

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO DE LA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El Taller del Perro

Por una historieta de autor en México:

Análisis de dos obras

Tesis que presenta la alumna:

Rosaura Irene Cruz García

Bajo la dirección de la Dra. Margarita Martínez Lámbarry,
con la asesoría de la Dra. Julieta Ortíz Gaitán, el Dr. Renato González Mello,
la Mtra. Elin Luque Agraz y la Dra. Thelma Camacho Morfín.

Para obtener el grado de:

Maestra en Historia del Arte

Ciudad Universitaria, junio de 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

A la **Dra. Margarita Martínez Lámbarry** por su dirección y gran generosidad. No solo para compartir conocimiento. Ella junto con su esposo, **Don Manuel** (q.e.p.d.) siempre encontraron espacio y tiempo para dedicarnos a los jóvenes investigadores que nos iniciábamos en la aventura de apreciar obra pictórica. Juntos, volvían mágico cualquier lugar y lo hacían propicio para aprender, charlar o disfrutar. No puedo describir todo lo que han significado para esta investigación. Cómo olvidar a la **Dra. Clara Bargellini Cioni** quien me enseñó historiografía, iconología e iconografía a partir de cero. **La Dra. Julieta Ortíz Gaitán** me ayudó a ubicar campos descubiertos con enorme tacto y precisión además de que sugirió una estructura diferente para mejorar la tesis. **La Mtra. Elín Luque Agraz** me fortaleció con sus conocimientos sobre artes visuales y me obsequió un libro de expresionismo alemán para observar con ojos nuevos la obra *El Antojo*. **La Dra. Thelma Villegas**, especialista en historieta mexicana, revisó el manuscrito y señaló inconsistencias y excesos. El **Dr. Renato González Mello** compartió sus conocimientos sobre contracultura y arte contemporáneo. Sugirió lecturas y apreciación de obras muy determinantes para mejorar el análisis formal. Además de ellos, recibí apoyo del personal de las áreas de Documentación del **Museo Rufino Tamayo**, la **Casa México-Francia** y el **Instituto Nacional de la Juventud**. Por supuesto, tiene un lugar de honor **el alma caritativa** (que no desea revelar su nombre) que extrajo por media hora de sus anaqueles el catálogo BDMex bilingüe para ser fotocopiado de manera clandestina ya que en el centro de investigación donde se ubicó pertenecía al fondo reservado. Sin él poco se hubiera logrado. Al **Dr. Martín Barrón**, investigador del INACIPE y lauro de la criminología en México. Antropólogo accesible y abierto que conversó conmigo sin conocerme y se tomó la molestia de llamar al escritor **Juan Manuel Servín** para ponerme en contacto con él. Juan Manuel, tuvo a su vez la generosidad de escribirle al editor **Víctor del Real** que también me recibió y dedicó varias horas para hablar sobre *Gallito Cómics* y *El Taller del Perro*. Según lo dijeron, no habían vuelto a tocar el tema luego del cierre de la revista por lo que sus comentarios redoblan su valor. A mis compañeras de aula, hoy felices Maestras, Doctorandos y Doctoras en Historia del Arte: **Lina García, Beatriz Casillas y Verónica Hernández** que me regalaron datos bibliográficos y mucho ánimo. En especial, a **Martha Inés Sandoval**, a quien reencontré mientras daba los últimos toques a su excelente tesis sobre *El Biombo del Volador* y me ayudó a liberar mis temores. Aunque nuestras áreas de investigación se separaron con los años, me siento honrada de que

hubiera compartido conmigo su experiencia y logros. A **Brígida, Tere y Héctor** por su gran labor administrativa dentro de la oficina de postgrado. En lo personal y muy amado, tengo presente a la Doctorando en Ciencias, **María del Carmen García Ramos (mi madre)**, por haberme demostrado con su ejemplo que toda superación implica un esfuerzo que debe hacerse contra viento y marea. Por brindarme su casa para replantear mi vida luego de varias estocadas y crear ahí un refugio desde donde recomenzar lo que parecía imposible. A mi padre, el Dr. **Ramón Cruz Camarillo** por introducirme al mundo del arte a través de la lectura y la visita a museos. A mi querido esposo, el Doctorando **Javier Velasco Sánchez**, investigador y compañero de banca que compartió con amor y paciencia todas las tribulaciones, consecuencias y logros de esta tesis.

A todos, mi agradecimiento infinito.

Rosaura.

Contenido

INTRODUCCIÓN

Capítulo I. Fenomenología de las historietas	3
Capítulo II. Las historietas mexicanas frente a las innovaciones.....	7
La influencia de las condiciones sociales y económicas.....	12
El <i>underground</i> mexicano no tiene parangón.....	17
La novela negra en México.....	21
La historieta de autor.	23
La historieta de autor en México.....	25
Capítulo III. El Taller del Perro.....	31
1. Efectos del cambio tecnológico en el TDP.....	39
Capítulo IV. Análisis de las obras	45
1. <i>En los Límites del área chica</i>	48
a) Iconografía del tema	53
b) La narrativa	54
2. <i>El Antojo</i>	56
a) Iconografía del tema	61
b) La narrativa	67
Conclusiones.....	69

ANEXOS

1. Historieta *En los límites del área chica*
2. Historieta *El Antojo*
3. Entrevista con el Dr. Barrón, criminólogo del INACIPE
4. Entrevista con el escritor Juan Manuel Servín, autor del relato *El Antojo*
5. Entrevista con el Ing. Víctor del Real, editor de Gallito Comics

FUENTES DE CONSULTA

Introducción

Las historietas son manifestaciones culturales cercanas al entretenimiento, la exploración artística, la crítica social y la reacción política. En su devenir histórico, han descrito magníficamente a las sociedades consumidoras y a las industrias impulsoras, como la norteamericana de mediados de los setenta que se había impuesto comercialmente. Contra ese modelo totalizador se manifestaron varios artistas que deseaban ahondar en las problemáticas locales y en temas de mayor complejidad intelectual. Como resultado de la resistencia pudieron apreciarse un conjunto de obras experimentales que trascienden por su calidad y son reconocidas como colecciones especiales. En México, a partir de los años noventa, se cuentan varias que guardan relaciones de tradición y modernidad con la obra de generaciones anteriores y también demuestran la continuación de ese arte luego del periodo dorado de los años cincuenta, donde la mayoría de los investigadores había colocado el punto final. A través del análisis formal de las obras: *El Antojo* y *En los límites del área chica* producidas por el Taller del Perro (TDP) se espera exponer varias influencias de aquel singular periodo que corresponde con la efervescencia de revistas alternativas entre las que destacó “Gallito Comix” como incubadora de la corriente de ruptura nacional. Con el cierre de la publicación el movimiento perdió presencia y algunos de sus representantes regresaron al camino probado de las editoriales comerciales y los apoyos gubernamentales. Para explicar esa inflexión he propuesto como circunstancia coyuntural la sustitución de tecnología analógica por la digital, a pesar de reconocer que no afectó con exclusividad a las artes gráficas. Sin embargo, sostengo que una diferencia de posibilidades económicas marcó desventajas de factura y distribución entre las producciones marginales y las industriales donde varios procesos técnico-manuales se depreciaron. El primer capítulo contempla una breve fenomenología de la historieta donde podrá apreciarse lo que los expertos consideraban sus características más intrínsecas. De ahí se partió hacia una posterior identificación de las innovaciones que trajo consigo el postmodernismo. En el segundo capítulo se abordará la manera como los editorialistas mexicanos respondieron a los cambios y tendencias mundiales, y la relación de causas que incidieron en la formación de una cultura literaria distinta, mejor relacionada con lo popular y donde lo visual adquirió relevancia. Entre la obra

citada, constituye una gran motivación incluir a varios mexicanos en un panorama donde han prevalecido los estudios euro centristas y norteamericanos. En especial, se menciona a Juan Acha que propuso la ampliación de las categorías estéticas para dar cabida a los objetos de diseño. A Ernesto Priego que profundizó en las novelas gráficas como un nuevo tipo de narrativa visual. Alfredo López Rionda con sus cifras y estadísticas económicas. Y los especialistas: Carlos Monsiváis, Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra a quienes se deben los conocimientos más amplios sobre el caso mexicano. Del panorama internacional se acudió a Roman Gubern para conocer los aspectos formales de la historieta y a la Dra. Ana Merino que desarrolló su tesis de doctorado sobre historieta hispánica. En el tercer capítulo se ha reunido la información específica sobre los artistas del Taller del Perro y las fuentes principales han sido los estudios historiográficos y algunas entrevistas propias realizadas al escritor Juan Manuel Servín y al editor Víctor del Real. Los análisis formales de las obras se dejaron para el último porque el trabajo requirió de una amplia revisión de aspectos antropológicos y sociales para extraer claves de interpretación que se obtuvieron en su mayoría de las disertaciones de los antropólogos: Elisa Mendoza, Tania Cruz, Jonathan Fierro y José Hernández. Además se recurrió al Dr. Martín Barrón como fuente oral ante la falta de documentos escritos sobre perfiles de policías y delincuentes que animan a los personajes analizados. Otros datos importantes se hallaron en sitios electrónicos y mantienen una relación directa con fenómenos de la calle y opiniones personales de quienes escriben acerca de ellos. Aunque no puedan considerarse científicos contribuyen mucho a la hora de las discusiones. Por último, se aclara que ante la imposibilidad de obtener una fotografía directa del catálogo bilingüe BdMex en francés-español, tuvieron que armarse originales mecánicos a partir de fotocopias clandestinas de los textos escritos en castellano (retocados) que se insertaron sobre fotografías de la obra gráfica de la versión francesa y a la que previamente se le habían bloqueado los textos en francés. De ahí se hicieron negativos y positivos por fotomecánica con pantallas de rompimiento de punto y luego se escanearon para los anexos que aparecen al final de la investigación. Ese largo proceso provocó inconsistencias con respecto a la tipografía original y a los medios tonos de la obra *En los límites del Área Chica*, cuya gama se redujo como consecuencia de los numerosos pasos fotográficos. Al contrario de *El Antojo*, cuya gráfica no se afectó en absoluto porque desde el principio estuvo creada para reproducirse en alto contraste.

Capítulo I. Fenomenología de las historietas

El espacio temporal que se abre entre las primeras producciones de cómics y la publicación del controversial análisis de Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados* de 1964 es mayor a setenta años. Durante ese lapso se extrañaba la teoría que llegó como consecuencia de la traducción de las obras de Eco y sus contemporáneos: Roland Barthes (*Mitología*, 1964) y Marshall McLuhan (*La composición de los medios como extensiones del hombre*, 1965). En el mundo hispánico sobresalieron los nombres de Luís Gasca, Román Gubern, Javier Coma, Antonio Marín, Antonio Lara y Luís Conde, cuya obra también fue decisiva para introducir el problema a las discusiones universitarias. Sólo hasta fechas muy recientes se han redescubierto las valiosas aportaciones que hizo Ramón Trenchi (*Los cómics*, 1968). Aunque al principio el tema interesó por sus efectos sociales, con posterioridad se consideró que algunas obras tenían valor estético. La identificación de sus elementos formales más evidentes se debe a los aficionados de varias partes del mundo que los nombraron a través de sencillas palabras que obedecían a su apreciación empírica. Los italianos las llamaron *fummetti* debido a que los espacios donde se colocaban los textos eran parecidos a las nubes de humo que dejan los trenes al pasar. Los norteamericanos encontraron divertidos a los *funnies* y a los *cartoon* familiares a los cartones políticos. Además, les pareció bien decirles *comics* a las primeras historias porque sus personajes parecían extraídos de las comedias del cine y el teatro. Por su parte, los españoles hablaron de “Las tiras” y los franceses de “Las bandas diseñadas” debido a que esa era la formación editorial que tuvieron al principio, aunque en España también se volvieron famosos los “Tebeos” que deben su nombre a la revista TBO que los volvió populares entre los niños de 1917 a pesar de no haber sido la primera en publicarlos. En México y Cuba los populares “monitos” y “muñequitos” fueron amados por los niños quienes se aficionaron a los trazos amables y redondos de los primeros ilustradores. A diferencia de la manga japonesa que surgió en Asia como un estilo gráfico de gran soltura. Una especie de garabato que contrastaba con la herencia de los grandes caligrafistas y simbolistas orientales. Como puede notarse, ninguno de los términos referidos era una traducción semántica del otro, sino evidencia de un

fenómeno que durante varios años mantuvo ocupados a connotados investigadores en el mundo. Entre ellos, los del Salón de Lucca de 1966 en Italia. Ahí se convino en decir que la primera historieta moderna había sido la serie *Hogan's Alley* realizada por Michel Outcault en 1895. Sin embargo, la declaración sólo fue avalada por los investigadores que relacionaban el fenómeno con las reproducciones masivas de principios del siglo XX. Un importante grupo de estudiosos europeos (principalmente españoles) insistieron en que el origen del cómic norteamericano era ajeno al de la historieta, la cuál era euro centrista y se relacionaba con las Aucas, las Aleluyas y las caricaturas inglesas y francesas de principios del XIX¹. Otros investigadores miraron hacia la producción artística del pasado y creído encontrar su origen en *La columna de Trajana* y *El Tapiz de Bayeaux* debido a su elocuente narrativa resuelta a través de imágenes. También consideraron las obras medievales: *Cánticas de Santa María* por su gran expresividad gestual y las Biblias *Pauperum* y *Maciejowski* por la presencia de filacterias, además de *La tumba egipcia de Menna* y *Los pictogramas de Altamira* por sus representaciones figuradas. A la lista se sumaron con el tiempo las teorías de investigadores independientes como Erns Gombrich que propuso al humorista y dibujante ginebrino Rodolphe Töpffer como inventor de la historieta dibujada debido a la gran conciencia y agudeza que demostró al señalar que había dos modos de escribir cuentos. Además de la literatura conocida, también era posible narrar a través de una sucesión de imágenes que llamó “Cuento de imágenes”. Por su parte, Claude Moliterni sostuvo que la obra *Max and Moritz*² de Wilhem Buch había dado al mundo los primeros dos personajes recurrentes a lo largo de una serie de episodios ilustrados y por lo tanto, él había sido el creador de las historietas³. Para responder a la polémica planteada hemos seleccionado

¹ *Las Aucas* eran pequeñas estampas de origen pagano que tenían una inscripción al pie. *Las Aleluyas*, en cambio, eran imágenes piadosas de vírgenes y santos que se arrojaban al paso de las procesiones y llevaban escrita la alabanza que las volvió populares. En cuanto a las caricaturas, se ha escrito que surgieron como una derivación plástica de las hiperbolizaciones escritas de las que el español Miguel Ángel Quevedo fue uno de los mejores exponentes.

² La obra trataba acerca de las andanzas de dos pillos que ponían en jaque a cualquiera. La autora.

³ Los primeros cuentos de ese tipo los hizo en 1829 y posteriormente publicó un folleto sobre fisonomía que Gombrich consideró que era el primer intento de reflexión sobre el cómic. Monserrat Bielsa Carrillo, “Curso Tercero de Educación Primaria”, en *El Cómic*.

a Román Gubern quien se ha mostrado muy generoso con las argumentaciones. Por ejemplo, cuando desiste de ennoblecer el origen de los cómics tratando de relacionarlo con obras antiguas. Sin negar que fueran antecedentes suyos sólo explicaban que no habían surgido de manera espontánea. Al contrario de la publicación de *The Yellow Kid* en la prensa norteamericana que había sido decisiva. Ahí se dieron por primera ocasión las tres condiciones que identificarían en adelante al cómic como un producto moderno: 1. Una serie de imágenes consecutivas que servía para articular el relato. 2. La permanencia de al menos un personaje estable a lo largo de la serie. 3. La integración del texto y la imagen. Gubern expuso que el nacimiento del cómic se había dado a partir del perfeccionamiento de la fotografía y del grabado, las dos formas de reproducción icónica que promovieron la proliferación de imágenes entre la sociedad occidental que antes sólo había conocido la pintura. Luego de atravesar aquel proceso que llamó: “desacralizador y democrático” se dio paso a la cultura audiovisual verbo icónica del siglo XX donde el progreso tecnológico jugó un papel central. En especial cuando surgió la televisión como una síntesis de la radio y el cine. Para Gubern no tenían tanta importancia los globos de texto que otros defendían como una característica insoslayable. Explicaba que ni siquiera en *The Yellow Kid* los textos se habían colocado todo el tiempo ahí, dentro. Que en más de una ocasión el camisón del niño había servido también como contenedor tipográfico.⁴ Tampoco aceptaba que el efecto dinámico de las obras fuera lo más característico porque al analizar varias creaciones de Hierónimus Bosch y Brueghel que ocupaban a sus colegas encontró que a pesar de ser tan característicamente narrativas y acentuadamente móviles, su lectura resultaba un tanto caótica a falta de referencias de orden progresivo. Más adelante, en sus investigaciones, ahondó en la naturaleza icónica del cómic y los pictogramas para explicar la semejanza que mantenían ese tipo de representaciones con respecto a la realidad denotada. Aunque aclaró que los pictogramas solo sirvieron de eslabón en el sistema comunicativo humano, antes de su evolución hacia la escritura fonética con la que se había logrado reproducir “uno a uno” los elementos constitutivos del lenguaje. Basado en los estudios de Morris (*Sign and*

⁴ Roman Gubern, *La Mirada opulenta*. p.213.

lenguaje) estableció un paralelismo entre las estructuras del lenguaje formal y decidió llamar “iconema” a la mínima estructura icónica con ausencia de significado en sí misma en lugar de proponer a las viñetas como la mayoría de sus colegas.⁵ Al definir a los globos como iconemas (de materia distinta al material acústico del fonema –su contenido–) enunció su tesis: «las imágenes no se conjugan» para explicar porqué el único tiempo verbal posible en el lenguaje icónico era el presente del indicativo. Incluso, cuando se utilizara la convención *Flash-back* (retroceder en el tiempo). Negaba que la narración figurada pudiera tomar el papel protagónico de la narración escrita debido a que los lenguajes escrito y gráfico pertenecían a esferas separadas.⁶ El tema había sido establecido por varios semiólogos cuyo interés al desmenuzar las estructuras compositivas del cómic era encontrar la manera como se estructuraba su lenguaje. Esa línea de investigación tuvo adeptos hasta hace poco y durante su desarrollo muchas veces fueron tratados como sinónimos los términos historieta y cómic. Así también en otros campos que componen el marco general de estudio, para lo cuál fueron indispensables los escritos de Ana Merino quien integró todas las perspectivas de análisis conocidas: los estudios estructuralistas avocados a la narrativa, los sistemas mitológicos de valores arquetípicos, los basados en el lenguaje lingüístico-gráfico, los psicoanalíticos, los hermenéuticos y los de corriente marxista.⁷ A Tomas Inge lo destacó entre los historicistas que florecieron en Alemania y Estados Unidos. Por último, ha señalado hacia Hans-Christian Christiansen y Anne Magnussen como autores de las investigaciones más actuales (2000) que abordan el problema desde una visión postmoderna americana también denominada post estructuralismo.⁸

⁵ Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics*, p.108.

⁶ Abro un paréntesis para precisar mi opinión ante el variado el uso de convenciones citadas para referirse a la forma del contenedor de diálogos en una obra de cómic y para hacerlo me apoyaré en el trabajo de Santiago Casares que dio esas explicaciones de manera gráfica: El globo y la filacteria obedecen a momentos diferentes de creación debido a que las filacterias aparecen como un recurso narrativo durante la época medieval mientras los globos son un invento moderno. Existen además otras dos palabras que se usan en el castellano para referirse a la misma forma: “bocadillo” y “burbuja”. Considero oportuno decir que sólo la parte superior se denomina globo o burbuja ya que el trazo inferior que completa la forma es el rabillo o delta y sirve para ubicar con precisión a los personajes a quienes se atribuye lo dicho o pensado. Santiago Casares Charles, *El mundo de Chilli: una visión personal dentro del cómic*, p. 12.

⁷ Esa última rama fue fundada por Umberto Eco quien influyó a su vez a los reconocidos Ariel Dorfman y Armand Mattelart cuyos estudios trascendieron a los ámbitos político y sociológico. Ana Merino, *El cómic hispánico*, pp. 45, 46 y 47.

⁸ Idem.

Capítulo II. Las historietas mexicanas frente a las innovaciones

La evolución de las historietas tradicionales hacia las producciones postmodernas se hizo visible por los efectos de una representación gráfica más elaborada y la notable superación de contenidos. En el caso de Francia y Estados Unidos también contó el mejoramiento de los formatos de publicación que les dio una presentación muy atractiva. Esa combinación de factores incidió en la conformación de públicos especializados, más selectivos y exquisitos, como un hecho inédito. A pesar de que nuestra producción nacional nunca obtuvo la calidad y variedad que se lograra en el extranjero, emprenderemos una progresión de los cambios editoriales ocurridos y que responden a una actitud rectora: la de los editorialistas norteamericanos empeñados en presentar a sus *cómics* como una novedad constante, lo que las llevó a convertirse por momentos en estudios de producción. Aunque no lo parezca más adelante, la historia de las historietas en el mundo comenzó sin mayor ventaja para varios países, con la publicación de ingenuas tiras en los diarios.¹ Aquellos trabajos de pocos paneles, colocados junto a los crucigramas y chistes, pasaron de ser publicaciones de fin de semana a las planas diarias (*daily strips*). Más adelante aumentaron su extensión a tres hileras acomodadas en media página. Un formato en especial atractivo para los nuevos creadores que tocaban las puertas de los diarios cuando no dedicaban una página completa a una historieta. En cambio sí, dos medias páginas a un conjunto de ellas: la mitad superior para las más populares y la media inferior para los dibujantes a prueba. La publicación de *cómics* a página completa sólo se daría en los suplementos dominicales llamados *magazines* que permitieron vislumbrar el siguiente paso. Cuando, sin abandonar nunca los periódicos, se constituyeron objetos aparte. La primera historieta que obtuvo independencia de edición fue la serie *Detective Comics #1*, bajo un formato creado *a priori* llamado *Comic-book* que tenía veinticuatro páginas de 6.8 x 25.9 cm. La decisión de pasar de un suplemento de pocas páginas hacia una encuadernación barata como aquella que costaba tan solo diez dólares, fue tomada por las editoriales habiéndose protegido la espalda como en las demás ocasiones. Sólo se publicaron tiras que habían sido exitosas en la prensa y

¹ Alfredo López Rionda, *La economía de las viñetas*, p.14.

protagonizadas por un solo personaje, los *comic strips*. Al concepto le siguió otro también definitivo que causara furor en 1939 por su contenido de episodios inéditos: El *Comic Book de Superhéroes* daba respuesta a la preferencia del público por los tipos superdotados, aunque de nobles sentimientos. Según López Rionda, la idea obedeció a la ingeniería de Malcom Miller, un escritor al que llamó “de literatura barata convertido en editor” que había aprovechado la crisis de 1929 para contratar a desempleados y jóvenes con poca experiencia. Su compañía, la Miller Nicolson sería conocida en adelante como el emporio *DC Comics* porque era dueño de los derechos de reproducción de Superman “El héroe de ciudad Metrópolis”, un lugar muy parecido a la realidad de 1938, donde ocurrían linchamientos, se golpeaba a las mujeres, se explotaban a los obreros, se fomentaban guerras en Sudamérica y existían políticos corruptos.² Al parecer, no sólo su capa voladora lo había convertido en héroe, también el hecho de hablarles hablado en lengua vulgar a los múltiples colectivos de inmigrantes que apenas leían el inglés. Esa rápida acogida que causara confusión impidió ver que el personaje no representaba los intereses sociales sino al plan económico del periódico *New Deal*.³ Fuera de esa circunstancia conviene valorar otros aspectos de aquella hazaña editorial que reunió el impacto de una fuerte trama argumental hasta entonces sólo conocida en las novelas literarias y la contundencia gráfica. La novedad no estuvo dada por la reunión de texto con ilustraciones, lo que era ya una fórmula ancestral. Sino en el uso de la gráfica icónica del cómic para amenizar la lectura en una combinación de arte culto y manifestaciones vulgares, propia de los *mass media*, como ya lo hubiera señalado Eco desde su obra crítica de 1964:

La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero,

² Cfr. Alfredo, López Rionda, *Op. cit.*, pp. 18-19.

³ *Idem.*,

paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo.⁴

El concepto de novela gráfica (*graphic-novel*) presentaba varias innovaciones para los lectores quienes apreciaron de inmediato la mejor encuadernación, las historias más largas y para adultos así como la distribución que se hacía en librerías en lugar de kioscos, a pesar de que no dejaron de considerarse literatura popular. Las primeras publicaciones que difundieron el término fueron *Bloodstar* de Richard Corben (una adaptación basada en un texto de Robert E. Howard), *Beyond the time y Again* (ambas de George Metzger, publicadas en Underground comics entre 1967 y 1972), *Red Tide* de Jim Steranko y *Watchmen* de Alan Moore. También se ha escrito que el término apareció impreso en tres publicaciones estadounidenses de 1976, pero que no resultaba claro si ya se trataba de un género. Sin embargo, la duda no impidió que dos obras posteriores: *El Cuervo*, de James O. Barr y *From Hell*⁵ del Británico Alan Moore fueran inspiradoras para el cine y dignas de recibir el premio Pulitzer de literatura debido a su gran calidad. El antecedente de las publicaciones de encuadernaciones de pasta dura también se documentó en Europa donde se llamaron “volúmenes” y fueron más flexibles en cuanto al número de páginas y sus dimensiones geométricas.⁶ Los formatos de lujo pronto se convirtieron en objetos de culto entre los aficionados que ya no tenían que guardar paciencia con las entregas por episodios que terminaban con la legendaria despedida: «continuará». Pero después no sólo se trató de adultos, en Francia ampliaron su mercado hacia los públicos infantil y juvenil en Francia a quienes interesó bastante el tono erótico de las escenas que trataba de disimularse bajo la excelente encuadernación.⁷ Los acontecimientos descritos son tan importantes para nuestros fines que exigen un análisis cuidadoso, porque las consecuencias de adaptar y luego, realizar obras *ex profeso* para formatos de publicación menos convencionales tuvo efectos colaterales a los que se ha restado importancia: «El cómic, debido a su presentación al público en forma de documento impreso,

⁴ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 94.

⁵ Basada en la historia de Jack «El destripador». La autora.

⁶ Óscar Aparicio, *Análisis del Cómic Mexicano: industria comercial de 1980 a 2002*, p. 24.

