



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES**  
**ACATLAN**

7604724-2

**HISTORIETA PARA LA HISTORIA**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA**

**P R E S E N T A  
LILIANA BOLLAIN Y GOYTIA ROBLES**

H-0027106

SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEX.

FEBRERO 1986



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES, A MI MADRE POR SU INTERES.

A MIS HERMANOS Y EN ESPECIAL A HORTENCIA.

A ARMANDO, MI COMPAÑERO DE MUCHOS MOMENTOS.

A MI ASESORA DE TESIS, LIC. LOURDES LOPEZ  
POR SU PACIENCIA Y APOYO.

I N D I C E

Pag.

INTRODUCCION

CAPITULO I. RESEÑA HISTORICA DE LA HISTORIETA

1.1 Orígenes de la historieta en Estados Unidos . . .	4
1.2 Orígenes de la historieta en México . . . . .	15
1.2.1 Qué historietas se leen en México . . .	20

CAPITULO II. CARACTERISTICAS GENERALES DE LA HISTORIETA

2.1 Tipología de la historieta . . . . .	42
2.1.1 Forma . . . . .	42
2.1.2 Contenido . . . . .	49
2.2 Algunas consideraciones sobre el término cultura . . . . .	55
2.3 Los medios de comunicación y la cultura de masas . . . . .	60
2.4 La historieta como transmisora de una cultura de masas . . . . .	67
2.5 Las posibilidades de la historieta para la educación . . . . .	78

CAPITULO III. UN CASO: LA HISTORIETA "EPISODIOS MEXICANOS"

3.1 Características y objetivos generales de la serie "Episodios Mexicanos" . . . . .	97
---	----

M-0027106

3.2 Aproximación a un análisis de la historieta	
"Episodios Mexicanos" . . . . .	104
3.2.1 A nivel de forma . . . . .	106
3.2.2 A nivel de contenido . . . . .	127
CONCLUSIONES . . . . .	135
ANEXOS . . . . .	144
BIBLIOGRAFIA . . . . .	153

## I N T R O D U C C I O N

Mucho se ha escrito acerca del impacto de la historieta en la sociedad. Su estudio ha sido abordado desde diversos ángulos, algunos cuestionando sus contenidos como vehículo - transmisor de valores enajenantes, otros rescatando su riqueza como medio susceptible de comunicar en los lenguajes de - imagen y texto contenidos enriquecedores.

Algunas historietas han demostrado que pueden aprovechar su fuerza social y la riqueza de su modo de expresión - para transmitir contenidos enriquecedores, concientizadores, e incluso como formas de experimentación. Vargas y Rius en México, Quino en Argentina, Schulz en Estados Unidos, Gos---cinny en Francia son algunos de los creativos que han demostrado que se puede utilizar a la historieta en una función - que va más allá del mero entretenimiento.

En el año de 1980, la Secretaría de Educación Pública - encabeza un movimiento que pretende revisar de alguna manera a la historieta y con miras a tomar un lugar dentro de este medio de comunicación: Revista SNIF, la coedición con nueva imagen de la Serie "México", "Historia de un Pueblo" y junto con "Episodios Mexicanos" marcan un importante paso dentro de la trayectoria de la historieta mexicana.

La presente investigación se centra en la revisión concreta de la serie "Episodios Mexicanos", un análisis que pretende revisar y cuestionar de alguna manera la calidad de la historieta. Si bien es un intento que buscó reivindicar a un medio tan subvalorado como la historieta, debemos partir del hecho de que hacer historieta no es tan sólo al dibujo acompañado de un texto, sino que su elaboración requiere de un trabajo y la formación de un equipo que conozca las características propias del medio.

En este sentido, consideramos como objetivo principal del estudio, el análisis de la historieta como resultado del conocimiento profundo no solo en el mensaje sino en su forma para aprovechar así la máxima riqueza de expresión y de sus recursos; por otra parte, a través de la ubicación que nos permite conocer su código y lenguaje específico se accederá en el análisis de la forma de "Episodios Mexicanos", como una aproximación de valor del mensaje histórico de la serie.

Sin embargo, no podemos dejar a un lado la revisión de los antecedentes de la historieta en México su evolución, hasta llegar a consolidarse como la actual historieta mexicana. Una pauta que nos permite comprender lo específico del contenido de la serie Episodios Mexicanos -la historia de México-, y que pretendía identificar y promover valores nacionales que permitieran fortalecer el sentido de pertenencia a una raíz común.

Finalmente, a nivel global las características y función de la historieta en el ámbito de una cultura de masas y por ende, - los valores que transmite, en contraposición a los casos de historietas involucradas en un proceso que a través de sus contenidos promueve la reflexión y participación.

## C A P I T U L O I

### RESEÑA HISTORICA DE LA HISTORIETA

#### 1.1 ORIGENES DE LA HISTORIETA EN ESTADOS UNIDOS

Ubicar y conocer la evolución de la historieta es quizá - un modo de contextualizar su origen y los fines que como medio de comunicación ha tenido. En este sentido, no podemos negar que su desarrollo se encuentra ligado a una industria cultural que comienza a gestarse en los Estados Unidos a finales del si glo XIX. Con el nacimiento de la historieta, paralelo al cine en 1895, de la radio en 1896 y posteriormente después la tele- visión, queda atrás el antecedente histórico del surgimiento - de la historieta en un clima cultural que nos remonta a la pin tura rupestre, jeroglífica egipcia, cerámica griega, etc.

Por el contrario, encontramos su germen en la plástica y narrativa universal. Entre ellos, tenemos los códigos aztecas que dibujaban los tlacuilos, quienes relataban con imágenes -- las costumbres de sus pueblos y las características de su cul- tura. En Europa, pintores del siglo XVII combinaron formas li terarias y teatrales y pintaron grandes cuadros donde denuncia- ban hechos políticos de la época.

Asimismo, cuando la caricatura política tuvo su apogeo en Europa a principios del siglo XIX, hubo expresiones como las - del suizo Rodolphe Topffer, quien escribía historietas ilustra- das. En Inglaterra, Charles Dickens escribía la revista "Club

Picwick" , invitado por las editoriales Chapman and Hall, que ofrecieron al escritor ser el redactor de textos ilustrados - de la revista que iba acompañada con un par de ilustraciones.

"Esta nueva modalidad surgía de la necesidad de un nuevo mercado en donde hacía falta algo más flexible, barato y ágil, en lugar de la forma canónica de la novela - de cuatrocientas y pico de páginas...Además, la gente - empezaba a querer 'imágenes', por consiguiente, empezaba a surgir las 'seriales' narrativas en revistas, con algún acompañamiento de grabados. (1)

Lo anterior representa tan solo una aproximación en el tipo de narrativa de la historieta que hoy conocemos, más no su ubicación histórica.

El origen de la historieta se centra principalmente en los Estados Unidos, ya que en Europa el auge de este medio fue precisamente a la llegada de la historieta norteamericana" "Una -- Europa reacia en un principio a las posibilidades del relato de imágenes por la tradición cultural, más dada a la narración literaria". (2)

- 
- (1) Historia Universal de la Literatura; "Dickens y la Novela de la Revolución Industrial", No. 6, p. 91.  
 (2) Coma, Javier; Del gato Félix al gato Fritz; p. 220

La historieta surge en pleno desarrollo del capitalismo, a fines del siglo XIX, que le confiere las características de un producto de consumo. "La historieta adquiere al nacer una enti-dad y autonomía estética peculiar, gracias al vehículo perio--dístico...". (3)

La historieta, es por tanto, hija del periodismo de grandes tiradas, y por ende, producto de la sociedad industrial. La lucha de los magnates del periodismo norteamericano, Joseph Pultzer y William R. Hearts, conformaron las reglas de lo que sería el mercado de las historietas, coadyuvando a desarrollar nuevas formas de expresión y lenguaje en los "muñequitos".

Resulta necesario retomar la óptica general de la historieta, su contextualización para poder definir su función ideológica y sociológica: "Una visión de conjunto, nos permite ubicar el origen de la historieta en tres etapas: una infancia, desde sus orígenes hasta el final de los años veintes; una adolescencia desde la depresión del 1929 hasta los cincuenta; y una edad adulta desde los cincuenta hasta nuestros días".(4)

Tres etapas que marcan la evolución de la historieta en -  
cuanto modos de expresión, géneros, temáticas y personajes, ---  
que reflejaban los valores e ideas de una sociedad determinada-

---

(3) Gubern, Roman; Lenguajes de los comics, p. 15.

(4) Revista Artes Visuales: "La historieta desde su cuna";  
México INBA, Junio-Agosto 1979, No. 22

Es importante señalarlo, ya que la historieta tal y como se gesta hasta llegar a una edad adulta es la que penetra en los mercados internacionales, principalmente el latinoamericano. Elementos que permitirán más adelante valorar la historieta que en México se desarrolla y por tanto, la "cultura" que se consume.

La primera época de la historieta norteamericana se encuentra ligada al auge del periodismo ilustrado de las caricaturas - periodísticas en el último tercio del siglo XIX, con el fin de captar la mayor atención del público. Desde narrar sucesos extraordinarios o incluir una página a todo color con la reproducción de obras famosas, como fue el caso del "New York World". Pero ante la poca atención del público, se incluyen dibujos de - - grandes proporciones que describirán gráficamente diferentes sucesos humorísticos, destacando Felton Outcault con su "Hogan's - Alley", tira cómica que narra los acontecimientos colectivos - de un área urbana proletaria de New York y que tenía como personaje central a un niño calvo y orejudo, de aspecto simiesco, -- vestido siempre con un largo camisón de dormir.

Más adelante, Hearst, en su diario "Journal", incluye la página American Humorist y para ello, contrata a Outcault para que desarrolle su personaje del "Hogan's Alley" bajo el título del - "Yellow Kid" (Niño Amarillo), y así lo hizo desde el 18 de octubre de 1896. Mientras en el "World" seguía apareciendo paralelamente la utilización del niño amarillo del "Hogan's Alley". Recibió el nombre de "niño amarillo" por ser éste el color que ha

bía sido más o menos resuelto técnicamente, por lo que se pintó de amarillo el camión del personaje.

"En el periódico del Hearst, se introduce la narración - mediante la secuencia de imágenes y favoreciendo la incrustación de los ballon para expresar los diálogos... y con esto puede decirse que las historietas han sido dadas a la luz". (5)

El éxito de las historietas conforma las reglas mismas de un mercado y ante el éxito de las tiras cómicas donde el personaje central era un niño, se creó todo un género de historieta llamada Kid-strips (series con niños). Personajes que tenían la connotación según la tendencia del periódico que los sustentará. Si en el "niño amarillo" eran las vivencias de un área urbana proletaria, Buster Brown del periódico Herald, presentaba a su personaje en el seno de una familia aristocrática, aún cuando ambas creaciones eran del mismo autor, Outcalt.

Y así, bajo este marco de competencia, se fueron configurando los diferentes géneros de la historieta. James Swinners-ton fue el primero en dar vida a los animales como personajes de historietas, esto sucedía en el periódico de Hearst, con una trilogía de osos y tigres.

---

(5) Coma, Javier: Op. cit., p. 11.

"El 2 de noviembre de 1902 publicó lo que podría considerarse el primer animal strip de cierta consistencia; Mister Jack, humanizado en la figura de un gato y construyendo un mundo de antropomorfos parlantes destinados a inaugurar una extensísima directriz de las historietas". (6)

Resulta importante señalar el auge de las historietas con "animalitos" que perdura hasta nuestros días; hablan como humanos, se visten como humanos y viven como humanos, ya que como -- señala Víctor Hugo Bolaños Martínez: "... ese aproximarse a -- los humanos se ha vuelto un recurso para que no sean humanos -- los que expresen los conceptos sociales, sino animales disfrazados de humanos y, de este modo, presentarse como inocuos y agradables". (7)

Lo peor de todo, prosigue Bolaños Martínez, es que desde sus inicios se ha hecho creer que las historietas con animales están dirigidas a los niños y por eso se presentan así, pero su carga de intención ideológica es tan intensa, que el hecho de -- presentarse como dedicadas a los niños las hace aún más peligrosas.

---

(6) Ibídem; p. 17.

(7) El Nacional; Bolaños Martínez, Víctor Hugo; citado por Valles Ruiz, Rosa Ma. en "Poder de Penetración Desaprovechado", 1o. de agosto, México, 1964, 3a. Secc.

Por lo tanto, las Kids-strips (series con niños) y las animal-strips (series con animales) son las que sientan las bases en cuanto a forma y estructura de la historieta, desarrollándose nuevos géneros como las series con chicos de 10 a 15 años de edad, las llamadas boy-strips; la family-strips, capaz de ofrecer caracteres de identificación al máximo con los lectores, re saltando la estructura familiar.

El crear series con personajes de determinadas características tenía la intención de abarcar al mayor público posible; - así las boy-strips presentaban caracteres que permitían la iden tificación de los lectores de 10 a 15 años con los personajes. Lo mismo sucedía con las series en donde los personajes principales era la típica familia norteamericana involucrada en situa ciones de la vida cotidiana.

De esta primera etapa de la historieta, se recuerdan entre otras series: "Educando a papá", "Anita la huerfanita", "El ra tón Miguelito", etc.

"Al finalizar la primera década del siglo, un nuevo arte había clarificado ya su estética y sus modos expresivos". (8)

Una historieta que demostraba su valor como mercancía de - gran atractivo y penetración en un extenso público.

---

(8) Coma, Javier: Op. cit., p. 10.

Para 1929, año de la depresión, los diferentes factores de la época dieron paso a la segunda etapa de la historieta. Etapa en la que los procedimientos lingüísticos y expresivos proporcionaron a la historieta más realismo en cada viñeta. En general, se cuidan más los detalles anatómicos, de sombreado y escenario. La acción se vuelve cada vez más dinámica, abandonándose como exclusivo el plano general para dar paso a detalles, panorámicas, rostros expresivos y nuevos encuadres, con un lenguaje icónico - que toma muchos elementos del cine.

Corresponden a esta etapa de la historieta series tan importantes como Little Nemo in Slumberland de Wilson Mc Cay y The Katzenjammer Kids. La primera desarrolla una serie de tendencias vanguardistas a partir de las posibilidades brindadas por lo irreal a la imaginación, a través de una búsqueda en los procedimientos lingüísticos y expresivos. La segunda implementa una fijación de los personajes que le conferían el carácter de serie y lanzaba el género de Kid-strips (series de niños), a un nivel más determinante.

"Los dos niños protagonistas, Hans y Frits, atacaban desde el primer momento el orden establecido, en su casa y en la escuela, reaccionando la sociedad contra ellos a través del castigo... El ama de casa, el marino y el funcionario simbolizaban estamentos básicos de la socie-

dad burguesa sin que sus representaciones semejaran ser -- producto de la casualidad". (9)

Serie que bien puede sintetizar a la historieta hasta 1949 y que además, nos enfrenta a un hecho significativo, el éxito de las historietas con niños protagonistas nos cuestiona si se dirigen a un público de niños o a un público como niños. Y la temática de The Katsenjammer Kids (El capitán y los cebollitas en México), va más allá de una historieta para niños, como es el caso también de las series con personajes antropomorfos señalados anteriormente.

De esta época podemos mencionar a "Tarzán", "El Fantomas"; en sociedades futuras "Buck Rogers", "Flash Gordon"; luchando -- contra la delincuencia "Dick Tracy", "Agente secreto X-9" y el -- inicio de los superhéroes que surgen con una tendencia vanguardista y pro-imperialista, los superhombres reflejaban lo que el hombre de la calle desearía ser. Se convierte la historieta así en vehículo de la propaganda yanqui: "El capitán América", "Los Halcones Negros", etc.

Por otro lado, el éxito de las historietas contribuyó a -- alentar la industria de distribución. Su origen se encuentra en las pioneras compañías Mc Clure, World Color Printing, que ya -- actuaban a fines del siglo, vendiendo sus historietas a diarios

---

(9) Coma, Javier: Op. cit., p. 22-23.

de otras ciudades. Más adelante surge el King Features Syndicate, que hasta la fecha es el más importante. Esta compañía agrupó a varios autores e influyó de manera decisiva en la realización de las historietas, ya que llegó a establecer las temáticas y personajes de las series que fueron surgiendo. Llegó no sólo a uniformar el tamaño de las historietas, sino también sus contenidos ideológicos, impuso una censura rigurosa en lo referente a erotismo, problemas sociales y religiosos y la crítica del sistema social y político norteamericano. Por el contrario, se les incitaba a los dibujantes hacia la promoción del american way of life. (10)

En la década de los 50's, los años de la posguerra, se resume la tercera etapa de la historieta que ve llegar la ola independiente de las colonias africanas y asiáticas, la guerra de Corea y el macartismo, época en la que la historieta vive su adultez hasta nuestros días.

La historieta experimenta, sobre todo en los sesentas y setentas, la proliferación de interesantes experimentos estéticos que rebasaron los límites de las historietas que hasta ese momento se producían en Norteamérica y fueron llamadas comics underground, historietas que cuestionaron a través del lenguaje de imagen y texto diversos temas como el racismo, el erotismo, incluso el mismo estilo de vida de los norteamericanos. Rompían -

---

(10) Cfr. Gallo, Miguel Angel: Los comics, un enfoque sociológico, p. 70.

además con todo el grafismo de la historieta. Época que abrió una nueva etapa para la historieta, ya que series norteamericanas como Charlie Brown, Pogo, El Gato Fritz, El Príncipe Valiente; en Europa "Astérix" de Goscinny; en Latinoamérica "Mafalda" y "Los Supermachos.", plantearon la posibilidad de la historieta para ser considerada como medio de expresión de ricas posibilidades más allá de su sello como mercancía de consumo.

Esta visión de conjunto nos sitúa ante una historieta norteamericana que resume desde sus inicios aspectos de su sociedad y su cultura para penetrar como tal en países como México, en un proceso de transculturización que impone valores y creencias ajenas a la tradición propia de cada país.

La contextualización de sus orígenes nos permitirá más adelante ubicar los contenidos de las historietas mexicanas y por ende, un producto de la cultura de masas que se consume en México.

## 1.2 ORIGENES DE LA HISTORIETA EN MEXICO

Como se ha expresado en líneas anteriores, la necesidad de presentar los antecedentes de la historieta norteamericana proviene del hecho de que no podemos dejar de revisar la trayectoria de la historieta mexicana sin reconocer la influencia norteamericana de este medio de comunicación. Si bien existe en los inicios de la historieta mexicana una serie de temas y personajes que reflejaban una cultura propia, "tradicción que queda atrás ante el éxito comercial de las historietas norteamericanas en los mercados nacionales". (1)

La producción mexicana de personajes e historietas comenzó desde hace mucho tiempo; la primera historieta data de 1880, -- cuando aparecieron ilustraciones del atalán Planas, obsequiadas dentro de las cajetillas del cigarro "El Buen Tono". Conviene señalar que, si bien, la primera historieta data de 1896, el "Yellow Kid" de Outcalt, y las que aparecen en las cajetillas del cigarro "El Buen Tono. datan de 1880, es la primera la que sienta las bases de lo que más adelante sería el lenguaje y código de las historietas; la segunda es tan solo la representación caricaturesca de algunos personajes.

---

(1) Revista Mexicana de Ciencia Política: "La Cultura de los Comics"; Sotres Mora, Bertha Eugenia. Oct.-Dic., No. 158. México, 1972, p. 16.

Después existe un puente hasta 1902, en que aparece el seminario "Caras y Caretas", donde se publicó una historieta muda de Filippo; en 1903, los semanarios "Cómico", "Petronio", "El Ahuizte", "El Mundo", "Kikiriki" y "Arlequín", que publicaban pequeñas historias de varios autores: Salvador Pruneda, - padre e hijo, Medina, Vargas, M. Torres y otras anónimas. (2)

Por esa época, Andrés Audriffed publicó la primera historieta mexicana llamada "Don Lupito" para el periódico Argos. - Ante este éxito, la compañía tabacalera "El Buen Tono" decide costear en uno de sus productos una historieta que hizo famosa: Ranilla, realizada por Juan Bautista Urrutia. (3)

Sin embargo, el auge de las historietas en nuestro país - se inicia cuando los diarios comenzaron a introducir en sus páginas dominicales las tiras cómicas que eran compradas en agencias norteamericanas. Pronto el público comenzó a sentirse - atraído por esta nueva sección en los periódicos, haciéndose indispensables en todos los diarios. Pero sucedía que algunas veces los servicios importados se retrasaban o no llegaban. En 1921, el antiguo "Heraldo de México" se vio en una de estas situaciones y su director, Gonzalo de la Parra pidió a Salvador Pruneda, junto con Carlos Fernández Benedicto, la realización de una tira comica mexicana que permitiera substituir las historietas que eran

- 
- (2) Revista Artes Visuales: "Crónica General de la Historieta Mexicana", Rosalba de Valdez; Nú. 158, México, 1972, p. 9.  
(3) Idem, p. 159.

compradas a las agencias norteamericanas. Así nació "Don Cata-rino", ilustrada por Salvador Pruneda y con argumento del pro-pio Fernández Benedicto. (4)

En la reseña titulada "Las Callejeras" del periódico Uno más Uno, se relata que en 1925 y 1926, ante la necesidad de nue-vas historietas, El Universal organizó un concurso que fue gana-do por Hugo Tilghman con "Mamerto y sus Conocencias", parodia -de la popular serie norteamericana "Educando a Papá". De este concurso surgieron historietistas creadores de personajes famo-sos: Juan Artenack con "Don Prudencio y su Familia" y "Adelai-do el Conquistador"; Jesús Actosa con "Chupamirto", (personaje que inspiró a Cantinflas); Andrés Audiffred seguía produciendo "Rocamble" y "Prímero II, Rey de Moscavia", "Rolando el Rabio-so" de Gaspar Bolaños, que fue una especie de "Príncipe Valien-te", pero en broma. (5)

Con estos títulos se cierra lo que se podría llamar el pri-mer ciclo de la historieta mexicana donde se conjuntaron picar-día, crítica y realismo con originalidad, auténtica ingenuidad y sano divertimento. Con ello, la historieta había sentado --sus bases, compitiendo con la extranjera, las páginas cómicas -eran ya imprescindibles en los periódicos. (6)

---

(4) Idem: p. 9.

(5) Uno más Uno: "Las Callejeras"; Siller, David; 19 de Junio México, 1983, p. 23.

(6) Revista Mexicana de Ciencia Política: Op. cit., p. 16.

En los albores de los treinta, ante el auge de las historietas, se llegó a conformar un grupo de historietistas que crearon y desarrollaron nuevas técnicas y formas de expresión. Entre ellos, Ramón Valdiosera, quien formó un estudio que llamó "Artistas Unidos", de donde surgieron los llamados maestros de la historieta: Antonio Gutiérrez, Juan Reyes Buiker, Daniel López y Jesús Quintero.

Casi todos ensayaron las distintas técnicas mezclándolas - algunas veces, por lo que es difícil de comprobar la paternidad de los estilos. Por ejemplo: Alfonso Tirado fue el primero que publicó en "Pepín" trabajos con el sistema del medio tono; le siguieron José G. Cruz, Arturo Casillas y muchos más, siendo Antonio Gutiérrez quien supo darle mayor perfección a esta técnica.

Los editores captaron las posibilidades de la historieta - como nueva industria y lanzaron al mercado ejemplares como "Paquín" en 1934, "Pepín", "Paquito Grande", "Chamaco Chico", todas de Alfonso Tirado, quien introdujo el pincel en el dibujo de las historietas. Fue de los primeros en hacer historietas en serie, es decir, ejemplares independientes con el suspenso para el siguiente número, innovación que reforzó la era industrial de las historietas en México, series que además, empezaban a usar el color en sus impresiones.

