



¡Somos Los Monos de El Espectador!
**Estudio sobre los procesos de apropiación e hibridación en la
historieta de prensa en Colombia entre 1980 -1990.**

María Auxiliadora Toro Molinares

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título
de Historiadora**

**Director:
Andrés Jiménez Ángel**

**Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Historia
Universidad del Rosario**

**Bogotá – Colombia
2021**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo agradecer a Dios por permitirme llegar hasta este punto de mi carrera profesional. También, quiero agradecer a mi amada madre, Rita del Carmen Molinares Cervantes, por ofrecerme la oportunidad de estudiar. A ella, mi fuente de inspiración, le ofrezco el presente escrito. De igual modo, me gustaría dedicar este trabajo a mi padre Wilfredo Arturo Toro Rodríguez, el cual falleció durante la etapa final del presente proyecto. Espero hacer honor a su memoria, siendo un ejemplo de perseverancia. Además, deseo agradecer a mi fiel mascota, Dante, por aliviar mis preocupaciones en los instantes de confusión. Igualmente, debo agradecer a mis hermanos mayores, Wilfredo y Eduardo Toro Molinares, por sus palabras de apoyo y buenas intenciones. Sin duda, no sería correcto omitir el gran impacto de mi mejor amigo y colega. Gracias a Mateo Reyes Escolar por su dedicación y buena voluntad. Sin sus consejos, sugerencias, conocimientos y ánimos, este documento no sería una realidad.

Por otro lado, me permito agradecer a la Universidad del Rosario por su formación integral. A mis maestros y maestras por compartir sus experiencias y saberes. Gracias a mi director de tesis, Andrés Jiménez Ángel, por su infinita paciencia y disposición al guiarme en este proceso. Finalmente, me gustaría dar un agradecimiento especial a los historietistas y miembros del equipo editorial de *Los Monos de El Espectador* por brindarme parte de su tiempo personal para compartir su obra. Este texto se nutrió de sus valiosas vivencias, de las cuales su maravillosa obra queda como testigo. Espero haber hecho con esto un pequeño homenaje a sus trayectorias y a la huella que dejaron con el suplemento dominical.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	8
1.1 CÓMIC COLOMBIANO: UNA LECTURA A CONTRACORRIENTE.....	8
1.2. MARCO TEÓRICO.....	11
1.2.1. <i>Una breve definición del cómic.</i>	<i>12</i>
1.2.2 <i>La apropiación desde la traducción, los estilos y formatos.</i>	<i>15</i>
1.2.3. <i>La hibridación desde el estilo y la narrativa.....</i>	<i>21</i>
1.3. METODOLOGÍA Y FUENTES.	24
1.4. ESTADO DEL ARTE.	31
1.5. SEGMENTOS DE ANÁLISIS.....	38
2. CAPÍTULO UNO.....	40
LA INDUSTRIA EDITORIAL EN COLOMBIA Y LOS PROCESOS DE APROPIACIÓN EN LOS MONOS DE EL ESPECTADOR ENTRE 1980 - 1990.	40
2.1. LA CONSTITUCIÓN DEL CÓMIC EN COLOMBIA: LA IMPORTACIÓN DE UN MODELO DE PUBLICACIÓN.....	40
2.1.1. <i>La historieta estadounidense entre 1960 y 1980: la consolidación de las industrias.</i>	<i>40</i>
2.1.2. <i>Monachitos, monitos, monos: Colombia como país receptor.</i>	<i>42</i>
2.1.3. <i>El cómic colombiano en los sesenta: hacia una producción local.....</i>	<i>46</i>
2.2. LAS ARTES GRÁFICAS Y EL BOOM DE LA HISTORIETA: PANORAMA DE LA INDUSTRIA EDITORIAL ENTRE 1970 Y 1980.	49
2.2.1 <i>La historieta como un producto cultural con proyección comercial.....</i>	<i>51</i>
2.2.2 <i>La industrialización del sector editorial: Las historietas y la tecnificación de las Artes Gráficas entre 1970 - 1980.....</i>	<i>55</i>
2.2.3 <i>La codicia de los periódicos: el impulso para el “boom” de historietas.</i>	<i>58</i>
2.3. LOS MONOS DE EL ESPECTADOR: LAS HISTORIETAS Y TIRAS CÓMICAS DE PRENSA COMO CONTENIDO ADICIONAL.....	63
2.3.1. <i>La estrategia de El Espectador: El contenido adicional.....</i>	<i>63</i>
2.3.2. <i>El Espectador en la década de 1980: “Seguimos adelante”.....</i>	<i>66</i>
2.3.3. <i>Los Monos de El Espectador: La inauguración de un proyecto.....</i>	<i>68</i>
2.3.4. <i>La construcción de Los Monos: El rol del editor.....</i>	<i>71</i>
2.3.5. <i>Las secciones coleccionables de Los Monos.....</i>	<i>73</i>
2.4. EL PROCESO DE APROPIACIÓN EN EL CASO DE LA TRADUCCIÓN DE <i>THE LOVE PIRATE</i>, GARFIELD Y JIM HENSON’S <i>THE MUPPETS</i>.	76
2.4.1 <i>The Love Pirate: Un tabloide a modo de Comic Book.....</i>	<i>76</i>
2.4.2 <i>The Love Pirate: la construcción de un nuevo emisor.....</i>	<i>83</i>
2.4.3 <i>The Love Pirate : El montaje y la importancia de la organización argumental.....</i>	<i>85</i>
2.4.4. <i>The Love Pirate: La traducción y el valor del diálogo.....</i>	<i>89</i>
2.4.5. <i>Otros casos de traducción editorial: Garfield (1976) y Jim Henson’s The Muppets (1981)</i>	<i>93</i>

3. CAPÍTULO DOS	103
LA HISTORIETA DE PRENSA ENTRE 1980 Y 1990. LA HIBRIDACIÓN COMO UN MEDIO DE RENOVACIÓN DEL CÓMIC EN COLOMBIA.	103
3.1. EL DISPOSITIVO EDITORIAL COMO UNA ESTRUCTURA OBLICUA.	103
3.1.1. <i>Los Monos: Historietas nacionales e Historietas extranjeras</i>	103
3.1.2. <i>“Llego el Cartero”: El Canal de comunicación entre editores, autores y lectores</i>	107
3.1.3. <i>Historietas nacionales: Negociaciones entre editores y autores</i>	109
3.2. “SOMOS LOS MONOS DE EL ESPECTADOR”	112
3.3. HISTORIETAS HÍBRIDAS. LA FUSIÓN DE ESTILOS Y NARRATIVAS.	128
3.3.1 <i>La ciencia ficción de Bernardo Elías Ríos: Una propuesta sugestiva en Los Monos de El Espectador</i>	128
3.3.2 <i>Jorge Peña y cómo construir un superheroe: Tukano el cacique de la selva amazonica.</i>	141
3.3.3 <i>Los Cuidapalos: humor desde la tragedia ambiental.</i>	151
CONCLUSIONES	170
BIBLIOGRAFÍA	177
ANEXOS	186
6.1. ENTREVISTA A CLARA HELENA CANO DE GUERRERO.	186
6.1.2. <i>Entrevista.</i>	186
6.2. ENTREVISTA A JAIME LÓPEZ.	196
6.2.1. <i>Descripción.</i>	196
6.2.2. <i>Entrevista.</i>	196
6.3. ENTREVISTA A ARMANDO CALDERÓN.	202
6.3.1. <i>Descripción.</i>	202
6.3.2. <i>Entrevista.</i>	202
6.4. ENTREVISTA A CARLOS “ALGUIEN”.	205
6.4.1. <i>Descripción.</i>	205
6.4.2. <i>Entrevista.</i>	206

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Gray Morrow, “The Love Pirate” en Los Monos de El Espectador #6 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 14.....	79
Figura 2. Gray Morrow, “The Love Pirate” en Los Monos de El Espectador #7 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 10.....	79
Figura 3. Gray Morrow, “The Love Pirate” en Barbara Cartland’s Romances (Chicago: United Feature Syndicate, 26 de julio de 1981).	80
Figura 4. Gray Morrow, “The Love Pirate” en Barbara Cartland’s Romances (Chicago: United Feature Syndicate, 23 de octubre de 1981).	80
Figura 5. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en Los Monos de El Espectador #189 (Bogotá: Talleres El espectador, 1985),7.	93
Figura 6. Jim Davis, “Garfield”, (New York: United Feature Syndicate, 15 de noviembre 1981).	95
Figura 7. Jim Davis, “Garfield”, en Los Monos de El Espectador # 17 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 13.	95
Figura 8. Guy Gilchrist et al., “Jim Henson’s Muppets”. (New York: King Features Syndicate, 6 de junio de 1983).	98
Figura 9. Guy Gilchrist et al., “Los Muppets de Jim Henson”, en Los Monos de El Espectador #92 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 6.	98
Figura 10. Efraín Monroy, “Los Marcianitos,” en Los Monos de El Espectador #71 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 16.	106
Figura 11. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #84 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 18.	115
Figura 12. National Comics Publications, “Superman’s First Exploit,” en Superman #106 (New York: National Comics Publications INC, 1956).	115
Figura 13. Jaime Lopez, “Los Cuidapalos,” en Los Monos de El Espectador #64 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 14.	118
Figura 14. Erney, “Kokorikin,” en Los Monos de El Espectador #311 (Bogotá: Talleres El espectador, 1987), 8.	118
Figura 15. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #98 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 18.	119
Figura 16. Efraín Monroy, “Los Marcianitos,” en Los Monos de El Espectador #35 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 15.	119
Figura 17. Bernardo Elías Ríos, “La Sentencia,” en Los Monos de El Espectador #14 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 15-16.	122

Figure 18. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #337 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 17.....	124
Figura 19. Erney, “Las señoritas Rueditas D Socorropolis ,” en Los Monos de El Espectador #364 (Bogotá: Talleres El espectador, 1988), 16.	126
Figure 20. Alvaro Rahirant Gomez , “Los Medio Media ,” en Los Monos de El Espectador #179 (Bogotá: Talleres El espectador, 1985), 6.	126
Figura 21. Paty Pino, “Mitos y leyendas indígenas,” en Los Monos de El Espectador #251 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 19 - 20.....	127
Figura 22. Paty Pino, “Mitos y leyendas indígenas,” en Los Monos de El Espectador #251 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 19 - 20.....	128
Figura 23. Bernardo Elias Rios, “La Colonia”, en Los Monos de El Espectador #9 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 1.	129
Figura 24. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la selva” en Los Monos de El Espectador #175 (Bogotá: Talleres El espectador, 1985), 1.	129
Figura 25. Jaime Lopez, “Los Cuidapalos”, en Los Monos de El Espectador #247 (Bogotá: Talleres El espectador, 1986), 1.	129
Figure 26. Bernardo Elias Rios, “Enor. El Adamita ,” en Los Monos de El Espectador #18 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 15.	133
Figura 27. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en Los Monos de El Espectador #13 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 21.	133
Figura 28. Bernardo Elias Rios, “La Colonia,” en Los Monos de El Espectador #8 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 17.	133
Figura 29. Phillippe Druillet et al., Métal Hurlant #2 (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1975),1.	135
Figura 30. Bernardo Elias Rios, “Enor. El Adamita ,” en Los Monos de El Espectador #20 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 21.	138
Figura 31. Jean Giraud, Arzach (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1976), 7.....	138
Figura 32. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en Los Monos de El Espectador #13 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 23.	138
Figura 33. Jean Giraud, Arzach (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1976), 35.....	138
Figura 34. Atlas comics, “The betrayers” en Captain America #76 (New York: Atlas Comics, 1954), 2.....	145
Figura 35. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #120 (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 19.	145
Figura 36. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #114 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 19.....	146
Figura 37. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #10 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 21.	149

Figura 38. Roy Thomas at el, “Tarzan and the Jewels of Opar” en Tarzan Lord of the Jungle #1 (New York: Marvel Comics Group, 1977), 14.	149
Figure 39. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en Los Monos de El Espectador #163 (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 17.	150
Figure 40. Roy Thomas at el, “Tarzan and the Jewels of Opar” en Tarzan Lord of the Jungle #1 (New York: Marvel Comics Group, 1977), 8.	150
Figure 41. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en EL PAÍS (Cali: Diario EL PAÍS, 26 de septiembre de 1980).	153
Figure 42. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en Los Monos de El Espectador #11 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 17.	154
Figure 43. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en EL PAÍS (Cali: Diario EL PAÍS, 26 de septiembre de 1980).	154
Figure 44. López, “Presentación FICCO”, diapositivas 60 – 61.	155
Figure 45. López, “Presentación FICCO”, diapositivas 53-54.	155
Figure 46. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en Los Monos de El Espectador #128 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 17.	156
Figure 47. Jaime López, “Presentación FICCO”, Diapositiva 71.	159
Figure 48. Jaime López, “Presentación FICCO”, Diapositiva 71.	159
Figure 49. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en Los Monos de El Espectador #54 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982) ,9.	160
Figure 50. Gold Key Comics. Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks #6. New York: Gold Key Comics, 1970.	163
Figure 51. Gold Key Comics. Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks #26. New York: Gold Key Comics, 1974.	163
Figure 52. Walt Disney Productions, Manual de los Jóvenes (Madrid: Ediciones Montena, S.A.,1977), 18 – 21.	164
Figure 53. Dik Browne, Hägar the Horrible Sunday Comic Strip (New York: King Features Syndicate, Julio 29 1973).	166
Figure 54. Jaime López, “Presentación FICCO”, Diapositiva 45.	166

1. INTRODUCCIÓN

1.1 *Cómic Colombiano: una lectura a contracorriente.*

La década de 1980 fue un periodo de innovación para el cómic a nivel mundial. La aparición de nuevas tendencias, como resultado de la apertura global de diversas casas editoriales, permitió que varios autores experimentaron con las líneas tradicionales de la historieta. De esa manera, desde diversos contextos locales, se dio una integración de convenciones culturales extranjeras, propias de las obras en circulación masiva. Por ello, según el territorio, el desarrollo del cómic tomó un rumbo específico. En Latinoamérica, este tipo de publicaciones comenzaron siendo una imitación de modelos narrativos y visuales de títulos norteamericanos.

No obstante, lo anterior cambió con la mezcla cultural impuesta por las dinámicas de libre comercio de objetos culturales. En ese sentido, a través de la apropiación de temáticas, estilos y formatos, se construyó un tipo de historieta reaccionaria y crítica, la cual logró independizarse de conceptos y expresiones clásicas del cómic. Para aquel entonces, Colombia no fue ajena a dichas transformaciones. En medio del fortalecimiento y la tecnificación de la industria editorial, la historieta se consideró una alternativa viable para el entretenimiento popular. Sin un grupo de lectores definidos, el cómic colombiano empieza a consolidarse dentro de diversos medios de comunicación, entre ellos se debe resaltar la prensa.

Varios autores incursionaron en este tipo de publicación por medio de la interpretación de obras extranjeras, modificando las sensibilidades estéticas de las mismas. Así pues, la década de 1980 significó para el cómic colombiano el inicio de una reinvención, tanto en términos narrativos como gráficos, a través de procesos de apropiación e hibridación de códigos culturales. Esto con el fin de fabricar una sólida industria de historietas. De ese modo, la presente tesis profundiza en el desarrollo de la historieta colombiana durante la década de 1980, resaltando el crecimiento experimental de autores, desde la interacción con tendencias estilísticas extranjeras.

Igualmente, este trabajo enfatiza en la producción editorial y la yuxtaposición de formatos en el cómic colombiano¹. En ese sentido, se responderá a la pregunta de porque los procesos de apropiación e hibridación son significativos para el desarrollo del cómic colombiano a partir de 1980. De ese modo, el objetivo principal de este escrito es explicar desde qué aspectos formales y estéticos se manifestaron dichos procesos en el cómic nacional.

De igual manera, este trabajo busca explicitar la relación entre el desarrollo de la historieta nacional y la promoción de la industria editorial entre 1970 y 1980; describir las características generales de la historieta colombiana, desde una crítica de los aspectos formales y conceptuales de algunas tiras cómicas, pertenecientes al suplemento dominical infantil *Los Monos* de *El Espectador*, publicadas entre 1981 y 1990; e identificar los procesos de apropiación e hibridación en las historietas de prensa publicadas en dicho suplemento.

Siguiendo estos propósitos, para la presente tesis se consideró la importancia comercial y socio cultural a nivel internacional que tuvieron, para la década de los ochenta, las distintas tendencias, productos y formatos asociados al cómic, caracterizada por el interés de los grandes medios en ese arte. Igualmente, se tuvo en cuenta la simultaneidad en la circulación de esas tendencias, productos y formatos presentes en un país “receptor” como Colombia², el cual también fue mediador en el proceso de publicación y distribución internacional de obras, por los beneficios económicos implicados. Se puede decir que dicha simultaneidad, provocada por una introducción aleatoria de historietas, hizo complejo para los lectores el contacto con este producto cultural, al dificultar su distinción formal y temática durante el consumo.

¹ Por tratarse de una producción artística de narrativa gráfica o secuencial, los términos cómic e historieta se emplearán como sinónimos en el presente escrito. A pesar de poseer características y limitaciones que diferenciaría a uno y otro concepto, tal asunto no se trabajará en esta tesis.

² Para 1980, en Colombia gran parte de los cómics en circulación eran magazines, provenientes en su mayoría de USA. Usualmente, estos productos fueron traducidos por editoriales especializadas fuera del país. Por lo cual, Colombia se piensa como un receptor y mediador de tendencias internacionales, no en un territorio con contenido inédito para exportación. Fernando Suárez y Enrique Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans: Comic Book Production in Colombia”, en *Cultures of Comics Work*, ed. Casey Brienza, Paddy Johnston (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016), 53.

Este tema se abordó por un interés personal sobre el cómic, como medio de comunicación y fuente para la historia. Especialmente, se reconoció la importancia de la década de los ochenta para la industria del cómic a nivel mundial, por la diversidad de tendencias transformadoras con incidencia en la producción, distribución y circulación de historietas. También, en este periodo se renovaron elementos relacionados a su lenguaje y narrativa, y se reprodujeron nuevos estándares culturales, a través de su uso como plataforma de comunicación sociopolítica.

Adicionalmente, ciertos procesos comerciales implicaron la sujeción de las historietas a sus lugares de enunciación. La creación de nuevas manifestaciones estéticas indirectamente delimitó y consolidó identidades regionales en el mundo del cómic. No obstante, la diversificación a nivel local de reflexiones teóricas y técnicas del cómic, sujetas a una apertura artística global, no supuso una ruptura total con las líneas tradicionales de dibujo³. En términos más específicos, las clasificaciones rígidas entre géneros, formatos y temáticas del cómic no llegaron a fracturarse completamente debido a las perspectivas de guionistas, dibujantes y editores, que deseaban renovar la escena plástica. Por lo tanto, se pueden matizar las distinciones entre estas líneas estilísticas.

La historieta en 1980 se convirtió en un artefacto cultural complejo, puesto que a simple vista representa una contradicción. Al romperse barreras entre corrientes tradicionales de dibujo, se esperaría la unificación de estándares visuales y narrativos. Por el contrario, desde la constante comparación y fusión de contenidos gráficos, provenientes de todas partes del mundo, surge la diferenciación de identidades creativas. Un ejemplo de este fenómeno es el cómic latinoamericano, el cual desde sus inicios se mostró como imitación del cómic norteamericano. Posteriormente, con la lenta construcción de una industria editorial, interesada en este tipo de producciones, aquellos que incursionaron en el medio intentaron definir su propia identidad artística.

³ Las líneas estilísticas tradicionales de la historieta son aquellas que marcaron estándares estilísticos en ciertas temporalidades y territorios concretos. Las más conocidas son el *comic book* norteamericano, el *album* franco-belga y el *manga* japonés. Otras líneas relevantes son el *tebeo* español, la *historieta* argentina y el *fumetti* italiano. Manuel González Márquez, “Introducción. ¿La mejor década de la historia del Cómic?”, en *Cómics de los 80. La década que lo cambió todo* (Barcelona: Redbook Ediciones, 2018), 10 -15.

Para ello, se especializaron autores, dibujantes, medios de publicación y espacios de circulación.

1.2. Marco teórico

En este apartado se presentan los conceptos clave para el análisis. En primer lugar, se abordó la definición del cómic como objeto de estudio en la presente investigación. Esto con el propósito de determinar los elementos de composición de una obra o título en específico. Luego, se profundizó en los procesos principales de la presente investigación, es decir, la apropiación e hibridación del cómic en Colombia durante la década de 1980. Estos procesos son definidos para ofrecer una perspectiva concreta sobre el desarrollo del cómic, en su sentido material, situado y disputado en un territorio.

Cabe mencionar que la apropiación, como proceso no relacionado a una región específica, requiere una materialización de un sentido nuevo otorgado a un objeto cultural. Por su parte, la hibridación, como una fusión asociada con la modernidad en América Latina, sitúa su contexto a la región, respecto de las manifestaciones culturales desplegadas y transmitidas allí. Por ello, se adelanta que la hibridación requiere de una apropiación, en donde se recibe un objeto a través de un filtro, integrándose y produciendo posteriormente algo nuevo. De esa forma, es posible plantear un modelo viable de producción y consumo sobre el desarrollo de la industria de historietas en el país.

Finalmente, en el presente trabajo, se consideró ideal centrarse exclusivamente en los dos procesos mencionados, ya que estos permitieron comprender posibles transferencias de ideas, a partir del libre comercio de objetos culturales como la historieta. Así mismo, estudiar las formas de apropiación e hibridación en el cómic colombiano ayudó a visibilizar manifestaciones de mezclas interculturales. Esto desde la resignificación local de estilos, tendencias y modelos narrativos extranjeros del cómic. De ese modo, estos dos conceptos posibilitaron entender, dentro del marco de la globalización, el vínculo entre el desarrollo cultural de un país y la apertura de un sector comercial como el editorial. Es importante aclarar que este marco se limitó a

resaltar aspectos generales destacados. Sin embargo, la profundidad de los mismos conceptos está sujeta a su operatividad dentro del análisis propuesto.

1.2.1. Una breve definición del cómic.

El cómic ha recibido diversas definiciones a lo largo de su historia, ya sea desde un ámbito estético o lingüístico. La noción del historiador Roman Gubern consideró a la historieta como medio de comunicación expresivo, con un lenguaje que vincula aspectos icónicos y literarios⁴. De ese modo, dicho medio es una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”⁵. Además, desde un sistema convencional, es posible transmitir mensajes relativamente universales, mediante códigos, estereotipos y gestos interiorizados en la cultura popular.

Por otro lado, el artista William Eisner indicó que el cómic “consiste en un montaje de palabra e imagen, y por tanto exige del lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales”⁶. Esto implica un proceso creativo de lectura e interpretación del medio. Así, aquella unión de elementos se condiciona a subjetividades culturales. Es decir, la historieta posee tanto autor como “coautor”, siendo este último un lector activo en el análisis y organización de códigos. Finalmente, el artista e historietista Scott McCloud proporciona la definición más acertada para el presente escrito.

Según McCloud, el cómic es un “conjunto de imágenes pictóricas y de otros tipos, yuxtapuestas en secuencia deliberada, cuyo fin es transmitir información o producir una respuesta estética en el espectador”⁷. Lo anterior es conveniente en términos metodológicos. En primer lugar, la conceptualización es amplia, por tanto, permite caracterizar diversos formatos y tipos de historietas. Por otro lado, al no designar el cómic como “arte” es posible evadir las dificultades de dicho término sobre

⁴ Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics* (Barcelona: Ediciones Península, 1979), 105.

⁵ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 107.

⁶ Will Eisner, *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo* (Barcelona: Editorial Norma, 1991), 10.

⁷ Scott McCloud, *Entender el cómic: el arte invisible* (Barcelona: Ediciones B, S.A, 1995), 6 .

formas de entretenimiento masivo⁸. Igualmente, McCloud no alude a ningún género o estructura narrativa en particular.

En el concepto de McCloud tampoco se limita la funcionalidad del cómic a la presencia o ausencia de palabras, al no ser un criterio definitivo para el desarrollo de un proceso comunicativo⁹. No obstante, si resalta la idea de “secuencialidad de la imagen” en la historieta, debido a su necesidad intrínseca para la constitución de un relato¹⁰. Así pues, el cómic es definido como un sistema de comunicación complejo, en donde la entrega de mensajes se realiza a través de un lenguaje icónico-textual bajo un marco espacio-temporal específico y coherente¹¹.

Igualmente, el cómic, “como todo lenguaje, tiene una gramática y unas reglas de lectura y escritura”¹², las cuales se determinan por convenciones universales con un alto carácter simbólico, donde su entendimiento recae en un hábito de lectura. Esto implica un acto simultáneo de percepción estética e intelectual, en donde se evalúan aspectos artísticos (perspectiva, simetría y líneas) y literarios (gramática, trama y sintaxis)¹³. Ahora bien, el estudio de dicho lenguaje se realiza desde sus componentes específicos, las “macrounidades significativas” y las “microunidades significativa”, que adquieren sentido según la unidad mínima del cómic: la viñeta¹⁴.

De ese modo, las “macrounidades significativas” hacen referencia a la globalidad del objeto estético, es decir, la estructura de publicación, determinada desde diferentes formatos. Entre ellos se pueden destacar la página de comics, la tira cómica y el libro de historietas¹⁵. En cuanto a las “microunidades significativas”, se debe señalar el encuadre (composición, decorados, vestuarios y tipología), las adjetivaciones

⁸ Jaime Correa et al., *El cómic. Invitado a la biblioteca pública* (Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLALC, 2010), 20.

⁹ Liber Cuñarro y Jose Enrique Finol, “Semiótica del cómic: códigos y convenciones”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, (2013), 269 -270.

¹⁰ Correa et al., *El cómic*, 20.