⁷ Antonio Lara, “Losfeld y la cultura desinteresada”, en *Bang*, No.5, primer trimestre de 1971, España.

posee similitudes con la novela [...] la desventaja del cómic, en este caso, la constituye el limitado número de páginas que debe contener, debido a los costos que requiere su impresión».⁸ Por el contrario, el descubrimiento se acercó a los grandes inventos. No sólo para beneficio de los editorialistas y los lectores que poco disfrutaban de los libros sin monitos. Quedaron en evidencia las amplias posibilidades de un formato de extracción popular que alcanzaría alturas insospechadas con el mejoramiento posterior de guiones y dibujo. Su manejo sintético facilitaba –aunque para sus detractores evitaba– el esfuerzo de decodificar letra por letra el contenido de un texto. Ese uso de las convenciones permitía retroceder en el tiempo cuantas veces se quisiera en la narración para luego, regresar al presente o proyectarse hacia el futuro sin menoscabo de la comprensión de la historia. Y eso imprimió un dinamismo al acto de lectura que antes era exclusivo de la actividad de ver. Y muy en especial, de ver cine. Para analizar el importante cambio al que me refiero, acudiré a Ernesto Priego cuando explica al *cómic* como una *ars combinatoria*. Una narrativa llena de relaciones ínter semánticas donde la imagen ha abandonado el sentido aristotélico de mimesis de las primeras representaciones gráficas para convertirse en una nueva manera de relatar donde el *showing* y el *telling* son cosas distintas, aunque interrelacionadas. Ya no se trata de una sucesión de eventos reales o ficticios que discurren en el tiempo y son expuestas a partir del lenguaje. Se trata del acontecimiento mismo. Y para Priego la tesis más cercana a ese concepto de narratología que exponía las nuevas condiciones era la Narrativa Audiovisual del español Jesús García Jiménez quien había incluido al cómic dentro de una serie de lenguajes audiovisuales como el cine, la televisión, el video, el ballet, la ópera, el hipertexto y los videojuegos. Aclara que en la narrativa gráfica «el telling es showing» debido a que es escénica y representacional. Aparte de su relación con el teatro, las imágenes junto con el texto asumen una función discursiva que permite su articulación y remite hacia los códigos de reconocimiento figurativo. A su vez, el *showing* es *telling* porque las imágenes gráficas, junto con otros elementos significativos (“la narrativa del color” o “la narrativa de la línea clara”...) narran a través de la forma. Esto último permite hablar de la narrativa de

⁸ Alejandro Gutiérrez, *Intervención del Diseño Gráfico en la organización de la secuencia narrativa del cómic*, p.45.

Watchmen o de cualquier otra obra.⁹ Es así como el término “Narrativa gráfica” que designa la forma literaria que adquirieron los *comic books* ingleses de los cuales se desprendió la novela gráfica y resulta más apropiado que el de “historieta” que hace a un lado las nuevas alianzas del texto con la imagen:

La inclusión de páginas enteras de prosa que complementan el texto historietístico profetizan una época de productos culturales insertos en la interactividad; un tiempo dominado/producido/influenciado/anunciado por la postmodernidad académica: discursos pluridireccionales que necesitan de un lector para encontrar su coherencia y regularidad [...] Lo que antes creíamos eran lenguajes absolutamente diferentes, la prosa y la historieta [...] considerados como iguales: ambos textos, puertas a otros mundos; el libro y el álbum, los dos fábricas portátiles de universos imaginarios e imaginados: la nueva narrativa.¹⁰

En México, la emisión de historietas en forma de *comic books* no representó algún fenómeno sino hasta 1992, cuando en palabras de López Rionda, resucitó por rebote la afición luego de los fenómenos: “La muerte de Superman” y “La invasión Japonesa”. Además de que el nacimiento de convenciones y tiendas de cómics actuaron como fuerzas coadyuvantes. Aunque la editorial Editormex había utilizado el término al principio de los ochentas en *Las Aventuras de Capulinita* con el formato mini de 128 páginas que medían 7.8 x 9.3 cm., las publicaciones que tuvieron un aspecto más parecido a las norteamericanas fueron el *Best Seller* La Muerte de Superman y las Mangas de la Editorial Vid.¹¹ Antes, existieron en el mercado los cuadernillos semanarios, los bisemanarios, los cotidianos de aventura, los folletines y magazines dominicales que no deben confundirse con los *comic books*. Tampoco los libros didácticos de “Rius” ya que, de acuerdo al concepto rector, no dieron continuación a la temática de los personajes emblemáticos, sino que trataron líneas creativas “a la manera del autor”.

⁹ Las constantes citas que relacionan al cómic con la literatura se dan porque Priego defiende al cómic como literatura. El autor abunda en que los orígenes del término son los de *Narrativa dibujada o figurada* y fueron utilizados por primera ocasión durante la exposición *Bande dessinée et figuration narrative*, en el *Musée des Arts Decoratifs* en 1967. Aclara que el término se volvió famoso gracias a los escritos de Will Eisner, *Graphic Storytelling*. Ver Ernesto Priego, *Watching the Watchmen*, p.5.

¹⁰ Ernesto Priego, *op.cit.*, p.83.

¹¹ Óscar Aparicio Lozano, *op.cit.*, p.75.

1. La influencia de las condiciones sociales y económicas

El interés que manifestaron los autores de historieta independientes por las temáticas marginales tiene una explicación histórica relacionada con el desplome de los sistemas de gobierno autoritarios-totalitarios en el mundo, cuando se miró hacia la reconstitución de la democracia y la representatividad de los pueblos con la esperanza renovada de crear sociedades más justas. En México, los indígenas de la zona de Chiapas alzaron su voz organizados como Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) con el legendario Subcomandante Marcos al frente a partir del año 1991. Sin embargo –y a pesar del debilitamiento del modelo capitalista en América– Estados Unidos mantuvo la hegemonía militar y eso recrudesció las diferencias entre países desarrollados y subdesarrollados. Al final, fueron excepcionales los casos de sociedades marginadas, como la que hemos expuesto y que obtuvieron alguna victoria. Otra parte de los efectos sociales de aquellas crisis continuas se observaron al interior de la sociedad como transformaciones inéditas en la organización de los individuos y de manera sintomática en la familia y el hogar que se habían estructurado históricamente a partir del modelo celular de familia. La ampliación hacia nuevas unidades de parentesco tuvo un efecto desestabilizador que en Latinoamérica provocó la aparición de nuevos arquetipos y tipologías de grupos entre los que se daba mayor libertad sexual y uso extendido de la violencia.¹² Los resultados mixtos de aquellos fenómenos incidieron en problemáticas sociales como la de “Los niños de la calle”, que abandonaban su casa para escapar de la violencia doméstica y encontrar su libertad, o los “Chavos Banda” que adquirían su experiencia de vida fuera de la escuela y del hogar durante la adolescencia. A partir de las circunstancias, las identidades juveniles se constituyeron y proyectaron de manera distinta. Sobre todo, en las grandes urbes donde pudieron apreciarse importantes migraciones en su aspecto y conducta según la asimilación y apropiación de su género y sexo.¹³ Algunos ejemplos podrán observarse con

¹² La convivencia entre parejas del mismo sexo, familias uniparentales (con predominio de las madres solteras), parejas sin hijos, multitudes que asumían su vida a solas sin establecer nexos de pareja ni con sus familiares de origen, así como el considerable aumento de uniones libres y matrimonios interculturales (incluso con miembros de comunidades históricamente antagónicas). A los hechos se sumaron el incremento exponencial de divorcios en países antes conservadores. Ver. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, pp. 322-323.

¹³ Carlos Monsiváis, *Del rancho al internet*, pp.21-23.

mayor detalle en la obra *En los límites del área chica*, donde además se presentan agravados

por el efecto del acortamiento de subsidios sociales por parte del Estado mexicano en un intento por recuperar la estabilidad del país. Pero la población coexistía polarizada. De un lado estaban los numerosos burócratas que veían disminuidos sus derechos a la salud y a mejores condiciones de trabajo y vivienda, mientras que el porcentaje de pobres se elevó hasta conformar el 60% en términos absolutos.¹⁴ El cuadro social se había recrudecido tanto hacia mediados de los ochenta que numerosas poblaciones desamparadas migraron de la provincia hacia los linderos de la capital en la búsqueda de un futuro mejor. Ahí, en su interior, se formaron las llamadas “Tribus urbanas”¹⁵ bajo nuevas identidades híbridas entre las que prevalecieron visiones poco optimistas sobre el futuro como las que caracterizaron a los *Punks*, *Darketos*, *Góticos*, *Graffers*, *Psyco*, *Rockabillys* y *Emos*, entre los mejor estudiados. Otros colectivos estigmatizados que ya existían avecindados al centro del Distrito Federal (Cholos y Pachuchos) renovaron sus votos como poblaciones inadaptadas, incluso a tres generaciones de distancia de los primeros migrantes.¹⁶ Con su presencia nacieron nuevas formas de expresión: «una conjunción de la crisis económica y la emergencia de una diversidad de subculturas».¹⁷ El crecimiento urbano irracional provocó a su vez un intercambio de roles de poder entre el Estado mexicano y la población gobernada, cuando la visión clásica del policía amable que protegía al ciudadano difundida en la época dorada del cine mexicano volvió a afectarse. En primer momento se había deteriorado al saberse de su participación en la disipación violenta de estudiantes y manifestantes durante los disturbios del 68 y los años subsecuentes y a partir de lo cuál, los presidentes posteriores a Ruíz Cortínez evitaron relacionarse con la prensa para explicar sus procedimientos de orden público. Dejaron esa responsabilidad a sus *Brigadiers* y Jefes de Policía que irrumpieron en la escena pública fortalecidos por su misión.

¹⁴ Ver, “Espacio Notimex” en *El Universal*, Sábado 29 de marzo de 2008, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/493839.html>

¹⁵ Tania Cruz cita a Héctor García Canclini en un texto de 1999.

¹⁶ C.f. Elisa, Mendoza, *Identidades estigmatizadas y ciudades postmodernas*, un estudio sobre el orgullo y la vergüenza como forma de pertenencia: el caso de tres generaciones de jóvenes del barrio de Tepito.

¹⁷ Oliver Debroise, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, p.264.

Un segundo golpe en contra de la apreciación pública del trabajo policial se dio en los años ochenta con la reestructuración de los cuerpos de policía.¹⁸ La nueva formación piramidal, de base ancha y elevada altura a menudo provocaba que las órdenes se fueran tergiversando o extraviando en su descenso hacia los elementos operativos. Debido a sus inconsistencias de ejecución, la nueva tipología del poder uniformado aparecería criticada sin tregua por la prensa y confrontada a un ciudadano común y desarmado que se sentía víctima de sus errores y acciones impunes. Además de ese particular, la obra *El Antojo* también nos permitirá atestiguar el rompimiento drástico de valores y la profanación de niveles de intimidad característicos de las sociedades post industriales donde las obras negras como la que nos ocupa encontraron un espacio de expresión idóneo. *El Antojo* fue premiado en el Festival Negro de Gijón y por lo tanto, es considerada un gran ejemplo del género definido por Raymond Chandler como «El simple arte de matar». Los primeros ejemplos de novela negra surgieron en Estados Unidos, durante los años veinte con las obras de Dashiell Hammett: *Cosecha roja*, *El halcón maltés*, *La maldición de los Dain*, *El hombre delgado* y *La llave de cristal*.¹⁹ Se asocian a un tipo de novela policíaca violenta donde la resolución del misterio no representa el objetivo principal de la narración sino la creación de ambientes oscuros donde suceden desenlaces funestos. El adjetivo, se le adosó debido a su relación con el nombre de las revistas donde se publicaron las primeras historias: la norteamericana *Black Mask* y la serie francesa, *Noire*. Las obras negras han mantenido una relación estrecha con la literatura, el cine, la fotografía y el periodismo. En algunos casos también con los estudios sociológicos y el psicoanálisis de donde abrevó la novela psicoanalítica al ahondar en los procedimientos de clínica mental para trasladarlos a la ficción: «se orienta hacia la vivencia interna [...] con el objetivo de transmitir la experiencia de la terapia de un modo específico y al mismo tiempo limitado [...] indaga en el subconsciente siguiendo un todo determinado. Lleva al paciente a

¹⁸ Uno de los Jefes de Policía más controversiales ha sido "El Negro Durazo" quien era parte del cartel de Droga de Tamaulipas y también se presume que en los años setenta asumió la dirección de las "Brigadas Blancas", una agrupación represora encubierta por el gobierno para terminar con los movimientos políticos y sociales durante la "Guerra Sucia". Han trascendido además, las imputaciones que se le hicieron cuando era funcionario público de permitir y ejercer el soborno y el nepotismo a de "amadriñar" a delincuentes.

¹⁹ Las obras son los primeros ejemplos del género, porque toman en cuenta los bajos fondos que servían de semillero para el hampa organizada en situaciones que su autor conocía bien debido a su anterior trabajo como detective en la agencia Pinkerton.

evocar la infancia, intentando descubrir las causas secretas que han moldeado el estado de ánimo presente. Es un procedimiento más controlado, que se inspira en una técnica científica».²⁰ El hiperrealismo se dio en la literatura como en la plástica y de esa corriente se desprendió como propósito la negación del héroe incorruptible que inspirara a William Eisner al crear *The Spirit* en 1940. La obra imprimió un toque dramático y realista al dibujo para fascinación de los lectores. Así también *Watchmen*, de Alan Moore y *The Dark Nights Returns*, de Frank Miller que acabaron con el mito de los superhéroes invencibles.²¹ Por su parte, los neo apologistas plantearon historias acerca del fin del mundo con variantes a las ya conocidas. Sus visiones iban desde lo psicoanalítico al plantear el momento crítico de la muerte como un suicidio asumido o desesperado, hasta trabajos donde los personajes acusaban un tratamiento realista en el manejo de las proporciones anatómicas y los rostros, pero conservaban la ficción de periodos anteriores. Quizá haya sido en ese terreno donde se dieron los trabajos más eclécticos. Fuera de la literatura, las corrientes de contracultura imprimieron otro impulso espectacular a las recién nacidas novelas gráficas. El término “contracultura” se gestó entre los jóvenes Ingleses de la post guerra que denotaban gran pesimismo y afectación por los conflictos bélicos. Uno de los movimientos que causara mayor choque emocional sería el de los *Punks* quienes se manifestaban con una gran rudeza visual lograda a través de cabellos tiesos con efecto electrizante; vestidos completamente de negro y con botas militares y chamarras de cuero que adornaban con instrumentos de tortura (cadenas, candados, chinches, filos y puntas metálicas). Su mayor aportación fue el *rock* que pronto se extendió hacia Alemania y después influyera a la gráfica.²² Además de ese movimiento con frecuencia se relaciona también lo contracultural con el *underground* iniciado durante el periodo de la crisis de valores en Estados Unidos

²⁰ Biruté Ciplijauskaitė, “La novela psicoanalítica” en; *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, p. 67-74.

²¹ En el caso de “Batman” se le representó envejecido, retirado e inútil al replegar su alter ego de play boy millonario, aunque todavía obsesionado por su deseo de justicia. cfr. Andrés Tapia, “El Hijo bastardo de las bellas artes”, en *Reforma*, El Ángel, México 17 de marzo de 2002, p. 14.

²² «A mediados de los setenta, la música punk tuvo un efecto drástico en el diseño gráfico. En Nueva York, a partir de los “clubs”, se manifestó predominantemente en la música, pero en Reino Unido su efecto fue mucho más amplio: la música, la moda y el diseño [...] El lema del punk de “házte lo tú mismo” se aplicó y difundió con la obra de artistas gráficos y diseñadores como Jaime Reid, para los Sex Pistols, y Malcom Garret, para los Buzzcocks». En Laurence Zeegen, *Ilustración digital*, p.69.

y la llamada «generación beat».²³ Esos otros jóvenes eran mejor identificados como “Hippies” y recibieron una gran influencia de las filosofías orientales. Se manifestaban por una mentalidad abierta hacia el consumo de estupefacientes como el LSD y la Marihuana, y un estilo de vida sencillo; contrario al consumismo.²⁴ Ellos conformaron un espejo contra de la cultura oficial norteamericana a la que pusieron en tensión con su frase célebre: “haz el amor y no la guerra.”²⁵ Debido a que varios exponentes del movimiento se manifestaron a través de la gráfica, el cómic contracultural ha sido tratado muchas veces como subterráneo o clandestino, lo que podría disminuir su importancia al ser apreciado tan solo como una subcultura. Aunque de cierta manera se explica cuando se tiene en cuenta que varios de sus representantes rebasaron los límites de la expresión erótica hasta entonces permitida, lo que resultó muy trasgresor. En particular, con la obra del controversial Robert Crumb, cuyo estilo fue catalogado como pornográfico, se inició en occidente el tratamiento crudo del tema con el desarrollo de personajes de gran desalineación personal como El gato Fritz, adicto a las drogas y al sexo. Crumb fue aplaudido por el especialista McNaughton y apodado por sus contemporáneos como “el Brueghel del siglo XX”. Varios críticos opinaron al respecto que de no haber dibujado, se habría convertido en un asesino serial al estilo de *Henry portrait of a serial Killer* debido a que su trabajo acusa las marcas de una infancia vivida dentro de un hogar tóxico, con un padre golpeador y severo en torno al cuál creció una familia traumatizada y encerrada en sus propias obsesiones.²⁶ Su inquietante obra expuso ante el espanto de aquella sociedad sus múltiples complejos, obsesiones, mitos, debilidades y psicopatías sexuales. Entre ellas, la temida masturbación. Por razones que explicó Luís Ruiz Aja, aquella fuerza de choque se perdió en el camino de un poco más de diez años cuando en España y otras partes de Europa se apropiaron del término grupos de jóvenes acomodados y con buen nivel cultural para manifestarse contra el sistema social imperante y a favor de una nueva escala de valores. Lejos de haber fortalecido el espíritu de los

²³ Así se ha llamado a los maniáticos al grupo de rock *The Beatles*.

²⁴ Rafael Aviña, “Crumb, cine y cómic underground”, en *Reforma*, 17 de Marzo de 2002. P. 17.

²⁵ Alfredo López Rionda, *Op.cit.*, p.25.

²⁶ *Idem*;

revolucionarios movimientos de mayo del 63 y en general los que se dieron con posterioridad entre los jóvenes estudiantes del mundo, sólo contribuyeron a que fueran absorbidos por la sociedad de consumo a la que se habían enfrentado con tanta convicción en un inicio.²⁷

2. El Underground mexicano no tiene parangón

Jorge González presentó en 1979 una entrevista realizada a Carlos Monsiváis donde se abordaba la marginalidad como un tema recurrente en las historietas mexicanas y el historiador emérito declaró que la historieta *Hermelinda Linda* era “underground porque la subjetividad del personaje rebasaba la historia. Una falta de alineación que estaba presente en general, en toda la historieta mexicana y le concedía resultados muy apartados del buen gusto:

Derivado de la popularidad de las historietas se da la resolución de una vulgarización a veces muy lamentable de todo lo logrado por el comic norteamericano más lo que va surgiendo de la propia realidad mexicana. Siempre el proceso es el mismo y creo que sería idéntico en el caso del cine. Se empieza con una fórmula norteamericana [y luego,] por falta de recursos técnicos y en segundo lugar por falta de hábitos de síntesis [...] las historietas se van extendiendo; nunca tienen una estructura propiamente dicha, utilizan todos los recursos del idioma popular, del habla popular, todas las situaciones escapan rápidamente de ese ámbito hogareño perfecto, esterilizado y aséptico y se vuelven grandes proposiciones de delirio, de verbosidad agresiva, de situaciones que lindan siempre o que se precipitan siempre en lo grotesco. Sin proponérselo, muchos de los comics mexicanos serían underground, de acuerdo al criterio norteamericano, porque no tienen ninguna búsqueda de buen gusto, escapan del buen gusto y crean las combinaciones más delirantes que uno pueda concebir.

A partir de las declaraciones del Historiador parece que se sitúa el problema de lo popular muy relacionado al concepto de “masividad” que abundaba en las teorías

²⁷ Refiriéndose a los “verdes”, los “alternativos de izquierda”, miembros del Punk y del Hardcore posteriores a la explosión del 77, además de algunos “yuppies” empresarios de los años 80. Ver. Luis Aja, *La Contracultura: ¿Qué fue?, ¿Qué queda?*, Introducción.

marxistas en boga durante los años setenta, pero en otra cita posterior donde se vuelve a abordar el tema, da la impresión de que el punto de enfoque se ha movido hacia la “globalización” que se daba en los noventa:

Sólo se trata de lugares comunes y de imaginarse un pueblo perpetuamente vírgen al que van mancillando en zonas y le van colocando aquí una canción de Travolta y tres éxitos de Michel Jackson [...] Me parece un proceso casi natural en una atmósfera de americanización internacional que tampoco creo que deba ser cuestión de grandes lamentaciones [...] El caso del rock es típico. Durante 10 o 15 años sólo se aceptó canciones de rock cantadas en inglés porque se pensaba que era su idioma natural y que usar español era [traicionar su esencia]. La historieta en México es 80% nacional y 20% cuando mucho, es Walt Disney o Marvel Comics. Es inútil pretender una imitación a ultranza porque siempre acaba interviniendo todo ese elemento confuso, caótico, turbulento, despiadado, que es la vida popular [...] En términos ya de mercado: los cómics que más funcionan son los comics que no están ajustados a una homogeneización. Son comics brutales, underground, o de vida mexicana picaresca, tradicional. La Familia Burrón es picaresca tradicional. Hermelida Linda es Underground. Desde el punto de vista de ventas, esos siguen siendo los más importantes...²⁸

Los nuevos acontecimientos permitían cuestionarse a Monsivaís sobre la existencia de “virginidades culturales” cuya pérdida correspondía a un temor de finales del siglo XIX. A la luz de las nuevas declaraciones el problema coyuntural ya no parece ser la vulgarización de conceptos sino la “transnacionalización” de elementos culturales. Consideración que parece trasladar al *underground* mexicano hacia el terreno de las subculturas donde resulta fundamental aclarar que los términos de cultura emergente y “*underground*” no se sostienen por sí mismos sino que se acompañan siempre de un referente dominante contra el cuál actúan y por el cuál adquieren sentido. Cuando Monsivaís declara que el *underground* mexicano era un resultado contrapuesto al buen gusto, parece situarlo del lado del subdesarrollo en lugar de la trinchera del ataque. Más

²⁸ Las citas fueron tomadas de: León, Isaac y Bedolla, Ricardo, *Cultura Popular y Cultura Masiva en el México Contemporáneo*, www.dialogosfelafacs.net/dialogos-epoca/pdf/19_s/f.

adelante, cuando nos refiramos al “*underground* de los noventas” será en rescate de la actitud original “*underground*” que llevó a los autores independientes a mani-festarse en contra de un modelo monopolizador como lo hicieran los artistas de los cincuenta en Estados Unidos, de quienes también recuperaremos el término *cómix* (con equis) que identificó al cómic de protesta que se publicó en la Revista Gallito. Aquellos trabajos de dimensión ideológica y representación masiva y popular, como lo indicara Ana Merino, desarrollaron discursos legítimos desde espacios de resistencia y tensión que legitimaron su saber a partir del entretenimiento. Por esa razón no obtuvieron tan fácilmente el reconocimiento de las clases intelectuales dominantes. Si bien su aspiración no era la de llenar bibliotecas constituyeron una lectura mucho más cercana al pulso de la modernidad que la literatura convencional.²⁹ Y encuentran una explicación más exacta en los escritos del antropólogo Néstor García Canclini cuando se refiere a la “hibridación cultural”:

Quando los globalizadores a ultranza o los globalistas no tienen más remedio que hablar de los dramas culturales, los consideran simples resistencias a la globalización o lamentable exclusiones, formas de pobreza, o indefensión de los que no tienen nada que decir. En cambio, los especialistas en interculturalidad, sobre todo los antropólogos, tienden a marcar las diferencias, las incompatibilidades entre culturas y de ello infieren que los procesos globalizadores han fracasado o nunca van a poder homogenizarnos a todos.³⁰

Como efecto de esa transculturación, el cómic se fusionó con varias formas de expresión no consideradas tradicionales desde una postura historicista: Sanpei Shirato patrocinó *Garo* en 1964, la única revista de manga *underground* conocida. El *Animé* o animación en video nació en 1962 como un avance próximo a la manga dibujada sobre papel y la primera serie televisiva se mantuvo al aire del 25 de junio de 1962 al 4 de julio de 1964. Sin embargo, la versión animada de

²⁹ Cfr. Ana Merino, *El cómic hispánico*, p.11.

³⁰ Juan de la Haba y Enrique Santamaría, *Entrevista a Néstor García Canclini*, en Dilemas de la globalización: Hibridación cultural, comunicación y Política, p. 4. Versión electrónica en: http://www.antropologia.cat/files/Entrevista_N%C3%A9stor_Garc%C3%ADa_Canclini_Dilemas_de_la_globaliz%E2%80%A6.pdf

la historia *Tetsuwan Atom* se hizo antes y se le atribuye a Tezuka Osamu a quien también se le reconoce la primera animación en color: *Jungle Tarei (Kimba, el león blanco)*.³¹ Desde el punto de vista tecnológico, la aportación más significativa de las primeras mangas animadas con respecto al trabajo que desarrollaban los estudios norteamericanos era que los fondos se manejaron con independencia de las figuras que retrataban en primer plano, lo que permitió mostrarlas desde diferentes ángulos y reutilizarlas para otros capítulos. Las posteriores OAV (Animación original para video) que surgieron a principio de los ochenta tuvieron una mejor calidad a cambio de presentar historias más cortas y rápidas, pero sólo se hicieron para formato VHS. Más adelante, la productora GAINAX introdujo la gráfica por computadora con resultados semejantes en: *Neo-Génesis Evangelion* y *Ah! Megamisama* de Fujishima Kosuke, en *Tonari no Totoro* y *Mononoke Hime* de Hayao Miyazaki y en las dos series de *3X3 Eyes* de Yuzo Takada. Además de la adaptación *Akira* de Katsuhiro Otomo que fue más popular en Europa que en Japón. Un paso importante y semejante al que se dio cuando el cómic abandonó el mercado infantil sucedió con la introducción del subgénero *Hentai* (ropa íntima), conocido mundialmente como *H-manga* y en Japón como *Sukube* (pervertido). A partir de ese momento hubo un mayor desarrollo e la imagen sobre el argumento que sólo volvió a equilibrarse hasta el año 2000 con el desarrollo de *La Nouvelle Manga* como una fusión de la Manga Japonesa y las Bandas Diseñadas franco- belgas. Se trataba de imágenes dibujadas al estilo realista con guiones inspirados en historias de la vida real, según la idea del editor Kiyoshi Kusumi de la revista *Comikers* –aunque el invento se atribuye al dibujante Frédéric Boilet que hizo las adaptaciones narrativas para su introducción a occidente y creó la primera serie: *La espinaca de Yukiko*–. En época reciente, se ha logrado producir manga para formatos de teléfono celular entre las que fue pionera *Deep Love: Ayu no monogatari*, (Amor profundo: la historia de Ayu).

