



5/2023

# Quaderni Culturali IILA

Visiones críticas sobre las historietas latinoamericanas



## **IILA - Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana**

Antonella Cavallari  
*Segretario Generale*

Gianandrea Rossi  
*Direttore Esecutivo*

Jaime Nualart  
*Segretario Culturale*

Giselle Canahuati  
*Segretario Socio-Economico*

Tatiana Viana  
*Segretario Tecnico-Scientifico*

### **Paesi Membri IILA**

Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Italia, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Repubblica Dominicana, Uruguay, Repubblica Bolivariana del Venezuela





# **QUADERNI CULTURALI IILA**

**Visiones críticas sobre  
las historietas latinoamericanas**

n. 5 – 2023

## **Quaderni Culturali IILA**

### DIRETTORE EDITORIALE / EDITOR-IN-CHIEF

Jaime Nualart  
*IILA Cultural Secretary*

### DIRETTORE RESPONSABILE / DIRECTOR

Gianandrea Rossi  
*IILA Executive Director*

### EDITORIAL MANAGERS

Chiara Stella Sara Alberti  
*Universidad de Granada, España*

Cristóbal F. Barría Bignotti  
*Universidad de Chile, Chile*

### SEGRETARIA DI REDAZIONE / EDITORIAL STAFF

Roberta Forlini  
Martina Spagna  
Giorgia Cardillo  
*IILA Cultural Secretariat*

### EDITORI DI QUESTO NUMERO / ISSUE EDITORS

Paloma Domínguez Jeria, *Universidad Diego Portales, Chile*  
Hugo Hinojosa Lobos, *Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile*  
Jorge Sánchez Sánchez, *Universidad de Santiago de Chile*

### COMITATO EDITORIALE / EDITORIAL BOARD

As of 08 November 2021

Chiara Stella Sara Alberti, *Universidad de Granada, España*  
Cristóbal F. Barría Bignotti, *Universidad de Chile, Chile*  
Joaquín Barriendos, *Instituto Nacional de Bellas Artes, México*  
Gabriele Bizzarri, *Università di Padova, Italia*  
Jesús Garcés Lambert, *film maker, México*  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Universidad de Granada, España*  
Mario Sartor, *Università di Udine, Italia*  
Stefano Tedeschi, *Sapienza Università di Roma, Italia*

### COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC BOARD

As of 08 December 2021

Guadalupe Álvarez de Araya, *Universidad de Chile, Chile*  
Antonio Arévalo, *independent curator, Chile*  
Sarah Bak-Geller, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Anna Boccuti, *Università di Torino, Italia*  
Gloria Cortés Aliaga, *Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile*  
Dafne Cruz Porchini, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
José de Nordenflycht Concha, *Universidad de Playa Ancha, Chile*  
Francesca Gallo, *Sapienza Università di Roma, Italia*  
Héctor Perea, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Juan Ricardo Rey Márquez, *Universidad Tres de Febrero, Argentina*  
Renata Ribeiro dos Santos, *Universidad de Oviedo, España*  
Elena Ritondale, *Universitat de Barcelona, España*  
Ismael Sarmiento Ramírez, *Universidad de Oviedo, España*  
Silvana Serrani, *Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

*Published by*

**Firenze University Press** – University of Florence, Italy  
Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy  
<https://riviste.fupress.net/index.php/iila/>

Copyright © 2023 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Immagine di copertina: Gil Vicente (autor), Laudo Ferreira (Adaptação, Ilustrações), *A representação das duas barcas nos quadrinhos*, 2011. Desenho, colorização e letreiramento digital, 26.6 x 20 cm. (Vicente, Ferreira e Viñole, 2011, p. 8). Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/pnld2021/autodabarcaoinfernoemquadrinhos>.



“Quaderni Culturali IILA” nasce nel 2018, come rivista cartacea annuale, da una costola del gruppo di studi “Diálogos”, che si riuniva periodicamente all’IILA con l’intento di fare una ricognizione di argomenti non sufficientemente approfonditi ma di interesse per artisti, accademici, collezionisti e pubblico interessato all’arte latino-americana e più in generale allo scambio culturale con la Regione.

Da allora la rivista ha decisamente ampliato i suoi orizzonti quanto ai contenuti e ha intrapreso il necessario percorso verso la completa digitalizzazione con un duplice obiettivo: da un lato, rendere la produzione più sostenibile dal punto di vista ambientale; dall’altro, raggiungere un pubblico sempre più ampio e trasversale, fatto sia di accademici e studiosi, sia di cultori delle relazioni storiche e artistiche tra l’Italia e l’America Latina.

Il quinto numero di Quaderni Culturali, piuttosto originale nel contesto accademico, propone uno spazio di riflessione sul fumetto latinoamericano, secondo un approccio trasversale che abbraccia diverse manifestazioni artistiche, culturali, storiche. Per la realizzazione di questo numero è stato fondamentale il lavoro dei curatori, che ringrazio di cuore, Paloma Domínguez

Jería (Universidad Diego Portales – Cile), Hugo Hinojosa Lobos (Universidad Academia de Humanismo Cristiano - Cile) e Jorge Sánchez Sánchez (Universidad de Santiago de Chile), che hanno messo a disposizione della rivista la loro grande esperienza nel campo della narrativa grafica latinoamericana.

Un ringraziamento speciale va ai due giovani responsabili editoriali dei Quaderni Culturali, Chiara Stella Sara Alberti e Cristóbal Barriá Bignotti, che lavorano quotidianamente per migliorare la rivista e renderla sempre più fruibile e interessante, nonché alla FUP – Firenze University Press, nostro imprescindibile partner tecnico.

Anche questo numero dunque contribuisce agli obiettivi che ci eravamo prefissati fin dal gruppo di studio originario: proporre nuovi sguardi e prospettive trasversali su tematiche sia generali che specifiche, arricchire le relazioni tra coloro che si occupano oggi di cultura latinoamericana, valorizzare il lavoro di ricerca di diversi attori culturali. Buona lettura!

Antonella Cavallari  
*Segretario Generale IILA*





**Citation:** Hinojosa Lobos, H., Domínguez Jeria, P., & Sánchez Sánchez, J. (2023) El cómic latinoamericano en escena. *Quaderni Culturali IILA* 5: 5-13. doi: 10.36253/qciila-2471

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** © 2023 Hinojosa Lobos, H., Domínguez Jeria, P., & Sánchez Sánchez, J. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

HHL: 0000-0003-3028-4617  
PDJ: 0000-0002-1020-9209  
JSS: 0000-0001-7115-6916

## El cómic latinoamericano en escena

### Latin American Comics stepping in

HUGO HINOJOSA LOBOS<sup>1</sup>, PALOMA DOMÍNGUEZ JERIA<sup>2</sup>, JORGE SÁNCHEZ SÁNCHEZ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Universidad Academia de Humanismo Cristiano*

<sup>2</sup> *Universidad Diego Portales*

<sup>3</sup> *Universidad de Santiago de Chile*

E-mail: hugo.hinojosa.l@gmail.com; paloma.dominguez@mail.udp.cl; jorge.sanchez.s@usach.cl

Quando la Secretaría Cultural de la IILA (Organización Internacional Italo-Latino Americana) nos invitó a participar como editores del número cinco de *Quaderni Culturali*, sobre el cómic en América latina, uno de los primeros aspectos que reflexionamos es sobre lo necesario que es mostrar aquello que se está realizando, tanto a nivel artístico como académico. Las historietas latinoamericanas llevan más de un siglo de desarrollo continuo en la mayoría de sus territorios, sin embargo, como suele ocurrir con otras áreas disciplinares, ha sido invisibilizada ante la producción europea o norteamericana, dejando desplazadas sus obras, así como sus reflexiones teóricas. En efecto, es habitual encontrar afirmaciones como lo señalado por Jan Baetens y Hugo Frey, quienes sostienen que:

En cuanto a las variaciones espaciales, el campo de los cómics/novelas gráficas sigue tres grandes modelos o tradiciones: el modelo estadounidense (con distinciones bastante claras entre caricaturas, cómics y novelas gráficas), el modelo europeo (en el que estas distinciones son más difusas; el modelo europeo podría llamarse modelo bande dessinée o BD, aunque es mucho más amplio que sólo el corpus francés), y el modelo japonés (dominado masivamente por el equivalente local de los cómics, es decir, los mangas)<sup>1</sup> (Jan Baetens y Hugo Frey, 2015, p. 22).

En dicha afirmación, como ocurre con otros campos del saber, se invisibiliza o subalterniza la posición del cómic en Latinoamérica (y de otras latitudes como África, Medio Oriente, India, etc.), dejando solo algunos pocos

---

<sup>1</sup> «Regarding spatial variations, the field of comics/graphic novels follows three great models or traditions: the U.S. model (with rather sharp distinctions among cartoons, comics, and graphic novels), the European model (in which these distinctions are more blurred; the European model might be called the bande dessinée or BD model, although it is much broader than just the French corpus), and the Japanese model (massively dominated by the local equivalent of comic books, namely mangas)» (Traducción de los autores).

autores y autoras con sus obras dentro de lo que podríamos denominar un canon universal del cómic, y asumiendo que dichas obras no lograrían tener ni el impacto, ni el nivel de desarrollo de otras latitudes. Un buen ejemplo de esta situación es el clásico de la historieta latinoamericana *El eternauta* de Oesterheld y Francisco Solano López publicado originalmente entre 1957-1959 en Argentina, el cual recién el año 2015 fue editada en inglés por Fantagraphics books, y cuya versión obtuvo un Premio Eisner a *Best Archival Collection/Project-Strips* el año 2016.

Esta situación de relegación es conflictiva, porque de ellas derivan ciertas construcciones ideológicas y que pueden dar pie, por ejemplo, a la generación de estereotipos o concepciones erradas sobre las historietas de este lado del globo. Este aspecto es muy importante, porque justamente en ella se percibe una decisión que no es sólo estética, sino también política.

Por otro lado, un aspecto interesante a considerar es que, a la par de la creciente producción de cómics, se ha ido gestando un auge de los estudios del cómic en Latinoamérica, los cuales son cada vez más frecuentes y fructíferos. Congresos y seminarios como *Dibujos que hablan* (Chile, 2015-), *Viñetas serias* (Argentina, 2010-2014), *Entreviñetas* (Colombia, 2010-), *Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos* (Brasil, 2011-) o el lóngo *Viñetas con alturas* (Bolivia, 2003-); libros recientes como *Non Sequitur. Variaciones de las historietas en Chile* (Domínguez, Hinojosa y Sánchez, 2022) o *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century* (Fernández, Gandolfo y Turnes, 2023), son ejemplos claros de un interés creciente desde la academia latinoamericana por pensar las producciones desde su propio territorio. Sin embargo, considerar únicamente las lecturas actuales y asumirlas como novedosas, implicaría una lectura equívoca y desinformada.

En efecto, ya existe una importante tradición de abordajes críticos y teóricos sobre las historietas, la que también ha sido invisibilizada, generando un doble efecto: por una parte, construir lecturas e interpretaciones desde modelos foráneos, descontextualizados a los modos de creación, distribución y recepción de nuestros territorios, con lo cual se pueden levantar miradas poco situadas o equívocas (en relación a los fenómenos particulares que pueden observarse en nuestras historietas) y, por otra parte, desconocer el potencial interpretativo de las propuestas teóricas construidas desde Latinoamérica, las cuales en muchos casos se asumieron como contrahegemónicas y propusieron abordajes que intentaron renovar de alguna u otra manera las formas en que habían sido leídos los cómics, tanto extranjeros, como de los diversos países que componen el continente.

Desde dicha perspectiva, si volviéramos a considerar lo planteado por Baetens y Frey, Latinoamérica es y ha sido un gran polo de producción, aunque más complejo de distinguir como una unidad homogénea. En ese sentido, podemos reconocer grandes centros de producción, los cuales van asociados también a los primeros abordajes teóricos, entregando textos referenciales para las generaciones posteriores. Como una manera de iluminar esta afirmación, daremos una breve mirada a estas propuestas.

Como primer indicio, Argentina y Brasil han sido claves para entender el desarrollo teórico de los estudios de historieta desde este lado del mundo. En el primero, uno de los nombres claves será Oscar Masotta, quien co-dirigió y participó en la Primera Bienal Mundial de la Historieta, celebrada entre el 15 de octubre y 15 de noviembre de 1968, organizada conjuntamente por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte. Ese mismo año, en noviembre, será el impulsor de la revista *LD: Literatura Dibujada: Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (1968-1969). Posteriormente, publicará el emblemático *La historieta en el mundo moderno* (1970). Del mismo modo, son relevantes trabajos como *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*, de Oscar Steimberg (1977) y retitulado *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico* (2013), o *Historia de la historieta argentina* (1980), de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno.

Ya más contemporáneos, tenemos los interesantes trabajos editados entre el 2011 y el 2021 por el grupo Estudios y Crítica de la Historieta Argentina (ECHA), de la Universidad Nacional de Córdoba, con estudios de investigadores como Lucas Barone, Sebastian Gago, Iván Lomsacov, Pilar Heredia, Roberto Von Sprecher, entre otros/as, destacando *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la «operación Masotta» a un campo en dispersión* (2011), de Lucas Berone; *La historieta argentina. Una historia* (2000), de Judith Gociol y Diego Rosemberg; *El exilio de las formas. Alack Sinner de José Muñoz y Carlos Sampayo* (2007) y *La Excepción en la Regla: La Obra Historietística de Alberto Breccia* (2019), de Pablo Turnes; *La historieta salvaje. Primeras series Argentinas (1907-1929)* (2012), de Judith Gociol y José María Gutiérrez; *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978)* (2012), de la investigadora y artista Laura Cristina Fernández; *De Satiricón a HUM®: Risa, cultura y política en los años setenta* (2017), de Mara Burkart.

Todas estas investigaciones dan cuenta de una importante progresión de los estudios de cómic en Argentina, así como la emergencia de académicos/as

que han hecho eco de su propia tradición historietística, entrelazándose con obras más actuales. Así resuenan los ya nombrados y nombradas, junto a otros como Laura Vásquez, Mariela Acevedo, Amadeo Gandolfo, Facundo Saxe, entre otros/as. Algunos de estos mismos investigadores e investigadoras han desarrollado interesantes proyectos como *Kamandi*, revista digital creada por Pablo Turnes y Amadeo Gandolfo, o el grupo de investigación *Rorschach*, desarrollado en la UNLP (Universidad Nacional de La Plata), quienes además han creado el Congreso Universitario de Historietas (CUH), que a la fecha ya cuenta con cinco versiones.

Por su parte, Brasil también tiene una amplia historia de indagaciones sobre el campo de la historieta. Probablemente, uno de los hitos más importantes del continente se encuentra en la realización de la *I Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinho* (Exposición Internacional de Historietas), llevada a cabo en 1951, organizada por el grupo compuesto por Alvaro de Moya, Jayme Cortez, Reynaldo de Olivera, Syllas Roberg y Miguel Penteadó, quienes exhibieron originales de cómic antes que cualquier otra exposición de historietas lo hiciese en el mundo, marcando un precedente para eventos posteriores (como la bienal argentina de 1968). Dentro de este mismo grupo destacan los importantes aportes posteriores del paulista Álvaro de Moya en obras como *Shazam!* (1970); *História da história em quadrinhos* (1996), y *Anos 50/50 anos. São Paulo 1951/2001* (2002), una edición conmemorativa de la Primera exposición internacional.

Por su parte, en Río de Janeiro, la revista de cultura *Voices*, dedica dos números a la historieta el año 1969. Es aquí donde emerge la figura de Moacyr Cirne, profesor de la Universidad Federal Fluminense, y otro de los nombres clave en el desarrollo de los estudios de historieta en Brasil. Entre sus diversos aportes destacan *A explosão criativa dos quadrinhos* (Editora Voices, 1970) y *Para ler os quadrinhos* (1972). Será en el mismo período donde serán elaboradas algunas tesis que luego darán pie a libros esenciales como *Os quadrinhos* (1975), de Antonio Luiz Cagni, e *Histórias em quadrinhos e adolescentes* (1975), de Zilda Augusto Anselmo, dando cuenta de la efervescencia de la época.

Este impulso no será aminorado en los años venideros, por el contrario, se verá reforzado gracias al trabajo de académicos/as como Waldomiro Vergueiro o Sonia Bibe Luyten, quienes han empujado a nuevas generaciones de investigadores, teniendo como centro la Escuela de Comunicaciones (ECA), de la Universidad de São Paulo, donde en 1990 se creó el Núcleo para la Investigación de Historietas, y que actualmente se ha convertido en el Observatório de Histórias em Quadrinhos de

ECA-USP, ente que está detrás de la organización de las *Jornadas Internacionais de HQ*. Para comprender mejor el aporte de estas investigaciones y académicos/as, un buen punto de partida son el artículo *A história em quadrinhos no âmbito acadêmico: 35 anos de pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo* (2009), de Waldomiro Vergueiro y Roberto Elísio dos Santos, publicado en la Revista *Caderno*, y el libro *Os Pioneiros no Estudo de Quadrinhos no Brasil* (2015), de Paulo Ramos, Nobu Chinen y Waldomiro Vergueiro.

Sin embargo, el crecimiento de los estudios de historieta en Brasil no solo se ha concentrado en São Paulo o Río de Janeiro, sino que ha ido expandiéndose al resto del país. Ejemplo de esto está en la formación de entes como Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS), ubicado en la ciudad de Leopoldina, Minas Gerais, que además han editado volúmenes colectivos como *Arte sequencial e suas sarjetas metodológicas* (2018), coordinado por Iuri Andreas Reblin y Natania A. S. Nogueira, o *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos* (2020), coordinado por Natania A. S. Nogueira y Amaro X. Braga Jr., siendo análogo al trabajo elaborado por ECHA en Argentina. Del mismo modo, en iniciativas más individuales, encontramos trabajos como *Os Novos Homens do Amanhã* (2018), de Ivan Lima Gomes, académico de la Universidad Estadual de Goiás, donde establece interesantes encuentros de algunas historietas producidas en Brasil y Chile entre 1960 y 1970. No obstante, a pesar del gran aporte de estas investigaciones, siguen siendo mayormente desconocidas por el mundo hispano hablante, por lo tanto, aún queda el desafío de superar la barrera idiomática, y que muchas de estas indagaciones logren ser traducidas y circulen con mayor fuerza en los diversos países.

Siguiendo con otras latitudes, quizás no con el mismo nivel de impacto e historia que sus pares, Chile también ha aportado con trabajos pioneros publicados durante la década del setenta. Entre estos, el más emblemático, sin duda es *Para leer al Pato Donald* escrito por Armand Mattelart y Ariel Dorfman (1971), más allá de las tensiones que plantea su análisis de las historietas de Disney, se ha convertido en una obra de consulta obligada para todo/a aquel que quiera comprender una mirada situada desde nuestro continente y su conflictiva historia.

En el mismo período encontramos *Caricaturas de ayer y hoy*, de la periodista Luisa Ulibarri (1972), publicado en el número 28 de la colección *Nosotros los chilenos*, de Editorial nacional Quimantú; *Superman y sus amigos del alma*, de Ariel Dorfman y Manuel Jofré (1974), publicado en Buenos Aires; “Historia de la Historieta”, del periodista José Pérez Cartes, artículo realizado como parte de una tesis en 1972, y que se publicará



posteriormente en 1977 en la “Revista de la Universidad de Chile”, N° 46 y 47. Es interesante indicar que parte de esta “historia” de la historieta, ya estaba siendo serializada en la revista de corta duración *Rakatan*, de Editorial Zig-Zag, durante la década del sesenta.

Posteriormente, en la década del ochenta, encontramos los trabajos *La historieta en Chile en la última década* y *Publicaciones infantiles y revistas de historietas en Chile: 1895-1973* (aunque en portada aparece como *Las historietas en Chile 1895-1973*), del mismo Manuel Alcides Jofré, publicadas en la revista del Centro cultural de indagación y exploración cultural y artística (CENECA) en los años 1983 y 1986, respectivamente.

Es así como llegamos a los últimos años, donde algunos estudios han intentado establecer una mirada histórica y crítica de la historieta del país. Así tenemos el caso de Udo Jacobsen (2001), investigador y docente de la Escuela de cine de la Universidad de Valparaíso, quien edita *Leyendo Cómic. Una guía introductoria al lenguaje de la historieta*. Por su parte, Cristián Díaz, dibujante, guionista y coleccionista chileno, realizará la investigación *La historieta en Chile* (2002-2005) en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la historieta*, donde aborda la historia del cómic en el país a través de 10 números. Luego tenemos el trabajo de Jorge Montea-legre, poeta, periodista y académico de dilatada trayectoria, quien ha realizado una serie de trabajos en donde rescata parte de la historia del cómic nacional, así como la importancia de algunos de sus autores. Entre ellos se destacan *Prehistorieta de Chile, del arte rupestre al primer periódico de caricaturas* (2003); *Historia del Humor Gráfico en Chile* (2008); *Nato, la sonrisa imborrable* (2012), junto a Claudia Andrade; *Rodrigo Lira, un poeta en la tierra del cómic* (2014); *Carne de estatua: Allende, caricatura y monumento* (2014); y finalmente *Von Pilse-ner, primer personaje de la historieta chilena* (publicado en 1993 y reeditado durante el 2016), entre otros.

Más reciente está *Las historietas en Chile. 1962-1982 Industria, ideología y prácticas sociales* (LOM, 2016), de Jorge Rojas Flores, uno de los libros más documentados sobre un período específico de la historia del cómic nacional. También encontramos el trabajo de recuperación histórica de Moisés Hasson, coleccionista e investigador independiente, quien a través de su propia editorial Nauta colecciones ha publicado una serie de obras de consulta y catálogo, de gran relevancia para la investigación sobre cómic en Chile. Estos son: *Comics en Chile. Catálogo de Revistas. 1908-2000* (2014), *Pin-Up. Comics Picarescos en Chile* (2015) y *Sátira Política en Chile* (2017) y *Precursores del cómic chileno de ciencia ficción – 1890-1960* (2019). El mismo 2019 aparece publicada *El Arte de la Historieta*, del guionista y divulga-

dor Carlos Reyes, en donde reúne entrevistas a variados artistas del cómic nacional e internacional, realizadas a lo largo de los años.

También podemos señalar el trabajo de Claudio Aguilera Álvarez, investigador, autor, y actual director del Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional de Chile, quien ha editado interesantes estudios recopilatorios sobre historieta e ilustración chilena, entre los que podemos destacar *Ilustración a la chilena: Illustration the Chilean way* (2013), *Antología visual del libro ilustrado en Chile* (2014), y *Viborita por Pepo* (2020).

Como podemos ver, estas son solo algunas de las investigaciones producidas en el contexto reciente. Todas ellas se suman al trabajo individual y colectivo de investigadores e investigadoras como Paloma Domínguez Jeria, Jorge Sánchez Sánchez, Javiera Irribarren, Hugo Hinojosa Lobos, Claudia Andrade, Mariana Muñoz, Victoria Jiménez, Julio Gutiérrez, María Rivera, entre otros/as, quienes han intentado profundizar tanto en la historia y desarrollo del cómic nacional, como también en los temas tratados por las diversas publicaciones que están circulando, a través de la divulgación de estudios, artículos, etc., sobre la historieta del país.

Muchos de ellos/as se han hecho parte activa de la Red de investigadores e investigadoras de narrativa gráfica en Latinoamérica (RING), iniciativa fundada en conjunto el año 2017, bajo el apoyo de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y que ya cuenta con una activa red de especialistas de todo el continente. A pesar de que estos esfuerzos se vean todavía como marginales e insuficientes, ya podemos comenzar a hablar de un espacio de investigación en proceso de construcción y bien articulado. Ejemplo de esto, es el lanzamiento de *Non sequitur. Variaciones de las historietas en Chile* (2022), texto coordinado por Paloma Domínguez Jeria, Jorge Sánchez Sánchez y Hugo Hinojosa Lobos, en el que se dio cuenta de la panorámica actual de producción, no solo de los autores y autoras actuales, sino también de algunos de los intereses de la investigación sobre cómic en Chile.

Finalmente, para concluir esta revisión, nos gustaría comentar brevemente las experiencias de algunos otros países latinoamericanos. En el caso de Perú, aunque no son tantas sus investigaciones sobre cómic, encontramos *Para hacer historietas* (Editorial popular, 1978; Instituto de estudios peruanos, 2019), de Juan Acevedo, una de las obras más importantes publicadas en el continente, un reconocido autor, quien propone una forma de abordar los cómics desde una perspectiva situada y consciente de nuestra realidad, y que afortunadamente cuenta con varias reediciones. Posteriormente, en la década del

2000, se lanza *Los primeros ochenta años de la historieta peruana (1887-1967)* (2003), de Carla Sagástegui, y *De Supercholo a Teodosio: Historietas peruanas de los sesentas y setentas* (2004), de Melvin Ledgard. Por último, podemos señalar a *Búmm! Historieta y humor gráfico en el Perú, 1978-1992* (2016), de Alfredo Villar (editor), un cuidado estudio donde aborda algunos de los autores más importantes de la gráfica peruana.

Por otra parte, tenemos a Colombia, uno de los países con mayor crecimiento de la historieta en las últimas décadas, aunque todavía carece de estudios más amplios o detallados sobre sus publicaciones. Entre los trabajos que encontramos está *Panorama de la historieta en Colombia* (2001), de Daniel Rabanal, que al igual que Cristián Díaz, fue presentado en la Revista Latinoamericana de Estudios sobre la historieta. También está *Historieta colombiana de prensa* (2014), de Pablo Guerra, la que actualmente cuenta con una versión revisada en el sitio El Globoscopio. Algo más actual encontramos *Del cómic a la novela gráfica: mutaciones editoriales de la historieta colombiana en el siglo XXI* (2019, Vol. 20, pp. 61-77), artículo publicado en la revista académica *Mitologías* hoy por Juan Conde Aldana. Por último, encontramos el proyecto del *Museo virtual de la historieta*<sup>2</sup>, desarrollado por Bernardo Rincón, aunque no ha sido actualizado desde 2018.

A pesar de que la cantidad de trabajos no es tan amplia, el mismo auge de la historieta colombiana está generando la aparición de miradas renovadas desde el ámbito académico, permitiendo además la irrupción de miradas menos hegemónicas. Entre esta destacamos algunos proyectos como *Revista Blast*<sup>3</sup>, publicación digital fundada el año 2019 por Mario Cárdenas y Liz Osorio, y que ha sido un importante motor para la difusión del cómic colombiano; *Los cómics son buenos*<sup>4</sup>, canal de youtube creado el año 2018 por Maria Camila Núñez y Juan Manuel Rey; *Altais cómics*<sup>5</sup>, sitio web dedicado a la difusión e investigación del cómic colombiano, creado por Pablo Pérez y Lina Flores. Esta última además, en conjunto con Estefanía Henao, han desarrollado el proyecto *Incógnitas: mujeres en el cómic colombiano de ayer y hoy*.<sup>6</sup>

La situación de México es un poco más llamativa (y también difusa), porque aún cuando es ampliamente reconocido como uno de los polos más relevantes de creación de historietas en el continente, no cuenta con

trabajos mayormente representativos o de impacto continental como los de Masotta o Dorfman y Mattelart, sin embargo, podemos destacar algunos estudios. Entre las obras precursoras hallamos, *La historieta como experiencia didáctica* (1978), de la socióloga Elisabeth K. Baur, y *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México* (1979), de Irene Herner

Pero, sin duda, la obra más importante en torno a la historieta mexicana es *Puros Cuentos. La Historia de la historieta en México* (1988, 1993 y 1994), monumental estudio llevado a cabo por Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, y que cuenta con tres volúmenes que abarcan desde el 1874-1934 en el Tomo I, 1934-1950 en el Tomo II, y un tercero hasta la época de su publicación. También está la colección de ensayos en *Pepines. Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México*<sup>7</sup>, que han abordado algunos de los cómics más populares de su historia, como *Memín Pingüín* o *La familia Burrón*.

En el ámbito más contemporáneo encontramos *El mundo imaginario de la historieta*. (2005), de Genaro Zalpa y, principalmente el destacado trabajo de investigadoras como Thelma Camacho, *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922): la litografía al servicio de la industria* (2013), o Laura Nallely, quién ha sido organizadora de varios coloquios como *Huellas de la Historieta Mexicana* (2019) o *La historieta en las Bibliotecas* (2021), realizados en la Hemeroteca Nacional de México, y es además la actual *chair* del *Comic Art Working Group* de la Asociación Internacional de Estudios en Comunicación Social IAMCR.

Como última parte de esta revisión, quisiéramos detenernos en Cuba. Este país, sin ser uno de los países centrales en la creación de historieta en Latinoamérica, si ha aportado algunos proyectos de interés y relevancia a nivel continental. Primero encontramos *C-linea. Revista latinoamericana de estudio de la historieta* (1973-1977), publicación que en sus catorce números abordó diversidad de artículos de divulgación y crítica sobre cómic cubano y latinoamericano; También las diversas publicaciones desarrolladas por Editorial Pablo de la Torriente, tales como la *Guía incompleta de la historieta* (1988), del gran humorista gráfico mexicano Rius; *Historietas. Proyecciones y reflexiones* (1989) e *Historieta cubana. sesenta narradores gráficos contemporáneos* (1990) del autor y teórico Cecilio Avilés; la colección *Historieta* (1991), que a través de seis cuadernillos, abordó diversos aspectos del cómic; *La vida en cuadritos* (1993), de la periodista Paquita Armas Fonseca.

Finalmente, uno de los proyectos más ambiciosos en torno a la investigación de historieta en el continen-

<sup>2</sup> <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/museovhc.html>

<sup>3</sup> <https://revistablast.com/>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/@loscomicssonbuenos>

<sup>5</sup> <https://www.altais-comics.com/>

<sup>6</sup> <https://www.altais-comics.com/incognitas-mujeres-en-el-comic-colombiano-de-ayer-y-hoy/>

<sup>7</sup> <https://pepines.iib.unam.mx/ensayo>

te. Nos referimos a la *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* (abril 2001- junio de 2009). Los números 35 al 37, ya finalizados, no pudieron imprimirse debido al cierre de la publicación, dependiente del Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana. Desarrollada por Irma Armas Fonseca, junto a Darío Mogno, Manuel Pérez Alfaro, y con cerca de una cincuenta de colaboradores/as a través de sus números, ya en su primera editorial afirman, “la información y el análisis de la producción de historietas en los países de América Latina resultan escasas y fragmentarias –excepto en Argentina, Brasil y México–, hasta inexistentes o de todas formas no emergentes más allá de los confines nacionales.” (Vol.1 número 1, p.1). En ese sentido, hubo una labor de reconstrucción del desarrollo de la historieta a través de todo el continente, logrando revisar no solo los grandes polos de producción del continente (Argentina, México, Brasil y Chile), sino también las experiencias de países como Cuba, Costa Rica, Puerto Rico, Panamá, Nicaragua en la zona caribe, y Paraguay, Venezuela, Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú en el cono sur. Sin duda, una labor que lograron en gran parte en su casi década de existencia, generando un aporte invaluable para la investigación de historieta latinoamericana, pero que dada la distancia temporal, ahora debe ser actualizado y complementado.

En esta perspectiva, esta edición especial de nuestra revista, centrada en la Historieta Latinoamericana, explora algunas de las miradas teóricas que están impulsando este resurgimiento, así como la ampliación del corpus de cómic que lo acompaña y la crucial importancia de visibilizar estos estudios. Asimismo, si buscamos dar relevancia a ese camino teórico y crítico del que son herederos los y las investigadores de la actualidad.

Tal como ya discutimos, una de las razones para destinar este número a la historieta latinoamericana, es que durante mucho tiempo el cómic ha sido una forma de expresión artística que circula en las comunidades, pero subestimada en América Latina por la academia hegemónica. Sin embargo, en las últimas décadas, ha emergido como un objeto de estudio adecuado para reflexionar sobre la memoria, los feminismos, los cuerpos y la identidad, entre otras temáticas que suelen estar marginalizadas. Esta transformación ha sido impulsada por una generación de artistas talentosos, académicos comprometidos con el cómic que han ampliado los límites del medio.

En esta edición, se podrán encontrar análisis que, justamente, exploran cómo el cómic se entrelaza con la política, la historia y la cultura popular. Las autoras han adoptado enfoques interdisciplinarios para analizar cómo los cómics reflejan y moldean la identidad latinoamericana,

abordando temas como la migración, la diversidad étnica y la resistencia cultural. Específicamente, los artículos que forman parte de esta nueva edición dan cuenta de las miradas actuales teóricas que están primando en los estudios latinoamericanos de la historieta: temáticas como el racismo, los feminismos, enfoques históricos y literarios, e incluso periodísticos, son algunos de los aportes que realizan las distintas autoras de este número.

Sobre estudios relacionados con el racismo, Malena Bedoya devela diversas estrategias del cómic de la primera mitad del siglo XX, los cuales permiten el establecimiento y normalización del sistema de creencias de la blanquitud. En su artículo *Chinos and Palomillas: Comics, Childhood and Race in Colombia and Perú (1920-1940)*, Bedoya analiza dos tiras cómicas *Para los niños Mojicón* and *Pedrito* publicado en Bogotá y *El indiecito estudiante* de Lima, publicadas entre los años 1920 y 1940. En ambas obras, Bedoya logra evidenciar cómo la noción de inocencia se liga a niños blancos, ya que generalmente son estos personajes los que ayudan a “educar” a los personajes racializados.

Desde los feminismos, Maria da Conceição Francisca Pires aborda en su artículo *O Corpo que menstrua: contravisualidades no humor gráfico produzido por Fabiane Langona (2014-2021)* uno de los temas tabú sobre los cuerpos de las mujeres cisgénero: la menstruación. A partir del análisis de tiras cómicas y webcómic de Fabiane Langona, Pires analiza el discurso contrahegemónico realizado por la autora bajo el concepto de “contravisualidades”, el cual se lleva a cabo a través de representaciones grotescas, con la intención de mostrar y exacerbar lo incómodo, como es la sangre o los dolores menstruales. Lo que rescata la investigadora al respecto es que, al abordar estos temas desde la ironía, también permite informar a muchas mujeres sobre los padecimientos e inconvenientes de la menstruación, lo que es un aporte en una sociedad latinoamericana donde aún falta mucho por hacer en temas relacionados a una educación sexual de calidad.