¹¹ Es importante mencionar que la comprensión de mensajes bajo este tipo de lenguaje puede ser referencial, es decir, apela a una serie de convenciones culturales para establecer relaciones concretas con un lector en general.

¹² Correa et al., *El cómic*, 20.

¹³ Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, 2.

¹⁴ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 110.

¹⁵ Otros elementos generales, como el color y los grafismos propios del artista, también hacen parte de las “macrounidades significativas” del cómic. Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 110.

(angulación e iluminación) y las convenciones específicas como el Balloon o globo, las onomatopeyas y las líneas cinéticas¹⁶.

Estas últimas, apoyan la estructura de un relato desde información lingüística asimilada como sonora¹⁷. En el caso particular del globo o *Balloon*, este representa gráficamente diálogos y pensamientos de personajes dentro de una viñeta. Según su forma o estilo, puede aportar información complementaria al contexto emocional de una historieta. Un ejemplo de ello es la sensación de entonación o acento¹⁸. Al seguir su respectiva posición, es posible determinar las “voces” de cada personaje, por ende, la duración de una conversación o interacción¹⁹.

Por su parte, el cartucho, un tipo de globo, es un escrito explicativo o aclaratorio sobre el contenido de una imagen o acción ilustrada en plano. Usualmente, se presenta como una cápsula rectangular de texto ubicada dentro o fuera de una viñeta, ya sea como subtítulo o inciso. Esta convención puede tener una funcionalidad de anclaje o conmutación, facilitando la continuidad narrativa al marcar temporalidades²⁰. De modo similar operan las onomatopeyas, las cuales son “fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal”²¹. En otras palabras, son las representaciones visuales de un sonido, a modo de escritura fonética.

Por último, las líneas cinéticas corresponden a convenciones gráficas que buscan generar una noción de movimiento o trayectoria. Estas líneas pueden ser elaboradas de varias formas, entre ellas punteadas, próximas, paralelas y densas²². De manera que cada una de estas convenciones ayuda a la construcción de una viñeta, proporcionando un sentido individual en una narración. La yuxtaposición deliberada de escenas, recuadros o viñetas constituye un “montaje”²³. Este posee, a su vez, una

¹⁶ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 110 - 111.

¹⁷ Correa et al., *El cómic*, 31.

¹⁸ Cuñarro y Finol, “Semiótica del cómic”, 273.

¹⁹ El orden de lectura viene determinado por la “línea de indicatividad”, la cual organiza la trayectoria según el principio de prioridad de izquierda hacia derecha y de arriba hacia abajo, aplicado solamente a Occidente. Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 121 - 123.

²⁰ Cuñarro y Finol, “Semiótica del cómic”, 272.

²¹ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 151.

²² Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 156.

²³ El montaje o edición es un recurso común en varios medios audiovisuales, entre ellos el cine, la televisión y los vídeos. Correa et al., *El cómic*, 25.

serie de “macrounidades” según estructuras espaciales, temporales y psicológicas²⁴. Es importante mencionar que estas secuencias se condicionan a un lenguaje elíptico. En donde, la omisión voluntaria de información, por parte de dibujantes o guionistas, obliga al lector a completar aquellos vacíos a través de un “proceso de cerrado”²⁵

Así, la construcción de un hilo argumentativo depende de la disposición de las viñetas, pues su respectivo ordenamiento proporciona movilidad²⁶. Por ello, se elabora una diagramación de página, en donde aspectos como el ritmo son planificados con antelación²⁷. Por tanto, el cómic permite construir realidades alternas, resaltar relatos y transmitir historias, mediante la combinación técnica de dos sistemas de lenguaje y convenciones culturales reguladas por un “dispositivo” editorial²⁸. Es decir, un conjunto de normas y relaciones contextuales inmersas en un título en particular, las cuales incluyen procesos de producción, distribución y circulación, dirigidos por editoriales y tiendas especializadas.

1.2.2 *La apropiación desde la traducción, los estilos y formatos.*

Desde su etimología, la apropiación ha sido entendida como la *propiedad, control o monopolio* sobre una cosa. Sin embargo, desde la historia cultural se ha profundizado en las formas en que los objetos culturales se "controlan" o se hacen "propios", llegando a cuestionar la misma naturaleza de ese monopolio o control. En otras palabras, se cuestiona en qué medida las sociedades han hecho propios los objetos culturales. En ese sentido, la lectura hermenéutica asoció la apropiación con la actualización del sentido del objeto. Así, ha virado el análisis hacia la agencia del sujeto que lee, interpreta y ofrece un nuevo significado a un texto. Por su parte, Roger Chartier definió la apropiación como una construcción de sentido con posibilidad de materialización, que demuestra la generación de nuevos significados en un texto.

²⁴ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 111.

²⁵ El “proceso de cerrado” consiste en comprender un todo, a partir de pequeños fragmentos de información visual y verbal, que permiten tejer un relato concreto. McCloud, *Entender el cómic*, 63.

²⁶ En un montaje, cada viñeta se separa por un espacio, denominada “canaleta” o *Gutter*. Así, el lector asume un rol activo, completando la información faltante entre las mismas. Cuñarro y Finol, “Semiótica del cómic”, 276.

²⁷ Cuñarro y Finol, “Semiótica del cómic”, 282.

²⁸ Correa et al., *El cómic*, 33.

Esto implica un proceso transformador a partir de recursos y prácticas subyacentes, que son socialmente instauradas. Así, por ejemplo, se "lee" una imagen siguiendo procedimientos pensados. Sin embargo, el historiador sostiene que este proceso es abierto, en tanto no se limita la construcción de sentido a la valoración realizada por el autor de un escrito o imagen. Por ello, el lector o receptor también apropia el objeto en su ejercicio intelectual, "lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético"²⁹ de dicho autor. De ese modo, cada apropiación es única, en tanto depende de la identidad sociohistórica del mencionado lector.

Seguido de ello, se puede decir que los sujetos tienen un rol activo en producir y transmitir objetos culturales. Esto ocurre con la historieta mediante la familiarización y lectura frecuente de obras, lo cual resulta en la posibilidad de apropiarse de estilos y tendencias ajenas. Además, los objetos se transforman en "una red contradictoria de las utilidades que los fueron constituyendo históricamente"³⁰. Entender la apropiación de objetos culturales en aquella red implica aceptar tal proceso como desigual, atendiendo a las relaciones de poder y dominación en las que se desarrolla. Así, la apropiación no se da a sí misma, sino como el resultado de conflictos, luchas, tensiones por el control y voluntades de conquista³¹, es decir, se vinculan con procesos de imposición, negociación o invención de sentidos.

A partir de lo anterior, se decidió hacer hincapié en las formas de apropiación del cómic en Colombia, cuya principal característica sea el desarrollo de conflictos, negociaciones e imposiciones de criterios de publicación o contenido. Así pues, se permite estudiar el rol significativo de la edición, en el marco de los medios masivos, al ser relevante para vislumbrar los elementos que conforman al cómic en Colombia durante la década de los ochentas como un objeto cultural. Así mismo, es importante asociar las dimensiones de la historia de la cultura impresa con la edición,

²⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1992), 38.

³⁰ Chartier, *El mundo como representación*, 39.

³¹ Michel Foucault, *El orden del discurso* (Ciudad de México: Tusquets Editores, 1999).

especialmente retomando la figura del editor. Esta es relevante al lograr convertir un texto en un objeto de consumo, al encontrar lectores para dicho contenido o material.

De esta manera, se dispone y crea un producto final al interactuar con autores y lectores, seleccionando escritos y estructurando libros³². Por otra parte, como se sugirió, el lector de historietas no necesariamente consume el objeto cultural tal y como fue pensado por el autor. Por el contrario, este objeto pudo haber sufrido modificaciones antes de su entrega definitiva, debido a la intervención o filtro previo del editor. Según la lectura foucaultiana, la apropiación como proceso desigual, supone imposiciones, conflictos y negociaciones, alrededor de un objeto, en el marco de aquellas relaciones de poder aludidas.

En ese sentido, el editor, en este contexto de imposición, propio de la mercantilización del objeto, guio algunos procesos de apropiación al ofrecer sus servicios, ya sea aconsejando artistas, intermediando en juntas directivas o tomando decisiones creativas. Esto de acuerdo a los parámetros pactados o impuestos con antelación. Por ello, se puede decir que esta figura fue central en el análisis propuesto de esta investigación, dado que tiende a impulsar cambios durante el proceso creativo de un proyecto. Otro aspecto a resaltar del editor son los tres elementos concretos, con los cuales fue posible rastrear las formas históricamente constituidas de dicha apropiación: el desarrollo de estilos, la configuración de formatos y la práctica de la traducción.

En primer lugar, el estilo está asociado a la estética visual, constituyéndose en la forma como se presenta aquello que se desea comunicar. Los estilos se desarrollan individualmente, pero pueden estar sujetos a tendencias marcadas por aspectos espacio-temporales concretos, llegando a relacionarse con géneros predominantes. Esto puede generar ‘fetichismos’ sobre los autores y el desarrollo de ‘temas’ estilísticos comunes a los géneros. En segundo lugar, el formato es la tipología³³ sujeta a la materialidad, a

³² Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 90.

³³ Dentro de esta tipología se incluyen las tiras cómicas, historietas cortas por secuencias o episodios, los libros de historietas, las novelas gráficas, etc.

la expresión narrativa, y al medio³⁴ en el que se comparte una historieta, afectando directamente a su producción, calidad, disfrute, y relación³⁵.

Así, los formatos de los cómics se vinculan con los soportes de publicación periódica, al ser parte de diarios y revistas, incentivando la promoción de productos comerciales o desarrollándose como productos propios. De esta manera, se resaltan dos tipologías generales de formatos: las historietas de prensa y las de publicación exclusiva de ellas³⁶. La segunda es la que mayor interés presentó a la investigación, relacionándose más con lo que fue la producción editorial de *Los Monos*.

En tercer lugar, desde la lectura semiótica, la traducción es la interpretación de signos en otros signos, sean verbales o no verbales³⁷. Siguiendo a Umberto Eco³⁸, la traducción en el cómic es un tipo de interpretación intersistémica³⁹ que comprende la transmutación, la reescritura y la interpretación interlingüística⁴⁰. Con la transmutación, pueden ser traducidos al cómic, entendido como sistema semiótico, los signos de otros sistemas semióticos no verbales, al igual que de él pueden traducirse

³⁴ Aquí se incluirían revistas independientes, periódicos, libros, entre otros.

³⁵ De esa manera, por ejemplo, la página impone potencialidades y limitaciones artísticas, complejizando ejercicios como su traducción. Valerio Rota, "Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats", en *Comics in Translation*, ed. Federico Zanettin (Nueva York: Routledge, 2008), 100.

³⁶ Jesús Jiménez Varea, "El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios", *Ámbitos*, no. 15 (2006), 197. De la segunda tipología, se resaltan los formatos de *comic book* y de revista. El primero, para los sesenta, había reducido su número de páginas e incluido material inédito. El segundo fue la oportunidad de publicación sin restricciones y más flexibilidad en inversión, para editores y creadores. Jiménez Varea, "El contexto de la historieta", 199-202.

³⁷ Roman Jakobson, "On linguistic aspects of translation", en *Theories of translation. An anthology of Essays from Dryden to Derrida* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), citado por Federico Zanettin, "Comics in Translation: An Overview", en *Comics in Translation*, ed. Federico Zanettin (Nueva York: Routledge, 2008), 22.

³⁸ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milán: RCS Libri, 2003), citado por Zanettin, "Comics in Translation", 23.

³⁹ En esta tipología, los signos, verbales o no verbales, se configuran en sistemas semióticos susceptibles de ser interpretados entre sí, es decir, traducidos. Esto se contrapone a la interpretación intrasistémica, donde la interpretación sucede entre signos de un mismo sistema. Esta puede verse, por ejemplo, con la sinonimia o la paráfrasis. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, citado por Zanettin, "Comics in Translation", 23.

⁴⁰ Llamada también como 'traducción propiamente dicha', es la interpretación de signos verbales por medio de signos de otra lengua Jakobson, "On linguistic aspects of translation", citado por Zanettin, "Comics in Translation", 22.

signos⁴¹. Por su parte, la reescritura permite replantear líneas de continuidad de alguna historia o personaje, por alguna decisión editorial o de autor. La interpretación interlingüística hace referencia a traducciones de textos, onomatopeyas, diálogos, etc., hechas de los cómics, atendiendo a contextos locales de publicación.

Las dos últimas se relacionan estrechamente con el ejercicio editorial de la republicación, correspondiente a la reescritura o reimpresión de cómics con motivo de una renovación en el mercado⁴². También, son importantes en las republicaciones las traducciones de formatos de historietas, revelando un origen extranjero a ‘domesticar’⁴³, alterando los cómics para acomodarlos al gusto del público, o a preservar⁴⁴, haciendo cambios mínimos. Ambas estrategias son consideradas como “experiencias del extranjero” y ejercicios de traducción donde es imposible no alterar las esencias de las obras ni disfrazarlas para ocultar un origen⁴⁵.

Con las republicaciones o la traducción de formatos se comprende cómo un territorio puede influenciar a otro a través de objetos culturales. Tal precepto fue parte de la reflexión crítica de los pensadores del imperialismo cultural, según la cual existe una “dominación de una nación por otra de mayor envergadura”⁴⁶, respecto del flujo de información y en el marco de una dependencia centro-periferia, propia del capitalismo⁴⁷. Sin embargo, asumiendo un flujo informativo y cultural vertical, para el

⁴¹ Gideon Toury, “Translation”, en *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. Thomas Sebeok (Berlín: Mouton de Gruyter, 1986), citado por Zanettin, “Comics in Translation”, 23. Ejemplos de transmutación son las adaptaciones cinematográficas o televisivas de algunos cómics.

⁴² La renovación se sujeta a necesidades materiales, como adaptar los cómics de una tira a un libro, a un tamaño concreto de página, redibujarlos, redistribuir paneles, cambiar la dirección de la lectura, etc. También, las traducciones en las republicaciones implican la valoración de las convenciones sobre signos, imágenes y tradiciones de la cultura receptora. Zanettin, “Comics in Translation”, 24.

⁴³ Así, en la domesticación hay alteraciones como encogimiento, agrandamiento, reacomodo u omisión de páginas y paneles; coloración de cómics publicados originalmente en blanco y negro, o viceversa; mutilación de textos; o censura cultural o política. Esta estrategia de traducción de formatos se adopta mayormente en países culturalmente dominantes. Rota, “Aspects of Adaptation”, 103.

⁴⁴ Esa estrategia, opuesta a la domesticación, se conoce como *foreignizing*, desarrollada en países con cierta conciencia sobre la importancia artística de los cómics, no siendo bien vistas las alteraciones drásticas hechas a los trabajos originales Rota, “Aspects of Adaptation”, 101-102.

⁴⁵ Rota, “Aspects of Adaptation”, 113.

⁴⁶ Héctor Fernández L’Hoeste, “Imperialismo cultural”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Robert Irwin (Ciudad de México: Siglo XXI Editores /Instituto Mora, 2009), 150.

⁴⁷ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002). Según estos autores, las historias de personajes y tropos de

caso de la producción de historietas y sus traducciones, la crítica del imperialismo cultural no especifica hasta qué punto una editorial multinacional depende de criterios culturales de un país periférico⁴⁸. Como elemento esencial de la apropiación, un estudio de la traducción de cómics permite comprender el objetivo de adaptación a lo local, respecto de la aceptación o rechazo de una obra original, fundamental en la necesidad de modificarla.

De esta manera, la expansión del negocio editorial del cómic depende de un proceso de selección implícito en la traducción, privilegiando autores o narrativas sobre otros. Las editoriales colombianas también tenían esta idea sobre el mercado. Sin embargo, se diferenciaron de las multinacionales en los propósitos. Éstas seleccionaban empresas consideradas de confianza y cedían derechos para que hicieran la traducción de sus respectivos trabajos. Por su parte, las editoriales locales seleccionaron los portafolios de algunos sindicatos y los iban modificando de acuerdo con las necesidades de sus lectores, por ejemplo, de un periódico. En ese sentido, hubo procesos de importación y adaptación integrados en ese tipo de transferencias culturales⁴⁹. De esa manera, se puede decir que el proceso de apropiación, en el contexto de la edición de cómics, también puede ser abordado teniendo en cuenta las dinámicas de la industria cultural adscrita.

En el caso particular de Colombia para la década de 1980, esta creciente industria cultural puede entenderse como una oportunidad de resistencia, al repensar el valor de varios códigos culturales dominantes. Esto desde la posibilidad de recibir y procesar los objetos culturales externos y adaptarlos a las necesidades y criterios locales. Los medios de producción del país, los cuales hacen parte de dicha industria, integraron en sus contenidos, iconografías, referentes y símbolos relevantes para

la industria Disney, plasmados en esas historietas, servían de metáforas de códigos culturales estadounidenses, impuestos, asimilados y reproducidos en territorios latinoamericanos.

⁴⁸ Para los ochenta, surgió una mirada crítica, desde “el análisis de procesos de recepción y consumo de los productos culturales”, con énfasis en “asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización de contenidos efectuados por sectores subalternos”. Fernández L’Hoeste, “Imperialismo cultural”, 152.

⁴⁹ Juan David Murillo Sandoval, “De traducciones y migraciones: dos experiencias transnacionales en la historia del libro en Colombia,” en *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia siglos XVI - XXI*, ed. Diana Paola Guzmán et al. (Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC-UNESCO/Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019). 170.

potenciales lectores. Por tanto, es posible inferir que ninguna obra es aparentemente inocente o libre de redes de significación. Esto se tuvo en cuenta en el análisis formal de las fuentes seleccionadas.

1.2.3. La hibridación desde el estilo y la narrativa

Néstor García Canclini define la hibridación⁵⁰ como el conjunto de procesos socioculturales cíclicos en los cuales hay estructuras, objetos o prácticas, existentes de forma separada y algo homogéneas, que se fusionan para generar otras nuevas, un poco más heterogéneas, que luego vuelven a un estado no absoluto de homogeneidad⁵¹. Igualmente, el objetivo de la hibridación es “reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y de mercado”⁵². Esta reconversión implica una serie de estrategias mediante las cuales los sujetos adquieren e integran saberes concretos, que estaban antes fuera de su entorno cultural⁵³.

Entonces, la definición de hibridación relativiza la noción de identidad, demostrando “el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización”⁵⁴, y enfocándose en las formas de ubicación de sujetos en la heterogeneidad y las formas de producción de las hibridaciones. Aun así, la hibridación se desarrolla bajo condicionamientos socio-históricos concretos, en medio de la posible coacción de

⁵⁰ El estudio de lo híbrido ha sido de interés en el pensamiento latinoamericano, al ofrecer una explicación a la diversidad, relacionada profundamente con la modernidad, desde lecturas del mestizaje, la aculturación o la heterogeneidad. Leila Gómez, “Hibridez”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Robert Irwin (Ciudad de México: Siglo XXI Editores /Instituto Mora, 2009), 134.

⁵¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Barcelona: Paidós, 2001), 15. Además, los procesos de hibridación son propios de culturas en transición de lo tradicional a la modernidad, aunque esas fusiones no necesariamente son planeadas y pueden obedecer a ejercicios de creatividad individual o colectiva.

⁵² García Canclini, *Culturas híbridas*, 16.

⁵³ Canclini afirmó que la hibridación, a diferencia del mestizaje, el sincretismo o la creolización, “parece más dúctil para nombrar no solo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos”. García Canclini, *Culturas híbridas*, 22.

⁵⁴ García Canclini, *Culturas híbridas*, 17.

sistemas de producción y consumo, y resaltando relaciones de desigualdad implícitas⁵⁵. Igualmente, la hibridación es restringida, es decir, conviene registrar lo que permanece diferente, resistiendo procesos⁵⁶.

Por otro lado, la hibridación evidencia la “descoleción de patrimonios” y “la desterritorialización de saberes y costumbres”, generando productos y procesos sociales nuevos, además de posibilitar las resistencias, en los contextos de las grandes urbes⁵⁷. Adicionalmente, la hibridación implica movimientos sociales transitorios, conflictivos, ampliados y expansivos, cuyas relaciones de sentido pueden ser comprendidas en los elementos de las culturas popular, erudita y de masas imbricados entre sí. Estos elementos, abundan en las dimensiones de la realidad, especialmente, en el marco de la globalización, donde se han producido intercambios simbólicos con la difusión de ideas, dispositivos formales, técnicas, estilos artísticos, etc.⁵⁸

De esa manera, la desterritorialización permite deconstruir la relación entre naturaleza y cultura, y matiza la noción de identidad, desde el análisis de las relaciones culturales establecidas en redes, comprendiendo la movilidad de los objetos culturales en múltiples direcciones⁵⁹. A pesar de ello, este trabajo no es un análisis transnacional de los cómics como objetos culturales, pero tendrá en cuenta su característica de movilidad, en el contexto de globalización al cual se sujetó la industria cultural editorial, posibilitando la hibridación implícita en prácticas creativas de los autores de cómic. Además, se tuvo presente la perspectiva situada de los procesos de hibridación estudiados, teniendo en cuenta el carácter definido, situado a un contexto, que demanda desciframiento, de los objetos culturales⁶⁰.

⁵⁵ García Canclini, *Culturas híbridas*, 18-19 y 22.

⁵⁶ García Canclini, *Culturas híbridas*, 25. Esto lo ejemplifica el autor con el caso migrante, donde no hay una necesaria síntesis de las estancias del itinerario, pudiéndose generar un tercer espacio desde el cual vivir la cultura, distinto al de origen y al de destino.

⁵⁷ García Canclini, *Culturas híbridas*, 22.

⁵⁸ Esto es más claro teniendo en cuenta la aceleración de los procesos que constituyen la hibridación, por la urbanización creciente de naciones y el desarrollo de medios de comunicación masivos, en las últimas décadas del siglo XX. Anderson Moebus Retondar, “Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini”, *Sociológica* 23, no. 67 (mayo-agosto, 2008), 38 y 41.

⁵⁹ Claudio Maíz, “Culturas en Contacto: La Circulación y la Recepción en Contextos Supranacionales”, *Asian Journal of Latin American Studies* 28, no. 3 (2015), 60 y 67.

⁶⁰ Maíz, “Culturas en Contacto”, 68.

En ese sentido, en este trabajo se determinó la hibridación del cómic en la Colombia de los ochenta, a través del estilo y la narrativa, ejes de análisis complementarios y asociados a la actividad creativa del autor⁶¹. La semiótica, como la ciencia de los signos en uso, ofrece un método de análisis conveniente en la comprensión de estos ejes, al disponerse para el estudio de hechos estéticos, no exclusivamente literarios. El signo, superando su carácter estático de significado-significante, se ha comprendido desde su dinamismo como una configuración circunstancial, dando lugar a función-signos⁶².

De esta manera, se distinguen signos, como los índices, símbolos e íconos⁶³, con los que es posible analizar los cómics como textos, ya que “se conforman o bien utilizando la lengua natural como sistema primario, o bien, teniendo a la lengua como sistema de referencia, dado su gran vigor configurador en todo lo humano”⁶⁴. Así, es posible entender el cómic como una imagen, donde su unidad mínima se presenta como momento y fragmento de una secuencia superior, combinando componentes del texto dramático y la representación⁶⁵. Esto para garantizar una movilidad espacial, sin perder el significado interno de la obra en cuestión⁶⁶. Por este y otros factores, el estilo, como mezcla de elementos de composición de viñetas, es un eje de análisis, por el cual pueden rastrearse los procesos de hibridación, en las obras de *Los Monos*, concretamente, las formas de integración de elementos apropiados del extranjero pero con una inserción de su contenido desde lo local.

⁶¹ Esta actividad implica los contactos del autor con el medio de la narrativa gráfica, y sus inspiraciones para el desarrollo de historias y formas estilísticas propias.

⁶² Miguel Ángel Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2001), 25, 26 y 28.

⁶³ El índice es el hecho empírico que establece conexión física con lo indicado. El símbolo es un signo arbitrario y una ley determina su relación con el objeto. Por último, el ícono es la imagen mental relacionada con el referente o interpretante por la semejanza. Charles Sanders Peirce, *Obra lógico-semiótica* (Madrid: Taurus, 1987), citado por Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 28.

⁶⁴ Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 29.

⁶⁵ Esto sucede como en el teatro, ya que “en muchas ocasiones el contenido icónico de la viñeta “escenifica” lo expuesto por escrito en el ‘cartucho’”. Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 66.

⁶⁶ A diferencia de la pintura, limitada en lo enmarcado en el cuadro, la viñeta abre el significado a otras viñetas, o se transforma para complementarlo o cambiarlo, en una sucesividad cercana al cine, pero limitada por la dimensionalidad de la materialidad del cómic, es decir, un flujo de significados interrumpido por la viñeta. Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 66.

Por su parte, la narrativa se presenta como el otro eje de análisis de procesos de hibridación, no desligada del estilo. Como “forma de pensamiento y expresión de la visión del mundo de una cultura”⁶⁷, las narraciones son estructuras que se transmiten y cuyos acontecimientos entrelazados son seleccionados deliberadamente. Además, poseen una direccionalidad y relaciones causales constitutivas de los esquemas narrados. Igualmente poseen personajes con identidades y están penetradas de valores⁶⁸. En ese sentido, es clara la definición de Muro al análisis del cómic desde la narrativa, siendo este:

La percepción, deslinde y estudio de un enunciado o discurso...que transmite una trama, cuya peculiaridad se manifiesta por su relación con su historia, entendida a partir de operaciones generativas como la propia constitución del narrador, la tematización, la temporalización, la espacialización, la caracterización, la estructuración y la textualización”⁶⁹.