³¹ El trabajo de animación consistía en hacer seis fotogramas por cada segundo que transcurría de la historia en tiempo real (la animación americana constaba de dieciséis fotogramas). En general, los japoneses reconocen como Animé a cualquier tipo de dibujo animado, por lo tanto recibe ese nombre también la animación para cine.

3. La Novela Negra en México

Los investigadores Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra escribieron acerca de la fascinación por el crimen y el castigo que eran ancestrales en nuestro país. Así también del tratamiento jocoso de la muerte que adquirió visibilidad con el trabajo del genio del grabado José Guadalupe Posada. No obstante, afirman que los temas de crimen y misterio son modernos y la afición hacia ellos se sostuvo gracias a las publicaciones de corte policiaco que se volvieron populares en todo el país en el siglo XX: «Al comienzo, los héroes de novelas, radioteatros, películas e historietas criminales son adalides del orden y la propiedad, pero pronto, queda claro que el protagonista, en verdad apasionante, es el delito».³² En sus investigaciones se asienta que la novela policiaca nacional se ajustó en sus orígenes a los modelos anglosajones del “Inspector Thompson”, “Nick Carter”, “Rex Wolf”, “Sherlock Holmes” y “Alan Baker” según lo había demostrado el personaje “Mano Negra” de Renato Silva, una de las primeras incursiones. También que el gran impacto de esa serie inspiró nuevas versiones animadas por personajes distintos. Los investigadores apuntaron hacia una bifurcación de la temática en dos direcciones: la que dio continuación al modelo anglosajón al centrarse en la intriga y el suspenso de donde se extrajeron los mejores ejemplos: *Corazón del Norte*, con el personaje del detective “Alan Baker” (Pepín, 1939) y *Flash el Vengador*, un detective de la estirpe de los duros.³³ La segunda línea, de hampones de barriada inspirados en la nota roja nos permite introducir, en particular, la figura de José Cruz quien se interesó en narrar la ciudad a través de personajes marginados como los que cuarenta años después también interesarían al escritor Juan Manuel Servín autor de *El Antojo*. Aurrecochea y Bartra han propuesto a José Cruz como el primer historietista de autor por haber hecho las veces de productor, autor de argumentos y gráfica. Cruz se anticipó a la estrategia del joven Clément (TDP) quien mientras pulía su habilidad para el dibujo a mano alzada, utilizó una técnica de fotocopias y escaneo de fondos para su posterior retoque con programas de computadora al introducir la técnica del fotomontaje para suplir sus limitaciones

³² Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos*, Tomo III. p.273.

³³ *Ibid.*, p.p. 276-295.

con el dibujo en un momento histórico donde la buena relación con el lápiz daba celebridad a los ilustradores. Los montajes de José Cruz más reconocidos fueron hechos para *Cabaret Shangai*, *Percal*, *El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*. Se convirtió en un visionario cuando superó a través de retoques dramáticos y expresivos lo que en aquél tiempo se podía obtener con la cámara. Además propuso entre sus personajes a mujeres de escotes pronunciados que lucían su cuerpo en escorzos sensuales y creativos bajo una fórmula que mezclaba la inocencia de la mujer provinciana y un toque de glamour citadino. Si bien, los claroscuros de Cruz mantuvieron una clara influencia del expresionismo alemán y las series negras norteamericanas, fueron medios para expresar su personalidad. Al grado de merecerle el reconocimiento de su gremio que lo apodó «el Juan Orol de las historietas».³⁴ Aurrecochea y Bartra escribieron que la fuerza del arrabal quedó manifestada en sus historietas, precisamente, cuando introdujo los temas sórdidos del cine negro norteamericano al ambiente de los barrios de Tepito y los callejones de la Colonia Guerrero con resultados muy exitosos.³⁵ Añaden que la fotografía de Cruz no tuvo un papel documental sino dramático, protagónico y trasgresor cuando agregaba sobre adjetivaciones gráficas que luego retocaba con el pincel. Ese tratamiento gráfico era cercano a la “viñeta diabólica” del expresionista alemán Wiene en *El gabinete del doctor Caligari*, de 1919 y al expresionismo cinematográfico alemán de *Dos monjes* (1934) y el *Misterio del rostro pálido*, de 1935, donde la marcada predilección por el claroscuro (mucho más oscuro que claro) y cierta obsesión por los “fundidos a negro” hacían parecer que las imágenes brotaban desde la oscuridad; amenazantes.³⁶ Aparte de la obra de Cruz, en México hubo una mayor exploración del género negro a través de la literatura y su punto inicial fue la novela *El Complot Mongol* escrita por Rafael Bernal en 1969, con el desarrollo del personaje de Filiberto García, un matón y antiguo verdugo de un General Villista a quien se designó la misión de desenmascarar un complot internacional con el apoyo de las fuerzas del FBI y la KGB. Acerca del personaje, el escritor Paco Ignacio Taibo II explica que por su

³⁴ *Ibidem*; p.143.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Idem*.

medio se logró recrear el medio ambiente de inmigrantes chinos que existía en la capital mexicana y definió el trabajo de Bernal como una narración ágil, llena de humor negro y amargo. De violencia sórdida tras la fachada de un México Moderno.³⁷ Otros escritores han rescatado además, las producciones de Juan Bolaños y María Elena Bermúdez para decir que el género policiaco había sido uno de los fenómenos más interesantes del siglo XIX debido a su amplia proyección.³⁸ Abarcó a todas las clases sociales y enriqueció con esos intercambios a la literatura de donde partió, para ejercer su influencia hacia el cine.³⁹ Mencionemos tres aspectos fundamentales que lo hicieron atractivo: «1, el interés por el misterio, 2. La atracción por el mal. 3. La dialéctica orden/desorden».⁴⁰

4. La Historieta de Autor

El movimiento floreció en países donde el arte tuvo arraigo y luego de que varios de sus mejores exponentes lograran más fama que fortuna aunque tuvo un curso diferente en cada uno. En Francia ocurrió hacia finales de 1960 con la influencia del dibujante italiano Hugo Pratt, el guionista argentino Héctor Germán Oesterheld y el artista Alberto Breccia. En España, a pesar de que los autores independientes no fueron tantos, el efecto social de su obra fue amplio cuando criticaron las estructuras controladoras y ahondaron en las temáticas marginales. En especial, entre los años de transición que van de 1969 a 1977, el compromiso público de aquellos artistas alimentaba la crítica. Hubo tres características que los distinguieron: 1. La lucha por recuperar sus derechos de autor, 2. El deseo de llevar a cabo una obra personal que los afirmara como autores independientes. 3. El tratamiento de temáticas marginales y contestatarias.⁴¹

³⁷ Los comentarios son del Escritor Paco Ignacio Taibo II se extrajeron de la contraportada de la novela.

³⁸ Ver entrevista con Juan Manuel Servín (anexos) y la página oficial de la *Semana Negra de Gijón*.

³⁹ Sara Rivera, *Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez*, pp. 117-124

⁴⁰ Roas, D., “¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?” en *Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez*, op. cit., p. 117.

⁴¹ «Algunos trabajos se enfocaron hacia la perspectiva feminista: Montsé Clavé y Marika. Otras experiencias alternativas fueron las de la revista *Underground Star* y las series autobiográficas *Paracuellos* (1976), *Barrio* (1978) y *Auxilio Social* (1980) que ahondaron en lo social. También trascendió *Historia de la Taberna Galáctica* (1981) de José María Béa con adaptaciones cuentísticas de Julio Cortázar y el desarrollo de ambientaciones

La libertad recién asumida les permitió a aquellos autores cuestionarse la necesidad de trabajar bajo las convenciones antes establecidas para la historieta, como la viñeta, la tira, el bocadillo y el espacio inter icónico:

La “nueva historieta” cuestionó los límites codificados del modo de expresión. La “nueva historieta” cuestionó los límites codificados del modo de expresión. Tendencia vanguardista y paradójicamente posmoderna que culminó en la revista *Madriz* (1984-87). En *El canto de la cabra*, historieta contemplativa donde casi nada sucede [porque] el dibujante, juega con la unidad de la viñeta, con el cromatismo y la organización espacial. El hipertrofiado espacio en blanco señala el espacio de lo elíptico, lo enigmático. Invita al recogimiento necesario para entender una voz muy intimista.⁴²

El caso español resulta de gran trascendencia para el mexicano por dos razones: sería causa de una gran inspiración y por el otro, se convertiría en uno de los yacimientos emergentes de la revista mexicana *Gallito* ante la incipiente producción nacional como se verá más adelante. En Estados Unidos, al margen del movimiento de autor influenciado por el trabajo de Alan Moore, se dieron otros indicios registrados por Ernesto Priego como el cómic *underground* de vanguardia logrado por Carol Swain en *Way Out Strips*. Hecho a través de pequeñas viñetas de crayón y mina gris que recordaban la época del cómic en estencil, aunque su trama era actual y enfocada a la soledad urbana vivida a través de un personaje de quien nunca se sabía el sexo. También se refiere a otra corriente dada en 1994 en la que sobresalió Mark Palestino, creador de *Alex* –un can que desahoga su frustración bebiendo *Vodka*– cuya narrativa caótica y deprimente estaba influenciada por la panelística japonesa en una deliciosa combinación de historieta industrial y plástica independiente relatada a partir de

fantásticas y oníricas creadas por Enric Sió aunque esas innovaciones quizá puedan apreciarse mejor en el álbum *Mara*, donde los procedimientos fotográficos de contraluz y negativo fotográfico recrearon una atmósfera turbia y fantasmal que las sitúa en el terreno de lo experimental». Viviane Alary, “La Historieta en España: Del presente al pasado”, en *Cuatro lecciones sobre cómic*, pp. 54-60.

⁴² Idem.

viñetas “aspecto-aspecto” donde se había usado un cromatismo blanco al estilo oriental.⁴³

La Historieta de autor llegó a Latinoamérica, además de por la vía usual de Estados Unidos, como en los demás momentos, por medio de España –ya relacionada con el movimiento contracultural– y por el efecto que ambos tuvieron en Argentina como un tercer eco. A propósito, Argentina fue el único país destacado a la par de Francia, Inglaterra y Bélgica. En el resto de los países prevaleció la marcada influencia sajona y los artistas conservaron el álbum de colección formato vertical A4 (de de 28 X 21 cm) para continuar desarrollándose. Aún los integrantes del Taller del Perro que pertenecían a la fracción más radical en la que ser disidente implicaba ir en contra de las corrientes dominantes de la manga japonesa y los Superhéroes decadentes ya tratados como innovación hiperrealista en el apartado anterior.

5. La Historieta de Autor en México

José Cruz, a quien nos hemos referido antes, además de Lucenai, Pedro Zapián y Ángel Mora (creadores de *Chanoc*⁴⁴) han sido considerados “historietistas de autor” debido a que sus obras demostraron ser originales.⁴⁵ La influencia de su trabajo junto con otras extraídas del panorama internacional constituyeron lo mejores antecedentes del Movimiento de Historieta de Autor que se dio de manera generalizada en nuestro país entre mitad de los años noventa y los años posteriores al cambio de milenio, cuando confluyeron tres maneras de considerarlo:

1. Como una derivación de la ola inglesa, ya integrada a los *cómics* norteamericanos, a la que se sumaron varios diseñadores y dibujantes mexicanos que tocaron las puertas de los estudios en San Diego y Nueva York como parte de

⁴³ Ernesto Priego, “Las alternativas del cómic”, artículo en *La Jornada*, Cultura: Contextos, México, D.F., 30 de junio de 1994.

⁴⁴ *Chanoc*, un valeroso costeño que se volvió “Leyenda de Ixtac”. Ernesto Priego, “El regreso de Chanoc”, en *La Jornada*, 19 de abril de 1994. p. 26.

⁴⁵ Ver. Rosaura Cruz, *Entrevista con Juan Manuel Servín*, Anexos.

una política exterior que así lo permitió.⁴⁶ Entre los más importantes destacan: Óscar González Loyo, ganador la preseña Will Eisner por su dibujo de la serie *The Simpson*, Humberto Ramos que desarrolló su proyecto personal *Out There* para la compañía Marvel y miembros del grupo Monterrey además de *Studio F*: Edgar Delgado, Marco Antonio Fabela, Raúl «Rulo» Treviño y Óscar Carreño, creadores de las exitosas series *Battegods* y los *Inhumanos*. De manera individual se cuenta a Óscar Carreño y Sergio Flores, creadores del emblemático “Molo”.⁴⁷

2. La segunda línea y mejor poblada se conformó por dibujantes de fanzine⁴⁸ y manga que luego desarrollaron su trabajo personal para editoriales mexicanas o formaron sus propias empresas con un éxito variable: «La revista *KãBoom*, intentó hacer una compilación de historietas de distintos autores nacionales [que] no logró obtener el éxito que se esperaba [...] Para 1994 surgió un nuevo movimiento del cómic mexicano, el nacimiento de *Ultrapato*, de Edgar Delgado [...] Nació también con esa historieta el primero de los nuevos estudios de cómics de México: *Cygnus Studio* [...] En el año 2002 las ventas eran tan bajas que dos de los cómics más vendidos tuvieron que salir del mercado, *Batman* y *Superman*». ⁴⁹ Ahí contaron los realizadores agrupados en Cinacros (*Comics Mexicanos SA de CV* y *The Cómic Group*, unificado por Ricardo Gómez) que lanzaron títulos como *Ransom 4*, *Lugo* y *Ultrapato*, además de los reunidos en *Manga Mix Comix* y el grupo norteño *fx* que promovieron las mangas *Destello*, *Tetzuko la chica de acero* y *Toukan Manga*.⁵⁰ Con menor presencia estuvieron Dreamfield Cómics y su *Seraky* de Mauricio Caballero.⁵¹

⁴⁶ Javier Coma, “Del Gato Félix al Gato Fritz” en la Col. *Historia de los cómics*, p. 219.

⁴⁷ Óscar Aparicio, *Análisis del Cómic Mexicano: industria comercial de 1980 a 2002*. p. 69

⁴⁸ Los “fanzines” eran cómics que dibujaban los aficionados que aprendían a dibujar sus personajes favoritos y luego creaban nuevos capítulos a partir su dibujo en circunstancias que personalmente los motivaban. También se llamó así al tipo de historias que se reproducían en fotocopia para conformar pequeños tirajes. La autora.

⁴⁹ López Rionda, *La economía de las viñetas*, op. cit., pp.52 y 54.

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 79 y 90.

⁵¹ López Rionda en algún momento de su texto se refiere a parte de esos dibujantes como “de fanzine” (aficionados; no profesionales) para explicar que fueron una de las causas del declive de la economía de las viñetas.

3. Bajo el anuncio de conformar una propuesta contestataria y desestabilizadora al margen de los modelos impuestos, apareció la línea de la revista del Gallito Inglés en 1992 que luego cambió su nombre a Gallito Cómics en torno al editor Víctor del Real.⁵² Existe, sin embargo, una cita de Ernesto Priego donde se declara que la conformación editorial se dio un año antes:

Es 1991, y casi de la nada, Víctor del Real pone a trabajar sus bien conocidos talentos editoriales independientes y funda lo que se convertirá en la revista alternativa de cómics más importante de México hasta la fecha. El Gallito Inglés, después rebautizada Gallito Comics, se convirtió en un verdadero manifiesto político-cultural: durante 60 números, del Real y su equipo de colaboradores resistían a la realidad, gritando en el panorama cultural mexicano que el cómic hecho en México no había muerto y que la historieta como lenguaje seguía siendo un modo poderoso, casi ilimitado de contar historias. Del Real supo convertirse en profeta de su propia tierra y llenó la revista de talentos antes aislados: Edgar Clément, Ricardo Peláez, Luis Fernando Henríquez, Damián Ortega, Avrán, Frik, José Quintero, Ricardo Camacho, Alejandro Gutiérrez Franco, Bef y jóvenes autores del nuevo cómic mexicano.⁵³

Al principio, parecía que los trabajos de autores mexicanos alcanzarían a tutearse con otros destacados en el mundo, pero en el proceso sólo fueron tratados con gran desconocimiento por parte del público.⁵⁴ A pesar de una breve producción que apenas rebasó los 60 números, la revista pudo mostrar la historieta evolucionada que proponían los “Nuevos Tlacuilos” como los llamó el dibujante “Rius” en *Los Moneros de México*.⁵⁵ El desapego hacia los convencionalismos que manifestaban actuó a su favor desde el momento de los primeros apuros económicos cuando el primer tiraje tuvo que completarse con sobrantes

⁵² El año lo menciona Ana Merino en su libro *El cómic hispánico*. Edgar Clément ha proporcionado la fecha exacta en una entrevista donde dice que fue el 3 de febrero de 1992. Ver. “Entrevista electrónica a Edgar Clément”, en <http://edgarclément.blogspot.com/2010/02/entrevista-15-de-noviembre-del-2005.html>

⁵³ Ernesto Priego, “Taller del Perro: por una historieta de autor”, en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 6, junio de 2002, pp. 63-67.

⁵⁴ Ernesto Priego, “Y el cómic sigue incomprendido”, en *La Jornada, Cultura*, 6 de enero de 1994. p.27.

de papel de colores, al que se le iban sumando otros problemas con cada tiraje. Aún así mantuvieron el reto de publicar treinta y dos páginas, pero también hubo cambios favorables: la ampliación a tres mil ejemplares, la introducción de suplementos y la reimpresión del primer número. Cabe aclarar que las producciones nacionales alternativas nada tenían que ver con las ediciones de lujo del extranjero, pero continuaron con los ideales de mejoramiento del dibujo y argumentos. En ese sentido, la calidad de la revista “Gallito” no puede juzgarse bajo los parámetros norteamericanos de producción en serie, donde el sistema de división del trabajo permite un control exacto del blanco del papel, de los acabados y cada momento de la reproducción. La importancia de la publicación estuvo dada por el alto nivel colaboraciones que se lograron y por haber mantenido su propósito de publicar historias para adultos en pleno uso de su libertad y derechos intelectuales. Postura que pareció ser más fuerte en el editor que en los jóvenes autores:

La idea era que cada quien fuera enganchándose en el Gallito y luego cada quien se fuera separando a su propia revista. Y que el Gallito creciera, que se hiciera un proyecto rentable, que dejara dinero, y que fuera acogiendo nueva sangre, así no moriría cuando nosotros lo dejáramos para desarrollarnos en otros proyectos. Hubo momentos en que todo apuntaba a que así iba a ser, sobre todo al principio, durante los primeros números, hasta por ahí del número 8, luego los dibujantes empezamos a aflojar. Bajo la perspectiva de Víctor el Gallito parecería por la falta de producción nacional. Víctor no se durmió e hizo una jugada espectacular.⁵⁶

A decir del editor, la producción de los talentos mexicanos por quienes tanto se había apostado, pronto demostró su inmadurez se tuvo que acudir al trabajo de autores de talla internacional que accedieron a publicar su obra sin retribución. Así formaron parte de sus mejores etapas los legendarios Carlos Meglia, Eduardo Risso, (One Hundred Bullets), Carlos Trillo, Guillermo Saccomano y Nacho Noé. Con el apoyo de talento argentino, la revista Gallito logró llegar hasta el número treinta cuando la producción recaudada era tanta que tuvieron que

⁵⁶ <http://edgarclement.blogspot.com/2010/02/entrevista-15-de-noviembre-del-2005.html>.

crearse los suplementos *Slam* y *Ñiqui-ñaqui* para darle salida. Además de ellos, participaron en la revista: Fierro, Eduardo Rocha y Ahumada. Y hubo talento femenino, aunque en menor proporción: Isol, Ida, Moh y Cecilia Esparragoza.

Acerca de las causas que provocaron el cierre de “Gallito” se han manejado varias versiones: una baja de presupuesto, la falta de interés por parte del público, factores sociales adversos y tensiones entre Víctor del Real y miembros del equipo. Una de las más consistentes fue expuesta por el propio Del Real en 2001:

Me parece que el historietismo ya va de salida. La gente se está enfocando más a la animación y a la red. Acabo de regresar de Barcelona y me pareció que observábamos los restos del naufragio, lo mismo en Argentina, donde el cómic ha caído muchísimo. En Italia, por ejemplo, la revista Blue ya no aparece, a pesar de que fue una revista de línea erótica muy sabrosa. En fin, ni siquiera los especialistas del cómic se lo explican, pero lo concreto es que están desapareciendo muchas revistas y muchos autores se están dedicando a otras disciplinas. Aquí en México, nosotros somos los últimos que seguimos empeñados, a pesar de que hay cada vez menos lectores. Por lo mismo, ya no estoy seguro de la longevidad que le queda a la revista “Gallito Cómics”.⁵⁷

La distancia generacional entre Víctor del Real, de orientación Troskista y antiyankee, y los jóvenes colaboradores que habían nacido en 1968 o después también ejercía presión al tomar decisiones. En particular, Clément no estuvo de acuerdo con Del Real en rechazar apoyos económicos a cambio de publicidad ni en declinar la participación de artistas adheridos a otros modelos comerciales (aunque fueran de la talla de Humberto Ramos y no reclamaran pago) solo para mantener intacto el espíritu de la publicación. Le parecía que Del Real tomaba decisiones personales a pesar de que varios de ellos (los jóvenes) pertenecieran al comité editorial. Una anécdota ejemplar se dio en Cuba a donde Clément y Peláez viajaron para buscar colaboraciones y se toparon con un material poco destacado pero que se atribuía a Silvio Rodríguez, “El vocero de la Revolución

⁵⁷ Pacho, “Gallito Cómics”, en *Reforma*, 19 de enero de 2001. p. 14.

Cubana” quien por cierto, no gozaba del aprecio del editor. Lo propusieron para publicarse acompañado de una nota, pero Del Real lo rechazó rotundamente y luego, sin previo aviso, decidió incluirlo como “relleno” de un suplemento.⁵⁸ El análisis retrospectivo de aquellas situaciones que disminuían las posibilidades de apoyo y de las deficiencias en la distribución que afectaban sobre todo a los dibujantes a quienes se pagaba cada tres o seis meses, cuando las librerías hacían corte de caja, hizo que al llegar las oportunidades de publicar *A fuego lento* para Ricardo Peláez y *Operación Bolívar* para Clément la retirada fuera definitiva. Clément también ha declarado que en realidad fueron situaciones como esa las que fueron dando la pauta de salida a la mayoría de los jóvenes creativos sin embargo, no atribuye a esas claudicaciones el cierre de la revista Gallito ni a la existencia masiva de cómics norteamericanos o a la falta de apoyos económicos, toda vez que en la última etapa ya se habían ganado becas y otros apoyos. Al final, coincide con la declaración de Víctor del Real en que la única coyuntura fue la existencia de una crisis general del comic.

Se habla mucho del boom del comic que se dio a raíz de La Muerte de Supermán. Pero yo en lo personal no veo eso como un signo de salud del comic sino como un signo de su inminente decadencia: hace falta que las ventas vayan muy mal para que una industria quiera promover la muerte de sus íconos... que al final ni fué muerte, ni nada: solo se le dió mas tiempo de vida a una industria que se está extinguiendo.⁵⁹

⁵⁸ Entrevista con Edgar Clément, *op. cit.*, s/p.

⁵⁹ *Idem.*

Capítulo III. El Taller del Perro

Cuatro años después de haberse integrado a la revista Gallito, varios ex miembros conformaron su propio colectivo: El Taller del perro (TDP). Su historiografía es breve y los datos más fundamentales proceden de la hemerografía y artículos escritos por Ernesto Priego que se mantuvo atento a su producción. El TDP comenzó a funcionar en 1998 y pronto, su lugar de trabajo se convirtió en laboratorio, estudio, despacho, centro de promoción para nuevos artistas y una trinchera desde donde la nueva historieta mexicana se consolidaba con lentitud, a partir de esfuerzos personales y colaboraciones grupales para emprender autoediciones de *comic books undergrounds*, tiras cómicas y novelas gráficas. A falta de un mercado editorial sólido, y ante la difícil situación del país, los miembros dividían su tiempo entre la producción de historieta y las ilustraciones infantiles y comerciales. En algún momento también incluyeron las actividades académicas de donde surgió un taller de sensibilización teórico-práctico donde impartieron conocimientos sobre autoedición, diseño editorial, técnicas de lectura crítica y semiótica del cómic.¹ Varios miembros fungieron como conferencista y jurados de certámenes y otros tomaron parte en salones independientes de historieta y publicaciones periódicas.² Ricardo Peláez, autor de *El Antojo*, *El complot Mongol*, *Santa Madre*, *A Fuego Lento* y *Otras historias para llorar*, expresó del siguiente su voluntad de pertenencia a la también llamada corriente de los “neo-moneros” que esparcían la cultura del fanzine:

Lo alternativo es aquella producción cultural, creativa y artística que se hace fuera de los parámetros de la estructura de la industria cultural, en nuestro caso de la historieta industrial. Fuera de esos esquemas de grandes tirajes de gran mercado, del gran capital, todo lo que se produce es independiente [...] Nuestro trabajo se da en el contexto de un país tercermundista saliendo de una profunda recesión y a punto de entrar en otra igualmente profunda, con una historieta industrial que ha cooptado todos y cada uno de los espacios de producción de historieta y que

¹ Ernesto Priego, “Taller del Perro: por una historieta de autor”, en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 6, junio de 2002, pp. 63-67.

² Idem.

además va en una profunda decadencia [...] Hay un público lector en México también en retirada del lenguaje de la historieta, por cansancio y abuso de las fórmulas que la industria explotó hasta el hartazgo, y por otro lado por una diversificación y abaratamiento de las oportunidades de entretenimiento que van del cine a la televisión y los videojuegos [...] una industria en general prostituida y envilecida en cuanto a los contenidos y sistemas de producción.³

“Frick”, autor de *Krónicas perras* ratificó que la industria editorial no ofrecía opciones a quienes desistían de modificar sus ideas originales para volverlas más comerciales, lo que había vuelto muy atractivas a las autoediciones.⁴ La importancia de aquella actitud contraria a la claudicación llegó a conformar una postura de vida que, de alguna manera, los jóvenes artistas habían adquirido desde su participación en “Gallito”: «sabíamos que lo íbamos a hacer y con muy poca remuneración, que íbamos a tirar muy pocos ejemplares, pero así lo asumimos. Es una decisión de cómo ser, de cómo ubicarte en una sociedad, en una cultura. La diferencia es cómo entiendes tú el lenguaje de la historieta. No podemos pensar en términos de masividad».⁵

A menudo también, Clément insistía en que su separación de Gallito Cómics no había influido en su intención previa por agruparse:

La idea de un tener una sede era vieja entre nosotros, siempre pensamos en un lugar para reunirnos a trabajar y cotorrear. Desde El Golem intentamos tener una sede, un amigo mío [...] Al final creo que era solo el simple afán de estar junto con los amigos, con la gente con la que podías platicar de comics, de política, de las cosas que nos interesaban sin sentirnos bichos raros.⁶

³ Idem.