El "Pirata Negro. predecesora en México de las series norteamericanas en cuanto al encubrimiento de la verdadera y doble personalidad (Supermán), "El Pirata", era al mismo tiempo un hé

roe aventurero y un ciudadano normal (7). Tira que formó parte de las historietas editadas en ejemplares independientes y con el clásico suspense.

El desarrollo de la industria de las historietas trajo también la formación de un equipo para realizarlas: argumentistas, trazadores, entintadores, escenógrafos, letristas y ayudantes, - quienes a la demanda cada vez mayor de historietas y de mejores dibujantes, buscaron y practicaron diferentes técnicas con el fin de descubrir la más apropiada a su estilo.

"La intensa productividad y creatividad tanto de empresas - como de artistas, permitió que los años cuarenta configuraran la llamada 'Epoca de Oro de la historieta.'" (8)

Para principios de la década de los cincuenta se lanzaron - al mercado "Doctora Corazón", "Confidencias de un Chofer", "Me-- mán Pinguín" y "Lágrimas, Risas y Amor" de Yolanda Vargas Dulché y Guillermo de la Parra. Hoy en día constituyen la principal -- editora de fotonovelas e historietas: Editorial Vid, con 25 títu los semanales y con un tiraje aproximadamente de 3 millones 725 mil ejemplares. (9)

- 
- (7) El Nacional: Bolaños Martínez, Víctor Hugo; citado por Rosa Ma. Valles Ruiz en "Poder de Penetración Desaprovechado", -- 10. de agosto, México, 1984, p. 11.
- (8) Revista Artes Visuales: Op. cit, p. 11.
- (9) La Jornada: Malvido, Adriana; Martínez, Teresa. "México, - el mayor productor de historietas en el mundo"; 25 de septiem bre, México, 1985, p. 24.

Con estas historietas se iniciaba una etapa en la producción de este género, donde la explotación del sentimentalismo y melodrama, como elementos a los cuales tenía que recurrir la historieta mexicana para sobrevivir en un mercado donde el éxito comercial de las norteamericanas desbancaba a una historieta nacional, aunado a las condiciones técnicamente desfavorables.

"... al comic mexicano le quedaban dos alternativas: O fracasar en sus dóciles copias, como sucedía con Chicharrín y El Sargento Pistolas", de Guerrero Edward, - imitación de la serie norteamericana "Mutt y Jeff", o asumir el primitivismo, el corazón en la mano". (10)

Con este género de historietas, dice Carlos Monsiváis, Vargas Dulché consagraba un procedimiento y establecía la salida - "real" de la historieta mexicana, ya no podía competir en recursos técnicos o artísticos, su defensa era el exceso, la falta de límites del melodrama y la voluntad imitativa. Detrás del pretendido mexicanismo de los diálogos de "Corazón de Niño", se movía el aparato norteamericano de protección paternalista de las minorías.... El melodrama es la compensación política a nivel individual del drama como destino nacional. (11)

De las historietas que dejaron una huella importante en la década de los '50s, podemos mencionar a los "Supersabios" de Ger

---

(10) Monsiváis, Carlos, et. al: El comic es algo serio, p. 19.

(11) Idem, p. 19

mán Butze; dos más que abordaron la crítica social a través de la imagen, texto y diversión: "La Familia Burrón" (1949), cuya antecesora "Los Super Locos", ambas realizaciones de Gabriel Vargas; igualmente sobresalen "Los Agachados" (1965), y "Los Supermachos" (1965) de Eduardo Rius, esta última de gran trascendencia, ya que tocaba en forma abierta la religión, el gobierno y la sociedad.

Historietas que si bien demostraron las posibilidades de expresión de una historieta nacional, se enfrentaron ante la disyuntiva que plantea Monsiváis:

"¿Hasta qué punto fue desenajenante esta incursión guerrillera en lenguaje y costumbres? ... En efecto, en un momento dado sirvieron como material obligado de lectura de las masas recién alfabetizadas... que las mantuvo en el alfabetismo real. El uso y la recreación del idioma cotidiano, cuando carecieron de intención ajena al exhibicionismo, terminaron instrumentando la ramplonería... Las masas aficionadas a la lectura se habituaron con rapidez a una facilidad que solía confirmar y adular tendencias o costumbres (comic nacional), o que decretaba como único modo y válido de vida norteamericano. Por un lado, la moralización de los vicios de clase. Por otro, el desclasamiento".

(12)

"El Payo" y "Torbellino" (1950) fueron historietas que en cierta manera presentaron la fantasía completa del triunfo de los prototipos indígenas, campesinos y obreros marginados, por su habilidad y audacia frente a las fuerzas represivas y manipuladoras que siempre son vencidas. Fueron, en términos culturales, una respuesta en contra de la influencia hegemónica, de los valores norteamericanos de las historietas que comenzaban ya a dominar el mercado. (13)

Por otra parte, en la década de los '50s, la intención de editores e historietistas fue brindar al público mejores contenidos y se empeñaron en dar a conocer los hombres, mujeres y hechos que enaltecieron a la humanidad en historietas como "Biografías Selectas", "Vidas Ilustres", "Mujeres Célebres" y otras. "Relámpago" fue una publicación creada con este mismo fin, que Constantino Rábago realizó para la Secretaría de Educación Pública, quedando tan solo como un ejemplo de lo que se puede lograr con la historieta. Un esfuerzo que demostraba la validez de este medio de comunicación como vehículo no sólo de diversión, sino también educativo. (14)

De igual forma, se comenzó a utilizar a la historieta como vehículo propagandístico, como fue el caso de José G. Cruz, quien

---

(13) Cfr. Revista Mexicana de Ciencia Política: Delhumeau, - Antonio: "Historia cómica de la tragedia", Oct.-Dic. - México, 1973, p. 21.

(14) Revista Artes Visuales: Op. cit., p. 11.

realizó publicaciones para la Plataforma de Profesionales Mexicanos, A. C., dependiente del PRI (Partido Revolucionario Institucional), y de Gaspar Bolaños, que con su personaje de la historieta "Rolando El Rabioso", realizó un folleto educativo para PEMEX. (15)

Hasta este momento, la trayectoria de la historieta mexicana muestra una marcada diferencia en relación a la norteamericana: los personajes de las historietas mexicanas, desde su inicio, eran humanos y adultos, en contraposición a los protagonistas niños y antropomorfos de las primeras series norteamericanas (y que siguen acaparando el mercado, como son las series de Editorial Novaro). Bolaños interpreta que esta "resistencia -- del mexicano y del latino en general, por no dejar que los animales tomen su puesto, obedece a una necesidad de manifestarse en un lenguaje franco y abierto contra las injusticias y corrupciones del sistema y contra la penetración implacable de las -- transnacionales...". (16)

Esta opinión bien puede ser válida al reconocer los argumentos de las historietas de Germán Butze, Gabriel Vargas y - - Eduardo Rius, donde sus protagonistas eran adultos y que, tal -

---

(15) Idem, p. 12

(16) El Nacional: Bolaños Martínez, Víctor; citado por Rosa Ma. Valles Ruiz en "Poder de Penetración Desaprovechado", 1o. de agosto, 3a. sección, México, 1984.

vez sin proponérselo, manifestaban aun desde la caracterización misma de los personajes, la necesidad de expresarse como adultos conscientes y pensantes.

A principios de la década de los cincuenta, comienzan a incursionar en el mercado las impresiones de Editorial Novaro y La Prensa, con grandes tirajes de la serie de Walt Disney: Bugs Bunny, El Pájaro Loco, Supermán, Batman. Para la década de los '70s, dominaban prácticamente el mercado de las historietas, -- desplazando a las series infantiles nacionales como "Pepín" y "El Chamaco", lo que en un principio ocasionó que sus editores cambiaran su temática dirigiéndose al público adulto, hasta desaparecer al paso del tiempo. (17)

Lo más alarmante de la serie de Disney, como lo han señalado Ariel Dorfman y Armand Mattelart, no es que fuera portavoz del "american way of life", el modo de vida del norteamericano, sino que representan el "american dream of life", el modo en -- que los Estados Unidos se sueñan a sí mismos, se redimen; el modo en que la metrópoli nos exige que representemos nuestra propia realidad, para su salvación.

Fue así como se integró el nuevo mercado de las historietas, no sólo infantiles, sino también para las que se dirigían al público adulto.

---

(17) Uno más Uno: Op. cit., p. 23.

"En México, el vigor de los comics nativos palideció, el combate obstinado de los 'prensa decente' aniquiló al Pepín y al Chamaco... al vender los comis norteamericanos de un solo golpe, sistema y 'proceso imaginativo', enseñaron a soñar en serio, mecanizando las -- respuestas ante lo fantástico o lo desconocido". (18)

Quedaron atrás historietas que de alguna manera representaban una idiosincracia nacional y originalidad en sus temas; hoy el mercado de las historietas se rige por la ley de la oferta y la demanda, al cliente lo que pida: "Lágrimas y Risas", "Memín Pinguín", "El Libro Semanal", etc., que si bien son historietas netamente mexicanas, sus argumentos cursis y banales carecen de todo mensaje moral o cultural, lo que ha propiciado y facilitado el acceso y multiplicación de "sub-literatura barata" con su infinita repetición de temas y situaciones.

### 1.2.1 Qué historietas se leen en México

En México, las historietas constituyen un medio de comunicación de enorme impacto social. Baste conocer las cifras del tiraje mensual de las historietas en México, que según estadísticas confiables hasta 1982 (1), son alrededor de 100 millones

---

(18) Monsiváis, Carlos, et. al: Op. Cit., p. 21

de ejemplares. Cifras que confirman la aceptación y éxito de este popular medio de comunicación y por ende, un preámbulo para cuestionar su poder de penetración y valores que transmite. Es sin duda un eficaz vehículo de expresión y difusión al alcance de un gran público.

En el punto anterior se presentó un esbozo general de los antecedentes históricos de la historieta mexicana, encontrándose la constante de una historieta auténtica que reflejaba los valores y creencias de una sociedad a través de un estilo propio, -- tradición que se perdió a la llegada de una historieta norteamericana. Por lo tanto, se hace necesario valorar y evaluar el -- contenido de la actual historieta mexicana como un acercamiento a conocer la cultura de masas que se transmite a través de este popular medio de comunicación.

"Somos el país del mundo que consume más historietas, gústele o no a las élites de la palabra de nuestro -- es la piedra angular de la cultura popular mexicana, junto con la televisión y la radio". (2)

Conocer el tipo de historietas que circulan y se consumen en el Distrito Federal, aunque sea de una manera esquemática, --

- 
- (1) Programa Contrapunto: La historieta: ¿Cultura de a peso? Canal 8, 19 de marzo, México, 1984.  
 (2) Taibo, Paco Ignacio: Prólogo El comic es algo serio, p. 8.

es el propósito de este inciso con el fin de identificar de alguna manera la cultura que transmiten. Se realizó una tipología de creca de 70 títulos de historietas y se calcula que circulan alrededor de 150 títulos, cifra que se considera entre -- historietas y fotonovelas.

La tipología realizada abarca tan solo el género historieta, ya que la fotonovela, aunque tiene semejanza con ésta en -- cuanto a argumentos y elementos del mensaje, difiere en técnica y modos de expresión.

Es importante señalar que la historieta y la fotonovela -- tienen similitudes en cuanto a que ambas ofrecen una estructura narrativa constituida por dos lenguajes: texto e imagen.

"... la diferencia fundamental radica y deriva del uso de la imagen dibujada por parte de las historietas y de la fotografía fija por las fotonovelas. - Esta diferenciación es muy relevante a efectos estéticos, pues si la fotografía condiciona el naturalismo de sus imágenes, en cambio el dibujo permite libres recreaciones iconográficas desde las escenografías más insólitas e imaginativas hasta la distorsión grotesca propia del lenguaje de la caricatura". (3)

---

(3) Biblioteca Salvat Grandes Temas: Literatura de la imagen, No. 57, p. 47.

La historieta conjuga de alguna manera un conjunto de valores culturales y sociales, resume esterotipos y estilos que nos remiten a una cultura. Conocer y tratar de analizar los personajes de historieta, es quizá un medio para entender una cultura y sus valores.

Víctor Hugo Bolaños Martínez sostiene que la historieta -- aparece en tres niveles de mensaje. El primero es inofensivo: Se refiere simplemente a la recreación y esparcimiento que produce en el lector. El segundo se presenta como una valoración muy general entre la bondad y la maldad, la verdad y el vicio, la bondad y la perversidad, surgiendo triunfante siempre lo positivo. El tercer nivel se refiere a la forma en que se manejan las ideas y los conceptos en torno también a modelos sociales y valores muy generales. En suma, la relación del hombre con el sistema. (4)

La tipología realizada se podría centrar entre el segundo nivel y tercero, y de éstos se desprenden los significados y alcances que tiene la historieta como expresión de la cultura popular mexicana. En análisis más profundo sería objeto de una investigación posterior; por el momento interesa conocer de una manera general la situación de la historieta mexicana.

---

(4) El Nacional: Bolaños Martínez, citado por Rosa Ma. Valles Ruiz en "Poder de Penetración Desaprovechado", To. de agosto, 3a. sección, México, 1984.

Las historietas consideradas en la tipología se recopilieron a lo largo de tres semanas con el fin de abarcar el mayor número de títulos posibles, esto es, historietas de aparición semanal, quincenal y mensual. (5)

Para la formación de los grupos temáticos, se tomó como guía la clasificación hecha por Irene Herner (6). Los tipos de historietas consideradas fueron agrupadas en uno solo las de corte infantil, juvenil y familiar; y por otro, melodramático y de aventura. Constituyendo grupos temáticos que a la vez se subdividen en diferentes géneros: ciencia ficción, vaquera o campirana, terror, policiaca, detectivesca, romántica, realista y humorística.

Las categorías en que se ubicaron los títulos de historietas analizadas fueron el carácter histórico, la temática, género y día de aparición.

En la primera categoría, la de ubicación histórica, se encontró que a pesar de que la trama de la historieta se contextualiza en un tiempo determinado, éste representa tan solo un elemento más de la argumentación. La historia la hace el héroe, el protagonista principal, ya sea que se encuentre en la Ingla-

---

(5) La recopilación se realizó en julio de 1983.

(6) Cfr. Herner, Irene: Mitos y Monitos.

terra del siglo XIX, o bien, los albores del siglo XXI. El papel que desempeña el héroe se remite a una misma escala de valores: la lucha del bien en contra del enemigo en su búsqueda incesante por apoderarse del mundo, sin importar el tiempo histórico.

Por ejemplo: La historieta "Samurai" y "Aguila Solitaria", ambas bajo el rubro de aventura. La primera se ubica en el Ja

pon antiguo y su personaje principal "Samurai", representa a un guerrero hábil y poderoso que enfrenta diferentes peligros para defender a su imperio de los ataques del exterior, resultando -vencedor a través de la "justicia" y "el bien". La historieta "Aguila Solitaria", campirana o del oeste, presenta a su perso-naje principal, un indio con alas de águila, que le permiten enfrentar los diferentes peligros y circunstancias a las que se -enfrente su tribu, resultando siempre vencedor.

En ambos casos, la ambientación corresponde a cada época, existen ciertas referencias que nos remiten al momento. Pero -no existe un tiempo histórico real, ya sea una época u otra, -- los protagonistas principales (los héroes) son los que hacen la historia y le imprimen su sello particular, además de tener las mismas connotaciones que siguen esquemas semejantes o iguales.

En el género romántico existen igualmente historietas que situadas en diferentes períodos históricos presentan el mismo -orden de valores: el bien contra el mal; el poder y la riqueza,

etc. La historieta "Africa Blanca", que según su argumentista, María Luisa López, está basada en hechos reales, ya que cuenta con una documentación histórica para lograr una adecuada caracterización y ambientación de los personajes, el colonialismo en Africa, inicios del siglo XIX hasta 1885 (7). En este caso, - los datos históricos resultan verídicos, el lector no está en - la posibilidad de distinguir entre lo real y ficticio, debido - al manejo maniqueísta que se le da al relato y en este sentido, los hechos históricos presentados pasan a un segundo plano, son tan solo el pretexto para justificar el desarrollo del relato.

La temática de la historieta versa sobre una historia de - un amor imposible entre un aristócrata y una princesa africana. La pugna de la época, conquistadores-colonizados personificados en una historia de amor. La muchacha pobre que se enamora del hombre rico, esquema que se repite en las historietas de corte romántico-melodramático.

Aun en el caso de historietas como "Grandes Personajes" y "Grandes Novelas", que según sus editores (8) buscan dar a cono- cer la vida de grandes personajes, Cleopatra y Marco Antonio, - así como novelas de escritores que, además de no conocidos y -- con el sello de "Grandes Personajes" hacen creer al lector de - que son partícipes de una verdadera literatura, las líneas en -

---

(7) Datos en el Programa Contrapunto, ya citado.

(8) Idem.

que se desarrollan las historietas siguen los esquemas del amor y odio, maldad y bondad; mitifican la figura de personajes que más que protagonistas de la historia, lo son de una literatura modificadora. Por ejemplo, en la serie "Grandes Personajes" en donde se presenta la vida de Evita y Juan Domingo Perón, con trozos del dictador Somoza, en creación de Yolanda Vargas Dulché y Guillermo de la Parra, merecen una apasionada "versión".

Ni que decir de las historietas de superhéroes, en donde el tiempo no transcurre, sea en el espacio de los inicios del siglo XXI, sea el final del XX. Lo mismo se enfrentan a monstruos de otras galaxias que a villanos roba bancos. Héroes que finalmente se traducen ante el lector con una doble personalidad en la que proyectan un "quisiera ser" al presentarse como héroes y la otra en una vida real, común y corriente, casi siempre rutinaria. Una base ideológica que se resume así: En el mundo existen múltiples problemas, pero siempre quedan resueltos individualmente por un héroe carismático, cuya entrega a la comunidad es excepcional, compensada por la gloria y el reconocimiento.

A manera de conclusión, en lo que respecta a la categoría de ubicación histórica, el tiempo de las historietas no es un tiempo histórico real, éste es un elemento más de la argumentación, no representa un factor que determine la trayectoria del relato. No importa el momento histórico en que se sitúe el relato, la historieta sigue repitiendo un mismo esquema: el héroe invencible, el bueno y el malo, el amor imposible, la pugna de poderes, etc.

En las historietas de tipo melodramático, predomina el género romántico; destacando "Lágrimas, Risas y Amor:", "Lo mejor de Lágrimas, Risas y Amor", reedición de antiguas historietas y que juntas tienen un tiraje semanal de un millón 100 mil ejemplares a la semana y en orden descendente le siguen "Fuego" y "Por favor".

En opinión del Director General de una corporación de varias empresas impresoras y distribuidoras de libros, folletos e historietas, los títulos historietísticos que distribuyen son intrascendentes desde el punto de vista ideológico; desde el punto de vista moral se preocupan por no difundir lo llamado pornográfico y su línea de historietas no va encaminada a lesionar la mentalidad del pueblo. (9)

Sin embargo, la mayoría de las temáticas de las historietas de corte romántico-melodramático explotan comercialmente los sentimientos de la gente al presentarles tramas en las que frecuentemente hay un hombre que abandonó mujer e hijos y se reencuentran para restablecer el hogar, sin ser esto negativo, pero sí el hecho de explotar constantemente este tipo de problemas sociales. Los amoríos imposibles, la avaricia del hombre por el poder, en contraposición, una pérdida del amor, reiteración de lugares comunes, glorificación del machismo, la imagen

---

(9) Idem.

de una mujer como buena o mala; en suma, figuras estereotipadas que representan valores falsos.

Respecto a su preocupación por no difundir lo llamado pornográfico, basta observar al personaje de "La vida de la Adelita" en la historieta "Grandes Personajes", con un carácter supuestamente histórico y se presenta al personaje con formas exageradas y posturas invitativas, en suma, una mujer atractiva -- que no representa la imagen de una mujer revolucionaria. Una Adelita, que además repite el esquema: la mujer que es ultrajada por el hombre rico y poderoso, pero que como personaje "revolucionario", busca la venganza.

Sexo y sensacionalismo son casi sinónimos presentes en las historietas. La normalidad en ellas es, como hemos visto, una hilera infinita de catástrofes, una larga secuencia de imágenes grotescas y morbosas, así como un abuso de personajes buenos y malos, en figuras de mujeres débiles y abandonadas ante hombres ricos y poderosos.

Los ejemplos de las historietas antes señaladas demuestran que lo primero para sus editores es vender, no importa que para ello se tenga que recurrir a la explotación y reiteración de -- los temas que han demostrado su potencialidad de venta. Cabe -- aquí entonces la reflexión en torno a lo que marca y sanciona -- el artículo 6o. del Reglamento sobre Publicaciones y Revistas -- Ilustradas:

"Se considerarán contrarias a la moral pública y a la educación el título o contenidos de las publicaciones y revistas ilustradas por por contener escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, anuncios, emblemas, fotografías y todo aquello que directa e indirectamente induzca a fomentar vicios...". (10)

Lo que no se cumple en ninguna de las historietas señaladas, tan solo al observar las portadas.

Desde el punto de vista ideológico, bien se puede argumentar que:

"... si la historieta ha permitido que centenares de miles de adultos conserven las primeras letras ganadas penosamente... pese a que en este sentido la historieta ha dado un extraordinario servicio al pueblo mexicano, ha sido a costa de la masacre sistemática de la ideología de ese mismo pueblo". (11)

En otro grupo temático se encuentran las historietas de -- corte juvenil, infantil y familiar. Títulos que son publicados por Editorial Novaro en su mayoría, y que en opinión de la Gerencia Editorial de la compañía, aceptan que en México existen

---

(10) Reglamento de Publicaciones y Revistas Ilustradas, incisos I, II, III, XII, p. 13.

(11) Taibo, Paco Ignacio: Op. cit., pp. 8-9.

historietas muy malas que empobrecen la mentalidad y que Editorial Novaro trata que no sea así. (12)

Sin embargo, aun en estas series blancas (infantiles, juvenil y familiar), encontramos signos de una realidad ajena a la nuestra. Carlos Monsiváis lo expresa así al hablar de su experiencia ante la historieta:

"En mi primer contacto con la historieta, supe confusamente que allí se manifestaba una realidad compacta, segura, limpia, una especie de claustro materno; las casas donde me interesaba vivir, una seguridad - donde no existía el tiempo ni el trabajo... Fuera - de la historieta empezaba otra realidad, la que no - correspondía a los 'happy endings', el borracho fuera de la escuela, las casas de mis compañeros que no correspondían a la amplitud y confort de los personajes...". (13)

Así es el mundo que presenta Walt Disney, el sueño americano a través de "monitos". El mundo infantil de "Henry", "La Pequeña Lulú", "Periquita", etc., en donde la problemática es conseguir dinero para la limonada; "Archie" y "Susy", historietas que plantean la búsqueda de prototipos por parte de jovencitas y jovencitos y su encarnizada lucha por defenderse de --

---

(12) Programa Contrapunto...

(13) Monsiváis, Carlos; Arrieta Endozafín, Luis, et. al:  
El comic es algo serio, p. 15

las fuertes figuras adultas. El conflicto generacional no existe; todo es una "diversión inocente", una juventud despreocupada que gana prestigio no por la ciencia, arte o pintura, sino por el éxito en los deportes, alguna comisión en la escuela, etc.