Desde una perspectiva historiográfica, Haziell Scull Suárez y Francesca D’Andrea realizan una investigación sobre la historieta cubana. En los primeros dos apartados, la autora hace una revisión de los inicios de la historieta de ese país, con una alta influencia de España y describe el surgimiento de la Escuela Cubana de Cómic. En la última parte, escribe sobre el nacimiento, desarrollo y fin de la *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta (2001-2010)*, una de las más importantes publicaciones teóricas especializadas en la cultura latinoamericana. Aquí se le dio espacio a diversas y diversos investigadores del continente para pensar Latinoamérica desde el propio continente.

Desde los estudios literarios, Lya Brasil Calvet, Thiago Henrique Gonçalves Alves, Thainá Marques Moreira, Marcos Paulo de Freitas Rodrigues, en *Intertextos dos quadrinhos brasileiros: diálogos possíveis*, dan cuenta de los intertextos con mangas de cuatro cómics brasileños: *Auto da Barca do Inferno* (Ferreira e Viñole, 2011); *Vingadoidos: A Era de Sanson* (2017); *Luzia* (Santos e Wellington, 2021). Lo interesante de la propuesta es generar un vínculo entre producciones aparentemente lejanas, mas, como se desarrolla en el escrito, hay hilos rojos que permiten generar una lectura transcontinental.

Por último, Susana Escobar en *Periodismo en historieta en el contexto de movimientos sociales y resistencias latinoamericanas*, se enfoca en las publicaciones de cómic realizadas en la prensa. En su artículo da cuenta de cómo la historieta se ha vuelto un medio idóneo para abordar cuestiones relevantes para las sociedades latinoamericanas, en particular, referente a activismos, movimientos sociales, o acontecimientos traumáticos vinculados a lo político, pudiendo enfocarse desde el relato periodístico, documental o de no ficción dibujado. Del mismo, presenta el análisis más pormenorizado de obras pertenecientes a México, Perú y Colombia, y que dan cuenta del buen momento de la historieta periodística en Latinoamérica.

Considerando lo anterior, estos artículos dan cuenta de los movimientos teóricos del cómic latinoamericano del presente, con la aparición de nuevas miradas teóricas que están permitiendo una comprensión profunda y matizada del medio. Los estudios sobre el cómic ya no se limitan a la mera crítica literaria o el análisis visual, sino que abarcan una gama diversa de enfoques y disciplinas. Por lo mismo, esperamos que esta muestra sea un aporte al diálogo equitativo entre Latinoamérica y Europa, tanto a nivel artístico como a nivel académico en el área de los estudios de la historieta.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Juan. 1978. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial popular.
- Acevedo, Juan. 2019. *Para hacer historietas*. Lima, Instituto de estudios peruanos.
- Aguilera, Claudio, et al., editores. 2013. *Ilustración a la chilena: Illustration the Chilean way*. Santiago, Ocho Libros.
- Aguilera, Claudio. 2015. *Antología visual del libro ilustrado en Chile*. Valparaíso, Quilombo.
- Aguilera, Claudio. 2020. *Viborita por Pepo*. Puerto Varas: Mac-Kay.
- Anselmo Zilda, Augusto. 1975. *Histórias em quadrinhos e adolescentes: uma pesquisa junto a ginásios da cidade de Santo André*. Petrópolis, Vozes.
- Armas Fonseca, Paquita. 1993. *La vida en cuadritos*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. 1988. *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*. Ciudad de México, CONACULTA-Grijalbo.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. 1993. *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México 1934-1950*. Ciudad de México, CONACULTA-Grijalbo.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. 1994. *Puros Cuentos III*. Ciudad de México, CONACULTA-Grijalbo.
- Avilés, Cecilio. 1990. *Historieta cubana. sesenta narradores gráficos contemporáneos*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Avilés, Cecilio. 1989. *Historietas reflexiones y proyecciones*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- Baetens, Jan, y Hugo Frey. 2015. *The graphic novel: an introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Baur, Elizabeth. 1978. *La historieta como experiencia didáctica*. Ciudad de México, Editorial nueva imagen.
- Berone, Lucas. 2011. *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la «operación Masotta» a un campo en dispersión*. Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.
- Burkart, Mara. 2017. *De Satiricón a HUM®: Risa, cultura y política en los años setenta*. Madrid, Miño y Dávila editores.
- C-linea Revista latinoamericana de estudio de la historieta (1973-1977) 14 números, Talleres Prensa latina.
- Cagnin, Antonio Luis. 1975. *Os quadrinhos*. São Paulo, Ática.
- Camacho, Thelma. 2013. *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922): la litografía al servicio de la industria*. Ciudad de México, IIE-UNAM/UAEH.
- Pérez Cartes, José. 1977. "Historia de la Historieta". *Revista de la Universidad de Chile*, n° 46 y 47.
- Cirne, Moacy. 1970. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis, Vozes.
- Cirne, Moacy. 1972. *Para ler os quadrinhos*. Petrópolis, Vozes.
- Conde Aldana, Juan. 2019. "Del cómic a la novela gráfica: mutaciones editoriales de la historieta colombiana en el siglo XX". *Mitologías hoy*, vol. 20, pp. 61-77.
- Díaz, Cristián. 2002-2005. "La historieta en Chile". *Revista latinoamericana de estudios de la historieta*, n.º 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 y 17



- Domínguez, Paloma, Hugo Hinojosa y Jorge Sánchez. 2022. *Non Sequitur: variaciones de las historietas en Chile*. Santiago, USACH.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. 1971. *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Dorfman, Ariel y Manuel Jofré. 1974. *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires, Galerna.
- Fernández, Laura Cristina. 2012. *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978)*. Mendoza, EDIUNC.
- Fernández, Laura Cristina, Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes. 2023. *Burning Down the House Latin American Comics in the 21st Century*. Londres: Routledge.
- Gociol, Judith y José María Gutiérrez. 2012. *La historieta salvaje. Primeras series Argentinas (1907-1929)*. Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- Gociol, Judith y Diego Rosemberg. 2000. *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- Guerra, Pablo. 2014. *Historieta colombiana de prensa*. Biblioteca Nacional de Colombia /Festival Entreviñetas. Disponible en: <http://www.elgloboscopio.com/2017/04/historieta-colombiana-de-prensa-de.html> [Consultada el 19/10/2023].
- Hassón, Moisés. 2015. *Pin-Up: Comics Picarescos en Chile*. Santiago, NautaColecciones Editores.
- Hassón, Moisés. 2016. *Comics en Chile: catálogo de revistas 1908-2000*. Santiago, NautaColecciones Editores.
- Hassón, Moisés. 2017. *Sátira política en Chile (1858-2016): catálogo de 150 años de publicaciones de humor, sátira y política*. Santiago, NautaColecciones editores.
- Hassón, Moisés. 2019. *Precursores del cómic chileno de ciencia ficción: 1890-1960*. Santiago, NautaColecciones Editores.
- Herner, Irene. 1979. *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*. Ciudad de México, Editorial Nueva imagen.
- Historieta*. 1991. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente
- Jacobsen, Udo. 2001. *Leyendo cómics. Una guía introductoria al lenguaje de la historieta*. Santiago, Ediciones Ojo de Buey.
- Jofré, Manuel. 1983. *La historieta en Chile en la última década*. Santiago, CENECA.
- Jofré, Manuel. 1986. *Publicaciones infantiles y revistas de historietas en Chile : 1895-1973*. Santiago, CENECA.
- Ledgard, Melvin. 2004. *De Supercholo a Teodosio: Historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Lima, ICPNA.
- Lima Gomes, Ivan. 2018. *Os Novos Homens do Amanhã*. Curitiba, Editora Prismas.
- Massota, Oscar. 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, Paidós.
- Montealegre, Jorge. 2003. *Prehistorieta de Chile: .del arte rupestre al primer periódico de caricaturas*. Santiago, RIL.
- Montealegre, Jorge. 2008. *Historia del humor gráfico en Chile*. Lérida, Editorial Milenio.
- Montealegre, Jorge. 2014. *Carne de estatua: Allende, caricatura y monumento*. Santiago, Mandrágora.
- Montealegre, Jorge. 2014. *Rodrigo Lira: poeta en la tierra del cómic*. Santiago, Asterión Ediciones.
- Montealegre, Jorge y Claudia Andrade. 2012. *Nato, la sonrisa imborrable: trayectoria y dibujos de Renato Andrade*. Santiago, Editorial Asterión.
- Montealegre, Jorge y Claudia Andrade. 2016. *Von Pilse-ner: Primer Personaje De La Historieta Chilena*. Santiago, Editorial Asterión.
- Moya, Álvaro de. 1972. *Shazam*. Sao Paulo, Perspectiva.
- Moya, Álvaro de. 1987. *Historia da historia em quadrinhos*. Sao Paulo, Editorial Brasiliense.
- Moya, Álvaro de. 2001. *Anos 50. São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos*. São Paulo, Ópera Graphica.
- Nogueira, Natania A. S. y Amaro X. Braga Jr. coordinadores. 2020. *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Leopoldina, ASPAS.
- Oesterheld, H. G. y Solano López, F. 1998. *El eternauta*. Buenos Aires, Ediciones Record.
- Rabanal, Daniel. 2001. "Panorama de la historieta en Colombia". *Revista latinoamericana de estudios de la historieta*, n.º1.
- Ramos, Paulo, Nobu Chinen y Waldomiro Vergueiro. 2015. *Os Pioneiros no Estudo de Quadrinhos no Brasil*. São Paulo, Editora Criativo.
- Reblin, Iuri Andreas y Natania A. S. Nogueira, coordinadores. 2018. *Arte sequencial e suas sarjetas metodológicas*. Leopoldina, ASPAS.
- Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*. n.º 1-37, abril 2001 - junio de 2009. Disponible en: <http://rlesh.mogno.com/> [Consultada el 19/10/2023].
- Reyes, Carlos .2019. *El arte de la historieta*. NautaColecciones Editores.
- Rius. 1988. *Guía incompleta de la historieta*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Rojas Flores, Jorge. 2016. *Las historietistas en Chile 1962-1982- Industria, ideología y prácticas sociales*. Santiago, LOM.
- Sagástegui, Carla. 2003. *Los primeros ochenta años de la historieta peruana (1887-1967)*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.



- Steimberg, Oscar. 1977. *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*. Buenos aires, Ediciones nueva visión.
- Steimberg, Oscar. 2013. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos aires, Eterna cadencia.
- Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno. 1980. *Historia de la historieta argentina*. Argentina, Buenos Aires, Ediciones Record.
- Turnes, Pablo. 2007. *El exilio de las formas. Alack Sinner de José Muñoz y Carlos Sampayo*. Buenos aires, Tren en movimiento.
- Turnes, Pablo. 2019. *La Excepción en la Regla: La Obra Historietística de Alberto Breccia*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores.
- Ulibarri, Luisa .1972. *Caricaturas de ayer y hoy*. Santiago, Quimantú.
- Vergueiro, Waldomiro y Roberto Elísio dos Santos. 2009. A história em quadrinhos no âmbito acadêmico: 35 anos de pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo. Caderno.com: *caderno de pesquisa em comunicação e inovação*, vol. 4, n° 1, pp. 7-18.
- Villar, Alfredo, editor. 2016. *Búmm! Historieta y humor gráfico en el Perú, 1978-1992*. Lima, Reservoir Books.
- Zalpa, Genaro. 2005. *El mundo imaginario de la historieta*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.





**Citation:** Bedoya Hidalgo, M. E. (2023) *Chinos and palomillas: Comics, Childhood and Race in Colombia and Peru (1920-1940)*. *Quaderni Culturali IILA* 5: 15-25. doi: 10.36253/qciila-2472

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** ©2023 Bedoya Hidalgo, M. E. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**  
MEBH: 0000-0002-9421-9438

## ***Chinos and palomillas: Comics, Childhood and Race in Colombia and Peru (1920-1940)*<sup>1</sup>**

### ***Chinos y palomillas: Cómics, infancia y raza en Colombia y Perú (1920-1940)***

MARÍA ELENA BEDOYA HIDALGO

*The University of Manchester, UK*  
Email: malenabedoya@yahoo.com

**Abstract.** This article examines the comics *Para los niños Mojicón* and *Pedrito, el indiecito estudiante*, published between 1920 and 1940 in Bogota and Lima, respectively. I explore how these graphic narratives are part of a moral project within the prevailing white-mestizo social order. In this regard, I reflect on the concept of racial innocence, whiteness, and inferential racism in the construction of child characters and the playful spaces in which their actions unfold. Additionally, I analyse how the discourse of eugenics acts as a catalyst for anxieties and fears associated with race. I argue that the construction of these childhoods portrayed in the comics heavily relied on perpetuating such imagery, reinforcing the notion that healthy and innocent children were synonymous with whiteness. This text seeks to establish the connections between these urban experiences and the representations of childhood life in the Andean cities during the first half of the 20th century.

**Keywords:** childhood, race, comics, Lima, Bogota.

**Resumen.** Este artículo se centra en el análisis de las historietas *Para los niños Mojicón* y *Pedrito, el indiecito estudiante*, publicadas entre 1920 y 1940 en Bogotá y Lima, respectivamente. El objetivo principal es explorar cómo estas narrativas gráficas forman parte de un proyecto moral vinculado al orden social blanco-mestizo predominante. En este sentido, se reflexiona sobre el concepto de inocencia racial, la noción de blanquitud y el racismo inferencial presentes en la construcción de personajes infantiles y en los espacios lúdicos en los que se desarrollan sus acciones. Además, se analiza cómo el discurso de la eugenesia actúa como un catalizador de ansiedades y temores relacionados con la raza. Se sostiene que la construcción de estas representaciones de la infancia en los cómics se basa en gran medida en la perpetuación de imaginarios que refuerzan la idea de que los niños sanos e inocentes son sinónimo de la blancura. En resumen, este texto busca establecer las conexiones entre estas experiencias urbanas y las representaciones de la vida de la infancia en las ciudades andinas durante la primera mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** infancia, raza, historieta, Lima, Bogotá.

<sup>1</sup> This research is funded by the AHRC, reference number AH/T004606/1. This project is entitled *Comics and Race in Latin America* and is hosted by the University of Manchester, UK.

«Toda una raza prendida al cajón»  
*El alma de Bogotá*. 1938.

## INTRODUCTION

Since the end of the 19th century, myriad literary works<sup>2</sup> have appeared featuring children's characters commonly known as "chinos" in Bogota and "palomillas" in Lima. In one of Colombian José María Samper's stories from 1899, the encounter between a character and one of these "chinos" is presented in racial terms, the emphasis on the child's awkward physique and grimy face suggesting a possible "mestizo" heritage. Samper associates the children's air of «patent malignity or malignant mischief» with their race, projecting a future of vice and «perdition in the streets» (Samper, 1899, p. 7). Similarly, in Peruvian literature of the same period, the "palomillas" were depicted as a category of street children, orphans, and migrants in the city. They were portrayed as surviving the city by shining shoes, selling lottery tickets, or newspapers. Writer José Diez Canseco Pereira, for example, presented the "palomillas" as representatives of the impoverished mestizo population, particularly mulattos and zambos, who, as traditional poor or native inhabitants of Lima, were part of the creole culture (Diez Canseco in Roggenbuck, 1996, p. 92)<sup>3</sup>. As such, the terms "chinos" or "palomillas" were associated with the dehumanisation and racialisation of these children, signifying potential deviance, street life, and undesirable behaviour.

In the Andean cities of the early 20th century, the prevalence of child beggars and destitute orphans was notable. A significant number of these young people were migrants, who resorted to precarious occupations to endure the hardships caused by poverty and family abandonment. Historical records reveal that both Bogota and Lima experienced significant flows of internal migration in the early decades of the 20th century. Against this backdrop, the children's comic characters I examine here were an integral part of the urban imaginary of the first half of the twentieth century. To research this article, I focused on the stories of *Para los niños Mojicón*, distributed in *Mundo al Día* in Bogota (1924-1938), and *Pedrito, el indiecito estudiante*, published in *Palomilla, revista peruana para niños* in Lima during the 1940s. The historiography of both countries has recognised these child

characters of Mojicón and Pedrito as milestones in the history of local comics (Rabanal, 2001; González, 2020; Sagástegui, 2003; Reynoso, 2017). Despite the geographical distance separating the two cityscapes, I highlight how both comics express similar concerns about the relationship between urban life, childhood, and race. Specifically, I argue that these cultural productions are integral to a moral project based on the prevailing white-mestizo social order in urban areas. I explore how this order expresses ambivalence (Saguisag, 2018) through a child's encounters with racialised black or indigenous individuals in rural areas or on the streets.

The article is divided into three parts. First, I examine the representation of racial innocence (Bernstein, 2011) and whiteness (Echeverría, 2010) in the character of Mojicón. By analysing innocent games, I demonstrate how inferential racism (Hall, 2010) operates on various levels. The second part scrutinises the narrative elements of the Pedrito comic, exploring how the discourse of eugenics catalysed anxieties and fears related to race (Ahmed, 2017; Ahmed, 2020). I also study how violence is used as a corrective measure to shape formative years and how "solutions" tied to progress were rooted in whitening and notions of civilization. The construction of these childhoods heavily relied on perpetuating such imagery, reinforcing the idea that whiteness equated to healthy and innocent children.

## ¡CLARO, HAY QUE AVISARSE!: RACIAL INNOCENCE AND WHITENESS IN BOGOTA

Modern journalism emerged in Colombia in the 1920s linked to the appearance of publishing houses, news agencies and graphic reporters, which promoted the expansion of an urban readership (Cubillos, 2012, p. 58). It was in this context that *Mundo al Día* was born, an evening newspaper focusing on news from the city of Bogota, directed by Arturo Manrique. The contents of this publication were aimed at the capital's growing middle classes and included a profuse use of images, such as comics, photography, caricature, and graphic design. In addition, artistic events, sports, civic festivals, political-economic affairs, and leisure activities in the city were part of its headlines. *Para los niños Mojicón* was written and illustrated by Adolfo Samper and appeared every Saturday. The comic strip was printed on coated paper on the last page, which made it easily identifiable to readers. The artist Samper (1900-1991) was recognised for his caricature, drawing, graphic design, and painting work. From his university days, he was already linked as a designer and caricaturist to the Bogota publishing mar-

<sup>2</sup> Other literary stories in which these "chinos" characters are mentioned, such as *El niño Agapito* (1870) and *La niña Salomé* (1882) by Ricardo Silva; and *La niña Agueda* (1877) by Manuel Pombo.

<sup>3</sup> For instance, Diez Canseco's *El Trompo* (1941) is a popular story about a mulatto boy's journey to retrieve his spinning top. It explores themes of violence in his family and interactions with other children.

ket, participating in magazines such as *Cromos*, *El Gráfico*, *Universidad* and *El Buen Humor* (Segura, 1989, p. 10).

The persona of Mojicón was, in fact, a copy of Smitty, a character from a comic strip named after him that was published in 1922 by Walter Berndt in the *Chicago Tribune*. According to some scholars, the artist Adolfo Samper was somewhat hesitant to acknowledge himself as the creator of Mojicón (Segura, 1989; González, 2020) due to the striking resemblance to the US figure. Both characters, Smitty and Mojicón, as well as other family members in the strips, share identical physical features. Furthermore, there are episodes with similar themes where they engage in family matters, games, and friendships. My analysis of Mojicón primarily focuses on the comic strips from the first five years (1924-1929), as during the 1930s we see a shift towards a less pronounced interest in depicting street activities in Bogota, and the characters' stories begin to revolve more around the family environment and occasionally work-related situations. Additionally, from the 1930s onwards, Mojicón's younger brother, Bizcochito, assumes a more prominent role in the comic strip, transforming it into a story about the innocence and mischievousness of a baby within the family. This change in Samper's comic strip coincides with his trip to Europe in 1928, where he received a scholarship to study art. Upon his return, he continued his work at *Mundo al Día* while also contributing as a cartoonist for other newspapers such as *El Espectador* (Segura, 1989, p. 27). The shift in style and narrative of the comic feature is significantly noticeable between the initial period and this subsequent period.

Another characteristic of Samper's cartoon series is that it was published on Saturday afternoons and was characterised using words associated with sweets and foods that children tend to like at that time of day. For instance, Mojicón derives its name from a type of sweet bread that is typically consumed with a cup of hot chocolate in the afternoons. Similarly, most of the children's characters in the comic have names like Gelatina, Almójábana, Natillita, Panelita, Bizcochito, and Chocolate. The artist establishes a connection between taste and his artwork to evoke a sense of nostalgia for the sweets that were enjoyed during childhood. This association with childhood appeals to our emotional attachment to innocence, and it can be observed in each frame of the comic.

The term "chino"<sup>4</sup> in Colombia is equivalent to a child in English. It is used throughout the comic to refer

to all children. The etymology of the term is linked to the street inhabitants of Bogota, and their innocent and mischievous nature. The children portrayed in the Mojicón cartoon are playful, impish, ill-behaved, and disobedient. From the perspective of adults, there are various moral corrections that are implemented in response to these behaviours, many of which involve physical violence. As noted by Cook (2020), children are perceived as inherently prone to degeneracy and childhood is seen as a stage emerging from a complex web of moral tensions, projecting the potential development of a human subject in the future (2020, p. 6). Among these "chinos", notable distinctions emerge based on their social class, gender, and race. Mojicón, a white-mestizo boy in his early middle-class adolescence in Bogota, embodies an «innocence that is never innocent and always racialised» (Bernstein cited by Cook, 2020, p. 6). His actions and expressions are intrinsically intertwined with his whiteness, which is perceived as a desirable yet potentially degenerate moral attribute. This boy wanders in the street. As Lara Saguisag highlights, children's characters in print comics represent a powerful manifestation of ambivalence towards the "Other". Childhood metaphorically both infantilises and humanises individuals considered inferior, serving as a redemptive metaphor (Saguisag, 2018, p. 13).

In Mojicón's case, his whiteness is particularly evident when he interacts with other children, particularly those who are homeless, impoverished and subjected to racial marginalisation. In the comic, children's interactions in the urban environment are determined primarily by their access to money. As youngsters, they inhabit the spaces of the street and must navigate the realm of consumption, driven by the need for money to satisfy their desires and engage in play (Cook, 2020; Zelizer, 2022). Consequently, the antics and pranks they engage in as "chinos" are intrinsically linked to the rhythm of urban life: founding football clubs, travelling by tram, visiting cinemas or operas, strolling through the countryside, buying toys, and so on. Mojicón serves as a central figure in this milieu, encapsulating the perspectives of white adults and embodying the desires and fears associated with an «ethnic whiteness» that serves as proof of conformity to the «spirit of capitalism» and as a symbol of humanity and modernity (Echeverría, 2010, p. 67).

Mojicón assumes the role of group leader. In their children's playful interactions, we can see how the structural relationship of race operates, which according to Stuart Hall, is a social and cultural construct that is used to establish hierarchies, power, and unequal-

<sup>4</sup> Since the 18th century, "chino" or "china" has had various meanings. In 1729 in *Diccionario de Autoridades*, "chino" refers to things originating from China, but it can also describe someone who is easily disturbed. "Chino" has additional meanings, such as describing a dog or the phrase "we are Chinese", which implies deceit. In 1880, José María

Samper defined it as a mestizo child from the popular class in Bogota, a meaning that has endured for several decades.





Fig. 1. *Mundo al Día*, año I, n° 109, 24 de Mayo de 1924. Biblioteca Nacional de Colombia.

ity between human groups. Despite his appearance as a middle-class boy, distinguished by his well-dressed attire consisting of short trousers, shoes, and a cap, his friends are seen wearing torn pants, broken shoes, espadrilles, *ruanas*<sup>5</sup>, with dishevelled hair, and often barefoot. They visibly resemble a lower socioeconomic status. However, despite his privileged position, Mojicón shares the same need for earning money as his friends, and many of their games revolve around this necessity. In his leadership role, Mojicón consistently holds the power to act, making decisions, deceiving, calculating, and either disrupting or succeeding in various situations. When he succeeds, it is a collective victory, but when his mischievous acts are discovered, everyone suffers the consequences. Thus, being alert or “avisparse” appears as part of the ideology of the white-mestizo order that operates in Mojicón. This enables the identification and understanding of how this playful child utters ideological truths that appear legitimate due to his racial privilege, marked by his class status.

This comic strip is characterised by the presence of inferential racism, which perpetuates and subtly manifests through the depiction of innocence as an intrinsic quality of childhood. According to Stuart Hall, this form of racism presents seemingly naturalised representations of events and situations related to race that involve unquestioned underlying racist assertions. Thus, these formulations become racist statements without our awareness of the racist predicates on which they are based (Hall, 2010, p. 301). This racism is evident in portrayals such as the characters Chocolate and Clarita. In both cases, the artist employs skin colour to establish a contrast with these racialised bodies. On the one hand, in Chocolate, there is a sensory connotation of sweetness

or an edible quality, following the long-standing colonial racist tradition of such representations. Chocolate is depicted as a calm, submissive, obedient black child who is unafraid of the dark due to the way his colour blends in at night (fig. 1). Mojicón’s interactions with him involve the explicit use of violence on his body, which is presented as innocent child’s play. This “playful” experience is accepted by Chocolate naturally (fig. 2). Furthermore, the need to “whip” (*curtirse*) him is frequent, and the use of this verb is common in the dialogues with both Chocolate and Clarita.

On the other hand, Clarita, the maid in Mojicón’s house, is a black woman. The use of the name Clara alludes to whiteness.<sup>6</sup> When the artist uses the diminutive as a form of endearment, sarcasm becomes a positive emotion. This enables the artist to subtly convey their dislike for this type of body and reinforces her subservient position to the white child. She always tries to help him despite her efforts often being unsuccessful. An example of this is when Mojicón and Gelatina are denied entry to the cinema due to their age (fig. 3). Clarita initially refuses to impersonate their mother out of fear of punishment, but Mojicón convinces her, and they disguise themselves by painting their faces with charcoal. While Mojicón’s racial innocence prevents him from fully comprehending the seriousness of the situation, Clarita’s language and reactions indicate her awareness of social norms and the potential consequences.

In my final example, Mojicón travels to the countryside, known as the Bogota savannah. This area is known for its valleys and has a climate described as “European”. The indigenous *resguardos* in the region gradually disappeared at the end of the colonial era and throughout

<sup>5</sup> The *ruana* is a type of poncho made by the indigenous people of the Bogota and Cundinamarca highlands.

<sup>6</sup> The word *clara* in Spanish has several meanings. It is related to tone or color, usually associated with white. Additionally, it carries the idea of being transparent and clean.





Fig. 2. *Mundo al Día*, año II, n° 566, 5 de diciembre de 1925. Biblioteca Nacional de Colombia.



Fig. 3. *Mundo al Día*, año I, n° 76, 12 de abril de 1924. Biblioteca Nacional de Colombia.

the 19th and 20th centuries, displacing and impoverishing native communities (Delgado, 2021, p. 114). Bogotá's white elites turned the savannah into a privileged zone for cattle ranching, establishing haciendas as key economic centres. The dispossession and speculation of land that was originally part of these *resguardos* undermined communal ownership and had an adverse impact on ancestral communities (Mejía Pavón, 1998; Delgado, 2021). Mojicón establishes relationships with indigenous children in the Bogotá savannah. He encounters wild

nature and the possible discovery of treasures such as Muisca or Tunjos. Though he describes these young people as “fools” and “simpletons” (fig. 4), intending to mock them, instead he always ends up hurting himself.

In these chapters, Mojicón is portrayed as the helpless urban child in the face of this geography, represented through the experiences of these racialized children who wear espadrilles, *ruanas*, and hats. In another scene, the youngster engages in a conversation with an indigenous man in the countryside, offering him citizen-





Fig. 4. *Mundo al Día*, año IV, n° 1114, 8 de octubre de 1927. Biblioteca Nacional de Colombia.

ship if he walks to Bogota. The man expresses his duty to tend to the fields and refers to Mojicón as “miamito” (fig. 5). Mojicón tempts him with money and liquor, and they proceed to the city. Upon arriving at the polling station, the boy instructs the man to pretend to be someone else and gives him money to vote. He jokingly offers him more money and another name to vote again, resulting in the man being attacked by the people at the polling station. In the final scene, Mojicón, observing the man’s battered body, dismissively remarks that those with bruises are never the elected ones once the elections are over.

Images like these reinforce the racist stereotype of the ignorant and subservient indigenous man. Furthermore, upon returning to Bogota, Mojicón’s power, seemingly lost in the “untamed” landscape, is reinstated. The “white” city restores his ability to play “innocent” pranks and jokes. According to Hall, representations of Indigenous populations such as these always function as an anonymous collective mass and are set in opposition to the isolated white figure alone «out there» (Hall, 2010, p. 302). In this case, the representation of these Indigenous people is associated with humour, and it is unclear whether we are laughing at Mojicón’s innocence or sympathising with him and his lonely experiences in these indomitable geographies. From this perspective, the white mestizo adult order relies on laughter to ease the ambivalence produced by that «double vision of the white eye through which one observes» (Hall, 2010, p. 303), and the relationship with these perpetually paradoxical subhuman childhoods.



Fig. 5. *Mundo al Día*, año II, n° 519, 10 de octubre de 1925. Biblioteca Nacional de Colombia.

#### PALOMILLA: EUGENICS AS A RACIAL CATALYST OF EMOTIONS

The politics of eugenics took the debate over racial degeneration as central to the early decades of the twentieth century. By the time *Mojicón y Pedrito* was published, the debate on racial degeneration had permeated not only intellectual, but also political, medical, scientific, and educational circuits in Colombia and Peru (Pohl-Valero, 2014; Sáenz Obregón, 2013; Saldarriaga, Sáenz, 2007). As Peter Wade points out, there was a mixing within a hierarchical framework that evidenced the racial burdens of blackness and indigeneity inherited from the past that were present in the populations inhabiting these countries. This situation was seen as a barrier to the future and progress of the nation-state, which is why mixture was seen as desirable, especially if indigenous and black people could be effectively assimilated, preferably alongside an increasing proportion of white immigrant blood (Wade, 2017, p. 65). Thus, a series of eugenic policies were developed in these years with the aim of promoting education, hygiene, and childcare practices. These discourses were doubly marked by the association of primitive children with dangerous and threatening childhoods as potential threats to the achievement of a longed-for white society. This implied a process of evolution towards “civilization” and was based on «eugenic notions that white “blood” was stronger than other types and would naturally dominate in the mix» (Wade, 2000, p. 43).

Children’s magazines emerged during the early decades of the 20th century in Peru. However, *Palomilla*, revista peruana para niños, considered a milestone in the history of Peruvian comics, was the first publication dedicated exclusively to comics (Reynoso, 2017; Sagástegui, 2003; Lucioni, 1996). Nevertheless, prior to

this magazine, there were other magazines that featured comics in their pages, such as *Figuritas* (1912), *Cholito* (1931), and *Abuelito* (1932). These publications also included educational content, school news, materials for teachers, games, songs, stories, etc. And some of these publications featured racially depicted characters, such as *Aventuras de Perotín* in *Figuritas* or *Charolito, el marinerito de agua dulce* in the publication called *Abuelito*. Both characters had a short lifespan and used racial stereotypes with black faces (Sagástegui, 2003, p. 24).

*Palomilla* was directed by Guillermo Duarte Chamorro and published in Lima between 1940 and 1942. It was edited by Imprenta El Cóndor and circulated on the first and fifteenth of each month. Well-known Peruvian cartoonists and comic artists worked there, including Pedro Challe himself, as well as others like Víctor Echegaray and Ricardo Marruffo. Artists from diverse backgrounds and regions also participated, resulting in a magazine that showcased a varied «graphic style, ranging from handmade to extremely professional, featuring caricatures, avant-garde strokes, and realistic styles» (Sagástegui, 2003, p. 25). Within *Palomilla*, readers could find comic strips covering a wide range of themes, such as police matters, jungle adventures, historical narratives, and more. The publication's ability to bring together artists from different regions earned it a reputation as a national and "Peruvian" magazine. As highlighted in its first editorial:

Consider it your friend, whose sole desire is to entertain you with exciting adventures and acquaint you with our rich history, filled with beautiful episodes that highlight the lives of our heroes and, in a word, encapsulate the essence of Peru. (*Palomilla*, 1940, s/p).

As mentioned in the inaugural issue, the magazine also reached readers in the provinces beyond Lima. Over the course of nearly three years, *Palomilla* published 40 editions with a print run of 20,000 copies (Lucioni, 1996, p. 56).

The author of *Pedrito, el indiecito estudiante* is Demetrio Peralta Miranda (1910-1971). He was an artist from Puno who worked in various formats, including illustration, painting, woodcut, and comic strips. He was the younger brother of Gamaliel Churata (Arturo Peralta)<sup>7</sup>, one of the founding members of the *Boletín Titikaka*, which was published between 1926 and 1930 in Puno. This *Boletín* is considered an important expression of the indigenist avant-garde in Peru, comparable to José Car-

los Mariátegui's *Amauta* (1926-1932). The *Boletín* aimed to create an Indo-American aesthetic and promote leftist ideologies (Reynoso, 2017, p. 186). During that time, Demetrio Peralta signed his name as Diego Kunurama and gained recognition for his work as a woodcut artist, depicting various Andean motifs and faces of people. In 1932, Peralta was imprisoned by the Sánchez Cerro government due to his socialist ideas. He was released the following year and settled in Arequipa by the end of the decade, later moving to Lima (Reynoso, 2017, p. 198), where he became involved with the magazine *Palomilla*.