⁴ *Ibidem.*, p.66.

⁵ Idem.

⁶ Entrevista con Edgar Clément, *op. cit.*, s/p.

Clément asegura que su relación con Quintero (otro miembro del TDP) era anterior a “Gallito” y corresponde con la época en que ambos hacían cartón político para el periódico La Jornada, coordinados por el célebre caricaturista “Magú”. Con el tiempo, la tensión se fue apoderando de su relación con el afamado dibujante y eso originó que miraran hacia otros proyectos donde pudieran expresarse con mayor libertad. Ya que su percepción económica no era holgada, mantuvieron su trabajo en el periódico a la vez que iban dando forma a la revista Gólem, a la que se unieron más tarde, por medio de una convocatoria, los dibujantes Ricardo Peláez, Ricardo Camacho, Nacho Peón y Eric List. Sin embargo, su poca experiencia los llevó al fracaso y a una reivindicación posterior: La Sombra de El Gólem que tuvo un fin parecido:

Eric, nieto del poeta Germán List Arzubide, pensaba mas en figurar como vanguardia en el mundillo de los "artistas" y Nacho pensaba más en revolucionar el diseño gráfico mexicano imitando los patrones de revistas como The Face. Nacho era estudiante de la Ibero y Eric soñaba con ganar un Eisner en la ComiCon de San Diego. Nada que ver con nuestra visión de las cosas, con nuestro gusto por el comic europeo y los discursos "guadalupanos" como los bautizara Eric refiriendose a nuestra apuesta de dignificar un discurso local.⁷

Según Clément también por su intervención conocieron los demás miembros del TGP (con excepción de “Frick”) a Víctor del Real antes del tiempo de “Gallito”. La presentación había tenido lugar cuando presentaron su trabajo a Rogelio Villarreal que editaba las revistas *underground*: La Regla Rota y La Pus Moderna:

Por su actividad en Las horas extras y Dos filos Víctor conocía a muchos escritores y otros moneros: de entrada conocía a la raza de La Jornada, era compadre con Manuel Ahumada, muy amigo de Luis Fernando, conocido cercano de El Fisgón y Rocha, pero sobre todo: NO se llevaba con Magú. Víctor también conocía a otros moneros nóveles: Avrán, Damián Ortega, Frik [...] Víctor buscaba un proyecto y nosotros a un editor: las cosas estaban dadas. Frik y yo le pedimos que editara una

⁷ Idem.

revisita de comic ya que nosotros, como editores, eramos unos incompetentes.⁸

Pero a pesar de los esfuerzos de independentistas del Clément y de que hubieran transcurrido ya tres años de su separación de la revista “Gallito”, aún se le relacionaba con Víctor del Real, aunque fuera para establecer referencias o comparaciones:

Actualmente hace una historieta que sintetiza muchas de las ideas de su anterior libro, llamado el cazador, que fue todavía un volumen artesanal, por decirlo de una forma. Pero ahora Clément usa la computadora y eso le ha dado un despliegue técnico deslumbrante [...] Tiene además un gran archivo digitalizado de texturas e iconografía, y en general, él ha sido visualmente muy culto [...] Forma parte de un colectivo llamado El Taller del Perro, que reúne a varios dibujantes prolíficos que mantienen, por cierto, puntos de vista mucho más optimistas hacia la historieta que los de Víctor que trataremos en una emisión posterior.⁹

En 2002, durante la exposición BdMex en París, se reunió lo que en la opinión de los especialistas eran las mejores muestras de historieta de autor en Francia y Latinoamérica. Ahí, junto con la obra de representantes de las tres líneas que hemos descrito antes, se expuso parte de la producción del TDP. El curador, Erick Samson, expresó que los integrantes del TDP habían defendido sus creaciones «con dientes y uñas afiladas» y confirmó que sus principales recursos económicos no provenían de la historieta, sino de la ilustración y el cartón político en los diarios.¹⁰

⁸ Idem.

⁹ *Pacho* “Gallito Cómics”, en *Reforma*, 19 de enero de 2001. p. 14.

¹⁰ Eric Samson, *BDMEX, Bande dessinée d„auteur mexicaine*, p. 50.

Otra referencia del mismo año enumera las publicaciones del TDP:

A dos años de su formación, el TDP ha publicado los títulos *Fuego Lento*, de Peláez, *Krónicas Perras de Frik*, *Operación Bolívar* de Clément, la colección de doce minicómics «La Corneta» (en co-edición con ediciones castor), y recientemente *El libro de Gabriel* de Carlos Trillo y Carlos Meglia, autores argentinos de primer nivel; además de “*El Complot Mongol*” de Peláez y Crosthwaite y *Buba Cómix*, volumen I Quintero (ambos dos en co-edición con grupo editorial Vid.¹¹

En 2003, la investigadora Ana Merino continúa con los comentarios:

Experimental, literaria y erótica, incluye materiales extranjeros y a nuestros valores mexicanos como Ricardo Peláez, Clément, Frik, Luis Fernando, Daniel Guzmán, José Quintero o Eduardo Rocha entre otros que desarrollan una línea alternativa con tonos del cómic social realista, la ciencia-ficción y el underground. Algunos de estos autores alternativos han montado su propio taller y creado pequeñas editoriales para sacar adelante sus trabajos, como el Taller del Perro o Ediciones La Corneta [...] Tal vez México sea el país hispánico donde el cómic como producto de consumo masivo tiene más posibilidades de mantener su audiencia. Sin embargo, la presencia de productos animados japoneses y norteamericanos le va ganando terreno al material autóctono, que se refugia en la prensa diaria o la tira política para sobrevivir. La televisión por otra parte, con sus culebrones y seriales, le ha robado un público femenino que ya nunca recuperará.¹²

Fuera del orden cronológico de la historiografía que hemos seguido, Clément ha dado a conocer aspectos de convivencia diaria y operación entre miembros del TDP que contradicen bastante lo que los investigadores habían escrito acerca de ellos:

¹¹ Información encontrada en <http://www.ilustracionmexico.org/perro01.html>; búsqueda del 15 de noviembre de 2002.

¹² Ana Merino, *El cómic hispánico*, pp. 23, 40 y 92.

Siempre operó como un colectivo muy elemental, cada quien tenía su chamba por separado y ganaba hasta donde podía, pero los gastos del lugar, la renta, la luz, el teléfono, se repartían en partes iguales. cada quien llevaba sus cosas, sus mesas, sus libros, y las cosas de uso común como el stéreo o la estufa se compraron en conjunto, otras se aportaron libremente en la medida de las posibilidades de cada quién [...] También queríamos poner una tienda de comics donde se vendiera lo nuestro y de paso libros y música de cosas que nos gustaran pero que eran difíciles de conseguir en México, queríamos una biblioteca y galería para dar a conocer libros y originales que de otra forma no se hubieran conocido nunca, queríamos una especie de cyber-café donde eventualmente se dieran breves cursitos de Photoshop, charlas con profesionales, conferencias, presentaciones de libros, queríamos una pequeña escuela de historietas que funcionara de semillero, queríamos un número de estudios donde pudiéramos producir comics, e incluso algunos dormitorios para invitados internacionales... de alguna manera, muy precaria manera, todo esto lo fue aquel departamentito de la Portales. Nuestra ensoñación fue escalarlo a nivel institucional, pero solo fue eso: una breve ensoñación.¹³

De acuerdo a las declaraciones de Clément, parecería que también otros miembros del TDP compartían su idea de hacer producciones redituables, pero al contrastar sus comentarios con los de otros miembros del colectivo que expusimos antes, se deduce que su adherencia al movimiento Historieta de Autor fue menos idealista, o cambió con el tiempo:

Teníamos un discurso que manejábamos hacia afuera, el que nos ayudaba a responder entrevistas y a presentarnos ante instancias oficiales, decíamos ser un Colectivo de Resistencia Cultural; en Francia nos dieron una definición que nos gustó, alguien en una presentación nos definió como un "Laboratorio de Resistencia Cultural", nos sonó bien, sentíamos que nos acomodaba y además se oía chingón: "Laboratorio" de labor y experimento, "Resistencia" palabra que nos evocaba nuestro paso por El Gallito y que nos ponía en un espectro contracultural en la escena del comic en México, y "Cultural" que nos perfilaba como interesados en actividades que se orientaran a la

¹³ Entrevista con Edgar Clément, *op. cit.*, s/p.

formación de autores y lectores [...] nos agradó y tomamos brevemente ésta bandera como consigna [...] Las cosas fueron bien hasta que empezamos a crecer, comenzaron a surgir oportunidades de crecimiento y la exigencia de formalizarnos en nuestros métodos de operación y objetivos, y justo ahí comenzaron a aflorar nuestros fantasmas personales y acabaron obstruyéndolo todo: diferencias de personalidad, políticas, de conceptos y estrategias terminaron dividiéndonos... ahí es donde creo que lo del "Colectivo de Resistencia Cultural" era solo un slogan, si no pudimos rebasar nuestras diferencias para hacer formalmente un "colectivo" es porque ese no era el fin último después de todo. Eramos solo un grupo de amigos que pudieron estar juntos mientras no existiera un compromiso formal para estarlo... cuando esa formalización comenzaba a hacerse necesaria todo tronó.¹⁴

Para finalizar, destacamos otro comentario suyo donde hace hincapié en que no protestaban contra los nexos que mantenían por aquél tiempo la editorial Vid y los cómics "gringos", sino por la baja calidad de las publicaciones "chafas" que se lanzaban en detrimento de la formación de mejores apreciadores.¹⁵

En 2006, en torno a la presentación de la máxima saga de Edgar Clément, Operación Bolívar, Víctor Del Real hacía una retrospectiva del trabajo de Gallito Cómix cuya mística había retomado el TDP:

No dudo en destacar la pieza Operación Bolívar como ideal paradigmático de lo que la extinta revista Gallito Comics deseaba dar a conocer con su filosofía autoral y su postura favorable a la inteligencia crítica: su interés por historias de largo aliento, producidas con mayores recursos artísticos y argumentos más elaborados, que tuvieran cercanía con el mundo inmediato y su contradictoria complejidad [...] una obra que se convirtió en eje fundamental, verdadero leitmotiv, de la revista Gallito Comics y en reto del historietismo mexicano contemporáneo. Que yo sepa, no han aparecido obras que se acerquen a los parámetros conceptuales y metafóricos con que esta

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

historieta dejó marcado el espacio de los dibujantes más inteligentes del país. Tengo la impresión de que en Edgar Clément se sintetizan muchas de las virtudes y los defectos de los dibujantes mexicanos.¹⁶

Bajo el título “La modernidad como tragedia”, Del Real emprendió un homenaje a Luis Fernando Enríquez y su obra: *Los Sentimientos de la Nación*, que había influenciado a Clément y otros autores de principios de los noventa. Según dijo, el tratamiento poético que hizo de la iconografía mexicana donde las referencias históricas y la cultura popular citadina se hallaban en abundancia y se acompañaban de un dibujo hábil, novedoso y fresco, los había llevado a cuestionarse las bases de la nacionalidad mexicana. El momento permitía explicar a Del Real cómo había procedido Clément para realizar su obra máxima: recorría El Centro Histórico con su libreta en mano para documentar los edificios emblemáticos y luego hacía bocetos que complementaba con fotocopias y recortes. También destacó su paso por el taller literario del poeta Sergio Mondragón y las tertulias del café Gaby’s en la colonia Juárez, además de las reuniones editoriales con miembros del suplemento *El Búho*. Toda esa experiencia previa había hecho su parte hasta que él pudo desempeñarse como ilustrador. Incluso –recalca– como diseñador, cuando descubrió los secretos de la composición que muchas veces infringió a propósito. Por ejemplo, cuando desbordaba “la caja”¹⁷ para lograr composiciones que rayaban en lo barroco, lo *naïve* o lo kitsch. Pero al fin y al cabo, distinguían su trabajo de otros, convencionales, que empleaban de modo frío y mecánico los paneles secuenciales. En resumen, propuso a Clément como un autor subversivo cuya obra era una conjunción de episodios históricos, ironía, escepticismo y desencanto.¹⁸

Como vestigio de la existencia de una red de seguidores del TDP a través de la *web* ha quedado una última cita que deambula por el ciberespacio y sintetiza sus mejores logros:

¹⁶ Edgar Clément, *Operación Bolívar*, presentación por Víctor del Real. s/p.

¹⁷ La caja compositiva es el espacio donde el creativo puede intervenir sin tocar los márgenes necesarios para la encuadernación o los blancos que evitan la saturación de la página. La autora.

¹⁸ Edgar Clément, *op. cit.*, presentación.

El Taller del Perro (TDP) es un grupo de creadores cuyos objetivos principales son la elaboración, publicación y difusión de historieta de autor. Tras un par de décadas en las que el cómic autoral fue prácticamente desmantelado por la voracidad de una industria que apostó todo a la maquila, en 1992, apareció el Galito Inglés (Gallito Cómics desde 1994), revista germinal que renovó la antigua tradición historietística mexicana que yacía en estado comatoso desde la década de los setenta y proyectó a un grupo de neomoneros entre los que se encuentran Edgar Clément, Fik, Ricardo Peláez y José Quintero, quienes a partir de 1998 forman el colectivo Taller del Perro con la intención de ampliar su rol de hacedores de comic a coeditores, talleristas y promotores de una nueva cultura de historieta.¹⁹

1. Efectos cruzados de los cambios tecnológicos

Al principio se planteó la hipótesis de que un drástico intercambio tecnológico conocido como “Transición de la tecnología analógica hacia la digital” hubiera sido determinante para el declive de la historieta de autor en los noventas. Por ese motivo, se hará hincapié en la información que permita enfocar el punto. Para comenzar, se definirá en qué consistió el cambio de una manera sencilla: en llevar las señales de la vía terrestre al espacio aéreo por medio de la suma de varios avances: el desarrollo de la fibra óptica, la cobertura de los satélites espaciales y la ampliación del espectro de emisión de señales que permitió abrir el radio de manejo de las ondas lumínicas y sonoras. Las dos áreas en donde los cambios tuvieron mayor impacto fueron las transmisiones televisivas y radiofónicas que a su vez intervinieron en el rápido desarrollo de las tecnologías computacionales que se completó con la creación de los códigos binarios y logarítmicos. A continuación, se hará un reconocimiento de varias diferencias que existieron entre las primeras generaciones de “moneros” que no tuvieron a su alcance varios de esos nuevos campos de desarrollo, adquirieron sus conocimientos sobre la práctica editorial, a diferencia de los autores independientes que por rasgo general la obtuvieron con su asistencia a las academias de arte o las universidades aunque no hubieran completado su formación ahí. Sixto Valencia, autor de Memín Pingüín, habla de la evolución del dibujante y del estancamiento de la historieta. Expone claramente la diferencia entre su generación y la actual:

¹⁹ Vivi Quest, *El Taller del Perro*, www.ilustraciónmexico.org/perro01.html. Información obtenida en la búsqueda electrónica del 15 de noviembre de 2002.

Por principio no existía la carrera de dibujante de historietas en México, lo más cercano eran los estudios de arte publicitario. Lo extraño del caso es que en nuestro país, que tiene amplia tradición no sólo de historietistas sino cerca de doscientos años de grabadores y caricaturistas, la carrera sigue siendo técnica y en la mayoría de los casos se estudia por correspondencia o se aprende como un oficio. Aunque, sí hay una diferencia: la mayoría de los ilustradores de Comic de hoy día son Licenciados en Diseño Grafico y aprenden en las universidades aspectos mercadológicos y tienen amplio conocimiento sobre medios de difusión y formatos de impresión, quizá sea ésa la razón de que la mayoría se incline por los medios electrónicos para su difusión o, tal vez, que sin excepción, trabajan o lo han hecho por periodos importantes, en los Estados Unidos: “El país del Cómic”.²⁰

Un porcentaje menor constituido por los autores autodidactas obtuvo sus conocimientos de trabajo en una mezcla de aprendizajes técnicos, experimentaciones personales y colaboración con otros artistas:

El dibujo técnico no se enseña en las escuelas de arte [...] y no sé por qué. El único argumento que me parece plausible es que una cosa es dibujar con escuadras y otra dibujar con la mano suelta, a expensas de la “expresión” [...] El dibujo técnico ayuda a educar el ojo, se percibe mejor la disposición de elementos en espacios bidimensionales y tridimensionales, se desarrollan capacidades para percibir las asimetrías, de repente ve uno una circunferencia chueca y enseguida lo detecta, se perciben mejor las irregularidades de una recta hecha a mano alzada, y paradójicamente, mejora el dibujo a mano libre; a diferencia de los médicos, los arquitectos suelen tener buena letra. Las escuadras sirven como una especie de muleta que ayuda a corregir fallas en los trazos [...] no en balde los arquitectos resultan mejores diseñadores que los que han egresado de las escuelas de diseño. En las escuelas de diseño se han excluido todas las disciplinas que exigen esfuerzo intelectual y sicomotriz, y no sé por qué. En algún lugar leí que el tronco común de La Esmeralda en

²⁰ Entrevista con Sixto Valencia, en *Uno más uno*, Sección Cultura, Noviembre de 2005.

los años 50's incluía Geometría, Anatomía comparada, Botánica [...] hijas del racionalismo europeo, las escuelas mexicanas de la primera mitad del siglo XX siempre buscaron cierto apego a las ciencias: eso ya se abandonó por completo en nuestros sistemas educativos, el conservadurismo chato y mipo de nuestra sociedad ha ganado la batalla y se ha inclinado por los planes pragmáticos y directos de USA.²¹

Otra forma de obtención de conocimientos se dio a través de las convenciones CON QUE, donde los integrantes del TDP realizaron labores de fomento:

[Hacíamos] muchas cosas, todas las que se nos ocurrieran y las que nos salieran al paso. La mayoría era atender invitaciones al interior de la república... ya que la gente nos iba conociendo nos iba invitando. También echábamos la mano en la organización de eventos y a donde quiera que eramos invitados a participar siempre proponíamos algo que nos permitiera expandir nuestro espacio para que la gente sintiera que la historieta pesaba: en la CONQUE hicimos carteles y organizamos talleres y exposiciones, en la FILIJ se hizo una instalación además de los talleres para niños... en fin, que nos apuntábamos a donde fuera.

Una vez adquirida la experiencia de trabajo era posible ingresar a las editoriales si se demostraba suficiente práctica en el uso de técnicas de representación a mano alzada y la manipulación digital de imágenes, mientras que al interior de las editoriales, varios procesos de trabajo, antes elaborados y lentos, se iban simplificando y otros se eliminaban por completo. La introducción de escáners planos para digitalizar imágenes y convertirlas a medios tonos en minutos fue dejando atrás los procesos fotomecánicos donde los originales entintados a mano eran fotografiados sobre acetato y luego, sometidos a dos procesos de revelado químico: el primero (negativo) se hacía para obtener un fondo opaco sobre el que destacaba la línea totalmente transparente que permitía hacer retoques con una solución de óxido de titanio, agua y tinta china negra. Una vez cubierta cualquier transparencia indeseada, se realizaba el segundo proceso

²¹ <http://edgarclement.blogspot.com/2010/02/2007.html>.

(positivo) que era inverso al anterior: lo opaco se volvía transparente. En caso de que todavía hubiera errores se corregían raspando con la cuchilla. Los positivos eran llevados a las planchas de Zinc por medio de procesos químicos de revelado. A éstas planchas se les conoce todavía como matrices de impresión y son montadas sobre los rodillos de caucho de las máquinas de litografía Offset para ejecutar las reproducciones masivas. En particular, a los artistas de los años noventa les tocó un tiempo de profundas transformaciones tecnológicas:

Durante el tiempo en que duró El Gallito, Víctor nos ofreció las instalaciones de Orizaba 13, donde él, Rogelio Villarreal y Chema Espinaza tenían una oficina compartida. Rogelio editaba La Pus Moderna, Chema trabajaba en Tierra Adentro y editaba libros de poesía. De hecho yo sí me fui ahí a trabajar con Víctor para hacer El Gallito, Rogelio Víctor y yo convivíamos diario, y ahí, ayudando a Víctor y al Roger ví cómo se hacía una revista, desde su planeación en el manuscrito hasta la impresión... para mí esa experiencia sí fue un taller, un taller de edición, junto con ellos y Miguel Ángel DaVila, quien era un diseñador que trabajaba en Excelsior y ayudaba a Víctor a parar la tipografía [...] también me tocó ver ahí el proceso en el cual el oficio editorial comenzó a ser profundamente revolucionado por el uso de la computadora.²²

Los avances contribuyeron para que aumentara la fidelidad de reproducción y en sentido opuesto, marcaron aún más la distancia entre las editoriales que podían mantener su equipo profesional para hacer tirajes de alto volumen y en otros casos irlo sustituyéndolo por el de tecnología digital, al mismo tiempo que se beneficiaban con la tecnología casera para abaratar procesos como el de las pruebas a color (antes llamadas pruebas de “roll”), mientras que varios colectivos de autores independientes usaban esa misma tecnología doméstica para hacer impresiones definitivas de su trabajo. Las revistas como “Gallito” que deseaban mantener cierta calidad de impresión debían recuperar cierta cantidad de dinero antes de hacer un nuevo tiraje prorrateado que al fin y al cabo, se hacía de la manera tradicional. Hubo otros colectivos más audaces que para evitar esos

²² Idem.

problemas ponían su correo electrónico en la contraportada de sus fanzines para hacer reproducciones sobre pedido con tecnología casera, una postura brillante que evitaba la impresión de ejemplares innecesarios, aunque también favorecía el “pirataje”.²³ Con todo, no fueron los artistas los más perjudicados sino los técnicos de imprenta:

El Maestro Agustín Tinajero, nuestro negativero de confianza se ha quedado sin trabajo, El Pibe, nuestro tipista acabó rebasado y desplazado por el Quark XPress y los programas de autoedición [...] yo mismo, mi filosofía al salirme de El Gallito era ¿para qué discuto con Víctor si puedo editarme yo mismo?²⁴

Los comentarios de Clément pueden contrastarse con otras declaraciones de Sixto Valencia cuando explica cómo se trabajaba en las editoriales antes de los años ochenta:

¿Qué tiempo le llevaba realizar una historieta completa?

La revista se publicaba semanalmente y yo tenía que hacer un episodio de 32 láminas de 4 a 6 cuadros cada una. Para completar este trabajo hacía 5 cartones por día, y también hacía la portada. En la primera edición se hizo en medio tono con la portada a color, pero la reedición que se hizo en los años ochenta, se volvió hacer cuadro por cuadro, todos los cartones con todo y portadas, es la serie que se está reeditando actualmente.

¿Recibía algún tipo de asistencia para las tintas, color u otra parte del trabajo?

Contaba con un equipo de ayudantes; uno hacía la letra, otro hacía el medio tono, otro hacía los fondos, y también había el que hacía el trazo, mi función era entintar todos los dibujos y darles el estilo propio.²⁵

²³ El término “Pirata” se aplica cuando una persona se apropia del esfuerzo de otros para su exclusivo beneficio, ya sea intelectual o mercantil. Esa actitud distinguió en especial a los ladrones de barcos del Siglo XVI que se apropiaban de la mercancía y la revendían. Se decía que en su mayoría eran renegados, prófugos de la justicia o ex prisioneros de guerra. También se ha escrito que La reina Isabel I de Inglaterra hizo grandes alianzas con esos “rufianes” para obtener victorias bélicas. La autora.

²⁴ Entrevista con Edgar Clément, *op. cit.*, s/p.

²⁵ <http://blogs.elcomercio.pe/lanuez/2008/07/sixto-valencia-el-dibujante-de-1.html>

Las ventajas tecnológicas tuvieron una aplicación inmediata con el avance de los microcircuitos electrónicos que permitieron la creación de equipos compactos para resolver problemas como el de los laboratorios fotográficos:

Un minilab es un centro de procesamiento de películas y copias fotográficas de dimensiones reducidas, en oposición a las fábricas de procesamiento de fotos de grandes dimensiones para producción en ancha escala. El minilab surgió en la década de 80 como una solución completa para procesamiento de fotografía en colores por tiendas independientes. Los primeros minilabs consistían típicamente de dos máquinas: una procesadora de películas y una procesadora de copias, ambos por procesos químicos (...) En la fase de transición de analógico para digital, un *bureau* de fotografía tenía dos opciones: o adquiría un minilab digital nuevo para ser equipado con un scanner capaz de convertir negativas y cromos analógicos en archivos digitales o mantenía el minilab analógico y equipaba con un accesorio que transforma el archivo digital en una imagen luminosa ampliada que era puesta en contacto con el papel fotográfico en la sección de ampliación del minilab. La conversión de digital para analógico es hecha por máscaras[1] que son ofrecidas aún los días de hoy, sin embargo en versiones cada vez más aprimoradas.²⁶

A la par de la tecnología de reproducción, se fueron creando programas de ilustración, diseño, montaje y retoque electrónicos que fueron requiriendo de los creativos el desarrollo de nuevas competencias, por principio, adiestrar su mano acostumbrada a las plumillas, los lápices y los pinceles a los nuevos “ratones” y tablillas electrónicas para dibujo que evitaban que se perdiera la definición de la línea cuando era dibujada a mano alzada y luego digitalizada por medio de un escáner. A mediados del año 2000 ya eran numerosos los colectivos de artistas, sobre todo en Estados Unidos que se reunían para pagar entre todos una renta pero contratarse individualmente para hacer portadas de discos y revistas o ilustraciones bajo esas nuevas facilidades tecnológicas. Varios de ellos expresan con claridad el “antes y el después”. Por ejemplo, cuando dejaban de recibir pago al enviar por correspondencia sus ilustraciones hechas a la manera tradicional y descubrir que no se les había retribuido porque se había pegado la pintura al sobre, lo que no ocurría con las tintas de las nuevas impresoras a color cuyo secado era casi inmediato.²⁷

²⁶ <http://blogs.laslabs.html>, búsqueda de 23 de octubre de 2008 por la autora.

²⁷ Laurence Zeegen, *op. cit.*, p.80-84.