Este estudio de los componentes permite dilucidar lo que constituye al cómic como objeto estético: “selecciones y manipulaciones en acontecimientos, actantes y en las series espacial y temporal”⁷⁰. Además, como texto narrativo, el cómic posee “un carácter dinámico y sucesivo”, y puede detener “la expansión temporal y con ella la ramificación de tramas y cuantos componentes desvíen de la acción principal”, equiparándose a la novela, el cine y el teatro⁷¹. Así, la narrativa del cómic determina cómo un narrador enuncia una trama, cómo se organiza esta en una historia y cómo la estructura que compone la misma historia se relaciona con las formas de expresión del lenguaje visual en el que se soporta el cómic.

1.3. Metodología y fuentes.

De entrada, es importante señalar que el cómic requiere de estrategias específicas de análisis, por su naturaleza híbrida entre un documento escrito y gráfico.

⁶⁷ Jerome Bruner, *La educación, puerta de la cultura* (Madrid: Visor, 1997), 15.

⁶⁸ Kenneth J. Gergen, *An Invitation to Social Construction* (Londres: Sage, 1999).

⁶⁹ Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 106.

⁷⁰ Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 106.

⁷¹ Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic*, 64.

Ahora bien, en Colombia hay pocas fuentes disponibles sobre la historia de este medio en particular. La mayoría corresponde a libros recopilatorios, recuentos historiográficos, artículos de revistas e historietas⁷². Por ello, diversos proyectos académicos se han limitado al estudio de bibliografía secundaria o un análisis de imagen, replicando discursos generales con poco análisis conceptual. Así mismo, dichos estudios se han estancado en ciertos temas de interés, entre ellos la producción de la revista *ACME* o *ACME Comics* (1992) y las historietas contemporáneas sobre el conflicto armado⁷³. Ahora bien, en cuanto al tema central de investigación, se puede decir que solo se encontró un artículo online, el cual aborda de manera superficial el suplemento dominical de *Los Monos de El Espectador*⁷⁴.

De ese modo, se hizo indispensable plantearse otros acercamientos metodológicos para superar dicha dificultad. Esto implica aplicar un enfoque multidisciplinar, que permite ejecutar métodos pertenecientes a otras disciplinas de las ciencias sociales, facilitando su respectivo estudio. Así, se presenta una investigación de carácter cualitativo, posibilitando una reconstrucción del pasado reciente, desde las memorias y experiencia de actores implicados. Esto a través de la historia oral, la cual supone una obtención e interpretación del conocimiento histórico a partir de un determinado tipo de fuentes, entre ellas testimonios orales y entrevistas⁷⁵. En concreto, la historia oral da voz a los actores que no aparecen en los documentos utilizados tradicionalmente en el análisis histórico⁷⁶.

⁷² A partir del presente siglo, diferentes profesionales e investigadores se han encargado de llenar con lentitud algunos vacíos sobre la historia del cómic en Colombia. No obstante, dicha tarea no ha sido una prioridad. Por otro lado, alrededor del país han surgido diferentes proyectos que impulsan la divulgación del cómic nacional. Por tanto, la mayoría del acervo documental sobre el desarrollo del medio contiene información reciente.

⁷³ Esta afirmación se ampliara con mayor detalle en el siguiente apartado del presente escrito, el estado del arte.

⁷⁴ “Historieta colombiana de prensa - Los Monos por Pablo Guerra #Comiccolombiano”, Historieta colombiana de prensa, Colectivo El Globoscopio, última vez modificado mayo 8, 2017, <http://www.elgloboscopio.com/2018/07/historieta-colombiana-de-prensa-los.html>.

⁷⁵ Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método* (Barcelona: Crítica, 1995), 375.

⁷⁶ George Thad Sitton, L. Mehaffy y O. L. Davis, *Historia oral: Una guía para profesores y otras personas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 11.

Es importante resaltar que la interpretación de fuentes orales, es decir la transcripción de testimonios orales obtenidos por medio de entrevistas, implica un análisis complejo de los discursos intelectuales, al no limitarse al documento escrito. Las gestualidades, silencios y expresiones manifestadas durante dichas entrevistas, también brindan información significativa al investigador social⁷⁷. De eso modo, surge una de las mayores críticas a la historia oral, la sobre inferencia. Algunos historiadores rehúsan de este tipo de aproximación pues solo ofrece una “falsa objetividad”, ya que aquellos testimonios no son espontáneos. Por el contrario, estos son provocados y guiados por el entrevistador⁷⁸. Por tanto, las conclusiones o hallazgos pueden estar sesgados o contener varias afirmaciones inexactas.

Así mismo, un desafío de la historia oral es la verificación de las fuentes. En principio, el valor del testimonio oral está determinado por la confianza sobre la palabra del entrevistado⁷⁹. No obstante, por medio de la comparación y el contraste entre diversos tipos de fuentes, es posible superar esta dificultad. Por otro lado, se debe resaltar el problema de la memoria y las consideraciones sobre la misma. Algunos investigadores sociales encuentran un conflicto entre la memoria individual y la memoria oficial o institucional. Incluso, se plantea una distinción con la memoria colectiva, al tratarse de experiencias y saberes empíricos⁸⁰. De esa manera, existe una tensión con relación al uso de la memoria para la reconstrucción del pasado.

Algunos historiadores consideran la memoria individual vulnerable, debido al uso impuesto sobre el testimonio oral⁸¹. También, esta puede manipularse y deformarse por varios factores, entre ellos la amnesia, el olvido, la dialéctica del recuerdo y la

⁷⁷Fabio Castro Bueno, “La historia y la memoria: usos términos y legitimación”, en *Historia Oral y memorias. Un aporte al estado de la discusión*, ed. Fabio Castro Bueno y Uriel. A. Cárdenas (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2018), 30 - 31.

⁷⁸ Castro, “La historia y la memoria”, 31 – 33.

⁷⁹ Castro, “La historia y la memoria”, 34.

⁸⁰ Castro, “La historia y la memoria”, 35

⁸¹ Castro, “La historia y la memoria”, 56 -57

evolución permanente de las percepciones de la experiencia vivida⁸². Lo anterior también es una cuestión presente dentro de la historia, ya que esta se forma desde el análisis de diversas fuentes y el discurso crítico de sus intérpretes. En otras palabras, la historia también puede estar sujeta a relativismos⁸³. En ese sentido, la presente investigación piensa en la memoria y la historia como elementos complementarios para la consolidación de conocimiento.

Así, resulta indispensable crear un archivo, con varios tipos de fuentes, con el objetivo de evidenciar procesos de apropiación e hibridación en el cómic colombiano⁸⁴. En ese sentido, esta sección detalla los procedimientos metodológicos empleados, haciendo énfasis en la percepción del cómic como cultura escrita⁸⁵. Así, la fuente principal de estudio fueron algunas historietas y tiras cómicas publicadas, entre 1981 y 1990, en el suplemento dominical infantil *Los Monos* del diario *El Espectador*⁸⁶. Este suplemento es relevante por su contenido, formato, tiraje y tiempo de impresión. Justamente, por ser una producción de *El Espectador*, la revista tenía un alcance nacional.

A su vez, *Los Monos* se consideró como un potencial archivo de historietas nacionales, al presentar aproximadamente 22 títulos originales en su primer periodo creativo. Entre dichas obras inéditas se pueden destacar algunos títulos⁸⁷. En primer lugar, la historieta *Tukano. Aventurero de la Selva* (1981 – 1988) de Jorge Peña, narra las aventuras de Tukano, un indígena dedicado a la protección de la selva colombiana

⁸² Pierre Norra, *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984), XIX -XX.

⁸³ Castro, “La historia y la memoria”, 59.

⁸⁴ Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 93.

⁸⁵ La “cultura escrita” es todo aquello que se ha escrito, conservando aspectos aleatorios de una cultura. Esto puede ser de manera voluntaria o involuntaria. Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 21-22.

⁸⁶ Específicamente, se analizaron las historietas publicadas entre la edición #1 (20 de septiembre de 1981) y #463 (26 de agosto de 1990), es decir, la primera etapa creativa de dicho suplemento, pues hay un mayor énfasis en la publicación de historietas, tanto nacionales como extranjeras, con relación a otros contenidos del suplemento.

⁸⁷ Sobre muchos de los autores realmente poco se ha podido recopilar, especialmente, de aquello de lo que otros han mencionado.

y sus respectivas comunidades nativas. Por otro lado, la tira cómica *Los Cuidapalos* (1981 – 1987) de Jaime López presenta las anécdotas de un simpático grupo de exploradores, los cuales mediante el humor proporcionan reflexiones ambientalistas. Por otro lado, las historietas de ciencia ficción de Bernardo Elías Ríos son las publicaciones más ambiciosas del suplemento dominical, al introducir un estilo de dibujo maduro con guiones complejos.

Igualmente, Ríos representa un cambio con relación a las publicaciones previas de la revista, siendo la apertura para otros géneros de historieta. En términos específicos, *La Colonia* (1981) aborda un drama generacional en medio de una guerra colonial. Por su parte, *La sentencia* (1981) cuenta un relato espacial, donde la tierra es un lugar de exilio para extraterrestres. Por último, *Enor de Adamita* (1982) detalla las pruebas de supervivencia del salvador del pueblo Adamita, para acabar con una guerra ancestral. En definitiva, estos autores colombianos intentaron romper el molde de la clásica tira cómica de prensa norteamericana al presentar obras con un mayor desarrollo estético y narrativo.

Por otro lado, se consultaron otras fuentes primarias como artículos de prensa, trabajos académicos sobre el cómic y entrevistas a profundidad semi estructuradas, hechas a participantes del suplemento dominical. Las fuentes secundarias fueron artículos de investigación sobre la industria editorial y el cómic en Colombia, desde el campo de la historia cultural. En términos operativos, la presente tesis se llevó a cabo en cinco fases: exploración de fuentes secundarias, reconocimiento de fuentes primarias, crítica interna y externa, análisis formal e iconográfico y recolección de información complementaria.

La primera fase consistió en la exploración de la bibliografía secundaria mencionada, para elaborar un estado del arte. Además, a partir de dicha información fue posible contextualizar y seleccionar las fuentes primarias. En la segunda fase, se identificó el contenido del suplemento dominical *Los Monos*, clasificando sus

respectivas secciones de entretenimiento. Igualmente, se distinguieron los diferentes títulos nacionales y extranjeros publicados durante el periodo indicado. Luego de ello, se realizaron cuatro bases de datos, en donde se consignó información general de la revista, aspectos de dirección editorial, detalles básicos de las historietas colombianas y notas sobre los patrocinios o propagandas.

En la tercera fase, al identificar los títulos nacionales, estos se filtraron según aspectos asociados a la dirección de edición y la narrativa. Así, sólo se sometieron a crítica interna y externa aquellas obras que podían proporcionar información relevante para la comprensión de procesos de apropiación e hibridación en el cómic colombiano durante la década de 1980. Igualmente, se realizó una crítica a otras fuentes primarias, como artículos de prensa de la época, investigaciones académicas desde las áreas de psicología y comunicación social. Luego, se desarrolló un contraste entre dichas fuentes y la bibliografía secundaria.

En la cuarta fase, se procedió con un análisis formal e iconográfico de los cómics seleccionados de la revista *Los Monos*. Esta metodología permite indagar por expresiones de la comunicación no verbal, que encarnan intenciones, propósitos y aspectos llamativos de una fuente⁸⁸. De esta manera, con este análisis se logra comprender la totalidad de un mensaje, a partir de aspectos materiales, técnicos, formales, ideológicos y contextuales. Igualmente, se pueden determinar actitudes, creencias, deseos o valores de personas, o grupos de interés, según la fuente en cuestión⁸⁹.

En términos específicos, el análisis formal del suplemento de *Los Monos de El Espectador* permitió determinar las tendencias extranjeras, desde elementos visuales y narrativos, que favorecieron la creación de procesos de apropiación en la historieta

⁸⁸ Mercedes Moraima Campos y Lexy Auxiliadora Mújica, “El análisis de contenido: Una forma de abordaje metodológico,” *Laurus. Revista de educación* 14, no. 27 (mayo-agosto 2008): 131.

⁸⁹ Por ejemplo, para textos escritos se examinan letras, sílabas, fonemas, palabras, frases, párrafos, títulos, secciones, temas, asuntos, símbolos, entre otros. Flory Fernandez, “El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación,” *Revistas de Ciencias sociales* II, no. 96 (junio 2002): 6-37.

colombiana de la década de 1980. De modo similar, con el señalamiento de dichos elementos de apropiación, se teorizó sobre las manifestaciones de títulos híbridos en la prensa local. Por último, la quinta fase radicó en obtener información complementaria, a través de la realización de entrevistas a profundidad semiestructuradas. Con este método, se buscó profundizar sobre la formación y el desarrollo de *Los Monos de El Espectador*, a través de las vivencias y memorias de los implicados.

En otras palabras, se conocieron algunos aspectos específicos del proceso creativo de aquel suplemento, resaltando la individualidad de los autores y el oficio de los editores. Por lo cual, se dejaron de lado relatos y aproximaciones superficiales al objeto de estudio en cuestión. De ese modo, dichas entrevistas fueron fundamentales para identificar procesos de apropiación e hibridación en las historietas publicadas en *Los Monos*. Las voces de los autores fueron centrales para comprender la construcción de proyectos o títulos híbridos en Colombia durante la década de 1980, al reconocer su lugar de enunciación e ideales gráficos. Además, desde el diálogo, se pudieron rastrear tendencias visuales y narrativas significativas para la elaboración de historietas en la época.

Así pues, las entrevistas surgieron como una alternativa interesante para entender, desde la materialidad, procesos de resignificación cultural. Para estas fue conveniente escoger los sujetos adecuados, según sus conocimientos y experiencias, en calidad de testigos presenciales o participantes activos de la revista *Los Monos*. Específicamente, se recurrió a historietistas y editores que trabajaron dentro del mencionado suplemento. Usualmente, en este tipo de entrevistas los actores o informantes relatan sus vivencias personales y memorias sentidas o construidas, las cuales deben ser abordadas como discursos particulares con la capacidad de reemplazar discursos generales⁹⁰. Estas entrevistas fueron transcritas para su interpretación y contraste de datos, proporcionando detalles sobre dinámicas internas entre autores,

⁹⁰ Campos y Mújica, “El análisis de contenido,” 133-135.

editores y otros miembros del suplemento dominical. Esta información resulta valiosa, pues garantiza un acercamiento más detallado y concreto sobre dicho proceso creativo.

1.4. Estado del arte.

En este apartado, se recogieron algunas investigaciones realizadas en Colombia o por autores colombianos, debido a lo inabarcable de escritos sobre cómic a nivel internacional y el desarrollo particular del análisis realizado. Así, se limitó el estado del arte a trabajos de grado realizados, mayormente, por artistas y profesionales de las áreas de Artes, Diseño, Literatura, Periodismo y Comunicación Social. Estos estudios tratan sobre el desarrollo de historietas publicadas desde los primeros años del siglo pasado. También, sobre el conflicto armado colombiano, temas de género, la representación de espacios y personas, el cómic desde el análisis de narración e imagen, y la relación entre cómics y educación. Como se indico en el apartado anterior, se debe aclarar que no se encontró bibliografía suficiente sobre el tema central de investigación. Si bien las obras referenciadas a continuación no abordan los conceptos principales, si muestran en general el estado actual de la investigación sobre el cómic en Colombia.

En primer lugar, se han hecho estudios panorámicos del cómic colombiano, resaltando la preocupación por la no consolidación del género desde antes de la década del noventa. Así, los esfuerzos anteriores se consideraron intentos insuficientes por el establecimiento de historietas nacionales. Estos esfuerzos se han reunido en cronologías lineales, que usualmente incluyen una división por periodos homogéneos⁹¹. De igual modo, no se profundiza en proyectos aislados o independientes, dado que estos no tuvieron un mayor impacto en el mercado nacional. Incluso, varios títulos no alcanzaron a publicarse luego de la primera edición, lo cual imposibilita un seguimiento a largo plazo de tendencias graficas en el país.

⁹¹ Rabanal, "Panorama", 15-30. Este autor plantea una cronología dividida en tres periodos. En el primero (1924-1960), se aborda la relación entre el medio y la cultura urbana, catalogando los primeros intentos de historietas. En el segundo (1960-1980), irrumpe la modernidad urbana, que permite la difusión de cómics extranjeros, el establecimiento de grupos de dibujantes y revistas. En el tercero (1980-2000), se desarrollaron proyectos editoriales independientes, en su mayoría frustrados.

En algunos de esos estudios, se ha recuperado la labor de revistas que han sido referentes en el medio. Tal es el caso de la revista *ACME*, cuyo repaso por su historia e impacto se planteó con la intención de construir una tradición más consolidada⁹². Por su parte, Suárez y Uribe-Jonbloed han desarrollado un panorama distinto, estableciendo al cómic como producción artesanal más que industrial⁹³. Además, los autores justificaron su nulo desarrollo como industria por la exclusión moral, férreo control y exclusividades sobre distribución a que se sometió el medio⁹⁴. En ese sentido, esa producción artesanal se asoció al trabajo de autor, con una individualidad estética, y dada en un medio de poca estabilidad, frente a altas exigencias de distribución y una fuerte carga impositiva en el país. Por ello, muchas obras recientes entran en la categoría de novela gráfica, la cual otorga una visión más “positiva” sobre el trabajo creativo de ilustradores, guionistas y editores, acercando su oficio al arte independiente y comprendiéndose como la manifestación más clara del cómic en el país⁹⁵.

En segundo lugar, con los cómics se ha dado un mayor acceso y comprensión de las problemáticas en torno al conflicto armado. Entre los trabajos destacados, se encuentra el artículo de Fernández L’Hoeste, donde se analizó la exaltación del nacionalismo a través de la revisión de la historieta *Hombres de Acero*⁹⁶. Según el autor, se idealizó el quehacer militar para mejorar la imagen del Ejército colombiano, concretamente, en zonas afectadas por el conflicto, rescatando formas de propaganda propias de la Guerra Fría. Esta investigación fue relevante para la comprensión de procesos de apropiación estilística de arquetipos narrativos. Así, la imagen del héroe colombiano se describe con elementos similares al superhéroe estadounidense.

⁹² Alba Torres, “Breve historia del cómic”, 5.

⁹³ Suárez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 52-53. Según los autores, el paso a un mercado de nichos, volviendo el producto artesanal, se debió al arribo de tecnología de última generación muy rentable y una diversificación de plataformas.

⁹⁴ Aún así, surgieron varios proyectos de revistas de cómics. Actualmente, el trabajo del cómic en Colombia ha continuado, con una gran diversidad. Suárez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 54-55.

⁹⁵ Daniel Jiménez Quiroz, “Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 48, n° 86. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7524.

⁹⁶ Héctor Fernández L’Hoeste, “De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de ‘Hombres de Acero’”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* 7, no. 27 (septiembre, 2007), 141-153. La historieta fue publicada en su inicio en el periódico *El Tiempo* en 1999.

Por otra parte, desde la producción audiovisual se han construido otros héroes, más cercanos a las realidades de las poblaciones víctimas del conflicto y las situaciones graves de la nación. En ese sentido, Botía y Almario presentaron un trabajo de grado⁹⁷ para el largometraje *Las Aventuras de Beto y Roberto*⁹⁸. En el texto señalaron que la obra buscaba, desde una mirada artística, rescatar estéticas populares de representación audiovisual sobre el contexto nacional⁹⁹. En ese sentido, inspirándose en obras como *El Manque*¹⁰⁰, se mostró a un superhéroe revolucionario en el contexto del conflicto, denunciando las consecuencias de la guerra, la globalización y la desigualdad¹⁰¹.

En otro orden, Giovanni Moreno resaltó en su recopilación, sobre varias obras circunscritas al subgénero de la novela gráfica, que esta ha permitido relacionar arte con memoria histórica¹⁰², en el contexto de posconflicto. Esto lo sostuvo por ser la novela gráfica el “medio de recopilación documental y artístico donde el olvido pierde la batalla, y el lector gana conciencia de lo acontecido a partir de la especificidad de los casos y la investigación detrás de las ficciones basadas en hechos desafortunadamente reales”¹⁰³. El autor ejemplificó su reflexión con obras como *Virus Tropical* de Paola Gaviria, *Los Once* del grupo Sharpball, *Caminos condenados* de Pablo Guerra, o *Tanta sangre vista* de Óscar Pantoja.

De estas obras, la de *Caminos condenados*¹⁰⁴ muestra un carácter colectivo e interdisciplinar destacado, siendo un híbrido entre la academia y la narrativa gráfica.

⁹⁷ Óscar M. Botía López y Miller O. Almario Gamba, *Beto y Roberto. Hibridación y resistencia. Análisis teórico del largometraje documental Las Aventuras de Beto y Roberto* (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2009).

⁹⁸ Óscar M. Botía López y Miller O. Almario Gamba, *Las Aventuras de Beto y Roberto*, interpretado por Edgardo Román y Emerson Yañez (Bogotá: 2010), largometraje.

⁹⁹ Botía López y Almario Gamba, *Beto y Roberto*, 11.

¹⁰⁰ Desarrollada por Mario Igor en 1972, *El Manque* fue una historieta chilena, que trató de las aventuras de un campesino de ascendencia indígena, en su lucha contra su patrón.

¹⁰¹ Los autores comprendieron el cómic en su propiedad panfletaria, conteniendo “ideas culturales, filosóficas y políticas”, aunque afirmaron que el largometraje “no pretende ser un panfleto político”. Botía López y Almario Gamba, *Beto y Roberto*, 50-51.

¹⁰² Giovanni Moreno, “La novela gráfica en Colombia: arte y memoria para el posconflicto”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados*, no. 76 (noviembre, 2016), 15.

¹⁰³ Moreno, “La novela gráfica en Colombia”, 16.

¹⁰⁴ Diana Ojeda et al., *Caminos condenados* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Cohete Cómics, 2016).

Esta novela se basó en la investigación de Diana Ojeda, sobre las realidades de los pobladores de Montes de María, envueltas en los problemas del acceso a recursos y la violencia en la zona¹⁰⁵. El problema de la tierra tratado convierte esta obra en material con gran potencial para la enseñanza histórica, tal como planteó el reseñista Sebastián Vargas, al tener la capacidad “de interesar a un mayor y más heterogéneo conjunto de audiencias, a la vez que logra establecer puentes de comprensión y empatía mucho más difíciles de tender a partir de un texto académico”¹⁰⁶.

En tercer lugar, desde los estudios de género, Izquierdo indagó sobre el rol de la mujer, como consumidora, productora y personaje fundamental en tramas de historietas, teniendo en cuenta que el medio continúa sujeto a mecanismos del orden patriarcal. De esa manera, la autora analizó la historieta *Mortadelo y Filemón*, evidenciando una representación limitada de la mujer, siguiendo estereotipos sobre roles de género¹⁰⁷. Por otro lado, Felipe Gómez Gutiérrez estudió *Virus Tropical*, obra de “PowerPaola”¹⁰⁸, destacando que es un profundo ejercicio autobiográfico del sujeto femenino, que representa una mujer que deconstruye y decoloniza discursos sexistas en el medio¹⁰⁹.

Sobre la representación de la niñez en las historietas, Merino presentó un análisis de la crítica social presente en los cómics iberoamericanos, los cuales muestran a los niños como quienes interpelan al lector, invitando a una reflexión sobre los roles e injusticias en el mundo y, en algunas ocasiones, invitando al compromiso con el cambio¹¹⁰. Por otro lado, Castro Martínez resaltó que, superando prejuicios y

¹⁰⁵ La obra se centra en tres historias de vida campesina que se desarrollan alrededor del despojo de la tierra, recursos hídricos y las consecuencias de la carencia de la tierra, debido a su apropiación destinada al monocultivo. De esa forma, se trata la imposibilidad del regreso de los habitantes desplazados a sus tierras y los actos de resistencia que han desarrollado. Sebastián Vargas, “Diana Ojeda, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. *Caminos condenados*”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, no.1 (2018) 393-396.

¹⁰⁶ Vargas, “Diana Ojeda...”, 395.

¹⁰⁷ Sandra Izquierdo Rodríguez, “El cómic en perspectiva de género. El genio creador Francisco Ibáñez” (Tesis de Maestría, Universidad de Salamanca, 2011), 105-108.

¹⁰⁸ Paola Gaviria “PowerPaola”, *Virus Tropical* (Bogotá: La Silueta, 2009).

¹⁰⁹ Felipe Gómez Gutiérrez, “*Virus Tropical*: presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana”, *Iberoamericana* XV, no. 57 (2015), 85-102.

¹¹⁰ Ana Merino, “Perspectivas de la niñez adulta: el cómic como espacio de denuncia desde la marginalidad de sus personajes”, *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, no. 7 (2010), 165.

destacando potencialidades, los cómics pueden aprovecharse como herramienta para el desarrollo de alfabetismos multimodales en la educación escolar, ya que el lenguaje de éstos posibilita al lector ser coautor de la obra, desarrollando continuidad entre viñetas, e interpretando las imágenes¹¹¹.

En cuarto lugar, se han tratado representaciones de los espacios, como las ciudades y las personas, destacando sus vínculos. En ese sentido, Bernardo Rincón Martínez¹¹² abordó la representación del héroe en el imaginario local urbano, a través de una identificación de formatos, temáticas y formas de constitución del estereotipo de los protagonistas de historietas bogotanas de los noventa. Además, se destaca la tesis de Pablo Guerra¹¹³, sobre la representación y función de la demencia en el cómic *Arkham Asylum*¹¹⁴, a partir de una lectura intertextual, narratológica y de imagen, entre el cómic y las novelas de Lewis Carroll.