*Pedrito, el indiecito estudiante* was a 15-issue comic strip published between April and December 1940. The story followed a format of 4 vignettes per page, with a total of 12 to 14 in each issue. Initially, the comic relied on long explanatory texts adopting the style of an omniscient narrator. However, towards the end of the series, the use of traditional narrative tools, such as speech balloons, became more prevalent. *Pedrito* shared space in the magazine with other comics produced during those months. For example, there was *El Imperio de los Hijos del Sol*, a monumental-historical narration about the Incas, or stories with racist representations such as *Don Zenón*, *Petronila y Trampolín*, *Raspadilla y Chicharrón*, or *Coquin*, to name a few.

#### PEDRITO IN PUNO... PALOMILLA IN LIMA

The narrative of *Pedrito* unfolds in three segments: first, it depicts the boy's circumstances following the loss of his mother; then, it details the journey of emigration and his arrival in the city, culminating in his eventual migration abroad. The main character of the comic is a "palomilla". He is an indigenous boy between 9 and 11 years old, portrayed in traditional dress. His body is depicted with rigid movements and hieratic poses in the illustrations. Throughout the story, he forms relationships with various male adults who guide and protect him. Only towards the end does he interact with children his own age, Macaco and Panchito, who also lack supportive families. This comic follows the imagined journey of *Pedrito* from the Puna highlands to Arequipa and Lima. The story revolves around his desire to study at school, although the full implications of education for a racialised childlike *Pedrito* are only explained towards the end. The story begins with *Pedrito*'s isolated and obedient existence, living with his single mother in a remote hut. The narrative is set against a backdrop of sparse vegetation and vast mountainous landscapes.

The region of Puno portrayed in Peralta's comic was an important focus for the political and social organi-

<sup>7</sup> Churata has been recognised within Peruvian indigenism and participated in various groups such as *Bohemia Andina* in 1915 and the group Orkopata.



zation of indigenous peasant movements during this period, in response to the continued usurpation of land by landowners (De la Cadena, 2014, p. 66). As Contreras and Cueto point out, the first decades of the twentieth century witnessed a consistent process of “privatisation of pastures” that were previously considered communal resources (2007, p. 244). This situation gave rise to various demands by communities for access to resources such as water and forests. In the 1930s and 1940s, conflicts gradually diminished, partly due to the emerging influence of indigenism, championed by figures such as José Antonio Encinas, Hildebrando Pozo and Luis E. Valcárcel. This political and cultural movement saw education as a means of liberation and redemption for indigenous peoples, while other groups advocated a more Marxist-inspired perspective, emphasising the economic, social, and political underpinnings of indigenous oppression (Ames, 2012, p. 358).

However, as highlighted by Marisol de la Cadena (2014), the underlying notion of the indigenist project was that culture could transform race. Thus, artistic expressions depicting Inca themes, the highland landscape, and its people were promoted. Furthermore, this indigenist defense of the “Indian race” sought to enhance literacy campaigns and improve working conditions without fundamentally «altering the ‘soul’ seen as the essence that shapes culture» (2014, p. 66). According to De la Cadena, the contradictions, and paradoxes within the Peruvian indigenist project gave rise to a form of «silent racism» that laid the foundation for establishing racial hierarchies, positioning progressives and liberals within a framework that «subordinated biology to the ‘force of the spirit’» (2014, p. 73). Thus, the Inca legacy was deemed deserving of respect, while the perceived «racial inferiority» of Indigenous peoples required political attention and improvement (2014, p. 73). Often, this “soul” was located within the natural habitat of Indigenous individuals, while at other times, redemption was sought through migration to urban areas and education, seen as a path to *mestizaje*. It is from this perspective that we can unravel Pedrito’s story and his interactions with the white-mestizo adult world, both in Puno and in the capital.

The comic uses an omniscient narrator who initially describes the scenes and characters but later allows for greater interaction among them. This narrative device highlights the relationship between the children and the adults, as well as the projections and desires of a white-mestizo, normative masculinity. The narrator describes the scenes and figures, providing commentary and judgment on the story’s actions. Pedrito can be identified as a «flat character» (Ahmed, 2022, p. 350), lacking concrete

agency or reaction to situations. This condition elicits an emotional response from the audience, requiring an active reader to bring the persona to life and accompany them throughout the story until its resolution (Gardner, 2012 in Ahmed, 2022, p. 352). The emotional response to Pedrito’s experiences necessitates an «emotional community» (Rosenwein, 2020, p. 17) that perceives certain patterns of affirmation in these narratives, allowing them to confirm collective thoughts, expectations, encouragement, tolerance, or disapproval. This «imagined lethargic state» associated with indigenous people always requires a literate male subject who can instill in them courage (Peluffo, 2019, p. 27), and in that case, the instilling of useful and productive knowledge so that a future of progress can be achieved. What we witness here is another kind of inferential racism. The statement *Pedrito, el indiecito estudiante* uses the diminutive not only to emphasise the double subordinate condition of being a child and being indigenous. It seeks to create an apparently positive emotional link with the adult’s action towards this racialised body.

The omniscient narrator creates a dual meaning using imagery (fig. 6). Firstly, Pedrito is never shown in frontal or close-up shots, emphasising the presence of adult men who make decisions beyond the child’s control. The young lad’s body is often depicted from the side or back in wide shots, whether he is walking alone in nature, navigating the streets, or engaging in activities under adult supervision. Secondly, there is a scarcity of frontal images of the boy himself. The visual narrative primarily focuses on his interactions with adults, positioning him in subordinate roles: with an adult’s arm on his shoulder, hands controlling his body, or feet kicking him. Pedrito’s body language is rigid and passive, por-



Fig. 6. Details of “Pedrito, el indiecito estudiante”. Palomilla. *La revista peruana para los niños*, año I, n° 2, 1940. Biblioteca Nacional del Perú.



traying him as a receiver or listener. When the youngster does speak, it is with gratitude and agreement, lacking any questioning or assertiveness.

After Pedrito's mother's death in the opening episode, he encounters the muleteer Tatay in a desolate landscape. Tatay levels allegations against him for "*cimarronearse*", (fig. 7) a negative pejorative term associated with being wild: not following the rules, fleeing, or being lazy. This accusation triggers the fear of adults, related to concerns about racial degeneration and the vulnerability of solitary children. This dialogue aligns with the discourse of eugenics and whitening as possibilities for progress. At this point, fear constructs the other as a threat to the self and one's own existence. As Sara Ahmed explains, fear establishes the other as fearsome, capable of absorbing the self (Ahmed 2017, p. 107). Pedrito's body is perceived as a persistent menace, always at risk of going astray. Thus, the adult world represents the possibility of the white-mestizo racial order saving these childhoods. This perception legitimises verbal or physical violence. Consequently, Pedrito becomes a victim, observer, fugitive, or participant in violence as part of the adult world's learning experience.

Tatay experiences conflicts with farm labourers during the journey with Pedrito to Arequipa. The omniscient narrator highlights the muleteers' freedom of movement, which generates contempt and suspicion among those with stable jobs in rural areas. As a result, Tatay is arrested for public brawls, and the police officer who takes him into custody tells him «*Silencio indio*» (Shut up, Indian!). In prison, Tatay advises Pedrito to gather the courage to embark on his education. Alone again in Arequipa, the boy wanders, sleeps on the streets and finds temporary shelter in a house that later burns down. After this, he continues his journey to Lima with



Fig. 7. Details of "Pedrito, el indiecito estudiante". *Palomilla*. La revista peruana para los niños, año I, n° 2, 1940. Biblioteca Nacional del Perú.

a chauffeur as a companion. At the end of each episode, the artist Peralta includes a note at the bottom of the page, stating that the next issue will continue the story and the «surprising adventures of a boy who symbolises a race striving for self-improvement» (*Palomilla*, 1940, s/p). The concept of improvement is associated with eugenics as a discourse, and the city appears as the realm of opportunity and socio-economic advancement. This notion of overcoming reflects the fiction's attempt to rectify the perceived "flaw" in race through an ongoing process of violence, which is presented as the norm and as a form of learning. In this case, inferential racism implies constant white anxiety about the racialised child's vulnerable condition in transit to the urban environment. The narrative is replete with expectations about the child's future in the city and the possibility of viewing this place as a space of potential salvation, albeit always uncertain.

In the final part of the comic, new characters of the same age are introduced: Macaco, of Chinese origin, and Panchito, a black boy who shines shoes. A chauffeur offers odd jobs to the children to help them survive. The comic shows scenes in which the children sneak into the cinema and share a room to sleep in. However, they are discovered and kicked out by the room's owner. The children find refuge in the driver's garage and invite Macaco to join them. The comic concludes with a confrontation with thieves, which is resolved by calling the police. This scene of violence serves as the closing of the story. On the last page, Peralta relates the boy's last journey. Pedrito agrees to accompany a sailor who sympathises with him after the boy returns his lost wallet. This character invites him to travel on his boat. The adult insists on the duty of helping children like him and on the need to study in advanced centres to be useful to his people. The little lad accepts with enthusiasm and believes that his dreams will finally come true. He says goodbye to his friends, who warn him of the horrors of war, bombings and the terrible situation in China and Africa. There, elderly people and children are being killed and subjected to terrible cruelty. However, Pedrito ignores their fears and sets off on his journey, leaving behind the worries of his companions.

Macaco and Panchito evoke memories that instil fear about the world (fig. 8), operating as a scenario of future harm that manifests as present violence. This fear leads to the shrinking of their bodies and constant apprehension, as they refuse to venture beyond confined spaces or anticipate harm in external environments. In Lima, racially marginalised children face explicit discrimination. While they remember the violence of their origins in China and Africa, it is normalised in Peralta's



Fig. 8. Details of “Pedrito, el indiecito estudiante”. Palomilla. *La revista peruana para los niños*, año I, n° 15, 1940. Biblioteca Nacional del Perú.

story. The artist portrays Lima, paradoxically, as a comparatively safer place even though it is not. However, the underlying moral lesson is that these “palomillas” lack the protection of certain adults. Meanwhile, Pedrito, on the boat, reflects on the adult figures encountered during his journey, experiencing emotions such as love and responsibility (mother), camaraderie (driver), tenderness (Teresa), generosity and freedom (muleteer), sacrifice and self-sacrifice (teacher). Pedrito identifies himself as a “street student” with the aim of returning fully prepared. The world of the white adult serves as a normative guide, emphasising usefulness, learning, progress, detachment from origins and transformation. Whiteness and improvement through a eugenic ideology shape Pedrito. His experiences become a moral standard set by the urban adult world.

#### CONCLUSIONS

The representation of urban childhood in these comics explores the intricate relationship between race and power. On one hand, there is an ambiguous connection between white-mestizo children and those who

are indigenous, black, peasant, or poor. These children, mostly boys, engage in street games, competing for money and mischief in public spaces. However, the dominant narrative revolves around the character of Mojicón, who embodies white-mestizo privilege and justifies hierarchies and the use of violence. Despite being a “chino” himself and thus a person in the making, Mojicón primarily identifies with whiteness, which is seen as both a privilege and a future aspiration. Furthermore, the boy is allowed to “break” the rules due to his racial innocence. This permissibility reinforces how racism operates in the portrayal of childhood. Thus, it is permissible to play with and mistreat “chinos” street kids, despite the consequences of these situations.

On the other hand, eugenic ideas deeply infiltrate the story of Pedrito, an indigenous boy with no family network, who wanders alone in the city and suffers violence. The constant guidance of the white mestizo adult world shapes his journey between Puno, Arequipa, and Lima. Throughout the narrative, white-mestizo anxieties are evident, reflecting the fears and concerns surrounding this racialised childhood. We witness this harsh transition. Although the artist Peralta’s purpose is to highlight Pedrito’s subordinate status, inferential racism is present in the ways in which education is conceived as a stage for “overcoming” race. Pedrito’s education in the streets is a process of assimilation to whiteness. Consequently, this process situates this child as a subject of civilization and progress, “despite” his indigenous origin. In short, these “chinos” and “palomillas”, who represent urban children, become recipients of the shelter provided by the ideology of white-mestizo miscegenation, which subtly permeates their bodies.

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Ahmed, Sarah. 2017. *La política cultural de las emociones*. México, UNAM.
- Ahmed, Maaheen. 2022. “Reading children in comics: a sociohistorical mapping”. *Children’s Geographies*. 20:3, 349-360.
- Ahmed, Maaheen. 2020. “Black Boys and Black Girls in Comics: An Affective and Historical Mapping of Intertwined Stereotypes”. Frederick Adalma (ed.). *Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*. Routledge, pp. 28-41.
- Ames, Patricia. 2012. “¿La escuela es progreso? Antropología y educación en el Perú”. Carlos Degregori. *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. Lima, IEP, pp. 356-391.

- Bernstein, Robin. 2011. *Racial Innocence: Performing Childhood and Race from Slavery to Civil Rights*. New York, NYU Press.
- Cook, Daniel Thomas. 2020. *The Moral Project of Childhood: Motherhood, Material Life, and Early Children's Consumer Culture*. New York, NYU Press.
- Contreras, Carlos & Cueto, Marcos. 2007. *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas de la independencia hasta el presente*. Lima, IEEP, PUCP, UP.
- Cubillos, María Carolina. 2012. "El difícil tránsito hacia la modernidad: la prensa en Colombia". *Folios* 25. Medellín, Facultad de Comunicaciones, pp. 47-65.
- De la Cadena, Marisol. 2014. "El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú". Hünefeldt, Christine, et al. *Racismo y etnicidad*. Lima, Ministerio de Cultura, pp. 54-97.
- Delgado Rozo, Juan. 2010. *La construcción social del paisaje de la Sabana de Bogotá 1880-1890*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010. Tesis maestría. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/70523>
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. México, Ediciones Era.
- González, Beatriz. 2020. *Historia de la caricatura en Colombia*. Bogotá, Villegas Asociados S.A.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Walsh, Víctor Vich (comiladores). Lima, Enviación Editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, UASB, IEP.
- Lucioni, Mario. 1996. "Un arte desconocido: La historieta peruana". *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*. N.38, Lima, 1996, pp. 49-58.
- Mejía Pavony, Germán. 1999. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá, CEJA.
- Peluffo, Ana. 2019. *En clave emocional: Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Rabanal, Daniel. 2001. "Panorama de la historieta en Colombia". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. La Habana, Editorial Pablo de la Torre, pp. 14-30.
- Reynoso, Carlos. 2019. "Subalternidad y hegemonía en las historietas de Demetrio Peralta: Pedrito, el indiecito estudiante y El bandolero fantasma". *Desde el Sur*, 11 (2), pp. 183-200.
- Roggenbuck Stefan. "Historia social de la infancia callejera limeña". *Apuntes* 39, segundo semestre 1996, pp. 89-112.
- Rosenwein, Barbara. 2020. "Periodization? An answer from the history of emotions". Andrew Lynch, Susan Broomhall. *The Routledge History of Emotions in Europe 1100-1700*. London /NY, Routledge and Francis Group, pp. 15-29.
- Sagástegui, Carla. 2003. *La historieta peruana. Los primeros 80 años 1887-1967*. Lima, Galería ICPN.
- Saguissag, Lara. 2018. *Incorrigibles and Innocents: Constructing Childhood and Citizenship in Progressive Era Comics*. Rutgers, University Press.
- Saldarriaga, Óscar, Javier Sáenz. 2007. "La construcción escolar de la infancia: pedagogía, raza y moral en Colombia, siglos XVI-XX". Pablo Rodríguez Jiménez, María Emma Manarelli. *Historia de la infancia en América Latina*. Bogotá, Universidad del Externado, pp. 341-415.
- Sánchez Obregón, Javier. 2013. "La infancia de la infancia. Particularidades y efectos del discurso sobre la degeneración de la raza colombiana en los años veinte y treinta del siglo pasado". In Susana Sosenski & Elena Jackson. *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina*. México, UNAM, pp. 209-240.
- Wade, Peter. 2017. *Degrees of Mixture, Degrees of Freedom: Genomics, Multiculturalism, and Race in Latin America*. Durham, Duke University.
- Wade, Peter. 2010. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito, Abya-Yala.
- Zelizer, Viviana. 2022. "From pricing the priceless child: the changing social value of children". In *The New Economic Sociology*, pp. 135-161. Princeton, Princeton University Press.







**Citation:** Pires, MdC. F. (2023) O Corpo que menstrua: contravisualidades no humor gráfico produzido por Fabiane Langona (2014-2021). *Quaderni Culturali IILA* 5: 27-36. doi: 10.36253/qciila-2473

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** © 2023 Pires, MdC. F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

MdCFP: 0000-0001-8618-4151

## O Corpo que menstrua: contravisualidades no humor gráfico produzido por Fabiane Langona (2014-2021)

The Body that Menstruates: countervisualities in the graphic humor produced by Fabiane Langona (2014-2021)

MARIA DA CONCEIÇÃO FRANCISCA PIRES

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*

E-mail: [mariac.pires@unirio.br](mailto:mariac.pires@unirio.br)

**Abstract.** The article examines the use of graphic humor to guide menstruation in cartoons and strips by cartoonist Fabiane Langona, published between 2014-2021 in the *Folha de São Paulo* newspaper and in her *Instagram* and *Facebook* profiles. The central purpose is to point out how, through the use of the grotesque and irony, graphic and discursive elements that characterize her work, the cartoonist strives to destigmatize the theme, facing the established taboos about the menstruating body and menstrual blood. I defend the premise that by putting the menstruating female body on stage, with the pain and discomfort it carries during this period, Fabiane Langona seeks to modify the meanings that are historically attributed to them, as something dirty and shameful, and break with the visual silence in which it's wrapped. In this way, the artist builds counter-visualities, that is, transgressive images that go in the opposite direction to the historically interdicts placed on this theme, provoking reflections on them and on the meanings imputed to female bodies.

**Keywords:** feminine body, menstruation, graphic humor, comics.

**Resumo.** O artigo examina a utilização do humor gráfico para abordar a menstruação nos cartuns e *webtiras* da cartunista Fabiane Langona, divulgados entre 2014-2021 no jornal *Folha de São Paulo* e em seus perfis do *Instagram* e *Facebook*. O propósito central é assinalar como através do uso do grotesco e da ironia, elementos gráficos e discursivos que caracterizam sua obra, a cartunista se empenha em desestigmatizar o tema, enfrentando os tabus instituídos sobre o corpo menstruado e o sangue menstrual. Defendo a premissa que ao colocar em cena o corpo feminino menstruado, com as dores e incômodos que esse carrega durante esse período, Fabiane Langona procura modificar os sentidos que historicamente lhes são atribuídos, como algo sujo e vergonhoso, e romper como silêncio visual no qual está envolto. Desse modo, a artista constrói contravisualidades, ou seja, transgressoras imagens que vão na direção oposta aos interditos historicamente colocados sobre esse tema, provocando reflexões sobre os mesmos e sobre os significados imputados aos corpos femininos.

**Palavras chave:** corpo feminino, menstruação, humor gráfico, quadrinhos.

Em 07 de Outubro de 2021, foi sancionada a lei 14.214/21 que instituiu no Brasil o Programa de Proteção e Promoção de Saúde Menstrual e combate a precariedade menstrual. Originalmente, a proposta apresentada continha 08 artigos, dos quais 05 foram vetados, de modo que, na prática, a lei se transformou em apenas uma campanha informativa sobre o tema da saúde menstrual. Estima-se que cerca de 5,6 milhões de corpos que menstruam seriam beneficiados pela lei, incluindo homens trans e pessoas não binárias, em diferentes condições sociais e econômicas.

O embargo presidencial fez emergir entre quadristas feministas brasileiras um debate importante, mas ainda pouco visibilizado: a questão da pobreza menstrual e o seu impacto sobre a vida de milhões de corpos que menstruam. As redes sociais foram tomadas por mensagens de discordância à decisão presidencial e, como parte de meu campo de estudo, chamou-me a atenção as publicações de ilustradoras, quadristas e cartunistas tanto sobre o veto e a pobreza menstrual, quanto, sobre os preconceitos relacionados ao tema. Ressalto as publicações das cartunistas Iaanks, Fabiane Langona<sup>1</sup> e Thais Trindade em seus perfis no *Instagram*, em 07 de outubro de 2021, e, em 09 de outubro, as das cartunistas Carol Cospo Fogo, Aline Corteletti e Poliana Paiva.<sup>2</sup>

Nesse artigo, interessa-me discutir como o humor gráfico foi empregado como linguagem para discutir e tornar visível o próprio sangue menstrual e o menstruar, ambos rejeitados e inviabilizados nas sociedades em que o predominam as relações de dominação material e simbólica de homens sobre as mulheres e sobre todos os corpos que não são considerados pertencentes aos padrões normativos de raça, gênero e orientação sexual (Delphy, 2009). Especificamente, irei me debruçar sobre os cartuns e *webtiras* produzidos pela cartunista gaúcha Fabiane Langona<sup>3</sup>, cuja produção gráfica se sobressai pela adoção da ironia, do estilo grotesco (Bakhtin, 1993) e pelo prisma crítico adotado.

<sup>1</sup> O cartum publicado por Fabiane Langona já havia circulado anteriormente, em 26 de agosto de 2021, na *Folha de São Paulo*.

<sup>2</sup> Disponíveis no Instagram das artistas citadas: Iaanks, @iaanks; Thais Trindade, @artivistha, Fabiane Langona, @fabianelangona; Carol Cospo Fogo, @carolcospofogo; Aline Corteletti, @ilustraclementine; Poliana Paiva, @romanticuzinhos.

<sup>3</sup> Jornalista de formação, a quadrista e cartunista Fabiane Langona nasceu em Porto Alegre em 1984 e atualmente vive na cidade de São Paulo. Em 2012 ganhou o prêmio Melhor Publicação de Humor do Troféu HQ MIX, participou de várias exposições, individuais e coletivas, e tem 02 livros publicados sob o codinome de Chiquinha: *Uma patada com carinho. As histórias pesadas da Elefoa Cor-de-Rosa* (2011), *Algumas mulheres do mundo* (2015) além do fanzine *A Mediocrização dos Afetos* (2017). Desde 2017 publica na seção de quadrinhos do jornal *Folha de São Paulo*. Há alguns anos deixou de usar o pseudônimo Chiquinha e passou a assinar com seu próprio nome.

A partir das análises anteriores que realizei sobre a obra de Fabiane Langona, constato o seu profundo interesse profundo pelo cotidiano, por tudo aquilo que é ordinário, e uma imersão em seu tempo, nas fraturas e indeterminações desse tempo (Pires, 2019a, 2019b). Em suas histórias, as personagens encenam situações corriqueiras, aparentemente banais, que destronam os estereótipos comuns atribuídos às mulheres e que servem de mote para pautar macro e micro violências cotidianas contra as mulheres, assim como para sublinhar as redes discursivas que, no intuito de nos disciplinar, operam em múltiplos campos: médicos, científicos, econômicos, jurídicos e religiosos, propagando e fixando identidades, papéis sociais e normas binárias.

A autora protagoniza grande parte de suas histórias através de autorretratos em que se representa em um corpo feminino sem artifícios estéticos e despadronizado e, por isso mesmo, autônomo e livre, cujos gestos, ações e práticas assumem uma postura avessa às imagens estereotipadas das mulheres e das relações de gênero. Os seus autorretratos, entretanto, não constituem uma autobiografia, mas mostram-se um recurso original para questionar a existência de uma arte feminina ou de mulheres, abordar de forma renovada uma agenda diversificada de temas como maternidade, interrupção voluntária da gravidez, as formas de violência patriarcal, racismo, desigualdade de classe, assédio, sexualidade, dentre vários, e, também, apresentar uma compreensão autocentrada de si (Giunta, 2018).

Para essa análise, selecionei cartuns e *webtiras* que foram divulgados entre 2014-2021 em seu perfil no *Facebook* e no *Instagram*, e que trazem a menstruação como foco central. Embora não tenha identificado uma linearidade ou uma tematização roteirizada sobre o mênstruo, algo como um conjunto de histórias sobre esse tema, a imagem de uma mulher menstruada frequentemente aparece em suas publicações, o que pode ser pensado como um esforço de falar abertamente sobre um fenômeno fisiológico que é tratado como um tabu. Interessa-me analisar como a adoção de um viés não depreciativo sobre esse tema fere esse código de silêncio e ojeriza instituídos e propagados e pode ser concebido como uma ruptura estética desse silêncio.

Meu propósito neste artigo é, portanto, examinar como a alusão a menstruação nas *webtiras* e cartuns de Fabiane Langona entra em colisão com dogmas e tabus existentes sobre o assunto. Para tanto, centrarei a análise sobre os recursos gráficos empregados para conferir um caráter crítico e emancipador à sua perspectiva. Minha atenção volta-se a dois elementos que constituem o cerne dessas *webtiras* e cartuns: a visceralidade do corpo que menstrua e tudo que ele carrega junto com o menstruar



e a exposição do líquido vermelho que escorre desse corpo, o sangue menstrual. Acreditando na premissa de que se há opressão, há também resistência e luta, mais que enfatizar as restrições colocadas sobre a menstruação e os corpos que menstruam, interessa-me colocar em primeiro plano como a artista constrói o que Nicholas Mirzoeff (2016) denomina de contravisuais, ou seja, transgressoras imagens que vão na direção oposta aos tabus instituídos. Assim como questiona e problematiza as pedagogias da sexualidade, em geral «sutil, discreta, contínua, mas, quase sempre, eficiente e duradoura» (Louro, 2000, p. 13), provocando reflexões sobre os mesmos e sobre os significados imputados aos corpos femininos.

### ESSE CORPO QUE MENSTRUA

Para explorar as representações da menstruação nos cartuns e *webtiras* de Fabiane Langona, não se pode negligenciar a imagem produzida sobre o corpo que menstrua. Nesse artigo, seguindo a narrativa construída pela artista, irei centrar o foco no corpo da mulher que menstrua, sem mencionar outros corpos que menstruam, embora o tema da pobreza menstrual e dos tabus relativos ao mênstruo envolvam todos esses corpos. Mas, reitero, seguirei a abordagem privilegiada pela cartunista que, por sua vez, quando trata do tema, fala a partir de si sem, com isso, defender a cisheterossexualidade como norma.

Colocar em cena um corpo de mulher distante do modelo corporal social e historicamente construído a partir de códigos falocráticos e do olhar objetivador para e sob os desejos masculinos, é um modo de combater esses códigos e as relações de poder e hierarquia que eles engendram. Nas décadas de 1960 e 1970, mulheres artistas trouxeram para os diferentes campos visuais representações dos corpos femininos que incorporavam demandas e discussões travadas nos feminismos, especialmente sobre papéis sexuais, relações de gênero e tabus, resultando em outros modos de ação política que potencializavam esses debates.

Pintar, desnudar, paramentar os corpos é um ato frequente em manifestações e protestos feministas. Tais ações são modos de transformá-los em instrumentos políticos que expressam as demandas que orientam tais manifestações e ressignificam determinadas construções imagéticas e narrativas sobre os corpos que protestam. Ao escrever me vem à mente formas de ações plurais em que o corpo figura como artefato político e elemento chave para enunciação do discurso: os corpos *seminus* que integram a Marcha das Vadias, as barrigas grávidas com dizeres sobre a voluntariedade da maternidade em manifestos pelo legalização da interrupção voluntária da

gravidez, o uso de turbantes e roupas para referenciar a ancestralidade nos Movimentos de Mulheres Negras, a gestualidade corporal na performance/protesto *O Violador é Você*, dentre tantas outras. Os corpos das mulheres integram de diferentes formas as manifestações para colocar em discussão a sua construção, desnaturalização e politização.

A função política do corpo foi incorporada também por movimentos ambientalistas, anticapitalistas, rurais, LGBTQIA+s, dentre outros. Ao analisar as manifestações de massa nas ruas e praças, Judith Butler (2018) destaca como a congregação de corpos plurais que se reúnem com propósitos políticos, em silêncio ou não, parados ou gesticulando, expressa uma reivindicação de existência e presença no espaço público. Em sua concepção todas as ações, mesmo as virtuais, são corporais, por isso faz-se necessário observar com atenção as dimensões corporais dessas ações, o que os corpos pleiteiam e o que podem fazer. Butler afirma que a reunião, manifestação e exibição de determinados corpos, como as pessoas transgênero na Turquia e/ou as mulheres que usam véu na França, cujas presenças são vedadas nos espaços públicos, expressa a refutação dessa norma perversa e um empenho em reafirmar seu direito em ocupar esse espaço.

Tão opressivos quanto os alicerces materiais e sociais que mediam a concepção do corpo feminino, são «as estruturas da linguagem e outras práticas significantes que codificam o corpo da mulher [...]» (Dallery, 1997, p. 64) e é por isso que se mostra relevante se apropriar discursiva e imagetivamente do próprio corpo, criar imagens e códigos de linguagem que revertam e desconstruam os existentes, assim como os binarismos e hierarquias que lhes acompanham. Nesse sentido, me parece apropriado mencionar o argumento de Hélène Cixous (2022) sobre o imperativo de uma tomada da linguagem, em todas suas formas e expressões, e da gramática cultural que confere sentidos às práticas. Em suas palavras:

[...] É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; [...] É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita *nova, rebelde* que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história, a princípio em dois níveis inseparáveis: a) individualmente: escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar, transformando-o num estranho do qual temos medo ao atravessar a rua –o doente ou o morto–, e que tantas vezes torna-se mau companheiro, causa e origem das inibições. (Cixous, 2022, pp. 41-52).

Parece-me óbvio que ainda que Cixous esteja falando de uma política da escrita do corpo (Dallery, 1997), sua proposição diz respeito a um contrapor-se às práticas existentes que dão sentido a cultura, fetichizam e fracionam o corpo feminino em pedaços de carne, o destituindo de autonomia.

Quando Audre Lorde (2019) afirmou a incoerência em usar as ferramentas do patriarcado racista para esmiuçar suas implicações em nossas existências de mulheres negras, estava fazendo alusão ao imperativo de se empregar e criar outros instrumentos para a crítica ao modelo patriarcal racista e da imprescindibilidade de abraçar as nossas diferenças como mulheres, ao invés do simples reconhecimento de que somos diferentes.

O corpo tem uma centralidade radical na obra gráfica de Fabiane Langona sobre a menstruação. Ele tanto carrega a mensagem principal, como funciona como meio para expor essa mensagem, afrontando as normas de exposição dos corpos femininos nos espaços públicos. Dois elementos se sobressaem nessas histórias: o caráter não idílico com que são tratados o estar menstruada e a menstruação e a adoção do estilo grotesco para alcançar esse fim. O emprego do estilo grotesco, ainda interdito às mulheres, para celebrar de forma enérgica a sua diferença, transforma esses desenhos em uma narrativa política na medida em que questiona as normas sociais que cerceiam e tentam definir tais corpos. A esse questionamento se junta um exercício de liberdade e autonomia sobre seu corpo e sexualidade.

Assim como a alienação do trabalho nas classes trabalhadoras, manter as mulheres alienadas do próprio corpo é crucial tanto para eclipsar e emudecê-las, como para impedir que a sua sexualidade se desenvolva de forma autônoma e plena, tornando-se, desse modo, produto das projeções androcêntricas (Dimen, 1997).

O corpo da mulher desenhada por Fabiane Langona não é balizado e definido por práticas discursivas falocêntricas; Transgressor, é abundante e não se mostra cativo ou passivo. A protagonista não teme pronunciar seus desejos e sua soberania; ao contrário, ela os anuncia sempre que coloca seu corpo à mostra, como podemos ver na figura abaixo (fig. 1).

Examinando o nu feminino na pintura clássica, Berger (2018) destaca que este se destina a satisfazer o espectador masculino. Além disso, o autor identifica alguns artifícios empregados pelos artistas para licenciar o espectador voyeur de forma a tornar a mulher representada como desejosa de ser observada, como a inserção do espelho na imagem. Tais recursos servem tanto como uma autorização para a objetificação do corpo para o qual se olha, como para acentuar a sua sensualidade. Finalmente, Berger pontua a condição passiva que

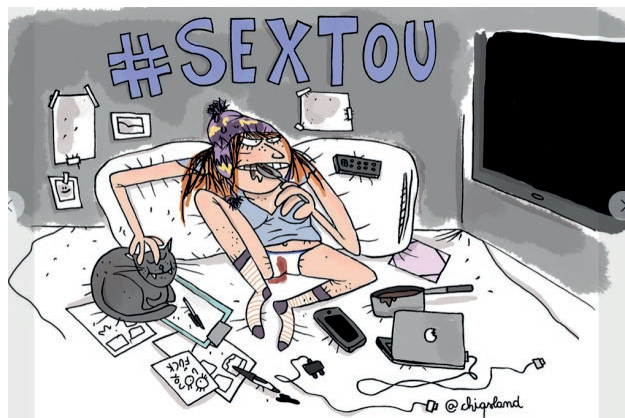


Fig. 1. Fabiane Langona, #SEXTOU, 25/08/2017. Facebook Fabiane Langona Corp.

se coloca a mulher representada quando em nu frontal e que não expressa seus próprios sentimentos, mas o do autor do quadro ou do seu proprietário.

O frequente nu frontal de Fabiane é ativo tanto pelo que a personagem enuncia, como pelo que seu corpo carrega, ou seja, tudo aquilo que é execrado pelos padrões estéticos de feminilidade: pêlos, líquidos, marcas, opulência, flacidez. Potente, é um corpo erótico no sentido propalado por Lorde (2019), porque afirma sua pujança e compartilha sua força criativa e o gozo de ter a posse de si mesma (fig. 2).

A ironia presente no diminutivo que acompanha as perguntas: «Tão com medinho? Ou nojinho?», evidencia a tensão entre rejeição/desejo que acompanha o corpo feminino. Ora esse corpo é idealizado e, por isso mesmo, desejado, quando inscrito na compreensão normativa do que é belo e fecundo, ora é rejeitado, ocultado e cerceado por essa mesma forma de racionalidade, aparelhada por pressupostos morais para justificar e cristalizar essa rejeição/ocultamento.

Em seu estudo sobre o corpo e o cabelo negro como suportes simbólicos da identidade negra no Brasil, Nina Lino Gomes (2008) discute a construção histórica da noção de limpeza e como a associação entre sujeira, pecado, imoralidade, passa a se estender a grupos marginalizados como negros, mulheres, pobres, dissidentes sexuais, pessoas com deficiências, dentre outros. Esse processo constitui uma hierarquização no interior dessa sociedade assepsizada, cuja interiorização se desdobra na ideia de que corpo limpo seria sinônimo de ordem e disciplina.