Miguel Angel Gallo sostiene que el éxito de "Archie" está en su mensaje oculto: esa inocente juventud, despolitizada, sana, pequeño burguesa, superficial y enajenada. El sueño dorado norteamericano, no sólo lo que el gobernante y el adulto norteamericano desean que sea la juventud de su país, sino la del Tercer Mundo. Nunca hubiera existido un 1968 en París, Roma, Berlín, Berkeley o México, si los jóvenes hubieran pertenecido al mundillo de Riverdale: Archie, espejo deformado, proposición -- hipócrita, sueño dorado; Archie, mentira castrante. (14)

"La Familia Burrón. merece un caso aparte. Durante quince años aproximadamente, expresó de un modo peculiar la convivencia simultánea de una contradicción. Por un lado, la devoción hacia un sistema imperante y su forma de vida correspondiente. Por -- otra, la burla ardiente hacia ese mismo sistema. A simple vista, se concluiría que la "Familia Burrón" es una parodia de cualquiera de las historietas norteamericanas como "Educando a Papá". Sin embargo, esta serie presenta tan solo variantes de las mismas aventuras de números anteriores, versa siempre sobre las mismas circunstancias.

---

(14) Cfr. Gallo, Miguel Angel: Los comics: un enfoque sociológico, p. 215.

En cambio, "La Familia Burrón.", a través de sus páginas, -- describía un proceso: el de la vida cotidiana de la clase media baja, del proletariado y del clima de la vecindad y la pobreza. El humor eficaz de Vargas no se desprendió de los chistes, sino de las situaciones y del uso de un lenguaje particular, a la vez que ofensivo, cariñoso, adulator y distante; la expresión de un idioma que denotaba la supervivencia de una cultura propia a través de los elementos más vivos del habla popular.

Hoy en día, "La Familia Burrón. se ha vuelto reiterativa, - cayendo en el cansancio de los procedimientos que antes le - dieron vida, elementos vencidos que la han hecho una historieta conformista, hasta reducirla a la melancolía de pasadas épocas. ¿La razón? Monsiváis expresa que sobre la vitalidad se impuso - la tradicional hidalguía mexicana", la pobreza como galardón del pobre, el elogio de la virtud a base de la insistencia en la pe nuria. La prédica de la resignación venció a los elementos su-- bersivos. (15)

En una historieta reciente, "Don Regino. se niega a recibir de un millonario más de lo que le corresponde por pelar a su pe-- rro. "Me ofende señor, soy pobre pero honrado".

En suma, el reflejo de una crisis no sólo económica sino -- también de valores se vislumbra en los diversos títulos de es-

---

(15) Idem, p. 25.

te popular medio de comunicación: la historieta, que si bien los títulos que ostentan los primeros lugares de tiraje son mexicanas, sus temas, ideas y valores son de un carácter reiterativo y empobrecedor. La razón: el valor económico y comercial está por encima de su valor cultural. Un antecedente que se arrastra a partir de la llegada de una historieta norteamericana que borra del mercado a una historieta mexicana con una tradición propia.

Lo anterior nos expone el panorama de las historietas mexicanas que circulan en el mercado, sus temáticas descritas en una visión general, nos permite valorar y evaluar a este medio de comunicación que no ofrece ningún avance cultural.

Historietas fáciles, baratas y triviales han llegado a consolidar a la historieta mexicana. Una historieta que guste o no, junto con las canciones populares, la televisión privada y la radio, forma y conforma la cultura de la mayor parte de los mexicanos y esto, es tan solo un punto de partida para incursionar y rescatar una cultura popular mexicana.

## C A P I T U L O    I I

### CARACTERISTICAS GENERALES DE LA HISTORIETA

A través del presente capítulo, se pretende exponer a la historieta en su aspecto de contenido y forma, es decir, una - aproximación para definirla y conocerla como medio de comunicación. Aspecto en el que es preciso acceder para conocer el código específico de la historieta y que le confiere las características de un medio de comunicación independiente.

Conocer el lenguaje particular de la historieta es quizá una forma de valorar la riqueza de este medio para comunicar a través de la imagen y el texto un mensaje.

Un código que no es fácil, ya que hacer historieta no sólo es el dibujo acompañado de un texto, sino que representa un proceso más complejo que le imprime un grado de artificiosidad simbólica y de elaborado convencionalismo y en el que interviene un proceso de lectura de varias fases: desde la lectura de la imagen, con su texto y que hace posible la integración de - los mensajes fonéticos e icónicos, recreando el lector el tiempo representado en ella en función de la extensión de los diálogos y de la acción.

A nivel de mensaje se expondrá a la historieta como transmisora de una cultura de masas; intentando una conceptualización de los valores que transmite. No sin antes ubicar un con

cepto de cultura que nos permita entender el porqué de una --- cultura de masas ajena a una tradición propia.

En contraposición a una historieta subvalorada, en un contexto que le confiere la etiqueta para el consumo, se expondrán las posibilidades de una historieta que, a partir precisamente de la riqueza de su expresión en dos lenguajes: texto e imagen, es posible comunicar un mensaje enriquecedor.

## 2.1 TIPOLOGIA DE LA HISTORIETA

### 2.1.1 Forma

Es necesario, en primera instancia, considerar cuáles son las características de la historieta y cómo está estructurada para ir poco a poco del todo a las partes. La historieta se define como "una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en las que pueden incluirse elementos de escritura-fonética (1), "comunicación en imágenes", "historia en imágenes", son algunas otras definiciones que se le han dado a la historieta.

Su forma narrativa se constituye de dos sistemas: texto e imagen. La información de los mensajes icónicos ofrece características diversas que los verbales. El signo icónico posee, en relación con la realidad a la que reemplaza y representa, mayor concreción que el signo verbal, cuyos sonidos pueden evocar la imagen de un ser o de un objeto designado, pero no pueden ofrecerlo como presencia óptica y, por lo general, informativamente más completa. Ello no significa ninguna jerarquía entre uno y otro lenguajes, sino simplemente una división de funciones entre ambos en la práctica social.

---

(1) Gubern, Roman: Lenguaje de los comics, p. 34

Ambos lenguajes se interrelacionan, lo que produce una redundancia de la información y que, además, permite tan sólo una significación. El texto y la imagen aparecen integrados en el interior de la viñeta, es decir, en la superficie del papel acotado que ofrece pictográficamente el mínimo espacio y/o tiempo significativo de la narración.

La historieta se estructura a través de viñetas o pictogramas "que establecen una secuencia narrativa, representando una acción que se desarrolla en un momento determinado". (2)

Un espacio que, en la operación de lectura, adquiere también una dimensión temporal que propiamente no posee por su condición de imagen fija.

Dentro de la viñeta se inserta el "globo" o "ballons", espacio en el que se inscriben los diálogos o la representación de pensamientos y emociones de un mensaje, suplen una realidad fonética. La locución discurre a lo largo de un tiempo, que es el que se supone representado en la viñeta. En consecuencia, en ésta se integran el discurso verbal, que es secuencial y temporal, y los signos icónicos fijos, a los que el lector atribuye una acción de duración congruente con la de las locuciones emitidas por los personajes.

---

(2) Idem: p. 24.

Las viñetas se definen por su encuadre, entendido como de limitación bidimensional del espacio representado y en el que la historieta se ha apropiado de la terminología utilizada en el lenguaje cinematográfico: primer plano (cuando muestra un detalle de una figura o un objeto pequeño); plano medio (ofrece un personaje cortado por la cintura); plano tres cuartos o plano americano (cuando le corta a la altura de las rodillas) y plano general (cuando muestra la figura completa).

Roman Gubern define la estructura de la historieta en tres niveles que la conforman:

- . Macrounidades significativas.- Que comprenden la estructura general que la historieta posee: tamaño, forma, presentación, portada, color, así como los estilemas y grafismos del dibujante.

- . Unidades significativas.- Que abarcan los pictogramas o viñetas, su montaje y continuidad.

Las viñetas que pueden adoptar las formas más caprichosas, aunque las exigencias estandarizadoras de la industria cultural las han conformado casi siempre al formato rectangular, constituyen las unidades de montaje que se articulan para componer el relato y son leídas de izquierda a derecha y de arriba abajo, según la tradición occidental de escultura y lectura, línea de indicatividad que preside también la composición interna de la

viñeta, haciendo que las partes superior e izquierda representen el "antes" de la acción, mientras que la inferior y la derecha significan el "después".

Estas unidades forman una cadena sintagmática; una selección de espacios y tiempos, convenientemente articulados entre sí, para crear una narración y un ritmo adecuados durante la operación de lectura.

Dentro de la viñeta se incluye el texto, que tiene como función aclarar o explicar su contenido, facilitando la continuidad entre dos viñetas.

La narración se emplea en dos formas: lineal o progresión cronológica en unidades de acción y narración paralela. Alternación de dos o más acciones que ocurren en lugares distintos y que se suponen simultáneos.

. Las microunidades significativas.- Comprenden todos los elementos que definen, componen e integran la viñeta o pictograma: composición, decorados, vestuario de personajes, iluminación, sonidos inarticulados, signos cinéticos y onomatopeyas. (3)

Un elemento importante en la historieta son las onomatopeyas que, independientes del globo y mediante fonemas con valor gráfico sugieren al lector el ruido de una acción o el sonido -

---

(3) Idem: p. 105

emitido por un animal. "Esta convención posee un doble valor: gráfico o plástico, por su estallido visual en el interior de una viñeta y fonético por su tradición acústica". (4)

Estos últimos son de carácter fonosimbólico y en su mayoría proceden del inglés: to smach (aplastar), to ring (llamar al timbre), to knock (golpear), to click (golpe seco), etc. Estas onomatopeyas son fácilmente decodificadas por sujetos -- que no hablan inglés, de esta forma se han convertido en un código convencional.

Como apoyo al dibujo existen las llamadas metáforas visualizadas. Algunas de ellas son: foco prendido: idea "luminosa"; cráneo y dos tibias: muerte, tronco y serrucho: sueño, dormir; corazón: amor; culebras, cohetes, sapos, cebollas: -- palabras malsonantes, humo negro: coraje, etc.

La utilización de las onomatopeyas en las viñetas hizo -- que fuera técnicamente imposible su eliminación, por su elocuencia acústica de la acción representada. Lo mismo sucedió con las metáforas visualizadas, éstas se idearon para expresar el estado psíquico de los personajes, mediante signos icónicos de carácter metafórico o metonímico.

---

(4) Biblioteca Salvat de Grandes Temas: Literatura de la Imagen, p. 60.

Un caso distinto lo ofrecen las figuras cinéticas, que son convenciones gráficas utilizadas para expresar la ilusión del movimiento o la trayectoria de los móviles. Así, mediante una línea punteada, que describe la trayectoria de una bala, o una constelación de líneas paralelas, que señalan el vacío espacial recorrido por un cuerpo en desplazamiento veloz, se consiguen unas elocuentes y explícitas "huellas del movimiento".

Esta convención nació como réplica a la naturaleza estática de los signos icónicos utilizados en las historietas, como una necesidad de representar una foto movida.

El montaje de las viñetas incluidas en las unidades significativas representan la parte medular de la historieta, ya que la secuencia que se establece entre cada viñeta es lo que nos ofrece una selección mínima de espacio/tiempo del continuum narrativo, basado en el principio de la elipsis, es decir, en la omisión de espacios tiempos intermedios de escaso interés narrativo.

Esta técnica, utilizada en la historieta, es propia del cine, de ahí la similitud que existe entre uno y otro en cuanto a recursos del lenguaje.

La articulación de una viñeta con la otra puede obedecer a razones lógicas arbitrarias. La conexión lógica se da cuando existe la sucesión de una viñeta entre otra y que supone espacios contiguos; las apoyaturas, que es el texto integrado en la

viñeta, que cumple la función de aclarar o explicar su contenido, es el comentario del narrador; los cartuchos, que es la apoyatura ubicada entre dos viñetas consecutivas y la voz en off, representación en una viñeta de un sonido procedente de un lugar próximo, mostrando en la viñeta siguiente o anterior.

El montaje de las viñetas tiene analogía con los planos -- del cine, lo que da una continuidad al relato de la imagen. La gama comprendida entre el plano general y el primer plano concreto ofrece todos los elementos para que la planificación del relato sea funcional en relación con el interés o las exigencias dramáticas de cada momento de la acción.

El montaje de las viñetas constituye propiamente la sin--taxis de las literaturas de la imagen, y de su articulación nace la estructura de su peculiar narrativa.

La exposición anterior del singular lenguaje de la historieta nos permite aproximarnos a un código que es preciso conocer, ya que hacer historieta no es tan sólo un dibujo acompañado de un texto, sino que implica un proceso más complejo. La aceptación de una historieta está precisamente en la complicidad que establece con el lector a través de su código.

### 2.1.2 Contenido

La estructura narrativa es uno de los elementos que constituyen, según Hselmslew, la forma del contenido, o sea, que es una de las posibilidades que se dan para "poner en forma", de manera individual y particular, sustancias del contenido (la trama, la psicología de los personajes, el desenvolvimiento de la acción, los hechos); en suma, todo lo que quedaría en sustancia inalterada en la traducción a otro lenguaje, aun muy dife--rente. (5)

El elemento directo de la narración es la historia, la trama; en el momento que el autor de historieta se sumerge en un determinado género, elige un determinado tipo de tira y con esto mismo establece también la solución narrativa a la que debe--rá atenerse. De ahí la caracterización de los personajes, las acciones y el ambiente.

Diferentes géneros dentro de la historieta: romántico rosa, aventuras de acción, cuento infantil. Estas, a su vez, se subclasifican en: realista, ciencia ficción, espacial, vaquera, campirana, fantástica, terror, policiaca, detectivesca, humorística, etc. Si bien, son géneros que contienen sus características propias, Luigi Allegri, propone una clasificación de las --

---

(5) Lutzenber, Bernardi; Baldelli; et al: Cultura, comunica--ción de masas y lucha de clases, p. 65.

historietas en una tentativa por entender su relación con el público. (6)

- a) Una primera distinción la constituye el grupo de historietas que tienen en común un criterio base para la determinación, ya sea del signo gráfico, como del propio mundo interno, los que se pueden denominar como inverosímiles. Esto significa que tienen un código que será siempre del tipo realista, pero con una iconografía propia interna y a la vez, con situaciones que serán siempre del tipo inverosímil. Por ejemplo: en la historieta del "Ratón Mickey", se presenta un código de tipo realista, con entidades fácilmente reconocibles: el robo de un hanco por los chicos malos, la policía, el alcalde; pero lo que no tiene similitud con la realidad es un ratón con polainas y con sombrero de copa, o el que Ciro Peraloca construya un helicóptero con una tina de baño, representaciones que sólo tienen explicación dentro de la iconografía de la tira. A esta categoría pertenecen las historietas del "Pato Donald", -- "Tom y Jerry", "Ponéye", etc.

Otra está formulada por el tipo de historietas de guerra, vaqueras, de héroes, ciencia ficción, romántica, de terror,

---

(6) Idem; p. 66

etc. O sea, que lo común, respecto al otro grupo, es justamente la referencia del signo gráfico a la verosimilitud de las situaciones. Aun cuando en el caso de Supermán se dan historias altamente improbables, siempre existe una -- tentativa de justificación lógica; las máquinas del futuro utilizadas en ciencia ficción, de alguna manera van de -- acuerdo a un desarrollo tecnológico.

En ambas categorías, las historietas estarán determinadas por una estructura narrativa, como ya se mencionó en líneas anteriores, por la trama, psicología de los personajes, el desenvolvimiento de la acción. A los lectores de las series del -- primer grupo se supone que no les interesa mucho el desarrollo coherente de la acción, el suspenso narrativo, la articulación del relato. La tensión del lector no va tanto en el sentido - de saber "cómo irá a terminar", sino tan solo por el gusto de las situaciones particulares. En el caso de Mickey no importa el que pelee contra Pedro el malo, que realice viajes espaciales o se transporte a algún lugar misterioso; lo importante es que hay una aventura a cumplir y por tanto, un desarrollo narrativo.

Lo contrario sucede en las historietas con una referencia verosímil. Por ejemplo: en una historieta de guerra, lo que importa no es lo que se está contando, sino la marcha del relato, el suspenso, el saber "cómo" el héroe saldrá de la situación difícil o si los dos enamorados lograrán casarse.

"Con esta diferenciación entre los diversos tipos de historietas, es posible separar de cada grupo --he-- chas las posibles diferenciaciones internas de calidad, o sea, los niveles de estratificación semántica y de innovación lingüística, las posibilidades y las modalidades del gusto, por lo tanto, la función de -- la historieta con referencia al público". (7)

---

(7) Ibídem, p. 71

## 2.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TERMINO CULTURA

Intentar definir el término cultura será para los fines - del presente trabajo, un punto que nos ayude a comprender y -- ubicar el por qué se habla, por un lado, de una cultura de ma sas y por otro, de una cultura popular. Conceptos que permitir rán derivar algunas consideraciones sobre el papel que frecuent emente han desempeñado los medios de comunicación y por tanto, la historieta, objeto de estudio del presente trabajo, como -- transmisoras de una serie de valores y creencias que lejos de aproximar al individuo a una realidad, lo aleja y convierte en un sujeto pasivo y receptivo.

A través del siguiente esbozo se intentará contextualizar a la historieta con un contenido que desvirtúa una realidad. Elementos que sin duda hay que cuestionar, pero que, por otra parte, no son definitivos para subvalorar a un medio de comunic ación que puede cumplir una función enriquecedora.

La aproximación al término cultura nos ubica ante una real idad: no hay una sola cultura, sino muchísimas, aunque los - medios de comunicación tiendan a aproximarlas y supuestamente comunicar una sola.

Desde el punto de vista sociológico, la cultura se define como: "El nombre común para designar todos los tipos de manif estaciones socialmente adquiridas y que se transmiten con - - igual carácter por medio de símbolos; por ello, es un nombre -

adecuado para todas las realizaciones características de los grupos humanos; en él se comprenden no sólo particulares, tales como el lenguaje, la construcción de instrumentos, la industria, el arte, la ciencia, el derecho, el gobierno y la religión, sino también los instrumentos materiales o artefactos en los que se materializan las relaciones culturales: edificios, máquinas, artificios para la comunicación, objetos de arte, etc. Concepto que surge en lo aprendido por los hombres a través de la comunicación que se establece entre los individuos de una sociedad determinada". (1)

Un concepto de cultura que engloba tanto lo material como lo subjetivo, pero que de igual manera intervienen en el proceso cultural en el que el individuo participa. Ya que no podemos hablar de la cultura como ente aislado, sino que ésta se proyecta en dos niveles dentro de la sociedad:

- a) Individual.- A través de la socialización del niño, el púber, el adolescente y del adulto, por medio de la internalización de los valores sociales.
- b) Social.- La cual puede ser interna y/o internacional. -- Donde se generalizan los valores a todo el conjunto social y más allá de sus fronteras naturales y políticas. (2)

---

(1) Diccionario de Sociología, p. 147

(2) Treviño Pasher, Alejandro: "Ideología, Cultura y Comunicación" en Cuadernos de Semiótica; Diciembre de 1982, No. 4.

Un proceso cultural que empieza en la familia, sigue en la escuela, en el trabajo y se extiende por toda la sociedad retroalimentándose hasta producir el predominio de los valores del grupo sobre las individuales.

El diccionario de comunicación define, por su parte, que el término cultura se dará en lo social como regulador de las características culturales de los diversos grupos sociales.

La cultura dominante es la que determinará la división cultural de la sociedad, ya que la axiologización de los diversos niveles es dado por las relaciones que se establecen en una sociedad. Luego, la cultura dominante es delineada e impuesta por la clase dominante, quien dictará los niveles diferentes de una cultura más amplia de todas las clases sociales (3). Desde este punto de vista, lo cultural aparece determinado por el modo de producción social que lo expresa. La cultura no es monolítica, sino que se encuentra estratificada por naciones, clases sociales, sexo, etc.

Béjar expresa que: "Cultura... es el conjunto de patrones explícitos e implícitos, manifestada en la forma de vida, que son aprendidos y transmitidos mediante símbolos, que constituyen los logros distintivos de los grupos humanos, tanto ma

---

(3) Diccionario Básico de Comunicación, p. 151

teriales como espirituales; el medio esencial de la cultura lo constituyen las ideas (históricamente derivadas y seleccionadas) y especialmente de sus valores adquiridos..."

Y añade "... se deja sentado que la cultura es un conjunto sistematizado de respuestas adaptativas que requieren de un esfuerzo social personal, entonces, la heterogeneidad de las condiciones ambientales, geográficas e históricas generarán un -- sinnúmero de respuestas y éstas a su vez irán creando formas culturales similares y distintivas; semejantes y opuestas. La cultura será universal en tanto proceso de desenajenación, búsqueda de identidad; pero será también diferencial en cuanto -- que cada deferencia nacerá de problemas que exigen solución -- concreta a veces única...". (4)

Para resumir las definiciones anteriormente enunciadas, y para los fines propios de este trabajo, por cultura se entiende la concepción total que tiene el individuo de su realidad, inmerso en un proceso dialéctico e histórico que le abre la posibilidad de aprender a ser. La cultura será el medio ambiente que abarque las costumbres, tradiciones, valores e instituciones características de cada sociedad; por ende, la cultura no será homogénea, dependerá del contexto social en que se ubi

---

(4) Béjar, Raúl: El Mexicano. Aspectos socioculturales.

que, de tal forma, que el aprender a ser de cada individuo será diferente.

Así, no es posible hablar de una cultura homogénea y universal, ni de una integración total y absoluta del individuo a la cultura, menos aún de un modelo único para unificar a los individuos en una misma sociedad, dado que el ámbito social en -- que se ubica a la cultura sea de un pueblo, de un sector social, de una institución, se desarrolla en el plano del lenguaje, de los valores, de los hábitos comunicacionales, de la estructura económica social, es decir, de las formas particulares que los distinguen.

Como Margulis señala: "Todo grupo social tiene posibilidades de fabricar cultura; toda clase social y todo conjunto humano pueden generar sistemas de respuestas frente a sus necesidades y a la situación económica social en que están inmersos...".  
(5)

Nos parece entonces que es en este punto donde adquieren - relevancia las distintas formas y modos de relación de las culturas que coexisten en nuestra sociedad, porque es en el choque y encuentro histórico que se da entre ellos que se estructura, consolida y desestructura la hegemonía de un bloque de clases - sobre el conjunto de la sociedad.

---

(5) Margulis, Mario: "La Cultura Popular"; Revista Arte, So-- ciedad e Ideología, No. 2, Agosto-Septiembre 1979.

Si la cultura se da en la sociedad y ésta se encuentra divi  
dida en clases, entonces entenderemos a la cultura igualmente di  
vidida, dejando fuera la concepción de cultura popular como la -  
expresión auténtica del pueblo, el "alma" de la nación, pura y -  
no contaminada y que por tanto, como tal, se debe preservar y -  
cuidar, considerando que aquello que no emane del pueblo no se -  
valora como una expresión de la cultura. La cultura y lo popu--  
lar serán el conjunto de expresiones, valores y creencias que se  
identifican y confluyen en un contexto social; qué si bien tie  
nen un carácter heterogéneo, los une una raíz común que hace po  
sible conformar una identidad nacional.

### 2.3 LOS MEDIOS DE COMUNICACION Y LA CULTURA DE MASAS

En líneas anteriores se intentó aproximar un concepto de -- cultura, entendiend<sup>o</sup> a ésta como la manifestación del lenguaje, valores y costumbres de determinados grupos sociales que contextualizados por un ámbito económico--social crean una realidad distinta para cada individuo y grupo social y por ende, al estar la sociedad dividida en clases, debemos enfrentarnos ante un mosaico de culturas. Ante tal perspectiva, ¿cuál es el panorama que se nos plantea de los medios de comunicación ante la cultura? - ¿cuál es la connotación que la cultura adquiere al ser transmitida por los medios de comunicación?

Por el contexto mismo en que surge la sociedad industrial, los diversos medios de comunicación y entre ellos la historieta, no se puede perder de vista que su función primaria es hacer negocio, vender y en este sentido resumen diversos aspectos sociales que éstos ocultan.