Respecto de los estudios semiológicos y narratológicos, se encuentra el abordaje, realizado por Didyme-Dome, sobre la identidad del superhéroe en el cómic, la cual se sujeta a lógicas preestablecidas que, al contrariarlas, ocasionan una crisis¹¹⁵. Otro trabajo de análisis narrativo lo planteó González Martínez¹¹⁶, enfocado en *Watchmen*. El autor sostuvo la existencia de un narrador compilador invisible, que vinculó fragmentos de una obra de piratas, leída por un personaje, a los del mundo de la historia principal. Por su parte, Baquero Salamanca, estudió el cómic bogotano de los años noventa desde el simboanálisis, realizando una identificación de índices

¹¹¹ Gabriela Castro Martínez, “Novelas gráficas y cómics colombianos: una oportunidad para desarrollar alfabetismos multimodales en la educación secundaria” (Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2019).

¹¹² Bernardo Rincón Martínez, “Héroes del cotidiano: los protagonistas de la historieta bogotana de los años noventa” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2013).

¹¹³ Pablo Guerra, “Ciudad Gótica en el espejo: La locura en *Arkham Asylum* de Grant Morrison y Dave McKean” (Tesis de pregrado, Universidad de Los Andes, 2003).

¹¹⁴ Grant Morrison y Dave McKean, *Arkham Asylum* (Nueva York: DC Comics, 1989). Esta obra trata de la reclusión de Batman en el asilo en el que están encerrados casi todos sus enemigos.

¹¹⁵ André Didyme-Dome Fuentes, “Green Lantern y Flash: personajes e identidad en el cómic de superhéroes” (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2011).

¹¹⁶ Pablo González Martínez, “De piratas y héroes enmascarados: Un análisis narrativo de *Watchmen*” (Tesis de pregrado, Universidad de Los Andes, 2012).

narrativos y descomponiendo las historias de algunos cómics a partir de la competencia lectora¹¹⁷.

Por último, sobresalen trabajos realizados centrados en la historieta como poseedora de recursos artísticos valiosos y como fuente de comprensión del pasado y la memoria. Sobre lo primero es revelador el trabajo de Mesa Liévano¹¹⁸, en el cual se estudian las cunetas, que son los espacios aparentemente vacíos entre las viñetas, teniendo en cuenta las definiciones otorgadas por Scott McCloud¹¹⁹ y las teorizaciones fenomenológicas sobre la lectura activa como recepción de Wolfgang Iser¹²⁰. Sobre lo segundo, se destaca el trabajo de la historiadora Núñez Bergsneider¹²¹, quien analizó *Maus* de Art Spiegelman, estudiando la representación de la memoria de posguerra y su relación con la constitución de identidad¹²². Finalmente, revisadas las diferentes investigaciones, se subraya la novedad del estudio sobre el cómic en el país, debido al reciente surgimiento del mismo como producto cultural de alto impacto. Por otra parte, no es gratuita la poca presencia de mujeres en el campo, quizás, como consecuencia de una extensión de los estereotipos de género aún vinculados al cómic.

Finalmente, esta tesis se presentaría como crítica a la historia del cómic en Colombia, que hasta el presente ha sido constituida como un conjunto de obras acríticas, descontextualizadas de su marco de producción o sentido. En esa historia, la historieta cristaliza formas y modos desarrollados por autores o “genios”, a través de medios específicos y únicos para el estudio histórico¹²³. Este tipo de discursos ha sido

¹¹⁷ Carlos A. Baquero Salamanca, “El cómic bogotano como narración urbana en la década de los años noventa: una mirada desde el simboanálisis” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017).

¹¹⁸ Pedro Felipe Mesa Liévano, “Cunetas” (Tesis de Maestría, Universidad de Los Andes, 2013).

¹¹⁹ McCloud, *Entender el cómic*.

¹²⁰ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura. enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, comp. José A. Mayoral (Madrid: Arco, 1987). La recepción en el cómic implica que el lector llena los espacios en blanco de las cunetas a través de la imaginación y las experiencias previas. Mesa Liévano, “Cunetas”, 59.

¹²¹ María Camila Núñez Bergsneider, “Cómico, memoria y representación. El pasado en movimiento en *Maus* de Art Siegelman” (Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2014).

¹²² Núñez Bergsneider, “Cómico, memoria y representación”, 5.

¹²³ Por ejemplo, dentro de la historia de la música, la partitura se ha considerado como la única fuente válida de estudio de las formas estilísticas, es decir, el criterio de selección de una obra musical. Esto determina qué es música y qué no. Martín Eckmeyer y María Paula Cannova, “Historia de la Música y Morfología Musical. Algo más que una cuestión de formas,” *Revista Clang*, no. 4 (abril 2016): 50.

entendido como *historia de los estilos*, pues éstos son guías de un progreso establecido desde y para Occidente¹²⁴. De esa manera, se ha valorado el formato como único criterio de distinción en las narrativas clásicas, entendidas como intentos de construcción conceptual del *Cómic Colombiano*. Esta historia de los estilos del cómic surge de un intento por legitimar a los colectivos establecidos recientemente en la escena editorial.

Esta legitimación implica defender al cómic de los académicos y literatos, quienes lo han pensado como un subgénero infantilizado el cual, según sus posturas, debería ser apartado y desligado de procesos relacionados a la literatura colombiana¹²⁵. En consecuencia, la historieta en tales posturas no fue tratada como un libro, ni en términos teóricos o metodológicos, obviando un análisis propio de su materialidad. No obstante, dicha defensa también está sujeta a críticas. Esta historia de los estilos desvincula al cómic de sus contextos locales, en los cuales surgió, se estableció y desarrolló.

Por lo general, las investigaciones resaltan obras y autores específicos, sin considerar procesos editoriales a largo plazo. Los espacios de sociabilidad, las convenciones específicas del medio y los elementos materiales de la historieta son asuntos no problematizados. Así, por la falta de crítica, solo se obtienen descripciones generales de periodizaciones aleatorias. Por tanto, dentro de los debates de la comunidad de historietistas colombianos, el presente trabajo de investigación se presentaría como una revisión a contracorriente, articulando un contexto local con dinámicas comerciales y creativas del extranjero. Esto para demostrar la existencia de

¹²⁴ Eckmeyer y Cannova, "Historia de la Música y Morfología Musical", 48.

¹²⁵ Un ejemplo es la Ley 98 de 1993, en la que solo eran beneficiarios de estímulos económicos para edición, producción, difusión, circulación y comercialización, los libros, revistas, folletos, etc., editados, producidos e impresos en el país. En la misma ley se exceptuaron de dichos privilegios a "horóscopos, fotonovelas, modas, publicaciones pornográficas, tiras cómicas o historietas gráficas y juegos de azar", pues se consideraron como contenidos carentes de calidad o valor científico para fomentar cultura. Este fragmento de la ley no fue modificado, sino hasta la sentencia constitucional C-1023/12, reconociendo la desventaja que tenían las fotonovelas y las historietas. "La Corte Constitucional aprobó la sentencia C-1023 que modifica la ley del libro y permite otorgar exenciones tributarias a cómics y novelas gráficas", *Cámara Colombiana del Libro*, 20 de diciembre de 2012, <https://camlibro.com.co/la-corte-constitucional-aprobo-la-sentencia-c-1023/>.

procesos de apropiación e hibridación de contenidos en el cómic denominado como “nacional”.

En otras palabras, la propuesta final de esta tesis es plantear el “cómic colombiano” como el resultado de apropiaciones e hibridaciones de tendencias visuales y narrativas internacionales durante la década de 1980, mostrando como la identidad de este objeto en específico se determinó por estándares y tensiones culturales.

1.5. Segmentos de análisis

La presente tesis consta de dos capítulos. En el primero, se presentará el análisis sobre la industria editorial colombiana, durante el periodo 1970-1980. Se resaltaré el proceso de apertura y transición de las técnicas de impresión modernas. Igualmente, se relacionará dicha promoción de la industria con el surgimiento de las nuevas propuestas del cómic en el país. Por otro lado, en el capítulo se ofrecerá una descripción detallada del suplemento dominical *Los Monos* del *El Espectador*, haciendo énfasis en los procesos editoriales, composición de la revista y aspectos de las historietas publicadas allí. Se pretende hacer, prácticamente, un análisis del medio.

Por último, en el capítulo se mostraré cómo se dio el proceso de apropiación en *Los Monos de El Espectador*, desde el análisis de la traducción de historietas, destacando las características adoptadas en el territorio nacional. Igualmente, se evidenciará cómo dicha traducción fue esencial para la construcción de objetos culturales nuevos en un contexto local, sin afectar el sentido original de las obras extranjeras. En esta sección se hará hincapié en el oficio del editor y su incidencia en el contenido de un cómic, en términos de montaje y ritmo.

Por su parte, en el segundo capítulo se presentará una breve reseña de las historietas de *Los Monos*, destacando similitudes y diferencias entre sí, en términos visuales y narrativos. Posteriormente, se mostraré el análisis realizado a tres de esas historias, las cuales presentaron elementos innovadores al cómic hecho en Colombia, y evidenciaron las tensiones entre los estándares internacionales del cómic y los criterios locales de publicación. Finalmente, en las conclusiones se retomarán las ideas

expuestas en los capítulos, reflexionando sobre aspectos destacados del cómic como fuente para la historia.

2. CAPÍTULO UNO

La industria editorial en Colombia y los procesos de apropiación en Los Monos de El Espectador entre 1980 - 1990.

2.1. La constitución del cómic en Colombia: la importación de un modelo de publicación.

2.1.1. La historieta estadounidense entre 1960 y 1980: la consolidación de las industrias.

El cómic estadounidense, en la década de 1960, se caracterizó por una adaptación del medio para asegurar ventas, reinventando narrativas del género de superhéroes, establecidas en la década anterior, aunque evitando la proliferación de ideas novedosas¹²⁶. Así, dicho género fue el más rentable dentro del mercado¹²⁷. Como resistencia a tal dinámica, se presentaron dibujantes que generaron alternativas, formando lo que se conocería como el *comic underground* o *Comix*, cuyas producciones se relacionaron con materiales sensibles, explícitos, políticos y críticos¹²⁸. Para los setenta, tal vertiente *underground*, opuesta a la gran industria *mainstream*, se había desarrollado a partir de la modificación de su estilo de publicación. Esto desde la adopción de procesos editoriales a mayor escala y la proyección de lectores concretos con obras definidas¹²⁹. En consecuencia, se generó un

¹²⁶ Randy Duncan et al. *The power of comics. History, form & culture* (New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2009),44-45.

¹²⁷ De este periodo destacan las publicaciones de las editoriales *Marvel Comics* y *DC Comics*, beneficiadas de esa rentabilidad del cómic de superhéroes. Duncan, *The power of comics*, 52.

¹²⁸ Estas publicaciones *underground* aparecían, a modo de panfletos, en magazines de humor universitarios y periódicos contraculturales, y eran realizadas por ilustradores jóvenes que presentaban óperas primas sin restricciones. Así, autores de la revista *Help!* (1960), como Robert Crumb (1943), Gilbert Shelton (1940) y Jay Lynch (1945-2007), comenzaron sus carreras en el medio. Jean Paul Gabilliet, *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books* (Mississippi: University Press of Mississippi, 2010), 217.

¹²⁹ Libros de historietas como *Zap Comix* (1968), *Yellow Dog* (1968) y *Bijou Funnies* (1968) terminaron revolucionando artísticamente el medio a nivel nacional. Gabilliet, *Of Comics and Men*, 227.

“boom” experimental a lo largo de la década mencionada, produciendo historietas híbridas¹³⁰.

Esta situación derivó en una confusión, entre aquellas nociones de la industria del cómic estadounidense, no logrando determinar qué constituía una publicación *mainstream* o *underground*. El desconcierto estuvo estrechamente relacionado con el aprovechamiento del estilo *underground* por parte de la industria *mainstream*. Así, las empresas más comerciales se adentraron en la marginalidad, recreando sensibilidades juveniles en sus publicaciones. Esta industria *mainstream* buscó igualar en ventas a su competencia, la cual crecía con rapidez debido a su impacto en la década pasada. Aunque esta estrategia resultó algo ineficiente, al no disponer de canales de distribución idóneos para satisfacer la demanda. Pero, esto cambió con la implementación del modelo de ventas del profesor Phil Seuling (1934-1984), el cual consistía en eliminar la mayor cantidad posible de intermediarios, para comercializar productos de manera directa¹³¹.

Para la década de los ochenta, la industria de historietas se encontraba en un extraño renacimiento. La independencia de autores, reducción del mercado y aparición de productos alternativos eran muestras de una reorganización interna¹³². Igualmente, la división entre *mainstream* y *underground* se limitó al contenido, dejando una industria homogénea en términos de prácticas, procesos y operaciones¹³³. Las pequeñas editoriales se introdujeron en redes de cooperación comercial entre tiendas especializadas; y las grandes empresas, como *DC Comics* o *Marvel Comics*, sobrevivieron a partir de objetos promocionales o relacionados a personajes

¹³⁰ Algunas, surgidas en un contexto *underground*, por su popularidad, terminaban asociadas a lo *mainstream*. Igualmente, otras pretendían pertenecer al movimiento *underground*, pero eran publicadas bajo sellos editoriales *mainstream*. Robert Petersen, *Comics, Manga, and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives* (California: PRAEGER, 2011), 167.

¹³¹ En ese “sistema de mercado directo”, se formaron tiendas donde todos los números de historietas, correspondientes a alguna serie, podían ser encontrados al completo por el público. Al aumentar tiendas exclusivas de *comic books* en todo el país, se generaron redes de apoyo entre las mismas, precisamente, para asegurar la distribución de los números entre los lectores. Ducan, *The power of comics*, 68-69.

¹³² Gabilliet, *Of Comics and Men*, 279.

¹³³ Gabilliet, *Of Comics and Men*, 282.

populares¹³⁴. Si bien durante la década no sobresalió un género en particular, tal reorganización propició el desarrollo de la novela gráfica¹³⁵, caracterizada por obras memorables y trascendentales con pretensiones literarias, permitiendo expresividad e individualidad a los autores. Tal formato, poco convencional para entonces, fue ventajoso para la industria de historietas en general, pues se crearon nuevos títulos con propuestas experimentales, buscando la renovación del medio y tratando de encontrar fuentes estables de ingresos¹³⁶.

Este panorama abordó brevemente la historia del cómic estadounidense desde su carácter de producto comercial, permitiendo comprender los procesos desarrollados en Colombia en las décadas indicadas, teniendo en cuenta la influencia de la comercialización e importación de cómics al país. Sin embargo, se debe aclarar que en Colombia la relación con las historietas para los años sesenta era distinta, gracias a su constitución en el mercado. Por ello, se considera necesario revisar dicho proceso histórico.

2.1.2. *Monachitos, monitos, monos: Colombia como país receptor.*

En Colombia, las primeras publicaciones asociadas al cómic se vincularon directamente a la prensa, a través del estilo humorístico y jocoso de la caricatura política de principios del siglo XX. Para varios académicos nacionales, la primera historieta en un medio escrito es “El Mojicón” (1924)¹³⁷ del artista Adolfo Samper (1900 – 1991). Si bien existen vestigios de historietas anteriores a dicho momento, estas no cumplieron con los estándares impuestos por el formato norteamericano,

¹³⁴ *Marvel Comics*, a partir de series animadas y juguetes, logró impulsar las ventas de su catálogo de *comic books*. incluso, hubo casos en los que el éxito de un personaje radicó primero en su línea de mercancía, antes que en su historieta. Gabilliet, *Of Comics and Men*, 307.

¹³⁵ Una de las obras fundacionales de ese formato fue *A contact with God* (1978) de Will Eisner (1917-2005), ganando renombre entre grupos de literatura y fanáticos del *comic book*. Duncan. *The power of comics*, 70.

¹³⁶ *DC Comics* prefirió perfilar un lector adulto y maduro, con series limitadas y novelas gráficas con universos paralelos o escenarios utópicos. Un ejemplo de ello es la miniserie *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), del guionista Frank Miller (1957-) y el colorista Klaus Janson (1952-). Gabilliet, *Of Comics and Men*, 303.

¹³⁷ Esta obra narra las aventuras y anécdotas cotidianas de un niño de ciudad, resaltando valores familiares junto a principios morales. Daniel Rabanal, “Panorama de la historieta en Colombia”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* 1, no. 1 (2001): 18.

asentados en una industria y tradición editorial, para entonces no existente en Colombia. Sin embargo, desde las primeras casas editoriales se planteó una reproducción del modelo de negocio¹³⁸. La tira cómica se publicó entre 1924 y 1931 en el diario gráfico capitalino *Mundo al Día*, siendo la primera serialización colombiana de larga duración¹³⁹. No obstante, “ni Samper ni el público pusieron mayor atención en el experimento”¹⁴⁰. Para 1931, la tira cómica acabó abruptamente, debido al cierre del periódico.

“El Mojicón” era una adaptación de la tira cómica norteamericana “Smitty” (1922), escrita por el caricaturista Walter Berndt (1899 – 1979) e impresa por el periódico *Daily News*¹⁴¹. Prácticamente, “El Mojicón” era una traducción de la tira cómica original, ya que Samper no alteró la estructura narrativa general o la secuencia del montaje. Los cambios se dieron en aspectos simples ligados a la composición interna de cada viñeta. El autor era consciente del cambio de recepción, por lo cual, modificó algunos textos para agregar expresiones populares. Sin embargo, aquello no fue suficiente para impulsar las ventas del diario. Si bien esta tira se modificó para el consumo local, en términos del lenguaje, las descripciones, actitudes y acciones de los personajes no se adaptaron al entorno de circulación. Así, resulta extraño definir “El Mojicón” como la primera historieta colombiana, pues prácticamente fue un objeto sin una verdadera conexión local.

En esa medida, las tiras cómicas no representaron una buena estrategia financiera, debido a la falta de relevancia dentro del mercado editorial. La incipiente clase media, que podía acceder a este tipo de producto, no demostró interés al considerarlo infantil. Por su parte, aquellos miembros de la clase alta, los cuales podían costear dichas publicaciones, despreciaron su contenido al verlo como poco intelectual. Así, desde sus inicios, la historieta en Colombia no gozó de un reconocimiento

¹³⁸ “El Mojicón” se realizó por iniciativa del director del periódico, Arturo Manrique. Este intentó reproducir en su periódico local el éxito internacional de las tiras cómicas. Por lo cual, proporcionó una página entera dentro del diario, en papel esmaltado, con el propósito de atraer posibles nuevos lectores. Rabanal, “Panorama”, 18.

¹³⁹ Rabanal, “Panorama”, 18.

¹⁴⁰ Rabanal, “Panorama”, 18.

¹⁴¹ Rabanal, “Panorama”, 17.

comercial, cultural ni amplio, al ser descrita desde estereotipos y prejuicios. Se ha considerado como una publicación inferior a otros géneros de la literatura por apelar a las masas con un lenguaje sencillo y vulgar¹⁴². Además, el cómic ha tenido diferentes experiencias regionales durante su circulación. Por lo cual, según su contexto, ha recibido distintos nombres relacionados a su contenido, como *caricatura*, *monos* y *monachos*¹⁴³. De ese modo, la distinción popular ha evitado una caracterización coherente y unificada del objeto en cuestión.

Por otra parte, según el historietista Daniel Rabanal, la falta de prestigio de la historieta nacional se puede explicar por el tardío desarrollo de una “cultura urbana” o “modernidad urbana”, donde la importancia del papel impreso es una consecuencia del crecimiento de las ciudades¹⁴⁴. Este fue el caso del cómic estadounidense, el cual sirve de referencia constante dentro del análisis de Rabanal. Por ello, la postura anterior puede ser criticable, pues asume un proceso lineal con relación al desarrollo del medio en Estados Unidos. Es decir, se tiende a pensar en la industria de historietas norteamericana como el punto de partida para entender la lenta formación de una industria colombiana. Si bien, había una influencia, esta no se puede comparar con los breves y artesanales proyectos del país.

Ahora bien, “El Mojicón” parece resumir la primera experiencia creativa de los autores colombianos al limitarse a estándares extranjeros. Aspectos como el formato, estilo, argumentos y arquetipos de personajes se presentaron como réplicas de otros modelos llamativos, eliminando las posibilidades de experimentación estética. En otras palabras, los pioneros de la historieta en Colombia ajustaron fragmentos de relatos locales a propuestas provenientes de Europa y Estados Unidos¹⁴⁵. Si bien existía un estilo de dibujo marcado, la narrativa era pobre. Así, la mejor opción para crear y afianzar contenidos era apropiarse de conceptos e ideas.

¹⁴² Juan Sebastian Alba Torres, “Breve historia del cómic y la revista ACME” (Trabajo de grado., Pontificia Universidad Javeriana, 2013), IV.

¹⁴³ Rabanal, “Panorama”, 16.

¹⁴⁴ Las migraciones internas y la industrialización del país fueron procesos esenciales para la formación de un estilo de vida ciudadano, el cual impuso nuevas dinámicas socioculturales sobre ocio y entretenimiento. Rabanal, “Panorama”, 16.

¹⁴⁵ Suárez y Uribe- Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 51.

Durante el apogeo mundial del cómic entre 1930 y 1950, algunos artistas intentaron presentar publicaciones innovadoras fuera de los criterios impuestos por las tiras cómicas de prensa. Formatos internacionales, como el *Comic Book* o el *Album*, no proliferaron por la falta de consumidores¹⁴⁶. Géneros, como los de ciencia ficción y aventura, fueron medianamente conocidos, aunque su respectiva exploración no causó una mayor repercusión editorial. Aquellos proyectos se ubicaron en la marginalidad, siendo productos independientes con poca visibilidad. Así, la carencia de canales de distribución no permitió una circulación uniforme en el territorio nacional, imposibilitando la configuración de una industria.

Las publicaciones más relevantes abordaron chistes gráficos dirigidos exclusivamente a lectores infantiles. En 1933, apareció la primera revista de entretenimiento para niños, “Chanchito”. Esta tenía pocas ilustraciones y material gráfico, con excepción de dos proto-historietas extranjeras, “Las aventuras de Tito y Toff” y “Las aventuras de Mickey Mouse”¹⁴⁷. En 1936, el Ministerio de Educación Nacional presentó la revista “Rin Rin”, la cual era dibujada por el artista Sergio Trujillo Magnenat. Su trayectoria fue corta, dado que solo alcanzó diez ediciones¹⁴⁸.

Para 1940, las revistillas con historietas eran solo un pasatiempo¹⁴⁹. Algunas de estas se vendieron con mayor facilidad, al ser un medio de aprendizaje cultural, como la revista *Billiken* (1919) de Argentina, la cual se distribuyó en Colombia en edición especial¹⁵⁰. Por otra parte, desde los periódicos más comerciales se intentó mantener el interés por las tiras cómicas diarias. De ese modo, obras como “Don Amacice” de

¹⁴⁶ Gabriela Castro Martínez, “Novelas gráficas y cómics colombianos: una oportunidad para desarrollar alfabetismos multimodales en la educación secundaria” (Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2019), 50.

¹⁴⁷ Aquellas dos publicaciones carecían de firmas o créditos, dificultando establecer su origen o autoría. No obstante, se cree que la primera corresponde a una serie europea, mientras la segunda sería una traducción de las tiras cómicas de Walt Disney de 1930, dibujadas por Ub Iwerks (1901 – 1971). Rabanal, “Panorama”, 18.

¹⁴⁸ “Cronología”, Museo virtual de la historieta colombiana, Universidad Nacional de Colombia, última vez modificado el 25 de septiembre de 2018, <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/cronologia/index.html>.

¹⁴⁹ Se destacan obras como *Merlín* (1940), *Michín* (1945) y *Pombo* (1948).

¹⁵⁰ Esta revista la comercializó la editorial Atlántida de Argentina, presentando historietas norteamericanas y algunos títulos locales. Sin embargo, la edición especial para el territorio colombiano contenía textos ilustrados sobre Historia y geografía. Rabanal, “Panorama”, 18.

Adolfo Samper alcanzaron un relativo éxito¹⁵¹. Simultáneamente, en otros países de la región, se dieron diversos procesos editoriales que permitieron el crecimiento del cómic, desde la adopción de nuevos estilos, géneros y formas de montaje.

Esto ocurrió debido a la existencia de lectores familiarizados con el lenguaje de este tipo de publicación. Por el contrario, en Colombia, los intentos por impulsar estos formatos fracasaron por la falta de demanda de diversos tipos de consumidores, entre ellos niños y adultos. Para las élites culturales, la historieta era “un subproducto despreciable y hasta nocivo”, por lo cual, se negó apoyo financiero a nivel nacional¹⁵². Así, lograr un sustento económico fijo desde el cómic era casi imposible, desmotivando a artistas, autores, guionistas y diseñadores a emprender una carrera profesional¹⁵³.

2.1.3. El cómic colombiano en los sesenta: hacia una producción local.

A partir de la década de 1960, el panorama de la historieta en Colombia empezó a cambiar, con la aparición de una nueva generación de entusiastas. Sin embargo, las transformaciones dentro del medio fueron lentas, debido a la ausencia de una tradición estilística concreta y la inexperiencia de algunos artistas en términos de dibujo técnico¹⁵⁴. Adicionalmente, fue progresiva la aceptación de contenido extranjero. Algunos empresarios, al notar el potencial de aquel formato, contribuyeron a su renovación, con la introducción de historietas de superhéroes, aventuras y temática *Western*, las cuales se convirtieron en el principal referente gráfico¹⁵⁵.

En 1962, el caricaturista Ernesto Franco (1928 - 2017) publicó en el periódico *El Tiempo* una tira cómica titulada “Copetín”, que giró en torno a las aventuras de un niño de la calle. Para algunos historietistas, esta obra fue el verdadero inicio del cómic

¹⁵¹ Este *Comic Strip* costumbrista se publicó en el semanario *Sábado* entre 1943 y 1951, caricaturizando a la clase media capitalina. La serie era similar a “El Mojicón”, no obstante, se diferenció por ser una obra original e inédita de Samper. Rabanal, “Panorama”, 18.