Capítulo IV. Análisis de las obras

Las dos historietas que nos atañen, se integran al grupo de objetos de arte que describiera Juan Acha como «sujetos a las adecuaciones de los nuevos modos de producción» y por lo tanto, su calidad estética sólo podía apreciarse a partir del objetivo que cumplían en los colectivos sociales de los cuales se desprendían como manifestaciones artísticas legítimas:

Las artesanías y los diseños no son artes aplicadas; son dos sistemas estéticos de producción especializada con igual valor sociocultural e histórico que las artes. Las artesanías constituyen el sistema estético pre-renacentista o precapitalista que, en el feudalismo toma el nombre de artesanías gremiales; pero también cabe denominarlas artes tecnológicas o industriales. Esto de artes aplicadas, condena subrepticamente todo instrumentalismo o utilidad práctica de los productos estéticos, para postular los puros, que sólo existieron en Europa a partir de 1850 cuando se instituyó la belleza pura. Pero luego, Europa la niega al generar los diseños [...] Principiemos por lo obvio: toda manifestación o realidad cultural es hechura del hombre y, por tanto, se halla ligada a varios trabajos y comportamientos. Pues bien, todos estos trabajos y comportamientos pueden reducirse a tres actividades básicas que los cubren sin dejar nada afuera, y que son: la producción, la distribución y el consumo. Es decir, estas actividades aunadas cubren la totalidad completa de cualquier ciencia, tecnología o sistema estético.¹

Las obras se identifican, cada cual, como una historieta de autor debido a su insujeción a los convencionalismos comerciales en cuanto a la imagen y al argumento, aunque conservan las medidas de página convencionales para el álbum A4 identificadas con las de publicaciones autoconclusivas de seis páginas conocidas desde los años cuarenta.² López Rionda registró que continuaron utilizándose hasta los años noventa porque resultaban convenientes cuando la obra tenía posibilidades de formar parte de un futuro álbum de autor o colección

¹ Juan Acha, *Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas*, pp.14-16.

² Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos*, *op. cit.* Tomo II.

especial. El interés por desarrollar personajes comunes acerca a los autores a épocas pasadas de la historieta nacional. Al respecto, son más convencionales los personajes planteados por Ponce y Clément que los de Peláez, con excepción de la protagonista femenina de *En los límites...* que acusa un uso renovado de los héroes *Double-face* de la época clásica norteamericana. A pesar de que en sentido estricto no pueda considerarse una heroína debido a que no actúa conforme a un valor moral positivo. Tampoco corresponde con otros prototipos femeninos utilizados en la historieta clásica mexicana como la "Adelita", "La Bandida", "La Güera", "La Tigresa del Bajío" o "La Valentina".³ Al contrario de lo que criticaba Eco a Superman «que no era propositivo en ningún sentido», la protagonista de Ponce y Clément sí rompe con lo establecido en el modelo cultural vigente:

Este héroe superdotado emplea sus fabulosas posibilidades de acción para realizar un ideal de absoluta pasividad, renunciando a todo proyecto que no haya sido homologado previamente por los catadores del buen sentido oficial, convirtiéndose en ejemplo de una honrada conciencia ética, desprovista de toda dimensión política: Superman no aparcará nunca su coche en zona prohibida ni organizará nunca una revolución.⁴

Peter Bürger en su texto *Teoría de la Vanguardia*, de 1974, establece una reflexión acerca de cómo a través de los cambios en tres conceptos: finalidad, producción y recepción se podían establecer diferencias entre varias subcategorías de arte: el arte sacro, el arte cortesano y el arte burgués al que se ha referido Eco:

El arte burgués tiene la función de la representación sólo en la medida en que la burguesía (de Estado, en este caso) acepta el concepto de valor de la nobleza; la objetivación artística de la autocomprensión de la propia clase es genuinamente burguesa. La producción y la recepción de la autocomprensión articulada en el arte ya no está vinculada a la praxis vital. Habermas se refiere

³ Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea, *op. cit.*, p. 191.

⁴ Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*; *op. cit.*

a este hecho como satisfacción de necesidades residuales, es decir, necesidades excluidas de la praxis vital de la sociedad burguesa. No sólo la producción, sino también la recepción ahora de modo individual. El modo adecuado de apropiarse de la obra de arte consiste en sumergirse individualmente en ella , que ya está alejada de la praxis vital del burgués, aunque pretenda todavía reflejarla. Y el esteticismo, con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica, conserva todavía esa pretensión. La separación de la praxis vital que había sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa, se transforma ahora en su contenido.⁵

La obra de los artistas del TDP por el contrario, se suman al efecto de los movimientos de vanguardia que según lo ha explicado también Bürger «se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo) la separación de la institución arte de la praxis vital de los hombres». Esa exigencia hacia la practicidad no se refiere a que el arte vuelva a ser práctico ni que el contenido de las obras sea significativo para toda la colectividad, sino que cuestiona el papel del arte en la sociedad, lo que implica la revisión del efecto de la obra como de su contenido. Porque, añade: «esas provocaciones no dan siempre sino bajo ciertas condiciones» como con Duchamp y sus *ready mades* que no eran obras. Eran manifiestos.⁶

⁵ Peter Bürger, *op. cit.*, p 101.

⁶ *Ibidem.*, p 107.

1. EN LOS LÍMITES DEL ÁREA CHICA

Novela gráfica de 8 páginas, Circa, 1998

Texto: Rodrigo Ponce

Gráfica: Edgar Clément

Formato: Album A4

Técnica: mixta sobre papel, monocromática

Firmada por el ilustrador al final de la obra

Catalogada en 2000 en BdMex

La obra se compone de 97 paneles dispuestos en una retícula inusual de 5X5 columnas que se repite a lo largo de las seis páginas. Lo primero que deja saberse por el título es que la obra tiene que ver con la territorialidad y por lo tanto, con la presencia de subculturas.⁷ A través de dos personajes principales: una adolescente y un hombre joven, se ha representado a los burócratas empobrecidos del país y a las tribus urbanas. La presencia varios pasajeros a lo largo del trayecto de un microbús desde la colindancia entre el Estado de México y D.F. permite mostrar el aspecto de una ciudad deteriorada por la pobreza y la falta de acciones políticas, cuando el orden social se convulsionaba ante el rápido hacinamiento de poblaciones desamparadas donde luego se formarían los “colectivos rudos”, como los de “La loba” y que otorgaron identidad a esos grandes predios de la zona de Chimalhuacán. La presencia del dueño de un Microbús confrontado a dos policías de seguridad pública del Distrito Federal al final de la historia abrió la oportunidad de ejercer una crítica ante la inacción del Estado y su poca sensibilidad hacia los asuntos del pueblo. De la obra, trasciende el tratamiento de la iconografía mexicana que ha prevalecido en toda la obra de Clément, pero a diferencia de las escenas planteadas en su máxima obra, Operación Bolívar, las que nos ocupan resultan demasiado sencillas. No obstante, el autor ha dejado ver los elementos de identidad que desea criticar: Una bandera nacional dispuesta en la defensa frontal de un “pesero”, que no sabemos si la han dejado ahí desde el 15 de septiembre (día de la

⁷ Es probable que el nombre de la obra se refiera al término “área chica” utilizado en el fútbol para designar a la pequeña área que precede a la portería y donde la presencia de jugadores del equipo contrario implica un gran peligro porque pueden anotar Gol. Además de que en uno de los paneles se muestra la escuela de fútbol Águilas del América, un equipo con muchos adeptos en la zona. La autora.

independencia, cuando suelen acomodarla de esa manera) o la historia ocurre cerca de esa fecha. La obra también permite apreciar la situación de disparidad que se vivía entre la población durante los años noventa. Nos presenta al inicio a dos mujeres que discuten la situación de la carestía. A continuación, representa a un burócrata que viste con un traje negro y corbata. También lleva un portafolios en la mano, pero Ponce y Clément han dejado el papel protagónico a una joven adolescente que conduce arbitrariamente mientras va escuchando a los Sex Pistols. Para comenzar con la interpretación de la escena, acudimos a José Hernández cuando explica la importancia de la “transnacionalización” de la música, que en el caso mexicano ha recibido mayor influencia de la música en Inglés, sobre todo en las zonas fronterizas que colindan con Estados Unidos y en las grandes ciudades, donde las emisoras de radio han fungido como medios de acercamiento.⁸ Por su parte, Jonathan Fierro averiguó que la música era uno de los elementos de mayor identidad y confrontación entre los jóvenes. Al retomar una cita de Adorno sobre música duodecafónica subraya que «ese turbio sedimento» es el que al final fija la condición espacial y ayuda a dilucidar la lógica de la escena. En nuestro caso, nos permite conocer aspectos relacionales que la protagonista sostiene con otros miembros de su colectivo *Hardcore*, y que serían otros si ella escuchara *jungle*, *progressive*, *lange* o *trance*. Las aficiones musicales además de mostrar la cultura musical de cada joven, les permite saber, sin establecer algún contacto físico ni hablar, las posibilidades de asociación que tienen con otros jóvenes.⁹ Además, destaca de la protagonista unos guantes que lleva y el cabello suelto pero bajo un corte que no corresponde con los de tipologías de tribus urbanas estigmatizadas sino a las de nueva generación identificadas con el *Hip-Hop* y el *Sampleo* (extirpar sonidos del recuerdo de una comunidad, los añorados y los detestados, para arrojarlos después a un ruedo caleidoscópico en una labor de cut-up/fold-in: corte y montaje).¹⁰ A lo largo de la trama solo se muestra susceptible a la dominación de la autoridad de personas mayores sin manifestar otros repudios. Los guantes que

⁸ José Antonio, Hernández, *Cultura local y música popular*, p. 35.

⁹ Jonathan Fierro, *La Tribu Psycho*, p.47.

¹⁰ Tomàs Brum, *Hippie-hop* y David Ponce y Jordie Berenguer, *Hip-Hop desde Chile*, ambos en *Revista Generación*, núm. 75, pp. 53 y 68.

luce forman parte del atuendo de bandas cuyas actividades asociativas son consideradas de supervivencia porque determinan el alma misma del colectivo: “Skatos”¹¹, “Patinetos”¹², “Taggers”¹³ y “Graffers” (que en México se conocen “graffiteros”).¹⁴ En concreto son muy semejantes a los que usan los “Patinetos” para apoyarse mejor con una o dos manos mientras realizan acrobacias. Su peinado se parece al de una “Emo” pero lo demás de su atuendo no permite ratificar esa clasificación. Tampoco muestra marcas de pertenencia vitalicia a otras bandas “duras” como pueden serlo tatuajes o cicatrices. La presencia de una mochila que lleva a sus espaldas también la deja fuera de los grupos radicales que, casi sin excepción, aborrecen la escuela. En todo caso, la proponen como una versión femenina del “Porro” o el “Pambolero”: Un tipo de joven que reunido en pandilla, comete actos desinhibidores como robar autos o mercancías, o bailar y cantar frente a las personas para luego retomar sus actitudes convencionales. Fierro ha escrito sobre la importancia de esos ritos de trance y “empoderamiento juvenil” que en generaciones anteriores y en los colectivos tribales se hallan muy relacionados al consumo de drogas, para decir que en las sociedades modernas el valor de apreciación se ha llevado a la música «y a cierto tipo de música» que los identifica con su tribu y funciona como elemento mágico para animarlos a realizar acciones de riesgo.¹⁵ Esas actitudes son muy cercanas a las que manifiesta la protagonista aunque, conforme avanzó la investigación hemerográfica, se halló una cita que abre otras posibilidades de

¹¹ Los “Skatos” son descendientes del movimiento musical SKA de los años 50 a quienes se llamaba “los chicos rudos de jamaica” (“rudeboys” y “rudegirls”). Al paso del tiempo los “skinheads” en Inglaterra se unieron con los inmigrantes de Jamaica para escuchar ska y reggae. s/a, *Mitos y leyendas del ska*, [www.http://fixcat.bravepages.com/mitosdeska.html](http://fixcat.bravepages.com/mitosdeska.html), 2 de julio de 1999.

¹² Los “Patinetos” son los jóvenes, casi siempre varones, que se reúnen en bandas y como elemento emblemático siempre van andando en patineta. La autora.

¹³ Los “Taggers” fueron inicialmente bandas de adolescentes negros que marcaban sus territorios a través de firmas (taggs) hechas con pintura en aerosol. Tania Cruz, *op. cit.*, introducción y anexos.

¹⁴ Los “Graffers” y “Writers” son subgrupos o derivaciones de los “Taggers”. Los primeros se dedicaron a hacer pintas callejeras de protesta, llamadas mundialmente “Grafittis”. Los segundos representan una versión más sofisticada porque sus dibujos son más elaborados y a menudo los acompañan de poesía que ellos mismos crean. Se ha escrito que al principio los “Graffers” solo usaban aerosol negro y poco a poco, fueron inventaron sus propias técnicas para crear pinturas o mezclarlas. Conocimiento que sólo se adquiere como miembro de algún colectivo. En versiones más actuales, también se acompañan de música al momento de hacer sus pintas y a sus filas se han adosado los escaladores que trepan por los edificios más altos o emblemáticos de las ciudades de manera temeraria (sin cuerdas ni escaleras) para hacer pintas en las partes superiores y de esa manera establecer sus conquistas de territorio. La autora, basada en Tania Cruz, *op. cit.*, Introducción, anexos y conclusiones.

¹⁵ Jonathan Fierro, *op. cit.*, pp. 6-17.

interpretación porque se relacionan con varios eventos de vandalismo ocurridos en la zona “La Loba” donde también transcurre la historia de Clément y son paralelos en el tiempo:

Se sabe que desde varios días antes Buendía¹⁶ estuvo reclutando muchachos entre sus seguidores y entre grupos de chavos banda. Había prometido que el viernes, cuando Jesús Tolentino Román tomara posesión como presidente municipal, “el día iba estar gacho porque iba a valer madres”. Así estuvo el viernes en Chimalhuacán. Desde temprano varios centenares de seguidores de Tolentino, miembros del grupo Antorcha Campesina, se congregaron frente al edificio municipal para festejar la llegada del nuevo alcalde. Poco después de las 11 y media estalló un cohete a un costado del palacio municipal. Esa fue, aparentemente, la señal para que comenzara la masacre. Desde las azoteas del palacio municipal y de otros edificios, varios tiradores dispararon contra la multitud. Del mismo inmueble del ayuntamiento salieron docenas de golpeadores, algunos con armas de fuego, para arremeter contra los miembros de Antorcha Campesina. Muchos seguidores del nuevo presidente municipal llevaban morrales repletos de piedras y cervezas.¹⁷

Bajo esa segunda interpretación, la presencia de la mochila que lleva la joven a la espalda en los últimos paneles de la obra adquiere mayor lógica. La protagonista pudo ser una de esas “chicas banda” de la zonas de Nueva Guadalupe, La Loba I y La Loba II (identificadas como “Lobas”) que acudieron al llamado de la lideresa para defender su territorio:

De acuerdo con la información proporcionada por el titular de la Procuraduría de Justicia del estado, Gerardo Sánchez y Sánchez, la

¹⁶ A Guadalupe Buendía se le conoce como “La Loba”. Ella se ufana de que ese apodo se lo pusieron cuando, de niña, defendió a su hermana Alejandra de otras dos niñas que la estaban golpeando. Guadalupe iba con su perra, llamada La Loba, la cual a su vez atacó a la perra que tenían las otras niñas y de un mordisco le arrancó una oreja. Entonces la madre de las niñas le puso a Guadalupe el mote de la mascota. Raúl Trejo Delarbre, Sociedad y poder: La Loba, retrato de un sistema corrompido, en La Crónica de Hoy, 20 de agosto de 2000, s/p. consultado en su versión electrónica en: <http://sociedad.wordpress.com/2005/12/10/la-loba-retrato-de-un-sistema-corrompido-2/>

¹⁷ Idem.

captura de “La Loba” ocurrió a las 17:40 horas del viernes y es presunta responsable de los delitos de homicidio, lesiones, ocupación ilegal de inmuebles públicos y rebelión, todos ellos considerados graves, por lo que no alcanzaría libertad bajo caución.¹⁸

Luego de reflexionar en los comentarios del Dr. Barrón, considero que el personaje obedece a una creación personal de Clément quién mezcló características hasta que obtuvo un personaje femenino que le agradaba y eso nos impide saber con exactitud si representa a un grupo urbano en específico.¹⁹ Sin embargo, dado que el objetivo de desarrollar un análisis formal de la obra incluye la elaboración de hipótesis de interpretación, también trataremos de clarificar la relación que la protagonista pudiera establecer con el personaje “Maggie Simpson”, porque se ha identificado con ella en el panel 93. Llama la atención que aparezca una calcomanía de ese personaje junto con el nombre de Fabiola porque no es común que los “chavos banda” revelen su nombre de pila. Por lo regular, se identifican con un mote. Para ahondar en el asunto, se revisó el perfil de conducta de la pequeña Simpson con objeto de hallar alguna clave.²⁰ Lo más destacado es que “la bebé Simpson” pertenece a una familia disfuncional que la expone con frecuencia a eventos para los que no está preparada para responder debido a su corta edad. A pesar de sus esfuerzos por integrarse al mundo de los adultos, siempre se mantiene relegada a un papel secundario.²¹ Otra vertiente de interpretación provino de considerar el cambio que se dio entre los “chavos banda” cuando permitieron la incorporación de mujeres a sus colectivos:

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ver. Rosaura Cruz, *Entrevista al Dr. Martín Barrón*. Anexo 2

²⁰ Aunque se estudiaron, se dejaron a un lado las posibilidades de que la joven pudiera representar a la hija menor de Guadalupe Buendía que apoyó a su madre durante los disturbios de protesta. Y en último caso, que Clément hubiera construido una “mentada de madre” visual para identificar a su personaje como: Fabiola. “La mamona” debido a que “La bebe Simpson” siempre trae en la boca un chupón. Lo que no extrañaría para la época, cuando la inclusión de palabras altisonantes y muecas prosaicas como la que incluyó Clément en el panel 60, eran tomadas como actitudes subversivas y resultaban muy importantes

²¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Maggie_Simpson

La presencia de mujeres en las pandillas se hace cada vez más evidente. Seducidas por el poder ofrecido por los pandilleros, son incorporadas al grupo donde, en la realidad, reciben crueles vejámenes y violaciones sexuales, son utilizadas para cobrar extorsiones, asaltar buses o ejercer el sicariato y, al final, terminan siendo aniquiladas. Este fenómeno social demuestra que, hoy por hoy, las mujeres son incorporadas desde los 13 años de edad por los pandilleros a las clícas (células), porque las ven como un objeto del cual pueden obtener beneficios, dijo a SEMlac Nelson Oliva, del área de niñez de la organización Internacional.²²

a) Iconografía del tema

La representación de la ciudad y los problemas urbanos no era nuevo. Pueden hallarse trabajos con esos temas desde la época colonial cuando despertó el interés por documentar lo que pasaba en la Nueva España. Una vez constituida la urbe, las crónicas citadinas formaron parte del desempeño de litógrafos, fotógrafos, dibujantes y pintores. Y a partir del periodo moderno de periodistas y célebres historietistas como Gabriel Vargas. Sin embargo, en la obra que nos ocupa aparecen representadas las zonas limítrofes de la Ciudad de México en la época post industrial, lo que precisa un desglose. Bajo una apreciación general, se percibe un marcado tratamiento horizontal de las escenas donde el punto más alto que puede hallarse es un poste de luz.²³ Ese particular también se relaciona con dos fenómenos contemporáneos que se corresponden entre sí de un modo complejo: la deconstrucción de espacios urbanos que habían perdido significado para las poblaciones recién avenidas y cuya demolición resultaba una ventaja para ganar espacio de acomodo.²⁴ Así como su proceso dialéctico: la construcción que emprenden los ciudadanos con extremo esfuerzo debido a que

²² <http://gt.globedia.com/mujer-integran-pandilla-seducida-poder>

²³ Apliqué la teoría de análisis transaccional para tratar de determinar el nivel de angustia que pudieran sufrir los personajes. Bajo ese el concepto, cuando los personajes tienden a mirar cosas bellas o puntos altos, mantienen cierta esperanza sobre el futuro. En nuestro caso de estudio, las escenas cerradas, grises y horizontales podrían obedecer a un interés del dibujante por representar un mundo poco esperanzador donde conviven individuos marginados.

²⁴ Obtuve el concepto de dialéctica entre constructivismo y deconstructivismo de los ensayos de Peter Krieger en *Paisajes Urbanos, Imagen y memoria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006. pp.13 y 161.

su frágil economía los lleva a asumir situaciones de frustración y queja continuas ante el modo de vida confortable al cuál desean acercarse sin lograrlo y a cambio deben aceptar el ruido, la contaminación y el hacinamiento.²⁵ Los procesos de adaptación que antes se hicieran con mayor apoyo por parte de los gobiernos, en el momento implicaban la defensa del territorio a ultranza.²⁶

La representación de pasajeros dentro del transporte público, había sido inmortalizada en películas del cine mexicano como: Esquina bajan y Hay lugar parados. Además de que en varias historietas de José Cruz habían aparecido los protagonistas dentro de taxis y autos particulares. En cambio, “los microbuseros” sí constituyen un nuevo tipo social a cargo de unidades de transporte más pequeñas que fueron conocidas al principio como “peseros” porque el costo del viaje era de un peso. Ese concepto de transporte público se aplicó luego de que las autoridades aceptaran que los autobuses ocupaban más espacio, lo que aunado al crecimiento acelerado del parque vehicular volvía difícil el tránsito por la ciudad. Los microbuses de modelo volkswagen combi fueron los primeros en comenzar a circular y más tarde se implementaron otros de mayor tamaño (como el que se muestra en la obra) y se asemeja a los modelos: Ford LTD, Ford Maverick, Chevy. Los choferes de aquellas unidades adquirieron la mala fama de “cafres” por conducir de la peor manera y escuchar música a muy alto volumen y a menudo se mostraban agresivos cuando se les reclamaba haber omitido alguna parada o cometer atropellos en contra de automovilistas y peatones. Era frecuente que se vieran involucrados en accidentes de tránsito y riñas. En particular, los que atravesaban por zonas inseguras y eran el blanco perfecto de atracadores y secuestradores secuestrados locales.

b) La Narrativa

El argumento es simple. Aunque esa estrategia se había utilizado históricamente para provocar identificación con los lectores, en esta ocasión parece obedecer a

²⁵ Héctor Quiroz Rothe, *El Malestar por la ciudad*, pp. 31-48

²⁶ “En la actualidad los principales focos de conflicto social en la ciudad se ubican en aquellos barrios en donde se concentran los grupos de población segregados por cuestiones sociales, étnico- culturales o económicas”.
Idem.

una aspiración generacional todavía inmadura. La de considerar el dominio del argumento y la gráfica como muestras de un talento muy completo: «creían que porque eran buenos dibujando, también lo serían con las historias».²⁷ Ponce, autor de los diálogos, destacó más como creador de gráfica que como guionista. La falta de práctica de varios artistas del TDP había sido detectada antes por Víctor Del Real quien según el testimonio del escritor Juan Manuel Servín, varias veces los había invitado a conformar mancuernas de trabajo con escritores y guionistas como se había dado en Europa y Estados Unidos, pero lejos de haber apreciado la propuesta, se habían sentido subestimados en su talento.²⁸ Ese desinterés por el es otro rasgo generacional que sobreestimaba la visualidad sobre otro tipo de códigos, cuando al llevar la imagen a sus límites de contundencia, hacía parecer que las palabras, incluso las onomatopeyas, eran innecesarias, objetivo claro sólo en los paneles 10, 25, 26, 32, 36 y 42. En cuanto al carácter narrativo de la obra recupera bastante la intención clásica de hacer parecer a los protagonistas como testigos oculares de los hechos, aunque ya no para el registro de usos y costumbres aunque para deleite de los mexicanos como lo hubiera expresado Carlos Monsvaís en el caso de *La Familia Burrón*, sino como un espejo donde mirarse con actitud crítica y decepcionada. Esa postura rompe con cualquier acto de ingenuidad manifestada con anterioridad en las obras de Gabriel Vargas donde el humorismo aligeraba las situaciones. Por otra parte, los signos cinéticos en la obra son variados y la mayoría convencionales, exceptuando al perro que escapa de ser atropellado y sugiere un uso emblemático de los canes por parte de los miembros del TDP. En cuanto a las onomatopeyas se colocaron de forma inusual en el área de los bocadillos bajo nuevas formas de contorno que obedecen al capricho del autor, al contrario de las metáforas visuales que no presentan innovaciones.

²⁷ Rosaura Cruz, *Entrevista con Víctor del Real*. Anexos.

²⁸ Rosaura Cruz, *Entrevista con Juan Manuel Servín*, Anexos.

2. EL ANTOJO

Novela gráfica de 8 páginas, Circa, 1998.

Texto: Juan Manuel Servín.

Gráfica: Ricardo Peláez Goycochea.

Formato: Album A4.

Técnica: Tinta sobre papel (alto contraste).

Signada en las viñetas 29 y 44 con el emblema del Taller del Perro y en la cabeza de la historieta con el nombre de los autores de la gráfica y del texto.

Catalogada en 2000 en BdMex.