Se llega al concepto de cultura de masas que surge en los años treinta y en los años de posguerra de los países europeos y en Estados Unidos, con un principio unificador de cultura colectiva, desde una perspectiva de los medios de comunicación. Es -- decir, a partir de "islotes" de subcultura obrera, campesina, -- etc., se buscaba lograr integrarlas a una cultura única y estructurada, ya no un mosaico caótico y difuso. (1)

---

(1) Rositi, Franco: Historia y teoría de la cultura de masas, p. 34.

Siendo, sin embargo, la necesidad real de imponer una cultura desde la perspectiva de una clase dominante, impulsada -- por el "boom" de los medios de comunicación para utilizarlas - como un aparato ideológico de dominación. La cultura de masas, por lo tanto, es una creación de la clase dominante donde los productos culturales no son ya una creación que responde a la interacción de grupos, sino a los intereses de una clase.

Marguilis plantea lo siguiente:

"La cultura dominante se ha transformado rápidamente en cultura de masas. Sus productos llegan a todas - las clases sociales y en gran parte, son comunes a - muchos países. La cultura de masas hegemoniza, bo-- rra diferencias, genera hábitos, modos y opiniones - comunes. Es consumida por todos los grupos sociales y es sobre todo, eso: una cultura para el consumo".

(2)

Se impone la ley del mercado, la oferta y la demanda, vender es el imperativo más importante y el consumismo la única - ideología. Productos que son elaborados con la etiqueta "para el consumo", que se venden haciendo creer a las masas que son partícipes de una verdadera cultura, imponiendo el supuesto, - además, de que la cultura occidental y las bellas artes, cons- tituyen lo único y verdadero.

---

(2) Marguilis, Mario: Op. cit., p. 66.

Por lo tanto, hay que compartir con las masas esta cultura, pero hacerlo de tal forma que la entiendan. Aparece en escena así el llamado Kitsh (3), que hace la función de arte, pero plagiando de éste los momentos más significativos para reproducirlos de una manera burda, confiriéndoles un valor real que no les pertenece.

"Esta situación en alguna manera es consecuencia de uno de los efectos más enfermantos de la cultura de masas: la ausencia de una auténtica experiencia vívida". (4)

A falta de experiencias propias toma y retoma lo que ya ha sido experimentado y probado en su eficacia, llegando así a los estereotipos rígidos, fieles a determinados principios normativos que responden a una estandarización propia de la industria cultural; dirigidos a un público vasto y heterogéneo, al que conviene captar como clientela. La cultura de masas, afirma Daniel Prieto, seleccionará los momentos más superficiales, más triviales de una realidad y los presentará con la pretensión de que ellos son los verdaderamente importantes. (5)

- 
- (3) El Kitsh se deriva del verbo Verkitschen, de origen alemán, que significa "vender barato". Dorfles advierte que el Kitsh es una materia delicada y sutil que, sin embargo, quemara las manos y deja endebles cicatrices estéticas: es un arte de signo contrario: un quid que tiene las características extrínsecas del arte, pero que es de negación.
- (4) Arrieta Erdozain, Luis; Monsiváis, Carlos, et. al: Op. cit, p. 85.
- (5) Cfr. Prieto Castillo, Daniel: Estética, pp. 52-54.

Los mensajes de la cultura de masas presentarán y "respetarán" esquemas tales como el mito del enemigo común, el del héroe invencible; aparecen en clichés de seres estereotipados que pretenden reducir la riqueza de una realidad al presentar la pobreza como algo pintoresco y donde el único problema de la mujer es el amor y del hombre, el dinero. Esto se manifiesta en películas, historietas, fotonovelas, en todos y cada uno de los medios de comunicación. Esquemas que lejos de aproximarnos a una realidad, la superponen.

"No hay nada asombroso en estos personajes, episodio a episodio, enmarcados en el esquema van repitiendo idénticas acciones. Una realidad empobrecida no puede dar lugar al asombro... en definitiva, ofrecen -- una mínima cantidad de información y un máximo efectivismo, terminan por ser consumidos de una vez". -  
(6)

Se nos ofrece una realidad fraccionada que no representa nuestra situación real, ya que además, los mensajes que se reciben en Latinoamérica provienen del extranjero, menos aún acorde con nuestra idiosincracia, es por lo tanto, una "realidad" impuesta que propicia una identidad que no se posee.

---

(6) Ibídem, p. 53

"En la relación que se establece con nosotros (se refiere a Latinoamérica), el hecho es doblemente riesgoso; fragmentación de la realidad, alejamiento de la misma, pero a la vez, total desconexión con nuestro pasado, con nuestros problemas históricos-sociales". (7)

Por lo tanto, los mensajes de la cultura de masas proporcionan una realidad ahistórica, que lejos de identificar a los individuos con una cultura propia, los aleja e individualiza - convirtiéndolos en sujetos receptivos y pasivos, que no tienen nada en común.

A manera de conclusión, podemos retomar el hecho de que la cultura es la expresión de los valores, costumbres, símbolos y lenguajes característicos de los diferentes grupos humanos que convergen en la sociedad, a la vez que dividida en clases, podemos afirmar que no se ha generado una política cultural hacia y para las diferentes clases sociales y sus culturas, quienes sí, en cambio, la han generado son los medios de comunicación: televisión, cine, radio, fítonovelas, discos, etc., pero desde la perspectiva de una cultura de masas que es, como lo dijimos anteriormente, una cultura para el consumo, de carácter transnacional, con un sinfin de productos culturales --

---

(7) Ibídem, p. 38.

que constituyen una familia de negocios entre las más rentables del mundo.

Se hace necesario entonces, replantear una nueva posibilidad para el uso de los medios de comunicación con el fin de - - transmitir una labor que permita conocer la cultura desde una - - perspectiva de nuestra identidad, por un lado como pueblo con - - un pasado histórico común y por otro, como sociedad dividida en clases.

Miguel de Moragas plantea en este sentido la necesidad de abrir nuevas perspectivas a las políticas comunicativas de ámbito nacional y local, la necesidad de crear un frente común de - rechazo; la cultura homogénea transnacional se instala en la sociedad en contraposición a la pugna que le plantean los esque--mas culturales y comunicativas que establecen la estrategia de - rechazo. Entre más fuertes sean estos procesos, mayor es la posibilidad de neutralización. La respuesta eficaz no es tanto - una respuesta espontánea, como la organización de unas respues--tas locales concretas. (8)

Y añade:

"Una política comunicativa local que permita la posi--bilidad de la supervivencia de las culturas popula--

---

(8) Cfr Moragas Spa, Miguel: Revisión y Crítica del Concepto de Cultura a Masas. Ponencia presentada al Congreso: - - "Los Medios de Difusión Colectiva y las Culturas Populares", Julio, México, 1982.

res que operan como refuerzos y defensas de la identidad colectiva, frente a la tendencia actual del capitalismo, de borrar toda frontera a los límites de su expansión y homogenización transnacionales". (9)

Lo anterior exige las condiciones políticas y económicas de cada país y circunstancia histórica. Por lo que no se puede concebir la relación entre comunicación y cultura como un caso aislado.

"Lucha política y lucha cultural y comunicativa se corresponden estrictamente. La diferencia reside en lo que es peculiar de la comunicación y de la cultura. La comunicación es un instrumento de creación, de consenso, es un instrumento para convertir en público, en común, el conocimiento condicionado por las circunstancias sociales y esta tarea, como la pugna social, se establece a distintos niveles y con distintas y opuestas intenciones". (10)

Un desarrollo de los medios de comunicación entre la comunicación transnacional y la comunicación interpersonal y que constituyen un terreno para la supervivencia de la cultura popular y la salvaguarda de la identidad nacional de los pueblos.

---

(9) Ibídem, p. 7

(10) Ibídem.

"... Se trata de un necesario proceso de educación, es preciso frenar desde la niñez el torrente de efectos que llegan a través de los medios de comunicación para insistir desde la más temprana edad en el conocimiento de nuestras raíces y de nuestros particulares modos de expresión". (11)

Emitir mensajes con una intencionalidad educativa entendida igualmente como proceso cultural, que provoquen la reflexión y la participación. Ante la ausencia de héroes, lugares comunes, esquemas maniqueístas del bien y del mal, los receptores tendrán la posibilidad de decir su verdad, podrán confrontar los mensajes con su propia realidad y relacionar conceptos, situaciones y procesos.

---

(11) Prieto: Op. cit., pp. 53 y 61.

#### 2.4 LA HISTORIETA COMO TRANSMISORA DE UNA CULTURA DE MASAS

La historieta, como parte integrante de la industria de la cultura, resume en sus contenidos diversas manifestaciones de la cultura de masas. Una cultura, que como ya se mencionó, tiene el propósito de hacer negocios con el cine, las historietas, la televisión y más aún, penetrar ideológicamente en los pue--blos, de las colonias o semicolonias, destruyendo una cultura -propia.

La historieta se resume por lo tanto, como un producto industrial que refleja valores y tendencias ideológicas por medio de los esquemas que presenta en sus mensajes, ajenos a nuestra realidad histórica y social. Una realidad que se presenta a --través de esquemas, entendiendo "que en lugar de permitirnos su acceso a la realidad, se superpone a ella" (1) Un empobreci--miento de la realidad presentada en los mensajes de las histo--rietas y en general, de los medios de comunicación, que fortalecen lo fragmentario, lo disperso, lo ahistórico.

La historieta como transmisora de una cultura de masas, y a la que hay que conocer cómo se manifiesta; conocer a la histo--rieta como producto cultural que define valores e ideologías,

---

(1) Prieto Castillo, Daniel: Estética, p. 38.

a los que es preciso acceder, para utilizar a la historieta con fines distintos a los que la cultura de masas le ha connotado: vender y sojuzgar.

Miguel Angel Gallo (2) realizó un estudio de las historietas en el que detectó los contenidos característicos de la cultura de masas. De las más representativas, se mencionan las siguientes:

1. El ocio.- Elemento importante entre los personajes de historieta, ya que el trabajo no se presenta como valor relevante para sobrevivir, sino que el ocio es el tiempo dedicado a la aventura y no es un tiempo libre ganado después de una jornada de trabajo. Todas las aventuras de las historietas se desarrollan en el ocio. Miguel Angel Gallo se pregunta: "¿De qué viven Bugs Bunny, Porky, Popeye, Los Cuatro Fantásticos, etc.? Esta categoría es, por tanto, una negación a la realidad.
2. La negación de lo histórico.- Sea cual fuere la historieta, el tiempo no transcurre y los personajes no envejecen. Y si no hay tiempo no hay movimiento ni contradicciones. Sean los "Picapedra" situados en la prehistoria, pero con todos los adelantos de la época moderna: troncomóvil, pie-

---

(2) Gallo: Op. cit., pp. 151-157

dravisión, dinoperro; Pedro como trabajador asalariado; es en resumen el "american way life". Ni hablar de Flash Gordon, que situado en el futuro sigue representando el es quema del "american way life".

En este sentido, lo perenne es presentado como natural; - puede existir el movimiento, entendido como un elemento ex traño que turba el momento, pero que finalmente se logra - restablecer.

Tal es el caso de las historietas de héroes, el programa - es inalterable: el héroe es llamado a cumplir una misión ante un universo en conflicto, en el que se debe restablecer el equilibrio "normal". Para ello, el héroe se modali za con poderes extraordinarios e inicia la aventura, resul tando al final victorioso; no sin antes haber pasado por - diversos peligros que lo tienen a punto de perecer, pero - ante la adversidad, logra el triunfo. Logra la sanción so cial de reconocimiento, tanto por parte de las "autorida-- des" (jefe de policía, comisionado, etc), como del enemigo, quien acepta su derrota, pero con la advertencia de no dar se por vencido, dejando así la posibilidad de iniciar un - nuevo programa narrativo. Pero por lo pronto, el héroe lo gra recobrar el orden establecido, es decir, la inmovili-- dad.

3. Del esquema anterior, Miguel Angel Gallo desprende dos ele mentos más que la cultura de masas manifiesta en las histo rietas:

La violencia y el reconocimiento de una jerarquía que se manifiesta a través de un poder perenne.

La violencia como eje principal en el que giran todas las series, no sólo en las historietas de aventuras y acción, sino también en las llamadas series "blancas" de Disney, Warner Bross y las historietas infantiles en general.

La disputa permanente de personajes como Tom y Jerry, Pio lín y Silvestre, Bugs Bunny, Popeye y Brutus, el correca-minos y el coyote; personajes que usan siempre dinamita, bombas y toda clase de explosivos y armamentos, pero a -- los que curiosamente nunca les pasa nada; el programa na rrativo se vuelve a abrir, quedando tan solo tiznados de la cara y listos para volver a empezar.

Una violencia que se manifiesta en dos sentidos: para la diversión y al servicio de una sociedad que justifica su recurso por mantener un equilibrio, una jerarquía representada en poderes perennes. La figura del comisionado, del jefe de policía, del padre como jefe de familia, la victoria del fuerte sobre el débil, el bueno ante el malo, en suma, instancias que connotan la figura del poder.

4. El dinero y el poder como objetos de valor que mueven los programas narrativos de las historietas.-

Desde el Pato Lucas a Donald, tras la fortuna del tío Ri-

co Mac Pato, hasta Gatubela, buscando dominar Ciudad Gótica; Los chicos malos robando siempre al tío Rico. Sin dejar pasar por las series de niños: Tobi, vendiendo limonada, los sobrinos de Donald, Henry, la pequeña Lulú, etc.

5. El esquema perenne que define el mundo en dos sentidos.

Los buenos y los malos; no se cuestiona un momento histórico, político y social, no se profundiza. Más aún, hace -- coincidir la fealdad con la maldad y la belleza con la bondad, convirtiendo nuestra realidad en cuentos de hadas.

6. El destino y la casualidad.- El destino humano que se presenta en las historietas regido por una visión simplista - que no está en manos de los hombres, sino por fuerzas desconocidas y obscuras, el destino, la casualidad, la providencia, etc. Siempre se llega en el momento oportuno, - cuando el héroe está a punto de perecer aparece el elemento mágico que lo salva.

7. El individualismo.- Que se manifiesta en los personajes - de las historietas, lo mismo en los héroes que en los que no se presentan como tales. Un individualismo que se representa en la figura del héroe como clave de la historia, el que aparece como la suprema individualidad, irrumpiendo él la historia, la característica peculiar de los trajes llamativos de los héroes, es el reforzamiento de una individualidad que connota que quien hace la historia es él y no la colectividad o el pueblo.

Al respecto, Ariel Dorfman expresa: "Que nada es más interezante en el plano de la cultura, que la observación de que a medida que avanza el arte del siglo XX y ahonda en los fragmentos de ese objeto humano que quisiera controlar su destino, el arte de masas lo reafirma -y en el caso de las historietas- exalta la intervención consciente de ese individuo que puede -modificar la historia, superar la crisis; El héroe". (3)

Creemos por tanto, que las historietas sintetizan mejor -que ningún otro ejemplo, las características de los productos masivos pseudoculturales. Elementos o valores que encontraremos a cada paso cuando se entre al análisis de las historietas.

Por otra parte, no podemos dejar pasar por alto la in----fluencia que ha tenido la literatura en las historietas, en lo que respecta a temáticas. Son numerosos los ejemplos de la mitología griega y romana y de las novelas de folletín, como por ejemplo: Athos de Dumas con "Los Tres Mosqueteros", "El Conde de Montecristo", la gama de novelas románticas como "Romeo y -Julietta" de Shakespeare, en los "amores" entre héroes y heroínas, Superman y Luisa, Tarzán y Jane. (4)

Si bien, han existido sus excepciones en la relación en--tre la literatura y la historieta, las obras literarias adapta

---

(3) Dorfman, Ariel: "La última aventura del Llanero Solita--rio", en Supermán y sus amigos del alma, p. 155.

(4) Gallo, Miguel Angel: Op. cit, p. 106

das al formato de la historieta, su único valor ha sido con el fin de vender un producto más. Esta adaptación deja de lado una capacidad escrita y expresiva de la obra original, para tomar tan solo situaciones y personajes, desvirtuándolos y plagiándolos. Un hecho que no sólo deforma y conforma una nueva expresión original de la obra o sus personajes, ya que de una novela o cualquier género literario que pueda expresar y profundizar en los problemas del hombre, la historieta los convierte en mensajes simplistas, plagado de héroes, superhéroes, los clásicos finales felices y la falsedad de un mundo color de rosa. Pero no por ello se debe condenar la posibilidad de utilizar el formato de la historieta, ya que así como hay obras literarias buenas y malas, también existen historietas buenas y malas. Más adelante analizaremos precisamente la riqueza de la historieta para transmitir un mensaje que va más allá del esquema simplista, ya que el hecho de que la historieta surja con el sello de hacer negocio, no la condena a que se le considere para siempre como producto subcultural.

Retomando el punto de la relación historieta y literatura, Arrieta Endozafn explica que la literatura de la imagen ha gravitado sobre los estereotipos y es así como las historietas que tomaron como base algunos estereotipos, finalmente acabaron por convertirse en medios estereotipados y estereotipantes. (5)

---

(5) Arrieta Endozafn, Luis; Monsiváis, Carlos, et al.: Op. cit., p. 90.

vos son diseñados a partir de líneas curvas, en tanto que a -- sus enemigos les corresponden inexorablemente las líneas que-- bradas". (6)

A lo anterior habrá que agregar: Los buenos son necesari-- riamente bellos, los malos necesariamente feos. "No se mane-- jan seres reales sino caricaturas de los mismos... Distorsión de la realidad por tipificación de los personajes, por esquema-- tización". (7)

La ambientación de los personajes de historieta tiene un nivel de importancia para transmitir determinado efecto de sen-- tido, su significación va en el contexto mismo en que se pre-- senta una situación o sus personajes. Esto se explica, en to-- do mensaje encontramos dos niveles: el denotativo y connotati-- vo.

A nivel denotativo percibimos una primera información. - Si alguien nos dice o vemos la palabra "perro", comprendemos - simplemente eso: perro, animal de cuatro patas del orden caní-- deo. Pero cuando un objeto o sujeto aparece inmerso en un con-- texto determinado, adquiere entonces un nivel de connotación. Al respecto, Prieto Castillo explica que si se presenta el di-- bujo de una anciana comprendemos eso: una anciana, pero si el dibujo lleva una serie de detalles: cejas que terminan en án--

---

(6) Prieto Castillo, Daniel: Estética, p. 43

(7) Idem, p. 44

gulo, un mentón puntiagudo, uñas largas, cabello desordenado, negra vestimenta y en un ambiente tenebroso y oscuro y junto con aquella información (la anciana) se recibe otra que nos connota la maldad, brujería (8). Es así como mediante sitios, objetos y esquemas que han probado su eficacia, van provocando en el receptor respuestas ya previstas.

Los elementos anteriormente expuestos permiten tener una visión de cómo se manifiesta la cultura de masas en la historieta y por ende, los valores que transmite a través de sus personajes y contenidos, lo que nos remite a una noción de cultura que no representa nuestra propia tradición, recordando que por cultura hay que comprender la transmisión de valores, costumbres y tradiciones inmersas en un contexto social determinado. Una cultura de masas que busca homogeneizar más que identificar a los individuos con una raíz común que con sus choques y contradicciones define una cultura propia.

Hay que entender y comprender los mecanismos bajo los que funciona la historieta para, en esa medida, "saber precisar los objetivos a alcanzar y en valorar con que se cuenta, para obtener de ellos el máximo beneficio..." (9)

---

(9) Arrieta; Ortiz: Op. cit., p. 37

Más aún, cuando se pretende transmitir una serie de conocimientos que tienen un anclaje con la realidad, con un medio ante el cual el público lector espera suspenso, aventura, acción; elementos que lo alejan de una realidad propia para llevarlo a un mundo de fantasías. Pero de ahí que sea de interés conocer primero los mecanismos bajo los cuales opera la historieta, para en ese sentido utilizarlos en una función enriquecedora en donde el perceptor encuentre además de entretenimiento una formación y una identificación con una cultura propia.

De momento es preciso saber, aunque sea en forma muy esquemática, qué elementos factibles de aprovecharse nos ofrece la historieta y de qué manera deben utilizarse. Para ello es necesario conocer los recursos del género para luego tratar de invertir su sentido, pero sin abandonar su función primaria: el entretenimiento.

Terminaremos citando a Armand Mattelart: "No se trata de desvirtuar su función de entretenimiento, sino más bien, de hacerlo cumplir su misión dentro de un nuevo concepto del ocio, y en el contexto global del cambio, utilizarlo como agente que permita el afincamiento y la internalización de una nueva concepción del mundo y de las relaciones sociales (...). Se trata paulatinamente de infundirle un sentido que hasta en la expresión gráfica remite a una realidad concreta y no a la pseudo realidad universal...". (10)

---

(10) Mattelart, Armand, citado por Ortiz, Orlando en: El cómic es algo serio, p. 38.

## 2.5 LAS POSIBILIDADES DE LA HISTORIETA PARA LA EDUCACION

En páginas anteriores se ha expuesto la perspectiva de una historieta dentro de un proceso de comunicación que se define - como portador de una cultura de masas, es decir, una cultura para el consumo que, a través de sus esquemas reiterativos, manifiesta valores y costumbres ajenos a nuestra realidad. Si bien, en este sentido la historieta se define como portadora de una ideología dominante, resulta importante plantear un proceso comunicativo que se contraponga; una ruptura de las actuales modalidades de la comunicación de masas. Esto es, tratar de incorporar mensajes en los que no se presenten esquemas que otorgan respuestas que cierran y vuelven a cerrar el mundo y no permiten descubrimientos verdaderos, con un lenguaje creado en serie para obtener un efecto calculado y limitante. Una emocionalidad falsa, una repetición de lugares comunes; mientras que si se abren y comunican con lenguajes que tienden a manifestar frases que no han sido elaboradas o reiteradas y con ello proporcionar al receptor una visión que lo ancle a la realidad en que vive.

"Romper con ese esquema tradicional significa poner en discusión la comunicación de un medio determinado, no sólo en su aspecto formal (signos) sino también en el contenido, teniendo en cuenta que tal binomio es inescindible". (1)

---

(1) Grozia Lutzenberger, María; Bernardi, Sergio; et al: Cultura, Comunicación de Masas y Lucha de Clases, p. 94

Un contenido, con un código que permita una decodificación que abra una perspectiva, una búsqueda de descubrimientos de -- distintos significados y contenidos.

Prieto Castillo señala que el reconocer la existencia de - mensajes con una ideología dominante, lleva a plantear mensajes, alternativas. Es decir, lo alternativo no surge con un hecho - aislado, su comprensión se da en el momento mismo en que se re conoce la existencia de un discurso autoritario. Toda sociedad está atravesada por la contradicción, lo dominante implica no - sólo lo dominado, sino también y fundamentalmente, lo alternati vo. (2)

Lo alternativo, por tanto, se da en la misma relación de - lo dominante, surge como algo que en ocasiones se confunde, ya que como forma pura, lo alternativo no existe, surge en función del reconocimiento de un discurso autoritario.

"En términos de comunicación, el autoritarismo signi- fica la imposición de concepciones y evaluaciones de la realidad, la reducción de seres y situaciones a es terotipos, la frustración de cualquier forma de expresión individual y general, la negación de lo que cada quien puede desarrollar y reconocer en sí mismo y en su relación con los demás". (3)

---

(2) Prieto Castillo, Daniel: Diseño y Comunicación, p. 65.  
(3) Idem, p. 67

Por tanto, una incapacidad para valorar lo que se recibe del exterior y que sea desde lo alternativo el reconocer, por un lado, que existe un autoritarismo y por ende, una relación dominante y por el otro, la capacidad de seleccionar lo que es verdaderamente útil. Instancias que se manifiestan no sólo en lo social, sino también en la relación individual, interpersonal. No por ello se debe plantear un cambio necesario en las estructuras, como lo señala Prieto Castillo, en su libro "Diseño y Comunicación", ya que en cualquier sistema existe lo dominante, un estado de permanente alerta es necesario, una lúcida vigilancia de lo que vamos siendo y haciendo.