¹⁵² Rabanal, “Panorama”, 19.

¹⁵³ Castro, “Novelas gráficas y cómics colombianos”, 51.

¹⁵⁴ Para varios artistas era más atractivo y rentable recrear cómics en circulación. Por lo cual, no existió un espacio para la experimentación con sensibilidades estéticas propias del cómic. Rabanal, “Panorama”, 19.

¹⁵⁵ Los títulos provenientes de México y Norteamérica eran los más difundidos entre los núcleos urbanos. Rabanal, “Panorama”, 19.

colombiano al abordar problemáticas sociales nacionales. En sus episodios, Franco ilustra anécdotas comunes en la capital, a partir de escenarios y personajes simpáticos para los lectores. Según el autor, el propósito era elaborar, desde el humor, una crítica sobre las condiciones de marginalidad en la ciudad de Bogotá¹⁵⁶.

Tanto la temática como la ejecución fue fundamental para el éxito de esta propuesta, siendo la tira seriada con mayor duración en el país¹⁵⁷. Después de esta obra, no se volvió a concebir una tira cómica similar. Para 1964, la Policía Nacional de Colombia editó una revista de historietas llamada “Policía en Acción”¹⁵⁸. Esta narra diversos enfrentamientos contra organizaciones criminales, detallando el delito como una acción negativa. La obra pretendió educar a los jóvenes desde reflexiones morales sobre la delincuencia y sus respectivas consecuencias¹⁵⁹. El estilo era una clara referencia al cómic de Guerra norteamericano, donde hombres fornidos luchan contra amenazas de seguridad nacional.

Ese mismo año, se funda la editorial *EDICOL* (Ediciones Colombianas) por Luis Emiro Ramos, productor de revistillas como “Mundo Maravilloso”, “Fabulandia” y “Futurama”. A finales de 1967, en la ciudad de Bogotá, se realiza la Primera Muestra de Dibujantes de Historietas. Esta reunión fue organizada por jóvenes autores con el fin de promover nuevos géneros y propuestas gráficas¹⁶⁰. El evento impactó de forma positiva el desarrollo del medio a nivel nacional, pues dio origen a la primera revista independiente de cómics en Colombia¹⁶¹. Esta publicación conocida como “Súper Historietas” (1968) sólo alcanzó cinco ediciones, debido a una recepción mixta.

A partir de la formación de grupos locales de autores, editores y lectores, la percepción sobre las historietas en Colombia se transformó progresivamente. Este

¹⁵⁶ Rabanal, “Panorama”, 19 - 20.

¹⁵⁷ “Copetín” se publicó por 32 años de forma continua en el periódico *El Tiempo*. Rabanal, “Panorama”, 19.

¹⁵⁸ “Policía en acción” (1964) fue realizada por los artistas Ernesto Acero y Francisco Bernal. Rabanal, “Panorama”, 19.

¹⁵⁹ Rabanal, “Panorama”, 20.

¹⁶⁰ El grupo de jóvenes historietistas estaba conformado por Ernesto Franco, Carlos Garzón, Jorge Peña, Nelson Ramírez y Julio Jiménez, artistas talentosos que impulsarían diversos proyectos de cómic en Colombia, para empezar a consolidar una industria. Rabanal, “Panorama”, 20.

¹⁶¹ Rabanal, “Panorama”, 20.

proceso de resignificación cultural inicia en la década de 1970 con la promoción del medio desde la industria editorial. Varios prejuicios asociados al cómic son atenuados para lanzar productos con acogida comercial. Así, la incipiente producción del país se introdujo a nuevos espacios de distribución y difusión, proporcionando una mayor visibilidad al formato. Desde una postura más crítica, en 1978 se publica a modo de revista una adaptación de la obra de teatro “Soldados” (1968) de Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes, la cual a su vez se basa en la novela “La Casa Grande” (1962) de Álvaro Cepeda Samudio¹⁶².

“Soldados: Zona bananera 1928” de Ricardo Portes, se publicó en la ciudad de Cali como un trabajo de grado en el Instituto Departamental de Bellas Artes. A partir de este proyecto, varios historietistas independientes en Colombia profundizaron las consideraciones teóricas sobre el medio, es decir, desde la divulgación de cómics experimentales, con temáticas explícitas, se reconoció el poder comunicativo de la imagen. Así, este tipo de narrativa gráfica se visualizó como idónea para la transmisión de políticas públicas, esquemas ideológicos y propuestas socioculturales¹⁶³. Esta nueva percepción fue fundamental para la creación de grupos de lectores y artistas, los cuales empezaron a valorar la formación estilística de los dibujantes, con el propósito de alentar a la especialización de saberes técnicos y la reinterpretación del trabajo del historietista. “Crear y dibujar historietas no es cosa de niños ni trabajo de poca monta”¹⁶⁴. Por el contrario, requiere de práctica y experiencia para la construcción de un buen montaje o secuencia.

De ese modo, finalizando la década de 1970, surgen obras más rigurosas sobre el cómic y sus respectivos conceptos. En Cali, la revista *Click!* (1979), elaborada por Ricardo Potes, Jorge Saavedra, Marco Aurelio Cárdenas, Wilson Ramírez, Gilberto Parra, León Octavio, Felipe Ossa, Diego Pombo y Hans Anderegg, se difunde como la

¹⁶² Ricardo Portes, *Soldados: Zona bananera 1928* (Cali: Gilpar’g Estudios, 1978), 1.

¹⁶³ Felipe Ossa, “Introducción” en *Soldados: Zona bananera 1928*, ed. Ricardo Portes (Cali: Gilpar’g Estudios, 1978), 1-2.

¹⁶⁴ Ossa, “Introducción,” 2.

primera publicación sobre análisis de historietas en Colombia¹⁶⁵. Esta se imprimió a manera de fanzine, siendo una recopilación de tiras cómicas de autores nacionales y artículos traducidos sobre el panorama del cómic internacional. Por dicho formato, no se llegó a considerar como un *comic book*. Además, esta se imprimió cada trimestre, terminando con su edición #7 en 1984. Aquella revista mostró el trabajo de varios historietistas colombianos y artistas con poca experiencia sobre la narrativa gráfica.

Para los años ochenta, una parte de las historietas colombianas siguieron criterios editoriales de grandes casas de publicación, ya sea en términos de formato y contenido, garantizando la circulación de los mismos. Sin embargo, otros dibujantes se arriesgaron con la creación de obras híbridas desde la apropiación de contenido extranjero. Por lo cual, Colombia se consolidó como un país receptor de diversos títulos, de los cuales fue posible apropiarse ideas, estilos y formatos, configurando obras híbridas que quedarían a la identidad del cómic nacional.

2.2. Las artes gráficas y el boom de la historieta: panorama de la industria editorial entre 1970 y 1980.

A partir de la década de 1970, se presentan varias transformaciones en el ámbito editorial en Colombia, las cuales se relacionan al desarrollo industrial desde las artes gráficas. Para ello, varias iniciativas gubernamentales impulsaron la tecnificación de talleres de impresión con el propósito de fomentar la cultura, desde la adopción de procesos de producción masiva y la renovación de canales de difusión, como los diarios locales. Así, el Estado proporcionó incentivos económicos para materiales e insumos dispuestos a la creación de “periódicos, libros y revistas” de carácter educativo¹⁶⁶.

Adicionalmente, con la fundación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) en 1971, los programas ofrecidos por la

¹⁶⁵ Fernando Suárez y Enrique Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans: Comic Book Production in Colombia”, en *Cultures of Comics Work*, ed. Casey Brienza, Paddy Johnston (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016), 55.

¹⁶⁶ “Ley 74 de 1958”, de 30 de diciembre de 1958, por la cual se fomenta la industria editorial y se dictan disposiciones sobre importación y circulación de libros e impresos, *Diario Oficial* n° 29850, <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1622416>. La ley fue impulsada por la senadora Esmeralda Arboleda y sancionada por el presidente Alberto Lleras Camargo.

Cámara Colombiana de la Industria Editorial¹⁶⁷ y la aprobación de los beneficios de la segunda “Ley del Libro” en 1973, Colombia se convirtió en “el primer exportador de libros en Latinoamérica” a partir de la segunda mitad de la década de 1980¹⁶⁸. Por otro lado, desde 1970, el Ministerio de Educación y el Instituto Colombiano de Editores consolidó una red nacional de bibliotecas públicas con el objetivo de incentivar el hábito de lectura en adultos y jóvenes.

En respuesta a ello, para 1980 se concreta el proyecto de creación del Consejo Nacional del Libro (1985) y las celebraciones anuales de “La Semana Nacional del Libro” y “La Semana del Libro Infantil y Juvenil”, contribuyendo a la lenta democratización de dicho producto¹⁶⁹. De ese modo, la mayoría de iniciativas y estímulos hacia la industria editorial entre 1970 y 1980 estuvieron destinados al fortalecimiento de un potencial sector económico¹⁷⁰. Para ello, se insistió en la formación de un mercado interno que diera soporte a diversos intentos de exportación de empresas privadas, logrando una internacionalización de obras nacionales en 1980¹⁷¹.

El objetivo central de las primeras políticas sancionadas no se limitó a la instauración de criterios de lectura que fomentaran la demanda local. Por el contrario, se buscaron cambios estructurales en aspectos asociados a impuestos, tarifas postales, vías de comunicación, sistemas de crédito y distribución de obras impresas¹⁷². En ese

¹⁶⁷La Cámara Colombiana de Industria Editorial fue una institución que resultó del vínculo entre la Cámara del Libro y la Asociación Colombiana de Editores. Esta entidad fue fundada en 1970 por una agrupación de editores, distribuidores, libreros, impresores, entre otros. La entidad fomento la lectura, el comercio del libro y la difusión de publicaciones colombianas dentro y fuera del país. Paula Andrea Marín Colorado, “Edición en Colombia (1970 -1990): del *Boom* de la industria gráfica a la diversificación de la industria editorial”, en *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia siglos XVI - XXI*, ed. Diana Paola Guzmán et al. (Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC-UNESCO/Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019), 385.

¹⁶⁸ Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990), 385.

¹⁶⁹ Richard Uribe Schroeder, *Las leyes del libro en Colombia. Antecedentes e impactos en el sector editorial y gráfico*. (Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC, 2009).

¹⁷⁰ Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990), 386.

¹⁷¹ Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990), 385.

¹⁷² Paula Andrea Marín Colorado, *Un momento en la historia de la edición en Colombia (1925 - 1954)*. Germán Arciniegas y Arturo Zapata. *Dos editores y sus proyectos* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017).

sentido, la década de 1970 se percibe como un momento de preparación o planeación, en términos materiales, económicos, legales e intelectuales, para el despegue de una industria a comienzos de 1980¹⁷³.

2.2.1 *La historieta como un producto cultural con proyección comercial.*

La tecnificación de talleres de impresión y el uso de nuevos equipos gráficos fueron estrategias esenciales para aumentar la competencia dentro del sector¹⁷⁴. Esto ocasionó la aparición de diversas propuestas impresas formando lectores especializados. Uno de los productos con mayor rentabilidad eran las historietas. Para mediados de 1970, la preferencia por el contenido de entretenimiento, sobrepasaba el interés por los libros convencionales. “Las publicaciones que más gustan, y consiguientemente las que más circulan, son las de humor, los cómics, las fotonovelas, las sensacionalistas y en general las revistas baratas. En cambio, para las revistas informativas serias el mercado colombiano es malo”¹⁷⁵. Si bien, las historietas hicieron parte de las publicaciones con mayor consumo¹⁷⁶, la percepción general sobre las mismas era negativa dentro de los círculos intelectuales. Para estos lectores críticos, el cómic era un producto carente de creatividad o sensibilidad estética. Por consiguiente, no era posible clasificarlo como literatura o arte.

Adicionalmente, varios medios locales se plantearon el inicio de una “crisis editorial” en el país por la falta de autores y editores dispuestos a crear contenido cultural, es decir, *libros serios*. El periódico *El Tiempo* argumentó que dicha carencia se debía al bajo índice de educación y la alta tasa de analfabetismo¹⁷⁷. Así mismo, se señaló indirectamente la ignorancia como causa principal del éxito de revistas

¹⁷³ Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990), 386.

¹⁷⁴ Entre las nuevas tecnologías industriales se destacan equipos de composición, fotolitografía, impresión “Offset” y maquinaria de encuadernación y acabados. Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990)”, 386.

¹⁷⁵El Tiempo, “El mercado de revistas,” 4-5.

¹⁷⁶ Para 1977, las historietas eran publicaciones económicas, entretenidas y aptas para cualquier tipo de lector, por lo que eran productos adecuados y rentables para cualquier tipo de negocio editorial. El Tiempo, “El mercado de revistas,” 4-5.

¹⁷⁷ Para 1973, la tasa de analfabetismo del país era del 9,5% en las áreas urbanas. Por el contrario, en las zonas rurales alcanzó un 31,1%. Marín, “Edición en Colombia (1970 -1990), 386.

populares por encima de la literatura clásica. Por último, se mencionó como solución la elaboración de campañas culturales a nivel nacional, las cuales debían impulsar nuevos escritores para la enseñanza desde mejores estándares¹⁷⁸. Así pues, se presentó un vínculo estereotipado entre clase social, formación académica y productos editoriales.

No obstante, aquella recepción negativa no opacó el potencial de dicho modelo de publicación. Para 1972, las ventas de historietas alcanzaron los 800.000 dólares, demostrando la importancia de este tipo de obras en la industria editorial nacional¹⁷⁹. En 1973, una editorial del país podía lanzar 30 títulos al mercado cada mes, pues era un producto con gran acogida dentro de los lectores juveniles¹⁸⁰. Por lo general, los lectores de cómics en su mayoría eran estudiantes, entre 5 a 19 años, empleados, amas de casa, profesionales y comerciantes¹⁸¹. Por lo cual, se puede decir que las historietas no perteneció a un grupo determinado de lectores. Por el contrario, la amplia circulación de títulos, con diversas temáticas, estilos y formatos, ofreció un producto ideal para cualquier gusto o necesidad.

Por otro lado, diversos talleres tenían la capacidad de elaborar un aproximado de dos millones de revistas al mes, de las cuales, dos de cada tres se distribuyeron a varios países latinoamericanos, como Venezuela, Perú, Ecuador, México, Puerto Rico y Argentina¹⁸². Incluso, algunas historietas se exportaron a Estados Unidos. De ese modo, la década de 1980 significó para el cómic nacional una apertura e introducción a un mercado globalizado de historietas. Así mismo, varios artistas y casas editoriales en Colombia apropiaron dinámicas de distribución y circulación de contenido impreso, para luego establecer sus propias rutas de comercio entre distribuidores locales.

Es importante resaltar que dichos títulos, primero habían sido obras de importación editadas o traducidas en México, para luego ser impresos en Colombia y finalmente, exportados a otros países latinoamericanos¹⁸³. Esto se debió a los bajos

¹⁷⁸ Antonio Mejía Gutierrez, “No hay crisis, hay bonanza”, *El Tiempo*, Agosto 21, 1977, 18.

¹⁷⁹ El Tiempo, “Exportamos US 800 mil al año,” *El Tiempo*, abril 26, 1973.

¹⁸⁰ El Tiempo, “Exportamos”.

¹⁸¹ El Tiempo, “Exportamos”.

¹⁸² El Tiempo, “Exportamos”.

¹⁸³ Olga H. Castillo et al., “Modelamiento de actitudes,” 54.

costos de producción, los cuales no afectaron la calidad visual de las series. Por ejemplo, la mayoría de estas obras fueron realizadas por la editorial *EDICOL* (Ediciones Colombianas S.C.A.) (1964)¹⁸⁴, siendo una de las principales empresas con tecnología de punta para la impresión “OffSet”. Así mismo, *EDICOL* tenía los derechos exclusivos de edición e impresión de títulos provenientes de Walt Disney y Hanna Barbera. También de series de acción como “Espía 15”, “Garra de Acero”, “Far West”, “El Intocable”, “El Jinete Fantasma”, “Jungla”, “Trinchera” y “Dr. Mortis”¹⁸⁵.

Otra de las editoriales más relevantes fue el *GRECO* (Grupo Editor Colombiano) (1975), la cual para 1979 se renueva bajo el nombre de *Editora Cinco*. Esta se caracterizó por comercializar obras de origen mexicano y estadounidense en el territorio nacional. Los títulos se vendieron en masa, específicamente en paquetes aleatorios de tres ediciones, sin considerar aspectos como la calidad del papel o la aplicación del color¹⁸⁶. Así pues, este fenómeno es uno de los primeros indicios de la formación de una incipiente industria del cómic en Colombia durante la década de 1980. Las historietas fabricadas en el territorio nacional, se consolidaron como artículos rentables en el mercado editorial de la región¹⁸⁷. Esto tendrían mayor relevancia e incidencia para el desarrollo de autores e historietistas de la generación de 1990, al reflejar una mayor conexión con las tendencias extranjeras en circulación dentro de sus proyectos.

Para 1977, en Colombia circularon alrededor de 3.5 millones de revistas con 200 títulos relacionados con temáticas femeninas, técnicas, reportajes, deportes,

¹⁸⁴ La mayoría de productos de *EDICOL* eran reimpressiones de la editorial chilena *Zig Zag*. Es importante mencionar que dichas reimpressiones circularon simultáneamente con las ediciones originales desde 1980. En algunos casos, los lectores descartaron la versión chilena, pues la calidad del papel de las publicaciones colombianas era superior. “Editorial Edicol”, Editoriales Colombianas, Kingdom Comics, última vez modificado 2006, <https://www.kingdomcomics.org>.

¹⁸⁵ El Tiempo, “Exportamos”.

¹⁸⁶ Los títulos más populares entre la editorial *GRECO/Editora Cinco* fueron “Águila Solitaria”, “Kalimán”, “Arandú, El Príncipe de la Selva”, “El Hombre Nuclear”, “Orión, El Atlante”, “Fuego”, “Kendor”, “El fugitivo Temerario”, “Tarzan” y “Balam”. Es importante aclarar que la fecha proporcionada corresponde a la primera aparición de la serie dentro de la editorial mencionada. “Editora Cinco”, Publisher, Grand Comics Database. <https://www.comics.org/publisher/5955/>.

¹⁸⁷ El Tiempo, “El mercado de revistas,” *El Tiempo*, marzo 10, 1977, 4-5.

fotonovelas e historietas¹⁸⁸. Cerca de 59 títulos eran exclusivamente *comic books*, los cuales pertenecieron a diferentes géneros, como terror, aventura, humor y romance¹⁸⁹. Por otro lado, las fechas de publicación se establecieron según el criterio o las estrategias de marketing de cada editorial. Por lo cual, algunos de estos libros se difundieron cada mes, quincena o fin de semana. En cuanto al origen de estas revistas cómicas, solo el 1,69% eran productos nacionales. El 32,3% correspondió a publicaciones latinoamericanas y el 66,1% restante a obras estadounidenses.

En primer lugar, es posible atribuir la proliferación de títulos en circulación al interés popular por distintas expresiones de entretenimiento, entre ellas el cómic. Esto como un resultado en cadena a la importación de material y la lenta familiarización con el formato. Si no había un público local interesado en este tipo de productos, este no era distribuido para su consumo. Ahora bien, también se puede entender el impulso comercial desde la influencia positiva de otros medios de comunicación. Un ejemplo de ello es la televisión entre 1970 y 1980, pues algunas cadenas vendía un producto derivado de otro¹⁹⁰. Esto se explica cuando se considera la popularidad de algunos personajes de historietas, los cuales tenían caricaturas o programas infantiles.

Así, la televisión y los cómics se promocionaban referenciándose mutuamente, generando un círculo de publicidad y consumo¹⁹¹. Estas dos industrias podían “alimentarse” entre sí, al vender una historieta basada en un programa de televisión o hacer un programa de televisión inspirado en una historieta¹⁹². Para ello, se hacía uso de un mismo entramado argumental, el cual solo funcionaba cuando el lector a su vez era espectador, haciendo de esta estrategia una experiencia cohesiva.

Otro punto a señalar sobre las revistas cómicas es su distribución y posterior circulación. Estas publicaciones periódicas se podían encontrar en escenarios locales

¹⁸⁸ Olga H. Castillo et al., “Modelamiento de actitudes nacionales por medio de historietas cómicas,” *Revista Latinoamericana de Psicología* 12, no. 1 (1980): 54.

¹⁸⁹ Olga H. Castillo et al., “Modelamiento de actitudes,” 54.

¹⁹⁰ Reynaldo Pareja, *El Nuevo Lenguaje del Cómic* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo), 31.

¹⁹¹ Pareja, *El Nuevo Lenguaje del Cómic*, 31.

¹⁹² En el presente, tal estrategia se ha perfeccionado y masificado, especialmente, en la industria del cine, la cual ha popularizado los universos expandidos de películas con sagas de libros, historietas, artículos coleccionables, etc. Más recientemente, se han integrado a estos universos las series de televisión, con lo que se conoce como universos cinematográficos.

como tiendas y librerías¹⁹³. En respuesta a ello, entre lectores, se formaron talleres especiales para el alquiler e intercambio de historietas¹⁹⁴. Esto generó redes de colaboración, creando colecciones comunitarias informales. Así mismo, lo anterior favoreció al enriquecimiento de prácticas de lectura alrededor del cómic, garantizando experiencias compartidas entre lectores. En consecuencia, se puede decir que estas pequeñas acciones locales fueron fundamentales para establecer y abrir espacios de sociabilidad.

Finalmente, al considerarse la relevancia comercial de las historietas, el desprecio hacia este tipo de publicaciones comenzó a transformarse. Este cambio de perspectiva sobre las obras gráficas también responde al reconocimiento del trabajo manual y técnico que implicó la producción de las mismas, es decir, el valor del editor, colorista, diseñador, fotógrafo, impresor e incluso encuadernador. En esa medida, se puede decir que entre 1970 y 1980 las narrativas visuales, como el cómic, entraron en un proceso de reinención cultural, adquiriendo un nuevo significado desde las consideraciones técnicas y económicas.

2.2.2 La industrialización del sector editorial: Las historietas y la tecnificación de las Artes Gráficas entre 1970 - 1980.

La tecnificación del sector editorial en Colombia tiene su origen en 1971 con la fundación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC). Esta institución realizó una serie de asesoramientos en diversos países latinoamericanos, sobre “la formación profesional y técnica del personal vinculado a la producción y comercialización de libros”¹⁹⁵. De esa manera, bajo la guía del CERLALC, cuatro instituciones locales, entre ellas el Instituto Colombiano de Cultura (ColCultura), el Instituto Caro y Cuervo, el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA)

¹⁹³ La introducción de historietas extranjeras al mercado local tenía como objetivo familiarizar a los lectores casuales con dicho tipo de publicación para crear una demanda orgánica capaz de ayudar a dinamizar parte del sector editorial del país.

¹⁹⁴ En estos espacios, los lectores de cómics formaron pequeños grupos de coleccionistas, los cuales sentaron las bases para la creación de proyectos independientes de historietas a comienzos de 1980. Olga H. Castillo et al., “Modelamiento de actitudes,” 54.

¹⁹⁵El Tiempo, “Cursos sobre libros, librerías y librerías,” *El Tiempo*, septiembre 28, 1983, 16.

y el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES), adquieren la misión de dictar cursos teórico-prácticos para la formación de gerentes, diseñadores, auxiliares, técnicos, bibliotecarios, librerías, entre otros¹⁹⁶.

Los primeros seminarios abordaron conceptos básicos de la producción editorial, específicamente temáticas relacionadas a la manipulación de maquinaria, diseños de impresión, comercio exterior, administración de negocios y sistemas de distribución. Nociones importantes para la formación de librerías, editoriales y talleres gráficos¹⁹⁷. Para ello, algunas empresas privadas realizaron inversiones *cuantiosas* en nuevas tecnologías, equipos de trabajo y capacitaciones técnicas, con el propósito de mejorar a futuro los procesos internos de producción. En otras palabras, la estrategia comercial de dichas compañías era aportar en la tecnificación del sector, para luego conseguir un personal idóneo en materia de exportaciones¹⁹⁸.

Por otra parte, el SENA también ofreció seminarios en las periferias, pequeñas ciudades o municipios aledaños a las zonas urbanas de todo el territorio nacional mediante estrategias portátiles. Un ejemplo de ello fue la “Unidad de Equipo Móvil de Artes Gráficas”, la cual estaba compuesta por instrumentos y herramientas necesarias para atender la “formación profesional” del personal calificado e interesado en las “ciudades intermedias de Colombia”¹⁹⁹. Es importante señalar que dicha estrategia se destinó a la creación de pequeñas y medianas empresas, desde la educación y el suministro de información relevante en desarrollo gerencial, finanzas, presupuestos, relaciones industriales y producción²⁰⁰.

Además, parte de los cursos dictados por el SENA se hicieron a través de convenios con empresas internacionales, entre ellas Graphics Art Technical de Estados

¹⁹⁶ El Tiempo, “Cursos sobre libros,” 16.

¹⁹⁷ Estos programas y clases fueron ofertados en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali, pues tenían la tecnología adecuada para las instrucciones. El Tiempo, “Faltan técnicos para los nuevos equipos”, *El Tiempo*, octubre 24, 1974, 21.

¹⁹⁸ El Tiempo, “S.O.S Lanza industria gráfica,” *El Tiempo*, septiembre 28, 1983, 15.

¹⁹⁹ Este equipo móvil fue donado por el gobierno de la República Federal Alemana con el propósito de enseñar y practicar los diversos procesos que engloban las Artes Gráficas. El Tiempo, “Capacitaciones en artes gráficas a domicilio,” *El Tiempo*, marzo 10, 1977, 25.

²⁰⁰ El Tiempo, “Capacitaciones en artes gráficas,” 25.