La obra se compone de 47 paneles, dispuestos bajo un acomodamiento clásico de dos columnas, por tres de fondo. Se trata de una obra monocromática, de aspecto realista, con un tratamiento dramático en alto contraste. En toda la obra aparecen solo tres personajes: dos policías y el cadáver de una mujer blanca. Uno de los retos iniciales consistió en indagar si formaban parte de la representación de una realidad o de la ficción. Para dilucidarlo se acudió al Dr. Martín Barrón que confirmó que muchos elementos correspondían a la realidad de los policías de la época: los uniformes, su conducta, el lenguaje y la balística de la patrulla.²⁹ Esas afirmaciones se contrastaron con un seguimiento periodístico de artículos de nota roja en varios diarios de circulación nacional y donde es fácil comprobar su parecido. Para efectuar el estudio del argumento se retomó la posibilidad de que se tratara de una novela gráfica, o al menos de una narración gráfica al estilo de las que planteaba Ernesto Priego a quien donde el papel del narrador era asumido por el dibujante. Al poco tiempo se detectó que la estructura narrativa de la obra no se ajustaba al esquema de: exposición, nudo, desarrollo, punto culminante y resolución ya que ocho páginas no alcanzaban para eso. Por lo tanto, obedecía a otra forma literaria. Más adelante, durante una entrevista personal, el propio escritor de la obra aclaró que no se trataba de un guión ni de una adaptación de alguna novela sino de un relato corto que sin previo aviso habían retomado “los del Perro” para elaborar la gráfica. También dijo que los diálogos se habían extraído tal como estaban escritos. Pero al revisar

²⁹ Rosaura Cruz, *Entrevista con el Dr. Barrón*, Anexos.

el texto original, publicado en *Revólver de Ojos Amarillos*, se hallaron algunas diferencias en varias descripciones. Aunque el relato original se ajusta a varias tendencias literarias que se dieron entre escritores del cine negro norteamericano, clasificadas como “Hard-boiled”, “Tough” (endurecido) y “Crook Storie” (historias entresacadas de las noticias y la nota roja), también permiten su relación con la novela hiperrealista a donde se han ubicado la mayoría de obras de Servín. Para aclarar esas diferencias, se recurrió al texto de Heredero y Santamarina con la intención de conocer aspectos sustanciales de las obras negras:

El concepto cine negro es europeo y tiene origen francés. En los Estados Unidos sin embargo, existían dos vocablos específicos de ámbito conceptual más amplio pero menor uso [...] triller y en mucha menor medida el de shocker. Ambas taxonomías americanas eran ajenas, en principio a los modos de la crítica cinematográfica del viejo continente y la primera se utilizaba en ambientes sajones con un sentido laxo capaz de englobar numerosas corrientes que guardan entre sí frágiles lazos familiares. El concepto thriller deriva de la palabra inglesa thrill (escalofrío, estremecimiento) y se emplea para referirse indistintamente al cine de gánsters, el cine negro, el cine policiaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción o cualquier otra manifestación paralela que se relacione aunque sea en términos figurados con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones [...] en definitiva, distintas y heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas de manera más o menos explícita por el ejercicio de la violencia.³⁰

Una larga investigación permitió decir a los autores de aquella publicación que el cine negro había surgido como un modelo diferenciado del Thriller. Sin embargo ellos mismos hablaban sobre la dificultad de establecer fronteras rígidas entre varios subgéneros nacidos de la misma matriz que habían recibido iguales dosis de influencia de las escuelas realistas de novela policiaca. Además de esa

³⁰ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *“El cine negro”, maduración y crisis de la escritura clásica*. pp.31-53.

versión existe otra que identifica al cine y la novela negras como nacidas de la sociedad usoamericana, “la más enigmática y problemática de la historia moderna”.³¹ Derivado del análisis de Heredero y Santamarina se extrajo que el ejercicio de la violencia era una constante en las obras del Thriller aunque no es tan contundente en *El Antojito*. Tampoco lo era aquél malestar que surgía de la contemplación de las escenas y a los autores les parecía «tan típico». Parecería más bien, que el propósito de *El Antojito* era causar un “Shock”, por lo que la existencia previa de la palabra “Shocker” nos brindaba elementos para contemplarla como un ejemplo de ese género. Sin embargo, la entrevista con Juan Manuel Servín también podía dirigir la interpretación hacia otro lado al haber declarado que no la había escrito con una finalidad determinada: «soy un escritor preocupado de sí mismo y de sus circunstancias; de lo que significa la humillación para la gente común».³² Para dar analizar esa otra posibilidad, se consideró el profundo interés de Servín por la nota roja para desarrollar a sus personajes y se efectuó una revisión hemerográfica que permitiera relacionar algún reportaje con la historia del *Antojito*. Ya se tratara de una situación social recurrente o de alguna excepción, pero luego de revisar el Alarma y La Prensa para encontrar información sobre cadáveres abandonados en El Gran Canal, en un tiempo de cinco años cercanos a la publicación de la obra, ningún artículo correspondió con el lugar exacto y sólo uno mantenía cierta relación en las descripciones:

Morelia Michoacán. 14 de julio. Dos sujetos que pertenecen a la zona militar del Estado de Guerrero, abusaron sexualmente de una mujer que se desempeñaba como mesera del centro nocturno y la dejaron abandonada, desnuda en una huerta de coco y mango, cerca de los límites de los estados de Michoacán y Guerrero, a unos kilómetros del puerto de Lázaro Cárdenas [...] Se trata de Olga Nava García, de 25 años de edad, procedente de San Marcos, Guerrero. Empleada del bar conocido como La Fogata, de esa ciudad y puerto [...] Felipe Ramírez Márquez, de 30 años de edad, con domicilio en el cuartel militar del cuarto grupo de mortero calibre 81, perteneciente a la zona

³¹ Jesús Palacios y Antonio Weinrichter. *Gun Crazy*, p.13.

³² Rosaura Cruz, *Entrevista personal con el escritor Juan Manuel Servín*. Anexos.

militar con cede en Zacatula, Guerrero, acompañado de otro sujeto, también militar, secuestraron y abusaron sexualmente de Olga para luego dejarla abandonada en una huerta alejada de la ciudad. Los hechos ocurrieron el pasado miércoles cuando Felipe y otro sujeto presuntamente también militar, acompañados de una dama, llegaron al tugurio mencionado ubicado en el corazón del puerto e invitaron a Olga Nava a seguir la parranda en otro lugar. Las dos parejas se dirigieron al Bar Paraíso, sin embargo, cuando Olga decidió retirarse, los militares se ofrecieron a llevarla en un taxi. Ya a bordo de la unidad, indicaron al chofer que los llevara a Zacatula, por lo que la meretriz se opuso, siendo sometida por los dos sujetos bajo amenazas de muerte [...] el chofer se percató del peligro y dio aviso a una patrulla de la Policía Federal Preventiva, cuyos tripulantes al llegar al lugar encontraron desnuda a la mujer, sobre la maleza y alcanzaron a ver dos individuos que se daban a la fuga, logrando detener a uno de ellos, que resultó ser Felipe.³³

Juan Manuel Servín, bien pudo haberse basado en noticias semejantes para construir su relato, o quizá tomó algo de la prensa internacional dado que vivió varios años en el extranjero. Luego de otro tiempo y tras la consulta del *blog* del artista perdió importancia la necesidad de hallar una nota más cercana. En especial luego de considerar que en opinión de varios críticos Servín sólo se sirve de los escándalos de la calle al principio de su creación y luego él va quitando aspectos de los protagonistas que le parecen innecesarios. Incluso ha evitado más de una vez relacionar a sus personajes con un nombre o apellido determinados para extraerles el peso de la imagen pública y exhibir de forma más directa los abismos de la “Bestia humana” que todos llevamos dentro. De esa manera, eran las historias en las que se veían envueltos las que trascendían y no ellos, las personas. Al respecto, la investigadora Ana Merino había escrito sobre la tendencia postmoderna de representar tipos urbanos como los que han destacado a Servín: usuarios mal encarados del metro, empleados pervertidos de zapatería, ebrios, rateros, prostitutas y policías ineptos o de baja calaña.³⁴ Después de todas esas consideraciones y con independencia del talento literario

³³ Rogelio Espinosa, “Ultrajan 2 militares a una mesera”, en *La Prensa*, sábado 15 de julio de 2000. p. 28.

³⁴ Ver. <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/38252/6/reeditan-revolver-de-ojos-amarillos.htm>

que acompaña a su escritor, se dedujo que había sido la mano virtuosa de Peláez la que había otorgado la contundencia “negra” a la obra al aplicar todas las premisas, ya que la relación que mantiene el relato con la literatura hiperrealista permite otras clasificaciones. Debido a que la investigación no está avocada a encontrar las diferencias entre la versión literaria y la versión ilustrada de *El Antojo*, el análisis formal de los personajes se hará a partir de la gráfica con exclusividad. Ya en la materia, lo primero que se destacará es la relación de las imágenes con los tratamientos monocromáticos del expresionismo pictórico alemán de Edgard Munich y del cine expresionista americano. Además, de un visible el manejo dramático de ciertos elementos a la manera de José Cruz, aunque es muy probable que Peláez llegara por sí mismo a esos resultados a través de su formación plástica. Para concluir lo anterior se tomó en cuenta el manejo emblemático del color negro y los altos contrastes características del género negro, a cuya fórmula se sumaron otros ingredientes básicos: 1, El desarrollo de la historia en torno a la muerte o cuando menos, en torno a su amenaza o premonición. 2, Un territorio dramático donde reina la angustia, el miedo, o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte (de ahí su necesidad de instalarse bien en la médula o bien en la periferia del delito, del medio criminal o de las aguas turbias por las que discurre la borrosa línea entre el bien y el mal. 3, La descripción inmediata de tales ambientes. Ya sea directa y físicamente, o al contrario, indirecta, elípticamente donde la cámara se inmiscuye de manera rotunda y seca, o pudorosa y alusiva. 4, Historias donde predomina el protagonismo masculino y en especial los antihéroes, casi siempre aislados en lo físico y en lo mental, prisioneros de su pasado o habiéndose entregado al escepticismo frente a un presente incierto y oscuro. 5, La intromisión hacia las formas de vida, la expresión cultural y los excesos de la sociedad a los que se aproxima desde un ángulo oblicuo o de un prisma distorsionado en el que prima la inestabilidad de perspectivas y el desequilibrio de valores. 6, Descripción de personajes a la manera conductista behaviorista con hincapié en su comportamiento y entresijos. 7, Una narrativa compuesta por diálogos secos, cortantes, incisivos; con uso de términos y lenguaje extraídos del argot callejero, aunque muy estilizados. Otras veces los diálogos son vacíos y sirven solo como conductores de la acción, en especial cuando la narración se fragmenta y deja de

ser lineal para dar continuos saltos espaciales y temporales a la manera de las elipsis cinematográficas o del flash-back. 8, Proponen retratos ácidos y desencantados de personajes comunes extraídos de la sociedad.³⁵

Además de las características negras, existen otras cuya presencia se insinúa en la mujer del *Antojo* que resulta muy cautivadora por varias razones que analizaremos a continuación: ha sido representada con cierto halo mítico que recuerda los tratamientos empleados por el realismo francés y que llegaron hasta los *pulps* americanos: «unas revistuchas impresas en el peor tipo de papel disponible, fabricado con pulpa de madera de color amarillento y portadas llamativas y vulgares».³⁶ Aquellas publicaciones recibieron el mismo trato que varios cómics cuando se decía que eran «el cine de los pobres»³⁷ porque llevaban a los bajos estratos sociales escenas de alto impacto visual a un precio mínimo. Así, entonces, las mujeres de los “pulps sensacionalistas” procedieron de una mezcla de cultura popular y del cine más comercial de Hollywood.³⁸ Un tipo de imagen inmortalizada por Roy Fox Lichtenstein quien expuso a la mujer más emblemática del Arte Pop con la que, por cierto, guarda gran parecido la mujer de *El Antojo*. Aunque su singularidad es que la gráfica de Peláez muestra aspectos perversos y truculentos que la devuelven de las galerías a las páginas de los *pulps* y en particular a los del tipo “gore”.³⁹

a) Iconología del tema

Las representaciones de cadáveres existen desde la antigüedad y pueden rastrearse desde las pinturas rupestres en cuevas, hasta llegar a las más emblemáticas de las culturas antiguas de medio oriente y las teotihuacanas. Las del Bosque se volvieron populares en la edad media donde la referencia hacia la vegetación como alusión al paraíso fue constante. Luego los artistas surrealistas

³⁵ Carlos F. Heredero y Antonio Santa Marina, *op.cit.*, pp.31-53.

³⁶ Jesús Palacios, *Páginas negras*, pp. 17 y 28.

³⁷ Hemos encontrado esas referencias en Jesús Palacios, *Páginas Negras*, *op. cit.*, p.22. Y en Ramón Trenci Moix, *Historia social del cómic*, introducción.

³⁸ Jesús palacios, *op. cit.*, p.22.

³⁹ *Ibidem.*, p. 40.

retomaron la presencia de la naturaleza aunque en planteamientos menos convencionales y algunos muy exuberantes o exóticos. Para cerrar el tamiz de colado sólo me referiré al manejo cadáveres o cuerpos abandonados, aún sin el contexto del bosque, como un estímulo para manifestar actitudes de choque emocional y que se hallan sobre todo en las obras conductuales. Uno de los ejemplos más loables es el que ofrece la escena de *Pero, ¿quién mató a Harry?*, de Alfred Hitchcock (con base en la novela homónima de Jack Trevor Store y fotografía de Robert Burks):

Estamos en un precioso día de otoño que tiñe los árboles de tonos dorados y naranja en un bosque de Vermont... Un niño corretea entre los árboles con un arma espacial de juguete y de repente... se encuentra con un muerto. Un hombre perfectamente vestido en medio del camino. El niño se marcha corriendo. A partir de ese momento, el bosque se verá poblado de variopintos visitantes. Pocos minutos después de irse el capitán, un viejo furtivo que al ver el cuerpo del hombre imagina que lo ha matado él. Cuando está intentando esconderlo aparece la señorita Gravelly, una amable solterona que delicadamente le pregunta: ¿tiene usted problemas, capitán?, poco antes de invitarlo a tomar bollos y mermelada de arándanos esa misma tarde, sin hacer ninguna referencia del cadáver. Antes de que el capitán pueda (retirar el cuerpo) del camino, vuelve el niño con Jennifer, su madre, que al ver el muerto afirma con toda tranquilidad: “Es Harry, mi marido”, y se lleva al niño a tomar limonada.⁴⁰

Otros manejos del cuerpo abandonado son los que ofrecen Duchamp en su obra póstuma *Étant Donnés*, algunas muñecas de la serie *Dolls* de Hans Bellmer y varias fotografías de Cindy Sherman.⁴¹ Comenzaré con Duchamp y su manera de resumir visualmente al bosque y al cuerpo, de separar con ellos el cuadro en dos grandes manchas que se acercan a los propósitos sintéticos de las historietas. El elemento articulador la obra ha sido un inusual desnudo femenino,

⁴⁰ Nuria Vidal, *Escenarios del crimen*, Fragmento. p. 150.

⁴¹ La referencia hacia esas interesante obras se la debo al Dr. Renato García Mello quien no sólo me sugirió su consulta, también me otorgó las direcciones electrónicas necesarias para llegar a ellas por medio de las páginas del Museo de Philadelphia, del Museo Metropolitano y la Colección MOMA.

acéfalo y del que no se aprecian las piernas completas. Aquel reducto de piel blanca y bofa luce abandonado y descompuesto en varios bordes. La fuerza expresiva que en una composición convencional se hubiera concentrado en el rostro se ha llevado en su ausencia hacia el vientre. Debajo de él se expone un sexo abierto con una herida tan profunda que se ha vuelto grieta. Sin explicarnos cómo, de aquella especie de cadáver sale un brazo que encuentra la fortaleza para sostener una vela que desprende una flama amarillenta que envuelve la escena en cierto tenebrismo. Sin que la escena abandone nunca lo surreal se convierte en una forma cruda de abordar la realidad deconstruída. Esa postura es adoptada con frecuencia por miembros de los colectivos disidentes o desfavorecidos que nos ocupan y quienes buscan lugares simbólicos o emblemáticos de las urbes donde gobiernan quienes consideran sus victimarios o enemigos para atacarlos o tomarlos como blanco de sus protestas y manifestaciones de odio o rechazo. Esa reflexión condujo a una segunda observación del cuadro de Duchamp y de las viñetas Peláez para tratar de encontrar algunos elementos simbólicos que pudieran sufrir afectación a lo largo de la historia. Así, pudo plantearse una primera hipótesis de trabajo al interpretar el cuerpo de la mujer como un portento caído luego de un probable ataque que hacía lucir su belleza deconstruída, aunque no descompuesta. A continuación se propuso abandonar la lógica de un apreciador de arte para entrar en la visión alterada del Teniente González que deseaba mirarla como dormida o desmayada en el césped. Y en el caso de que se tratara de un necrófilo, admitir la posibilidad de que al no oponer resistencia a sus tocamientos la considerara una participante de su juego erótico: “sí, pero toca aquí... ¿A poco no está tibia? –dice en los paneles 32 y 33–, pero cuando el personaje está a punto de abandonarse a su fantasía surge la crisis de valores y el Cabo interviene para regresarlo a la realidad. Al parecer, ya tarde. ¿Tarde porque la mujer estaba muerta y eso nos lleva a cuestionarnos si continuaba siendo una persona, y una persona sujeta a derechos? ¿Tarde porque otros probablemente ya habían abusado de ella, o tarde porque se trataba de una prostituta? La interrogante se abrió ante nosotros como cuando observamos el cuadro de Duchamp por primera vez. Afortunadamente, la escena del *Antojo* nos permitía tomarnos todo el tiempo necesario porque la mujer había quedado atrapada en su último gesto como en

una instantánea de Sherman. Acerca de los detalles de su cuerpo sabemos poco. Quizá hubieran sido conocidos por el perpetrador del cuerpo pero Peláez decidió conservar ese misterio, o tal vez el profanador ni siquiera apreció el cuerpo de ella por estar tan ocupado con sus propias sensaciones. No debe olvidarse que en las obras negras los relatos intimistas son indispensables y perturbadores como lo demuestra la organización secuencial de las imágenes que se dispusieron a manera de un carrusel de pesadillas seriadas, semejantes a las que atormentan a las víctimas de traumas. Al respecto, una mejor apreciación de los cuerpos desarticulados en la obra de Hans Bellmer puede ayudarnos a descubrir cuánto peso visual puede ganar la materia inerte y el efecto chocante que surge de su contemplación quizá por que estemos demasiado acostumbrados a estar vivos o porque la desproporcionalidad surge de nuestra propia emocionalidad, bajo un impulso natural de pasar de lo feo y tormentoso. De cualquier modo, los resultados plásticos de Bellmer ejercen la presión suficiente para provocar un rompimiento definitivo con los valores estéticos del idealismo durante el periodo moderno. Ese manejo de la corporeidad como un bulto que se agranda hasta dejarnos inmóviles parece que también compete a Peláez en los paneles 21, 24 y 25 donde ha llevado la presencia del cuerpo inerte al cuadro total. Rompe con ese efecto pesado hasta el panel 29 a través de un plano contrapicado y del efecto dramático de una luz que recuerda a los campos de concentración nazi. Sorprende entonces su capacidad para erotizar los últimos gestos de la rubia mujer que ha salido del eterno quejido de las muñecas de Bellmer para guardar silencio absoluto. En cuanto a la ciudad, aparece silenciosa. Monumental. Y cubierta por el manto negro de la noche. Condiciones que recuerdan al cine de Gángsters y sus inmortales: *Mientras Nueva York duerme* (de Fritz Lange), *Baby Face* (de Nelson Donald), *El abrazo de la muerte* (de Otto Preminger) y *La Ciudad desnuda* (de Jules Bassin). Sin embargo, por tratarse de gráfica, en *El Antojo* la representación de los edificios ha podido resolverse por medio de dibujos simplificados que alcanzan la síntesis mimética. De ello hablan los grandes muros blancos donde se han proyectado intensas luces que desaparecen en el momento culminante para confabularse con los detractores y evitar que alguien más se entere de lo sucedido. Al final de la historia, sólo ha quedado el cadáver de la mujer que yace sobre el césped,

doblemente ultrajada, mientras que el perpetrador de la violación y su cómplice reconsideran la posibilidad de irse a comer unos tacos y cuya actitud nos sirve para plantear cómo ejercen el contrapoder los oprimidos. César Moreno retomó los planteamientos de Foucault para explicar cómo toda sociedad para mantener el poder ha desarrollado una moral que lo sostenga en esa posición a una elite, y quienes se atrevan a contravenirla serán tachados de pandilleros, escoria social y otros términos que los alejen del aprecio público. Ese rechazo se da como una manera de terminar con la amenaza de su presencia que cuestiona severamente los propósitos de las estructuras del poder en boga.⁴² Así, ha surgido el micropoder colectivo de la pandilla como una estrategia para contener a los poderosos y viene ganando territorio en el barrio donde sus resonancias guerreras actúan su efecto bajo la consigna del “paro”: «nadie se mete aquí».⁴³ No obstante se ha dado el fenómeno de que individuos con las mismas características se adhieran a las estructuras más bajas del orden público y no pueda hallarse una diferencia muy clara entre sus formas de pensar, con excepción de que, cuando los acompaña el cobijo de una estructura del poder se justifican, de algún modo, sus acciones. Una parte de las actitudes de choque que desean criticarse en *El Antojo* se ha dado precisamente, con ese cuidado tanto de Servín como de Peláez en que las características de los personajes planteados corresponda con el bajo perfil educativo que tenían los últimos niveles de la estructura policiaca de los años noventa, según lo señalara el Dr. Barrón.⁴⁴ Los gestos del Teniente González y del Cabo López hablan de eso: un superior que se urga la nariz con el dedo, cuya gordura lo sofoca al punto de casi reventarle los botones de la camisa, y los de un subalterno espiritifláutico que para evitarse problemas en su estructura de poder, accede o se hace el desentendido.

En cuanto al análisis de los componentes de la imagen se complementó con la detección de elementos que podían clasificarse en representaciones: imitativas, simbólicas y arbitrarias bajo las categorías de Gombrich. A partir de esas directrices, se encontró que prevalecían las miméticas (formas que refieren

⁴² Hugo César Moreno Hernández, *La pandilla como ejercicio de micropoder*, pp. 392 -393

⁴³ Idem.

⁴⁴ Rosaura Cruz, *Entrevista con el Dr. Barrón, Anexos*.

de modo cercano e inmediato la anatomía de los cuerpos y rostros, los elementos urbanos y los del paisaje porque aparecían en 51 paneles. Mientras que las simbólicas eran menos: las señales viales que aparecen en el primer que indican la posición y dirección inicial de la patrulla así como su balística y los emblemas de rango de los policías. Entre ellas resultan muy significativas las del primer panel: un perro que corre tratando de salvar su vida –y que nos indica que la patrulla transita a velocidad alta– además de una pinta callejera al margen inferior izquierdo donde puede leerse: “Viva el EZLN”. En concreto, para interpretar esa pinta callejera se acudió a los estudios antropológicos sobre fenómenos urbanos luego de lo cuál, se ha deducido que funciona como un aviso que previene al lector y le indica que los personajes están a punto de entrar a un territorio dominado por pandillas. Tania Cruz, escribió acerca de pintas similares hechas por los “taggers” con el objetivo de establecer sus territorios de dominio o influencia en la ciudad de Nueva York. Al parecer, les resultan muy atractivas las zonas de riesgo como la que aparece en *El Antojo* y queda cerca de una coladera y del muro de contención que separa el carril de alta velocidad del sentido contrario. Esas condiciones de peligrosidad les resultan muy apropiadas para probar el arrojo y valor de los “aspirantes a la banda”. El examen también puede incluir la realización de dos actividades simultáneas: bailar y hacer “graffiti”. Aunque en el caso analizado, la pinta consiste tan sólo en una firma (“tag”). Tania Cruz estableció sus subcategorías conforme al tipo de pinta de los colectivos analizados en el DF, pero fue la personalidad y el mote de cada pandilla lo que prevaleció al momento de otorgarles un nombre. Por lo tanto, su jerarquización no entra en contradicción con las categorías generales bajo las cuales se ha clasificado el trabajo de los colectivos marginados en Estados Unidos. Para pesar nuestro, la que relaciona a las bandas de “grafiteros” con el EZLN sólo se menciona de manera muy general en sus investigaciones: «Toda esa generación juvenil llamada “de la crisis” caracterizada por su apatía política, ausencia de un proyecto a futuro e incredulidad a políticas gubernamentales toman como ícono al Movimiento Zapatista del 94, símbolo de rebeldía y protesta contra el neoliberalismo. Son muchos los jóvenes defechos que simpatizan con los ideales».⁴⁵ Con respecto al ambiente general de la obra, la circunstancia de que

⁴⁵ Es vital en este punto considerar la aparente contradicción que surge al considerar que la principal

sean diecinueve los paneles que plantean espacios cerrados nos ubica la mayor parte de la historia afuera, expuestos a la ciudad. Lo que vuelve a poner de manifiesto los cambios en la fenomenología del poder a la que antes aludimos: la policía y las pandillas se habían adueñado de las calles y se disputaban el territorio por el que ya no podía transitar con libertad, ni sin temor, el ciudadano común. El hecho de que las vivencias dentro de los espacios cerrados tampoco resultaran cómodas ni seguras, demuestra cómo se recreaba el ambiente asfixiante, característico de los relatos negros, a donde los personajes se esforzaron tanto en caber, constreñidos a su patrulla.

b) La Narrativa

Por medio de una gráfica notable, *El Antojo* expone varias de las complejidades de una sociedad postmoderna. Por una parte, la gestualidad de los personajes nos permite apreciar la desconexión que tenían con respecto a “los otros” y que remarca su soledad interior. Los diálogos resultan cortos y breves en comparación con todo lo que se expresa de los personajes a través del dibujo. La direccionalidad de los diálogos es ortodoxa y solo presenta asimetrías en los paneles 4, 15, 34, 39, 42, 45 y 46, probablemente para elevar el dramatismo de las escenas. Otras peculiaridades son ciertas expresiones de caló que fueron tratadas con cierta elaboración.⁴⁶ También la disminución del tamaño de los bocadillos en relación con la imagen (paneles: 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 43, 48, 49, 50 y 51). La mezcla de realidad y ficción permiten identificar el objetivo de comunicación que tienen de manera especial algunos achurados en varios paneles: adquieren un carácter referencial cuando se vuelven medios para explicar que llueve (2, 6, 7, 10-16, 18-20, 22-28, 37, 40, 43 y 47). En otros momentos, ayudan a construir la atmósfera y el clima de la historia (11, 14 y 15).

característica de los “chavos banda” sea la apatía y luego se escriba que, precisamente uno de esos colectivos haya retomado a un guerrillero para convertirlo en su icono. Conviene aclarar que la mayoría solo utilizó su imagen como emblema de una apropiación simbólica y en otros casos las siglas del movimiento. Tania Cruz, *Voces de colores: Graffers, Crews y Writers: identidades juveniles en el defenimiento metropolitano*, p.125.

⁴⁶ «La sociedad no tiene por qué hablar con la voz del Amo: sufrirla ya es bastante martirio; debe hacerse de su propia voz, e incluso diferenciarse de aquella: cuando el naco, el pelado, el adolescente urbano [...] se apegan a voces, tonos y giros “incorrectos”, arcáicos, regionalistas, o característicos de pequeños grupos, etnias o situaciones peculiares, están defendiendo su pureza: defienden en su propia habla los rasgos que los identifican o diferencian. Entre más revele de uno la propia manera de hablar, será más pura». José Joaquín Blanco, “La pura chideza del dese”, en *A ustedes les consta* (Antología de la crónica en México) de Carlos Monsiváis. Obra conocida.