Desde esta perspectiva, los medios de comunicación tienen una tarea a desempeñar, ya que si el autoritarismo en la comunicación consiste en que el emisor pretende dar una sola versión, presentándola como única y verdadera, lo alternativo está en procurarle al receptor una participación que le permita profundizar en el proceso de comunicación. Por tanto, una comunicación alternativa que disocie los mensajes de la cultura de masas con tipificación de producir efectos y proporcionar a los receptores una visión ahistórica y fraccionada de la realidad. Una realidad que implique un enfrentamiento con la vida misma y no esterotipos con vaciamiento de sentido. Es entonces, la intencionalidad del mensaje y su proceso que determina las relaciones entre individuos, los efectos del sentido o percepción en el receptor serán diferentes tanto en el mensaje autoritario como en el alternativo.

"Los mensajes autoritarios son elaborados en función del impacto, de efecto, que puedan lograr en el receptor, los alternativos buscan enriquecer la percepción, servir de expresión individual o grupos; éstos cierran el camino a la interpretación de determinado tema, ofrecen versiones rígidas, no criticables; - - aquéllos están en función del tema, incitan a la pregunta, al diálogo, a la profundización; éstos refuerzan los lugares comunes, facilitan una interpreta---ción a fin de que no se vaya más allá de ella; aquéllos apuntan a la creatividad, a la espontaneidad, a la ruptura de lo dado por sabido, éstos buscan una sola respuesta; aquéllos, abrir el horizonte de la pregunta". (4)

Se trata de un necesario proceso que invierta la función actual de la comunicación de masas. Lo que infiere un conocimiento previo de los mecanismos bajo los que funcionan los -- mensajes de la comunicación de masas. Como Prieto Castillo - señalá, con una cámara cinematográfica se pueden hacer diversas cosas, lo alternativo está en cómo se maneje y la posibilidad de ofrecer un mensaje enriquecedor. (5)

---

(4) Idem, p. 81

(5) Idem, p. 82

Si bien, en este sentido se habla mucho acerca de una comunicación educativa, no podemos limitar lo alternativo de la comunicación a un ámbito meramente formal; esto es, del uso de los medios de comunicación en el proceso enseñanza-aprendizaje, lo que implica el plano de una educación institucional. Diversos autores han escrito acerca de la potencialidad de los medios de comunicación y han coincidido en afirmar "la necesidad de incorporación de los medios de comunicación como objeto de análisis en el sistema educacional: el desarrollo de la capacidad creativa del alumno". (6)

Sin embargo, no podemos restringir el uso de los medios a este plano, es decir, a una educación y formación meramente formal. Sino que, continuando ese planteamiento, abarcar al grueso de la masa que no recibe o recibió una educación formal y que se encuentra en contacto con los medios de comunicación.

Uno de los medios de comunicación en torno al cual se han hecho diversos planteamientos en este sentido es la historieta. Un medio de comunicación que por su trayectoria histórica ha sido desdeñado, criticado y subvalorado como vehículo de la ideología y valores burgueses; pero que por sus características propias, más imagen que texto, produce en el lector una fascinación tal, que lo lleva a ser considerado uno de los medios

---

(6) Dorfam, Ariel: Supermán y sus amigos del alma, p. 164

de comunicación más populares. Un mundo de historietas que nutre culturalmente amplios sectores de nuestra sociedad. No puede ser ignorada la amplísima difusión y el consumo de este medio.

La nueva valoración hacia la historieta tiene uno de sus antecedentes en los diversos estudios que desde el punto de vista del estructuralismo y la lingüística se han realizado, para conocer y avanzar en el análisis de la significación del discurso y del lenguaje particular de la historieta. Estudios que han permitido conocer los elementos que operan en la historieta y así plantear los nuevos enfoques que se podrían dar. Antecedentes, que sin embargo, no son fortuitos y que según Elizabeth Baur tienen su origen en los procesos políticos que se gestaron en algunos países europeos y latinoamericanos durante los sesenta y sobre todo, después de la crisis del 68 - (7) Movimientos que cuestionaron el proceso enseñanza-aprendizaje en relación a los medios de comunicación, marco en el cual la historieta no podía quedar fuera.

Elizabeth Baur expresa que a partir de "una concepción ideológica de la didáctica y del cambio cultural, se ha rescatado a este medio del espacio en el que se le tenía confinado,

---

(7) Cfr K. Baur, Elizabeth: La historieta como experiencia didáctica, p. 12.

espacio cercado por el reproche o la acusación de ser un vehículo carente de significación social o de repercusiones negativas". (8)

Georgina Guerra plantea el caso de la historieta en el -- plano de la educación formal, para que el alumno aprenda a codificar y decodificar el lenguaje de la historieta y así conocer el contenido de la misma e integrarla como agente formativo. (9)

Pero no sólo para el caso específico de la historieta, si no también otro tipo de signos icónicos: TV, cine, anuncios comerciales, carteles publicitarios, etc. Objetivo que se podría aplicar a los programas de los ciclos de primaria y secundaria (1er. grado preferentemente) en las áreas de ciencias sociales y español.

El aprender el lenguaje de la historieta, como señala -- Georgina Guerra, sería con la finalidad de que el alumno sepa decodificar los signos icónicos de la historieta de una manera crítica, accediendo a cada uno de los elementos que la conforman (viñetas, pictogramas, tema, personajes), no para formar caricaturistas, dibujantes o guionistas, sino buscando promo--

---

(8) Idem, p. 9

(9) Guerra, Georgina: El comic o la historieta en la enseñanza, p. 17.

ver la expresión icónica del alumno e impulsar su creatividad. Finalmente, la autora propone que en la medida que la escuela cumpla su misión de agente formativo, en tanto se vincule al alumno con su entorno y capacite a éste para interrelacionarse con su medio en forma crítica y creativa.

La propuesta anterior es susceptible de llevarse a cabo - en el plano de la educación formal, ya que ello posibilitaría, con el tiempo, a que el receptor distinga los contenidos enriquecedores en contraposición a los que empobrecen.

En otro orden, se ha llegado a plantear la posibilidad de enseñar literatura a través de este medio. Ello a partir de la relación que ha existido entre ambos: literatura e historieta, ya que la historieta ha tomado diversos temas, personajes y situaciones de la literatura.

Sin embargo, no se puede perder de vista que las relaciones entre la historieta y la literatura componen una historia larga y en ocasiones aburrida; mas por el lado de la historieta. Novelas que han sido reproducidas en el género historieta consisten siempre en un resumen del relato, adornado con ilustraciones que parecen reproducir lo que el sentido común dicta acerca de los personajes. (10)

---

(10) Steimberg, Oscar: Leyendo historietas, p. 14

Steimberg señala que cuando la historieta pretende transportar obras realizadas en otro género, hay que procurar valorizar tanto un género como otro y respetar lo esencial de cada uno. No es posible establecer un paralelismo entre el lenguaje de un género y otro, señalamiento que si bien no es universal, se puede procurar articular texto y dibujo a través de -- una relación de paralelismo no complementaria y con una amplia concesión de prioridad a la narración escrita.

Lo anterior indica que las restricciones que se le pueden señalar a la historieta no son verdades de derecho y que por - lo tanto, no anulan su importancia práctica. Resulta neces--  
ario conocer los elementos del mensaje que se maneja en la his  
torieta, no es que la obra a adaptarse se adecue a las caracte-  
rísticas de ésta, sino que es preciso conocer ambos géneros, -  
mismos que pueden brindar ricas posibilidades para expresar en  
un lenguaje de imágenes y significaciones lo que la literatura  
dice sólo en un lenguaje (escrito), y lograr un enriquecimien-  
to muto. La fidelidad de la obra literaria la encontramos só  
lo en la obra misma.

Steimberg señala el caso de los cuentos de Lovecraft, ma  
terial que parecía inilustrable "por la sucesión de apelacio--

---

(10) Steimberg, Oscar: Leyendo historietas, p. 147

nes a un sentimiento de horror sin referente preciso, de menciones acerca de sensaciones visuales espantosas hasta el punto de no poder ser descritas... pero el dibujante Breccia lo hizo posible, porque seguramente sabía que la ilustración en sentido tradicional (copia 'fiel del momento'), no podía constituir el proyecto de esa versión... Su narración desplegó -- los significados que se articulaban con una propuesta estilística que no es de Lovecraft, sino de Breccia, e hizo parecer a Lovecraft como no lo hubiera hecho ninguna realización bajada en imposibles proyectos de fidelidad". (11)

Steimberg ha dado en un punto clave: la realización de la historieta con contenidos diferentes, no es sólo a partir de la intención de producir historietas de calidad sino que es necesario, por un lado, conocer la obra a adaptar en toda su dimensión y por otro, los elementos que la historieta ofrece para expresar su máxima riqueza.

Lo anterior lleva a plantear, que no sólo en el plano de la literatura es posible aprovechar las posibilidades de la historieta para dar a conocer a un público extenso que gusta de "leer los monitos" contenidos de calidad, y que la validez

---

(11) Op. cit., p. 152

de utilizar a la historieta para transmitir un contenido enriquecedor no está sólo en el mensaje, sino en el conocer a la historieta como medio.

Si bien, la gente gusta de leer historietas por leer algo "ligero", leer dibujos, evasión o deseo de aprender algo; si la combinación de texto e imágenes se adecua a las necesidades que como lectores tienen muchas personas, entonces que no se condene al medio como tal, sino que se le busque una utilidad más positiva. (12)

Conforme a esta línea, el reto que se plantearía en relación a la historieta iría en un sentido: aprovechando su --basta influencia y popularidad utilizar sus recursos narrativos, prueba de su eficacia y éxito entre los aficionados a su lectura, para transmitir un mensaje enriquecedor.

Se habla de las posibilidades que la historieta puede ofrecer para la educación: "La historieta tiene un lenguaje muy específico, reglas de juego a las cuales el público está totalmente habituado, desarrollo de la trama que incluye una serie de funciones para los personajes. Si no se conoce todo eso es muy fácil caer en errores como la rigidez de los personajes, exceso de texto...". (13)

---

(12) Gallo, Miguel Angel: Los comics, un enfoque sociológico, p. 88.

(13) Prieto Castillo, Daniel, Op. cit., p. 84.

Conocer los elementos 'tradicionales' de la historieta para romper con un contenido reiterativo y empobrecedor y plantear un mensaje alternativo. No se puede llegar al extremo de romper de entrada con los elementos a los que está habituado el lector, es preciso conocer los recursos con los que la historieta ha demostrado su eficacia, sean éstos tal vez la clave de éxito, para poder transmitir un mensaje didáctico.

Conviene ahora conocer los ejemplos de historietas que -- realizadas para un público en general, han sabido combinar el -- entretenimiento con un contenido enriquecedor. Ello con el -- propósito de plantear que la historia puede cumplir con una -- función enriquecedora y formativa, no sólo en el plano de una educación formal, sino que dentro de un proceso informal.

La historieta francesa "Astérix" es una manifestación -- ejemplar que con un contenido de carácter histórico, demuestra la validez de este medio. "Astérix" nace en 1959 creada por -- René Gascinny y el dibujante Udezzo. Sitúan al personaje en -- los tiempos del Imperio Romano, cuando Francia era la Galia. -- Miguel Angel Gallo realiza un breve análisis de la historieta y señala que:

"Mediante guiones escritos con una rara erudición -- histórica, una sutil ironía, una gran fluidez y un equilibrio perfecto con el dibujo, Gascinny demuestra el conocimiento de la historia antigua, cuando

Europa entera estaba bajo el Imperio Romano, pero desde el punto de vista de los pueblos oprimidos: el pequeño pueblo galo es la célula de la rebelión y anuncia ya de alguna manera el gran desquite histórico que acontecerá en el 476 D.C.". (14)

El guionista sitúa a sus personajes en la Galia, pero los hace viajar constantemente a Hispania (España), Heluetia (Suiza), Egipto y la región bretona, incluso realizando una travesía a través de América, manejando el autor los estereotipos de cada país en una forma por demás ingeniosa.

Es la evolución histórica de un pueblo. Agricultores, cazadores, pescadores y recolectores, con un fuerte sentido de cohesión e identificación cultural.

"Sus personajes no son estereotipos de los superhéroes altos, guapos, invencibles, etc., sino que Astérix, el personaje principal, es un guerrero galo pequeñito, cuyos atributos son la astucia, el valor y el desinterés: ahí donde no basta la fuerza bruta, entrará la inteligencia y el arrojo del pequeño galo. Sus metas: conservar la cohesión gala, estrechar la solidaridad con los pueblos oprimidos y algún día liberarse de los romanos". (15)

---

(14) Cfr. Gallo, Miguel Ángel: Op. cit., p. 237

(15) Idem, p. 238.

La crítica más importante que Miguel Angel Gallo hace a Astérix es que, si bien la historieta no aporta nada nuevo en la forma: la secuencia narrativa, el uso de "globos", el manejo de diálogos e incluso el dibujo mismo no revoluciona el lenguaje de las historietas, se vuelve al tema del "super poderoso" personaje, en fin, todos los recursos de la historieta, en cuanto a contenido, es significativa la fuerza de sus personajes; el profundo sentido del humor, la manifestación de una cultura y en equilibrio entre texto e ilustración. Todos ellos elementos que hacen de "Astérix" una historieta de todos los tiempos.

Conviene señalar que así como existen historietas realizadas a partir de una labor de conjunto para temas y fines específicos entre guionista y dibujante; en segundo plano se mencionarían las historietas que siendo enteramente personales, resaltan la posibilidad de un medio que refleja más allá de lo estereotipado y cotidiano de sus personajes y situaciones: Mafalda de Quino, Charlie Brown de Shulz, Los Supermachos de Rius, tan sólo por mencionar algunas.

Mafalda es una historieta que refleja el contexto en el que nace un país que siente y vive los enormes contrastes del subdesarrollo: la precaria economía familiar, la represión militar, la miseria, etc. Los personajes de Quino son pequeños símbolos de un mundo social; ellos dicen lo que como adultos se sancionaría.

Mafalda no es el mundo infantil que reflejan Periquita, - La Pequeña Lulú, donde su problemática es conseguir dinero para la limonada; Mafalda se cuestiona la realidad que vive: los conflictos árabe-israelí, Estados Unidos-Unión Soviética, etc. Quino aborda una crítica social a través de cada uno de sus -- personajes. Una historieta que ha dejado huella y a la que incluso se le ha llegado a parafrasear en la historia latinoamericana de la historieta para hablar antes o después de Mafalda.

Charlie Brown es otra serie más que rompe de alguna manera con el esquema de la historieta dirigida al público infantil. Si bien, surge en el vecino país del norte (1950), cuna de las grandes historietas comerciales hechas para el consumo y "entretenimiento" de las masas; la serie de los Penauts refleja un mundo un tanto crítico y reflexivo. "Los personajes de Shulz representan su propia versión de la condición humana ... ya no sólo se trata de los niños traviesos de historieta - que viven pensando en comprar o vender limonada, es una infancia rosada que ha cedido el paso a una enajenada, más crítica y más culta". (16)

Charlie Brown, continúa Eco, iniciará un tipo de comic -- que aborda toda clase de problemas, incluso aquéllos que con anterioridad se pensaban 'poco atractivos' para el público ha

---

(16) Eco, Umberto: "Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas", p. 309.

bitual de historietas y es que hay un sentido filosófico en el fondo -y la superficie- de los personajes de Shulz. Ambas series, Mafalda y Charlie Brown, aun cuando provienen de países muy diferentes, reflejan que van más allá del horizonte de las historietas enajenantes y de contenidos empobrecedores; historietas que cuestionan una realidad y una condición humana, no esquemas de un mundo color de rosa.

La posición antes señalada lleva a reflexionar que la historieta, con su forma particular de narración, tiene amplias posibilidades; como historieta propagandística o educativa. Una historieta que se contrapone a los esquemas pobres y reiterativos de la cultura de masas; la historieta puede servir para transmitir información y conocimiento; hay que conocer sus elementos, su lenguaje, para poder elaborar un mensaje distinto al tradicional, ya que de lo contrario, las posibilidades de aceptación del público disminuyen. "Por tanto, utilizar los recursos verbales y visuales con los que el público está habituado. Partir de las pautas perceptuales que el público reconoce a fin de ofrecer algunas alternativas... No se puede pasar de una manera radical de los estereotipos a la creatividad de lo trivial a lo original. (17)

---

(17) Prieto Castillo, Daniel: Elementos para un análisis del mensaje: ILCE, p. 34.

## C A P I T U L O    I I I

### UN CASO: LA HISTORIETA "EPISODIOS MEXICANOS"

A lo largo de la exposición del presente trabajo se han -- planteado los diferentes aspectos en que ha sido considerada la historieta. Se ha cuestionado la falta de una historieta nacional que permita identificar a un público lector con una cultura común. Asimismo, se ha cuestionado su papel como transmisora - de una cultura de masas, en la que además de la carga de valo-- res ajenos a nuestra realidad, conlleva la finalidad de vender la historieta como producto que se consume y desecha.

Durante el sexenio del Presidente José López Portillo, la Secretaría de Educación Pública (1980) encabeza un movimiento - destinado a revisar de alguna manera a la historieta, al tiempo que plantear estrategias para ocupar un lugar en este medio de comunicación. Surgen diversos intentos por revertir el uso de las historietas con fines didácticos y ante un mercado en el -- que proliferan en México miles de títulos de contenidos pobres y trillados, nacen historietas como "México, historia de un pueblo", coedición de la SEP con Editorial Nueva Imagen; "Aventu-- ras y Relatos", coedición de Editorial Novaro y la SEP; "Nove-- las Ilustradas" y "Episodios Mexicanos", auspiciados por la SEP. Todas ellas publicaciones que marcarán un paso importante en la historia de la historieta mexicana. Estas historietas tuvieron

en común la intención de transmitir a través de este medio, la historia de México, como una necesidad de comunicar una cultura común.

Sin embargo, conviene considerar que no basta el intento de una dependencia oficial, si no está acompañada de iniciativas a otros niveles: crear grupos de trabajo que conozcan a la historieta en sus diversos aspectos: dibujantes, guionistas, editores nuevos, etc., que la conozcan como medio de comunicación con sus características específicas.

Es bajo la óptica de conocer el cómo se dió este tipo de mensajes a través de un medio de comunicación como la historieta que se presentará el siguiente capítulo. El análisis concreto será de la serie "Episodios Mexicanos" como un intento de aproximar los elementos de la historieta que se han planteado en capítulos anteriores a un caso concreto.

Es importante conocer esta experiencia como lo fue "Episodios Mexicanos", ya que la serie intenta conjugar el entretenimiento con la formación, a la vez que identificar a un público lector con una cultura en común. Si bien, el intento es válido, conviene ahora conocerlo de cerca, para en esa medida, no sólo evaluar la experiencia, sino para en un futuro saber cómo elaborar un mensaje con las intenciones planteadas por la SEP y con miras a realizar una historieta de contenidos enriquecedores.

Así, la primera parte del presente capítulo tiene la intención de exponer el proyecto de la Secretaría de Educación Pública para la serie "Episodios Mexicanos" y en una segunda parte, la aproximación a un análisis de la historieta, pero en esa medida confrontar planteamientos iniciales del proyecto -- con hechos concretos, y así, señalar los posibles errores que hicieren que la serie tuviera poco éxito entre el público lector de historietas.

### 3.1 CARACTERISTICAS Y OBJETIVOS GENERALES DE LA SERIE "EPISODIOS MEXICANOS"

Con la cifra de que México es el país del mundo que más - vende y produce historietas, oscilando entre 70 y 100 millones de historietas y fotonovelas que circulan mes con mes y que se gún datos de la Dirección General de Publicaciones y Bibliote cas de la Secretaría de Educación Pública (1), nuestro país -- lee en este orden lo siguiente:

1. Revistas y periódicos, en especial historietas y fotonove- las.
2. Libros de texto, que tienen un público cautivo
3. Títulos de moda o best sellers
4. Títulos de editores "cultos", tales como Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, Joaquín Mortiz.
5. Ediciones de Provincia con tiraje reducido

Un grupo de investigadores procedentes de varias institu- ciones, entre ellas la UNAM, el Colegio de México, la Universi- dad Iberoamericana y el Colegio de Michoacán, elaboraron para la Secretaría de Educación Pública la serie de historietas - - "Episodios Mexicanos".

---

(1) Jiménez Godenach, Guadalupe: Episodios Mexicanos. Histo- ria e Historieta; ponencia presentada en el IV Congreso - de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos; Chicago, -- Septiembre de 1981.

Existían dos razones para la creación de la serie: el deseo de acercarse a los sectores populares que no tenían acceso a los resultados de sus investigaciones académicas y la necesidad de transmitir el conocimiento del pasado histórico de un pueblo con el fin de identificarlos con una cultura y raíz en común.

Ambos objetivos se conjugarían en un medio tan popular y accesible para la mayoría como lo representaba la historieta.

Es así como en Noviembre de 1980, nace la serie "Episo---dios Mexicanos", Después de un análisis previo se consideró -- que la historieta representaba un canal de comunicación adecuado para difundir en los términos más amplios y posibles, una obra cultural recreativa y formativa, en contraposición a las historietas comerciales que circulan en el mercado, de contenidos pobres, reiterativos, deformativos y con una serie de valores ajenos a nuestra realidad.

La historieta "Episodios Mexicanos" representó para la Secretaría de Educación Pública un programa más dentro de sus tareas para difundir la cultura a diversos sectores de la población. La serie "Episodios Mexicanos" significó un instrumento de formación y difusión para un público lector cuya escolaridad promedio era de cuatro años y que fuese a través de un medio de comunicación conocido por amplios sectores de la población, que se acercaran a un pasado histórico común.

Los objetivos primordiales que se perseguían con la serie se podrían sintetizar en los siguientes:

I. Inmediatos

- 1.1 Difusión popular de investigaciones contemporáneas, adoptando textos de especialistas, elaborados especialmente para esta serie.
- 1.2 Ampliación del horizonte cultural del lector e inducción a la lectura posterior de obras más amplias sobre temas históricos.
- 1.3 Desmitificación del pasado histórico
- 1.4 Promoción de valores nacionales
- 1.5 Humanización de los personajes y épocas de la historia -- presentados con sus dudas, errores, aciertos, grandezas y debilidades.

II. Mediatos

- 2.1 Fortalecer el sentido de pertenencia común a pueblos y culturas milenarias.
- 2.2 Promover la identificación del lector popular con valores culturales propios, para evitar el desarraigo y la imitación ciega de patrones ajenos y extranjerizantes.

- 2.3 Superar, aunque en pequeña medida, la visión histórica -- adulterada por intereses políticos, económicos y de clase propiciados por una historeografía dogmática y maniquea.

Un programa de esta naturaleza requería de un equipo interdisciplinario de profesionales en todos los aspectos: historiadores especialistas en cada tema, argumentistas, dibujantes, fondistas, letristas, correctores de estilo, asesores en psicología social, en antropología y sociología, en comunicación, en historia del arte, en técnica de la historieta y en lenguaje popular.

Se estableció una coordinación general y una comisión editorial para organizar las diversas tareas y supervisar los trabajos producidos. De tal forma, que se establecieron los siguientes pasos:

- a) La elaboración de los ensayos históricos redactados por especialistas de cada una de las etapas históricas; 40 investigadores en total.
- b) La redacción de las líneas argumentales y posteriormente, de los guiones, con base en los ensayos históricos; en esta tarea, los argumentistas pudieron combinar su creatividad literaria con las circunstancias del momento histórico que trabajaban.
- c) En la elaboración de los cartones (dibujo y texto) y de la portada, participaron dibujantes con experiencia en el ge

M-0027106

nero de la historieta. Se contó además con una asesoría - gráfica que auxilió a los dibujantes para lograr una mejor interpretación plástica y fidelidad de la imagen histórica. Interviniendo igualmente en este renglón, asesorías en técnica de la historieta, de comunicación y lenguaje popular, de antropología y sociología y en psicología social. .