Até os dias atuais, o corpo menstruado está envolto, ainda que temporariamente, numa aura de impureza que, para alguns grupos sociais o impede de realizar determinadas tarefas ou praticar determinadas ações (Sardenberg, 1994). Associadas à essas limitações identifica-se a atuação

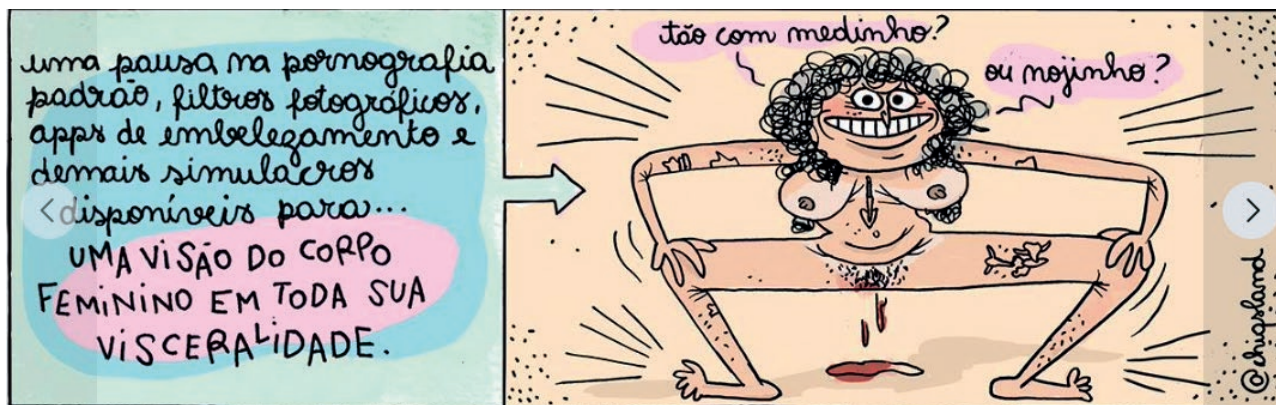


Fig. 2. Fabiane Langona. *Folha Cartun*, 09/11/2018. Folha de São Paulo. «Uma pausa na pornografia padrão, filtros fotográficos, apps de embelezamento e demais simulacros disponíveis para... UMA VISÃO DO CORPO FEMININO EM TODA SUA VISCERALIDADE. Tão com medinho? Ou nojinho?».

das indústrias farmacêuticas e de cosméticos para encobrir essa condição, tornando esse corpo supostamente perfeito, sem sangrar, sem odores (Ratti et al., 2015).

O corpo menstruado que Fabiane desenha, constantemente com as pernas abertas e a genitália exposta, refuta a imputação de sujeira física e moral historicamente atribuídas. Tal qual proposto por Cixous (2022), ela reescreve o corpo feminino ao apresentá-lo sem enfeites ou censura. Ele ostenta tudo aquilo que uma racionalidade branca ocidental cristã patriarcal heteronormativa rejeita e insiste em ocultar, ao mesmo tempo em que explicita a tensão e ambiguidade existentes na sua idealização e coisificação. Expressa e desafia, portanto, a complexidade que envolve as imagens sociais assépticas construídas, e muitas vezes interiorizadas, das mulheres e que se entrelaça a um processo de domesticação do seu corpo.

Não são corpos dóceis que se sujeitam ao controle externo, às práticas da feminidade ou aos ideais estéticos contemporâneos que atormentam a vida de muitas mulheres (Bordo, 1997). Inclusive o sangue que deles escorre, também não é contido. Ao contrário, é sempre colocado à mostra, normalizado, ainda que a sua exposição implique também pôr em xeque a banalização de alguns dos desagradáveis sintomas e efeitos nesses corpos.

Os corpos menstruados apresentados por Fabiane se contrapõem às visualidades normativas, que ensinam e controlam; se constituem, portanto, em uma estratégia gráfica, uma contravisualidade que enfrenta visualmente os estigmas relacionados a menstruação e que, muitas vezes, geram impactos inestimáveis tanto na autoestima, como na socialização dos corpos que menstruam.

A exposição do sangue menstrual é o segundo aspecto que quero destacar na produção gráfica de

Fabiane Langona. Interessa-me pontuar como sua representação entra em conflito com uma formação discursiva reiterada por diferentes redes de saber e poder: mídia, indústria farmacêutica e de cosméticos e pelo Estado.

#### O LÍQUIDO VERMELHO QUE ESCORRE DESSE CORPO

Com exceção do cartum acima, Fabiane não idealiza ou romantiza a menstruação. Em contraposição ao que muitas vezes identifica-se em propagandas de absorventes<sup>4</sup> que apresentam modelos felizes, ativas e dispostas, trajando roupas brancas, reforçando o anseio de higiene almejado pela sociedade, para ressaltar questões como proteção, discricção e conforto (fig. 3).

Guacira Lopes Louro (2000) discorre sobre o papel pedagógico que a mídia executa sobre os comportamentos sociais de homens e mulheres de forma a reiterar identidades e práticas hegemônicas e, ao mesmo tempo, refutar outras identidades e práticas, embora «essas instâncias disponibilizem representações divergentes, alternativas, contraditórias. A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente» (Louro, 2000, p. 19, 20). Nesta e em outras redes de saber e poder, como escola e Igreja, a menstruação aparece como algo impuro, fétido, e que, por isso, deve ser escondido a todo custo. Em vários trechos bíblicos encontra-se referências a essa condição de impureza que a mulher supostamente adquire quando menstrua:

<sup>4</sup> Em um visível esforço para se adequar aos novos discursos e demandas, marcas como *Sempre Livre*, *Intimus* e *Buscofem* criaram campanhas publicitárias com enfoques mais plurais sobre a menstruação e pessoas que menstruam (Gomides, Santana, 2019).





Fig. 3. Fabiane Langona. *Sem título*, 07/10/2021. @fabiane\_langona.

A mulher, quando tiver o fluxo de sangue, se este for o fluxo costumado do seu corpo, estará sete dias na sua menstruação, e qualquer que a tocar será imundo até à tarde. Tudo sobre que ela se deitar durante a menstruação será imundo; e tudo sobre que se assentar será imundo. [...] Se um homem coabitar com ela, e sua menstruação estiver sobre ele, será imundo por sete dias; e toda cama sobre que ele se deitar será imunda. [...] Porém quando lhe cessar o fluxo, então, se contarão sete dias, e depois será limpa. (*Bíblia*, “Levítico 15”, pp. 19-21, 24-25, 28).

O controle do corpo feminino passa também pelas mãos do Estado, quando este se torna o único responsável pela legislação sobre a contracepção, o aborto, o parto (Dimen, 1997). Sob o imperativo cisheteronormativo patriarcal, Estado e escola atuam em conjunto na construção e difusão de normas culturais que regulam, gerenciam e qualificam os corpos para o convívio social. O limite imposto à propagação de um conhecimento mais complexo sobre a pluralidade dos corpos e sexualidades das mulheres, generaliza uma perspectiva simplista do corpo feminino que o restringe a vagina, compreendida como a totalidade da genitália. Nessa rede discursiva de poder, a mídia tem o importante papel de confeccionar discursos e significados que reiteram essas normas, de tal modo que os sujeitos se identificam com estas passando a assumi-las.

As peças publicitárias de absorventes descartáveis são um achado especial sobre essa construção discursiva da mídia e sua atuação na domesticação dos corpos femininos. Adota-se uma paleta de cores suaves tanto para vestir as modelos, em geral brancas, como para ilustrar o sangue menstrual, que até 2018 era representado na cor azul, e ao empregar frases categóricas como: «cuide-se», «evite acidentes», «opte por versões discretas» (Gomides, Sant’anna, 2019, p. 254). Em conjunto

com tais recomendações, vieram os produtos de higiene criados por empresas de cosméticos especialmente para esse fim, tais como sabonetes íntimos, de calcinhas, dentre outros que constituem um verdadeiro arsenal de mascaramento do que, paradoxalmente, é compreendido como natural, próprio das mulheres.

Em síntese, até porque me parece impossível aprofundar com a necessária densidade o desenvolvimento histórico do conjunto de atuação dessas redes de poder e saber, essa pedagogia cultural é fundamental para construir, propagar e reforçar tabus e o controle sobre os corpos femininos, assim como delimitar os papéis sociais destinados às mulheres (Louro, 2000).

Os cartuns e *webtiras* de Fabiane vão em direção oposta a esse imaginário hiperhigienizado, indolor e inodoro e onde suportar em silêncio as dores, o cansaço, a insatisfação, faz parte do processo de construção de uma mulher domesticada, civilizada, com comportamentos considerados adequados. A artista esmiuça e dá concretude aos incômodos que muitas vezes acompanham o mênstruo, como cólicas, inchaços, dores de cabeça, intensidade do fluxo, alterações no humor, entre outros, sem adoção de termos ascéticos ou imagens e cores que sirvam como atenuantes estéticos.

No segundo quadro da *webtira* abaixo, a lágrima no rosto, o corpo curvado e a nuvem com um raio em sua direção, indicam a condição dolorosa vivida pela protagonista que utiliza a ironia para abordar a trivialização da dor nas pessoas que menstruam. A *gag* final não provoca riso, mas reflexão. De forma, a meu ver, contraditória, o bloqueio que se coloca às pessoas menstruadas, comumente vistas como sujas, e à menstruação, tratada como um dejetivo impuro, não significa a possibilidade do afastamento dessa pessoa por falta de condições físicas para executar atividades diárias, ainda que esta sofra

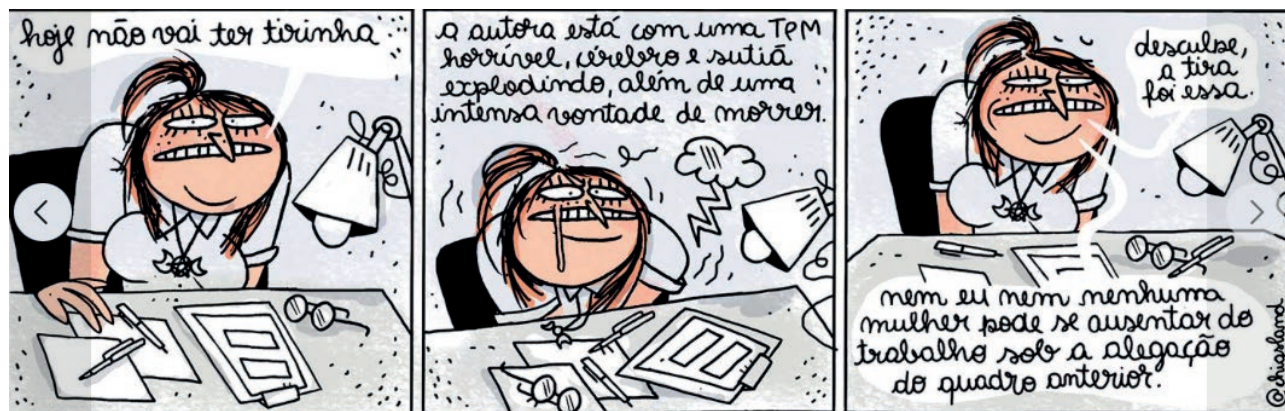


Fig. 4. Fabiane Langona. *Folha Cartum*, 01/03/2019. Folha de São Paulo. «Hoje não vai ter tirinha. A autora está com uma TPM horrível, cérebro e sutiã explodindo, além de uma intensa vontade de morrer. Desculpe, a tira foi essa. Nem eu nem nenhuma mulher pode se ausentar do trabalho sob a alegação do quadro anterior.»



Fig. 5. Fabiane Langona. *Folha Cartum*, 18/09/2021. Folha de São Paulo. «Não sei mais o que fazer para ser lembrada como uma iconoclasta!!! Me dêem ideias!!!».

de múltiplos incômodos durante esse período; nesse momento, o mênstruo é algo natural, ainda que cientificamente a dor não o seja para nenhum ser vivo (fig. 4).

A artista explora essa contradição e rompe com o silêncio imposto aos corpos que menstruam, frequentemente obstruídos de falar de suas experiências sem artifícios que produzam discursos disciplinados, adequados ao que se deseja ouvir. Essa contradição, da perspectiva que identifica a mulher menstruada como impura, suja, mas cujo sofrimento não merece ser reconhecido, o que implica, por sua vez, em uma inaptidão seletiva para exercer determinadas funções sociais, me remete ao argumento desenvolvido por Freud (2012) sobre o caráter ambivalente dos tabus.

Refiro-me pontualmente a sua observação de que embora não se possa determinar em que momento se criaram os tabus, é fato que é imposto por uma autori-

dade que limita as aspirações humanas e que é envolto em uma ambivalência ao ser entendido como sagrado e como impuro. Esta ambivalência se estende às ações em relação ao tabu uma vez que junto com as censuras vem a obediência e a renúncia que, por sua vez, pode vir seguida da frustração; por outro lado, pode gerar ainda o desejo de infringi-las, o anseio por liberdade.

Esse é o aspecto que interessa-me assinalar: o empenho da artista em afrontar as censuras e limitações. Para tanto, o grotesco é empregado como recurso estético que rompe com um segundo silêncio: o silenciar visual, ou seja, códigos e convenções textuais e pictóricos utilizados no campo visual e que favorecem a incorporação da rejeição ao tema. Ainda que a cartunista explore o imaginário que identifica o sangue menstrual como algo maldito, sujo e que, por isso mesmo, deve ser ocultado, o mênstruo não oblitera, nem despotencializa essa mulher.



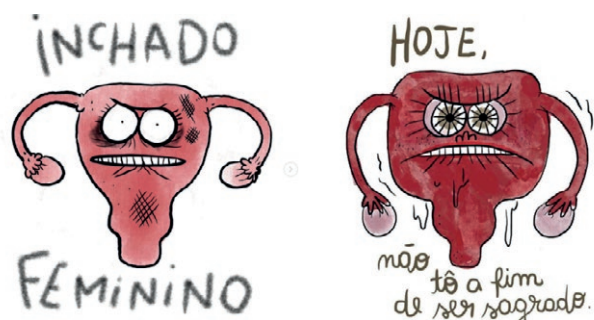


Fig. 6. Fabiane Langona. *Sem título*, 29/01/2021.

Ao invés de um corpo dócil e regulado, visualizamos um corpo profanador e desejanter. Associada a uma perspectiva feminista, a presença corpórea hiperbólica corrobora para escancarar as arbitrariedades que envolvem as interdições sociais aos corpos que menstruam. Esse corpo desmedido, ininteligível, se impõe frente ao espaço público que o nomeia, ao mesmo tempo em que o nega (Butler, 2020).

Por fim, seus desenhos também não propõem a valorização ou sacralidade do fluxo menstrual, numa linha próxima à empreendida por círculos de mulheres que vinculam o poder feminino à ciclos como menarca, gravidez e menopausa e onde o sangue menstrual adquire centralidade (Cordovil, 2015). Aliás, nas imagens do útero publicadas em 21/01/2021 e 29/01/2021 a artista se posiciona abertamente contrária a sacralização da menstruação ao colocar um sangrante útero raivoso, vigoroso, escuro, vermelho, ora com a legenda «inchado feminino», numa alusão irônica ao «sagrado feminino», ora afirmando «hoje não tô a fim de ser sagrado» (fig. 6).

Muitas são as implicações políticas advindas do exercício de escrever e desenhar o próprio corpo, uma vez que junto com o autogoverno do seu corpo, vem a soberania sobre tudo o que o compõe: seus fluidos, secreções, cheiros, libido, erogeneidade, pois todo ele pode ser uma zona de prazer. Uma das principais implicações está na criação de representações positivas que deslocam estereótipos femininos, e se esforçam para nulificar as normas culturais e pressupostos que regem as relações entre os corpos, em um processo de emancipação política dos corpos e das subjetividades.

Nos cartuns e *webtiras* de Fabiane Langona, abordar imageticamente a menstruação e o sangue menstrual, apontando os processos de normatização e disciplinamento dos corpos menstruados e que menstruam, assim como para os tabus a eles associados, tem se mostrado um modo de abordar também as históricas opressões de gênero; ao mesmo tempo, a crítica ao ideal estético

contemporâneo para mulheres emerge quase como um imperativo nessas imagens.

#### PELA LIBERDADE E APOIO AOS CORPOS QUE MENSTRUAM

O empenho em desestigmatizar a menstruação está presente na produção de várias artistas contemporâneas que ora utilizaram o mênstruo como elemento material de suas obras, ora o colocaram no centro da sua produção visual. Destaco o trabalho da artista americana Vanessa Tiegs, considerada pioneira em utilizar esse tipo de material, que coletou o próprio sangue menstrual por 03 anos (2000-2003) para pintar os 88 quadros que compõem a série *Menstrala*. Assim como o quadro pintado pela romena Timi Pall que por 09 meses, a cada ciclo menstrual e o tempo de uma gestação, colheu seu fluxo para transformar em tinta a ser usada para desenhar a imagem de um feto. Do mesmo modo, as artistas visuais brasileiras Marília Siñani e Romã Neptune, inspiradas na noção de sagrado feminino, utilizaram o próprio sangue coletado como pigmento a ser utilizado em obras que abordam temas como autoconhecimento e os processos cíclicos da vida.

Merecem relevo ainda as exposições *Sangro*, *Pero no Muero* da fotógrafa espanhola Isa Sanz que reuniu 14 fotografias em grande formato e 02 vídeos-declarações para compor uma exposição em que relaciona a força criativa das mulheres aos ciclos menstruais, e *Isilumo Siyaluma* da fotógrafa e ativista sulafricana Zanele Muholi que retratou o sangue menstrual para abordar as dores de uma época e que não se referem apenas as dores menstruais, mas as advindas de crimes de ódio contra comunidades LGBTQIA+. A questão dos interditos sociais e culturais a menstruação está presente também na primorosa HQ *A Origem do Mundo - Uma História Cultural da Vagina ou A Vulva VS. O Patriarcado*, escrita e desenhada pela sueca Liv Strömquist, campeã de vendas mundialmente, em que aborda a construção histórica de discursos e teorias sobre o corpo feminino.

Essas artistas propõem uma ruptura epistêmica com a produção artística contemporânea quando resignificam a menstruação e realizam, de forma original, usos inabituais do sangue menstrual. Assim, tanto questionam concepções monolíticas sobre o mênstruo, como alteram o sentido que lhe é atribuído. De algo repugnante e vergonhoso, o próprio sangue menstrual converte-se em meio de expressão criativa. Se esse tipo de arte não alcança a ruína completa dos discursos e práticas que fundamentam os tabus e estigmas associados ao mênstruo, ao menos executam abalos estéticos sobre essas formas de compreensão.



Destacar essas produções artísticas parece-me pertinente para pontuar outras expressões artísticas que tematizaram a questão, propondo uma reflexão aprofundada sobre o tabu que envolve o menstruar e o mênstruo.

No campo acadêmico, estudos voltados para as visualidades pedagógicas produzidas sobre a menstruação assinalam como nos livros didáticos a genitália feminina é representada de forma indireta, ora de lado, ora através de desenhos dos ovários, útero, tubas uterinas. Isso incide no desconhecimento por parte das meninas e mulheres sobre as partes externas que integram a vulva, «até mesmo a nomenclatura é comumente usada de forma errônea, pois, quando as pessoas falam, quando se permitem pronunciar, “vagina”, gostariam de se referir à vulva» (Gomides, 2020, p. 18). Esse desconhecimento é fundamental para a experiência da dominação (Dimen, 1997) e para a alienação do corpo e da sexualidade das mulheres que passam a ser dirigidos, definidos e determinados por um sistema de opressão patriarcal.

Recupero esses estudos para demonstrar a importância política, pedagógica, cultural e simbólica de se falar e desenhar sobre a menstruação e o corpo que menstrua. Os hiperbólicos corpos menstruados, livres, grotescos, rebeldes e provocativos desenhados por Fabiane Langona expressam desvio possíveis às pedagogias da sexualidade (Louro, 2000) e aos dispositivos de controle e de disciplina (Foucault, 1999). Atuam, portanto, como corpos-bandeira (Gomes e Sorj, 2014) que ao invés da vitimização, da vergonha ou do medo apostam na insubordinação e na transgressão, dando um sentido de agência a protagonista das histórias.

Entendo que o corpo grotesco que protagoniza os cartuns e *webtiras* de Fabiane é uma proposição estética de gênero que dessessencializa os padrões de sexualidade e comportamento, e encena um contradiscurso que transcende e, ao mesmo tempo, desmonta os discursos hegemônicos (Pires, 2019a, 2019b, 2020). O resultado desse tipo de abordagem é uma produção artística que se notabiliza pelo frequente confronto dos estereótipos, padrões e normas impostos às mulheres. São nesses momentos, de identificação daquela piscadela de olho dada pela humorista, que se concretiza o pacto de leitura entre autora/leitora/leitor e que pode funcionar como meio de tonificar uma experiência libertária para essa leitora/leitor ridente.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, Mikhail. 1993. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François*

*Rabelais*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

Berger, John. 2018. *Modos de Ver*. Lisboa, Antígona.

Bordo, Susan. 1997. “O Corpo e a Reprodução da Feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. Alisson M. Jaggar, Susan R. Bordo (orgs.), *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Tempos, pp. 19-41.

Butler, Judith. 2018. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembléia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Butler, Judith. 2020. *Corpos que Importam. Os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo, N-1 Edições.

Chiquinha. 2011. *Uma patada com carinho. As histórias pesadas da Elefoa Cor-de-Rosa*. São Paulo, Leya.

Chiquinha. 2015. *Algumas Mulheres do Mundo*. Rio de Janeiro, Morula.

Cixous, Hélène. 2022. *O Riso da Medusa*. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo.

Cordovil, Daniela. 2015. “O Poder Feminino nas Práticas da Wicca”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 23, nº 02, agosto, pp. 431-449.

Dallery, Arleen B. 1997. “A Política da Escrita do Corpo: *écriture féminine*”. Alisson M. Jaggar, Susan R. Bordo (orgs.), *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Tempos, pp. 62-78.

Delphy, Cristine. 2009. “Patriarcado (teorias do)”. Helena Hirata et al. (orgs.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo, Editora UNESP.

Dimen, Muriel. 1997. “Poder, Sexualidade e Intimidade”. Alisson M. Jaggar, Susan R. Bordo (orgs.), *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Tempos, pp. 42-61.

Foucault, Michel. 1999. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis, Editora Vozes.

Freud, Sigmund. 2012. *Obras completas: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros*. São Paulo, Companhia das Letras.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Gomes, Carla de Castro. 2018. *Corpo, emoção e identidade no campo feminista contemporâneo brasileiro: a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Tese de doutorado.

Gomes, Carla, Bila Sorj. 2014. “Corpo, Geração e Identidade: a Marcha das vadias no Brasil”. *Sociedade e Estado*, vol. 29, nº 02, agosto, pp. 433-447.

Gomes, Nilma Lino. 2008. *Sem Perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte, Autêntica.

- Gomides, Lana de Araújo. 2020. *Deixa meu Sangue Escorrer. Como as visualidades operam sobre os sentidos da menstruação?* Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Dissertação mestrado em Artes e Cultura Visual.
- Gomides, Lana de Araújo, Thiago Fernando Sant'anna. 2019. "A Mordida de Eva: uma reflexão sobre o percurso opressor ao corpo feminino". *Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia, Universidade Federal de Goiás, pp.72-86.
- Lorde, Audre. 2019. *Irmã Outsider. Ensaio e conferências*. Belo Horizonte, Autêntica.
- Louro, Guacira Lopes. 2000. "Pedagogias das Sexualidades". *O Corpo Educado*. Belo Horizonte, Autêntica.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. "O direito a Olhar". *Educação Temática Digital*. Campinas, SP, vol. 18, n. 4, novembro, pp.745-768. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> . [Consultada em 20/11/2022].
- Pires, Maria da Conceição Francisca. 2019a. "Outras mulheres, outras condutas: feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres". *Art-Cultura (UFU)*. vol. 21, n. 39, dezembro, pp. 71-87.
- Pires, Maria da Conceição Francisca. 2019b. "Mulheres desregradas: autorretratos e o corpo grotesco nos cartuns de Chiquinha". *Topoi*, vol. 20, n. 41, maio-agosto, pp. 302-316.
- Pires, Maria da Conceição Francisca. 2020. "A defesa da interrupção voluntária da gravidez nos cartuns "Abortinho" de Fabiane Langona (2015-2017)". *Tempo e Argumento*, vol. 12, n. 31, Outubro, pp. e0101.
- Ratti, Claudia Ramos et al. 2015. "Tabu da Menstruação Reforçado pelas Propagandas de Absorvente". *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, Setembro, s/p.
- Sardenberg, Cecília. 1994. "De Tabus, Sangrias e Poderes. A menstruação numa perspectiva antropológica". *Revista Estudos Feministas*. vol. 2, nº 02, pp. 314-344.



**Citation:** Scull Suárez, H. & D'Andrea, F. (2023) El cómic cubano: de los orígenes de la Revolución a la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* en el sueño de una red transnacional. *Quaderni Culturali IILA* 5: 37-45. doi: 10.36253/qciila-2474

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** © 2023 Scull Suárez, H. & D'Andrea, F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

HSS: 0009-0002-8919-8924  
FdA: 0000-0002-4973-8888

## El cómic cubano: de los orígenes de la Revolución a la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* en el sueño de una red transnacional<sup>1</sup>

### The Cuban comic: from the origins of the Revolution to the *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* under a transnational network dream

HAZIEL SCULL SUÁREZ<sup>1</sup>, FRANCESCA D'ANDREA<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Universidad de La Habana*

<sup>2</sup> *Università di Genova*

E-mail: hazielscull@patrimonio.ohc.cu; francesca.dandrea@edu.unige.it

**Abstract.** Providing an in-depth analysis of Cuban comics is not easy: the materials available in the archives are scarce, as are the scientific publications on the subject. However, how do you form a critical theory about Cuban comics? Also, what happens to the genre during the economic crisis? To answer these questions it is necessary to examine the events relating to the magazines published starting from 1959 (year of the Revolution), passing through the crisis of the special period, thus arriving at the 2000s. Founded in 2001, the *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* is considered in this article to be a valid attempt to structure a link between entertainment and critical production, as well as between Cuban and international comics.

**Keywords:** Cuba, Cuban Revolution, Cuban comics, Latin American comic, critical theory, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, La Habana, Dario Mogno, transnacional.

**Resumen.** Avanzar en la profundización del cómic cubano no es sencillo: los materiales disponibles en los archivos son escasos, así como las publicaciones científicas al respecto. Sin embargo, ¿cómo se forma una teoría crítica sobre el cómic cubano? Además, ¿qué pasó con el género durante la crisis económica? Para responder a estas preguntas se considera necesario recorrer los acontecimientos relativos a las revistas publicadas

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito por Haziél Scull Suárez ("El cómic desde la Revolución") y Francesca D'Andrea ("La *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* entre tradición e innovación"). Esto se hace a la luz de una fase de búsqueda de archivos realizada en La Habana en los meses de abril, mayo y junio de 2023. En el texto se hace referencia al "cómic internacional" y no al "cómic latinoamericano", porque la participación de Dario Mogno, presentada en el texto, contribuye a dar a conocer el tema también en Italia, y por tanto en Europa: esta intervención es la prueba de esto.

a partir de 1959 (año de la Revolución), pasando por la crisis del período especial, para llegar así a los dos mil. Nacida en 2001, la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, en este artículo está opinada como un valioso intento de estructurar un vínculo entre el entretenimiento y la producción crítica, así como entre el cómic cubano y el internacional.

**Palabras clave:** Cuba, cómic cubano, Revolución cubana, historieta latinoamericana, teoría crítica, Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta. Havana, Dario Mogno, transnational.

## EL CÓMIC DESDE LA REVOLUCIÓN

Al triunfo de la Revolución cubana, en enero de 1959, la creación de historietas en la isla estaba orientada, de manera general, hacia dos direcciones: el humor en función del entretenimiento, al estilo de los *cartoons* estadounidenses, y la crítica social, sobre todo en los últimos años del gobierno de Fulgencio Batista. Ello respondía a que un por ciento considerable de sus consumidores –sobre todo a quienes apelan los revolucionarios en su lucha insurreccional– eran personas de las capas más desfavorecidas de la sociedad, para las cuales el lenguaje iconográfico con el que se comunica el cómic era idóneo asimilar. No obstante, la consolidación de la cultura nacional que venía dándose desde la década del 20<sup>2</sup>, fue logrando que se evidenciara una vocación de búsqueda de estilo y una narración diferente a la hegemónica, procedente de Estados Unidos.

La nueva etapa que se inició en ese momento fue una oportunidad ideal que encontraron los historietistas cubanos para reflejar el carácter emancipador desencadenado con las nuevas leyes revolucionarias que eliminaron el monopolio de las editoriales extranjeras y se manifestó, por ejemplo, con el surgimiento de revistas de caricaturas como *El Pitirre*<sup>3</sup> o *Palante*, aunque ellas estuvieran dirigidas casi exclusivamente a cultivar «una caricatura que apoyaba el proceso revolucionario que vivía el país y que contribuía desde su trinchera en la prensa a la labor colectiva que la revolución significaba» (Negrín, 2003, p. 194).

Las publicaciones que en aquellos primeros años dieron espacio a la historieta, ya no a la caricatura<sup>4</sup>, lo hicie-

ron de desde una perspectiva profundamente ideológica, utilizando el cómic como método de propaganda revolucionaria. Fue en 1961, con el surgimiento del semanario *El Pionero* como suplemento del periódico *Juventud Rebelde*, que pudo comenzar a hablarse de la consolidación de la tradición historietística nacional debido a que «fue la publicación que mayor número de dibujantes tenía» (Mogno, 2005, p. 183) que diseminaron por todo el país, a partir de 1965<sup>5</sup> el discurso narrativo del cómic.

Los autores que comenzaron el empuje del semanario eran herederos de la formación de historietistas provenientes de la revista *Mella*<sup>6</sup>, de la Juventud Socialista, que «dio lugar a un movimiento de crecimiento e incorporación de artistas que apuntaban a un desarrollo de la narrativa ilustrada y buscaban una forma de expresión que distinguiera la forma de hacer propia, no sólo en el contenido de las historias, sino en la semiótica de la imagen» (Pérez, 2003, p. 51). En un primer momento las historietas que se publicaron figuraron en una de las cuatro líneas creativas fundamentales e identificables que tuvo la revista: la copia o readaptación de algunos de los cuentos clásicos de la literatura infantil y juvenil, manteniendo casi inalterable el estilo implantado por Walt Disney; las adaptaciones de obras literarias adultas como forma de introducción a la lectura de clásicos de la literatura universal; la recreación de episodios históricos o biográficos de patriotas nacionales y extranjeros, asumiéndose la manera de contar que tenía la editorial india *Amar Chitra Khata* con sus episodios mitológicos y por último, los guiones originales de historias diferentes realizadas por autores cubanos.

<sup>2</sup> Caridad Blanco de la Cruz en *Cuadros* (2001) afirma que en el año 1927 se tiene evidencia de la publicación de una historieta propiamente nacional. Se trata de *El curioso cubano*, del artista Emilio Portell Vilá. En 1936 y hasta 1939, el suplemento *Revista Rosa* del diario *El avance criollo*, publica *José Dolores. La creación criolla*, obra de Rafael Fornés y cumbre del costumbrismo y la cubanidad en la historieta en la primera mitad del siglo XX (Blanco de la Cruz, 2001, p. 32).

<sup>3</sup> Este órgano de prensa es considerado el lugar donde cristalizó y alcanzó difusión la revolución gráfica que se venía gestando desde la segunda mitad de la década del cincuenta. Es, además, la publicación pionera del humor revolucionario, yendo más allá de los presupuestos de la época y proponiendo un cambio al interior de la caricatura como manifestación artística.

<sup>4</sup> En la isla existía una tradición de la caricatura que se remontaba a las publicaciones de españoles y criollos en periódicos de la época colo-

nial como *Juan Palomo, El moro Muza* o *Don Junípero*. En esta última, plantea el investigador español Santiago García, se publicó alrededor de 1864, la primera página de un cómic cubano, realizado por el artista bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (García, 2005, p.47).

<sup>5</sup> En ese año se crea la editorial *Ediciones en Colores*, bajo la dirección de Fidel Morales. En su interior se gestaron cuatro revistas de cómic: *¡Aventuras!*, *Din Don*, *Fantásticos* y *Muñequitos*; así como adaptaciones literarias bajo el sello *Novelas Gráficas*. Esta explosión historietística fue un cimiento fundamental para la renovación del discurso creativo impregnándole un carácter nacional, debido a que «fue una de las editoriales que más impulsó la confección de historietas y el desarrollo de guionistas y dibujantes» (Mogno, 2005, p. 184).

<sup>6</sup> En 1965, esta revista, junto al periódico *La Tarde*, se fusionaron y constituyeron el periódico *Juventud Rebelde* (Pérez, 2003, p. 52).

«*Pionero* tuvo su esplendor entre 1966 y 1972 aproximadamente» (Blanco de la Cruz, 2001, p. 42). Se convirtió en una publicación que «tenía varias páginas de historietas» (Mogno, 2005, p. 184), donde surgió *Elpidio Valdés*, personaje nacional por excelencia y que vio la luz por primera vez en el semanario en agosto de 1970 de la mano de Juan Padrón (1947-2020). Elpidio, quien se merece un aparte al interior de cualquier análisis sobre cómic cubano, es un personaje que representa a un oficial mambí<sup>7</sup> del Ejército Libertador en la guerra independentista cubana de 1895. Más allá de su esencia ficticia, para los cubanos de cualquier generación, además, propugna un código de valores como representación visual del ideal nacionalista en búsqueda de la autonomía soñada como Estado soberano. Heredero de la tradición de la narrativa gráfica insular comenzada a finales del siglo XIX, el personaje se inserta en el panorama de la cultura cubana como ícono de los deseos de independencia nacional e intransigencia revolucionaria.