Unidos e Ipreis de Francia²⁰¹. Estas interacciones surgieron con el interés de cultivar nuevos conocimientos en el campo editorial, tomando como orientación las experiencias extranjeras²⁰². De ese modo, a comienzos de la década de 1980, la apuesta del CERLALC se renovó con el fin de proporcionar un aprendizaje integral en aspectos teórico-sistematizados de la industria, es decir, las etapas concretas de un modelo de producción y negocio editorial.

Por otra parte, el CERLALC también presentó cursos audiovisuales para enriquecer los saberes regionales sobre el diseño e ilustración de libros de todo tipo²⁰³. Es así como el *diseño gráfico* adquiere protagonismo dentro de las especializaciones de la industria editorial. Anteriormente, esta carrera era un conjunto de conocimientos vinculados al “dibujo” publicitario. Por ello, se percibió como un oficio ligado a los medios masivos y la cultura popular. El diseñador no era requerido para la producción de libros, ya que estos, como *obras serias*, no debían de contener imágenes o algún tipo de ilustración²⁰⁴. Sin embargo, dichas nociones cambiaron con la introducción de modelos gráficos extranjeros, capacitaciones y la tecnificación de talleres.

En ese sentido, el diseñador gráfico se hizo vital para lograr innovar y presentar el potencial de las artes gráficas en Colombia. Para ello, se adoptaron criterios culturales más amigables hacia los libros y revistas gráficas, como historietas y fotonovelas²⁰⁵. En principio, los grandes empresarios de la industria editorial encontraron en los contenidos visuales la oportunidad de proyectar sus respectivas marcas en los mercados internacionales. Así pues, el libro con contenido gráfico es visto como “una expresión de cultura, es quizás la forma más completa para la

²⁰¹ El Tiempo, “ El Sena enseña también diseño gráfico,” *El Tiempo*, septiembre 28, 1983, 21.

²⁰² Otros países de la región, entre ellos “Guatemala, Ecuador, Costa Rica, Haití y Venezuela”, solicitaron asesorías y servicios a Colombia con el propósito de reestructurar sus respectivas industrias editoriales. El Tiempo, “ El Sena enseña,” 21.

²⁰³ El Tiempo, “ El Sena enseña,” 21.

²⁰⁴ La única excepción a dicho criterio eran las portadas de presentación, pues debían contener una imagen llamativa que acompañará el título. El Tiempo, “Impresor-Diseñador,” *El Tiempo*, Marzo 10, 1977, 25.

²⁰⁵ Es importante resaltar que ese tipo de obras se beneficiaron de forma indirecta de los programas destinados al desarrollo de las artes gráficas. Si bien, su intención no fue potencializar el alcance de las historietas colombianas, estos seminarios sí ayudaron a mejorar procesos editoriales desde la capacitación de personal.

divulgación de los valores de un país”²⁰⁶. Igualmente, estos productos se reconocen como “una obra de arte en sí, un objeto hermoso, interesante y representativo, digno de ser admirado y conservado”²⁰⁷. Uno de los medios que mejor aprovechó esta transición fue el periódico. Algunos diarios, desde finales de 1970, brindaron apoyo a ciertos talleres de impresión, junto a sus artistas gráficos. Esto con el fin de atraer nuevas inversiones y potenciales clientes.

2.2.3 La codicia de los periódicos: el impulso para el “boom” de historietas.

Con el desmonte progresivo de prejuicios culturales hacia las obras gráficas²⁰⁸ entre 1970 y 1980, algunos diarios del país estaban dispuestos a elaborar proyectos independientes en secciones de entretenimiento. Así, las historietas se entendieron como una posibilidad de diversificación del contenido, cautivando potenciales lectores desde narraciones e ilustraciones de alta calidad²⁰⁹. Obras como “Calarcá” (1970) de Carlos Garzón, “La Gaitana” (1970) de Serafín Díaz e “Ibaná” (1970) con guiones de M. Puerta y dibujos de McCormick se presentaron en los periódicos *El tiempo*, *El Espectador* y *El pueblo* respectivamente²¹⁰. Algunos artistas gráficos y dibujantes aprovecharon el formato de prensa para obtener un poco de libertad estilística, desde la recepción de estándares extranjeros.

Este proceso se puede catalogar como discontinuo, dado que varios títulos se editaron de manera irregular. La mayoría de los proyectos nacionales se caracterizaron por la falta de respaldo a largo plazo²¹¹. Esto se debe a la poca disposición de financiamiento por parte de distintos medios de impresión. Por ejemplo, algunos periódicos regionales se negaron a costear series que implicarán más de un año de

²⁰⁶ Benjamín Villegas, “Nuestros más bellos libros a exposición en Nueva York,” *El Tiempo*, septiembre 28, 1983, 17.

²⁰⁷ Villegas, “Nuestros más bellos libros,” 17.

²⁰⁸ Entre ellos, historietas y libros visuales.

²⁰⁹ Las tiras cómicas de prensa entre 1970 y 1980 lograron competir con revistas o libros de historietas, debido a su similitud estilística. Además, varios diarios ofrecieron traducciones exclusivas de títulos populares y reconocidos. Olga H. Castillo et al., “Modelamiento de actitudes,” 54.

²¹⁰ Otro ejemplo es la tira cómica titulada “Los Invasores” del artista Elkin Obregón. Esta fue publicada entre 1975 y 1977 por el periódico *El Colombiano* de Medellín. Universidad Nacional de Colombia. “Cronología”.

²¹¹ Rabanal, “Panorama”, 22.

publicación, ya que su elaboración era más costosa que la adquisición de derechos de impresión de obras extranjeras²¹². Así mismo, con cada entrega de una historieta desconocida, las posibilidades de un fracaso eran altas. Por ende, algunas casas editoriales prefirieron no arriesgarse con trabajos demasiado experimentales.

En consecuencia, persistió una reducción de temáticas en las tiras locales de prensa, las cuales solo representan situaciones de la vida cotidiana y la historia nacional. La producción original del país se limitó al género de humor y aventura, evitando tendencias internacionales como la ciencia ficción y el terror. Lo anterior marcó una sutil diferencia entre las tiras cómicas de un suplemento dominical y los *comic books* publicados por editoriales especializadas. Otros elementos importantes a señalar fueron el precio, el medio de adquisición y la calidad del papel, creando una competencia entre ambas expresiones de un mismo objeto²¹³.

Lo anterior resultó en una promoción continua del medio, donde la proliferación de publicaciones concretó un mercado local dinámico con diversas opciones de consumo. Así, aparecieron lentamente nuevos suplementos dominicales, fanzine y revistas sobre cómics. Se debe mencionar que parte del surgimiento de historietas inéditas fue el producto de serias regulaciones sobre los costos del papel. Esta problemática inició en 1972 con la formación de monopolios de distribución, en donde solo grandes empresas editoriales recibieron créditos y descuentos financieros²¹⁴. Aquella dinámica se perpetuó hasta finales de 1977, cuando la administración arbitraria de aquel recurso generó una grave crisis en la industria editorial.

En compañía con la crisis económica de la década de 1970, la escasez del papel causó que talleres gráficos independientes se estancaran, viéndose obligados a incumplir plazos y entregas de trabajos. Esto repercutió en algunas editoriales grandes al apoyarse principalmente en pequeñas empresas²¹⁵. Además, el alto precio del papel generó una disminución en la calidad de los productos colombianos de exportación.

²¹² Rabanal, "Panorama", 22.

²¹³ Las editoriales especializadas ofrecían a los lectores libros exclusivos de historietas. Por el contrario, las tiras de prensa solo se podían consumir, si se compraba todo el periódico, pues estas eran un agregado.

²¹⁴ El Tiempo, "Recesión gráficas afecta más a pequeñas empresas," *El Tiempo*, septiembre 28, 1983, 16.

²¹⁵ El Tiempo, "Pequeños talleres no tienen papel," *El Tiempo*, octubre 24, 1974, 19.

Cuadernos, libros, revistas y diversos impresos comerciales aumentaron su costo, lo cual obligó a varias empresas a sustituir su materia prima por materiales mediocres con diseños inútiles²¹⁶.

Para comienzos de 1983, los balances de dicha recesión gráfica indicaron que esta había sido devastadora para las pequeñas y medianas empresas en la industria editorial. En consecuencia, las cooperativas de impresores y papeleros exigieron la creación de entes reguladores por parte del gobierno nacional²¹⁷. Finalmente, se aceptó un acuerdo interno con el propósito de romper el acaparamiento del papel, lo cual impulsó una producción masiva de obras y publicaciones de todo tipo, incluidas las historietas. De esa manera, en gran parte de la década de 1980, no existieron limitantes, tanto intelectuales como materiales, para ampliar el espectro de cómics en los mercados locales del país, permitiendo los primeros síntomas de una *cultura de historietas*²¹⁸. Por tanto, a partir de la década de 1980, es posible identificar una libre distribución y comercialización de *comic books* en escenarios cotidianos²¹⁹.

Según la creciente demanda, las pocas editoriales especializadas invirtieron en diferentes estrategias de circulación con el propósito de presentar obras interesantes y sugestivas. Por esto, varias empresas prefirieron traducir y reimprimir historietas reconocidas en el exterior, evitando pérdidas económicas con materiales inéditos²²⁰. Otra táctica común era empacar varias obras desconocidas con títulos populares bajo el precio de una sola publicación²²¹. Ahora bien, al transcurrir la década de los ochenta, en Colombia se fortalecieron varias editoriales, entre ellas *EPUCOL* (Ediciones y Publicaciones Colombianas), *EDICOL* (Ediciones Colombianas S.C.A.), *Editora Cinco* y *Editorial América*.

²¹⁶ El Tiempo, “Pequeños talleres no tienen papel,” 19.

²¹⁷ El Tiempo, “Recesión gráficas,” 16.

²¹⁸ Una *cultura de historietas* hace referencia a una serie de costumbres, hábitos y comportamientos asociados al consumo de cómics dentro de un territorio particular. Suarez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans,” 52.

²¹⁹ Entre dichos espacios de circulación se pueden mencionar los kioscos, supermercados, almacenes, puestos de periódicos y misceláneas. Suarez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 52

²²⁰ Suarez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 52

²²¹ La mayoría de editoriales especializadas hicieron circular historietas poco rentables, desapareciendo los productos indeseados de sus respectivos catálogos de venta. Suarez y Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 55.

Así mismo, se formaron pequeñas grupos como *Editorial La Foca*, *PRIMAC*, *Editora Vord*, *Editorial Miramos* y *Ediciones Tritón*. Por último, aparecieron proyectos independientes como resultado de talleres gráficos e iniciativas universitarias²²². La mayoría adoptó como negocio principal la reimpresión de libros de historietas y revistas gráficas. Por ejemplo, la *Editorial Miramos* se dedicó exclusivamente a la reimpresión de títulos provenientes de la editorial norteamericana *Marvel Comics*, como “Drácula Vive”, “Terror”, “Jung Fu”, “Los Aventureros”, “Conan El Bárbaro” y “El Planeta de los Simios”²²³.

Por su parte, la editorial *EPUCOL* (Ediciones y Publicaciones Colombianas) se caracterizó por publicar reimpresiones oficiales de la editorial mexicana *Novaro*. Esta empresa poseía los derechos exclusivos de títulos como “Superman”, “Batman”, “Archie”, “Susy”, “Turok”, “La Zorra y el Cuervo”, “Porky”, “El Conejo de la Suerte”, “Tarzan”, “Fantomas”, “El Llanero Solitario” y “El Super Ratón”. Es importante mencionar que el formato colombiano era más grande que la edición original proveniente de México. En teoría, esto no afectó el montaje de las historietas. Sin embargo, la editorial tomó decisiones arbitrarias que hicieron peligrar el orden de lectura, es decir, la coherencia de los títulos.

Al parecer, las versiones de *Novaro* tenían un menor tiraje, motivo por el cual se publicaron varias ediciones seguidas con pocas páginas. Así pues, *EPUCOL* solía juntar todas las publicaciones del mes en un solo libro de historietas, haciendo un compendio desordenado del título en cuestión²²⁴. Este tipo de resoluciones dieron paso a una futura crisis en la empresa, dado que esta no pudo competir directamente con la editorial *Novaro*, la cual para finales de 1980, se introdujo en el mercado colombiano. En consecuencia, las historietas bajaron su calidad al reducir el tamaño y tiraje. Incluso, el papel couche, utilizado en las portadas, fue eliminado para ahorrar costos.

En retrospectiva, se puede decir que distintas situaciones contextuales y procesos de larga duración en la industria editorial justifican parte de la evolución de la historieta

²²² Kingdom Comics, “Editorial Miramos”.

²²³ Kingdom Comics, “Editorial Miramos”.

²²⁴ “Editorial EPUCOL”, Editoriales Colombianas, Kingdom Comics, última vez modificado 2006, <https://www.kingdomcomics.org/epucol.html>.

en Colombia. En primer lugar, las transformaciones paulatinas de los estereotipos sobre el cómic tienen su origen tanto en el potencial económico del producto como en el desarrollo de las artes gráficas entre 1970 y 1980. Al considerar la historieta como un producto rentable es posible conseguir un provecho económico desde su promoción, lo cual le otorgó un mayor *estatus intelectual* a pesar de ser un objeto para las masas. Esta coyuntura de pensamiento fue utilizada por diversos historietistas y dibujantes para impulsar sus respectivos proyectos editoriales. A pesar de ello, no es posible negar el dinamismo financiero que proporcionó la distribución y circulación de historietas en la industria.

Lo anterior supone la configuración de un mercado local de cómics, en donde la proliferación de títulos independientes y la comercialización de obras importadas fueron factores esenciales para la configuración de grupos de lectores e incluso, comunidades especializadas en este tipo de material. Esto a su vez facilitó la consolidación de una *cultura de historietas*, es decir, la aparición de una serie de costumbres, hábitos, prácticas y comportamientos asociados al consumo o lectura de narrativas gráficas. Ahora bien, es importante destacar una de las características más llamativas de la creciente industria del cómic en Colombia, los proyectos de exportación.

En la década de 1970, la proyección internacional de diversas editoriales de cómics fue una constante. Estas empresas hicieron énfasis en el mercado extranjero, al proporcionar servicios de impresión de buena calidad a bajo costo. De esa manera, los productos colombianos obtuvieron una posición comercial en la región. En consecuencia, el flujo de material y contenido inédito aumentó en las ciudades principales del país. Se puede decir que dicho fenómeno impulsó el desarrollo de títulos con elementos híbridos en la década siguiente. Es así como a partir de 1980, la industria del cómic nacional, se puede pensar en términos de contactos y redes comerciales, resaltando procesos de apropiación de aspectos visuales y narrativos.

Por otro lado, se puede decir que la prensa, ante la popularidad de este tipo de publicación, se presentó como un espacio disponible para la constitución de diversas sensibilidades estéticas y alternativas narrativas. Sin embargo, la mayoría de periódicos

locales, redujeron a las historietas a objetos de promoción del mismo medio. Por tanto, estas publicaciones dentro de los suplementos dominicales, se convirtieron en territorios de disputa entre títulos de autores nacionales y reimpressiones de obras reconocidas a nivel global. Es importante mencionar que estas dos propuestas no eran excluyentes entre sí. Aunque, se puede observar una preferencia hacia los contenidos extranjeros, ya que estos garantizan más seguridad a la inversión.

Por último, se presenta un cuestionamiento por el lector de historietas en Colombia, debido a la amplia circulación de títulos y su respectiva diversificación de contenidos. Esto no permitió la definición de un tipo de lector en concreto, pues el cómic se convirtió en un objeto de interés popular. En ese sentido, no es posible pensar en la formación de una comunidad unificada, uniforme y homogénea. Por el contrario, dependiendo de algunos criterios editoriales, las temáticas e incluso, la capacidad narrativa o gráfica de un autor, se pueden identificar algunos rasgos de dichos lectores.

2.3. Los Monos de El Espectador: Las historietas y tiras cómicas de prensa como contenido adicional

2.3.1. La estrategia de El Espectador: El contenido adicional

Para 1962, se editaron aproximadamente 39 diarios a nivel nacional, de los cuales 8 fueron impresos en Bogotá y se distribuyeron en todo el país. El resto de periódicos se publicaron en otras ciudades manteniendo una circulación local. Ese mismo año se fundó una entidad encargada de proteger los intereses de la prensa en Colombia y su respectivo bienestar como gremio, *ANDIARIOS* (La Asociación de Diarios Colombianos)²²⁵. Esta organización estaba compuesta exclusivamente por periódicos o marcas de los mismos, no por directores, jefes de redacción o editores en particular. Esta estructura interna era un aspecto innovador con relación a otras disposiciones de prensa en diversos países latinoamericanos²²⁶.

²²⁵ El Tiempo, “Los periódicos. Ayer, hoy y mañana”, *El Tiempo*, 26 de abril, 1973, 20.

²²⁶ El Tiempo, “Los periódicos”, 20.

Periódicos y diarios como *El Heraldo* de Barranquilla, *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga, *El Crisol* de Cali, *La Opinión* de Cúcuta, *El Colombiano* de Medellín y *El Derecho* de Pasto se presentaron como principales miembros de la junta directiva²²⁷. La prioridad consistió en sincronizar esfuerzos locales para la transmisión eficaz y verídica de información. En otras palabras, se buscó una coordinación entre las *mesas de redacción* periféricas y los editores centrales del país, creando redes de apoyo con noticias y tendencias²²⁸. Ahora bien, este modelo de ordenamiento implicó reuniones conjuntas entre periódicos miembros con el objetivo de estandarizar criterios de publicación y modelos de presentación. Se manifestaron experiencias conjuntas y posibles estrategias rentables de negocio²²⁹.

Una de estas tácticas fue la implementación de suplementos dominicales o noticias complementarias a mediados de 1970. Durante aquella década, distintos diarios nacionales tuvieron un crecimiento económico favorable, mejorando diversos aspectos técnicos y administrativos de su producción. Algunas compañías aumentaron el tiraje para abordar temáticas especiales. Por el contrario, otras empresas hicieron uso de nuevas tecnologías de impresión para atraer más lectores. Así mismo, con el fortalecimiento de otros medios de comunicación, como la televisión, varios diarios se vieron obligados a dinamizar su contenido²³⁰.

Para ello, distintos editores insistieron en la identificación de potenciales lectores, reconociendo un campo relativamente inexplorado: la literatura infantil. En diferentes oportunidades, los periódicos con mayor circulación en Colombia, como *El Tiempo* y *El Espectador*, expresaron entre sus páginas una preocupación por la falta de publicaciones de tipo práctico o didáctico para los niños y jóvenes²³¹. Con dichas afirmaciones, estos diarios justificaron la creación de secciones especiales o suplementos dirigidos a dicha demografía. Según los estereotipos culturales de la

²²⁷ El Tiempo, “Los periódicos”, 20.

²²⁸ El Tiempo, “Los periódicos”, 20.

²²⁹ El Tiempo, “Los periódicos”, 20.

²³⁰ El Tiempo, “Los periódicos”, 20.

²³¹ El Tiempo, “El mercado de revistas”.

industria editorial, los productos asociados con aquel grupo de lectores eran las historietas o revistas gráficas.

De ese modo, se inició una lenta renovación de tiras cómicas en breves secciones de entretenimiento, donde obras de carácter humorístico, eventualmente se convirtieron en mini series de aventura. La mayoría apuntaron a jóvenes y niños. No obstante, la inclusión de nuevos títulos populares fue central para enganchar a cualquier tipo de lector curioso, sin distinguir edades. Además, si se considera el contenido publicitario entre títulos, se puede decir que no había un grupo de lectores estrechamente determinado. Por ello, es posible pensar en publicaciones inclusivas. Para 1977, los periódicos más competentes del país comenzaron a llenar parte de los vacíos comerciales en algunos mercados locales de historietas²³².

Al iniciar la década de 1980, la distribución de historietas, tanto extranjeras como nacionales, se encontraba en su mejor momento. La progresiva normalización de aquel tipo de contenido favoreció el impulso de novedosas propuestas editoriales desde distintos medios de comunicación. Así pues, uno de los mayores periódicos del país, *El Espectador* decidió publicar un suplemento dominical, a modo de revista infantil. Esta iniciativa no resulta sorprendente, puesto que este diario se ha caracterizado por adaptarse a las problemáticas contextuales previstas. Desde su reapertura con el Frente Nacional (1958 - 1974), *El Espectador* logró consolidarse como el medio de comunicación más innovador dentro del gremio, debido al uso de tecnología de punta y el ejercicio profesional del periodismo, aplicando tendencias internacionales²³³.

Igualmente, con la inauguración de su nueva sede capitalina en 1964, este periódico agregó a su edición central del domingo distintas revistas de interés, siendo estas calificadas como *contenido adicional* o complementario. Incluso, para 1970, *El*

²³² Durante la década de 1970, la comercialización de revistas y *comic books* en algunas regiones del país era casi imposible por la falta de rutas de comunicación en el territorio. En otras palabras, las complicaciones con el sistema de distribución impidieron una libre circulación de historietas en todo el país. Por ello, los proyectos independientes se focalizaron en aquellas ciudades donde persistía un libre tránsito de obras. El Tiempo, "El mercado de revistas".

²³³ Melissa Urzola Guarín, "*Pluralidad informativa: El camino hacia el periodismo "Ideal". Implicaciones políticas que tiene para el país estar informado por un único diario de circulación nacional*" (Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2008),46.

Espectador llegó a publicar ediciones especiales sobre temáticas concretas relacionadas a las coyunturas nacionales. Al expandir su influencia fuera de los departamentos de Antioquia y Cundinamarca, dicho periódico fortaleció sus ventas en varias regiones, como la costa colombiana. Así, alcanzó a mantener un tiraje aproximado de un millón de copias antes de su declive en 1980.

2.3.2. *El Espectador en la década de 1980: “Seguimos adelante”*

La década de 1980 se caracterizó por la actividad de grupos guerrilleros, como las FARC, el ELN, el EPL y el M-19, el crecimiento de autodefensas campesinas y el auge del narcotráfico. Así mismo, el secuestro, los cultivos ilícitos y las extorsiones a hacendados o multinacionales eran las fuentes más relevantes de ingresos dentro de organizaciones al margen de la ley²³⁴. Por otro lado, los homicidios eran la principal causa de mortalidad del país, siendo este fenómeno relacionado con el conflicto interno. Igualmente, dicho conflicto generó desplazamientos forzados en diversas zonas rurales, donde se presentaron fuertes enfrentamientos entre paramilitares, guerrilleros y el ejército nacional²³⁵.

Distintas modalidades de violencia se derivaron del narcoterrorismo, entre ellas los asesinatos selectivos de defensores de la extradición, políticos, jueces y periodistas²³⁶. De esa manera, el sistema judicial se debilitó hasta el punto de aumentar los índices de impunidad y corrupción al interior del gobierno nacional. Bajo esta coyuntura, varios medios de comunicación criticaron y analizaron la inestabilidad institucional del país. El periódico *El Espectador* fue uno de los líderes de opinión para la época. Sin embargo, sus diversos informes representaron un gran desafío para su supervivencia.

En 1981, la *Unidad de Investigación* denunció una millonaria estafa a los ahorradores de los fondos Bolivariano y Grancolombiano. En respuesta a esta acción, el presidente de aquel conglomerado, Jaime Michelsen Uribe, cuestionó el trabajo

²³⁴ Ricardo Arias Trujillo, *Historia de Colombia contemporánea (1920 - 2010)* (Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2011), 156.

²³⁵ Arias, *Historia de Colombia Contemporánea*, 161.

²³⁶ Arias, *Historia de Colombia Contemporánea*, 162.

periodístico del diario con una campaña sistemática de desprestigio²³⁷. Su influencia en otros medios como la radio y la TV fue esencial para difamar a gran escala a *El Espectador* dentro de la opinión pública²³⁸. De igual modo, este grupo financiero bloqueó la mayoría de ingresos económicos del periódico desde mayo de 1982, al retirar todas las pautas publicitarias relacionadas a la entidad. Esta maniobra casi significó para *El Espectador* la quiebra, generando la primera crisis del medio. No obstante, los miembros del cuerpo directivo junto a diversos periodistas del equipo central de trabajo, lograron demostrar su credibilidad a partir de una investigación de dos años²³⁹.

Al finalizar, la Comisión Nacional de valores sancionó a la comisionista Acciones y Valores, por la cual el Grupo Grancolombiano había realizado acciones fraudulentas con operaciones bursátiles ficticias con el dinero de sus ahorradores²⁴⁰. Por otro lado, la segunda crisis de *El Espectador* tiene lugar después del asesinato de su director, Guillermo Cano Isaza, el 17 de diciembre de 1986 por el Cartel de Medellín. Lo anterior fue resultado de la actitud tajante del medio frente al narcotráfico. Este periódico defendió la libertad de prensa, entendiendo en ella la responsabilidad de visibilizar la violencia y corrupción del gobierno. El diario realizó constantes denuncias hacia funcionarios e instituciones públicas, las cuales hacían parte de poderosas redes políticas involucradas con carteles y grupos armados²⁴¹.

A pesar de las amenazas, *El Espectador* siguió publicando denuncias criminales, lo cual llevó a la tercera crisis del periódico durante la década de 1980. El 2 de septiembre de 1989, la sede principal del diario sufrió un atentado terrorista por parte del cartel de Medellín. Aproximadamente, a las 6:40 am del sábado, un camión bomba con 100 kilos de explosivos, ubicado estratégicamente al costado sur de la sede, estalló cerca a la estación de gasolina diagonal al diario. Este atentado causó varios

²³⁷ Urzola Guarín, *Pluralidad informativa*, 47.

²³⁸ Álvaro Tirado Mejía, Jorge Orlando Melo, y Jesús Antonio Bejarano. *Nueva historia de Colombia: Literatura y pensamiento, artes, recreación. Vol VI* (Bogotá: Planeta, 1989), 131.