- d) En el aspecto de la producción de la serie se consideraron los aspectos más relevantes de la historieta en cuanto a - sus procesos de producción y distribución en el país, enco mendándose estas últimas a empresas de la iniciativa priva da. Se editaron semanalmente 120,000 ejemplares que se --- distribuyeron a todo el país, saliendo a la venta en pue- tos de periódicos y revistas, en tiendas oficiales y en su permercados del sector privado. Su precio llegó a ser más bajo que el de otras publicaciones del mismo género (tres pesos al iniciarse el programa y siete pesos después).

"Episodios Mexicanos" resultó un esfuerzo comunitario que en su título llevaba implícito dos elementos que lo definían:

- a) Lo episódico, o sea, el momento que revelaba procesos sub- yacentes, que los contiene, pero no los explica ni intenta agotarlos. No era, se decía, una "historia de México", -- propiamente dicha, sino una serie de escenas y momentos in teresantes de nuestro pasado que, utilizando recursos de - ficción novelesca, intentó, sin embargo, ser fiel a una --

época, a un modo de pensar y vivir históricamente fundamentadas. Un hilo narrativo que concatenaba la vida de personajes ficticios y los insertaba en procesos históricos reales. (2)

- b) El contenido de las historietas intentó plasmar el testimonio de grupos humanos diferentes, de tradiciones culturales múltiples, que convivieron en diversos tiempos y espacios y que juntos crearon la riqueza cultural heredada.

Con la historieta "Episodios Mexicanos" se perseguía una doble función cultural, con una especial atención a los sectores populares, rural y urbana de la población mexicana; y como una conveniencia de que sirviera como auxiliar de la educación formal, especialmente el nivel primaria. Por sus características, se consideró que el material era comprensible para lectores con un nivel de cuarto grado de primaria, pero pudiendo -- ser utilizada en grados y niveles educativos superiores inclusive, convirtiéndose en útil material didáctico.

En el ámbito de una educación informal, la obra incidía, además de constituirse en una lectura de esparcimiento, transmisora de conocimientos históricos fundamentados en investiga-----

(2) El análisis realizado demuestra lo contrario.

ciones serias y fidedignas. De esta manera constituía un estímulo para que el lector se interesara en profundizar en los conocimientos de la historia de México, es así como al final de cada ejemplo se recomendaba una bibliografía mínima.

Finalmente, se argumentó que para llevar a cabo el trabajo de "Episodios Mexicanos" no se copiaron modelos, aunque sí se consideraron las experiencias de obras y gentes, que de alguna manera inspiraron el proyecto.

La serie "Episodios Mexicanos" dejó de salir al mercado - en Diciembre de 1982, el último día del régimen del Pdte. José López Portillo.

### 3.2 APROXIMACION A UN ANALISIS DE LA HISTORIETA

#### "EPISODIOS MEXICANOS"

En páginas anteriores se expuso el objetivo que tuvo la Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas de la SEP al editar en el formato de la historieta la serie "Episodios Mexicanos"; corresponde ahora conocer el cómo se dio el mensaje a través de un medio de comunicación como la historieta, un medio en el que los aficionados a su lectura buscan entretenimiento, aventura y suspenso.

La posición para abordar el análisis de "Episodios Mexicanos" se erige de plantear que las posibilidades de la historieta van más allá de transmitir un mensaje que no se limita tan solo al entretenimiento. En este sentido, conviene señalar -- que al elegirse a la historieta para transmitir otro tipo de conocimientos en oposición a una realidad fraccionada y empobrecedora a la que se enfrenta el lector de historieta, hay que considerar no sólo las características propias del contenido sino la forma en que se debe expresar el mismo. Esto significa conocer el código y lenguaje propio de un medio de comunicación como la historieta que, autónoma y con elementos estructurales propios, con una técnica comunicativa original, establece un código compartido con los lectores.

Al intentar la definición de la historieta en el inciso 2.1 del Capítulo II, se mencionaron los elementos que la con--

forman en sus dos niveles: forma y contenido. La categorización realizada será la que nos permita acceder a la aproximación del mensaje de "Episodios Mexicanos" para confrontar los elementos propios de la historieta con los utilizados en la serie de la SEP.

Se realizó una revisión de los 67 ejemplares que conformaron la serie "Episodios Mexicanos" en sus dos niveles: forma y contenido y las observaciones realizadas se anotan en las siguientes páginas.

### 3.2.1 A nivel de la forma

La estructura de la historieta se define en tres niveles que la conforman, cada uno contiene los elementos que precisan una selección de espacios y tiempos significativos, convenientemente articulados entre sí para crear una narración y un ritmo adecuado durante la operación de la lectura". (1)

Por tanto, cada elemento de la historieta no sólo va en función de un formato sino d dar sentido al relato y una continuidad.

El formato e la historieta se semeja a la realización de una película en la que debe de existir una conveniente selección de escenas y planos que permitan la secuencia y ritmo de un relato. De ahí que sea la secuencia de las viñetas en la historieta lo que crea un discurso sintagmático a través de la combinación de dos o más unidades significativas, conformando una microunidad total, es decir, la estructura o secuencia final de la historieta.

Para conocer estos elementos dentro de "Episodios Mexicanos", se desglosaron tres niveles que Roman Gubern identi---

---

(1) Gubern, Roman: El lenguaje de los cómics; p.162

fica en la historieta y que en páginas anteriores se definieron. Este análisis a nivel de la forma permitirá tratar de evaluar la estructura de la historieta, elementos que más adelante nos guiarán a tratar de evaluar el contenido.

Las macrounidades significativas se refieren al objeto estético que comprende la estructura general que la historieta posee: tamaño, forma, presentación, portada, color, así como los rasgos constantes de un estilo y grafismos personales del dibujante.

Estos elementos imprimen el carácter de continuidad de una serie de historietas, un estilo propio que permite al lector la identificación de la historieta desde la portada misma.

En el caso de "Episodios Mexicanos" existe una tendencia de discontinuidad, se pierde la secuencia entre el cambio de un periodo histórico a otro. Esto significa que a lo largo de los 67 ejemplares hay un cambio en cada periodo de dibujante y de argumentista, lo que no permite identificar el rasgo constante de un estilo y por tanto, repercute en una visión fraccionada de la historia misma. A la vez, en la tipología de los personajes, ambiente y temática, elementos que son claves dentro de la historieta (mas adelante se abundará en estos aspectos).

Cabe mencionar, para aclarar con el ejemplo, a "Los Super Machos" y "Los Agachados", dos historietas clásicas donde a --

través de un grafismo y estilo propio se crea una caracterología propia de los personajes, "el dibujo incluye un estilo propio de Rius, que incluye cuestionamientos más personales, más subjetivos y de mayor creatividad..." (2)

Es precisamente ese grafismo lo que convierte al lector - en un cómplice de la historieta y página por página se va compenetrando y comprometiendo en la acción y relación de todos y cada uno de los personajes. La necesidad de reconocer ese grafismo propio repercute en la identificación que el lector tenga hacia los personajes en cuanto a sujetos de un conjunto de valores. La no definición de ese grafismo dispone en el mensaje una decodificación poco adecuada y por tanto, una relación confusa entre los signos y sus relaciones con un código específico.

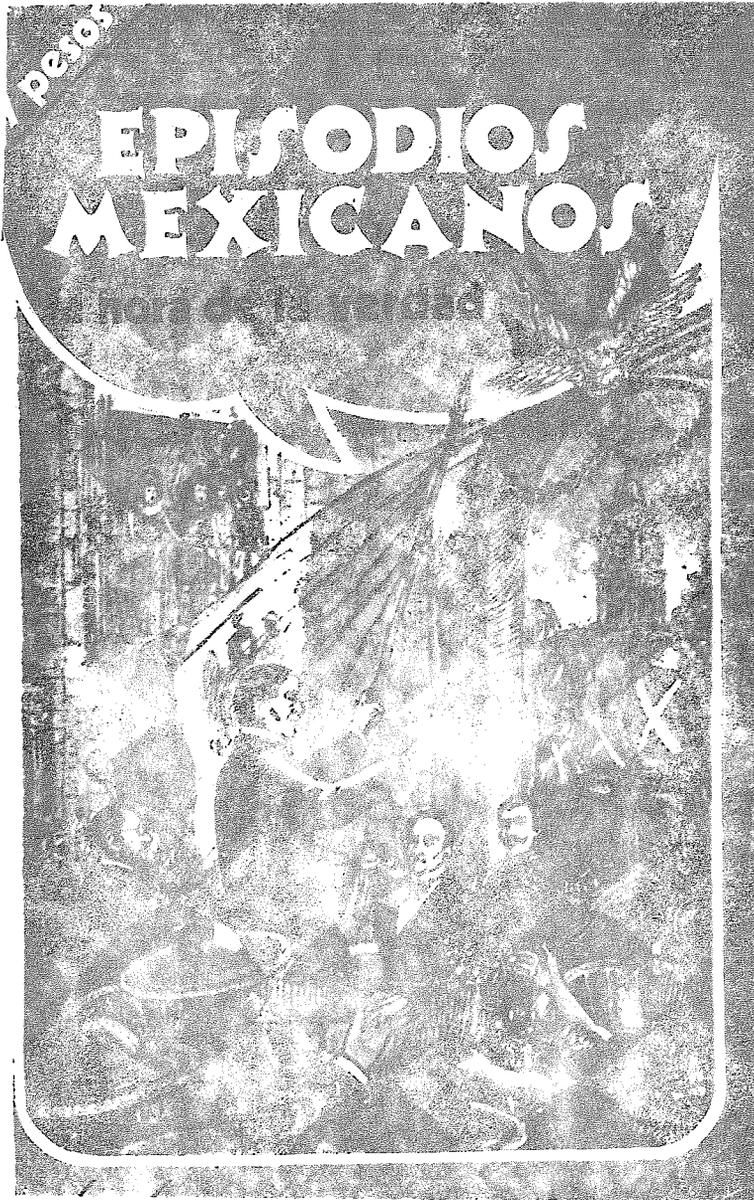


Ejemplo de grafismo en "Episodios-- Mexicanos"

(2) Arrieta Endozaín, Luis; Cornejo, Leobardo: El comic es algo serio, p. 126



ILUSTRACION 1. Misma presentación con un grafismo de terminado.



ILUSTRACION 2 MISMA PRESENTACION PERO DIFERENTE  
GRAFISMO



GRAFISMO DIFERENTE EN CADA PERIODO HISTORICO.



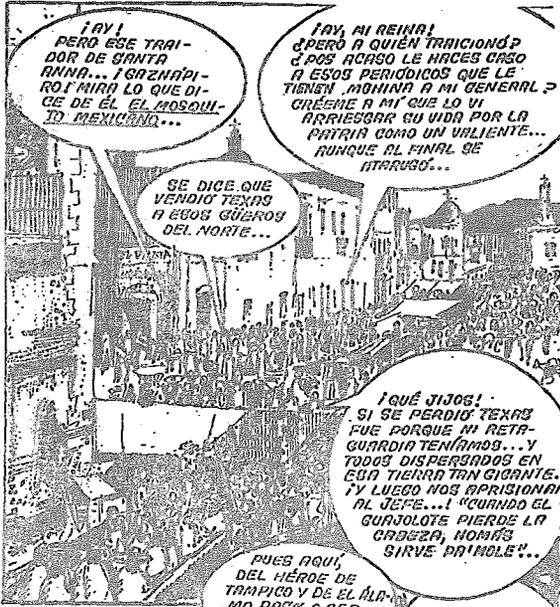
Las unidades significativas están constituidas por la "representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativos que constituyen la unidad de montaje de una historieta" (3). Los pictogramas o viñetas forman el montaje o continuidad, un espacio que adquiere dimensiones de temporalidad debido a que los signos icónicos estáticos que lo componen adquieren esta dimensión de acuerdo con las convenciones propias de su lectura. La secuencia de las viñetas se define por su unidad de acción dramática. En este renglón se dan dos formas de narración: lineal o progresiva cronológica en unidades de acción y narración paralela, alternando dos o más acciones que ocurren en lugares distintos y que se suponen casi simultáneas. Con esta técnica narrativa, la historieta toma del cine sus diferentes técnicas o montajes: el flash-back y flash-forward.

Si bien, la conexión de un pictograma con otro puede ser tanto lógico como arbitrario, debe crear la ilusión de continuidad espacio temporal en la acción.

En el caso de "Episodios Mexicanos" a nivel de las unidades significativas, la falta de tal delimitación en las viñetas o pictogramas, pierde la continuidad de la narración, en algunos casos el uso de apoyatura o de texto integrado en el

---

(3) Gubern, Roman: Op. cit., p. 115



¡AY!  
PERO ESE TRAI-  
DOR DE SANTA  
ANNA... ¡GAZNAPI-  
RO! MIRA LO QUE DI-  
CE DE ÉL EL ROSQUI-  
TO MEXICANO...

¡AY, MI REINA!  
¿PERO A QUIÉN TRACIONÓ?  
¿POS ACASO LE HACES CASO  
A ESOS PERIODICOS QUE LE  
TIENEN MANINA A MI GENERAL?  
CRÉEME A MÍ QUE LO VI  
ARRIESGAR SU VIDA POR LA  
PATRIA COMO UN VALIENTE...  
AUNQUE AL FINAL SE  
MIRARON...

SE DICE QUE  
VENDIO TEXAS  
A ESOS GUERROS  
DEL NORTE...

¡QUÉ JIJOS!  
SI SE PERDIÓ TEXAS  
FUE PORQUE NI PETA-  
GUARDIA TENIAMOS... Y  
TODOS DISPERSADOS EN  
ESA TIERRA TAN GRANDE.  
Y LUEGO NOS APRISIONA  
AL JEFE...! "CUANDO EL  
GUAROLOTE PIERDE LA  
CROZCA, NOMBÁS  
SIRVE PA'NIOLE!"...

PUES AQUÍ,  
DEL HÉROE DE  
TAMPICO Y DE EL AL-  
MO PASÓ A SER  
EL HAMBRETEIR DE  
LA GENTE.

¡AY, CÓMO SERÁ  
USTE! ¡DEL ÁRBOL  
CAYÓ TODOS HACEN  
LEÑA! SI HUBIERA  
TRAJERAN TODOS  
SUS ACUSADOREE  
LO ESTARIAN  
ADULANDO...



EN LEYES  
AMBICIÓN  
S DE GO-  
DO QUE LA  
FAMILIA  
AYU-

Y USTED, DON  
SANTIAGO, ¿QUÉ  
CARRERA SIGUE?

DE  
DIO-  
TEN-  
OR-  
Y  
SI

VIDA A DIOS...

ES BELLA... PE-  
RO NO DEBO  
PENSAR TALES  
COSAS... SERÍA  
INUTIL, PUES NO  
PODRÍA CRE-  
LERLE NADA.  
DEBO PENSAR  
EN MI CARRERA.



DON SANTIAGO, ¿QUE  
ES ESA ACTITUD DE  
RECOGNIMIENTO?  
SE DIRÍA QUE YA  
ESTÁ ROSORTO EN  
SU MINISTERIO...

JE, JE, JE.

FAITA DE DELIMITACION  
ENTRE LAS VISETAS, EN-  
CONSECUENCIA UNA PER-  
DIDA DE LA CONTINUI-  
DAD DE LA NARRACION.

AMADA NO NECESITABA HABLAR EN PRESENCIA DE ARNULFO. TODA SU DECISIÓN, TODA SU VOLUNTAD PARECÍAN VOLVERSE DE AGUA CUANDO VEÍA AL PROFESOR SOSA Y ESTE, A SU VEZ, SE TURBABA ANTE LA MUJER. PERO A PESAR DEL SILENCIO, SE ESTABLECÍA UNA RELACIÓN MÁS INTENSA QUE LAS PALABRAS. ARNULFO PARECÍA HABLAR CON DOLOR, PERO CADA UNA DE SUS VOCES ERA DIRIGIDA A AMADA.



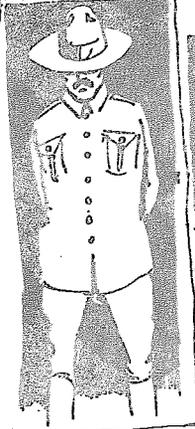
HA LLOVIDO... EL CAMPO ESTÁ LLENO DE FLORES.

¡Sí...



VER SIOTRO DÍA VENGO POR LA ENTFERMIA Y LA LLEVO A CONOCER EL ARROYO

EN AUNTA... DESGRACIA, PERO SE SINTIÓ COMO UN CANALLA QUE TRAICIONABA LA MEMORIA DE SU MEJOR AMIGO.



EL 10 DE JULIO DE 1914, EL LICENCIADO FRANCISCO S. CARVAJAL RINDIÓ LA PRESTESIA COMO SECRETARIO DE RELACIONES EXTERIORES.

FINALMENTE, EL 15 DE JULIO RENUNCIÓ EL GENERAL VICTORIANO HUERTA A LA PRESIDENCIA Y EN SU LUGAR QUEDÓ EL LICENCIADO CARVAJAL.

EL DÍA 20, HUERTA SE EMBARCÓ EN EL CRUCEIRO ALEMÁN DRESDEN RUMBO A FRANCIA.

ABUNDANTES TEXTOS DE APOYATURA.

POCO A POCO, LAS FUERZAS REVOLUCIONARIAS SE APODERABAN DE VASTAS ZONAS DEL PAÍS. DESDE CHIHUAHUA HASTA AGUASCALIENTES, LA SITUACIÓN DEL NORTE ERA DUEÑA DE LA SITUACIÓN, Y DESDE SONORA HASTA JALISCO Y COLIMA, EL CUERPO DE EJÉRCITO DEL NOROESTE CARECÍA DE ENEMIGO EN LOS ALREDEDORES DE MEXICO, MORELOS, QUERRERO Y QUÉBIA EL EJÉRCITO LIBERTADOR DEL SUR DOMINABA EL TERRENO.



pictograma que cumple la función de aclarar y explicar su contenido, y que en la historieta tradicional su intervención es ocasional. En "Episodios Mexicanos se abusa de este recurso; recuadros con explicaciones muy extensas que rompen con la continuidad del relato, irrumpe la secuencia de la narración y -- bombardea al lector con una serie de información histórica, -- con el fin de contextualizarlo, pero logrando sólo cortar la -continuidad del relato; abundantes textos que hacen de la historieta una lectura aburrida y cansada.

Conviene recalcar que tanto el espacio como el tiempo que se desean representar son factores que condicionan el formato del pictograma y éste a su vez, marca la continuidad de la narración; espacios que con importantes, dadas las características especiales del contenido histórico de "Episodios Mexicanos". Al carecerse de ese equilibrio entre las viñetas, los diálogos pierden continuidad, no se permite una identificación de se---cuencias. En este punto, cabe recordar que del lenguaje de la historieta que han convenido entre sí creadores y consumidores sobresale un aspecto importante que se denomina "línea de indicatividad", que es "una línea ideal que ordena el trayecto de la lectura según el principio de prioridad de la izquierda sobre la derecha, y de lo superior sobre lo inferior, en lo que se refiere a la cultura occidental. La línea de indicatividad sirve tanto para la lectura de lo que está en el interior de - un pictograma, como para la lectura de la secuencia de unida--

des significativas que componen el montaje del comic, siendo su significado semántico el de una traducción del espacio a -- tiempo". (4)

Por tanto, no es gratuito la delimitación de un espacio y tiempo a través de los pictogramas o viñetas, y al no darse este recurso o código en "Episodios Mexicanos", no existe la definición de un espacio y/o tiempo. El contexto para ubicar determinado periodo histórico se da a través de un tiempo real que se menciona (era mayo de 1867..., 21 de abril de 1836...etc., -- que por lo general, se menciona en la primera página de la historieta). La necesidad de ubicar en esta forma el tiempo histórico en la serie, es por la falta de una estructuración en el mensaje a nivel de viñetas, una carencia que igualmente se observará en los diferentes elementos que conforman el mensaje de la historieta y que se desglosará conforme se avance en el análisis de "Episodios Mexicanos".

La serie maneja la técnica de una narración paralela, pero al no darse una secuencia lógica, precisamente por la falta de tal delimitación espacio/temporal, se pierde la continuidad del relato, lo que hace necesario retroceder algunas páginas para volver a captar el sentido. Cabe notar en este punto que, e- -- lector de historieta busca recrearse sin tener que hacer un gran esfuerzo, sin, repetimos, subestimar al lector, pero con códigos compartidos entre creadores y lectores.

---

(4) Arrieta Erdozaín, Luis; Alfie, David: Op. Cit. , pp.53-54

"Son procesos realizados por el fruidos de historietas en forma casi automática y simultánea, sólo variando -- de un lector a otro, según el grado de conocimiento -- que posea de los códigos utilizados y por el nivel so- cio-cultural y económico al que estos lectores perte- nezcan". (5)

Ubicación del  
tiempo histórico.



(5) Idem :p. 49

De ahí la importancia de recalcar la necesidad de conocer el código y cualidades específicas del medio para en lo posible lograr un mínimo de atención y retención de la información; máxime cuando se trata de un contenido en el que se pretende - conjugar el entendimiento con la formación.



Viñeta en la que no se definen elementos de la micro unidad significativa

Las microunidades significativas comprenden todos los elementos que definen, componen e integran la viñeta o pictograma. Composición, decorados, vestuario de personajes, iluminación, sonidos inarticulados, signos cinéticos y onomatopeyas. Elementos que son importantes, ya que dan a la historieta la pauta para la ambientación y tipología de los personajes.

La palabra expresa una postura que el dibujo no daría por sí mismo, por tanto, en el ámbito de los elementos de las microunidades significativas se articulan una serie de relaciones entre palabra e imagen, obteniéndose de esta forma un conjunto que se complementa y da la ambientación a la historieta.

AL LLEGAR A LA CASA DE DOLORES, DONDE VIVIA, CIPRIANO TENIA UNA CARTA PARA EL...

MENOS MAL QUE EUFEMIO ESTA LIBRE, PERO... ¿QUIEN SE VA A OCUPAR ANORA DE ELLOS?... SI ME VOY ALLA, ME TENGO QUE ENCONTRAR A JULIAN AGUIRRE, ¿Y AMADA?

VIENE DE CASAS GRANDES, PERO NO ES LA LETRA DE EUFEMIO. ¿Y ESTO, PUES?

¿QUE HACER? SI ME VOY, PIERDO EL TRABAJO, PERO TAMPOCO PUEDO DEJAR SOLOS A MIS PADRES. PASE LO QUE PASE, TENGO QUE AYUDARLOS... YA VERE COMO ME LAS ARREGLO CON AGUIRRE.

ESTE DOMINGO VOY A VER A AMADA, A LO MEJOR PUEDE IRSE YA CONMIGO.

¿Y SI ME TRAIGO A MIS PADRES PARA ACA? ¿ESO ES LO MEJOR!

¿LIJANO POR UNA SOLA RAZON SE EMPIEZA A RESOLVER EL PROBLEMA ECONOMICO, EL PAIS ESTA SALIENDO DE LA CRISIS.

¿EL SALIENDO? ¿USTED MISMO HA DICHO QUE HAY MUCHA MISERIA!