Esta publicación contribuyó a la consolidación de estilos diversos a la hora de dibujar historietas, creando de manera casi inconsciente un tipo de estilo cubano de hacer cómic, a la vez que buscaba la encarnación de argumentos serios mediante la serialización de algunas historias. No obstante, de la misma manera que se consolidaba este tipo de trabajos, se mantenía el carácter humorístico de otros personajes.

En esta época sale a la luz la revista ©Línea, que, con catorce números, se publicó entre 1973 y 1977. Esta fue, al decir de la investigadora Ana Merino, «una de las publicaciones especializadas más carismáticas del momento» (2011, p. 225). De la mano de Fidel Morales como director, fue un espacio para la teoría que se convirtió en pieza clave para entender lo que significaba hacer cómic en los primeros años de Revolución, cuando se entendía la narración gráfica como un producto de factura global frente al discurso hegemónico del cómic de superhéroe estadounidense. Fue una pasión que «se mezclaba con la reivindicación de un nuevo cómic vanguardista y revolucionario donde los valores del socialismo cubano macerasen creando nuevas identidades discursivas en el contexto de este arte secuencial» (Merino, 2011, p. 231). La experiencia que dejó ©Línea<sup>8</sup>, funciona solamente si se entiende como una reacción teórico-filosófica de los cubanos y un compromiso con el cómic desde la vertiente ideológica que estimulaba y apoyaba su estudio.

<sup>7</sup> Nombre con el que el Ejército colonialista español designaba a los combatientes cubanos durante las guerras por la independencia.

<sup>8</sup> Dentro de la revista se gestó un grupo de creación y otro de análisis para sostener todo el corpus teórico de la misma. Este se denominó Grupo *P-Ele* y en él pueden encontrarse las bases del surgimiento, décadas después, del *Observatorio Permanente de Estudios sobre la Historieta*.

En esta etapa los personajes de la historieta cubana logran una identidad particular e identificable. Cada uno responde a un universo narrativo que está desarrollado y definido a partir de las particularidades narrativas y gráficas que cada autor le impregna a su obra; sin embargo, como partes de un “metarrelato” nacional, marcado por la nueva política cultural de la Revolución, comparten un grupo de elementos comunes entre sí que les confieren características similares y reconocibles.

Iniciada la década del 80, hay un espíritu creativo en Cuba que impregna a todas las manifestaciones artísticas. En el campo del cómic, el gran hito sucede en 1985 al fundarse la Editorial Pablo de la Torriente y comenzar a realizarse un taller de historietistas de funcionamiento paralelo bajo la dirección de Francisco Blanco y Manolo Pérez. Además de que se había logrado nuclear a un grupo de jóvenes artistas para formarlos como guionistas, esto creó un sello que marcará la producción historietística nacional durante décadas. En ese empeño estuvieron estructuradas las revistas *Cómicos* y *Pablo* y el tabloide *El Muñe*.

En 1987 fueron realizadas compilaciones de autores cubanos identificados con los títulos *Historietas* y *Mini-historietas* según el formato utilizado. Los resultados de esto pueden apreciarse en el tabloide *Nueva generación* publicado en 1989, considerado la postura «más fuerte y vital de todo un gran esfuerzo editorial» (Blanco de la Cruz, 2001, p. 31). Estos años pueden ser considerados como una “época de oro” del cómic cubano, debido a que es el periodo donde la relación que se establece entre la producción y el consumo se encuentra en su mejor momento y en los que se aprecia un mayor dinamismo creativo. Sobre estos resultados, destaca Blanco de la Cruz:

En sentido general a la historieta cubana le asiste el mérito de haber creado todo un sistema de nuevos contenidos y sus propios héroes, ajustados a las necesidades contextuales; pero, en su intento de alejarse de los estereotipos impuestos por los cómics norteamericanos fue irremediablemente hacia la formulación de otros. (2001, p. 45).

No podría pasarse por alto quienes son los personajes y autores más importantes del espectro nacional. Una muestra, aunque se han contabilizado decenas de ellos, debería estar integrada por al menos cinco, aquellos que hasta la primera década de este siglo no permitieron la muerte definitiva del género: Matojo (Manuel Lamar, revista *Mella*, 1964); Elpidio Valdés (Juan Padrón, revista *Pionero* 1970); Cecilín y Coti (Cecilio Avilés, revista *Pionero*, 1979); Yeyín (Ernesto Padrón, revista *Zunzún*, 1980) y El Capitán Plin (Jorge Oliver, revista *Zunzún*, 1981). Su creación, en casi todos los casos, coincide con la prime-



ra década del 70 y desde ese momento su impronta en el imaginario social se extiende en el tiempo, rebasa los años 90 del siglo XX y llega hasta nuestros días.

Iniciada la crisis de los noventa, el cómic cubano estuvo a punto de desaparecer. Por un lado, muchos artistas se mudaron a otros sectores donde la remuneración era mejor y por otro, la escasez de papel que impedía la publicación acabó por aniquilar prácticamente la industria gráfica. Pese a que revistas como *Pionero* y *Zunzún* mantenían sus tiradas, ciertamente cada vez eran más espaciadas y que surgen grupos de jóvenes que intentan recuperar el cómic a través de la creación de proyectos como *MangaQbano*, «desde junio de 1990 en Cuba no se publica prácticamente historieta, solo esfuerzos aislados» (Mogno, 2005, p. 179). Hubo que esperar al nuevo milenio, cuando ocurren dos sucesos que fueron puntos inequívocos de la fuerza y la calidad del cómic cubano que se resistía a morir. Solo se ve en el siguiente párrafo, ellos son el *Observatorio Permanente de la Historieta* y su órgano de difusión, la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. Se conjugan ahí las estructuras teóricas que van contando la realidad de la manifestación artística en el continente, sin dejar de tener la constante colaboración de investigadores europeos y el deseo de que se mire qué se hace en la región.

#### LA REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN

A partir de 1986 (año decisivo en la historia política y cultural cubana)<sup>9</sup> la Editorial Pablo de la Torriente, de la Unión de Periodistas de Cuba, tomó la iniciativa de apoyar el nacimiento de nuevas revistas dando vida a un espacio dedicado al público adulto. A esta se deben, por ejemplo, el semanario *El Muñe*, que, aunque todavía dirigido principalmente a los jóvenes, daba amplio espacio a la publicación de artículos de crítica e historia del cómic; el mensual *Cómicos*, no muy distinto en su estructura de revistas conocidas por el público italiano como *Il Mago*, *Orient Express* o *Corto Maltese* y el

<sup>9</sup> 1986 es una fecha fundamental para la historia cultural y política cubana. En este año Fidel Castro habló públicamente de la necesidad de abrir «un proceso de rectificación de errores y tendencias negativas en todas las esferas de la sociedad», en el Tercer Congreso del Partido Comunista: ante el anuncio de la Perestroika de la Unión Soviética, el presidente cubano reafirmó la posición del país, promoviendo un retorno a la política de la ética apoyada por principios guevaristas. El objetivo del programa era reforzar la importancia de la conciencia social sobre los valores materiales y fomentar el compromiso político entre la población más joven. A raíz de este discurso se asistió a una fase de mayor tolerancia hacia la experimentación cultural que duró unos tres años (hasta 1989). Para profundizar la historia económica de Cuba en 1986: Habel, 1990.

semestral *Pablo*, que, además de haber acogido a autores extranjeros como Alberto Breccia, Carlos Giménez, Joaquín Lavado (Quino) y José Muñoz, en 1990 se convirtió en órgano de la recién creada Asociación Latinoamericana de Historietistas.

Además, apoyó el nacimiento de una serie de historietas que, dedicadas cada una a un personaje o a un autor, proponían material original o la reedición orgánica de historias ya publicadas en episodios como *Mella*, *Pionero*, *Zunzún*, etc (Mogno, 1995, pp. 36, 38). Por último, a la Editorial Pablo de la Torriente se debe la organización del *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*.<sup>10</sup>

Justo cuando el cómic cubano se abría al mundo, el presidente Fidel Castro pronunciaba el conocido discurso dentro del Teatro Carlos Marx, en el que anunciaba el inicio del «período especial en tiempo de paz».<sup>11</sup> Con la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y el consiguiente fin de la ayuda económica, así como la continuación del bloqueo<sup>12</sup> norteamericano, la economía cubana cayó inexorablemente en crisis (Skłodowska, 2016, pp. 33,40). En esta situación, el cómic pagó un alto precio: muchas publicaciones fueron suspendidas, otras se vieron obligadas a renunciar a la impresión en color como producto de importación y algunas optaron por un formato reducido y una periodicidad irregular (Mogno, 1995, pp. 32, 38). Como en todos los campos de la vida social de estos años, el «invento»<sup>13</sup> se hizo ingenioso: la Editorial Pablo de la Torriente, de manera rocambolésca pero sin duda valiente, logró continuar con impresiones de menor calidad y tiradas limitadas gracias a la ayuda extranjera, además de reciclar papeles de revistas del pasado, para luego, en 1995, detener la producción durante algunos años.<sup>14</sup> Por el contrario, la revista *Palante* sobrevivió reservando una pequeña cantidad de la tirada al mercado interior y, por lo tanto, al pago del precio de portada en moneda nacional, mientras que a partir de 1994 puso a la venta en dólares una nueva versión de la revista destinada al

<sup>10</sup> El primer encuentro tuvo lugar en La Habana en febrero de 1990 y continuó cada dos años.

<sup>11</sup> El período especial también marca la crisis de la ideología socialista, así como el comienzo de una situación de precariedad que es difícil decir jamás totalmente superada. Para más información: (Muruaga, 1998); (Romanò, 2013); (García Rivera, 2018).

<sup>12</sup> Literalmente «bloqueo», así se define aún hoy en español/cubano el conjunto de sanciones económicas impuestos por Estados Unidos al país.

<sup>13</sup> «Invento» es un término cubano utilizado para explicar la capacidad de responder de manera altamente creativa a las dificultades prácticas a las que se enfrentó la población de manera repentina y casi traumática desde la crisis de los años noventa. El invento es un término que todavía se utiliza hoy en día, y ha asumido una connotación positiva al afirmar la agudeza que parte de abajo, pero al mismo tiempo esconde la tristeza de su necesidad innegable.

<sup>14</sup> Como veremos, hasta 2001.

mercado de los turistas extranjeros incluso exportando un cierto número de copias (Mogno, 1995, p. 39).

Paralelamente a la crisis y a la relativa resistencia, se asistió en estos años al fortalecimiento del encuentro entre cómic cubano y realidades extranjeras, así como a la estructuración de una crítica del cómic con tono oficial: como se mencionó anteriormente, en febrero de 1990 la Editorial Pablo de la Torriente organizó en La Habana el primer *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*, un evento transnacional invitando a expertos del sector cubano, argentino, mexicano, peruano, costarricense, español e italiano. Aquí participó también el periodista, dibujante y caricaturista italiano. Nacido en Trieste en 1938 y licenciado en Filosofía, viajaba regularmente a Cuba desde 1960 como jefe de una editorial médica cubana, para la cual colaboraba estrechamente con el Ministerio de Salud Pública. Sin embargo, su primer viaje a Cuba dedicado al cómic se realizó solo en ocasión del *Encuentro*.<sup>15</sup> En tal contexto, conoció a Irma Armas Fonseca, importante periodista cubana, fundadora y directora de la *Editorial*. Por lo tanto, si por un lado la crisis económica obstaculizó la publicación de revistas relevantes, dejando sin trabajo a muchos periodistas e ilustradores, de otro lado no logró impedir la organización de este nuevo evento, que continuó regularmente cada dos años (Armas Fonseca, 2018). El encuentro de Mogno con la historieta cubana llegó a ser rápidamente proficuo: en octubre 1992 él curó, junto a Luigi Bona y Nessim Vaturi, la primera antología de 96 páginas titulada *Fumetti a Cuba*, la cual presentó 18 trabajos de cómic de 23 autores cubanos. El texto fue publicado en Milán, editado por Immagini Diffusione y La borsa del fumetto, en colaboración con la Editorial Pablo de la Torriente. En la contraportada se indica:

La realizzazione di questo libro, attuata tra mille difficoltà oggettive (l'isola manca di tutto e i collegamenti sono difficili) vuole essere un chiaro messaggio di amicizia, di solidarietà e di ammirazione. Così *Fumetti a Cuba* colma, o comincia a colmare, una lacuna della storia del fumetto mondiale con pagine preziose e inedite, creando un ponte di simpatia con gli autori caraibici in uno dei momenti più difficili della loro storia.<sup>16</sup> (Boni, Mogno y Vaturi, 1992).

Como ocurre a menudo en la historia cultural y social cubana, el mencionado invento se pone en prác-

<sup>15</sup> Se escribe *Encuentro* como abreviatura de *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*.

<sup>16</sup> «La realización de este libro, actuada entre mil dificultades objetivas (la isla carece de todo y las conexiones son difíciles) quiere ser un mensaje claro de amistad, solidaridad y admiración. Así Comics en Cuba llena, o comienza a llenar, una laguna en la historia del cómic mundial con páginas preciosas e inéditas, creando un puente de simpatía con los autores caribeños en uno de los momentos más difíciles de su historia».

tica en los momentos más difíciles: durante el período especial, la cultura y el arte vivieron un momento de próspera experimentación, en reacción a la precariedad de la vida diaria (Sklodowska, 2016, pp. 20, 30). A eso no es ajeno el cómic:

Potrei dire, caro lettore, che chi scrive queste righe, unitamente ai suoi conterranei e coetanei cubani, è irrimediabilmente matta perché afferma che a Cuba il fumetto è vivo, anche se non c'è carta per stampare riviste o libri di comics.<sup>17</sup> (Armas Fonseca, 1995, p. 6).

Así escribió Paquita Armas Fonseca, hermana de Irma Arma Fonseca y en esa época periodista de Radio Reloj, en el artículo ¿No se habrán vuelto locos los caricaturistas cubanos? Editado en *Fumetti a Cuba*. Además de Mogno y de los escritores y caricaturistas cercanos a él, en 1991, también Caridad Blanco de la Cruz<sup>18</sup> afirmando la vitalidad del género como respuesta a un clima compartido de alejamiento de los intelectuales respecto a esto, organizó y cuidó la exposición *Ciertas Historias de Humor* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana, tratando de reafirmar la importancia del cómic cubano no solo dentro de su propia esfera, sino también en un contexto de una más amplia relación con las artes visuales (Blanco de la Cruz, 1992, pp. 116, 140).

En 1992 el cómic cubano fue representado por primera vez en el importante Festival de Lucca (celebrado del 27 de octubre al 2 de noviembre) donde, tanto la invitación del presidente Rinaldo Traini, como el espacio expositivo, fueron mediados por Mogno. Aquí Manolo Pérez, de la Editorial Pablo de la Torreinte, organizó una exposición con obras de Juan y Ernesto Padrón, Luis Lorenzo, Roberto Alfonso, Francisco Blanco, José Luis y otros historietistas cubanos (Armas Fonseca, 1993, pp. 129, 130). Entre el 20 y el 23 de febrero de 1996 se celebró la cita de *Encuentro Iberoamericano de Historietas*, en la que, entre las diversas presencias internacionales, se destacó la participación de dos expertos italianos como Claudio Bertieri y Guido Laura.<sup>19</sup>

Al comienzo del nuevo milenio, Fonseca y Mogno decidieron juntos canalizar sus energías en la creación de una nueva revista que pudiera infundir al género

<sup>17</sup> «Podría decir, querido lector, que quien escribe estas líneas, junto con sus compatriotas y coetáneos cubanos, está irremediadamente loca porque afirma que en Cuba el cómic está vivo, aunque no hay papel para imprimir revistas o libros de cómics».

<sup>18</sup> Caridad Blanco de la Cruz, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, es una de las máximas expertas cubanas en cómics, sobre todo en la relación entre este último y la producción de artistas visuales cubanos.

<sup>19</sup> La información deriva del programa del evento de *Encuentro Iberoamericano de Historietistas* conservado en el archivo de la Fundación Novaro de Génova.

nueva savia, creando una red amplia y profesional entre los historietistas de los países latinoamericanos. De este modo, en 2001 se creó la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, órgano oficial del *Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana*. Con periodicidad trimestral, se publicó cada 15 de marzo, junio, septiembre y diciembre, con vida hasta marzo de 2010. La redacción y la administración estaban ubicadas en la calle 11 #160 entre K y L, en el barrio El Vedado. Irma Armas Fonseca asumió el papel de director general, Darío Mogno y Manuel Pérez Alfaro el de directores culturales, Gladys Armas Sánchez y Firmír Romero Alfau (posteriormente sustituido por Samuel Paz Zaldívar) redactores, Tony Gómez para el diseño. El precio de cada ejemplar era de 10 MN en Cuba, 3 US en los otros países. La suscripción anual para las instalaciones costaba 20 US en todos los países.<sup>20</sup>

El primer número de la *Revista*<sup>21</sup> se publicó en abril (fig. 1), iniciando un proyecto destinado a superar las fronteras nacionales de una isla con una situación económica inestable y precaria, estructurando una teoría del cómic con características nuevas pero ligadas a la tradición crítica cubana. El proyecto nace mirando a la revista *©Línea* (mencionada en el párrafo anterior), editada en los años 70 (distribuida en Cuba y en España) (Morales, 1974, p. 3) y por tanto cronológicamente cercana al conocido y difícil quinquenio gris<sup>22</sup> (Hernández Salván, 2015, pp. 8, 10). Esa revista, impresa en Talleres Prensa Latina y ubicada en la Avenida Simón Bolívar 352 (La Habana), lleva en su subtítulo el nombre de *Revista Latinoamericana de Estudio de la Historieta* (fig. 2). En algunas de sus ediciones, ya ponía atención al género en Latinoamérica, como se puede ver, por ejemplo, en el número 11 del año 2, en el que se publica una pieza titulada *La historieta en la Argentina* (Mas, 1974, pp. 6, 12). A diferencia de la posterior revista de Darío Mogno, *©Línea* prefería publicar trabajos de cómics más que ensayos teóricos sobre los mismos, pero al mismo tiempo sentó las bases para la creación de una vanguardia intelectual del cómic cubano, así pues, una mirada crítica más allá de la única línea ideológica de la Revolución.

El proyecto del dibujante italiano y Armas Fonseca, en un momento en el que había que sanar una profunda herida infligida por la crisis, retoma las líneas clave de la revista de los años 70, pero dando a la nueva un carácter oficial, más que un proyecto de vanguardia indepen-

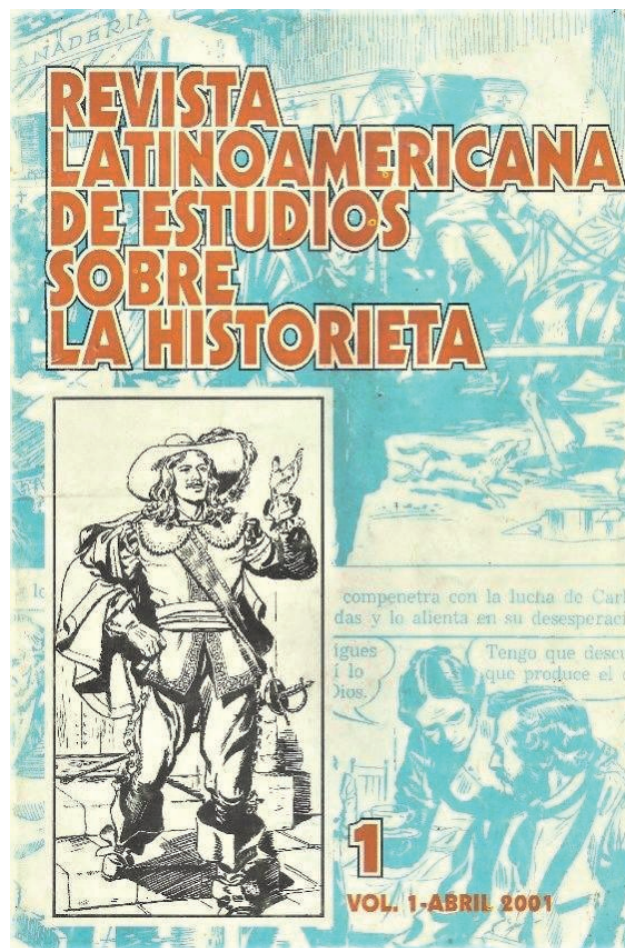


Fig. 1. Portada de *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. vol. 1, n° 1, abril 2001.

diente.<sup>23</sup> Sin embargo, habiendo nacido, como a menudo sucede en Cuba, sin financiación económica, la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* se llevó a cabo exclusivamente gracias a la voluntad, el compromiso y la financiación personal de sus protagonistas. Sin embargo, las dificultades se pusieron de manifiesto desde el principio:

Este mismo primer número, que sale bajo la responsabilidad de la sola dirección de la revista y gracias a la solidaria ayuda de un pequeño grupo de amigos, no nos satisface plenamente, no por la calidad de las colaboraciones –en nuestra opinión todas de buen nivel y que ilustran quizás por primera vez unas importantes realidades poco conoci-

<sup>20</sup> La información aquí contenida está indicada en la página de la portada de cada número de la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*.

<sup>21</sup> “Revista” está por *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*.

<sup>22</sup> Con “quinquenio gris” se refiere a los años de fuerte censura político-cultural, que se inician a partir de 1971.

<sup>23</sup> Este aspecto de fundamental diferencia entre la *Revista Latinoamericana de Estudio sobre la Historieta* y *©Línea* fue profundizado durante una entrevista con Caridad Blanco de la Cruz realizada por la autora. Blanco de la Cruz estuvo, de hecho, cerca de ambos proyectos editoriales.





Fig. 2. Portada de ©Línea. Revista latinoamericana de Estudio de la Historieta, vol. 2, n° 7, 1974.

das a nivel internacional— por su conjunto, fundamentalmente desequilibrado. (Mogno, 2001, p. 2).

Por lo tanto, tenía el objetivo de crear nuevas sinergias y colaboraciones entre autores internacionales, creando un espacio que pudiera compensar la reciente falta de historiografía del cómic latinoamericano. Mogno escribió sobre la primera publicación:

La información y el análisis de la producción de historietas en los países de América Latina resultan escasas y fragmentarias —excepto en Argentina, Brasil y México—, hasta inexistentes o de todas formas no emergentes más allá de los confines nacionales. La *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* nace con el intento de rellenar esta laguna, promoviendo el estudio de la historieta en América Latina en todas sus características y bajo el más amplio espectro de análisis (histórico, artístico, sociológico, semiológico, etc.) y la circulación a nivel internacional de los resultados de estos estudios. (Mogno, 2001, p. 1).

Esta primera edición estaba dividida en cuatro secciones: Historia, Autores, Personajes y Testimonios; aquí

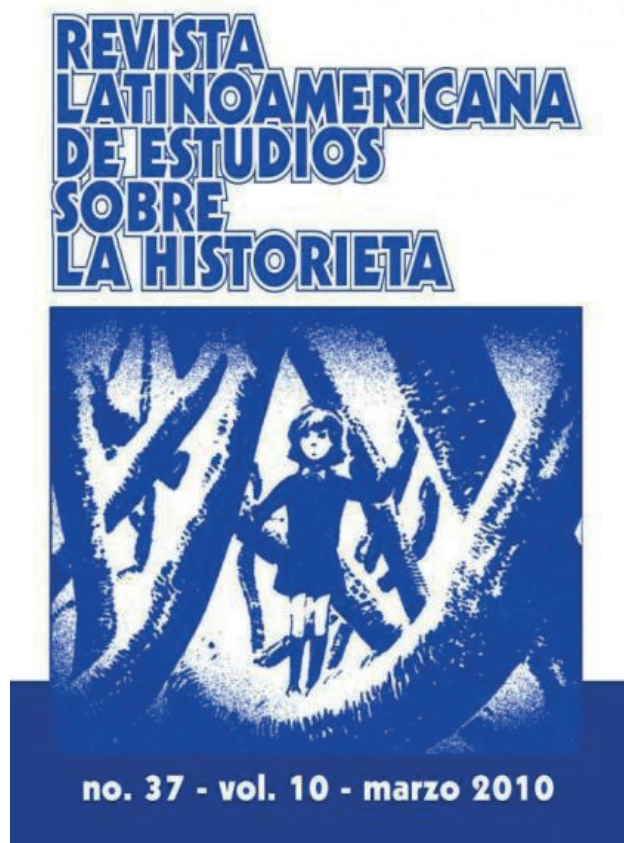


Fig. 3. Portada de *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 10, n° 37, marzo 2010.

escriben respectivamente Waldomiro Vergueiro, Daniel Rabanal, Caridad Blanco de la Cruz, Jorge Montealegre Iturra y Norberto Buscaglia. La estructura sufrió ligeras variaciones a lo largo de los años, pero, llegando a su última publicación (vol. 37 de 2010, fig. 3), nunca cambió de formato, permaneciendo casi sin cambios. Una característica clave fue la creación de un espacio destinado al análisis de las posibilidades (o imposibilidad) de historización y estructuración de una historia del cómic latinoamericano. En efecto, en el prólogo del vol. 2, número 8, de diciembre de 2002 se dice:

Si los de la distribución están encontrando su solución, otros problemas siguen afectando el proyecto de la revista. Hemos publicado hasta ahora ensayos sobre la historieta en Argentina, en Brasil, en Chile, en Colombia, en Costa Rica, en Cuba, en México, en Perú y en Uruguay; continuamos sin información sobre los demás países, y esto lo consideramos como una grave laguna en el desarrollo de nuestro proyecto. Invitamos nuevamente a amigos y lectores a ayudarnos para establecer contactos en los países aún ausentes. (Mogno, 2002, p. 189).



Es Mogno quien se encarga de contactar a los escritores internacionales proponiéndoles la publicación de contribuciones que vayan a presentar revisiones historiográficas del cómic en los países limítrofes (véase por ejemplo Oscar Sierra Quintero, 2002, pp. 43, 51), o que propongan nuevos análisis críticos de personajes nacionales, como en el caso de Joanne C. Elvy sobre Elpidio Valedés (Elvy, 2008, pp. 61, 74), insertos sobre la caricatura, o incluso análisis precoces de carácter sociológico como en el caso de Paula Ramos en *La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta Serrucho* (2006, pp. 1, 14).

Pues, parece que en el momento en que, a causa de la crisis económica antes mencionada, se interrumpió la producción en masa del cómic cubano, nació una “escuela”, o más bien un “observatorio”, compuesto por una red de expertos que se disponía a estructurar, analizar, revisar la historia del cómic no solo del país en cuestión, sino del cómic caribeño y latinoamericano, respondiendo a una falta con un cambio de perspectiva, siguiendo ese sentimiento “utópico” que caracteriza la historia cultural y política cubana (Skłodowska, 2016, pp. 34, 45). Este proyecto parecía responder al ideal tercermundista con el que nace la Revolución: trató de dar espacio dentro del panorama internacional a la producción “no occidental”, legitimando su autoría en un campo de estudios ya global como el cómic. De hecho, si la revista ©Línea entre algunos de sus temas publicados proponía la historieta producida en otros países latinoamericanos, la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* nació sobre la base de la colaboración con escritores y teóricos del cómic extranjeros.

Desafortunadamente, a partir de la publicación número 35, los problemas de impresión se hicieron más difíciles, principalmente debido a la falta de papel y la escasez de los tonos de color necesarios. El proyecto terminó en mayo de 2010, cuando, mientras se trabajaba en la publicación del número 38 prevista para junio, el fortalecimiento de los problemas organizativos llevó a la suspensión del periódico.<sup>24</sup>

Lo que parece haber tenido éxito ejemplar respecto al sueño inicial, es seguramente la creación de una historiografía del cómic latinoamericano constituida por intervenciones de expertos internacionales, que, en los 37 números totales publicados, forman un considerable archivo: durante difíciles años, contribuyó a mantener viva la historia del cómic del país. La *Revista* se valió de la presencia de una figura extranjera en su órgano editorial, en un intento de crear un trabajo que traspasara las fronteras nacionales. Además, ahora digitalizado y

almacenado online, constituye un reservorio razonado de nociones que, a la luz de la falta de material bibliográfico en papel presente en la isla, se vuelven fundamentales para continuar una teoría de la historia del cómic cubano y latinoamericano. Por otro lado, de este proyecto surgieron importantes relaciones entre el cómic cubano y los países extranjeros, en parte todavía en auge. Fundada en 2006 con la ayuda económica de Bélgica, por ejemplo, la Vitrina de Valonia, que forma parte de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, ubicada en la céntrica calle San Ignacio, en Plaza Vieja, además de asumir la tarea de ente/espacio promotor de la cultura valona en Cuba, favorece el intercambio entre las historietas de los dos países. En su interior hay una biblioteca, un espacio dedicado a talleres para niños y un patio utilizado como espacio de exposición. Desde el momento de su apertura, la institución tenía que hacer frente a un enorme vacío: el de un cómic dedicado a un público adulto y/o experimental, es decir, no necesariamente bajo temas impuestos por el Estado. Desde el 2017 se edita la revista anual de novelas gráficas *Kronikas*, un proyecto en colaboración con la editorial Maison Autrique y el apoyo de la Región de Bruselas. Esta recoge un inventario imaginario del tejido urbano de La Habana destinado a promover la educación en el patrimonio arquitectónico y, en sentido amplio, en la memoria urbana. Con sus contribuciones, los autores y autoras están invitados a hacer de los edificios históricos y lugares simbólicos de la ciudad escenario de sus historias de dibujos animados imaginativas. Actualmente *Kronikas* es una de las pocas, si no la única, entre las producciones cubanas a color dedicadas al género, espacio de encuentro creativo entre jóvenes dibujantes e ilustradores de diferentes nacionalidades.<sup>25</sup>

Aunque este caso colaborativo es muy diferente del de la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* presentada, es inevitable, dadas también las coincidencias cronológicas, considerar el hecho de que una publicación de carácter internacional haya contribuido ciertamente a reforzar la credibilidad intelectual de la producción de cómics de la isla, junto con las publicaciones de Dario Mogno editadas en Europas sobre el tema, inaugurando la colaboración estable entre la producción interna y un país extranjero.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. 1965. *Juventud Rebelde*. La Habana, Unión de Jóvenes Comunistas, vol. 1, n° 1, octubre.

<sup>24</sup> Irma Arma Fonseca murió en el 2013 y Dario Mogno en el 2018.

<sup>25</sup> Para conocer más sobre la revista *Kronikas* ver: fundacioncinemascomics.com/kronikas/ [consultada el 7/10/ 2023].

- Armas Fonseca, Paquita. 1993. *La vida en cuadritos*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- Armas Fonseca, Paquita. 1995. “¿No se habrán vuelto locos los caricaturistas cubanos?”. *Fumetti a Cuba*, Comune du Lucca, p. 6.
- Armas Fonseca, Paquita. 2018. “Cuando un amigo se va”. *Cuba periodistas*, 24 mayo 2018. Disponible en: [www.cubaperiodistas.cu/2018/05/dario-mogno-cuando-un-amigo-se-va/](http://www.cubaperiodistas.cu/2018/05/dario-mogno-cuando-un-amigo-se-va/). [Consultada el 14/06/2023].
- Blanco de la Cruz, Caridad. 1992. *The unknown face of Cuban art*. Sunderland (UK), Northen Center of Contemporary Art.
- Blanco de la Cruz, Caridad. 2001. “Cuadros”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, n° 1, abril, pp. 31-45. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Castro Ruz, Fidel. 1990. *Acto general por el XXX Aniversario de los comites de defensa de la Revolución*. Teatro “Carlos Marx”, 28 semptiembre, 1990. Disponible en: [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280990e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280990e.html) [Consultada el 13/06/2023].
- Elvy, Joanne. 2008. “Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba”. *Revista latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 9, n° 30, junio, pp. 61,74. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- García Rivera, René Camillo. 2018. *Nafragios de fin de siglo: Relatos, crónicas y entrevistas sobre el Período Especial en Cuba*. Sevilla, Guantánamo Editorial.
- García, Santiago. 2005. *La novela gráfica*. Bilbao, Ediciones Astiberri, p. 47.
- Habel, Janette. 1990. *Cuba tra continuità e rottura*. Roma, Erre emme ediciones.
- Hernández Salván, Marta. 2015. *Minima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. New York, SUNY Press, 2015.
- Mas, Fernando. 1974. “La historieta en la Argentina”. ©Línea. *Revista latinoamericana de estudio de la historieta*, vol. 2, n° 11, pp. 6, 12. La Habana, Talleres Prensa Latina.
- Merino, Ana. 2011. “Visiones cubanas del cómic a través de sus revistas”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, No 234, enero-marzo, pp. 225-234. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/e416/3c62a6d-b71a9278aa7d704548b90a53aa782.pdf>. [Consultada el 27/09/2023].
- Mogno, Dario. 1995. “Vite Parallele. Fumetto e cinema d'autore a Cuba dagli esordi a oggi”. AA.VV. *Lucca 1995: le mostre*. Lucca, Comune di Lucca editore, pp. 34,39.
- Mogno, Dario. 2001. “Editorial”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, n° 1, abril, pp. 1, 2. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- Mogno, Dario. 2002. “Editorial”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 2, n° 8, diciembre, pp. 189,190. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- Mogno, Dario. 2005. “A propósito de la historieta en Cuba después de 1959. Charla con Roberto Alonso Cruz”. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 5, n° 19, septiembre, pp. 179, 188.
- Morales, Fidel. 1974. “Índice”. ©Línea. *Revista latinoamericana de estudio de la historieta*, vol. 2, n° 7, p.3. La Habana, Talleres Prensa Latina.
- Muruaga, Angela Ferriol. 1998. *Cuba: crisis, ajuste y situación social (1990-1996)*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Negrín, Javier. 2003. “El Pitorre. Humor revolucionario 1”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 3, n. 12, marzo, pp. 193, 228.
- Pérez, Manolo. 2003. “©Línea ¿Una experiencia válida?”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 3, n° 9, marzo, pp 51, 60.
- Ramos, Paula. 2006. “La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta *Serrucho*”. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre la Historieta*, vol. 6, n. 21, marzo, pp. 1, 14. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Romanò, Sara. 2013. *Il modello sociale ed economico di Cuba. Dal “periodo especial in tempo di pace” all'attuale tappa di “aggiornamento” del socialismo*. Turín, Trauben Editore.
- Sierra Quintero, Oscar. 2002. “La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 2, n° 5, marzo, pp. 43,51. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- Sklodowska, Elzbieta. 2016. *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto.