En cambio, colocados dentro de los bocadillos, funcionan al mismo tiempo como signo cinético que alude al movimiento o al cambio, y utilizados como onomatopeya sugieren que alguien habla a través de la radio en un tono monótono. Sólo en el panel 13, se adquieren un significado diferente a los anteriores al ser dibujados sobre la nariz del Cabo López y se convierten entonces en una convención que puede significar: estar borracho o tener frío. De los dos, el segundo significado se liga mejor con el significado de los elementos anteriores: hace frío y llueve. También han sido convencionales los pequeños bocadillos que aparecen en los paneles 13,16 y 18 y que afirman que los personajes fuman. Su presencia introduce un ritmo más lento a la escena debido a la permanencia del humo. Los signos de admiración que en el panel 15 se dibujaron a mayor tamaño que el cuerpo de la tipografía funcionan como signos cinéticos y refieren que el personaje ha sido sorprendido. También anuncian que algo importante que está a punto de suceder. En el panel 2 el Teniente González mantiene los dedos meñique y pulgar levantados para hacer una seña que se traduce como: beber alcohol. En su momento, el juego de miradas que mantiene ocupado al Cabo López lo presentan como el gran observador de la historia. A lo largo de la historia sólo detiene su mirada una vez, cuando queda atrapada en el retrovisor, al contrario de los paneles 3, 7, 13, 16, 27, 31, 37, 40, 41 y 48 donde sus ojos refuerzan la dirección de las acciones. En otros momentos, la narrativa visual permite enfocar el tipo de anillo y otros ademanes que confirman que los personajes forman parte de un estrato social de baja percepción económica.

Conclusiones

El valor estético de las historietas pudo apreciarse a partir de la apertura de los teóricos e historiadores del arte hacia las expresiones populares como terreno legítimo de estudio. Dentro de ese marco de flexibilidad apreciativa, surgió la historieta de autor como una corriente independentista de las editoriales y con ello se abrió un periodo donde se encuentran diferencias claras con respecto al trabajo tradicional. Las historietas que habían variado sus formatos de publicación desde las primeras tiras de 1896 para ajustarse a las preferencias de los lectores encontraron en los formatos A4, el *comic book* y la novela gráfica soportes idóneos para enmarcar la obra personal de los nuevos ilustradores destacados. Pero llegaron a más. A proponer una nueva narrativa que contaba a través de la combinación de recursos visuales-icónicos a los que se sumó en poco tiempo el mejoramiento de los argumentos. Las vertientes exploradas fueron desde visiones contraculturales, *underground* y otras influenciadas por tendencias de la literatura y la plástica, donde sobresalió el Hiperrealismo. También los temas cambiaron. Durante el postmodernismo se aprecia un recrudescimiento en las escenas planteadas donde no se disfraza la pobreza ni se aligeran o disimulan los encuentros eróticos. Se abordan de manera directa y a veces cruda, bajo el uso extendido de la violencia, aunque el aspecto de sus personajes nunca se separe demasiado del ciudadano común. Luego del estudio realizado se sabe que en la evolución de la historieta tradicional no sólo contaron los artistas, también algunos empresarios que alentaron las experimentaciones aunque nunca apoyaran los discursos marginales. Los más abiertos sólo aceptaron tratar temas de ficción o apocalípticos a riesgo de exponer cierto margen de pérdida en aras de ganar un nuevo mercado. Con la novela gráfica se inauguró la narrativa gráfica donde las imágenes podían asumir el liderazgo narrativo o mantenerse en condiciones de igualdad con el texto escrito. La suma de esos cambios incidió en la conformación de públicos más selectos y exquisitos en torno a las producciones innovadoras, de menor tamaño y mayor calidad, que a su vez promovieron la creación de una elite artística que pudiera producirlas. Ese movimiento en México fue conocido como el de Autores Independientes y tuvo poca presencia nacional al contrario de lo que ocurrió en Inglaterra, España,

Francia, Bélgica, Estados Unidos, Japón y Argentina. A pesar de que se ha relacionado con la fracción más disidente, en realidad hubo tres vertientes de desarrollo donde se aprecian los aspectos evolutivos: 1. Los artistas que llevaron su obra personal a empresas norteamericanas. 2. Los realizadores de manga y “fanzine” que luego crearon sus propios estudios de producción. 3. Los autores radicales que protestaron contra los modelos comerciales de la manga y los héroes decadentes norteamericanos entre los que se cuenta a los integrantes del Taller del Perro. El estudio formal de dos obras suyas: *En lo límites del área chica* y *El Antojo* permitió apreciar que la primera pertenece al género *underground* y su temática muestra los efectos de las continuas crisis económicas en México y en particular se concentró en los enfrentamientos políticos en la zona de lindero entre el Estado de México y el D.F., donde varias fracciones del PRI se peleaban por obtener el voto de las poblaciones flotantes. En especial, se trataron problemas en la zona conocida como “La Loba” relacionados con conflictos entre grupos de choque como Antorcha Campesina y “los chavos banda”. Por su parte, *El Antojo*, muestra el entrecruzamiento de la historieta con otros medios de expresión artística que se dieron de manera natural en el cine negro como una derivación del *Thriller* y que permiten observar a los ciudadanos comunes bajo una lente cercana que enfoca sus desalineaciones psicológicas. Acerca de lo decisivo de la sustitución tecnológica de los sistemas analíticos por los digitales en detrimento de los autores independientes, no tuvo la importancia que se le concedía al principio ya que un mayor porcentaje de artistas migró de las formas de producción tradicionales hacia las mixtas de Animé, Nouvelle manga y *e-comics* con posterioridad al periodo analizado. Por el contrario, la investigación permitió establecer otras causas mejor relacionadas con ese declive: 1. La baja retribución que obtenían los artistas gráficos fuera de los círculos editoriales y que los ponía en desventaja cuando emprendían auto ediciones. Ya que además de reinvertir sus propios recursos para editar y reproducir las obras, continuaban compitiendo contra las producciones industriales y masivas en redes de distribución emergentes y menos organizadas, lo que volvió difícil la dedicación plena a la historieta. En especial, en los países latinos donde la economía apenas superaba el nivel de supervivencia. 2. A diferencia de Europa y Argentina, donde los autores, en su mayoría, se unieron a la disidencia cuando

habían alcanzado fama o celebridad, los autores mexicanos eran novatos. Su obra no había alcanzado la madurez suficiente para mantenerse a contracorriente. 3. El discreto reconocimiento que se hizo a los Autores independientes tuvo que ver más con un esquema cultural que todavía consideraba las ventas masivas como sinónimo de éxito y desconoció que las expresiones artísticas postmodernas se volvieron menos convencionales, variadas y discrepantes, a la vez que elitistas. De alguna manera, el fin de la historieta de autor nacional podía vislumbrarse desde el inicio, cuando lanzado desde el terreno de la contracultura tuvo el mismo fin que otros movimientos de ese tipo que una vez que precipitaron la evolución de las estructuras contra las que protestaban quedaron como movimientos anacrónicos. A pesar de su breve existencia, el trabajo de los autores independientes permitió distinguir los avances desde un espacio propio y distinto al cartón político. A través de un dibujo inédito de mayor elaboración que lo separa años luz de otros momentos de la gráfica; si se quiere más añorados pero ingenuos. No obstante, prevaleció el interés de los autores por documentar tipos urbanos, aunque también demostraron que no era indispensable construir largas historias con personajes emblemáticos para lograrlo. Por razones históricas, les tocó alimentarse a bocanadas de los efectos de varias crisis, lo que no puede criticárseles. En cambio sí causa extrañeza que bajo esas circunstancias de gran emergencia nacional tardaran tanto en desarrollar otras formas de trabajo y promoción que prolongara la vida de los proyectos editoriales. Tomando en cuenta que los lectores hacia los cuales se enfocaban debían rebasar al ciudadano común al disponerse a la crítica a ultranza y a recuperar su conciencia en lugar de abandonarla a los entretenimientos baratos de la televisión, justo en el momento en que los avances tecnológicos permitieron establecer mejorías a favor de la fidelidad de la imagen y del sonido. Como se diera en otros países, el trabajo del TDP tuvo mayor impacto entre los artistas e intelectuales que entre el aficionado promedio, a quienes heredaron una bola de fuego. Quizá del tamaño de la que vaticina Ernesto Priego: “un tiempo no muy lejano cuando la gráfica ya no esté supeditada al texto y ambos lenguajes se sirvan para que la historieta sea reconocida como un nuevo género literario”. Los efectos de los cambios aún no se conocen en su totalidad porque forman parte de nuestro presente colectivo.

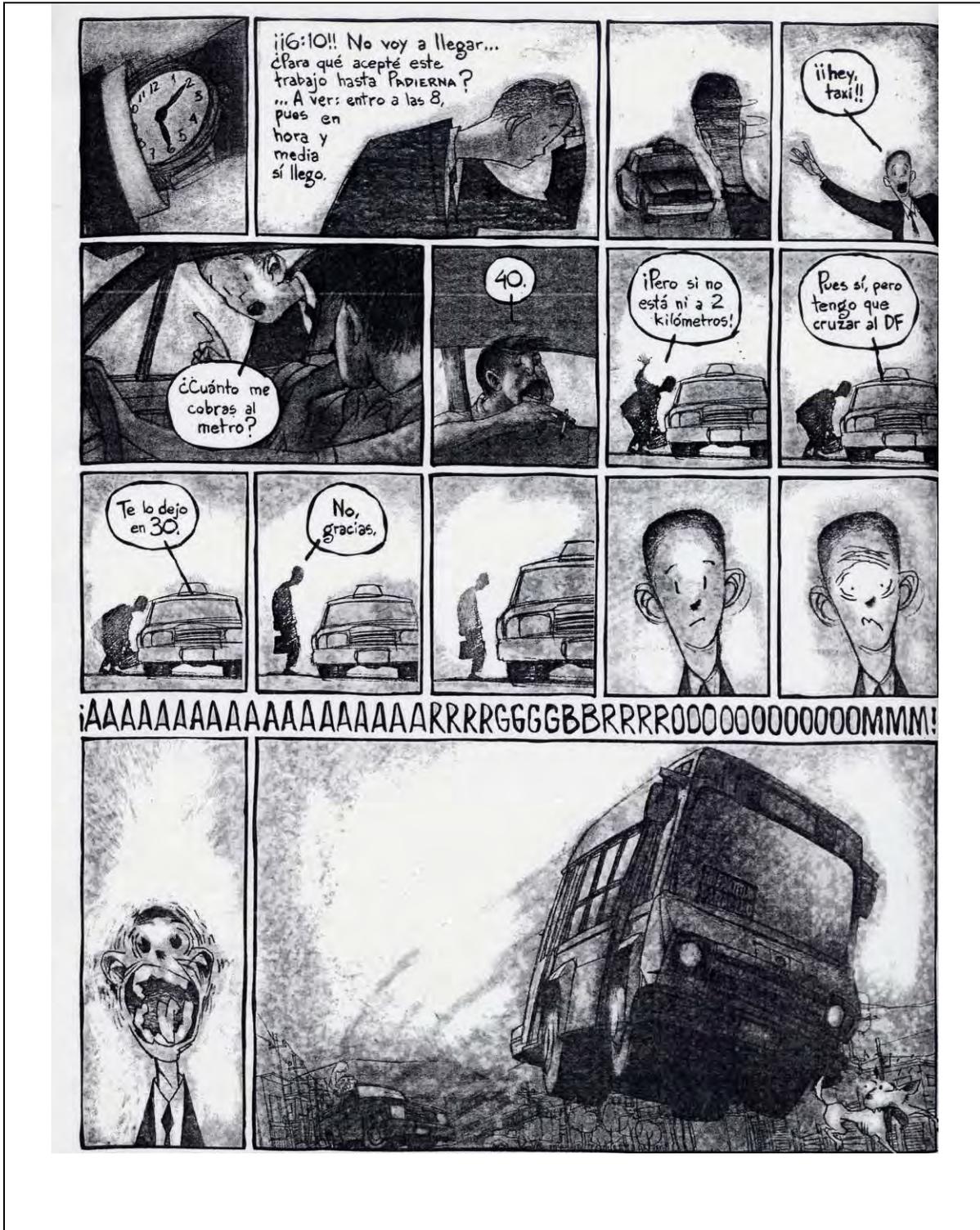
ANEXO 1

Historieta: *En los límites del área chica*
6 páginas
Técnica mixta sobre papel (monocromática)
Autor del Texto: Edgar Ponce
Autor de la Gráfica: Edgar Clément



ANEXO 1

Historieta: *En los límites del área chica*



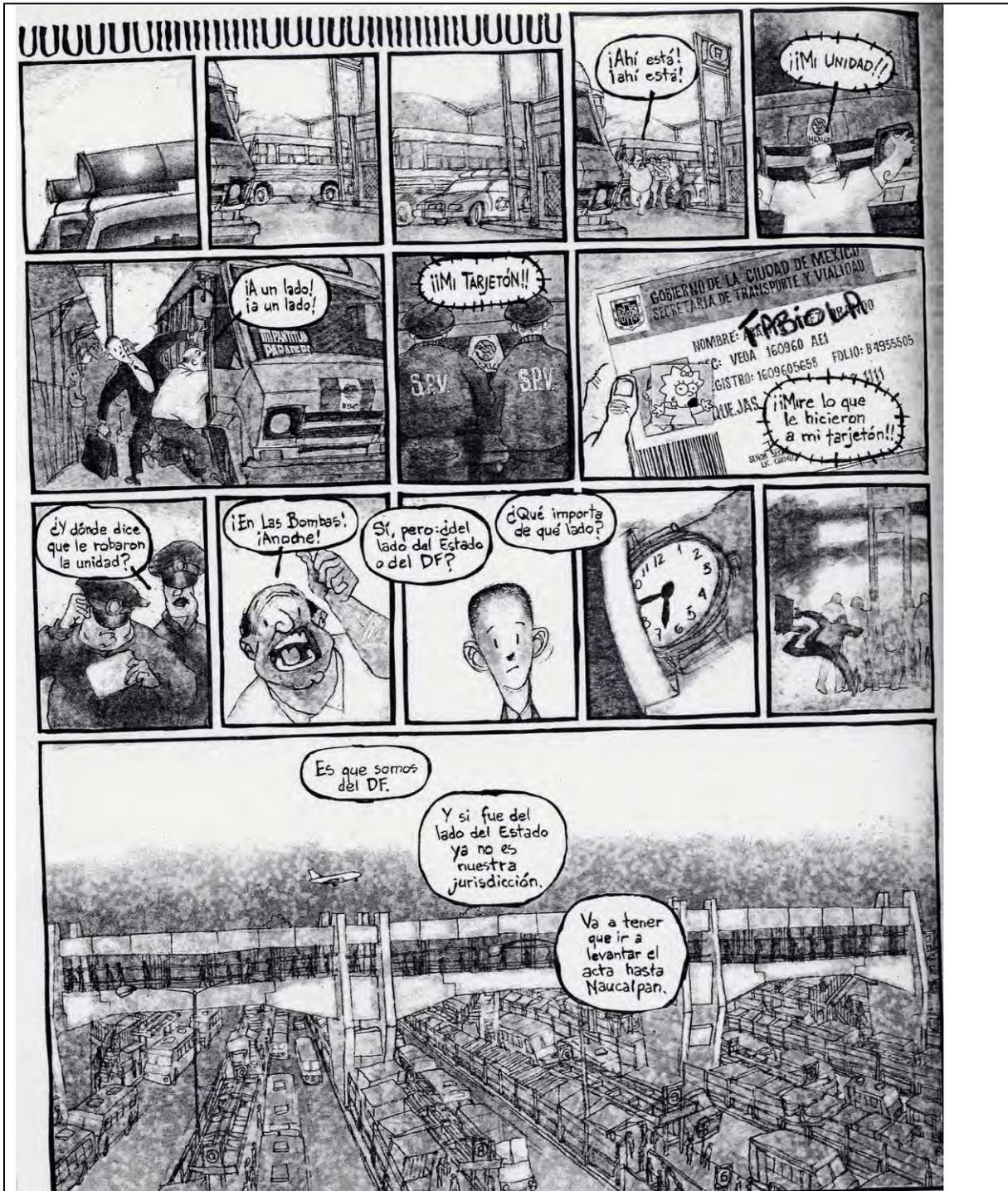
ANEXO 1

Historieta: *En los límites del área chica*



ANEXO 1

Historieta: *En los límites del área chica*



ANEXO 2

Historieta: *El Antojo*



ANEXO 2

Historieta: *El Antojo*



ANEXO 2

Historieta: *El Antojo*



ANEXO 2

Historieta: *El Antojo*



ANEXO 2

Historieta: *El Antojo*



ANEXO 3

Extractos de la entrevista con el Dr. Martín Berrón Cruz, Investigador del INACIPE

17 de septiembre de 2009.

RC: ¿Considera que la forma de vestir de los personajes principales coincide con lo estipulado para policías durante los años noventa?

Dr. Barrón: Su vestimenta es incipiente, no lo podemos saber a ciencia cierta. Poniendo más atención, no se ven hombreras ni nada en los brazos. En la policía y los cuerpos armados se llevan ciertos elementos que distinguen el cargo en las hombreras: franjas, botonaduras, etc. Algunos policías llevan al lado de los brazos el escudo del cuerpo al que pertenecen. Los personajes del cuento no tienen nada de eso. Tampoco llevan el cordón que usan del lado derecho los altos mandos. Ni las insignias: unas alas que distinguen al cuerpo de pilotos, un águila para los del Ejército Mexicano, o la placa de una academia del extranjero donde se hubiera tomado algún curso. Del lado izquierdo se usan las condecoraciones, del nombre como se ha decidido ser reconocido en las funciones. Ese nombre o apellido se lleva bordado en la camisa sobre la solapa del bolsillo. Lo de Teniente y Cabo, se usa más bien en el Ejército. En la policía, los grados serían el de Primer oficial (para el que tiene más rango de los dos), y Segundo Oficial para el subalterno. Yo pienso que más bien se trata de un Primer Oficial y un policía raso (refiriéndose a los personajes de *El Antojo*).

RC: Sobre el rondín que hace la patrulla a altas horas de la noche, ¿corresponde a las funciones de dos policías de las características de nuestros personajes?

Dr. Barrón: La policía se divide en dos grandes grupos:

- a) **La Policía Administrativa**, que a su vez se subdivide en preventiva (DF) y municipal (Estados). La policía preventiva del D.F., se subdivide en policía preventiva auxiliar y policía bancaria industrial.
- b) **Los Policías de Investigación**, conocidos como policía ministerial o policía judicial.

Con los elementos que se muestran en el cuento no podría decir con seguridad a qué grupo pertenecen. Pero en mi opinión, se trata de policías preventivos. La balística de la patrulla (uso y posición de los logotipos y rótulos) parece coincidir también con esa opinión. En caso de que lo fueran, los rondines sí formarían parte de sus actividades aunque no siempre se hacen en patrulla. Pueden realizarse a pie o en bicicleta. Los patrullajes sólo se hacen en ciertas áreas del Distrito Federal que por razones de orden conviene mantener vigilados o resulta riesgoso hacerlos de otro modo.

RC: En nuestra anterior entrevista telefónica, me comentó que no existe una Tipología de los policías pero que usted había realizado una investigación en la PGR donde abordó el aspecto y el perfil de ingreso de los policías. En su opinión, ¿corresponden el lenguaje y las características físicas de los policías mostrados con ese perfil que usted conoce bien?

Anexo 3... 1/4

Dr. Barrón: Físicamente sí creo que encajen bastante bien. En cuanto al lenguaje, el 98% de los policías preventivos tiene secundaria “a secas”. Es decir, no se sabe si tienen secundaria iniciada, terminada o inconclusa. Prácticamente el perfil no ha cambiado nada desde los años noventa. En algunos casos se habla de policías con primaria terminada. La forma de expresarse concuerda con personas de ese nivel educativo. Por otra parte, no encuentro ningún uso de lenguaje cifrado o argot policiaco que, casi siempre, se da en claves como: 4123, 12 o 56. Esos códigos cerrados no puedo revelarlos porque forman parte de un código de seguridad y ética. Además se cambian con frecuencia y hay varios de ellos en operación simultánea. A veces, se utilizan algunos específicos para cada caso analizado.

RC: En una parte de la historieta, pregunta un policía al otro: “¿Y si vamos a dar una vuelta por el canal?”, a lo que responde su compañero: “No tengo ganas de agarrar chamacos, ni traen dinero y luego hasta nos basquean la patrulla”. ¿No muestra eso una imagen disminuida de la policía?

Dr. Barrón: Muchas gentes dicen: ¿Por qué si la policía sabe exactamente dónde se reúnen los delincuentes, a qué hora y quiénes son, no los atrapan? Lo que sucede en la historia, es muy parecido a lo real. Buscan a esos pequeños delincuentes cuando tienen una necesidad económica. Los extorsionan. Respondiendo a la pregunta sobre el uso del argot callejero. Hay expresiones como “Basquear” que pueden referirse a ensuciar la patrulla. Es frecuente que los vándalos vomiten, se orinen o escupan en ella. Ya sea como un acto de rebeldía ante su detención o por estar alcoholizados. La expresión también podría referir a “basculear” la patrulla. Es decir: robarla.

RC: En cuanto a la tipología de la mujer violada, ¿qué piensa?

Dr. Barrón: No pertenece a la fisiología de la mujer clásica mexicana. Analizando la escena, a pesar de que tiene las piernas encogidas, podría decir que mide entre 1.65m y 1.70m (corroborando las medidas con una regla y utilizando una diagonal de proporción). Es alta y está por encima del promedio. Tampoco el pelo (por el que podemos saber que es rubia) ni la ropa corresponden.

RC: ¿Sería posible que aludiera a alguna escena de crimen de algún asesino serial de aquellos años o que representara un caso aislado?

Dr. Barrón: Yo he realizado estudios sobre asesinos seriales. Particularmente, no recuerdo alguno de los años noventa. Sería cosa de revisar en los archivos los homicidios más significativos del año en que se hizo la obra para saberlo. Sobre la motivación del violador, lo que sí podría decir, de acuerdo a lo que se muestra en el cuento, es que no fue una violación “por desplazamiento”. Se reconoce así cuando el conflicto del violador no es directamente con su víctima, sino con otra persona, que puede ser su jefe, su esposa, su madre, etc., y su víctima es sólo aquella persona sobre la cuál desplaza esos sentimientos de venganza, de deseo o los que sean. En realidad no mantiene ninguna relación personal con la víctima. Llevé el caso de un asesino serial que, cada vez que se enojaba con su mujer, salía y violaba a una mujer con las características de la esposa. Cuando violaba para satisfacer su deseo sexual, elegía a menores de edad. Es importante señalar que los violadores siempre tienen una motivación para actuar y es mentira que en todos los casos esa motivación sea el deseo sexual.

RC: Considera significativos los hechos de apagar la torreta antes de violar a la mujer y luego de hacerlo, tener el antojo de comer unos tacos?

Dr. Barrón: Sí. Apagar la luz de la torreta implica estar totalmente consciente de lo que se hace. Es una manera de decir: “para que nadie nos vea; que nadie se entere”. Lo de los tacos, es una señal de ausencia de culpa, lo que podría hablarnos incluso de un hecho cercano a la necrofilia. Pero la historia deja ciertas dudas. Hay algunos elementos que podrían dirigirse por esa línea.

RC: ¿Qué piensa de la presencia de la fotografía de una mujer desnuda en el segundo panel?

Dr. Barrón: No tiene relación alguna con la psicología del violador. Creo que corresponde a una cuestión cultural de los mexicanos. A un gusto de traer fotos de chicas con poca ropa. Es frecuente que se tengan en espacios solitarios donde sólo hay hombres.

RC: En algún momento, cuando analizaba la simbología y posibles metáforas de la obra, llegué a considerar el cadáver de la mujer como una ventana rota (analogía de la teoría de las ventanas rotas) que podría funcionar en la obra como señal de abordaje; una gran tentación para una persona con características criminales porque disminuye su nivel de culpa ante los ataques perpetrados. ¿Me podría dar su opinión al respecto?

Dr. Berrón: No lo creo. La teoría de las ventanas rotas de William Bratton¹, en su parte práctica (de aplicación), básicamente lo que pretendía era frenar todo tipo de infracción callejera para evitar que los pequeños delincuentes cometieran delitos más graves en lo sucesivo. Esa idea, de Cero Tolerancia la trajo Giuliani a México con Ebrard como Jefe de Gobierno. Se proponían meter a la cárcel a cualquier infractor, así se tratara de pequeños robos cometidos o, incluso, de personas en circunstancias de calle: limpia parabrisas, indigentes, etc. ¡A todos había que meterlos a la cárcel! La teoría se deriva de un experimento que realizado en Estados Unidos donde se introdujo un vehículo a las calles de un barrio bravo por varios días para observar las reacciones de la gente. Si se lo robaban o no. El caso es que luego de varios días, tras ver que no pasaba nada, los mismos que lo habían introducido, rompieron los cristales del auto y fue hasta entonces que se iniciaron las acciones de vandalismo contra el vehículo. El resumen es más o menos como sigue: Se ataca más fácilmente lo vulnerable.

RC: ¿Y en este caso, esa mujer muerta, no podría representar ese objeto –o sujeto– vulnerable?

Dr. Berrón: Yo pienso que esa psicología corresponde los pequeños delincuentes. Me parece que el violador de la historia tiene otro móvil. Incluso conociendo que no ha sido él quien ha dado muerte a la víctima. Bien podría encajar con la psicopatología de sadismo.

RC: ¿Considera factible el hecho que se muestra en la historia?

Dr. Berrón: Sí.

Anexo 3 3/4

¹ Hemos encontrado una cita que refiere que el autor de la aplicación fue George Kelling, asesor de R, Giuliani. Ver Pablo Gaytán Santiago, *Tolerancia cero contra el graffiti*, en *Generación*, Año XIX, No.75, Tercera época, México, D.F., 2008. p. 57.

RC: Hace tiempo leí de un urbanista que el grado cero de miseria sólo se presenta en las grandes urbes. No se ubican en el rango ni los vagos ni los delincuentes que la sociedad repudia, porque, ese repudio puede ser considerado una reacción. Me refiero a las personas que han perdido por completo su concepto de sí mismas. Pasan desapercibidos por los demás. Son confundidos con el paisaje. Incluso, ellos mismos actúan como si nadie los estuviera mirando. Ya no distinguen los actos privados de los públicos. Viven introyectados. Bien pueden orinar en la vía pública, bañarse en una fuente, cambiarse de ropa sin pudor, o hacerse de comer en una banca del parque. ¿Existe alguna teoría desde su campo de investigación que los refiera?