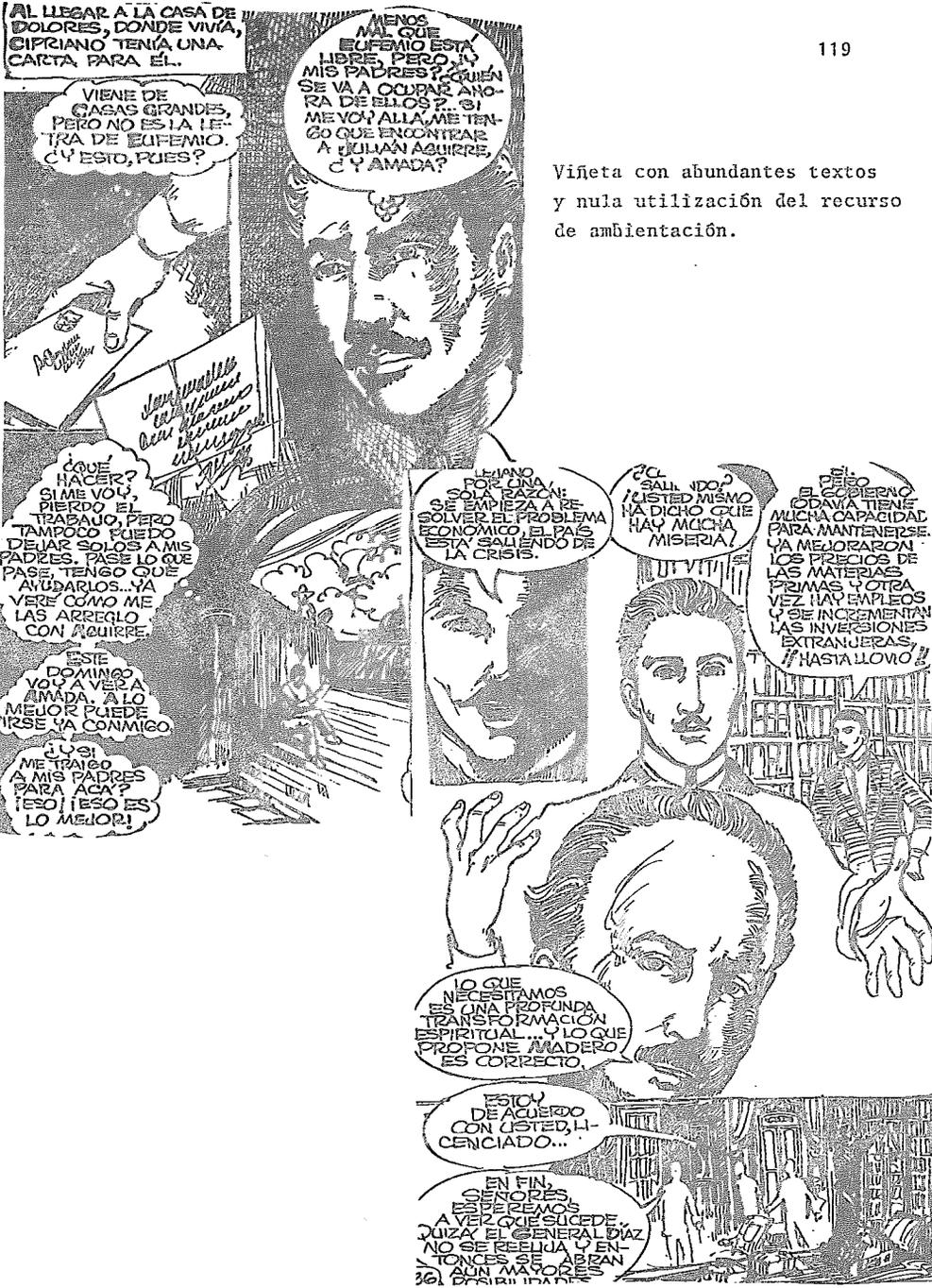
SI EL GOBIERNO TODAVIA TIENE MUCHA CAPACIDAD PARA MANTENERSE. YA MEJORARON LOS PRECIOS DE LAS MATERIAS PRIMAS Y OTRA VEZ HAY EMPLEOS Y SE INCREMENTAN LAS INVERSIONES EXTRANJERAS. // HASTA LLOVIO //

LO QUE NECESITAMOS ES UNA PROFUNDA TRANSFORMACION ESPIRITUAL... Y LO QUE PROPONE MADRERO ES CORRECTO.

ESTOY DE ACUERDO CON USTED, LICENCIADO...

EN FIN, ¿EN QUANTOS DIAS SE REANUDA A VER QUE SUCEDE, QUIZA EL GENERAL DIAZ NO SE REELIJA Y ENTONCES SE ABREN AUN MAYORES...

Viñeta con abundantes textos y nula utilización del recurso de ambientación.



En este nivel, la historieta cuenta con una serie de recursos que se deben en "su mayoría a la técnica cinematográfica, por lo que se tiene un gran repertorio de vocablos cinematográficos que se utilizan en el lenguaje de la historieta, como por ejemplo: close-up, plano americano, medium-shot, etc.". (6) Una película se divide en una serie de fragmentos diversos que se ensamblan entre sí, formando unidades internas de la narración. Así, los diferentes planos o encuadres forman una secuencia y es en este sentido que la historieta toma del cine los diferentes planos para dar en su conjunto vida y secuencia a la historieta.

"Episodios Mexicanos" no le da la importancia que requiere ese manejo del encuadre; el texto ocupa gran parte del espacio de una viñeta, de ahí que la imagen no adquiera la importancia que debe, no existe esa interrelación entre imagen y texto. La elección de planos está determinada por varios elementos: la acción del objeto; los factores psicológicos o estéticos, la importancia dramática de la acción o la relación de definición de tales elementos para la elección de planos; una vez más la información adquiere mayor importancia.

---

(6) Idem, p. 54

A LA MAÑANA SIGUIENTE, EN CASA DE FERRANDO.

EL SEÑOR CARLOS MARÍA BUSTAMANTE ESTARÁ CONTENTO CON LAS NOTICIAS SOBRE EL ALZAMIENTO DE LA CHUSMA "EL DIARIO DE MEXICO" SU PERIÓDICO, SIEMPRE ME HIZO SOSPECHAR DE UNA INGENUOSA FORMA DE CONSPIRACION VELADA...

CREO QUE NECESITAMOS CULTURA PARA LIBRARNOS DE CIERTAS CARGAS QUE LA POBLACION LLEVA A CUESTAS... EL LICENCIADO BUSTAMANTE APORTA UNA VISIÓN DIFERENTE EN SU PUBLICACION... DE AMERICANO...

¡DE CRIOLLO! HASTA EN MI CASA TENGO QUE SOPORTAR QUE SE HABLE DE ESA GRAN DIFERENCIA DE CUNAS... ¡TODOS SOMOS ESPAÑOLES! LO DEBEN ENTENDER YA... LA NUEVA ESPARA ES LA HIJA MÁS AMADA DE LA CORONA...

YA NO HAY CORONA. YO, SEÑOR PADRE, SOY UN ESPAÑOL AMERICANO... Y CREO QUE LA DIFERENCIA DE CUNAS ES SÓLO PRODUCTO DE LA AMBICION DE LOS ESPAÑOLES Y DE LA RESIGNACION A LA POBREZA Y ESCLAVITUD DE LOS MEXICANOS...

ÉSTAS SON LAS CAUSAS DE QUE EXISTA DIVISION DE RAZAS, CASTAS, ESCLAVOS

EL HOMBRE UN SU... LA ET...

PERO SI CAMBIAS UN POCO TU ASPECTO, HABLANDO COMO HABLAS EL CASTELLANO, NO LLAMARÁS LA ATENCION Y HASTA PODRÁS QUEDARTE.

CERCA DE AQUÍ ESTÁ PUEBLA, ES UNA CIUDAD LEVANTADA POR CRIOLLOS, QUE SON TODAVÍA LA MAYORÍA DE LOS HABITANTES, RICOS Y Suntuosos. LES GUSTA LA OSTENTACION Y EL LUJO, Y LES FASCINAN LOS CABALLEROS MUNDANOS, DE HABITOS CORTE-SANOS, QUE VIENEN DE EUROPA. SI TE HACES PASAR, POR UNO DE ELLOS, PODRÁS INSTALARTE ALLÍ, MUY COMODAMENTE, INCLUSO HACER BUEN CASAMIENTO.

YO NUNCA HE ESTADO EN LA CORTE, PERO CREO QUE PODRÍA SIMULARLO...

¡SI HOMBRE, CLARO QUE PUEDES! ME MIERO DE RISA NADA MÁS DE PENSAR QUE LES VAMOS A TOMAR EL PELO A TODOS ESOS SEÑORONES ¡JA JA JA! ADEMÁS, NOS INTERESA CONTAR CON ALGUIEN COMO TÚ ENTRE LOS RICOS POBLANOS.





No existe la interrelación entre texto e imagen.

En "Episodios Mexicanos" encontramos que los elementos -- que conforman las microunidades significativas pasan a un segundo plano, no existe esa interrelación entre imagen y texto, cobrando mayor importancia la información de los textos, la -- imagen no encuentra relación con las palabras, la lectura se -- vuelve cansada. En la historieta tradicional el mensaje lingüístico tiene la función de anclaje con el mensaje icónico, -- es decir, hace que el observador elija una de las múltiples -- significaciones que puede ofrecer la imagen de relevo; el mensaje lingüístico releva al lector de la necesidad de elegir -- uno de los significados. (7)

La importancia del anclaje radica en que el lector debe elegir ciertos significados y omitir otros.

---

(7) Cfr. Barthes, Roland: Retórica de la imagen. p.

Es en este sentido que los decorados, vestuario de personajes, iluminación, signos cinéticos y onomatopeyas no son gratuitos, sino que forman parte de esa función de anclaje.

En "Episodios Mexicanos" no existe la ambientación a través de decorado y vestuario, es confusa a partir de que el dibujo resulta "sucio" es decir, se abusa de la técnica del claro oscuro dando una connotación de frialdad e incluso grotesca. Al no darse una definición a nivel de la imagen, el texto no tiene interrelación con ésta y la función de anclaje para que el lector elija un significado y no otro, no se logra. Por tanto la carencia de una estructuración en el mensaje de "Episodios Mexicanos" de los componentes de las microunidades significativas, no logra a este nivel comunicar los objetivos inmediatos de la serie: la identificación con los valores nacionales y difusión popular de investigaciones contemporáneas. El mensaje no tiene sentido y no se identifica en la serie los objetivos inmediatos planteados, menos aún los mediatos que se pensaban a largo plazo.

Es importante recalcar en este renglón la microunidad significativa, la trascendencia que posee en los personajes los gestos. Estos son para los personajes de historieta una de las principales formas de expresión, junto con el lenguaje verbal, de ahí la importancia que adquiere el grafismo del dibujante. Según lo señalado por Claude Brémont "con un código gestual tendremos gestos y actitudes que serán únicamente fun

cionales: serán efectuados de modo idéntico por todos los personajes cuando se encuentren comprometidos en la situación correspondiente, como sería el caso de la cólera, del miedo, y -- de todos los sentimientos fundamentales". (8)

Actitudes y rasgos que a la vez caracterizan un tipo de personajes, independientemente de su participación en la historia, cada personaje debe expresar con su aspecto físico y -- gestos su calidad moral.



(8) Gubern, Roman: El lenguaje de los comics, p. 136

Recordemos la aseveración que hace Daniel Prieto al afirmar que los personajes de líneas quebradas connotan agresividad, maldad y las líneas curvas connotan tranquilidad.

En "Episodios Mexicanos" los gestos de los personajes no connotan una actitud definida que lleve a caracterizarlos, no existe una relación con el lenguaje verbal y las formas de expresión (existen algunas excepciones, pero la constante es la que se señala); los rasgos connotan frialdad y en la mayoría - de las veces inexpressión, los personajes tienden a las líneas quebradizas, actitud que en el caso de los personajes históricos reales connotan la actitud de personajes acartonados, inexpressivos, más como personajes míticos que reales.



Rostros inexpressivos y acartonados.

Un elemento igualmente rico y significativo en el lenguaje particular de la historieta son las onomatopeyas, de un carácter fonosimbólico y en su mayoría proceden del inglés. Por ejemplo: To smach (aplastar), to ring (llamar al timbre), to knock (golpear), etc. Son fácilmente decodificables y le dan a la historieta una serie de sonidos inarticulados que trans--

portan a la imaginación del lector ruidos ambientales que lo -  
sitúan en la trama. Es un recurso que imprime cierta vida a -  
la historieta y que, sin embargo, en "Episodios Mexicanos" no  
se utilizan, esto hace aún más "plana" y aburrida a la serie,  
el no recurrir a los diferentes recursos con los que la histo-  
rieta ha creado un lenguaje propio y particular.

Lo anteriormente expuesto es tan sólo la aproximación de  
un análisis a nivel de la forma; los elementos que se han tra-  
tado de deducir en el caso específico de "Episodios Mexicanos",  
son una posible aproximación para más adelante tratar de con-  
cluir algunas posibles repercusiones en el preceptor.

Corresponde ahora acceder a una aproximación de análisis  
al nivel del contenido.

### 3.2.2 A nivel del contenido

A nivel del contenido se consideran por lo menos tres elementos: los personajes, las acciones y la temática.

En el momento de que el escritor de historieta decide un determinado tipo de género, con éste mismo establece la caracterización de los personajes, las acciones y el ambiente.

En contraposición a la historieta tradicional donde el -- tiempo no transcurre y se niega un proceso histórico, en la -- historieta "Episodios Mexicanos" se debe considerar un tiempo y un espacio real, es decir, una historicidad real en el relato. Por tanto, el relato se mueve en dos niveles: entre lo - figurativo (histórico) el manejo de un tiempo real, de hechos y personajes acontecidos en un tiempo histórico real y sería - el anclaje que plantaría al lector ante situaciones reales y - concretas como es el pasado histórico; y la temática, es decir, la realización de una trama ficticia, con héroes y personajes prefabricados que se involucran en acciones ficticias en combi nación con un tiempo real.

Es preciso puntualizar que se debe considerar a "Episo-- dios Mexicanos" a la luz de la historieta tradicional, sin tam poco llegar a plantear una rigurosidad a nivel del contenido, con los elementos que conforman a éste.

Los personajes, acciones, ambiente y temática

. Las historietas, según Eco, son compradas por un público perezoso que se aterraría ante un desarrollo infinito de -- los personajes y las aventuras que prefiere, desarrollo que le obligaría a guardar en su memoria, como en un gran banco de datos, lo que sucede en cada relato. Por lo que una aventura -- concluye al cabo de unos cuantos números de la historieta.

La consideración anterior de Umberto Eco, bien se puede - aplicar al análisis de "Episodios Mexicanos" en el renglón de los personajes, donde encontramos que rompe con ese principio de la historieta, ya que existe un desarrollo infinito de personajes. La serie considera una aventura por cada periodo histórico, por tanto, no existe una continuidad que dé una visión de conjunto a la serie. Si bien, como señala Eco, la aventura de una historieta concluye al cabo de unos cuantos números, para ya no cansar al lector; existen sus excepciones, como sería el caso de historietas como "Lágrimas, Risas y Amor", "Fuego", "Memín Pinguín", etc., a las que hay que considerar a la luz - del contexto socio-cultural en que se desarrollan; sea tal vez la finalidad de captar un público modificado que gusta de es--tos subproductos culturales.

Por tanto, sin pretender contextualizar a "Episodios Mexicanos" en el mismo orden que con historietas antes mencionadas, era preciso que se realizara la serie E. M. con sus 67 fascícu

los como una sola aventura y no varias aventuras como períodos históricos considerados. Esto por un lado, con el fin de involucrar al lector en un contenido único, con una historia que evoluciona y por otro, manteniendo siempre el suspenso de la serie? Sin embargo, la historieta no fue afortunada y al plantear una aventura por período histórico, se perdió la continuidad de E. M., haciendo una historia fraccionada y no como una realidad que evoluciona. Más aún, cuando por cada período histórico se dio cambio de argumentista y dibujante y por tanto, el cambio de un estilo para caracterizar una serie infinita de personajes, máxime cuando pretendía comunicar a lo largo de la serie la constante de identificar al lector con un pasado histórico común y el detalle de una tipología precisa de personajes es importante tanto para la historieta en general como en el caso particular de E. M., por lo sui generis de su contenido.

E. M. cae en un manejo excesivo de personajes. Personajes que aparecen en una historieta al número siguiente desaparecen, manejándose nuevos personajes sin ninguna relación con los anteriores. O bien, personajes que en fascículos anteriores aparecen y que sin razón dejan de estar en la historieta, en números posteriores vuelven a surgir, perdiendo continuidad la serie y creando confusión, además de carecer de una caracterización no sólo en el aspecto físico sino de las cualidades morales que conduzcan al lector a identificar o identificarse con los personajes. Este último aspecto es tal vez el más importante para la identificación de los personajes.

"Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de interyención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que son, si no por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan. Por ello mismo, cada actante es además la denominación de un - contendio axiológico." (8)

Esta falta de definición de los personajes denota un cierto temor por parte de los realizadores de la serie de que tal vez al manejar a los personajes y las acciones en términos de --- buenos y malos, héroes y villanos, se tendería a inducir a los lectores a comunicar una visión de la historia de México en tal sentido.

El hecho de que se pretenda la humanización de los personajes y épocas de la historia de México, con sus dudas, errores, aciertos, grandezas y debilidades como lo señalan en sus objetivos del proyecto de E.M. no justifica la falta de una - definición dramática de los personajes, ya que si se teme caer en un maniqueísmo de personajes y acciones, tampoco plantear - el extremo de personajes planos, indefinidos y con los que el lector no logrará una identificación. Más aún, en el caso de

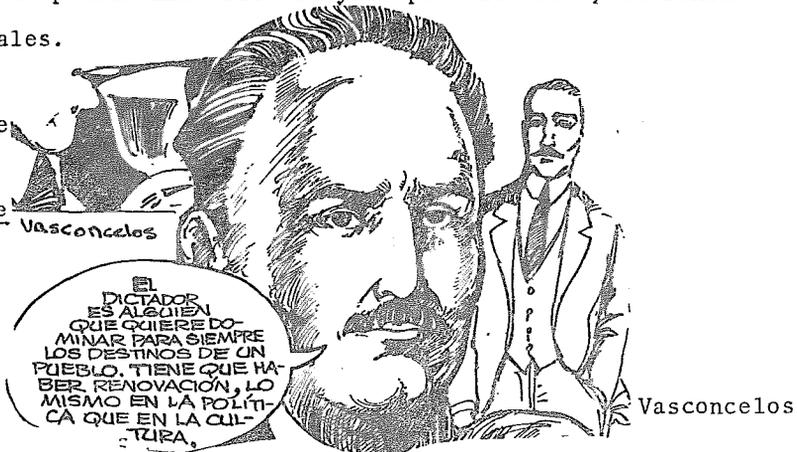
---

(8) Beristáin, Helena: Análisis estructural del relato literario: material de apoyo del Centro de Actualización y -- Formación de Profesores.

personajes históricos como Benito Juárez, Miguel Hidalgo, Hernán Cortés, etc., connotan esa imagen que desde los libros de historia han transmitido: de héroes intocables, con acciones que les valieron la inmortalidad.

Se les menciona, pero pocas veces hablan por sí mismos, y si aparecen, son los héroes inexpresivos, míticos, con la frase célebre en la boca. Entonces, si se pretende la humanización de los personajes históricos, la realización de los mismos a través de E.M. demuestra lo contrario comunicando la visión de una historia de México llena de figuras y personajes míticos, un pasado histórico forjado por "héroes" y acciones individuales.

Personaje  
mítico  
e inexpresivo.



No hay que perder de vista que con el pasado histórico de México se configura un relato en E.M. (personajes, acciones, ambiente) y por tanto, un hilo narrativo que pretende captar la atención del público lector: entretenimiento aunado a una formación.

Pensemos en el caso de una novela histórica en donde se concatenena la vida de personajes ficticios con procesos históricos reales. Existe una estructura dramática, tipología de personajes, ambiente, acciones y temática que a través de un hilo narrativo nos lleva a identificar una época, sin que exista el temor a confundir los hechos reales con situaciones ficticias, y en el caso de E.M. se plantea una estructura del mensaje que más bien se asemeja a las páginas de un libro de historia.

Para mencionar un caso. El período histórico que comprende los tres siglos de la Conquista Española, los personajes -- son especialmente planos, sin una definición precisa del papel que desempeñan. Se retrata a través de ellos las características de una sociedad frívola y preocupada sólo en los bailes de la corte. A través de los 13 fascículos se da una constante reiteración de la supuesta frivolidad de la época; la información histórica se da por cápsulas y en una forma excesiva; dentro de una estructura de la historieta serían los llamados textos de apoyatura, pero en el caso de E.M. al ser tan amplios -- los textos en ocasiones abarcan por completo la página. No -- existe un paralelismo entre personajes y hechos históricos; ca da uno avanza por su parte.

Como en cada período histórico que se inicia aparecen nuevos personajes, en este caso, es el personaje Robert Mc Kenzie, de quien no se comprende su participación; corsario inglés que llega a México al ser tomado prisionero, logra escapar y ----

sin ningún obstáculo en su contra, encuentra ayuda de un grupo de bandoleros. El encuentro es amistoso y de pronto decide introducirse en la alta sociedad de Puebla, ciudad que se distinguía por haber sido levantada por los criollos y en donde además se concentraba gran parte de la realeza. Por engaño y ayudado por los bandoleros, Robert entra en las cortes virreinales, en donde logra un fácil ascenso social por el engaño; contrae matrimonio con una mujer de alta alcurnia, pero mientras esto sucede, el personaje va y viene en aventuras amorosas, desaparecen sus amigos los bandoleros de quienes no se entiende el porqué de la ayuda que prestan a Robert. Después, es descubierto el engaño de Robert y huye al extranjero, de donde no se vuelve a saber de él. Ahora quedan en escena los hijos de Robert, pero sin una relación definida. El número 18 de la serie es dedicado a explicar las características de la educación de la época. Existe una abundante información y de pronto los personajes quedan en un segundo plano y el fascículo adquiere el tono de un libro de historia.

En el fascículo que se menciona, los personajes están en la niñez, al siguiente ya son adultos, se casan y tienen hijos. Hasta que en el número 20 desaparecen y permanecen otros que supuestamente eran secundarios.

Surgen personajes oponentes y ayudantes, pero sólo para eso: ayudar u oponerse a alguien o a algo, pero una vez cumplida su función desaparecen, lo que nos lleva a definir la --

falta de un jalón dramático que lleve precisamente al lector a adentrarse en la trama, lo que equivale a la carencia de un -- suspense.

Y es precisamente a partir de una tipología de los personajes que se determinan las acciones, ya que es en las relaciones que se establecen entre los personajes que se constituye la parte fundamental del relato. Y al no definirse el papel de los personajes, se carece de una estructura sólida en el relato que permita descubrir el movimiento del mismo, que lleve al lector a adentrarse en la trama.

Esta falta de interés hacia una definición precisa de los personajes nos conduce a considerar que los realizadores de -- E. M. en su pretendida rigurosidad académica abusan del hecho de mencionar fechas, datos, nombres, acciones, etc., pero dejan de lado esa estructura que puede ser más amena para el lector que un bombardeo de información que lo haga perder el interés por seguir leyendo la serie. Una estructura que no cumple con un formato de historieta al que el lector está habituado, al manejarse en E. M. más texto que imagen.

Recordemos a Ariel Dorfman, quien plantea la validez de -- utilizar a la historieta con un fin didáctico, pero sin perder de vista la necesidad de un equilibrio entre la información y la estructura del medio.

## C O N C L U S I O N E S

Se planteó la trayectoria de una historieta mexicana que si bien en sus inicios reflejó una idiosincracia nacional y originalidad en sus temas, con la llegada de la historieta norteamericana en la década de los 40's al mercado nacional se planteó como única salida para sobrevivir la explotación de temas de sexo, -- violencia y cursilería. Unico recurso al que le quedaba recurrir ante un mercado donde el éxito de las norteamericanas des-- bancaba a una historieta nacional. Fue la salida "real" de la - historieta mexicana que ya no podía competir en recursos técnicos o artísticos, siendo su única defensa el exceso y abuso del melodrama.