**Citation:** Brasil Calvet, L., Gonçalves Alves, T. H., Marques Moreira, T. & de Freitas Rodrigues, M. P. (2023) Intertextualidades dos quadrinhos brasileiros: novos sentidos em adaptações de obras literárias. *Quaderni Culturali IILA* 5: 47-57. doi: 10.36253/qciila-2475

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** ©2023 Brasil Calvet, L., Gonçalves Alves, T. H., Marques Moreira, T. & de Freitas Rodrigues, M. P. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

LBC: 0009-0009-7330-8018  
THGA: 0000-0002-6406-8392  
TMM: 0000-0002-0949-2895  
PMdFR: 0000-0002-7194-635X

## Intertextualidades dos quadrinhos brasileiros: novos sentidos em adaptações de obras literárias

### Intertextuality of Brazilian comics: new meanings in literary adaptations

LYA BRASIL CALVET, THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES, THAINÁ MARQUES MOREIRA, MARCOS PAULO DE FREITAS RODRIGUES

*Universidade Federal do Ceará*

E-mail: lyabcalvet@gmail.com; thiagohgalves@alu.ufc.br; thainamarquesmoreira26@gmail.com; marcospaulo9765@gmail.com

**Abstract.** The dialogical principle of communicational objects draws our attention to intertextuality: the dialogue between texts. In comics, intertextuality is combined with the resources of a hybrid language: the verbal discourse, the technique or tool used, the imagery style and the page layout contribute to expanding the meanings of the adapted text. Given the possibilities of the language of comics, questions arise: which are the intertexts of the source works and how do adaptations use the language of comics to show them and include others, as every adaptation is a new work? For this investigation, we propose the analysis of two Brazilian comics: *Auto da Barca do Inferno* (2011) and *Luzia* (2021). In our theoretical-methodological journey, we work with notions of dialogism, intertextuality, and adaptation. We also consider the particular parameters of comics. From the analysis, we intend to understand how intertextuality is used in these adaptations.

**Keywords:** comics, intertextuality, adaptation.

**Resumo.** O princípio dialógico dos objetos comunicacionais nos chama atenção para a intertextualidade: o diálogo entre textos. Nas histórias em quadrinhos (HQs), a intertextualidade se alia aos recursos de uma linguagem híbrida: o discurso verbal, a técnica ou ferramenta utilizada, o estilo imagético e a diagramação da página contribuem para a ampliação dos sentidos do texto adaptado. Diante das possibilidades da linguagem dos quadrinhos, surgem questões: quais são os intertextos das obras-fonte e como as adaptações se utilizam da linguagem dos quadrinhos para mostrá-los e incluir outros, na medida em que toda adaptação é uma nova obra? Para essa investigação, propomos a análise de duas HQs brasileiras: *Auto da Barca do Inferno* (2011) e *Luzia* (2021). Em nosso percurso teórico-metodológico, trabalhamos com noções de dialogismo, intertextualidade e adaptação. Consideramos também os parâmetros próprios dos quadrinhos. A partir da análise, pretendemos compreender como a intertextualidade é utilizada nessas adaptações.

**Palavras chave:** quadrinhos, intertextualidade, adaptação.



## A ADAPTAÇÃO DO LITERÁRIO AO QUADRINÍSTICO: PRIMEIROS OLHARES

Os objetos comunicacionais contêm um princípio dialógico. Conforme nos indica Bakhtin (1997), um texto –seja ele verbal ou de qualquer outra linguagem– é sempre lido em relação a outros textos. As histórias em quadrinhos, em seu formato moderno, constituem uma linguagem híbrida: incorporam códigos de linguagens estabelecidas previamente, como a pintura e a literatura em «novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos» (Canclini, 2019, p. 339). O diálogo com outras linguagens nos chama atenção para o modo com que os quadrinhos contam histórias antes contadas em outros meios –em especial, quando trazem narrativas originalmente construídas em signos verbais para sua estrutura visual. Nosso primeiro movimento metodológico, assim, é um olhar para as pesquisas existentes sobre adaptações da literatura aos quadrinhos a fim de verificar possíveis caminhos de estudo.

Nossa revisão bibliográfica compreendeu pesquisas brasileiras realizadas entre 2013 e 2023, as quais encontramos pela busca das palavras-chave “quadrinhos”, “literatura”, “adaptação” e “tradução” nos bancos de dados Google Acadêmico e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. As pesquisas nos apontam alguns caminhos para a discussão neste artigo. Observamos um grande enfoque ao aspecto pedagógico das adaptações quadrinísticas, muitas vezes instrumentalizadas como suportes didáticos para a iniciação de jovens leitores aos clássicos literários ou à literatura como um todo, como nos trabalhos *Nos limiares da literatura: histórias em quadrinhos, adaptações e outras artes* (Miranda, Pinheiro-Mariz, 2014), *A adaptação de obras clássicas para quadrinhos e o incentivo à leitura de cânones literários* (Galvão, Nazaro, 2017) e *Literatura e Quadrinhos: diálogos na sala de aula* (Barcellos, 2021). Conforme demonstram pesquisadores especializados em quadrinhos, a apreciação dos quadrinhos em sala de aula é amplamente debatida e aplicada no Brasil (Rama et al., 2005; Vergueiro, Ramos, 2009). Os quadrinhos constam nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997, 1998) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM, 2000), associados ao ensino das disciplinas de Língua Portuguesa e Arte; na primeira, como um gênero discursivo adequado para o trabalho com a linguagem escrita; na segunda, como prática de expressão e comunicação.

Por outro lado, há interesse em discutir os quadrinhos não somente como dispositivo para o aprendizado de outro meio, mas também como meio autônomo.

Ainda que, no contexto das adaptações, muitas pesquisas considerem os quadrinhos como uma forma lúdica ou prática de se aprender ou se interessar pela literatura, outras pontuam sua estrutura complexa, apta a gerar contemplação profunda sobre seus próprios elementos estruturantes, como as imagens pictóricas, as palavras e o enquadramento. Nessa abordagem, é valorizada a capacidade da adaptação em atualizar, rever e ampliar os sentidos da obra-fonte. A adaptação criativa é uma operação discutida em trabalhos como *Enquadramentos literários: literatura e quadrinhos* (Rodrigues, 2017), *A carteira: Uma experiência de adaptação literária para os quadrinhos* (Omuro, 2018) e *Quadrinhos, Literatura e a intertextualidade* (Oliveira, 2018). A tradução inter-semiótica (Plaza, 2003), presente em diversos trabalhos da revisão bibliográfica, se apresenta como um conceito relevante por mostrar o fundamento de originalidade na transposição de uma linguagem para outra.

Dentro da perspectiva da adaptação enquanto obra original, textos como o de Oliveira (2018) nos chamam atenção para um conceito em especial: o de intertextualidade, que trata dos diálogos entre uma obra e outras, sejam elas de uma mesma linguagem ou de linguagens distintas. Podemos inferir que a intertextualidade é uma operação inerente a qualquer narrativa, visto que «a narrativa começa com a própria história da humanidade» (Barthes, 2011, p. 19). Construir estruturalmente elementos de uma sintaxe narrativa, de uma progressão de personagens, lugares e situações, promove formatos e arquétipos que se repetem, se flexibilizam e se atualizam de acordo com os sistemas em que se inserem. O ato de contar e de interpretar histórias é sempre uma autorreferência, como o olhar através de um espelho ao longo de espaços e tempos. Nos quadrinhos, a intertextualidade se alia aos recursos de uma linguagem híbrida: é possível instigar o repertório do leitor por meio do discurso verbal, da técnica ou ferramenta utilizada, do estilo de desenho etc. As possibilidades oferecidas por essa linguagem lançam questionamentos sobre como os quadrinhos, em particular, mobilizam o diálogo entre textos e entre linguagens. Além disso, passamos a nos perguntar como as adaptações dialogam intertextualmente com os aspectos das fontes e incluem outros, na medida em que toda adaptação é uma nova obra.

Para investigar essas questões, o presente trabalho propõe a análise de dois quadrinhos feitos no Brasil: *Auto da Barca do Inferno* (2011), de Laudo Ferreira e Omar Viñole, adaptação da peça de teatro homônima de 1517, de autoria de Gil Vicente, e *Luzia* (2021), roteirizada por Zé Wellington e desenhada por Débora Santos, adaptação do romance *Luzia-homem* (1903), escrito por Domingos Olímpio. Do ponto de partida do dialogismo

de Bakhtin e da intertextualidade de Barthes, contamos em nosso aporte teórico-metodológico com um aprofundamento das definições de intertextualidade e intertexto, especialmente por meio de Kristeva (2005), Hutcheon (1991, 2011) e Koch, Bentes e Cavalcante (2012).

Ademais, agregamos os estudos de Groensteen (2015) para reunir parâmetros de análise das características específicas da linguagem dos quadrinhos. Esperamos obter como resultados uma percepção de como as adaptações em quadrinhos operam a intertextualidade a partir de seus elementos de linguagem e relações estruturais particulares, bem como apontamentos de como essas narrativas geram novos efeitos comunicacionais a partir da tradução criativa de discursos de outras linguagens.

## DOS CONCEITOS AO CONTEXTO DOS QUADRINHOS

A intertextualidade e o intertexto surgem em nosso percurso teórico-metodológico como termos complementares. Segundo Samoyault (2008), há uma imprecisão na noção de intertextualidade. Para o autor, esta imprecisão:

[...] deve-se à uma bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-se uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio etc). (Samoyault, 2008, p. 13).

Esta bipartição, podemos inferir como a divisão entre *intertexto* e *intertextualidade*. Enquanto o dialogismo de Bakhtin, de maneira geral, relacionava o diálogo entre a enunciação e o interlocutor, o *intertexto* descreve o texto ou o conjunto de textos evocado. Seu caráter instrumental se dá pelos vários códigos que podem ser mobilizados na criação de uma nova história. Tomemos como exemplo o gênero narrativo “conto de fadas”, que conta com um conjunto de textos que, juntos, constituem o estilo povoado por signos como fadas, dragões, bruxas etc. O reconhecimento desse intertexto pode se dar não por algo explícito ou diretamente citado, mas por identificação dos modelos de personagens, ambientações e enredos, transformados ao longo de eras e espaços geográficos, inclusive aproximando-se bastante da ideia de romance polifônico proposta por Bakhtin (2018).

Em contrapartida, a *intertextualidade*, termo criado por Julia Kristeva a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin, possui um caráter operativo:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (Kristeva, 1974) .

A intertextualidade, então, se dá no ato de transpor um texto para outro: seja de maneira direta, como quando em uma adaptação um personagem enuncia uma fala presente na obra-fonte, ou indireta, como quando percebemos a transposição por meio de modelos. Assim, constitui uma estratégia narratológica presente em todos os meios de expressão e comunicação. Essas referências diretas e indiretas são percebidas no trabalho de Oliveira (2018), que analisa a adaptação de Pinóquio em quadrinhos da Turma da Mônica. O personagem Cascão se torna o famoso boneco de madeira, que:

[...] assim como seu “irmão” italiano, também vê seu nariz crescer cada vez que mente, mas mantém as raízes no universo de Mauricio de Sousa, uma vez que conserva o pavor da água, fato justificado por ele com a argumentação de que sua madeira pode empenar. Como Pinóquio, a personagem do quadrinho ganha uma consciência externa mas, dessa vez, ao invés de um grilo falante é uma mosca falante, numa referência direta ao Cascão, que vive rodeado de moscas devido à falta de banho. (Oliveira, 2018, p. 190)

Essa noção se torna mais presente no livro *Intertextualidades: diálogos possíveis* (Koch, Bentes e Cavalcante, 2012), em que as autoras propõem uma leitura histórica da intertextualidade em um campo voltado à linguística textual, mas que não deixa de lado a teoria literária e nem a análise do discurso.

A intertextualidade *stricto sensu* (daqui por diante, apenas intertextualidade) ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. (Koch et al., 2012, p. 17)

Ressalta-se o elemento da memória: a depender do local ou da leitura dos textos, o fenômeno da intertextualidade pode não acontecer ou se mostrar incompleto. As autoras fazem, ainda, uma distinção entre quatro possibilidades de intertextualidade: temática, estilística, explícita e implícita. Em nosso estudo, nos interessam especialmente as categorias estilística e implícita.

A intertextualidade estilística «ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados,

repete, imita, parodia certos estilos» (Koch et al, 2012, p. 19). Já a implícita se dá «quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita à fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário» (Koch et al, 2012, p. 31). Nessas ocorrências implícitas, quem produz o texto conta com a cooperação ativa de quem lê, na medida em que este deve resgatar em sua memória o intertexto presente. Estabelecemos com essa abordagem um paralelo com as reflexões de Groensteen, que destaca a subjetividade da imagem nos quadrinhos. Os atributos gráficos convidam à reflexão sobre a carga semântica da composição, do estilo e da técnica, ou seja, como representar imagens e palavras levando «em conta todas as determinações pertinentes que pertencem à cultura, à memória coletiva (sócio-histórica) ou individual do leitor» (Groensteen, 2015, p. 134).

Koch, Bentes e Cavalcante dedicam um capítulo a outros olhares para a intertextualidade e citam diretamente os conceitos propostos por Genette, dos quais destacamos a hipertextualidade. O termo genettiano «abrigaria, então, todas as situações em que um texto-fonte sofre transformações (que podem se dar em diferentes níveis) de modo a derivar um outro texto» (Koch et al, 2012, p. 135). Assim, a hipertextualidade está em constante diálogo com a intertextualidade. Em nossos objetos de estudo, essas transformações são exemplificadas pela escolha dos estilos gráficos das adaptações. A versão em quadrinhos de *Auto da Barca do Inferno* adota um estilo cartunesco, que se propõe a evidenciar traços marcantes para caracterizar personagens e cenários. Esse estilo aprofunda o princípio do signo imagético como um recorte: o desenho «é obrigado a fazer uma seleção das características do objeto que quer representar» (Barbieri, 2017, p. 30). Ao se diferenciar de figuras realistas, muitas vezes de modo exagerado, o cartum torna suas formas facilmente reconhecíveis e perdura na memória de leitores. No caso de *Luzia*, o estilo adotado é mais atento às proporções realistas, mas se vale do vocabulário visual dos quadrinhos ao utilizar símbolos gráficos como as linhas cinéticas e de expressão. Além disso, em determinado momento, o uso amplificado do cartum surge como estratégia narrativa, conforme analisaremos adiante.

Na inevitável absorção e transformação de textos, qualquer texto é implicado no movimento de intertextualidade. Sua compreensão para além de uma entidade individual, mas relacional, leva Hutcheon (1991) a analisar as formas com que obras pós-modernas reconhecem e potencializam seu diálogo com outras obras e discursos, a fim de favorecer múltiplas interpretações e se afas-

tar da noção «da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes» (p. 164). A dinâmica analisada por Hutcheon propõe a dissolução da hierarquia de alguns textos em relação a outros e localiza obras, discursos e histórias «dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade» (1991, p. 169). Essa definição vai ao encontro do já citado Barthes, que questiona a origem fixa de qualquer fala literária e entende o texto como um ativador de lembranças, de um outro que remete a outro presente em nossa memória, de forma cíclica (1987). De posse dessa consciência, há mecanismos textuais que promovem essa relação com base em uma fonte ou mais fontes definidas, que Hutcheon denomina *texto adaptado* (2011).

A autora parte do princípio de que, uma vez que nossa vivência do mundo é sempre mediada pela linguagem e pela narrativa, até mesmo o relato historiográfico é, em certa medida, ficcional. Podemos compreender, então, toda recontagem de textos ou de discursos como também um ato de criação. Entendida por Hutcheon como «uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro» (2011, p. 9), a *adaptação* contempla essa (re)criação, na qual estão inclusas a troca entre meios comunicacionais, como um texto literário ou um filme adaptado para uma história em quadrinhos; entre vivências culturais, como uma obra que incorpora traços estilísticos próprios de um país distinto de sua origem; e entre suportes, como um livro em formato físico que, ao se transformar em ebook, ganha novos artifícios de produção de sentido. A adaptação, enfim, trata de um texto novo que evoca o texto adaptado, mas sem necessariamente ter a responsabilidade de se manter fiel ao material original ou preservar as regras narrativas aplicadas anteriormente. No exercício criativo da tradução, é possível observar estratégias tais como a mudança do agente narrador ou protagonista, do tempo cronológico ou até mesmo do desfecho da história.

O olhar para a dimensão comunicacional dos quadrinhos é voltado, neste artigo, para seu código híbrido. A relação entre imagens e palavras, em si, constitui um amplo campo polissêmico: o verbal pode complementar, reforçar ou contradizer o visual e vice-versa. Além disso, as palavras e seus suportes, como balões e recordatórios, também são informação gráfica. Outro atributo relevante é o da organização espaço-temporal: «[...] nos quadrinhos, o formato, o número, a ordem, o tamanho e o aspecto gráfico dos quadros possuem dimensão semântica, ou seja, ajudam a caracterizar a significação das narrativas» (Marcondes, 2014, p. 266). O intervalo entre um quadro e outro, a calha, performa a função de elipse:

aquilo que se escolhe ou não mostrar. Para Groensteen (2015), a evidência formal da elipse torna o leitor consciente da narrativa fragmentada e da busca ativa pela conexão entre as partes. A disposição de várias imagens interligadas em um mesmo espaço, definida por Groensteen como *solidariedade icônica*, além de possibilitar a progressão da narrativa, também contribui para experiências estéticas, com diagramações voltadas à atmosfera de uma cena, aos sentimentos de personagens e à contemplação de modo geral. Assim, elementos como traço, cor, quadro, transição quadro-a-quadro, enquadramento e balão se relacionam e apontam para as múltiplas formas de contar uma história e de referenciar outros textos e outras linguagens.

#### INTERTEXTOS ENTRE QUADROS: ANÁLISES DE ADAPTAÇÕES EM QUADRINHOS

Diante do aporte teórico-metodológico e das obras escolhidas, se busca observar como se dá a apropriação do código dos quadrinhos em prol da intertextualidade. Os elementos *imagem*, *palavra* e *enquadramento*, bem como suas interrelações, nos oferecem parâmetros para uma perspectiva global na análise dos objetos.

Dada a natureza predominantemente visual dos quadrinhos, destacamos a relação entre a literatura e as artes visuais. Muitos quadros são representações de obras literárias. Na história da pintura é comum encontrarmos obras homônimas traduzidas parcial ou literalmente em publicações. Contudo, há uma corrente de estudos que tem como foco o estudo do pictórico em obras literárias sem necessariamente tratar de uma adaptação de outra obra.

Oliveira Junior ressalta que o pictórico não é apenas um mero empréstimo entre linguagens, «mas o estabelecimento de uma função que já existe na própria literatura, objetivando sensibilizar a memória visual do leitor» (1992, p. 12). Ou seja, a descrição na literatura já gera uma carga imagética na mente dos leitores que possibilita a tradução dos símbolos escritos em formas.

Tamanho é a incidência do pictórico no romance, que propusemos estudá-lo como um grande painel constituído de quadros menores, como os polípticos medievais. Assim entendendo é que foi possível observar no texto um de seus valores expressivos mais caros. Os quadros internos são reveladores. Permitem a co-participação narrativa dos personagens, posto que constituem narrativas dentro da narrativa maior. (Oliveira Junior, 1992, p. 118)

Os polípticos mencionados pelo autor são grandes painéis que se dividem e contam sua história em frag-

mentos. Esta definição se aproxima do que entendemos por histórias em quadrinhos a partir de pesquisadores como Groensteen: uma paisagem sequencial-simultânea cuja informação estética e narrativa reside não somente na progressão das imagens, mas também no modo com que se organizam na página. Nessa estrutura, mimetizam as imagens antes evocadas pelas configurações literárias.

#### AUTO<sup>1</sup> DA BARCA DO INFERNO (2011) E AUTO DA BARCA DO INFERNO (1517)

Optamos por analisar a adaptação em quadrinhos da primeira obra da trilogia das barcas, escrita pelo português Gil Vicente: *Auto da Barca do Inferno* (1517). A adaptação em quadrinhos, de título homônimo, foi lançada pela editora Peirópolis em 2011 e conta com roteiro e traço de Laudo Ferreira e cores de Omar Viñole. A adaptação entra no contexto do financiamento do Ministério da Educação (MEC) para o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), «destinado a avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita [...]» (Brasil, 2023). Em 2021, o *Auto* em quadrinhos foi escolhido pelo programa como material para ser trabalhado em sala de aula. Ao passo que a adaptação adquiriu fins pedagógicos, ela retoma uma discussão trazida pela revisão bibliográfica: o ato da adaptação em ampliar sentidos da fonte. Percebe-se um caráter tanto de alcance do público escolar, que enxerga os quadrinhos como uma leitura mais atrativa, mas também os novos significados que a narrativa visual traz consigo.

Em relação ao texto adaptado, o *Auto da Barca do Inferno* é uma peça de teatro de tom satírico, cuja premissa é revelar a moralidade do ser humano através de seus atos e o fim a que estes o levarão. Nota-se o cunho religioso da obra, centrada nos valores cristãos de virtude e de moralidade. Além da intertextualidade com os textos bíblicos (Batista, 2012), observamos as particularidades da relação entre obra literária e quadrinística. O texto redigido por Gil Vicente se mantém, como destaca Maurício Soares Filho, consultor literário para a produção da história em quadrinhos: «Optamos por manter a linguagem completamente original de 1517, para que o leitor possa, apoiado pelas imagens, entrar em contato com o rico universo vicentino sem nenhum tipo de facilitação» (2011, p. 6).

Nota-se, em primeiro momento, uma intertextualidade explícita, que se dá pelo resgate direto do texto ver-

<sup>1</sup> O termo *auto* se refere a uma composição teatral de ato único que envolve temáticas de cunho religioso ou moral.



bal escrito pelo dramaturgo em sua época. No entanto, a adaptação, já no início, apresenta novo conteúdo em relação à versão de 1517. No texto de Vicente, há apenas uma breve descrição do local onde a história ocorre: «[...] chegamos subitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batéis que naquele porto estão, scilicet, um deles passa para o paraíso e o outro para o inferno [...]» (Vicente, 1998, p. 1). Já nos quadrinhos, na primeira página, há a adição de um palco de teatro, além de dois personagens exclusivos da adaptação: uma contrarregista responsável pela produção da peça e por indicar o nome dos personagens que aparecem e um diretor que recita o texto de apresentação que dá início à obra. Apesar de parecer uma diferença sutil, a nova cena cria um movimento de autorreflexão a partir de recursos imagéticos. Ao passo que adapta uma peça teatral, coloca a pessoa leitora na posição de espectadora, sentada na plateia, imersa na atmosfera característica do teatro.

Conforme mencionado anteriormente, um dos discursos comuns às duas obras é o bíblico, aqui representado pela passagem que norteia o *Auto da Barca do Inferno*:

E vi um grande trono branco, e o que estava assentado sobre ele, de cuja presença fugiu a terra e o céu; e não se achou lugar para eles. E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. (Bíblia Sagrada, 1990, Apocalipse 20:11-12).

Nota-se que a representação das ações dos pecadores ganha força nos quadrinhos a partir da configuração das duas barcas (fig. 1). A primeira, a barca que guia ao inferno, é representada em tons escuros, com uma vela rasgada e uma proa com o formato retorcido de uma ave. Contrapõe-se à barca que se dirige ao paraíso, iluminada pela chama celestial de três velas. Sua proa remete à forma de uma harpa e sua vela está intacta. Para alguém que observa essas duas embarcações, a barca à direita é a opção mais convidativa.

Outra passagem bíblica que reforça a intertextualidade da obra é «Pois Deus trará a julgamento tudo o que foi feito, inclusive tudo o que está escondido, seja bom, seja mau» (Bíblia Sagrada, 1990, Eclesiastes 12:14). Uma das características recorrentes dos personagens que vão para a barca do inferno é a de tentar esconder seus pecados do anjo responsável pela barca do paraíso, em razão de saberem que não foram pessoas exemplares em vida e que seu destino é provavelmente o inferno. Nas duas versões do *Auto*, apesar das diversas tentativas dos pecadores de entrarem no paraíso, o anjo se mostra ciente de



Fig. 1. Gil Vicente (autor), Laudo Ferreira (Adaptação, Ilustrações), *A representação das duas barcas nos quadrinhos*, 2011. Desenho, colorização e letreiramento digital, 26,6 x 20 cm. (Vicente, Ferreira e Viñole, 2011, p. 8). Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/pnld2021/autodabarcadoinfernoemquadrinhos>. O diretor apresenta as duas barcas: a da esquerda, que guiará para o inferno, escura, com vela rasgada e a proa em formato de uma cabeça de ave, e a da direita, para o paraíso, com iluminação celestial por conta de três velas, uma proa com formato de harpa e a vela de tecido intacta.

suas ações e os proíbe de subir à barca.

A potencialidade dos quadrinhos para a produção de sentido por meio da intertextualidade também se mostra no fato de que, tanto na Bíblia quanto na peça teatral, a figura do Diabo não é descrita e, portanto, tende a assumir na imaginação da pessoa leitora aspectos relacionados ao senso comum. No decorrer da leitura da peça escrita por Gil Vicente, percebemos o protagonismo do personagem; por outro lado, a versão em quadrinhos comunica esse protagonismo antes mesmo do início da leitura. Essa percepção se dá por meio da capa, que retrata o personagem com grande destaque. Na representação do Diabo, os quadrinistas optam por uma versão mais humanizada do personagem, escolha que nos leva a refletir sobre a comparação deste com os demais pecadores. A similaridade

de física entre eles remete à semelhança entre suas ações e traz à memória mais uma passagem presente no Novo Testamento: «Isso não é de admirar, pois o próprio Satanás se disfarça de anjo de luz. Portanto, não é surpresa que os seus servos finjam ser servos da justiça. O fim deles será o que as suas ações merecem» (*Bíblia Sagrada*, 1990, 2 Coríntios 11:14-15). A construção da figura demoníaca reforça o discurso de Gil Vicente a respeito da ética e da moralidade humana. O Diabo, enquanto igual, nos tira do campo ilusório de uma entidade monstruosa e nos coloca diante de uma representação que pode estar mais próxima de nós do que pensamos.

Outro atributo do personagem é o seu humor, como destaca Laudo Ferreira no posfácio da adaptação: «[...] dei liberdade aos devaneios visuais para criar uma figura muito mais que sarcástica de um diabo, meio bufão, meio *enfant terrible*, que o tempo todo brinca, se diverte, debocha da corja que vai aparecendo num indeterminado cais» (Ferreira, 2011, p. 51). O aspecto cômico também está presente na obra original e traz o intertexto das abordagens satíricas do Diabo, cultura também presente no folclore brasileiro: «Sendo uma característica da obra vicentina fazer a mescla entre o repertório erudito e o popular, esse aspecto faz surgir uma nova faceta do diabo, ele passa de enganador a ser enganado pela inocência do simples» (Alves, 2011, p. 25). Assim, a versão em quadrinhos mantém a essência da personagem e da obra original ao mesmo tempo que essa essência é reverberada pelo estilo cartunesco, propício para obras que estabelecem o humor como gênero a ser explorado.

Ao final da peça nos quadrinhos, percebemos novamente sua característica de recriação. O diretor informa aos leitores que esse é apenas o primeiro auto da trilogia de Gil Vicente e o contrarregra fecha as cortinas. Na página seguinte surge o escritor português em pessoa, acompanhado do Diabo e elogiando a adaptação (fig. 2).

Em seguida, ambos saem do teatro. Vicente conversa com o Diabo sobre as outras adaptações de sua obra e o quanto a temática abordada está sempre presente. Os dois discutem sobre a função de Deus e do Diabo em um trecho que encerra a obra, mas não a temática retratada por ela. O diálogo dos personagens sobre a finalidade do *Auto* e das figuras religiosas serve como um último alerta aos leitores sobre sua moralidade e brinca com a ideia de que estes também, em algum momento, subirão em alguma das duas barcas.

#### LUZIA (2021) E LUZIA-HOMEM (1903)

Produzida pelos cearenses Zé Wellington e Débora Santos, a história em quadrinhos *Luzia* (2021) propõe



Fig. 2. Gil Vicente (autor), Laudo Ferreira (Adaptação, Ilustrações), *Gil Vicente acompanhado do Diabo*, 2011. Desenho, colorização e letreiramento digital, 26.6 x 20cm. (Vicente, Ferreira, Viñole, 2011, p. 49). Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/pnld2021/autodabarcadoinfernoemquadrinhos>. No primeiro quadro as cortinas são fechadas, mãos batem palmas e a onomatopeia de palmas ocupa o quadro: *Clap! Clap! Clap!*. No quadro seguinte, Gil Vicente aparece sentado na plateia, admirando a peça. No penúltimo quadro há um close no rosto do escritor português, que comenta a fidelidade da adaptação. No último quadro, vemos que o diabo também faz parte da platéia, e este responde: «Com o passar dos tempos, tenho aprendido a ser mais... benevolente. Gostei também».

uma releitura do romance clássico *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio. O texto adaptado integra a cultura intertextual em torno da estiagem e dos retirantes, em referência à Grande Seca ocorrida no Nordeste brasileiro entre 1877-1879. Com um enredo situado no sertão cearense, na cidade de Sobral, acompanhamos personagens sujeitos a situações extenuantes de trabalho, com esperança de uma vida melhor no litoral. À protagonista homônima ao título do romance, Luzia, é dada a alcunha de Luzia-Homem, cuja força e traços robustos levam grande parte das pessoas a considerá-la “menos mulher”.



O romance que dá origem aos quadrinhos pertence ao estilo Naturalista da literatura brasileira. Ou seja, em teoria, a obra trabalharia com características tais como o cientificismo ou uma visão visceral do ser humano. Contudo, em *Luzia-Homem*, o naturalismo apresenta-se em constante diálogo com outros conceitos artísticos. Oliveira Junior (1992, p. 111) indica que «Os dados ideológicos e estéticos de LH sugerem sua inclusão no Impressionismo, em sua forma literária». Em artigo mais recente (2015), o pesquisador cearense volta a falar sobre o romance de Domingos Olímpio como símbolo literário da cultura nordestina.

A violência de gênero sofrida pela personagem é uma constante no romance e um dos primeiros aspectos que surgem aos olhos no contato com sua adaptação em quadrinhos. Já na capa da HQ, a mudança de título (de *Luzia-Homem* para simplesmente *Luzia*) chama atenção. Conscientes do sofrimento trazido pela alcunha, a dupla de quadrinistas convida que chamemos Luzia por seu nome, o que corrobora para a força das adaptações em recriar e atualizar sentidos. Conforme observado por Carmélia Aragão no posfácio da HQ: «Desde o título, se reconhece Luzia como pessoa» (Aragão in Santos, Wellington, 2021, p. 92). Ainda na composição da capa, a personagem segura contra o peito um pequeno buquê de cravos vermelhos, presente dado a ela por seu interesse romântico, Alexandre.

Na cena de introdução da protagonista, já na primeira página, a adaptação reposiciona o tempo cronológico da narrativa. No contexto da construção de uma penitenciária, Luzia, que trabalha como operária, é vista carregando uma parede e causa diferentes reações dos personagens ao redor, desde a admiração por sua força ao desprezo por seus modos reservados ou por sua constituição física.

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.” Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas. Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. (Olímpio, 1903, p. 2).

A representação gráfica da personagem, nos quadrinhos, acentua e valoriza características contraditórias às normas de gênero. Algumas são explicitamente mencionadas na obra adaptada, como os músculos, e outras são agregadas à adaptação, como o buço acima dos lábios e os pêlos nos braços e nas pernas. Na cena em quadrinhos, Raulino, amigo de Luzia, se aproxima de um dos espectadores, o francês Paul, e lhe conta sobre a vez em que a amiga lhe salvou de um boi enfurecido. No romance, o relato de Raulino só acontece no capítulo cinco, mas aqui é adiantado em prol de um maior impacto no primeiro contato com Luzia. A página que compõe o relato traz, ainda, uma mudança no estilo imagético (fig. 3).

Enquanto a história em quadrinhos é predominantemente desenhada em um estilo de proporções mais realistas, a página em questão contém um estilo mais cartunescos, com expressões exageradas e símbolos convencionais da linguagem dos quadrinhos: olhos em formato de coração para representar admiração, estrelas para comunicar dor, pontos brilhantes para reforçar a exuberância das cenas.

O uso desses recursos gráficos, na página, contribui para o romantismo e o dramatismo da fala de Raulino, que exalta a força de Luzia. O uso estratégico dos recursos quadrinísticos para mimetizar a organização da narrativa presente na obra original é também percebida no enquadramento da página: os momentos são delimitados por contornos de formas orgânicas e irregulares, similares aos balões de pensamento, denotando o caráter de lembrança e até mesmo de sonho. Outros desses símbolos surgem ao longo de outras páginas da HQ, como as linhas cinéticas, que indicam o movimento dos personagens, e as linhas nas bochechas, uma tradução visual do rubor que sobe às faces dos personagens quando estão constrangidos. Percebemos então não somente o intertexto da obra original e do contexto da *Seca*, mas também o intertexto de outras histórias em quadrinhos. Tal estilização cartunesca, por vezes satírica ou cômica, na adaptação do romance, traz à tona a desierarquização dos textos mencionada por Hutcheon (1991) e retira o status solene normalmente atribuído às obras literárias clássicas.