Dr. Berrón: Sí. Aunque no es tampoco el caso del policía violador. Entre los estudios sobre Subculturas Delictivas hay un texto de Travis Hirsini (Teoría del Control Social, Ed. Siglo XXI) que habla de las etiquetas sociales y de cómo los individuos a los que se les han impuesto, ya fuera por medio de una estructura formal (la escuela) o informal (la religión, la dinámica familiar, la moral cívica, etc.), luego de un tiempo, actúan esas etiquetas. Se apropian de ellas. Así es como podemos explicarnos el caso de los sicarios. Chicos de catorce años que no tienen nada. No poseen nada, no pertenecen a una familia y son rechazados socialmente. ¿Qué pueden perder? Si alguien les ofrece dinero a cambio de matar a alguien, lo hacen para ganarse algo y divertirse un rato. Así viven. Sin alicientes de largo plazo.

Sobre la obra *En los límites del área chica*

RC: ¿Considera que la forma de vestir y de actuar de la muchacha (el personaje principal de la obra) corresponde con la de una delincuente?

Dr. Berrón: No. Creo que el perfil corresponde al de una adolescente que comete un delito por diversión. Por otra parte, no es tan sencillo robar un Microbús y que pase tanto tiempo sin ser detectado. Contra todo lo caótico que pudiera resultar el ejercicio del orden en el D.F., cada unidad de Microbús tiene muchos códigos que son identificables y también las redes de contacto entre un territorio de pandillas y otro para ubicarlos.

RC: Entre los estudios de la antropóloga Elisa Mendoza, sobre tribus urbanas, escribe acerca de su forma de actuar e identificarse. Desde mi punto de vista, sólo hay algunas referencias que pudieran ubicar a la adolescente en cuestión dentro de una tribu parecida a la *Psyco* donde la música resultara muy significativa. Sin embargo, su forma de vestir no da indicios para pensar que se trate de una chica Vamp, Dark o Punk. Quizá la forma como lleva el pelo podría acercarla a las “Chicas Emo”. Aunque, también trae unos guantes peculiares. ¿Me podría compartir su opinión sobre ella?

Dr. Berrón: Lo del pelo puede ser, pero lo demás no corresponde. Por otra parte, los guantes también se usan para manejar. Tampoco me parece que hable de ese perfil.

RC: ¿Corresponde perfil de los policías mostrados con la realidad de los 90's?

Dr. Berrón: Por las iniciales de las chamarras, podría decir que se trata de integrantes de la Secretaría de Protección y Vialidad (hoy Secretaría de Seguridad Pública), por lo demás, los únicos signos en concordancia con ese hecho son: El Escudo y leyenda mostrados.

ANEXO 4

Extractos de la entrevista con Juan Manuel Servín (escritor de *El Antojito*)

México D.F., octubre de 2009.

A lo largo de la entrevista, el escritor manifestó que sí hubo historieta de autor en México, como *Chanoc*, de Pedro Zapián y Angel Mora y también estaba José Cruz, además de Gaspar Bolaños y Gabriel Vargas “los grandes del cómic mexicano”. Expresó que la importancia de la Revista Gallito trascendió a cualquier producción del Taller del Perro, cuyos integrantes no vivían de la historieta sino de su trabajo como dibujantes de cartón político o ilustradores. Fuera de Edgar Clément que más o menos había hecho producciones independientes, los demás habían mostrado una gran inconsistencia a pesar de que varios de ellos tenían talento. Subrayó que “Los del Perro” habían tronado por asuntos de ego. Que los dibujantes no aceptaban con facilidad la crítica y en el tiempo en que habían presentado obra para la revista Gallito, les había costado trabajo sujetarse a un texto. Al parecer, se habían sentido coartados cuando Víctor del Real les propuso que se acercaran a los escritores: «Sólo él sabe de dónde los sacó. Ellos no eran nadie sino un puñado de chavos que querían hacer historieta sin ninguna experiencia previa».

Juan Manuel Servín (JMS): ¿Sabía que yo me enteré de que *El Antojito* había ganado el primer premio del Festival de Gijón por una noticia, cuando vivía y trabajaba en Estados Unidos como brasero?

RC: ¿Entonces el Taller del Perro no funcionaba como un colectivo artístico? ¿No participaban de la crítica como del trabajo conjunto?

JMS: Para empezar, yo nunca pertenezco al Taller del Perro. En cambio, sí trabajé en Gallito Cómics. Conocí a Víctor del Real en Zacatecas cuando ya era editorialista y daba apoyo a quienes entonces éramos jóvenes y queríamos convertirnos en escritores. Yo hice *El Antojito* como un relato corto y jamás fue pensado para que se convirtiera en historieta. El chavo que lo presentó en Gijón lo único que hizo fue tomar mi historia, tal cual, e ilustrarla. Sin ningún cambio.

RC: ¿Y, cómo considera la ilustración?

JMS: Pues no sé qué chiste pueda tener hacer tal cual el dibujo de una obra. Prácticamente no le cambió nada. Es decir, ni siquiera la adaptó. No hizo un guión. La tomó sin más. Es una vil copia.

RC: Haberla convertido en historieta sin alterar la historia original, ¿no le parece que implique algún mérito, cierto talento para imaginarse las escenas?

JMS: Si ves el trabajo que se hace en Europa o en Estados Unidos donde pare hacer una historieta sí toman en serio lo del argumento entenderás a lo que me refiero. Hacer guiones para historieta es algo específico. No nada más tomar una historia. Yo creo que en México nunca ha habido ese cuidado del guión. No existe ni como especialidad de la literatura ni hay alguien que haya desarrollado una escuela y pueda heredarla como oficio. Pero si te refieres a lo que pienso de la calidad del dibujo, es bueno.

RC: ¿La idea de representar a la mujer violada como rubia (o al menos, blanca) fue suya o de Peláez?

JMS: Yo, en la historia me refiero a una mujer blanca. Nunca dije expresamente que rubia. Aunque, siendo franco, esa era la imagen visual que tuve. Quizá se deba a un complejo de inferioridad que acusamos todos los mexicanos.

RC: ¿Sobre el graffiti del EZLN que aparece en el primer panel, tiene algún significado especial?

JMS: Yo no tuve nada que ver en eso. En la historia original no aparece nada que se relacione. No soy Zapatista ni me interesa. Fue cosa de Peláez. A él pregúntele, a ver qué le dice.

En otro momento de la entrevista, Servín no se mostró convencido de que la baja de las historietas en la industria mexicana se hubiera dado por falta de ventas sino por la poca producción de los artistas “Del Perro” que no trabajaban lo suficiente: «Mire, yo soy escritor. No he dejado de producir. Con crisis y sin ella. Tal vez hago tirajes pequeños pero es un asunto de convicción y compromiso con el trabajo. Yo no vivo de lo que escribo pero no dejo de trabajar. En cambio con ellos, si algo trascendió de su obra fue por lo que se hizo en Gallito Cómic. De ahí salieron todos. Fue gracias a Víctor del Real. Cuando él dejó el proyecto, todo se vino abajo».

Al ser cuestionado sobre el papel de la pornografía como segunda posible causa de la baja de las historietas respondió tajantemente: «No, en definitiva. En México ni siquiera se conoce la pornografía. Yo creo que un artista jamás debe cerrarse. Si de entrada empiezas con que “yo no le entro a la pornografía”, ya te estás limitando. Para mí, lo que en México se conoce como pornografía es una mariconada. He visto verdaderas obras *underground* en Estados Unidos, Francia y España donde no se andan por las ramas y le entran a todo. ¡Y no es cierto tampoco que el tema vaya en detrimento de la calidad de la obra! Pero si te refieres al Libro Vaquero... ni siquiera pienso que sea historieta. Además de que es de muy mal gusto, es mocha y moralista. ¡Ojalá hubiera buena pornografía en México! ».

Anexo 5

Extractos de la entrevista con Víctor del Real, creador y editor de Gallito Cómics

México, D.F., octubre de 2009.

Del Real consideró la falta de especialistas y críticos de historieta: «Hasta ahora, el que más se acerca a eso es Ernesto Priego. Los demás, ni conocen las historietas, ni las han leído y hablan desde un punto de vista teórico que da flojera. Tampoco hay realizadores. Aunque, los hubo». Declaró que al formar Gallito Cómics quiso abrir espacio a una historieta madura, de adultos. Hecha con verdadero arte. Pero sobre todo, crítica ante lo que acontecía en México. El Taller del Perro había sido un “establo” del Gallito que había cristalizado de esa manera. Al paso de diez años, le parece que él proyecto fracasó: «Gallito Cómics no logró mostrar en realidad al talento mexicano porque no lo había. Si acaso, destacaron obras aisladas que no se sostuvieron en el conjunto. Aunque la revista sí fue importante. Única e Irrepetible».

«Al Gallito lo sostuvo la solidaridad de otros artistas en el extranjero que cedieron su obra sin cobrar un solo peso. De Argentina, sobre todo, publicamos cosas muy buenas de la gente de la Revista Blue que ya iba de salida allá. Si me preguntas, te diría que para mí el verdadero éxito del Gallito fue lograr colaboraciones de artistas como Alex y Fabián Giles. No sabes lo que es meter la mano y sacar a varios de ellos de su ostracismo. También estuvieron Juan Manuel Lima, Isol y Gabriela Forcaret. Se tuvo que acudir a las colaboraciones internacionales porque la producción del país pronto se agotó. Pero eso también sirvió para colocar en la realidad rápidamente a los que en principio eran hiper novatos. Para mí que sólo vieron a Gallito como una plataforma de lanzamiento. Como una herramienta para engrosar las listas de sus éxitos publicitarios. Algún día creyeron que sus habilidades los sacarían del anonimato a la fama pero esa postura sólo los ha vuelto flojos. Dejaron de ser autocríticos. Se volvieron el club de la alabanza mutua. Y para mí, la fuerza de la historieta está fuera de la autocomplacencia. Lo que pasa es que la historieta buena no puede ser para las masas. Las clases medias del país no han logrado asumir una actitud crítica. La historieta del Taller del Perro fue diferente porque era muy “snob”. El lector crítico en cambio, es un “gourmet».

Al recordar algunas anécdotas, citó el caso de varios artistas mexicanos que dibujaban muy bien a lápiz, pero al entintar, eran un desastre. También que la Revista Gallito apenas sacaba para sus costos: «me interesa desmitificarme como el sacrificado editorialista sobre el que han escrito algunos. Que quede claro: Yo nunca puse un peso mío para sacar el proyecto. Tampoco viví de él. Lo hice por amor al arte. Para poner en marcha una idea. Yo siempre he vivido de mi trabajo. Tampoco siento nostalgia del pasado. No extraño nada ni me apego a ningún momento de mi vida. Vivo con lo que me toca vivir». Sobre algunos miembros de Gallito Cómics que luego poblaron las filas del TGP se refirió a Rogelio Villareal, Director de la revista Replicante: «es un ignorante de su patria». A Quintero le reconoció una adaptación de Franz Kafka y un proyecto pre-Buba (su personaje más famoso) más o menos interesantes, así como su habilidad como retratista. Añadió que Ponce, Osvaldo Bachan y Pato Beteo «iban por ahí, también» y que Ricardo Peláez había renunciado a ser auto crítico y andaba ilustrando cuentos para niños apoyado por el Estado. Que era un dibujante fino, académico, pero a la hora de adaptar las historias al formato de historietas, repetía siempre los mismos encuadres.

repite siempre los mismos encuadres. No ensaya otras angulaciones, efectos o perspectivas. Tiene todo como muy ensayado. A Juan Manuel Sevín lo calificó como un tipo neurótico y resentido social y confirmó que había sido el primer Secretario Editorial de Gallito Cómics. Sobre la desintegración del Taller del Perro dijo que se había disuelto luego de un viaje por Europa cuando la falta de tolerancia mutua y la ambición económica habían actuado en contra del grupo. Luego de plantear un panorama general, Del Real consideró que no hubo historieta de autor en México: “Si acaso, Humberto Ramos, el de Marvel. Pero él está totalmente metido con el discurso sajón de producción en serie y nada tiene que ver con los temas del pueblo... El problema real de los artistas que quisieron hacer historieta de autor en México es que no investigaban a profundidad. No participaban. No arriesgaban. No viajaban ni se comprometían. Todo lo querían sacar de los libros o de “la red”. La mayoría de ellos ni siquiera tenía experiencia sexual: “A mí, por eso el dibujo de El Antojito me parece que no tiene nada de erótico. No excita. Más bien se está tomando a la historieta como un vehículo de evasión. Hay otros trabajos como el del francés *Moebius*, o la literatura de Revueltas, que al menos a mí, me llevan a otros lugares”.

FUENTES DE CONSULTA

HEMEROGRAFÍA

AVIÑA, Rafael, "Crumb, cine y cómic underground", artículo en **Reforma**, El Ángel, México, D.F., 17 de marzo de 2002.

BELTRÁN, Alberto, "Historieta Mexicana y comic gringo", artículo en **El Día**, Editorial, México, D.F., 23 de mayo de 1994.

CHIMAL, Alberto, "Ilusión de Verdad: La novela gráfica", artículo en **Reforma**, El Ángel, México, D.F., 2006.

GODÍNEZ, Víctor, *La ilusión Perdida*, artículo en, **La Jornada**, Suplemento semanal, México, D.F., 20 de diciembre de 2004.

GONZÁLEZ Laura et. al. "El placer por el cadáver: ¿una estética subversiva?", artículo en **Reforma**, El Ángel, México, D.F., 17 de julio de 1994. p. 4.

LORNA, Scott Fox, "El nuevo cómic mexicano", artículo en **La Crónica de Hoy**, Sección dominical, México, D.F., 11 de mayo de 1997.

MAYER, Mónica, "El arte conceptual funcional o por qué hago lo que hago (segunda y última parte)", artículo en **El Universal**, Cultura, México, D.F., 4 de abril de 1994.

— "DF: los últimos años del monopolio cultural", artículo en **El Universal**, Cultura, México, D.F., 30 de junio de 1994.

— "DF: los últimos años del monopolio cultural: Noticias y divulgaciones (III y último)", artículo en **El Universal**, Cultura, México, D.F., 1° de julio de 1994.

MELGOZA, María José, "Nouvelle Manga, lo cotidiano universal: más que la suma de las partes", artículo en **Escala**, Medios, Ejemplar de cortesía., n°233, México, D.F., diciembre de 2008.

MONSIVÁIS, Carlos, "Chanoc, clásico del cómic mexicano", artículo en **La Jornada**, Cultura, México, D.F., 11 de abril de 1994.

PÉREZ, Manuel, "De las pinturas rupestres al Hombre Araña", artículo en **Excélsior**, Nortes, México, D.F., 31 de marzo de 2002.

PACHO, "Gallito Cómics", artículo en **Reforma**, El Ángel (serie ruidos de la calle), México, D.F., 19 de enero de 2001.

PRIEGO, Ernesto, "1993: Y el cómic sigue incomprendido", artículo en **La Jornada**, Cultura, México, D.F., 6 de enero de 1994.

— "El regreso de Chanoc", artículo en **La Jornada**, Cultura: Contextos, México, D.F., 19 de abril de 1994.

— "Las alternativas del cómic", artículo en **La Jornada**, Cultura: Contextos, México, D.F., 30 de junio de 1994.

— “San Diego Comic-Con”, artículo en **La Jornada**, Cultura: Contextos, México, D.F., 16 de julio de 1994.

— “El cómic: El arte de un nuevo siglo”, artículo en **La Jornada**, Cultura: Especial 10° Aniversario, despertar al 2000, México, D.F., 26 de septiembre de 1994.

TAPIA, Andrés, “El hijo bastardo de las bellas artes”, artículo en **Reforma**, El Ángel, México, D.F., 17 de marzo de 2002.

— “Cómic: Hiperrealismo”, artículo en **Reforma**, Tendencias, México, D.F.,

REVISTAS

AMOROSO, Nicolás, “La imagen como discurso: Historieta y Cine”, en *Revista Artes Visuales*, 2° trim., núm. 22, *Editada por el museo de Arte Contemporáneo y el Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, D.F., *Junio- Agosto*, 1979.

BONET, Juan Manuel, “Equipo Crónica: un enfoque español del arte en relación a la política” en *Revista de la Universidad*, 3^{er} trim., Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. XXVI, núm. 3, sección crítica: Artes Plásticas. México, D.F., octubre, 1971.

CURIEL, Fernando, “La fotonovela roja y la fotonovela rosa”, Coed. Universidad Nacional Autónoma de México e instituto de Investigaciones Estéticas. s/f.

— “La historieta como código,” en *Revista Artes Visuales*, 3^{er} trim., s/n, *Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, D.F., octubre, 1979.

— “Iniciación a los signos de la historieta y la fotonovela”, en *Revista México en el Arte*, 3^{er} trim., México, D.F., 1984.

— “Gulp”, en *Revista México en el Arte*, del instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 2° trim., 1984.

FAVARI, Pietro, “La historieta desde su cuna”, en *Revista Artes Visuales*, 2° trim., núm. 22, *Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, D.F., *Junio- Agosto*, 1979.

GONZÁLEZ, Carlos, “Entrevista con Carlos Monsiváis”, en *Revista Artes Visuales*, 2° trim., núm. 22, *Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, D.F., *Junio- Agosto*, 1979.

HINDS, Harold, “Algunas Reflexiones sobre la Historieta Mexicana”, en *Revista Artes Visuales*, 2° trim., núm. 22, *Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, D.F., *Junio- Agosto*, 1979.

LARA, Antonio, “Losfeld y la cultura desinteresada”, en *Bang*, 1^{er} trim., No.5, España, 1971.

PRIEGO, Ernesto, “Taller del Perro: por una historieta de autor”, en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol 2, no. 6, junio de 2002.

RESÉNDIZ, Rafael, “Leyendo Historietas”, en *Revista de la Universidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2° trim., México, D.F., marzo, 1984.

ROMERO, Jorge, "Las Artes visuales y las historietas", en *Revista Artes Visuales*, 2º trim., núm. 22, Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., Junio- Agosto, 1979.

STEIMBERG, Óscar, "Dibujo, Humor y Relato: El Cántaro Rojo", en *Revista Artes Visuales*, 2º trim., núm. 22, Editada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., Junio- Agosto, 1979.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan, *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, 1ª. Ed., Col. Diálogo abierto, Ed. Coyoacán, México, 1997.

— *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*, 2ª. Ed., Col. Diálogo abierto, Ed. Coyoacán, México, 1997.

AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable, cine y pintura*, Ed., Paidós, España, 1997.

AURRECOCHEA, Juan Manuel y Bartra, Armando, *Puros cuentos*, Tomos I, II y III, Ed. Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Culturas Populares, México, 1988.

ALARY, Vivianey, *La Historieta en España: Del presente al pasado*, en Cuatro lecciones sobre cómic, Ed. Universidad de Castilla- La Mancha, España, 2000.

BALLESTEROS, Antonio y Duée Claude, *Cuatro Lecciones sobre Cómic*, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Estudios, España, 2000.

BIRUTÉ, Cipijauskaité, *La Novela Psicoanalítica*, Coed. Antrophous y Pormat, España, 1988.

CASTELLS, Manuel, *La Ciudad informacional: Tecnologías de la Información, reestructuración económica y proceso urbano-regional*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995.

COMA, Javier, *Historia de los cómics: del Gato Félix al Gato Fritz*, Ed. Gustavo Gilli, col. Punto y línea, México, D.F., 1979.

DEBROISE, Oliver, et. al. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968- 1997*, Ed. Muca, México, 2007.

DEL REAL, Víctor, *Regresar de noche, camino a Nezyork*, en *Operación Bolívar*, Caligrama Editores, México, 2006.

ECHAVARRÍA, Salvador, *La novela como exploración de la conciencia*, Coed. Tezontle, Fondo de Cultura Económica y Universidad de Guadalajara, México, 1998.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Ed. Lumen, España, 1968.

ECO, Umberto, *El Superhombre de masas*, Ed. Lumen, 2ª. Ed., España, 1998.

GUBERN, Román, *El lenguaje de los Cómics*, Ed. Península. España, 1972.

HEREDERO, Carlos et al., *El cine negro maduración y crisis de la escritura clásica*, 1ª. reimpr., Ed. Paidós Estudio, Barcelona-Buenos Aires-México, 1998.

HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Ed. Crítica, España, 1998.

KRIEGER, Peter, *Paisajes urbanos imagen y memoria*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006.

MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Ed. Cátedra, Serie signo e imagen, España, 2003.

MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta (Antología de la crónica en México)*, Ed. Era, México, 1980.

MONSIVÁIS, Carlos, *Del rancho al internet*, Ed. ISSSTE, México, 1999.

PALACIOS, Jesús, et al., *Gun Crazy: Serie Negra se escribe con B*, Coed. T&B Editores y Festival internacional del cine de Las Palmas de Gran Canaria, España, 2005.

TERENCI, Moix, *Historia Social del Cómic*, Ed. Bruguera, España, 2007.

VIDAL, Nuria, *Escenarios del Crimen: Pero, ¿quién mató a Harry*, Ed. Océano, España, 2004.

Enciclopedias

ZORAIDA, Josefina y Loaeza, Guadalupe (Coordinadoras), Gran Historia de México Ilustrada, Ed. Planeta/ DeAgostinin/Conoaculta/INAH, México, 2001. Tomo V.

ARIAS, Enrique et.al., Historia del Arte, Ed. Epasa Siglo XXI, España, 2004. Tomo 5.

Tesis

APARICIO, Óscar, Análisis del Cómic Mexicano: industria comercial de 1980 a 2002. Ed. El autor. Tesis de Licenciatura en Comunicación visual. UNAM-FES CUAUTITLÁN. México, D.F., 2005.

CESARES, Santiago, El Mundo de Chilli: una visión personal dentro del cómic, Ed. El Autor, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

CRUZ, Tania, Voces de colores: Graffers, Crews y Writers: identidades juveniles en el defeko metropolitano, Ed. La autora, Tesis de Licenciatura, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Centro, México, D.F., 2003.

FIERRO, Jonathan, La Tribu Psycó, Ed. El autor, Tesis de Postgrado en Antropología, Universidad Autónoma del Estado de México-Facultad de Humanidades y Antropología social, México, D.F., 2007.

GUTIÉRREZ, Alejandro, Intervención del Diseño Gráfico en la organización de secuencia narrativa del cómic, Ed. El autor, Tesis de Licenciatura en Diseño Gráfico, Universidad Simón Bolívar, México, D.F., 1996.

HERNÁNDEZ, José Antonio, Cultura local y música popular, Ed. El autor. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Nuevo León, México, Nuevo León, 2002.

LÓPEZ, Rionda, Alfredo, La Economía de las Viñetas: Análisis y propuesta para la Industria Tradicional del Cómic. Ed. El autor. Tesis de Licenciatura en Economía. UNAM-FES Aragón, México, D.F., 2007.

MARTÍNEZ, Miriam et al. Las Historietas desde las Colecciones de las bibliotecas mexicanas. Ed. Las autoras. Tesis de Licenciatura en Bibliotecología. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F., 1991.

MENDOZA, Elisa, Identidades estigmatizadas y ciudades postmodernas, un estudio sobre el orgullo y la vergüenza como forma de pertenencia: el caso de tres generaciones de jóvenes del barrio de Tepito, Ed. La autora, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D.F., 2006.

MORENO, Hernández, Hugo César, *La pandilla como ejercicio de micropoder*, Ed. El autor, Tesis de maestría en sociología, Universidad Iberoamericana, México, 2009.

MUÑOZ, Trejo, Alejandro, El reporte periodístico: Las problemáticas y crisis que enfrenta el cómic: reportaje. Ed. El autor. Tesis de Licenciatura en comunicación y Periodismo. UNAM-FES Aragón, México, D.F., 2005.

PRIEGO, Ernesto, Watching the Watchmen: El comic como narrativa gráfica. Ed. El autor. Tesis de Licenciatura en Lenguas Inglesas. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F., 2000.

Documentos Electrónicos

CARRILLO, Monserrat Bielsa et. al. *Curso Tercero De Educación Primaria: El Cómic*, [HTTP://www.uclm.es/profesorado/ricardo/comic2.html](http://www.uclm.es/profesorado/ricardo/comic2.html)

LEÓN et. al, *Cultura Popular y Cultura Masiva en el México Contemporáneo. Conversaciones con Carlos Monsiváis*, consulta hecha en www.dialogosfelafacs.net/dialogos-epoca/pdf/19, 27 de septiembre de 2009, búsqueda realizada por la autora de la tesis.

RIVERA, Sara, *Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez*, Ed. Ciencia Ergo Sum y Rivera Ramírez, Vol. 16, Núm. 2, julio-octubre, 2009, pp. 117-124. Versión electrónica en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10411360002>

S/A, “Novela Gráfica”, consulta hecha en www.wikipedia.com/novelagr%C3%A1fica, 6 de abril de 2009, búsqueda realizada por la autora de la tesis.

S/A, “Historieta”, consulta hecha en www.wikipedia.com/historieta, 6 de agosto de 2010, búsqueda realizada por la autora de la tesis.

S/A, “Página oficial del Festival Negro de Gijón”, consulta hecha en www.festivalnegrodegijon.es, septiembre de 2008, búsqueda realizada por la autora de la tesis.

S/A, “Entrevista electrónica a Edgar Clément”, consulta hecha en: [www.http://edgarclment.blogspot.com/2010/02/entrevista-15-de-noviembre-del-2005.html](http://edgarclment.blogspot.com/2010/02/entrevista-15-de-noviembre-del-2005.html)

Catálogos

BDMEX, Bande dessinée d'auteur mexicaine, exposition organisée par le Centre Culturel du Mexique à Paris et Albatros Diffusion, Ed. Centre Culturel du Mexique/Secretaría de Relaciones Exteriores de México/Albatros Difusión y Aeroméxico. Francia, junio, 2002.

Novelas

Bernal, Rafael, *El Complot Mongol*, Ed, Booket. s/f.

Blanco, José Joaquín, "Crónicas de los años ochentas: La pura chideza del dese". Ed. Biblioteca Era, México, D.F., 1990.

Taibo II, Francisco, *Sintiendo que el cuerpo de batalla*, Ed. Planeta, México, D.F., 1994.

Taibo II, Paco Ignacio, *Días de combate*, Ed. Planeta, México, 1997.

Novelas Gráficas

CLÉMENT, Edgar, *Operación Bolívar*, Ed. Caligrama, Caligrama Editores, México, 2006.

PELÁEZ/CROSTHWAITE, *El Complot Mongol*, Ed. Taller del Perro/ VID, México, 2000.

Entrevistas

CRUZ, Rosaura Irene, "Entrevista personal con el Dr. Marín Barrón" México D.F., 17 de septiembre de 2009.

CRUZ, Rosaura Irene, "Entrevista personal con el escritor Juan Manuel Servín, autor de el relato *El Antojito*", México D.F., octubre de 2009.

CRUZ, Rosaura Irene, "Entrevista personal con el Ing. Víctor del Real Fundador de las revistas *Gallito Cómics* y *El gallito inglés*", México D.F., octubre de 2009.