Es así como el antecedente señalado constituyó la pauta que marcó las temáticas de lo que hoy constituye el mercado de las - historietas mexicanas. La revisión de sus temáticas nos enfrenta ante un medio de comunicación que no ofrece ningún avance cultural y que junto con la radio, la televisión privada y las canciones populares representa la cultura que consume la mayor parte de los mexicanos.

La comparación de los contenidos de la historieta mexicana ante la conceptualización de una historieta como transmisora de una cultura de masas en cuanto a los valores que resume, nos ubica en el hecho de que, aun cuando los títulos de historietas que ostentan los primeros lugares en el mercado nacional son mexica-

nas, los valores que transmiten pertenecen a los contextos de una cultura de masas, por lo tanto, no representan una cultura auténtica, sino que resulta una lectura para el consumo.

Nos pareció conveniente la revisión de algunas consideraciones sobre el término cultura para lograr la contextualización en las características de lo que ha sido la cultura de masas a fin de establecer un parámetro que nos ubique en lo que significa la manifestación de una cultura auténtica en contraposición a la cultura que generan los medios de comunicación - (y por tanto, la historieta), orientada más hacia una lectura donde su único interés es vender.

La cultura como una manifestación de las costumbres, tradiciones y valores característicos de cada sociedad que se identifican y confluyen en un contexto social. Sin embargo como se expresó, no podemos hablar de una sola noción de cultura, pues al existir diferentes grupos sociales, se expresan distintas manifestaciones de la cultura, que si bien no tienen un carácter heterogéneo, los une una raíz común, la cual hace posible conformar una identidad nacional.

El concepto de cultura con toda su implicación de riqueza, en contraposición a una cultura de masas con un principio unificador de cultura colectiva desde una perspectiva de los medios de comunicación en donde sus productos llegan a todas las clases sociales, siendo común a muchos países. Una cultura que hegemoniza, borra diferencias, genera hábitos y opiniones

semejantes , siendo, sobre todo, una cultura para el consumo, la cual, a través de sus diferentes esquemas, ha probado su eficacia, creando estereotipos y clichés, que representan tan solo - una realidad empobrecida.

Independientemente de cuestionar a la historieta desde el ángulo de contenidos y valores que transmite, nos aproximamos a ella como un canal susceptible de cumplir una función que vaya más allá del entretenimiento. De ahí la importancia de analizar en "Episodios Mexicanos" su intento de rescatar la riqueza de expresión en el lenguaje de la imagen y texto. En este sentido, revertir la función que se le ha asignado y aprovechar su amplia popularidad para transmitir mensajes con una intencionalidad educativa entendida como proceso cultural auténtico. Sin perder de vista que como medio de comunicación tiene sus características propias, un lenguaje y código que es preciso conocer para elaborar el mensaje.

La realización de una historieta con contenidos diferentes a los que se manifiestan en la cultura de masas, no sólo - ofrecía la intención de producir una historieta de calidad, si no el valorar tanto el contenido del mensaje a transmitirse como conocer los elementos que nos ofrece la historieta para expresar su máxima riqueza.

En este sentido, diversos autores coinciden en señalar -- que la historieta constituye un medio de comunicación que ofrece diversos elementos con los que se pueden hacer diversas co-

sas, lo alternativo está en cómo se maneje para ofrecer un mensaje enriquecedor.

Por lo tanto, por un lado se plantearon los elementos que han hecho de la historieta un medio sub-valorado, así como la situación que guarda la historieta mexicana en la actualidad y por otro, la revaloración de ser utilizada en otras formas, -- aprovechando sus múltiples ventajas, las cuales la muestran como un instrumento rico en posibilidades expresivas.

Un antecedente que fue preciso plantear para acceder al - análisis de la historieta "Episodios Mexicanos" a fin de cotejar si los elementos manejados en la serie a nivel de forma y contenido, rompían o continuaban con el esquema tradicional de la historieta. Y en ese sentido valorar si la serie de la Secretaría de Educación Pública, logró conjugar a través de un - medio tan popular como la historieta transmitir una serie de - conocimientos objetivos y concretos como lo fue la historia de México, a la vez que planteaba entre sus objetivos inmediatos la promoción de valores nacionales, desmistificación del pasado histórico y la difusión popular de investigaciones contemporáneas.

Es así como el análisis realizado a la serie "Episodios - Mexicanos" comprendió dos enfoques: la evaluación del proyec- to mismo y la generación del mensaje.

Bajo esta óptica y retomando la contextualización de la - historieta, consideramos que la serie "Episodios Mexicanos", -

aun cuando lo valioso del proyecto se encontraba en la intención misma de comunicar un mensaje enriquecedor, no fue suficiente. Ya que para obtener resultados positivos se necesita la conceptualización clara y precisa de la intencionalidad del mensaje a comunicar, así como el medio a utilizar.

En este caso, la historieta denota desde su proyecto mismo la carencia de un conocimiento previo del medio-historieta, se justificó su utilización a partir de ser la lectura más popular y en ese sentido, representaba el medio más idóneo para llegar a amplios sectores de la población. Se planteaba la intención de comunicar una obra cultural y recreativa, en contraposición a las historietas comerciales que circulan en el mercado de contenidos pobres, reiterativos y con una serie de valores ajenos a nuestra realidad.

Un objetivo rescatable del proyecto, al revisar la tipología de la actual historieta mexicana elaborada en el presente trabajo; un punto en el que coincidimos y justifica plenamente la realización de la serie "Episodios Mexicanos", pero que no llegó a consolidar en la historieta misma; se plantean las características de la información histórica a manejarse, los objetivos mediatos e inmediatos, se detalló el proceso de trabajo para la realización de la serie y aun cuando se formó un equipo interdisciplinario de profesionales en diversos aspectos: historiadores especialistas en cada tema, argumentistas, dibujantes, fondistas, letristas, asesores en psicología social, en antropología y sociología, en comunicación, historia

del arte, en técnica de la historieta y en lenguaje popular, no se observa en la serie la consolidación de cada una de estas -- disciplinas.

Al no definirse desde el proyecto mismo la estructura de la historieta, aun cuando se menciona la participación de dibujantes con experiencia en el género, el análisis realizado a la serie demuestra lo contrario y la constante es una mayor importancia al manejo de la información en los términos de una fidelidad de la misma que se tradujo en una rigurosidad académica - exagerada que dejó de lado las características propias del medio-historieta, convirtiendo a la serie en una lectura cansada, con personajes y acciones acartonadas. Ello repercutió en un - paralelismo entre el medio-historieta y la información histórica.

Cabe recordar que la realización de una historieta con contenidos diferentes, no parte sólo de la intención de producir - historietas de calidad, sino que es necesario conocer el contenido a manejarse y los elementos propios de la historieta. Establecer un justo equilibrio entre uno y otro; la validez de -- transmitir un contenido enriquecedor no está sólo en el mensaje sino en conocer el medio.

Abundando en lo anterior, conviene tener presente la coincidencia de muchos teóricos que argumentan que la historieta es un medio que ofrece ricas posibilidades para la educación, pero al tener este medio un lenguaje específico, ofrece unas reglas

del juego a las que el lector está habituado y que cuando se -- transgreden repercute en un intento fallido. En consecuencia, una lectura que debería ser ágil y amena se convierte en un texto cansado y pesado, lo contrario a las expectativas del habi--tual lector de historieta.

La revisión de los elementos en forma y contenido de la serie "Episodios Mexicanos", nos demuestra en cada uno de esos niveles un total desconocimiento del medio-historieta y por tanto, debe aceptarse que los objetivos inmediatos planteados en el -- proyecto, la difusión de investigaciones académicas y la necesidad de transmitir el conocimiento del pasado histórico de un -- pueblo con el fin de identificarlos con una cultura y raíz co--mún, no pudieron lograrse menos aún en los planteados a largo - plazo que buscaban la identificación del lector con valores culturales propios para evitar el desarraigo y la imitación ciega de patrones ajenos y extranjerizantes.

Las consideraciones planteadas respecto a la historieta - "Episodios Mexicanos" nos demuestran que si bien el intento de la SEP resultó fallido, ello no invalida la utilización del medio para transmitir otro tipo de conocimiento, ya que los ejemplos de historietas con un mensaje enriquecedor demuestran la - riqueza del medio.

NOMBRE DE LA HISTORIETA	EPOCA	T E M A T I C A	GENERO	EDIT. Y CIRCULACION
GRANDES PERSONAJES	Cambia según la trama. - Egipto antiguo-	Relato de la vida de -- "grandes personajes" en un contexto de amor, -- maldad, bondad". Ejem.: La vida de Cleopatra y Marco Antonio.	Melodrama romántico	Ed. EJEA Semanal
OYEME	Inglaterra en el siglo pasado	Relatos de piratas; lucha por el poder, riqueza.	Aventura romántica	Ed. VID Semanal
POR FAVOR...	Actual	La avaricia de un hombre por el poder vs. -- pérdida del amor, bondad.	Melodrama	Ed. VID Semanal
DESTINOS OPUESTOS	Actual	Historia de amor, maldad, bondad.	Melodrama	Ed. VID Semanal
ALMAS DE NIÑOS	Actual	Melodramas de niños -- abandonados.	Melodrama	Ed. VID Semanal
QUIEN FUE...	Actual	La imagen del ídolo popular en un clima de humildad, vía éxito. Ejem.: Agustín Lara, Pedro Infante.	Melodrama romántico	Ed. VID Semanal

LAGRIMAS Y RISAS	Actual	Número dedicado a la re- edición de historietas - pasadas.	Melodrama romántico	Ed. VID Semanal
AMBICIONES	Actual	Historias de amor, mal-- dad, bondad	Melodrama romántico	Ed. EJE Semanal
DINASTIA "AFRICA BLANCA"	La Inglate- rra y Afri- ca del siglo pasado	Historia de amor imposi- ble entre un aristócrata inglés y una princesa -- africana; la pugna de la época: conquistadores-co- lonizador, personificado en una historia de amor.	Melodrama romántico	Ed. VID Semanal
LAGRIMAS Y RISAS	Actual	Historias de amor, mal-- dad, bondad.	Melodrama romántico	Ed. VID Semanal
ILUSIONES	Actual	Historias de amor, mal-- dad, bondad.	Romántico	Ed. EJEA Semanal
FUEGO	Actual	Historia de amor, mal-- dad, bondad.	Romántico	Ed. VID Semanal
MEMIN PINGUIN	Actual	Melodrama de un niño y su madre; la pobreza co- lo pintoresco y en don- de lo único válido es - el amor de madre e hijo.	Melodrama	Ed. VID Semanal
ESPEJO DE LA VIDA	Actual	Historia de amor, mal-- dad, bondad	Melodrama	Ed. EJEA Semanal

MORALEJAS	Actual	Historieta que presenta de una trama una "enseñanza" provechosa. Ejem.: La fealdad de un hombre que es sustituido por su gran corazón.	Melodrama	Ed. VID Semanal
¿QUIEN FUE...?	Actual	Historias que giran en torno a la búsqueda de amor, la bondad, el poder, etc.	Romántico Melodramático	Ed. VID
SUSY SECRETOS DEL CORAZON	Actual	El amor como única meta a alcanzar.	Romántico	Ed. Novaro Quincenal
DESASTRE	Actual	Historias que giran en torno a la búsqueda de amor, bondad, el poder, etc.	Romántico Melodramático	Ed. EJEA Semanal
GRANDES NOVELAS	Cambia según la trama	Adaptaciones de novelas. Ejem.: Catherine Cookson	Cambia según la trama. Novela	Ed. EJEA Semanal
PRESAGIO AZUL	Cambia según la trama	Historias que giran en torno a la búsqueda del amor, el poder, (Mismo título historias).	Romántica Melodramática	Ed. VID Semanal
SECRETOS DE AMOR	Actual	Historias que giran en torno a la búsqueda del amor, bondad, el poder, etc.	Romántica Melodramática	Ed. EJEA Semanal

ORION EL ATLANTE	El antiguo Egipto	Personaje fuerte y poderoso que vive en Egipto, que busca a TOT-ANK-ATON; se involucran nombres de la historia egipcia.	Aventura	Ed. ROA Semanal
EL PANTERA	Actual	Detective a la caza de malhechores	Detectives ca	Ed. VIC Semanal
SUPERCOMIC	Actual	Aventuras de Supermán	Superhéroes (ficción)	Ed. NOVARO Semanal
SUPERCOMIC	Actual	Aventuras de un grupo de superhéroes	Superhéroes (ficción)	Ed. NOVARO Semanal
EL HOMBRE ARAÑA	Actual	Hombre que se modaliza con superpoderes de arácnido.	Superhéroes	Editada por Novedades Editores Semanal
BATMAN	Actual	Hombre que se modaliza con superpoderes.	Superhéroes	Ed. NOVARO Quincenal
ELECTRO	Actual	Aventuras de un superhéroe a la "mexicana".	Superhéroes	Ed. MINA Semanal
SIMON SIMENAZO	Actual	Superhéroe con la supuesta idiosincracia del mexicano; ridiculizado y no tan fácil logra ganar. Con un lenguaje que recurre al caló.	Superhéroe (ficción)	Ed. ARGOMA Semanal

SUPERMAN PRESENTA A: MARXISAL: EL HOMBRE MILAGRO	Actual	Aventura de un superhéroe con superpoderes.	Superhéroe (ficción)	Ed. NOVARO Semanal
SERIE SUPERMAN: CAPITAN ZANAHORIA Y SU PANDILLA	Actual	Un grupo de seres antropomorfos (conejo, perico, gato, pato) con superpoderes y luchan por el bien.	Superhéroes (ficción)	Ed. NOVARO Quincenal
SUPER RATON	Actual	Héroe antropomorfo con superpoderes.	Superhéroe (ficción)	Ed. NOVARO Quincenal
DRAGON EL KARATECA	Actual	Joven karateca muy hábil que lucha contra mentes satánicas.	Aventura (ficción)	Ed. PROYECCION Semanal
EL FUGITIVO TEMERARIO	Actual	Un hombre fugitivo, pero inocente que lucha por rescatar a su esposa e hijo.	Aventura detectivesca	PROMOTORA "K" Semanal
FANTOMAS (Serie Avestruz)	Actual	Aventuras de un "ladrón" que actúa sutilmente y que además se involucra en problemas reales.	Ficción	Ed. NOVARO Quincenal
KENDAR (EL HOMBRE DEL TIBET)	Cambia	Un hombre que tiene el poder de dominar el tiempo y el espacio y vive aventuras en su época.	Ficción	Ed. VID Semanal
KALIMAN	Actual	Un hombre de descendencia hindú con poderes mentales que lucha por el bien.	Aventura ficción	Editada por PROMOTORA K Semanal

FANTOMAS	Actual		Aventura	Ed. NOVARO Semanal
FRANK KEIN	Los años '30	Personaje que representa a la mafia; en un lado amable. Su mejor amigo es policía. El valor de lealtad, amistad.	Policíaca	Ed. PROYECCION
SAMURAI	El Japón antiguo.	Aventura de un guerrero japonés y poderoso.	Aventura	Ed. VID Semanal
AGUILA SOLITARIA	Campirana o del oeste.	Un indio con alas de águila que enfrenta diferentes peligros.	Aventura	Ed. RA-CA-NA-SA Semanal
RIQUI RICON	Actual	"Infortunios" de un niño millonario.	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
GASPARIN	Actual	Travesuras de un fantasma, que no se siente tal.	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
VARIETADES DE WALT DISNEY	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
LA PEQUEÑA LULU	Actual	Aventuras de una niña y sus "quehaceres cotidianos".	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
EL CONEJO DE LA SUERTE	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Semanal

HISTORIETAS DE WALT DISNEY	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
DANIEL EL TRAVIESO	Actual	Las travesuras de un niño	Infantil	Ed. NOVARO Quincenal
TOM Y JERRY	Actual	La pugna constante entre un gato y un ratón.	Infantil	Ed. NOVARO Quincenal
LA ZORRA Y EL CUERVO	Actual	La pugna constante entre - una zorra y un cuervo.	Infantil	Ed. NOVARO Quincenal
CUENTOS DE WALT DISNEY	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
PERIQUITA	Actual	Aventuras de niños y sus "quehaceres cotidianos"	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
EL PAYASO LOCO	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Quincenal
CHIQUILLADAS PRESENTA: EL RATON DEL ESPACIO	Actual	Héroe antropomorfo que lu- cha por el bien.	Infantil	Ed. NOVARO Quincenal
CHIQUILLADAS	Actual	Aventuras del Gato Félix	Infantil	Ed. NOVARO Semanal
WALT DISNEY	Actual	Humorística	Infantil	Ed. NOVARO Semanal

LAS AVENTURAS DE PARCHIS	Actual	El equipo de niños cantantes convertidos en superhéroes - con superpoderes para luchar contra el mal.	Infantil Juvenil	Ed. PROYECCION Semanal
EL PEQUEÑO ARCHIE	Actual	Los personajes de la historieta "Archie" en una etapa infantil; la misma temática: una niñez despreocupada.	Infantil Juvenil	Ed. NOVARO Semanal
ARCHIE	Actual	La vida "despreocupada" de la juventud.	Juvenil	Ed. NOVARO Semanal
MENUDO	Actual		Juvenil	Ed. PROYECCION Semanal
TRAVESURAS	Actual	Aventuras de una juventud "despreocupada"	Juvenil	Ed. NOVARO Quincenal
LA FAMILIA BURRON	Actual	La vida de una familia mexicana que refleja las costumbres y lenguaje popular.	Juvenil	Ed. NOVARO Quincenal
LORENZO Y PEPITA	Actual	La vida "cotidiana" de una familia de clase media.	Familiar	Ed. NOVARO Quincenal
LA PANTERA ROSA Y EL INSPECTOR	Actual	Humorística	Familiar	Ed. NOVARO Quincenal

UN CABALLO LLAMADO DIABLO	La Colonia	Un caballo que parece re- presentar al diablo.	Terror	Ed. LATINOAME- CANA Semanal
EL JINETE DE LA MUERTE	Colonia	Relatos en torno a un jinete que representa a la muerte.	Terror	Ed. LATINOAME- RICANA Semanal
TRADICIONES Y LEYENDAS DE LA COLONIA	Colonia	Relatos de misterio y terror de la época.	Terror	Ed. LATINOAME- RICANA Semanal

## B I B L I O G R A F I A

Los 67 ejemplares de la serie Episodios Mexicanos; México, SEP, Noviembre 1980 -- Diciembre 1981.

Barthes, Roland; A.J. Greimas; et. al.: Análisis estructural del relato, 4a. ed.; Ed. Nuestro Tiempo, Argentina, 1974.

Baur, Elizabeth: La historieta como experiencia didáctica. Ed. Nueva Imagen, México, 1978.

Alvarez Constantino, Higilio: La magia de los comics coloniza nuestra cultura. Trabajo presentado para ingresar a la Academia Mexicana de la Educación, México, 1978.

Béjar, Raúl: El mexicano: Aspectos socioculturales. Ed. UNAM, México, 1968.

Beristáin, Helena: Análisis estructural del relato literario. Centro de Actualización y Formación de Profesores del Colegio de Profesores de Literatura, Curso-Taller, Noviembre, México, 1984.

Coma Javier: Los comics, un arte del siglo XX. Ediciones Guadarrama, España, 1977.

\_\_\_\_\_ Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics. Ed. Gustavo Gili, España, 1979.

Chesnaux, Jean: Los comics de Mao. Ed. Gustavo Gili, España - 1976.

Dorfman, Ariel: La última aventura del llanero solitario. Ed. Universitaria Centroamericana, Centroamérica, 1979.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand: Para leer al pato Donald.  
Ed. Siglo XXI, México, 1978.

Eco, Umberto: Apocalípticos e Integrados ante la cultura de masas. 3a. ed., Ed. Lumen, España, 1975.

Gallo, Miguel Angel: Los comics: Un enfoque sociológico. Ed. Quinto Sol, México. 1982.

Guerra, Georgina: El comic o la historieta en la enseñanza.  
Ed. Grijalbo, Colección Pedagógica, México, 1982.

Gubern, Roman: Comunicación y cultura de masas. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1979.

\_\_\_\_\_ El lenguaje de los comics. 3a. ed., Ed. Península, Barcelona, España, 1979.

Granado Chapa, Miguel Angel: Examen de la comunicación en México.  
Ed. El Caballito, México, 1981.

Herner, Irene: Mitos y monitos. Ed. Nueva Imagen, México, 1980.

Lutzemberger, Bernardi; Baldelli; et. al.: Cultura, comunicación de masas y lucha de clases, Ed. Nueva Imagen, México, 1978.

Monsiváis, Carlos; Zalathiel, Vargas; Arrieta Erdozain, Luis; et. al.: El comic es algo serio. Ed. Eufesa, Colección Comunicación, México, 1982.

Prieto Castillo, Daniel: Discurso autoritario y comunicación alternativa. Ed. Edicol. México. 1981.

\_\_\_\_\_ Diseño y comunicación. UAM Xochimilco, México, 1982.

Pasquali, Antonio: Comunicación y cultura de masas. 4a. ed., Monte Avila Editores, Venezuela, 1972.

Prieto Castillo, Daniel: Estética. Ed. Edicol, 1977.

\_\_\_\_\_ Elementos para un análisis del mensaje.  
ILCE, México.

Rodríguez Diéguez, José Luis: Las funciones de la imagen en la enseñanza. Ed. Gustavo Gilli (Col. Semiótica y Didáctica), España, 1978.

Rositti, Franco: Historia y teoría de la cultura de masas. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, España, 1979.

Steimberg, Oscar: Leyendo historietas. Ed. Nueva Visión,

#### OTRAS FUENTES

Revista Historia universal de la literatura; "Dickens y la novela de la revolución industrial", México, Ed. Origen; volumen IV, fascículo 6, 1983.

Revista Artes visuales; México, INBA; Junio-Agosto 1979, No. 22.

Revista Mexicana de ciencia política; México, UNAM; Oct-Dic. 1973.

Revista Artes visuales; México, Año XIX, No. 158, 1972.

Revista de comunicación y cultura; "La historieta en el proceso del cambio social"; México, Ed. Nueva Imagen, No. 2, 1978.

Periódico El Nacional; "Poder de Pentración Desaprovechado"; México, 10. de agosto 1984, 3a. Secc.

Periódico Uno más Uno: "Las Callejeras"; México, 19 de junio de 1983, p. 23.

Periódico La Jornada; "México, el mayor productor de historietas en el mundo"; México, 25 de septiembre de 1985, p. 24.

Moragas Spa, Miguel: "Revisión y crítica del concepto de cultura de masas": Ponencia presentada al Congreso de los Medios de Difusión Colectiva y las Culturas Populares; México, UAM Xochimilco, Julio 1982.

Jiménez Godinach, Guadalupe: "Episodios Mexicanos: Historia e historieta": Ponencia presentada en el IV Congreso de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos; Chicago, Septiembre 1981.

Proyecto "Episodios Mexicanos, Difusión de la Investigación Académica a través de una historieta dirigida a los sectores populares", México, SEP.

Programa Contrapunto: "La historieta: ¿Cultura de a peso?, México, Canal 8, 19 de marzo de 1984.

Biblioteca Salvat Grandes Temas: Literatura de la imagen. Salvat Editores, Barcelona, 1980.

Reglamento de Publicaciones y Revistas Ilustradas; México, 1980.

Diccionario de Sociología; México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1979.

Diccionario Básico de Comunicación; México, Ed. Nueva Imagen, 1980.

Cuadernos de Semiótica; "Ideología, cultura y comunicación", Diciembre 1982, No. 4.

Varios ejemplares historieta Aventuras y relatos; Coedición. Ed. Navaro, SEP.