O enquadramento é um agente ativo na recriação das mensagens da obra original. Em uma cena em que a personagem Teresinha conta sua história de vida para Luzia, uma transição quadro-a-quadro coloca lado a lado a Teresinha do presente e a Teresinha do passado (fig. 4). Uma é a imagem reflexiva da outra: as duas fazem um rabisco na areia com um graveto, mas a do presente está sozinha no chão, melancólica, e a do passado está acompanhada pela irmã, que sorri junto com



Fig. 3. Zé Wellington e Débora Santos, *Luzia salva Raulino do boi*, 2021. (Santos, Wellington, 2021, p. 7). Disponível em: <https://editoradaco.com/produto/luzia-ze-wellington-e-debora-santos/>. Página que contém o relato do salvamento de Raulino, atacado por um boi, por Luzia. Luzia é mostrada como uma figura extraordinária, carregando grandes pesos, com brilhos ao seu redor. O ataque é deflagrado e Luzia se prontifica a ajudar o amigo, agarrando o boi pelos chifres. O último quadro mostra a personagem segurando Raulino nos braços, que a olha com admiração.

ela. Os ecos do passado reverberam no presente da personagem, que possui conflitos antigos a serem retomados adiante na história. Aqui notamos o equilíbrio entre aspectos estéticos e narrativos conforme Groensteen. Ao passo que a sequência de quadros demarca dois momentos cronológicos, seus componentes imagéticos “podem suscitar interesse, provocar um prazer, dar um toque discreto à obra ou em, resumo, atender a uma modalidade de pertinência que não seja diretamente submissa à condução da trama” (Groensteen, 2015, p. 124).

O roteiro construído para os quadrinhos é uma amálgama das falas originais e de novas falas, atentas à linguagem daquele espaço-tempo. Alguns elementos são revistos com cautela pelos quadrinistas, tais como



Fig. 4. Zé Wellington e Débora Santos, *Teresinha conta sua história*, 2021. (Santos, Wellington, 2021, p. 16). Disponível em: <https://editoradaco.com/produto/luzia-ze-wellington-e-debora-santos/>. Acervo dos autores. Sequência de dois quadros mostrando o presente e o passado de Teresinha. À esquerda, a personagem, com expressão tristonha, conta sua história para Luzia, que está de costas e ocupa o primeiro plano da imagem. A paisagem é arenosa e Teresinha rabisca na areia com um graveto. No segundo quadro, à direita, uma Teresinha mais jovem aparece junto de sua irmã e as duas estão sorrindo. Ela também rabisca na areia com um graveto e forma o desenho de uma ave. A paisagem possui algumas pedras e arbustos e um cavalo pasta no primeiro plano.

descrições de cunho sexista. Dentre esses elementos, também se destaca o aspecto de fado ou destino. Luzia teme o casamento com o homem amado por acreditar que nasceu com má sina e que está fadada ao sofrimento calado. Conforme observado por Aragão (in Santos, Wellington, 2021, p. 92), o contexto do início do século XX é marcado por esse fatalismo, que exerce influência no final trágico da obra original, Luzia morre em um conflito com o personagem Crapiúna, que lhe importuna durante toda a narrativa. O quadrinho, por outro lado, muda o final e propõe uma direção otimista e uma continuidade para a história de Luzia. A mudança, que configura uma nova mensagem da trama, remete ao processo de (re)historicização estudado por Hutcheon:

Tanto o que é (re)enfatizado quanto –mais importante ainda– o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto –um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe no vazio. (2011, p. 192).

A definição de um novo rumo para Luzia se apresenta, então, não como negação da história, mas como um reconhecimento do contexto em que a adaptação se encontra e do desejo de trazer uma mensagem positiva ao público leitor. A postura da obra em quadrinhos



potencializa, dentre outros, um sentido latente na obra de Domingos Olímpio: a aceitação de Luzia por ela mesma e por quem a encontra, o que a leva a lutar contra o estigma e o destino que lhe pareciam inevitáveis.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As múltiplas vozes interligadas e costuradas nas obras analisadas reforçam a qualidade polissêmica dos quadrinhos. Esses mosaicos de referências possuem implicações extensas, desde os diálogos entre linguagens, atravessando as formas narratológicas entre diferentes temporalidades e espaços, até chegar às interpretações por parte de leitores. As escolhas dos criadores na produção das histórias apresentadas denotam consideravelmente o caráter frutífero dos estudos em adaptação e intertextualidade ao explorar as configurações imagéticas próprias à linguagem gráfica.

Na retomada das perguntas feitas na introdução, vemos que os quadrinhos mobilizam o diálogo entre textos e entre linguagens a partir do fato de que as narrativas compartilham um local comum, são autorreferenciais e abordam diferentes estilos e técnicas para se (re)contar a história. Em relação a como um texto posterior pode ampliar ou potencializar os sentidos de um texto anterior, esse movimento se dá em nossos objetos quando a linguagem se vê consciente de seus elementos estruturantes, nomeadamente a imagem, a palavra e o enquadramento, e os utiliza para comunicar essas mensagens a partir de estratégias visuais que vão além da transposição direta do texto-fonte.

A hibridização entre linguagens, aspecto característico da linguagem dos quadrinhos, é amplamente explorada nas HQs apresentadas e analisadas, que respondem efetivamente aos questionamentos anteriormente apontados. Os quadrinhos que selecionamos como recorte exemplificam as trocas comunicacionais entre os meios, sejam elas relacionadas à atualização do texto adaptado ou à recriação do novo produto que ultrapassa os parâmetros de uma fidelidade pura, perpassando a comicidade presente nas paródias e a recontextualização de mensagens. Essa copresença entre narrativas anteriores e posteriores elenca a ampliação do potencial da primeira pela segunda, onde se espera a decodificação por parte de quem se dispõe a lê-las.

Esperamos uma progressiva presença de investigações nos campos comunicacionais anteriormente expostos e pertinentes a esta pesquisa, que abre outras possibilidades de compreensão da dinâmica entre os meios, imagens e textos entrelaçados cultural, temporal e socialmente. As camadas interpretativas conecta-

das entre os mais diversos pontos dessa costura revelam a complexidade das linguagens dispostas entre as mídias. Dessa forma, foi notável observar a estrutura das HQs em relação aos textos adaptados, que expõem, por conseguinte, outros textos, evidenciando esse quebra-cabeças amplo, ativo e simbólico que são as narrativas gráficas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Thiago Henrique Gonçalves, Ana Marcia Alves Siqueira. 2011. *A caracterização do humor pela figura do diabo em O Auto da Barca do Inferno*. I Encontro Internacional de Estudos Multidisciplinares: antiguidade e medievalidade nos textos. Fortaleza, UFC/UECE, pp. 21-34. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33989> [Consultado em 3/11/2023].
- Bakhtin, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail. 2018. *Teoria do romance III*. São Paulo, Editora 34.
- Barbieri, Daniele. 2017. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo, Peirópolis.
- Barcellos, Renata Silvano. 2021. *Literatura e quadrinhos: diálogos na sala de aula*. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/21780> [Consultado em 3/11/2023].
- Barthes, Roland. 1987. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva.
- Barthes, Roland. 2011. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes.
- Batista, Mario. 2012. "Auto da barca do inferno e a intertextualidade com o discurso bíblico". *Revista Ciências Da Religião - História E Sociedade*, vol. 10, n° 1. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/4220> [Consultado em 3/11/2023].
- Bíblia Sagrada*. 1990. Paulus Editora.
- Canclini, Néstor García. 2019. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (trad.). São Paulo, Edusp.
- Galvão, Ana Carolina, Ana Carolina de Souza Nazaro. 2017. "A adaptação de obras clássicas para quadrinhos e o incentivo à leitura de cânones literários". *Revista Linguagem, Ensino e Educação - Lendu*, vol. 2, n° 1, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/lendu/article/view/3577>. [Consultado em 3/11/2023].
- Groensteen, Thierry. 2015. *O sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro, Marsupial.

- Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago.
- Hutcheon, Linda. 2011. *Uma teoria da adaptação*. André Cechinel (trad.). Florianópolis, UFSC.
- Kristeva, Julia. 2005. *Introdução à semanálise*. Lúcia Helena França Ferraz (trad.). 2 ed. São Paulo, Perspectiva.
- Kristeva, Julia. 1974. *La revolution du langage poetique*. Paris, Editions du Seuil.
- Koch, Ingedore G. Villaça, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante. 2012. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo, Cortez.
- Marcondes Filho, Ciro (org.). 2014. *Dicionário da Comunicação*. 4ª ed. São Paulo, Paulus.
- Miranda, Déborah, Josilene Pinheiro-Mariz, J. (2015). “Nos limiares da literatura: histórias em quadrinhos, adaptações e outras artes”. *Revista Letras Raras*, vol. 3, nº 2, pp. 180-195. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/334687648\\_Nos\\_limiares\\_da\\_literatura\\_historias\\_em\\_quadrinhos\\_adaptacoes\\_e\\_outras\\_arts](https://www.researchgate.net/publication/334687648_Nos_limiares_da_literatura_historias_em_quadrinhos_adaptacoes_e_outras_arts) [Consultado em 3/11/2023].
- Olímpio, Domingos. 1903. *Luzia-Homem*. São Paulo, Editora Ática.
- Oliveira, Maria Cristina Xavier de. 2018. “Quadrinhos, Literatura e a intertextualidade”. *Literartes*, vol. 1, nº 8.
- Oliveira Junior, José Leite de. 2015. “Atualidade de Luzia-Homem”. *Revista Entrelaces, Fortaleza*, ano 4, n. 5, pp. 115-127, mai. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23387>. [Consultado em 3/11/2023].
- Oliveira Junior, José Leite de. 1992. *O Pictório em Luzia-Homem*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 1992. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33676>. [Consultado em 3/11/2023].
- Omuro, Pedro. 2019. *A carteira Uma experiência de adaptação literária para os quadrinhos*. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Artes Visuais Com Habilitação em Multimídia e Intermídia, Universidade de São Paulo. Disponível em: [https://www.academia.edu/40790101/A\\_carteira\\_Uma\\_experi%C3%Aancia\\_de\\_adapta%C3%A7%C3%A3o\\_liter%C3%A1ria\\_para\\_os\\_quadrinhos](https://www.academia.edu/40790101/A_carteira_Uma_experi%C3%Aancia_de_adapta%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_para_os_quadrinhos). [Consultado em 3/11/2023].
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (1ª a 4ª séries): Arte*. 1997. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (5ª a 8ª séries): Arte*. 1998. Brasília Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (1ª a 4ª séries): Língua portuguesa*. 1997. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. 2000. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- PNLD. 2023. Brasília, Ministério da Educação, Brasil. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld>. [Consultado em 3/11/2023].
- Plaza, Julio. 2010. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- Rama Angela, Waldomiro Vergueiro, Túlio Vilela, Paulo Ramos, Alexandre Barbosa. 2005. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo, Contexto.
- Rodrigues, Fabio Guedes. 2017. *Enquadramentos literários: literatura e quadrinhos*. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AL6PNS>.
- Santos, Débora, Zé Wellington. 2021. *Luzia*. São Paulo, Editora Draco.
- Samoyault, Tiphaine. 2008. *A Intertextualidade*. São Paulo, Hucitec.
- Vergueiro, Waldomiro, Paulo Ramos. 2009. *Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE*. São Paulo, Contexto.
- Vicente, Gil. 1998. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo, A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro.
- Vicente, Gil, Laudo Ferreira, Omar Viñole. 2011. *Auto da Barca do Inferno em Quadrinhos*. São Paulo, Editora Peirópolis.





**Citation:** Escobar Fuentes, S. (2023) Periodismo en historieta en el contexto de movimientos sociales y resistencias latinoamericanas. *Quaderni Culturali IILA* 5: 59-72. doi: 10.36253/qciila-2476

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** © 2023 Escobar Fuentes, S. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

SEF: 0000-0002-0800-5100

## Periodismo en historieta en el contexto de movimientos sociales y resistencias latinoamericanas

### Comic journalism in the context of Latin American social movements and resistance

SUSANA ESCOBAR FUENTES

*Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco*  
E-mail: sescobar26@gmail.com

**Abstract.** This paper offers an analytical, conceptual and contextual review of comic journalism in Latin America, mainly focused on those proposals linked to the social movements and resistance struggles. The approach is from the theory of the comic social, mostly comic journalism. Methodologically, the topic of analysis is used, the artistic-journalistic approach of form and substance, and the objectives of comic journalism projects. As a result, it can be seen that comic book-web journalism work linked to Latin American social movements and resistance, is divided into two main areas: recovery of memory-testimony, and work aimed at activism, visibility and documentation of active social struggles in the Latin American region. Violence, disappearance and forced displacement, repression, struggles for land, water, life and feminist movements are some of the approaches that comic journalism have in Latin America.

**Keywords:** comic journalism, social movements, resistance, memory, activism, Latin America.

**Resumen.** En este trabajo se ofrece una revisión analítica, conceptual y contextual del periodismo en historieta en América Latina, centrado principalmente en aquellas propuestas ligadas a los movimientos sociales y procesos de resistencia. Se analizan obras a partir de la categoría de historieta social y su vertiente del periodismo en historieta. Metodológicamente se recurre al análisis temático, el abordaje artístico-periodístico de forma y fondo, y los objetivos de los proyectos de periodismo en historieta. Como resultado se observa que el periodismo en historieta vinculado a los movimientos sociales y procesos de resistencia latinoamericanas están divididos en: la recuperación de la memoria-testimonio, y trabajos destinados al activismo, visibilización y documentación de las luchas sociales. La violencia, la desaparición y desplazamiento forzado, la represión, las luchas por la tierra, el agua, la vida y los movimientos feministas, son algunos abordajes que hacen los trabajos de periodismo en historieta en América Latina.

**Palabras clave:** periodismo en historieta, movimientos sociales, historieta social, resistencia, memoria, activismo, Latinoamérica.



## INTRODUCCIÓN

El periodismo en historieta o cómic periodismo ha cobrado auge a nivel mundial en el siglo XXI, y en Latinoamérica ha sido una herramienta poderosamente expresiva de las problemáticas regionales. El presente artículo analiza del vasto corpus de proyectos de periodismo en historieta latinoamericanos, aquellos que documentan, visibilizan, informan y difunden diversos movimientos sociales y procesos de resistencia. Con ello se quiere indagar en torno a la naturaleza de estas obras con corte periodístico, los medios de difusión, el planteamiento periodístico y el artístico, así como las metodologías usadas en la elaboración de las piezas. Se busca también encontrar algunas características del periodismo en historieta hecho en contextos de movimientos sociales, se analizan temas, abordajes y elementos que permitan conocer estos trabajos de narrativa gráfica periodística.

El recorrido que se propone para alcanzar los objetivos de este artículo es el siguiente: primero se hará una aproximación conceptual al periodismo en historieta desde su pertenencia a la historieta social, planteando algunas características generales de este tipo de narrativa gráfica. Posteriormente se propone el análisis contextual de las siguientes obras: *Grito de Victoria* (Mora, 2013), *¿A dónde nos llevan?* (Mora, 2015), *Vivos se los llevaron* (Soloff, Parra y Galaviz 2019), *La guerra por el agua* (Cossio, Luna y Martínez 2016), y *Tres horizontes* (Flórez y Pérez 2021); la conformación de este corpus se hizo tomando en cuenta que: 1) son obras que establecen una relación con algún movimiento social o procesos de resistencia en Latinoamérica, ya sea de forma directa o indirecta; 2) son proyectos que implicaron un proceso de investigación: periodístico y multidisciplinario; 3) recurren a técnicas narrativas y estilísticas propias del periodismo en historieta.

Finalmente, se espera que este trabajo pueda ofrecer luz sobre la naturaleza de un tipo específico de periodismo en historieta, aquel que se realiza en contextos de movilizaciones sociales y resistencias en la región. Se pretende también que pueda ser una herramienta creativa-investigativa que pueda ayudar conceptualmente a la realización de nuevos proyectos.

### ¿QUÉ ES EL PERIODISMO EN HISTORIETA?, UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

El género de periodismo en historieta responde a lo que se ha llamado historieta social o cómic social, es decir, toda aquella narrativa gráfica que busca reflejar las distintas realidades y problemáticas de la sociedad

sobre todo con la característica de no ficción. La historieta social atiende a la historia de los acontecimientos, a la documentación de experiencias personales, locales, comunitarias, nacionales, la recuperación de la memoria y los testimonios; la denuncia, así como escuchar la voz de las personas silenciadas.

La historieta social, cómic social-documental o narrativa gráfica social como categoría teórica en los estudios de la historieta es relativamente reciente. Diversos investigadores anglosajones (García, 2010; Chaney, 2011; Tolmie, 2013; Scorer, 2020; Gómez Salamanca y Rom Rodríguez, 2012) comenzaron a hacer estudios del llamado cómic de autor y la novela gráfica, identificando que había un giro narrativo por parte de los autores y las autoras de historieta hacia los temas “adultos”, ligados principalmente a la Historia y la Memoria de la mano del género autobiográfico, como es el caso de la célebre novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman (1997).

Manuel Garrido Barberá (2017) investigador valenciano, coordinó la exposición *Ilustración, cómic y compromiso social*. En esta muestra, el autor propuso una clasificación temática de narrativa gráfica con temáticas sociales en España. Entre ellas estaban el compromiso ideológico y político, la crisis económica, sensibilización e inclusión social, igualdad de género y violencias machistas, colectivo LGTBI (lesbianas, gais, transexuales, bisexuales e intergénero), memoria histórica, defensa de la lengua valenciana, activismo medioambiental, solidaridad humana internacional, sátira social y política, derechos humanos, laborales y de la infancia. Con esta perspectiva, Garrido continuaba el trabajo del primer *Congreso Internacional Cómic y compromiso social* organizado por la Universidad de Valencia en 2015. Entre sus objetivos estuvo poner especial atención en aquella producción gráfica nacional e internacional que estuviera relacionada con problemáticas sociales. Un año antes a esta experiencia, el Museo ARTIUM de Arte Contemporáneo del País Vasco (2014) presentó la exposición bibliográfica *Novela gráfica. Denuncia y crítica social*, donde presenta un amplio recorrido por obras insignes en torno a sucesos sociales como los conflictos bélicos, las guerras, las crisis económicas, ambientales, sociales, las enfermedades, la homosexualidad, el medio ambiente, minorías étnicas, mujer y protección a la infancia; para esta muestra la curadora Elena Rosedas Cercedo y el equipo de investigación-documentación Silvia Carretero Gómez y María Foronda Díaz prepararon un micro sitio web que puede consultarse en línea<sup>1</sup> para revisar el extenso catálogo de novelas gráficas con temáticas sociales.

Por otro lado, en Latinoamérica algunos artistas de

<sup>1</sup> <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/novela-grafica-denuncia-y-critica-y-social/introduccion>.

historieta han reflexionado en el papel social que tiene este arte. Por su relación intrínseca con el periodismo y la caricatura política, la narrativa gráfica es un trabajo comprometido con las causas sociales desde una trinchera ideológica y un posicionamiento político; es el caso, por ejemplo, de Eduardo del Río RIUS en México; este historietista fallecido en 2017 realizó obras como *Marx para principiantes* (1972), *ABChé* (1978), *Cuba para principiantes* (1970), entre un centenar más de trabajos en torno a temas centrales de la vida política de su país y del mundo, donde hacía denuncia y oposición a través de la historieta.

El maestro peruano Juan Acevedo (2020) es también un referente teórico en cuanto a historieta social se refiere; en la década de los setentas Acevedo llevó la historieta, a través de un taller, a una Colonia popular llamada Villa el Salvador en la periferia de Lima capital, conformada por personas que migraban de zonas rurales a zonas urbanas en busca de trabajo y mejor calidad de vida. El taller de historietas se integró gracias a la organización social comunitaria del Centro de Comunicación Popular, un espacio colectivo para fomentar las artes y la comunicación como parte fundamental de la vida.

Juan Acevedo (1984; 2020) en su obra *Para hacer historieta* habla del poder emancipador que tiene la historieta como lenguaje de “masas”, oponiéndose al poder alienante que se le ha adjudicado al cómic sobre todo con temática de súper héroes. Para Acevedo la historieta es para todas las personas, no sólo para el genio occidental, varón, blanco e ilustrado. La historieta sirve para liberar la voz y la mirada, es el llamado para democratizar el arte. Para este autor, la historieta es un bien social sustentado en la educación popular, el arte comunitario, la experiencia colectiva y el bien común. En ese sentido, Acevedo afirmará que la narrativa gráfica tiene un poder educativo, participativo, de movilización social y sobre todo, de transformación.

En 2020 se publicó *Cómic beyond de page* un libro que recopila diversos ensayos y trabajos historietísticos de diversos autores latinoamericanos. Algunas reflexiones en torno al cómic social lo ubican como un elemento fundamental en los procesos de movilización social, como es el caso colombiano en la década de los setenta:

Comics were also a fundamental part of activities organized by a group of Colombian intellectuals between 1972 and 1974 on the Caribbean coast to protest land ownership and rural working conditions. The artist Uliánov Chalarka created several short comics, later collated in a single publication (1985), in which he focused on historical injustices and violence, landscape and territory, and grassroots political campaigns, the political intensity of which is increased by the inclusion of photographs of campaigners. But as Joanna Rappaport (2018) has demon-

strated, as well as the content of the comics themselves it was the participatory and collaborative nature of the way Chalarka created these comics that made them so politically powerful. (Scorer, 2020, p. 21).

En esta obra recopilada por James Scorer (2020) para la editorial UCL Press se expone también el llamado cómic documental cuyo representante es otro peruano, Jesús Cossío, quien ha trabajado en sus obras de cómic y *webcomic* con temas como la memoria, la violencia y la denuncia social. Se analiza también el caso de *El Eternauta* (Oesterheld, López, 2008), donde se visualiza a la novela gráfica como un medio de expresión política. *Comics beyond the page* es un excelente recorrido a través de los cómics latinoamericanos marcados por sus temáticas sociales y políticas.

Finalmente, y como una referencia a tomar en cuenta en cuanto a la teorización del cómic social, está la obra *Las batallas del cómic* (Lluch-Prats, Martínez y Souto, 2016) un excelente compendio en torno a la narrativa gráfica contemporánea y sus giros hacia temas personales, históricos, de memoria, denuncia, el feminismo y la diversidad sexual, entre otros tópicos de raigambre social.

Como se ha podido observar, la historieta o cómic en Latinoamérica tiene fuertes raíces de vínculo con las problemáticas sociales, ya sea en sus metodologías y formas de trabajo, en sus temáticas, estrategias de creación o historias propias. Si bien no existe una definición teórica formal al respecto, es posible atisbar algunas aproximaciones conceptuales. El cómic, historieta o narrativa gráfica social es aquella vinculada a procesos sociales de las culturas y los pueblos, este tipo de cómic está planteado desde la voz autoral (enunciación) con fines de exposición, divulgación, reflexión, denuncia y activismo (artivismo)<sup>2</sup> de las problemáticas sociales que interesan a las personas creadoras de historieta. Algunas de sus características son la preservación de la voz crítica del autor o la autora, localidad. Otros trabajos retoman elementos identitarios, personales y culturales del entorno. En ocasiones forman parte de proyectos más amplios, ya sea de forma institucional con organizaciones que reciben la subvención del Estado, o de manera independiente a través de medios de comunicación, movimientos sociales u organizaciones de la sociedad civil locales, nacionales e internacionales. Otro rasgo distintivo es que en algunos casos las historietas son resultado de creaciones colectivas, colaboraciones o proyectos que se conectan en red con otras personas creadoras preocupadas por hablar de problemáticas comunes a través del cómic.

<sup>2</sup> Para conocer más del artivismo, se recomienda revisar algunos materiales como: (Escobar y Aguilar Tamayo, 2019); (Ortega, 2015); (Salazar, Olivos, 2012).

Por lo anterior, en este artículo se propone dividir en tres áreas la historieta o cómic social (fig. 1); la clasificación responde más que a un determinismo académico, a la viabilidad para comprender el género en la región latinoamericana:

- a) La historieta histórica, hechos del pasado revisitados con renovadas visiones e investigaciones de corte histórico, muchas veces al margen de los grandes relatos institucionalizados o bien interpretaciones ficcionales sobre acontecimientos históricos.
- b) El periodismo en historieta expresado en sus diversos géneros periodísticos, principalmente la crónica, el reportaje y la entrevista; en este artículo se mostrarán algunos ejemplos.
- c) La historieta documental, de memoria y testimonio, muchas veces expresada en autobiografías, biografías o recuperación de relatos breves o cotidianos que buscan activar políticamente la memoria sobre determinado acontecimiento o hecho social. En el caso de la historieta como testimonio, se enfoca en documentar principalmente el presente y busca dejar huella, rastro, muestra de lo vivido. En ocasiones este tipo de historieta está fuertemente ligada a movimientos y reivindicaciones sociales, a lo que se ha dado llamar “historieta activista”.

A menudo estos tres tipos de historieta social se relacionan ya sea en sus metodologías, formas de trabajo, temas y objetivos de difusión.

#### PERIODISMO EN HISTORIETA

El periodismo en historieta es un género de la narrativa gráfica enmarcado dentro de la llamada historieta social; este tipo de obras hacen alusión a la unión de narrativa gráfica y periodismo. El uso de técnicas representativas de la realidad importadas del lenguaje de la historieta, junto con las técnicas, metodologías y temáticas provenientes del periodismo, dan como resultado una historieta híbrida, mestiza, colindante entre arte y comunicación. Académicas como Martha Pérez Pereiro (2007) ubican al cómic periodismo como:

[...] una nueva modalidad expresiva (que) puede relacionarse de forma directa, por intencionalidad y recursos narrativos, con los géneros interpretativos de la prensa tradicional. (...) Con el nacimiento de nuevos géneros, muchos de ellos fruto de la hibridación de otros ya existentes, los debates se diversifican: el periodismo, como conformador de relatos de interés humano, de proximidad, en una cultura llena de narraciones, acaba por mezclarse con otras modalidades con las que comparte características e intencionalidad. Tal es el caso de la fusión del periodismo como narrativa y del cómic como sopor-

te, como vehículo para el relato de no-ficción ilustrado. (Pérez, 2007, p. 20).

Como forma expresiva el periodismo en historieta alude a la interpretación periodística de la realidad en formato narrativo, son historias contadas con recursos visuales, de diseño y un proceso de montaje. El periodismo en historieta surge de la búsqueda y diversificación de las temáticas que interesan a los autores y autoras: historias cercanas, cotidianas, íntimas, comunitarias. Temas que preocupan: la Historia, las guerras, los desastres naturales, las luchas sociales, los problemas políticos. Prevalece la mirada subjetiva, el sentimiento de vivir en primera persona muchas de esas problemáticas. A lo anterior habría que sumarle el sentido de actualidad y el cambio de mirada (Angulo, 2015). Para el periodista argentino Julián Gorodischer existe un desplazamiento del periodismo a su sentido más narrativo y experimental, muy parecido a lo que ocurrió en la década de los 70 con el nuevo periodismo y explica al respecto:

[...] los procedimientos son los mismos: el catálogo a la vista, la abundancia de diálogo, desplazamientos constantes del punto de vista y un imaginario de cronista en primer plano, por encima incluso del acontecimiento que justifica el relato. Eso sirve para que se despliegue en cada cómic una trama coral basada en experiencias de viaje, memorias familiares, partes de guerra, nuevas migraciones y activismos civiles, entre otros temas. El periodismo en cómic se vale de las fuentes del periodismo –testimonio, observación, archivo– pero adecuados a un contexto de máxima libertad imaginativa y asombrosa capacidad para variar el punto de vista de la narración. (Gorodischer, 2013).

Ya sea como género o como subgénero, el periodismo en historieta responde a los cambios en la forma de comunicar los acontecimientos, en la aparición de las nuevas tecnologías, pero especialmente en la transformación de las narrativas, es decir, en las formas en que se cuenta e interpreta el mundo. A partir del giro subjetivo (Arfuch, 2013; Sarlo, 2007), donde las personas se posicionan en el centro del análisis, el pensamiento, el discurso y la interpretación de la sociedad, el periodismo contemporáneo ha transitado hacia la renovación y la hibridación de lenguajes, hacia la búsqueda de nuevas formas expresivas, ha tomado prestado elementos propios de los lenguajes artísticos, científicos y audiovisuales.

El periodismo en historieta hoy en día no sólo es una propuesta válida en los medios de comunicación, sino que deviene en una necesidad comunicativa para mostrar la realidad, evidenciar la verdad y combatir las injusticias; el arte del dibujo narrativo es un vehículo que carga subjetividades, vida cotidiana, comunalidad,

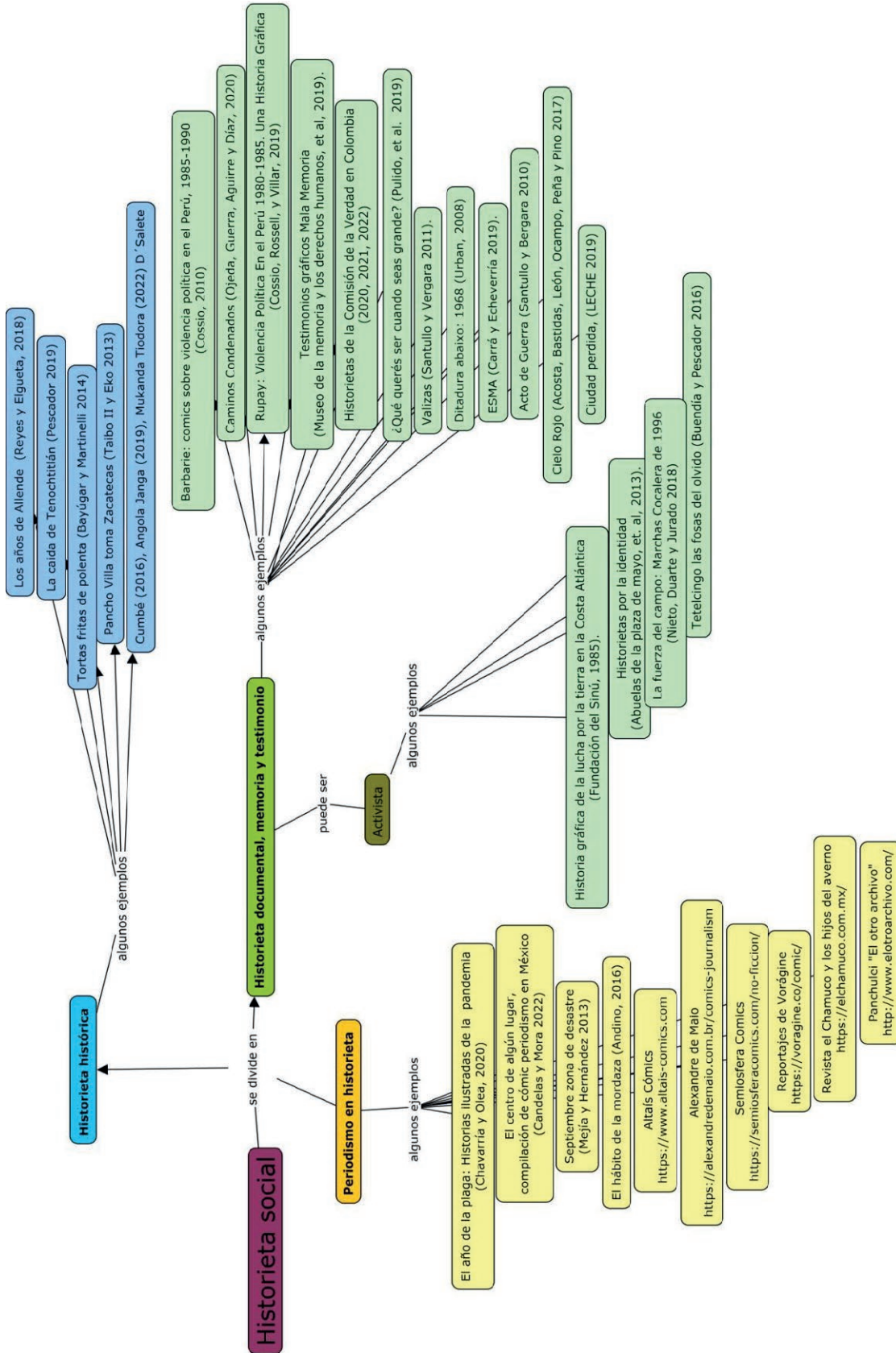


Fig. 1. Mapa conceptual sobre historieta social y algunos ejemplos en la historieta latinoamericana. Creación de autoría con el programa Cmap-tools.



diversidad de voces y todo lo que el periodismo tradicional ha soslayado a las últimas páginas del diarismo.

#### EL PERIODISMO EN HISTORIETA EN LATINOAMÉRICA

Marcados por la conquista violenta, la esclavitud, el saqueo, el despojo, las dictaduras, los conflictos bélicos, las guerrillas, los movimientos armados, la pobreza y más recientemente, las violencias, migraciones y el embate del crimen organizado; los pueblos de Latinoamérica tienen su propia historia, y son los artistas gráficos hombres y mujeres los que han sido sus cronistas, historiadores y testigos.

El periodismo en historieta latinoamericana viene de la mano del *cartoon* humorístico, género de opinión periodístico dibujado de enorme tradición en la región; de la caricatura política a la narrativa gráfica periodística se ha construido un vasto universo visual. Algunas características estudiadas del periodismo en historieta latinoamericana se exponen en los siguientes párrafos.

El periodismo en historieta latinoamericana se encuentra fuertemente ligado al periodismo social. Como se mencionó previamente, las autoras y los autores se interesan en la investigación, documentación de problemáticas sociales ligadas a la desigualdad, existen vínculos con los movimientos sociales y ciudadanía organizada. En muchas ocasiones, el periodismo en historieta funciona como coadyuvante para la exigencia de justicia, visibilizar las ilegalidades y romper el cerco informativo.