²³⁹ Urzola Guarín, *Pluralidad informativa*, 48.

²⁴⁰ Urzola Guarín, *Pluralidad informativa*, 47

²⁴¹ Urzola Guarín, *Pluralidad informativa*, 50

daños materiales y dejó un aproximado de 75 heridos²⁴². Las oficinas de publicidad, avisos, revelado de fotografías y las salas de redacción de las diversas revistas del diario quedaron destrozadas. No obstante, el periódico no se amedrentó y publicó al día siguiente la edición central del domingo.

En aquella edición se presentó un comunicado oficial, el cual manifestó que “sobre los escombros, se había montado una redacción y un taller de emergencia” para cumplir a sus lectores. Así mismo, mencionaron que “en 102 años de su vida, *El Espectador* siempre ha salido adelante, superando todas las adversidades”²⁴³. En consecuencia, estos tres eventos en particular desgastaron al periódico, disminuyendo lentamente su tiraje y presupuesto en general²⁴⁴. Por último, en respuesta a su progresiva decadencia, este diario utilizó varias estrategias proactivas, como la creación de contenido adicional. Entre dichas opciones, se planteó la elaboración de *material infantil*. Así pues, en 1981 aparece la revista titulada *Los Monos de El Espectador*, más conocida por su abreviación *Los Monos*²⁴⁵.

2.3.3. *Los Monos de El Espectador: La inauguración de un proyecto*

El origen del proyecto se remonta al 6 de septiembre de 1981, cuando se planteó una reestructuración de la edición dominical del diario. Esto con el objetivo de cambiar el diseño del *Magazín Dominical*, el cual hasta el momento había recibido una gran acogida por parte de los lectores. No obstante, desde una campaña publicitaria, se aseguró una versión mejorada del mismo. Según *El Espectador*, a partir de la primera edición de *Los Monos*, se iba a dar un “golpe periodístico” en Colombia. Al parecer, esta publicación sería la primera vez que una sección de tiras cómicas de prensa, se ofrecería a modo de “cuadernillo” coleccionable²⁴⁶.

²⁴² El Tiempo, “La ola terrorista del narcotráfico se extiende a Bogotá. Bomba a El Espectador: 75 heridos”, *El Tiempo*, septiembre 3, 1989, 1.

²⁴³ El Espectador, “Seguimos adelante”, *El Espectador*, septiembre 3, 1989.

²⁴⁴ Para 1985, El Espectador, quien durante la década de 1970 se había mantenido como el periódico con mayor circulación a nivel nacional, cae a un segundo lugar (176.000 ejemplares) con relación al tiraje de su competencia, *El Tiempo* (259.000 ejemplares). Mejía, Melo, y Bejarano, *Nueva historia de Colombia*, 133.

²⁴⁵ El Espectador, “El dominical gigante”, *El Espectador*, septiembre 13, 1981.

²⁴⁶ El Espectador, “El dominical gigante”.

Ahora bien, *Los Monos* se lanzó el domingo 20 de septiembre de 1981. Este pequeño libro poseía un tamaño similar a medio tabloide y contó con 32 páginas, número que cambió con los años²⁴⁷. Además, esta se incluyó sin costos adicionales a la edición gigante del periódico, la cual tenía un costo de \$15.00 pesos. Por último, la primera edición del suplemento dominical alcanzó 225.000 ejemplares en circulación, siendo anunciado en primera plana²⁴⁸. “Desde Hoy: Esta edición incluye el número 1 de “Los Monos” con las habituales historietas en colores de El Espectador de los domingos”²⁴⁹. De ese modo, se hizo énfasis tanto en su nuevo formato como contenido, dado que se introdujeron personajes, secciones de pasatiempos o “Juegos” y un capítulo completo de una historieta extranjera.

Es importante mencionar que para conseguir una copia del primer número de *Los Monos* durante el día de su estreno, se debía reservar con anterioridad un ejemplar del periódico en la agencia más cercana de *El Espectador*²⁵⁰. Por lo cual, es posible inferir que su publicación fue un evento significativo para la industria periodística del país. De igual manera, permite reconocer el impacto positivo de los *contenidos adicionales* en la formación de una demanda. En términos generales, *Los Monos* procuró ser un espacio de distracción, diversión y aprendizaje para niños y jóvenes, a través de dinámicas y actividades pedagógicas. No obstante, la revista parecía sobrepasar dichos límites, al ofrecer títulos con temáticas más afines a lectores adultos.

Lo anterior permite cuestionarnos la interpretación de “infancia” que proyectó el periódico *El Espectador*. En primer lugar, aquella noción depende de un carácter histórico y cultural. Este concepto se construye desde la valoración crítica de un contexto de enunciación, siendo una idea en constante cambio de acuerdo a las problemáticas sociopolíticas adscritas. De ese modo, para la prensa de la década de 1980, los menores de edad son sujetos estrechamente vinculados a diversas problemáticas nacionales. Los niños y jóvenes no son ajenos a su entorno, es decir, son

²⁴⁷ A medida que avanza el declive de *El Espectador*, el número de páginas disminuye lentamente, hasta llegar a la mitad de páginas publicadas con relación a la primera edición. Se puede inferir que dicho fenómeno responde a la falta de publicidad y patrocinadores.

²⁴⁸ El Espectador. “Desde hoy”. *El Espectador*, septiembre 20, 1981.

²⁴⁹ El Espectador. “Desde hoy”.

²⁵⁰ El Espectador. “Desde hoy”.

percibidos como agentes que poseen incidencia en eventos del país. Un ejemplo de ello, es la consideración de los niños afectados por el conflicto armado²⁵¹. Así, el menor de edad tiene visibilidad en la opinión pública, desde la comprensión de sus derechos.

En el caso específico de *Los Monos*, es posible observar dicha tendencia. El lector se asume como un miembro involucrado o conocedor del panorama nacional. En repetidas ocasiones, los juegos didácticos del suplemento refieren a sucesos políticos, sociales y culturales del país. Por ejemplo, en la edición #170 del 30 de diciembre de 1984, se proporciona un crucigrama, en donde se deben completar las siguientes afirmaciones: “Jefe máximo del M-19 que murió en un accidente de aviación. Fue enterrado en Santa Marta en febrero de 1984”, “Ministro de justicia asesinado en Bogotá en abril de 1984” y “Hacienda situada en Puerto Triunfo, de propiedad de un narcotraficante, confiscada por el gobierno en mayo de 1984”²⁵².

Por otro lado, en el suplemento también existieron espacios para la transmisión de noticias de interés, las cuales van desde datos curiosos hasta breves resúmenes de acontecimientos claves de Colombia, como la tragedia de Armero, Tolima el 13 de noviembre de 1985. Otro sección para destacar es los “Monochistes”, pues se publican caricaturas de carácter político, ya sea abordando conflictos nacionales o internacionales. Es importante señalar que este tipo de contenido se plantea desde una pretensión educativa, es decir, el suplemento se presenta como una fuente de información fiable para la enseñanza cultural de los menores de edad. Esto desde la pedagogía y el uso de estrategias didácticas, como los pasatiempos.

En ese sentido, se puede decir que *Los Monos* entiende a sus lectores como sujetos intrínsecos al contexto nacional, los cuales construyen su propio pensamiento crítico. De igual modo, al transcurrir la primera etapa de publicación, la visión sobre los niños y jóvenes se perfiló a la configuración moderna de “infancia”. Esta reconoce al menor como un ser dependiente e indefenso que necesita del resguardo de una familia o institución educativa. La escuela sirve para complementar la enseñanza del

²⁵¹ Ximena Pachón, "La infancia perdida en Colombia: los menores en la guerra", *Georgetown University Center for Latin American Studies*, Working Paper Series no.15 (2009): 2.

²⁵² El Espectador, *Los Monos de El Espectador #170* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 11-12.

hogar por medio de la asistencia y guía de comportamiento²⁵³. Por ello, entre las ediciones de 1984 - 1987, se percibió una tensión entre las dos posturas anteriores. Si bien, se presentaron obras con mensajes políticos y críticas sociales, las tiras cómicas de humor, adivinanzas, crucigramas y sopas de letras con temáticas culturales fueron el principal atractivo.

Por otro lado, esta revista se puede dividir en dos periodos de publicación de acuerdo a su formato. En primer lugar, entre 1981 y 1990, se tiene un diseño híbrido de un libro de historietas tradicional, el cual es similar al modelo norteamericano de “Funnies” característico de 1930. En cuanto al segundo momento, este se ubica entre 1990 y 2002, en donde *Los Monos* se muestra como una revista de variedades con artículos, entrevistas, pasatiempos y fotografías. La diferencia principal entre dichos periodos radica tanto en las pretensiones y objetivos del proyecto, como en la relevancia de las tiras cómicas dentro de la publicación en general. En esa medida, como se indicó en la introducción, el presente análisis sólo aborda la primera etapa del suplemento.

Así pues, con excepción del primer año de publicación, *El Espectador* lanzó 51 ediciones anuales, siendo uno de los suplementos dominicales más consistentes y longevos de la prensa colombiana²⁵⁴. Lo anterior es valioso, puesto que enriquece la observación de la revista desde elementos formales y estructurales. Además, al abordar todas las ediciones como un conjunto, es posible encontrar discontinuidades sobre decisiones editoriales.

2.3.4. La construcción de *Los Monos*: El rol del editor

Para el estudio de *Los Monos* es necesario entender el valor del editor principal, pues esta figura definió parte de la propuesta creativa de la revista en cuestión. En simultáneo, se debe considerar el respectivo proceso de edición, el cual implica una

²⁵³ Leonor Jaramillo, “Concepciones de infancia”, *Zona Próxima*, no. 8 (2007): 112 – 113.

²⁵⁴ En total, entre 1981 y 1990, *El Espectador* presentó 463 ediciones de *Los Monos* de manera continua. Incluso, durante los eventos más críticos del diario, como el atentado terrorista del 2 de septiembre de 1989, no se interrumpió la impresión.

regulación de las libertades creativas de un autor²⁵⁵. En otras palabras, este proceso hace parte de un dispositivo editorial, donde “un texto se vuelve un objeto y encuentra lectores”²⁵⁶. Con respecto a la figura del editor, este se presenta como un sujeto capaz de modificar y adaptar una publicación. Este selecciona textos, formatos, estrategias de mercadeo, publicidad y métodos de distribución con el propósito de encontrar lectores para una obra en particular²⁵⁷.

No obstante, su función puede ser considerada subjetiva al recaer en elementos personales vinculados al gusto. Lo anterior no es del todo cierto, ya que este se rige según los estándares culturales de escritura que determinan el valor de una publicación. En algunos casos, se presentan tensiones entre el editor y el autor por las formas de comunicación de una idea. Dichos conflictos se pueden dar desde aspectos relacionados al formato, hasta detalles específicos de una narración o composición interna de una obra. Así pues, es común encontrar disputas entre perspectivas. En algunos casos, el autor defiende sus criterios personales, mientras el editor aboga por la recepción del mercado. Sin embargo, esta figura debe mediar o negociar aquellas dificultades para continuar con el proceso de producción editorial.

Asimismo, los editores ajustan aspectos de ortografía, gramática y puntuación. Dicho editor es central para unificar los procesos que constituyen la elaboración de un libro o publicación. A pesar de ser trabajadores culturales invisibilizados dentro del producto final, su participación es fundamental para influenciar y organizar los contenidos de una publicación. Así, gran parte del éxito de un proyecto editorial depende del trabajo realizado por estos sujetos²⁵⁸. En el caso específico de *Los Monos*, es evidente cuando no está la presencia del editor principal, pues este establece los ritmos de la revista, las imágenes internas, el contenido escrito, las secciones lúdicas y sobretodo, las pretensiones del suplemento con respecto a la dirección de lectores. Por

²⁵⁵ Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 26-27.

²⁵⁶ Chartier, *Cultura escrita*, 59.

²⁵⁷ Chartier, *Cultura escrita*, 68.

²⁵⁸ Chartier, *Cultura escrita*, 67-68.

el contrario, cuando la figura del editor es mencionada dentro del suplemento, este adquiere una lógica de publicación.

Ahora bien, dependiendo del editor principal, se puede identificar el tipo de formato y contenido interno. Los elementos anteriores, cambian de acuerdo a las propuestas de cada editor, ya que estos lideran y dirigen el curso del suplemento de manera general. Por ello, entre 1981 y 1983, cuando no había un equipo editorial definido²⁵⁹, *Los Monos* no logró mantener un estilo coherente o una estabilidad temática. Las historietas eran interrumpidas con frecuencia y no se podía mantener un hilo argumentativo. Aquello cambió en 1983 con la llegada de las periodistas e ilustradoras Clara Helena de Guerrero y Ana María de Herrera, las cuales impusieron una revista didáctica.

Luego, a finales del mismo año, la incorporación del artista e historietista colombiano Jorge Peña marcó una diferencia en la presentación y selección de publicaciones gráficas²⁶⁰. Este periodo marcaría el punto de auge de la revista, dado que alcanzó grandes cifras de tiraje y se posicionó como “la principal revistas de historietas dominicales en Colombia”²⁶¹.

2.3.5. *Las secciones coleccionables de Los Monos*

En términos de contenido, *Los Monos* estaba compuesto por diferentes historietas extranjeras y algunas historietas elaboradas por autores nacionales²⁶². Esto representó un punto de interés en la presente investigación, dado que la mayoría de los periódicos entre las décadas de 1970 y 1980, prefirieron incluir tiras cómicas reconocidas en el exterior. Esto se debe al bajo costo de los derechos de impresión de

²⁵⁹ El 4 de octubre de 1981 se presentó por primera vez información relacionada al equipo editorial. La dirección de ventas la realizaba Elisa Caicedo y la dirección de circulación Nestor Ramos. No obstante, no se estableció un editor principal hasta el 6 de marzo de 1983 con las periodistas e ilustradoras Clara Helena de Guerrero y Ana María de Herrera.

²⁶⁰ Es importante mencionar que el equipo editorial de *Los Monos*, entre 1983 y 1986, sufrió modificaciones. Sin embargo, no hubo transformaciones significativas en el suplemento.

²⁶¹ Según un estudio realizado por la Asociación Nacional de Anunciadore (ANDA), se determinó que *Los Monos de El Espectador* eran la principal preferencia de lectura de historietas dominicales, es decir, la revista más relevante en su género. El Espectador, *Los Monos de El Espectador #207* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1985).

²⁶² Fernando Suárez y Enrique Uribe-Jongbloed, “Making Comics as Artisans”, 54.

las mismas. De ese modo, *Los Monos* incursionó en una nueva propuesta al incorporar talento colombiano dentro de sus páginas. Esta decisión editorial puede ser interpretada como una estrategia de publicidad, al presentar obras de autores nacionales con el propósito de apelar a una sensibilidad patriótica en los potenciales lectores.

En repetidas ocasiones, se llegó a resaltar esta característica para acentuar su diferencia con relación a otras publicaciones de prensa²⁶³. No obstante, entre 1981 y 1990, el número de obras impresas de autores colombianos no sobrepasó los títulos extranjeros²⁶⁴. En ese sentido, se puede decir que *Los Monos* se posicionó como un alternativa dentro del mercado de historietas de prensa, pero el espacio que proporcionó al desarrollo de la historieta colombiana fue muy limitado. Ahora, varios autores pasaron por los talleres gráficos de *El Espectador*, creando desde tiras cómicas de cuatro viñetas hasta historias complejas de larga duración. De manera que este cuadernillo permitió contemplar la yuxtaposición de tendencias extranjeras con visiones estéticas locales.

Adicionalmente, se desarrollaron diversas secciones *coleccionables* en 4 páginas, siendo las más populares *Mini-Noticias*, *Las Monitas* y *Manualidades o Cursos-Concursos*²⁶⁵. Esta iniciativa didáctica del suplemento fue planteada e impulsada por las periodistas e ilustradoras Clara Helena de Guerrero y Ana María de Herrera. El objetivo de ello era configurar una revista lúdica para los lectores, donde fuera posible un diálogo. En la primera sección, se ofrecieron datos curiosos y cortos textos sobre temáticas de interés cultural. Por su parte, *Las Monitas* era el apartado más importante del suplemento, pues había pasatiempos, adivinanzas y juegos mentales relacionados al contexto nacional.

Finalmente, la tercera parte, como su nombre lo indica, eran actividades pedagógicas para el lector. En varias ocasiones, se presentaron desafíos o lesiones autodidactas con premios, con el fin de lograr una interacción directa con los lectores. Aquel era el espacio más dinámico y llamativo del suplemento, pues los lectores tenían

²⁶³ El Espectador, *Los Monos de El Espectador #196* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1985).

²⁶⁴ Entre 1981 y 1990, el suplemento dominical *Los Monos de El Espectador* publicó 60 historietas extranjeras y 22 títulos de autores colombianos.

²⁶⁵ El Espectador, *Los Monos de El Espectador #208* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1985).

la posibilidad de aprender a cocinar, dibujar o incluso, practicar Taekwondo con guías ilustradas²⁶⁶. En cuanto a la producción de *Los Monos*, esta consistió en siete pasos concretos. En primer lugar, se realizaba una reunión editorial entre los miembros de la mesa de redacción. Esto con el propósito de revisar y seleccionar las tiras cómicas próximas a publicar en la siguiente edición²⁶⁷.

Luego de ello, se escribían los artículos de las secciones de entretenimiento. De igual modo, se elaboraban los dibujos que iban a salir en las páginas de la revista. Seguido de ello, se diseñaba el montaje. Una vez terminado, se tomaban las fotografías de las páginas armadas con herramientas fotomecánicas. Después, las imágenes de las fotografías eran trasladadas a placas de Zinc, las cuales eran puestas en una rotativa para comenzar la impresión. Una vez impreso cada ejemplar, estos eran encuadernados, cerrados y empaquetados²⁶⁸. El momento más relevante para la presente investigación es la reunión entre editores y miembros del quipo de redacción. Esto se explica cuando se consideran las decisiones que se toman con respecto a la estructuración final de cada edición del suplemento.

En dichas reuniones, los editores tenían la oportunidad de establecer fechas de entrega y discutir el orden interno de cada publicación. Además, en la mesa de trabajo, se seleccionaban las historietas y se proyectaban todas las secciones del suplemento. Es importante destacar que en estas juntas se determinaron los textos e historietas que debían ser traducidos, es decir, el tratamiento previo antes de la impresión. Básicamente, parte del proceso de apropiación profundizado en este escrito, tiene su origen en estas congregaciones editoriales. En las cuales, se tienen en cuenta criterios relacionados a la publicidad, demanda y recepción del suplemento para transformar y resignificar los contenidos.

Para 1986, Jorge Peña se desempeñó como jefe editorial en solitario. Esto causó un cambio radical en la estructura interna del suplemento, puesto que las historietas se

²⁶⁶ Entre las ediciones #225 (19 de enero de 1986) y #243 (25 de mayo de 1986) se ofreció un curso de Taekwondo por correo para los lectores del suplemento. En estas páginas se presentaron ilustraciones e instrucciones para seguir los pasos y recrear los movimientos de ese deporte.

²⁶⁷ El Espectador, *Los Monos de El Espectador #100* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983).

²⁶⁸ El Espectador, *Los Monos de El Espectador #100* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983).

convirtieron en el principal atractivo de la revista. No obstante, aquella decisión editorial inició una lenta decadencia. Tanto las secciones didácticas, como los espacios de juego fueron eliminados, dando una mayor prioridad a las tiras cómicas. En los años siguientes, el número de páginas se redujo hasta casi la mitad, significando la despedida de títulos favoritos. De esa manera, el suplemento terminó su primer periodo de publicación el 26 de agosto de 1990.

Es importante mencionar que durante la edición de las historietas colombianas, éstas eran verificadas bajo altos estándares de publicación para cumplir con las expectativas de los lectores. Por su parte, las reimpressiones de tiras cómicas extranjeras eran sometidas a un proceso de traducción y, eventualmente, de reestructuración interna. Como se mencionó con anterioridad, la traducción de contenido extranjero puede ser evidencia del tipo de decisiones e intereses del equipo editorial, las cuales se concretan en estrategias que dan cuenta de su apropiación en el contexto local colombiano.

2.4. El proceso de apropiación en el caso de la traducción de *The Love Pirate*, *Garfield* y *Jim Henson's The Muppets*.

2.4.1 The Love Pirate: Un tabloide a modo de Comic Book

En esta sección se presentará un análisis del proceso de apropiación, a través de la traducción de cómics extranjeros en *Los Monos*. Como se afirmó anteriormente²⁶⁹, una de las formas de apropiación en las historietas se evidencia a partir de la edición. Para este ser entendido desde la mediación entre lo realizado por un autor y lo consumido por un lector. Su intervención, se puede observar en la selección y desarrollo de estilos, la configuración de formatos y, como se verá, en la práctica de la traducción. Además, es clara la correspondencia entre apropiación y edición, ya que las decisiones editoriales determinan la materialización de los textos. En este caso, las revistas o suplementos, y las historietas publicadas en ellas, integrando

²⁶⁹ Puede remitirse el lector al marco teórico, en la sección correspondiente a la definición de apropiación.

deliberadamente en sus contenidos iconográficos, símbolos y referencias relevantes para atraer lectores.

Teniendo esto en cuenta, se escogieron para el análisis las traducciones de obras extranjeras publicadas en el suplemento dominical de *El Espectador*, como son *The Love Pirate*, *Garfield* y *Jim Henson's The Muppets*. Estas obras fueron seleccionadas porque reúnen la mayoría de elementos distintivos de la traducción de historietas. Por lo cual, es posible dar cuenta de un proceso de apropiación. Estos elementos característicos comprenden las viñetas y su redistribución u omisión; la disposición de los títulos; los colores y trazos de dibujo implementados; el montaje copiado o modificado; y, por supuesto, los textos, que incluyen su interpretación interlingüística o su caligrafía.

Entre las ediciones #6 (25 de octubre de 1981) y #7 (1 de noviembre de 1981) de *Los Monos*, se publicó la única historieta de romance que presentó la revista²⁷⁰. Esta se tituló "El pirata del amor", la cual cuenta la historia de Bertilla, una chica de sociedad enviada a Malasia contra su voluntad, quien se encuentra con el amor de su vida, Lord Saire. Este hombre es un *gentleman* seductor, quien hará hasta lo imposible para rescatar a su amada del suplicio que vive día tras día. En el #6 de *Los Monos*, ambos casualmente ingresan al mismo buque con destino a Singapur. Bertilla, angustiada, le cuenta a Saire su situación lamentable, pues debe navegar en una cabina de segunda clase.

De inmediato, este hombre se molesta con la madre de Bertilla por el trato que ha dado a su hija, obligándola a viajar en paupérrimas condiciones. De ese modo, entre la emoción del reencuentro, el caballero le promete a la chica buscar una cabina adecuada para ella (Ver Figura 1)²⁷¹. La historia continúa en la edición #7 del

²⁷⁰ Entre 1981 y 1990, en *Los Monos* solo se llegó a publicar una sola historieta del género de romance. Este fenómeno se puede explicar por dos motivos. En primer lugar, se puede pensar en una falta de interés por parte de los lectores, dado que el suplemento poseía una preferencia clara por obras de aventura y humor. Por otra parte, es posible que este tipo de contenido no llamara la atención dentro del mercado general de historietas en Colombia, ya que para ese entonces circulaba la aclamada revistilla de romance mexicana *Lágrimas, risas y amor* (1962).

²⁷¹ Gray Morrow, "The Love Pirate" en *Los Monos de El Espectador #6* (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 14.

suplemento, cuando la pareja ha llegado a su destino. Lord Saire sale a recorrer una hacienda para descansar del largo trayecto. Por su parte, Bertilla despierta de un profundo sueño, segura que Lord Saire le ha besado antes de retirarse. En ese instante, la chica reconoce sus verdaderos sentimientos por el caballero.

Sin embargo, al salir de su habitación, Bertilla se siente herida al escuchar los comentarios negativos de varias señoras conocidas, las cuales califican como inapropiada su relación con el Lord. Por ello, la chica dolida se dirige con rapidez hacia Sarawak, donde radica su tía, con el objetivo de tomar distancia de su entorno. Al rato, Lord Saire, el "pirata del amor", abandona la hacienda para buscar a su amada, pues se enteró de lo sucedido (Ver Figura 2)²⁷². Esta historieta es una traducción de "The Love Pirate", uno de los capítulos de la serie *Barbara Cartland's Romances*, ilustrada en varios números por Gray Morrow y distribuida por el United Featured Syndicate, Inc.

Concretamente, la traducción se basa en las publicaciones del 26 de julio y 23 de octubre de 1981 (Ver Figuras 3 y 4)²⁷³. La historieta está basada en el libro de ficción romántica *The Love Pirate* de Barbara Cartland, publicada en 1977. La historia del libro está ambientada en una sociedad de clase alta de la época victoriana, asentada en los territorios de la Malasia británica²⁷⁴. Con la traducción de la ilustración original de Morrow, hecha para la revista de *Los Monos*, puede analizarse cómo se dio el proceso de apropiación de las historietas extranjeras en los formatos establecidos en Colombia, en la década de 1980.

²⁷² Gray Morrow, "The Love Pirate" en *Los Monos de El Espectador* #7 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 10.

²⁷³ Gray Morrow, "The Love Pirate" en *Barbara Cartland's Romances* (Chicago: United Feature Syndicate, 26 de julio de 1981). Gray Morrow, "The Love Pirate" en *Barbara Cartland's Romances* (Chicago: United Feature Syndicate, 23 de octubre de 1981).

²⁷⁴ Bárbara Cartland, *The Love Pirate* (Nueva York: Bantam Books, 1977).