Otro rasgo del periodismo en historieta latinoamericana es la diversidad temática, estilística y estética de las obras. Un ejemplo de la diversidad temática la encontramos justo en autores brasileños como Alexandre De Maio (2020) uno de los periodistas en historietas más destacados de Brasil, se ha unido a periodistas como Clara Caldeira, Wilhelm Rodrigues, Keila Baraçal y Suzanna Ferreira con quienes ha realizado reportajes sobre diversos temas: la pobreza, el desplazamiento forzado en las favelas, los genocidios perpetrados contra grupos indígenas, la vida carcelaria, y el reportaje que le mereció el premio *Tim López* de periodismo de investigación, *Meninas em jogo* o *Girls in play* (De Maio y Dip, 2014), una investigación hecha en mancuerna con la periodista Andrea Dip sobre la explotación sexual infantil.

Las personas que hacen periodismo en historieta en la región latinoamericana, si bien realizan abordajes temáticos compartidos, tienen problemáticas específicas que los caracterizan. Un ejemplo es la narradora gráfica mexicana Idalia Candelas quien ha incursionado en el género (2016, 2020a, 2020b; 2020c) con algunos trabajos ligados a la problemática de ser mujer en su país y su acercamiento al movimiento feminista mexicano.

En Argentina y Chile, por ejemplo, el periodismo en historieta está muy enfocado en la reconstrucción de la memoria en torno a las dictaduras como una herida abierta. Actualmente, en estos países se puede observar lo que se ha llamado “activismo gráfico”<sup>3</sup> en torno al movimiento feminista que ha derivado en obras como la revista *Clítoris* (Acevedo, 2017) que transita entre el periodismo, la investigación académica y la creación activista independiente.

De la mano de un estilo realista en el dibujo, las historietas periodísticas en la región tienen como característica la originalidad en sus trazos y en su narrativa. Los recursos artísticos iconográficos incluyen dibujos *in situ*, es decir, en el lugar de los hechos. También suelen usar fotografías, infografías y video. El manejo del color como parte de la psicología de la trama, técnicas artísticas como la rotoscopia, la inclusión de grabados o pinturas.

En términos narrativos hay innovaciones, por ejemplo lo que sucede en el *web comic*, el periodismo en historieta inserta materiales audiovisuales y documentos que surgieron durante la investigación, convirtiendo la experiencia de lectura en una experiencia transmedia e hipermedia (Aguilar, 2015) que permite vivir el hecho noticioso a través de diversas lecturas. Germán Andino (2016b) es un dibujante hondureño que entrevistó a jóvenes pandilleros de su país, en sus charlas hablaron de la violencia doméstica y la migración hacia Estados Unidos. *Transformar números en barcos piratas* y *El hábito de la mordaza* (Andino, 2016a) son dos piezas periodísticas en *webcomic* que conforman esta investigación. Otro ejemplo en internet de cómic periodismo es el proyecto de los bolivianos Carla A. Hannover, Gabriel Díez y Milen Saavedra (2018), con el dibujo de Joaquín Cuevas, llamado *Choqueyapu, un río enfermo que nos alimenta*. El personaje principal de la historia es el río, quien a través de su cauce narra cómo es “su vida”; este reportaje permite conocer las problemáticas del río, y las personas que están involucradas. Otro aspecto a destacar, desde el punto de vista narrativo en el periodismo en historieta, es la introducción de elementos literarios como, por ejemplo, el uso de la ficción que permiten proteger a sus informantes en casos de temas delicados, o dar un elemento de gancho o interés para quienes leen la pieza periodística. La construcción de personajes, ambientes, locaciones y contextos a través del arte gráfico y literario es también una característica del periodismo en historieta latinoamericana.

El trabajo colectivo multidisciplinario es otro rasgo distintivo del periodismo en historieta. Aunque algunas personas trabajan de manera individual (Augusto Mora, Idalia Candelas, Panchulei, por mencionar algunas) la

<sup>3</sup> El activismo gráfico ha sido estudiado actualmente en contextos de movimientos sociales, se trata en términos generales a la producción gráfica artística como estrategias visual de resistencia. (Rubiano, 2015); (Siganevich y Nieto 2017).

mayoría de los trabajos cómic periodísticos se realizan en equipos de trabajo entre periodista(s) y dibujante(es); incluso se llegan a formar equipos multidisciplinarios con investigadores (historiadores), programadores (*web comic*), diseñadores gráficos, artistas, cineastas documentalistas, entre otros profesionales de muy diversas áreas. Las investigaciones en conjunto llegan a ser de largo alcance y utilizan técnicas de investigación propias del periodismo, como la entrevista, uno de los géneros más desarrollados por los historietistas periodistas.

Los equipos multidisciplinarios echan mano del testimonio, observación en campo, uso de archivos documentales, investigación a profundidad, verificación de información e incorporación de datos duros. Reportajes de investigación, entrevistas y crónicas son los géneros más utilizados en la creación de periodismo en historieta.

Llama la atención en los creadores y creadoras de periodismo en historieta en Latinoamérica la cercanía con las historias que narran ya sea emocional, política, activista, a nivel local, nacional o más allá de las fronteras. Las personas que hacen periodismo en historieta parten muchas veces desde la auto narrativa, por ello los relatos periodísticos están en el ámbito de lo local y cotidiano; se trabaja de manera muy cercana con sucesos que impactan en el territorio y que mueve a la reflexión y el análisis (movimientos sociales, pandillas locales, migraciones, crimen organizado, desaparecidos y otras problemáticas sociales y políticas). Algunas personas creadoras incluso recurren al relato autobiográfico para contar cómo llegaron a esa investigación.

Resta decir que algunas veces quienes ejercen el periodismo en historieta no tienen una formación periodística profesional, pero en la práctica empírica las personas creadoras encuentran herramientas y metodologías de trabajo profesional. Existe otra tendencia actual en donde periodistas profesionales en activo – en su mayoría independientes – buscan a personas narradoras gráficas para realizar proyectos de manera conjunta.

#### PERIODISMO EN HISTORIETA, MOVIMIENTOS SOCIALES Y RESISTENCIAS

La representación de los movimientos sociales a través del dibujo está fuertemente ligada a procesos identitarios anclados a las tradiciones culturales y artísticas de los pueblos, de ahí la importancia de la gráfica popular, del cartel político, del muralismo activista y otras expresiones artísticas (Arroyo y Ortiz, 2018).

El periodismo activista, es decir, aquel que forma parte de un movimiento social como miembro activo, está fuertemente vinculado a la denuncia, la exigencia de justicia, a escuchar las voces disidentes o invisibilizadas por las

grandes corporaciones de la comunicación. En esta sección analizaremos algunos ejemplos de periodismo en historieta vinculado a los movimientos sociales de la región.

A continuación se presenta una tabla de análisis de cinco obras de periodismo en historieta que están relacionadas con movimientos sociales pasados y presentes. En ella se establece cómo es el vínculo entre autoría y movimiento, el planteamiento periodístico y estético, el formato y tratamiento visual, la metodología de trabajo para hacer la pieza periodística, y el medio de difusión a través del cual se divulgó la investigación. Se observan así obras que se presentan como piezas de investigación periodística en formato de novela gráfica, *web comic* y páginas de internet. Vemos el trabajo colectivo e individual, y el uso de recursos estéticos diversos para mostrar las diferentes realidades sociales. Esta breve revisión recorre movimientos por la memoria, la búsqueda de justicia, la desaparición forzada, el despojo de territorio y recursos naturales, la contaminación, el feminismo y otras resistencias posibles.

#### RESULTADOS

Las obras revisadas hasta ahora son piezas de periodismo en historieta que establecen un vínculo con movimientos sociales. Las tablas nos permitieron adentrarnos en las características particulares de las obras, y las diversas formas en que los autores y las autoras tratan, desde el periodismo, problemáticas sociales que han derivado en la organización y la movilización social. La mayoría de estos trabajos han visto la luz gracias al trabajo independiente de los creadores como es el caso de Augusto Mora, Soloff y Altaís Comics, quienes una vez concluidas sus investigaciones buscaron editoriales para su publicación, o bien, lo hicieron de manera totalmente independiente, como es el caso de Augusto Mora y su sello editorial *Muerte Querida*. En el medio peruano *Ojo Público* se publicó *La guerra por el agua*; este es el único medio de comunicación formal que editó este reportaje como pieza periodística dentro de su portal. Esto nos habla de la urgente necesidad de que los medios periodísticos se abran a esta nueva forma de periodismo en historieta.

Observamos que los trabajos analizados responden a necesidades informativas y objetivos específicos: memoria y testimonio de los movimientos, así como el activismo y la documentación de las luchas sociales.

El objetivo de visibilizar y documentar desde el periodismo en historieta lo observamos en *Tres horizontes* de Altaís Comics, en donde se hace referencia al movimiento feminista latinoamericano a partir de la revisión documental, la construcción de genealogías y la reivindicación de la vida y obra de las mujeres. Resulta necesario que el periodismo se acerque al movimiento feminista más allá

de la controversia, y busque entender y explicar las causas de la lucha, así como a sus protagonistas. *La guerra por el agua* es también una pieza periodística que busca visibilizar una problemática social, que ha derivado en muchas organizaciones colectivas y movimientos de resistencia; la exhaustiva investigación periodística, se traduce en una propuesta innovadora en la web. La interacción, la narrativa y el enfoque, hacen de este reportaje un ejemplo del periodismo en historieta en Latinoamérica.

El periodismo en historieta activista lo observamos en piezas como *Vivos se los llevaron* y *A dónde nos llevan*. Los autores hacen un periodismo subjetivo, íntimo y emocional sin perder la mirada de quien informa hechos concretos, pero el enfoque es desde la acción-participativa en los movimientos. Tanto Soloff como Mora se involucran con las luchas, ya sea acompañando las acciones, desde la escucha atenta y el seguimiento, o bien como cronistas.

Los planteamientos estéticos y las formas de trabajo de los ejemplos analizados dan mucha luz en torno al futuro del periodismo en historieta latinoamericana. El trabajo en solitario a partir de la participación directa en los movimientos, el recurso de documentar la vida cotidiana, y la mirada íntima sobre los problemas actuales que aquejan a la región, son características de la narrativa gráfica periodística vinculada a los movimientos sociales. El uso de recursos innovadores como cartografías narrativas, interactividad, uso de infografía y fotos hacen que las propuestas sean piezas de calidad informativa con una gran carga experimental. Elementos propios del lenguaje de la historieta como la creación de personajes, ambientes visuales, uso de color, técnicas de dibujo y planteamientos estructurales de la narrativa, también son muestras de la búsqueda de sus autores por encontrar otras formas de narrar, enfocar la mirada humanista y empática; es una apuesta por hacer periodismo “desde abajo”, como dice el portal informativo *Desinformémonos*.<sup>4</sup>

Ya sea en solitario o conformando grupos multidisciplinarios de trabajo, las piezas periodísticas analizadas muestran rigor investigativo y creatividad a la hora de presentar los reportajes, crónicas, entrevistas o notas informativas. El trabajo en equipo en *Tres horizontes* y *La guerra por el agua*, piezas, que fueron concebidas desde un inicio para hacerse desde la autoría colectiva, resultan ser obras innovadoras en sus planteamientos tanto periodísticos como estéticos. Eso muestra un camino por explorar en la conformación de equipos de trabajo de muy diversas áreas disciplinares.

Por falta de espacio, fue muy difícil recoger otras obras de periodismo en historieta vinculado a los movimientos sociales y resistencias, pero se destacan dos ejemplos vigentes en medios de comunicación: los trabajos del portal de

noticias colombiano *Vorágine* (2019) que desde algunos años tiene una sección llamada *Cómic, periodismo ilustrado*, en donde publica regularmente historias de diversas problemáticas en Colombia como la vida de los corteros de caña, la lucha en contra del racismo, la historia de colectivos de mujeres y luchas sindicales, el asesinato de líderes sociales, desplazamiento forzado y derechos humanos, entre otros. Del mismo modo, está el trabajo de la revista mexicana *El Chamuco y los hijos del averno*, quien tiene en sus filas a periodistas en historieta de manera formal desde 2019. Entre ellos destacan las colaboraciones de Idalia Candelas, Beatrix, Ana Kareninja, quienes en su mayoría tratan temas de trascendencia nacional e internacional, problemáticas de las mujeres como las violencias, los feminicidios, el movimiento feminista, los derechos humanos y la protección de las infancias, por mencionar algunos.

Estos dos ejemplos merecerían un espacio de reflexión aparte, principalmente porque son medios de comunicación en activo y que optaron por introducir el periodismo en historieta, como otra forma de hacer periodismo.

## CONCLUSIONES

El auge del periodismo en historieta en Latinoamérica ha tenido cabida en medios electrónicos e impresos que se avocan a hacer un periodismo diferente que apela a la narración de historias con sentido humano, mirada subjetiva, al roce emotivo de la no ficción. También van hacia la experimentación, a salirse de los convencionalismos editoriales y periodísticos.

El uso de recursos narrativos ficcionales, la posibilidad de visibilizar actores sociales que no son fuente de cobertura del periodismo tradicional, dotar de rostro y voz a las víctimas, recrear escenarios, documentar espacios, geografías y territorios, así como la posibilidad de crear ambientes visuales, e interpretar el hecho noticioso desde la subjetividad, la emoción y la intimidad, son algunas de las características del periodismo en historieta.

Se trata de un periodismo que explora lenguajes para mostrar a esa América Latina en movimiento. En las obras se puede identificar la desigualdad social, las resistencias cotidianas, las injusticias perennes y el clamor de los pueblos por tener una sociedad más justa. El principal aporte de los autores y autoras de periodismo en historieta en América Latina es la manera de aproximarse a los movimientos sociales y resistencias desde una mirada humana, voltear a ver los temas que duelen, humanizar las noticias y dar voz y rostro a los afectados, a las víctimas y a los activistas. Es a través de esas viñetas que se construye una América Latina esperanzadora, crítica y transformadora, el periodismo en historieta al servicio de la educación, la historia, la memoria y la justicia.

<sup>4</sup> <https://desinformemonos.org/>

MEDIOS DE DIFUSIÓN	PLANTEAMIENTO PERIODÍSTICO	PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO	METODOLOGÍA DE TRABAJO/RELACION CON MS
<p>Augusto Mora <i>Grito de Victoria</i> (2013) y <i>¿A dónde nos llevan?</i> (2015).</p> <p>Estas obras de la autoría de Augusto Mora se publicaron en formato de libro bajo el sello independiente del autor <i>Muerte querida</i>.</p> 	<p><i>Grito de Victoria</i> es una novela gráfica que transita entre la realidad y la ficción. La obra está dividida en dos secciones: la primera narra la historia de dos parejas de estudiantes en contextos de movilización social, y la segunda es un amplio reportaje de investigación presentado en formato de cómic, en el Mora hace entrevistas a participantes del movimiento estudiantil de 1971, también revisó los archivos documentales y hemerográficos para la documentación visual y contextual de la época. Por otro lado introduce la mirada autobiográfica al volverse en cronista del movimiento #YoSoy132 cuya lucha se enfocó en la transparencia de las elecciones presidenciales de 2012 en México. El autor hizo entrevistas, participó en las manifestaciones y platicó con expertos en el tema que le dieron a su investigación, la dimensión periodística que necesitaba.</p>	<p>El autor recurre a la ficción para narrar los movimientos estudiantiles. Utiliza su estilo caricaturizado de personajes y los ubica en escenarios reales, mezcla viñetas con fotografías y dibujos documentados en diarios de época (1971 y 2012). La investigación documental, histórica y periodística, le sirve a Augusto Mora para construir personajes contextualizados en su momento histórico, eso permite la profundidad en las historias ficticias que narra. La ficción es una herramienta estética para narrar la realidad cercana, viva, y emocional. El contraste de dos tintas, la sepia para el pasado, y la negra para el presente, hacen que la obra pueda ser leída como un diálogo de tiempos e historias.</p>	<p>Con <i>Grito de Victoria</i> Augusto Mora incursiona en el periodismo en historieta al tiempo que propone el uso de la ficción como recurso estilístico que ayuda a comprender desde la mirada de la emoción, las tramas históricas de los movimientos sociales. El autor trabaja en solitario como periodista y artista visual. «Me parecía que había dentro de ese momento varias anécdotas interesantes que contar, como fenómeno social, me interesó tratar de entender qué motivó a esa parte de la juventud mexicana para salir a las calles. Me surgió la idea de hacer un comparativo entre las similitudes y diferencias de 1971 y 2012 en cuestión de manifestaciones juveniles» (Entrevista Augusto Mora, 2013).</p>
<p>Editado de manera independiente en noviembre de 2015 a un año de la desaparición forzada de 43 estudiantes.</p> 	<p><i>¿A dónde nos llevan?</i> Es una investigación que parte de la terrible noche de Iguala el 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala Guerrero, donde desaparecieron a 43 estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa. El autor recrea lo que periodísticamente se sabe que sucedió esa noche, y hace una crónica del movimiento que se formó para esclarecer y pedir justicia por la desaparición forzada de los estudiantes. Durante las movilizaciones Mora hace entrevistas que integra en este breve reportaje, también contrasta las diversas versiones del hecho.</p>	<p>En términos narrativos el autor es protagonista activo de la crónica del movimiento por la aparición con vida de los 43 estudiantes. Su particular estilo de dibujo transita entre la caricatura y el realismo, utiliza también las fotografías que tomó <i>in situ</i> durante las manifestaciones en 2014 y 2015. Los dibujos son en blanco y negro. El autor se convierte en personaje periodístico y eso le permite presentar los hechos a manera de crónica del movimiento por la verdad y la justicia.</p>	<p>Augusto Mora hace cobertura de las marchas y manifestaciones, documenta a través de fotografía y video, hace revisión documental para contrastar versiones, realiza entrevistas con los protagonistas y consulta fuentes especializadas. El autor elabora sus historietas periodísticas a partir de la cercanía con los movimientos sociales, participa activamente en manifestaciones tanto del movimiento <i>YoSoy#132</i>, como por la lucha por los desaparecidos de Ayotzinapa.</p>

Fig. 2. Tabla de análisis de *Grito de Victoria* y *¿A dónde nos llevan?* México. Imágenes de portadas. (Mora, 2015, 2013).



<i>Vivos se los llevaron, buscando a los 43 de Ayotzinapa</i> (Soloff, Parra y Galaviz, 2019).		METODOLOGÍA DE TRABAJO/ RELACION CON MS	
MEDIO DE DIFUSIÓN	PLANTEAMIENTO PERIODÍSTICO	PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO	RELACION CON MS
Reportaje de investigación publicado en formato de libro-novela gráfica por la editorial Penguin Random House en su colección Plan B en el año 2019. Para esta obra Andalusía Soloff convocó a los ilustradores Marco Parra y Anahí H. Galaviz, entre otros profesionales que aportaron sus trazos para esta publicación.	En noviembre de 2019 la periodista norteamericana radicada en México, Andalusía Soloff, realizó un extenso reportaje sobre los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, su investigación en campo le permitió hablar con los padres y madres de los jóvenes, la investigación siguió al movimiento en busca de los desaparecidos. Soloff viajó al estado de Guerrero y vivió de cerca las manifestaciones, entrevistó a familiares de los estudiantes desaparecidos en sus hogares, estuvo en las asambleas en la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos en Ayotzinapa y en las distintas movilizaciones, todo ese trabajo le permitió hacer un retrato periodístico sensible y bien documentado de esos “héroes y heroínas” que son las personas que buscan a los jóvenes desaparecidos.	La periodista buscó a narradores gráficos que pudieran dar vida a esta narración periodística centrada en la desaparición forzada, Marco Parra hizo un planteamiento gráfico realista y Anahí Galaviz le dio la tinta a estos trazos en blanco y negro, el trabajo nos muestran la lucha por la aparición con vida de los 43 estudiantes y nos envuelve en un ambiente plagado de mentiras, injusticias, pobreza, pero también de lealtad, amor y esperanza. La extensa documentación visual de Soloff en fotografía y video, permitió a los artistas visuales crear una obra completa que retrata fielmente una tragedia nacional y el movimiento por la verdad y la justicia. Los diálogos, la cronología de los hechos y los datos, fueron aportados por la periodista que trabajó en conjunto con los ilustradores para hacer esta narración gráfica.	Andalusía Soloff es periodista multimedia independiente, cuando en septiembre de 2014 ocurrió el ataque y desaparición de los estudiantes, ella se fue a Guerrero y vivió en la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, sintió el dolor de los familiares por los desaparecidos y eso la movió a convocar a ilustradores y formar un equipo de trabajo independiente que le dio vida al proyecto e idea original que tenía Soloff. La unión periodista-artistas es común en el periodismo en historieta latinoamericano, y permite que proyectos de largo aliento sean posibles y con ello se logre su larga difusión. Andalusía Soloff como periodista independiente, se relacionó de manera muy cercana, casi activista con el movimiento de padres y madres de los 43 estudiantes desaparecidos. La idea de hacer una historieta sobre el movimiento fue mostrar el dolor de las familias de los desaparecidos, su lucha y formas de resistencia.

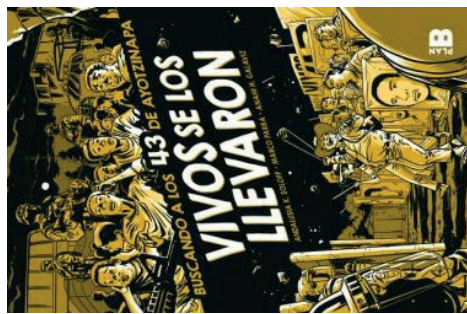


Fig. 3. Tabla de análisis de *Vivos se los llevaron, buscando a los 43 de Ayotzinapa*. México. Imagen de portada. (Soloff et al., 2019).

MEDIO DE DIFUSIÓN	PLANTEAMIENTO PERIODÍSTICO	PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO	METODOLOGÍA DE TRABAJO/ RELACION CON MS
<p><i>La guerra por el agua</i> (Cossio, Luna y Martínez, 2016)</p>	<p>Este reportaje en historieta interactivo se publicó en el portal de noticias peruano <i>Ojo Público</i> en 2016 <a href="https://laguerraporlagua.ojo-publico.com/es/#">https://laguerraporlagua.ojo-publico.com/es/#</a>. El trabajo fue realizado por la periodista de investigación Nelly Luna Amancio, el dibujante y narrador gráfico Jesús Cossio y el programador periodístico Jason Martínez.</p>	<p>Uno de los valores más importantes de esta pieza es su carácter experimental dentro del campo de la narrativa gráfica y el periodismo, los autores hicieron muchas pruebas en torno a la interactividad, el planteamiento narrativo y las posibilidades de la web para mostrar reportajes de investigación. El acercamiento a una pareja de pequeños agricultores de la región permitió a los autores narrar a través de la intimidad y la vida cotidiana. «El cómic tiene 42 escenas y más de 120 dibujos. Jesús Cossio dibujó a lápiz y tinta cada uno de los personajes, escenas y paisajes. Luego, estos fueron digitalizados. Cossio tuvo que descomponer las imágenes por capas: fondos, ambiente, personajes, fragmentos del dibujo que debían interactuar» (¿Cómo se hizo?, 2016). El uso de la infografía, los diálogos de entrevistas, y la recreación de ambientes en blanco y negro, hacen de este reportaje una pieza valiosa del periodismo en historieta latinoamericano.</p>	<p>Más que un acercamiento a un movimiento social específico, el trabajo de <i>La guerra por el agua</i> se acercó a diversos actores de una problemática, a través del periodismo de investigación. Sin pertenecer ajeno a los procesos de resistencia locales, el reportaje muestra un rostro diferente de la movilización organizada, esto es, la resistencia cotidiana de los agricultores, las posibles afectaciones a sus formas de vida y trabajo. El reportaje muestra el foco de la intimidad de la vida agrícola, las necesidades de los campesinos, el despojo, la contaminación, la falta de agua, y la descomposición social a partir de la explotación minera del territorio.</p>



Fig. 4. Tabla de análisis de *La guerra por el agua*. Perú. Imágenes del reportaje en historieta web. (Cossio, Luna y Martínez 2016).

*Tres horizontes*  
(Altais Comics, 2021)




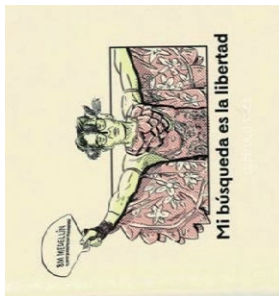
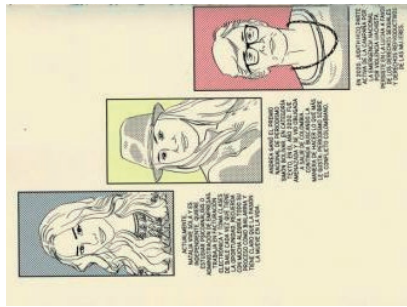
MEDIO DE DIFUSIÓN	PLANTEAMIENTO PERIODÍSTICO	PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO	METODOLOGÍA DE TRABAJO
<p><i>Tres horizontes</i> es un una obra editada en formato de libro, es el resultado de la investigación periodística de Lina Flórez y Pablo Pérez en Medellín Colombia. La publicación de esta obra estuvo a cargo de Cohete Cómics, editorial especializada en historieta cuya apuesta es por proyectos de carácter documental, periodístico.</p> 	<p>A partir del retrato cotidiano de la vida de tres mujeres en Medellín, estos relatos condensan una investigación periodística sobre el ser mujer colombiana en diferentes momentos de la vida y con diferentes profesiones. Las entrevistas a Natalia (bailarina), Andrea (periodista) y Judith (activista) se convierten en rutas periodísticas para conocer el contexto político, social, cultural, ambiental e histórico colombiano. El trabajo periodístico ofrece un panorama amplio de comprensión logrado de la mano de la narración gráfica. Recurrir al enfoque cotidiano, la historia de vida, la entrevista de semblanza hace que estas piezas periodísticas sean un acercamiento íntimo a las luchas y resistencias de mujeres colombianas en contextos actuales.</p>	<p><i>Tres horizontes</i> tiene una propuesta rica en elementos visuales, el uso del dibujo realista, el manejo del color para cada relato, y la decisión de incluir cartografías como ejes estructurales de las historias, hacen que estas piezas periodísticas se complementen de manera contundente entre el discurso visual y textual. Las historias presentadas nos muestran la vida de tres mujeres y sus biografías, para ello sus autores decidieron incluir mapas visuales que guían la narración, al tiempo que marcan momentos importantes en la vida de sus entrevistadas. Un elemento importante de la propuesta es la inclusión de dibujos de portadas de diarios, fotografías y espacios, que le dan un sentido de realidad y documentación a la historieta.</p>	<p>Lina Flórez y Pablo Pérez trabajan de manera conjunta en la investigación, diseño y estructura de los relatos. Lina y Pablo hacen entrevistas y elaboran el guion de historieta, posteriormente Pablo empieza a hacer los bocetos y dibujos para llegar al resultado final. Esta forma de trabajo en conjunto con relatos de no ficción, lo han experimentado en otras obras como <i>Emilia</i> (Flórez y Pérez, 2020). El diálogo artístico de esta dupla de creadores es una aportación importante para el periodismo en historieta latinoamericano.</p> <p>Altais Comics ha hecho periodismo de investigación centrado en el papel de las mujeres colombianas en muy diversas áreas, su acercamiento particular con el movimiento feminista en <i>Tres horizontes</i> es a través de la historia de Judith en <i>Mi búsqueda es la libertad</i>, en donde se narra la vida de esta activista por los derechos de las mujeres, en contra de las violencias y por los derechos reproductivos, con ello, se hace un recorrido histórico por la lucha feminista en el país. Por ello, es un documento indispensable en la visibilización de este movimiento en Colombia.</p>
			

Fig. 5. Tabla de análisis de *Tres Horizontes*. Colombia. Imágenes de portada y páginas 76, 9, 29, 51. (Flórez, Pérez, 2021).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTIUM - Biblioteca y Centro de Documentación. 2014. "Novela gráfica. Denuncia y crítica social - Conflictos". *Artium Museoa*. Disponible en: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/novela-grafica-denuncia-y-critica-social/conflictos> [Consultada el 19/09/2023].
- Acevedo, Juan. 1984. *Para hacer historietas*. 2a ed. Madrid, Editorial Popular.
- Acevedo, Juan. 2020. *Para hacer historietas*. 9a ed. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Acevedo, Mariela. 2017. *Clítoris. Relatos gráficos para femininjas*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas.
- Aguilar, Tamayo Manuel Francisco. 2015. *Mapa conceptual, hipertexto, hipermedia y otros artefactos culturales para la construcción y comunicación del conocimiento*. Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores.
- Andino, Germán. 2016a. "La violencia en Honduras contada en cómic". *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/especiales/2016/el-habito-de-la-mordaza/> [Consultada el 28/12/2020].
- Andino, Germán. 2016b. *Transformar números en barcos piratas*. Guatemala, Guanacaste.
- Angulo, María. 2015. *Crónica y Mirada: Internacional - Corresponsales*. Madrid, Libros del K.O.
- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arroyo, Pedroza Verónica, Leroux Jorge Ortiz. 2018. 68-132 *Revolución Visual*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Candelas, Idalia. 2016. *A Solas*. Ciudad de México, Grupo Planeta - México.
- Candelas, Idalia. 2020a. "Ciudad desalojo: ¿qué está pasando con el edificio Trevi?" *El Chamuco y los hijos del averno*, septiembre, pp. 18-23.
- Candelas, Idalia. 2020b. "No queremos olvidar de dónde somos: así es el desplazamiento forzado". *El Chamuco y los hijos del averno*, noviembre, pp. 18-23.
- Candelas, Idalia. 2020c. "¿Qué son las mujeres para México?" *El Chamuco y los hijos del averno*, diciembre, pp. 18-23.
- Chaney, Michael A. 2011. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Cossio, Jesús, Amancio Nelly Luna, y Jason Martínez. 2016. "La guerra por el agua". Disponible en: <https://laguerraporelagua.ojo-publico.com/es/> [Consultada el 3/06/2020].
- De Maio, Alexandre, y Andrea Dip. 2014. "Girls in Play". *Pública*. Disponible en: <https://alexandredemaio.com.br/girls-in-play-publica> [Consultada el 26/12/2020].
- De Maio, Alexandre. 2020. "Alexandre De Maio". Disponible en: <https://alexandredemaio.com.br/projects> [Consultada el 28/12/2020].
- Desinformémonos. Periodismo de abajo*. Disponible en: <https://desinformemonos.org/> [Consultada el 29/03/2023].
- Escobar Fuentes, Susana, Manuel Francisco Aguilar Tamayo. 2019. "Imágenes del artivismo: arte y movimientos sociales en Chiapas". *Devenir, revista de estudios culturales y regionales*, n° 36, pp. 43-64.
- Flórez, Lina, Pablo Pérez. 2020. *Emilia*. Bogotá, eLibros Editorial, Laguna Libros.
- Flórez, Lina, Pablo Pérez. 2021. *Tres horizontes*. Bogotá, Cohete Cómic.
- García, Santiago. 2010. *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- Garrido Barberá, Manuel. 2017. "Ilustración, cómic y compromiso social. Crónica de una exposición en movimiento". *EME Experimental Illustration, Art & Design*, n° 5, pp.100-111. <https://doi.org/10.4995/eme.2017.7186>. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/eme/article/view/7186/7662> [Consultada el 03/11/2023].
- Gómez Salamanca, Daniel, Josep A. Rom Rodríguez. 2012. "La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic". *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, n° 10. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7682075> [Consultada el 03/11/2023].
- Gorodischer, Julián. 2013. "Reunión Cumbre del periodismo en comic." *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/blog/reunion-cumbre-del-periodismo-en-comic/> [Consultada el 03/11/2023].
- Hannover, Vásquez Carla, et al. 2018. "Choqueyapu, Un Río Enfermo Que Nos Alimenta". *CONNECTAS/Choqueyapu, Un Río Enfermo Que Nos Alimenta*. Disponible en: <https://www.connectas.org/especiales/choqueyapu> [Consultada el 26/12/2020].
- Lluch-Prats, Javier, Rubio José Martínez y Luz C. Souto (eds). 2016. *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia, Anejos de Diablotexto digital.
- Mora, Augusto. 2013. *Grito de Victoria*. Ciudad de México, Muerte Querida.
- Mora, Augusto. 2015. *¿A Dónde Nos Llevan?* Ciudad de México, MQ Comics.
- Oesterheld, Héctor Germán, Francisco Solano López. 2008. *El eternauta*. Barcelona, Norma.
- Ortega, Centella Visitación. 2015. "El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas". *Calle 14: revista de investigación en el campo del Arte* n°10, pp.100-111.
- Pérez Pereiro, Marta. 2007. "El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso.



- La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística.” *Jornadas Journalism e Democracia. Universidad Santiago de Compostela. Tema: Journalism e democracia.* pp. 20-29.
- Rubiano, Elkin. 2015. “Diseño socialmente responsable: una reflexión sobre el activismo gráfico”. *Esfera Pública*. Disponible en: <https://esferapublica.org/diseño-socialmente-responsable-una-reflexion-sobre-el-activismo-grafico/> [Consultada el 03/10/2023].
- Salazar, Ximena, y Fernando Olivos (eds). 2012. *Artivismo, cambio social y activismo cultural. Seminario de debate*. Lima, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Scorer, James. 2020. *Comics Beyond the Page in Latin America*. California, UCL Press.
- Siganevich, Paula, María Laura Nieto. 2017. *Activismo gráfico: conversaciones sobre diseño, arte y política*. Bueno Aires, Wolkowicz Editores.
- Soloff, Andalusia K., Marco Parra y Anahi H. Galaviz. 2019. *Vivos se los llevaron (Novela gráfica): Buscando a los 43 de Ayotzinapa*. Ciudad de México, Penguin Random House Grupo Editorial México.
- Spiegelman, Art. 1997. *The complete Maus*. New York, Pantheon Books.
- Tolmie, Jane. 2013. *Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*. Mississippi, Univ. Press of Mississippi.
- Vorágine, *periodismo contracorriente*. 2019. “Cómico, periodismo ilustrado.” Disponible en <https://voragine.co/comic/> [Consultada el 30/03/2023].











Organizzazione internazionale italo-latino americana

Published by  
Firenze University Press – University of Florence, Italy  
ISSN 2785-5031 (online)  
[www.fupress.com/qci](http://www.fupress.com/qci)