Figura 3. Gray Morrow, “The Love Pirate” en *Barbara Cartland’s Romances* (Chicago: United Feature Syndicate, 26 de julio de 1981).



Figura 4. Gray Morrow, “The Love Pirate” en *Barbara Cartland’s Romances* (Chicago: United Feature Syndicate, 23 de octubre de 1981).

Inicialmente, en la década de 1930, cuando apareció el formato del *comic book*, las tiras cómicas de prensa empezaron a perder cierto interés por parte de los lectores. Por ello, los sindicatos de historietas, para no quedar atrás en el mercado, comenzaron a solicitar a sus autores asociados la adaptación de las tiras al nuevo formato popular²⁷⁵. Así, se mantuvo la tira cómica a partir de la eliminación de su característico final autoconclusivo. Estas nuevas obras adoptaron la continuidad argumental de los libros

²⁷⁵ Gabilliet, *Of Comics and Men*, 95 - 98.

de historietas, lo cual implicó la estructuración de secuencias ordenadas más exactas. Es importante destacar que este tipo de tira cómica, después de la Segunda Guerra Mundial, se volvió popular en la prensa por su variedad de géneros, entre ellos crimen, horror, aventuras y, por supuesto, romance.

Esta estrategia comercial fue aplicada hasta mediados de 1980, con el fin de competir con las editoriales especializadas en cómics. Igualmente, para este periodo, se distinguieron varios países exportadores de historietas, como Estados Unidos. Estos poseían una fuerte industria editorial, un alto sistema de producción y un mercado lleno de obras nacionales en circulación. De esa forma, los sindicatos locales se desempeñaron como mediadores para la exportación de cómics a otros países²⁷⁶. Así pues, se deben resaltar las historietas norteamericanas, ya que estas fueron traducidas y reimprimadas en diversos territorios de manera simultánea.

Igualmente, estas obras pueden ser consideradas como influyentes por haber introducido géneros y modelos nuevos de publicación en otras tradiciones estilísticas alrededor del mundo. Esto desde la incorporación de contenidos y posterior desarrollo de procesos de apropiación e hibridación²⁷⁷. Ahora bien, la estrategia comercial anterior, se puede ver reflejada en el caso de la obra original de Morrow, pues es una tira cómica, no autoconclusiva, sino continua. En otras palabras, es una tira cómica de prensa elaborada a modo de *Comic Book* para su venta y circulación internacional. Así, la historieta de *The Love Pirate* fue distribuida por el United Feature Syndicate, Inc.

Este título en particular fue empaquetado por entregas junto a otras tiras cómicas a manera de *bundles*²⁷⁸. Con esto, el sindicato buscaba que quienes comprasen esos paquetes, continuarán con la misma lógica de publicación. Esto consistía en

²⁷⁶ Gabilliet, *Of Comics and Men*, 95 - 98.

²⁷⁷ Federico Zanettin, "Comics in Translation: An Overview", en *Comics in Translation*, editado por Federico Zanettin (Nueva York: Routledge, 2008), 15-17.

²⁷⁸ En mercadotecnia, esta estrategia de venta, entendida como *product bundling* o paquetización de productos, consiste en ofrecer productos diversos en conjunto, como si fueran uno solo. El comprador, interesado en uno de esos productos, compra todo el *bundle* (manejo, paquete, fajo), a un mejor precio que si lo comprase individualmente. Sobre esta estrategia hay principios, tipos y métodos concretos, dependiendo del área de mercado y el producto que se venda. R. Venkatesh y Vijay Mahajan. "Design and Pricing of Product Bundles: A Review of Normative Guidelines and Practical Approaches", en *Handbook of Pricing Research in Marketing*, editado por R. Vithala (Northampton: Edward Elgar Publishing Company, 2009), 232-257.

generar al lector una necesidad con relación al final de la historieta consumida. En ese sentido, dicho lector era obligado a comprar el periódico semanalmente para conocer la conclusión de su título de preferencia. En *Los Monos* se apropió este modelo de negocio y publicación, por medio de la compra de todos los derechos de impresión de tiras cómicas completas, las cuales podrían estar compuesta por casi 400 o 500 planchas.

The Love Pirate fue un ejemplo de ello, debido a la insistencia del suplemento en proporcionar contenido variado. Así mismo, se puede decir que *Los Monos* adquirió la obra completa para facilitar el proceso de traducción. Al conocer el sentido general de una historieta, es posible ajustar detalles sin modificar el mensaje global de un título. Aunque, al poseer todas las entregas o ediciones de una obra, también permite al equipo editorial recortar y mover escenas, lo cual implica transformar dicha publicación. Al parecer, es posible alterar algunos diálogos con relativa facilidad, pero no la estructura del montaje. Si esta cambia, la interpretación lógica de la historieta original se altera.

Regularmente, la decisión de elegir qué conviene apropiarse o no, se basa en cuestiones culturales. La adaptación de historietas extranjeras, como las estadounidenses, a las convenciones de publicación de una cultura local es un proceso de selección y filtrado. No obstante, en ocasiones aquella elección depende forzosamente de la materialidad del producto cultural en cuestión. En el caso de *The Love Pirate*, la apropiación de un formato tabloide al *comic book* no fue deliberado. Por el contrario, se puede decir que este cambio fue intencional, ya que la tira cómica se editó para ajustarse al estilo y formato de publicación del suplemento. Es decir, para cumplir con la estructura de la revista, se recortaron las viñetas de la obra, reagrupándose con un nuevo tamaño ideal para la lectura.

Es importante resaltar que la apropiación de dichas expresiones de materialidad, no solo dependen de decisiones editoriales, también están sujetas a la recepción de los productos por parte de los lectores. Por otro lado, en *The Love Pirate* es posible evidenciar tensiones entre criterios internacionales, sobre cómo debe ser un *comic strip* de prensa (Ver Figuras 4 y 5), y los estándares locales, impuestos por el medio de difusión, es decir el suplemento dominical colombiano (Ver Figuras 1 y 2). En

principio, cuando se intenta consolidar un punto medio, se desarrollaría una hibridación. Sin embargo, aquello no se logró determinar, porque en realidad ocurrió una adaptación de forma. Una traducción de un formato a otro. Al observar con detenimiento algunos dibujos, otros cambios realizados durante la edición son muy dicentes de lo afirmado.

2.4.2 *The Love Pirate: la construcción de un nuevo emisor*

De ese modo, el primer cambio en *The Love Pirate* puede verse con el título original de la obra, el cual dentro de la traducción de *Los Monos*, fue tapado casi completamente con tinta negra. En la edición #6 (Ver Figura 1) dicha traducción posee palabras reubicadas. Además, el logotipo presenta una composición visual distinta. Por su parte, en la edición #7 (Ver Figura 2) el título fue tapado con un recuadro negro, siendo traducido a manera de subtítulo. Esto rompe cualquier idea de cohesión dentro del suplemento, pues no hay una presentación congruente y continua de la misma historieta.

Este fenómeno se explica cuando se retoma el concepto de *Bundle*. Una historieta es distribuida en su totalidad, por un sindicato, siendo dividida en varias entregas por capítulos. En el caso particular de *The Love Pirate*, cuando la tira cómica se edita en *Los Monos*, en lugar de poner una sola entrega por edición o número, se yuxtaponen varias partes seguidas en la misma publicación. En esa medida, se hizo necesario cubrir el título de presentación, para evitar confusiones entre los potenciales lectores. Adicionalmente, aquella elección permite crear una ilusión de continuidad, favoreciendo a una lectura fluida.

Otra diferencia notoria son las modificaciones sobre el color y el dibujo, ya que pueden repercutir en las experiencias de los lectores, al ofrecer otras sensibilidades estéticas. Esto a su vez puede ser un medio para el desarrollo de diversas interpretaciones gráficas. Por ejemplo, en la edición #7 (Ver Figura 2), en la primera viñeta, la expresión de sorpresa de Bertilla pierde fuerza con el color aplicado al dibujo. Aquello es importante, dado que las gestualidades no son aleatorias en las historietas.

Este elemento hace parte de las microunidades narrativas del cómic, al expresar emociones y sentimientos relevantes de un personaje.

Por lo general, un autor suele ser detallista en la narración de su historia, con relación al vínculo entre personaje y experiencia vivida²⁷⁹. Esto es plasmado a través de gestualidades adecuadas según una situación. En ese sentido, al aplicarse color es posible perder aquel objetivo narrativo, reduciendo el impacto emocional de la gestualidad. Por supuesto, el color cumple una funcionalidad en la historieta. Este brinda identidad a los personajes y lugares, respecto a la trama²⁸⁰. Las tensiones se plantean durante el proceso de apropiación, al ajustar tonalidades independientes al sentido original de la obra.

En este caso, la aplicación del color en la versión traducida de *Los Monos*, ocasionó ciertas modificaciones sobre la figuración de objetos y rasgos faciales de los personajes. Por ejemplo, en la edición #6 de la revista (Ver Figura 1) se resalta la acentuación de sombras en prendas, las cuales son visiblemente distintas con relación a la obra original de Morrow. Estos cambios se pueden observar tanto en la primera y última viñeta (Ver Figura 3). Además, en algunas escenas se agregó color a los fondos. Lo anterior puede ser una estrategia para buscar resaltar hechos claves ocurridos en la narración. Igualmente, resulta llamativa la aplicación de colores al título de la obra, como se menciono con anterioridad, este había sido cubierto por un recuadro negro.

Esto permite pensar en la posibilidad de errores de impresión o incluso de edición. Por lo cual, cabe preguntarse si es posible iniciar un proceso de apropiación desde una equivocación técnica. Aunque, por lo general, los cambios de color surgen de elecciones editoriales, las cuales están arraigadas en las condiciones materiales disponibles del medio local. Por ejemplo, el tipo de papel utilizado para la impresión puede determinar otros aspectos como el tipo de tinta. Por otro lado, también se deben considerar las limitaciones del procedimiento, en términos del personal capacitado para el tratamiento especial de tiras cómicas.

²⁷⁹ “Junto a los brazos y las piernas, el rostro constituye la sede de las más importantes variantes gestuales de un personaje”. Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics* (Barcelona: Ediciones Península, 1979), 136.

²⁸⁰ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 133.

Estas diferencias son importantes, pues muestran como un producto extranjero, desde aspectos y detalles mínimos, se transforma para adscribirse a un contexto ajeno al propio. La obra con sus características es interpretada y analizada por un grupo de editores, para luego ser reestructurada con un significado más cercano al mercado que pretende conquistar. Así mismo, esta obra apropiada, tanto por editores y lectores de un medio de comunicación particular, ingresa a nuevas dinámicas de producción, distribución y circulación. Así pues, se genera un título relativamente distinto al original.

De este modo, es posible observar en *Los Monos* un extremo cuidado sobre los detalles, dado que algún cambio arbitrario significa una transformación del sentido global de la historieta. Es importante aclarar que dicho sentido global se desea conservar, pero a partir de otros elementos. En otras palabras, se mantiene el mensaje, pero con un emisor distinto.

2.4.3 *The Love Pirate* : El montaje y la importancia de la organización argumental

Sobre el montaje de la tira cómica *The Love Pirate*, se puede decir que las viñetas fueron redistribuidas. Aunque, *Los Monos* mantuvo el orden de los sucesos centrales. Para ello, los miembros del equipo de edición del suplemento recortaron la plancha original de la tira. Luego, estos reorganizaron las viñetas en el formato de la revista. Esta acción rompió el equilibrio gráfico de la página, el cual había sido establecido por el autor de la obra original²⁸¹. Durante el montaje, se seleccionan espacios y tiempos significativos. Estos son “convenientemente articulados entre sí para crear una narración y un ritmo adecuados durante la operación de lectura”²⁸². En este caso, la edición de *Los Monos* rompió dicho equilibrio gráfico desde el ritmo, es decir, los tiempos en que los eventos transcurren.

En la versión original (Ver Figura 4), el formato tabloide permitió al ilustrador plasmar en una misma secuencia a Lord Saire enterándose de la huida de Bertilla y su partida para encontrarla. De esa forma, se puede evidenciar la disposición de las viñetas

²⁸¹ Rota, “Aspects of Adaptation”, 106.

²⁸² Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 162.

como un factor esencial para la comprensión del lector. Esta secuencia distinguió el tiempo transcurrido entre cada acción. Los diversos actos de Lord Saire ocurren en momentos distintos, pero en una misma cadena de eventos lógicamente relacionados. Por tanto, entre el escape de Bertilla y la llegada de Lord Saire, hay un vínculo de causa y efecto. Este es limitado por las asociaciones que realiza el lector de la obra.

En cuanto a la versión de *Los Monos* (Ver Figura 2), es posible observar un quiebre del ritmo entre viñetas. Primero, aparece la dueña de la hacienda hablando con una conocida para terminar de forma abrupta la conversación, ya que necesita atender a su visita, es decir la joven Bertilla. Luego, la mujer se encuentra con Lord Saire desesperado, pues Bertilla ha escapado. Finalmente, en la última viñeta, Lord Saire sale de la hacienda en búsqueda de su amada. Si bien se recortó una escena, lo cual implicó un espacios más largos entre cunetas, la transición de eventos sigue siendo la misma.

Como se infiere, el lector puede deducir que ha pasado un tiempo entre cada recuadro, ya que el orden lógico de los eventos permanece. Sin embargo, la redistribución de las viñetas rompió con el ritmo dispuesto en la tira original. En otras palabras, el lector es capaz de notar los cambios temporales por diálogos, más no por la composición gráfica de las viñetas, dado que cada escena es un momento distinto sin relación visual. Como efecto secundario, se altera la intensidad emocional de la historia, pues no hay un planteamiento adecuado. Ahora, el cambio más drástico en el proceso de edición de esta historieta, sin duda, es la eliminación de una viñeta.

En la tira cómica original (Ver Figura 3), se muestra en la segunda viñeta a Lord Saire despidiendo a Mrs. Murray, quien le da la espalda, dando a entender que se retira. Al tiempo, se muestra a Bertilla, entrando en escena, saludando al Lord. Tal viñeta, en la traducción de *Los Monos* (Ver Figura 1), se eliminó, ya que aparentemente no aportaba información adicional a la expuesta en los recuadros siguientes. En la traducción del suplemento, la falta de la segunda viñeta genera cierta extrañeza, ya que la primera viñeta del capítulo queda sin complemento o contexto.

Otro ejemplo de las consecuencias del recorte de viñetas, se puede observar en la edición #7 de *Los Monos* (Ver Figura 2). En la versión original de aquel capítulo (Ver Figura 4), se observa, en la segunda viñeta, a Bertilla descendiendo por las

escaleras, reiterando mentalmente su amor por Lord Saire. Esta idea es una construcción determinada desde la viñeta anterior, en la cual dicha joven afirma haber sido besada por el Lord. Por tanto, este hombre la ama con gran intensidad. Nuevamente, la noción de un romance, se repite cuando Bertilla escucha los comentarios negativos hacia su relación amorosa.

Es importante hacer hincapié en los apuntes de los personajes secundarios. Concretamente, en una de las señoras que conversa sobre Bertilla. Esta mujer llama a la joven un “Tiresome encumbrance” (“Estorbo tedioso”) y una “Inmature little ninny” (“Bobita inmadura”) para el caballero (Ver viñeta 3 en la Figura 4). En principio, esto generaría en el lector empatía por la protagonista, al sentirse identificado con la situación desagradable. Esta emoción se sustenta debido a la reiteración romántica proporcionada en viñetas previas. Por ello, cuando la joven escuchó aquellas palabras hirientes, dirigidas hacia su persona, esta termina destrozada. Bertilla decide huir para no seguir cayendo en los juegos del amor.

Esta cadena de eventos tiene sentido cuando se retoman los momentos anteriores en la narración. La joven está ilusionada por el amor de su vida. Escucha ciertas críticas, empieza a dudar sobre sus sentimientos. Así, esta decide huir de la situación sin aclarar sus pensamientos. De ese modo, el autor de la obra original, no solo narra una sucesión de acciones, sino que logra transmitir al lector las emociones de los personajes, apelando a una situación común. Sin embargo, en la versión editada por *Los Monos* (Ver Figura 2), al quitar una de las viñetas de reiteración romántica, se logra opacar el impacto de la conversación negativa de las mujeres de la hacienda.

Esto se debe a la falta de un planteamiento, ya que el lector no conoce con claridad los sentimientos o intereses de la protagonista. No hay un ritmo para el desarrollo de personajes. De esa manera, se puede retomar el argumento sobre el quiebre del ritmo, pues la ausencia de viñetas, puede generar lagunas narrativas. Si bien se mantiene el mensaje general o el hilo panorámico de la historia, se pierden detalles que a futuro pueden ser relevantes. Como se mencionó con anterioridad, este tipo de ajustes fueron realizados por el equipo editorial de *Los Monos*. En este caso en particular, resulta llamativo cuestionar las razones detrás de un recorte de viñetas. En

primer lugar, se puede apelar a las necesidades materiales del formato, es decir, eliminar recuadros aparentemente *inútiles* para acomodar la mayor cantidad posible de capítulos en una sola edición del suplemento.

Por otro lado, se puede mencionar un interés por generar dinamismo en las escenas. El género de romance se distinguió por el uso de planteamientos lentos, llenos de explicaciones emocionales sobre los personajes. Para lograr la ambientación romántica adecuada, la reiteración constante del amor es clave para el desarrollo de una historia. Los personajes dependen de dichas manifestaciones de cariño o reflexiones personales para justificar su accionar. Esto limita el número de posibles lectores, al ser una temática muy concreta. Por ello, existe la posibilidad de una publicación rápida por parte de *Los Monos*. En otras palabras, los editores y miembros del grupo de redacción hayan decidido presentar con rapidez la tira cómica analizada para centrarse en otros títulos o proyectos.

Es importante aclarar que dicha hipótesis no se pudo verificar durante la presente investigación, ya que para la época de publicación del título, no había un equipo de trabajo fijo en el suplemento. Sin embargo, no se puede ignorar el hecho de que *The Love Pirate* fue la primera y última obra de romance del suplemento. Además, como se indicó en otros apartados, la selección de obras para impresión, no solo dependió de criterios impuestos por un dispositivo editorial. También, se consideró la recepción de los lectores. Otro aspecto a resaltar es la omisión deliberada de viñetas o páginas enteras como una forma de *domesticación* de cómics durante una traducción.

En consecuencia, existe la posibilidad de cambiar el sentido general de la historieta, sin afectar el orden lógico de eventos. En este punto, también, se debe especificar que reacomodar una tira cómica en un nuevo formato, hace parte de procedimientos relacionados a estrategias de *preservación (foreignizing)* o *domesticación (domestication)*, propias de la traducción de cómics. Con la *preservación*, se busca mantener el formato original en su máxima expresión. Por el

contrario, la *domesticación* permite cambiar aquel formato con potenciales alteraciones²⁸³.

En ese sentido, no interesa la cantidad de esfuerzos por preservar una historieta, pues siempre se llega a un proceso de transformación. Es imposible aludir variaciones durante una traducción. La fuente original pasa por una resignificación liderada por un dispositivo editorial, el cual está inmerso en redes de significación ajenas al contexto de enunciación de la obra. Aquellas transformaciones no son arbitrarias, ya que obedecen necesidades y requerimientos del mercado. En el caso propuesto en el presente análisis, *Los Mono* intenta realizar una *preservación* con el objetivo de proteger el sentido global de la tira cómica.

Sin embargo, como en todo proceso de apropiación, el objeto cultural recibido es reestructurado y revalorado, creando un producto parecido, pero nunca igual. Ahora, la verdadera pregunta está en conocer las motivaciones detrás de la apropiación de una tira cómica de romance. Retomando el contexto del mercado de historietas en Colombia para 1980, se resalta la saturación de títulos propios a diversos géneros. Por ello, se puede pensar en la inclusión de este tipo de contenido como un modo para competir con otras editoriales o publicaciones de la época.

Aunque, nuevamente, esta hipótesis no se puede asegurar por las limitaciones metodológicas del presente escrito. Por último, es importante mencionar que las reflexiones anteriores surgen desde la comprensión de la traducción como un procedimiento intrínseco a la producción editorial.

2.4.4. *The Love Pirate: La traducción y el valor del diálogo.*

La traducción de textos es una de las formas de apropiación en el cómic desde la industria editorial, sobretodo a partir de un ámbito técnico. *The Love Pirate* es una fuente ideal para el presente análisis, ya que permite resaltar el impacto del lenguaje sobre la comprensión de una historieta. Una mala interpretación posibilita la pérdida del sentido global de un cómic. Así mismo, las modificaciones estilísticas, relacionadas

²⁸³ Rota, “Aspects of Adaptation”, 101-109.

a los globos de texto o los tipos de letra, son cambios significativos en las expresiones narrativas.

En primer lugar, el equipo editorial del suplemento alteró varios aspectos visuales correspondientes a globos y cartuchos de texto. Las fuentes eran distintas, se omitieron palabras o expresiones especiales de algunos personajes y sobretodo, se eliminaron acentos particulares²⁸⁴. Estos detalles son importantes, pues los textos son una parte integral del cómic, no solo como una transcripción de los discursos hablados entre protagonistas, sino como una representación gráfica de sonidos. Así, estos textos pueden ser interpretados como otro tipo de imagen. Lo anterior tiene sentido, cuando se considera la composición de la historieta, es decir la unión de pictogramas con fonemas escritos. Estos dos elementos no pueden ser distinguidos o separados, dado que son complementarios entre sí²⁸⁵.

Por otro lado, cuando hay un cambio drástico en el formato, es probable encontrar una mutilación de textos. *Los Monos* es un ejemplo de ello, ya que su contenido pasó por una transición estructural entre tabloide y cuadernillo. Esto implicó eliminar escenas, recortar diálogos e incluso, editar cartuchos. Este procedimiento requirió de las mejores habilidades del equipo editorial de la revista, debido a la necesidad de seleccionar diálogos, frases o palabras significativas dentro de una narración. Adquiriendo, la responsabilidad de mantener cohesión y lógica argumental. No obstante, bajo la pretensión de preservar, el suplemento no realizó modificaciones radicales a las obras originales extranjeras.

Como se indicó en los apartados previos, el mayor cambio en las historietas radicó en el recorte de una o dos escenas por entrega. Este fenómeno se puede explicar al considerar el posible aumento de palabras por frase durante el proceso de traducción. En consecuencia, en algunas tiras cómicas, tanto los globos de texto como las fuentes

²⁸⁴ Los acentos en el cómic son determinados por varios aspectos visuales que representan sonidos. En algunos casos, un tipo de fuente puede llegar a establecer parte de la personalidad de un personaje. Así mismo, la aplicación de cursiva o negrilla en el texto de diálogo, también sirve como una forma de caracterización. Por último, la personalización de textos o globos, pueden indicar la forma como se expresa un personaje. Es importante tener en cuenta que estas asociaciones entre grafemas y sonidos, responden a convenciones culturales.

²⁸⁵ Rota, "Aspects of Adaptation", 100.

de escritura presentaron variaciones en su tamaño. Esto con el propósito de integrar los nuevos diálogos traducidos con sus respectivas escenas, balanceando la composición de las viñetas²⁸⁶. En las traducciones de *Los Monos*, las palabras tienen un mayor tamaño con respecto a las versiones originales. Sin embargo, se suele dejar un espacio vacío dentro de los globos.

Por otra parte, la traducción del texto puede transformar la comprensión de la información o el carácter de quien la enuncia. Un ejemplo de ello es la “Voz en Off” de la tira cómica original de Morrow. En el caso de la entrega del 26 de julio de 1981 (Ver Figura 3), en la tercera viñeta, aparece un cartucho con una "voz en off" o relator externo, el cual cuenta las acciones en escena desde una posición neutral. En principio, esta narración pertenece a una carta elaborada por uno de los protagonistas de la historieta. En esta, se proporciona al lector información no evidente para la construcción de un panorama global de los eventos.

Igualmente, es posible pensar que el objetivo de esta caja de texto es brindar al lector, de manera sutil, la posición del autor sobre su propia obra. Esto se infiere al reconocer descripciones específicas y particulares de características asociadas a personajes, emociones e incluso contextos. Ahora, al tratarse de una carta, la caligrafía dentro del cartucho difiere de la fuente utilizada en los globos de texto o diálogo. No obstante, en la traducción de la edición #6 de *Los Monos* (Ver Figura #1), se eliminó dicho detalle del cartucho, sacrificando parte de la estética e inmersión que propone la tira cómica. Aún así, se mantuvo la estructura original del recuadro del narrador. El cartucho no desapareció, solo se reubicó para distinguirlo de los globos.

Estos cambios son comunes al insertar el texto traducido en globos o cartuchos predeterminados por la composición de la viñeta. Por lo general, quien traduce también agrega los texto al dibujo, mediante el montaje de fotomecánica, ya que suele conocer las complicaciones técnicas y narrativas vinculadas al sentido de la obra. Otro ejemplo de detalles perdidos por la traducción son los acentos señalados por cursivas y negrillas.

²⁸⁶ Rota ejemplifica esto con versiones traducidas, del inglés al italiano, de un número de *La Torre del Elefante*, en el cual se evidencian las distintas acciones llevadas a cabo por los traductores de la historieta, dependiendo el resultado en gran medida de sus habilidades. Rota, “Aspects of Adaptation”, 104 y 106

En la versión original del 26 de julio de 1981 (Ver Figura 3), puede apreciarse que hay algunas palabras en cursiva, contrario a la traducción de *Los Monos* en la edición #6 (Ver Figura 1).

Por su parte, en el tabloide original del 23 de octubre de 1981 (Ver Figura 4), hay más palabras o frases en negrilla que en su respectiva traducción al español en la edición #7 de *Los Monos*, la cual tiene solo una frase y una palabra: "¡Bertilla se ha ido!" y "Sarawak" (Ver Figura 2). Como se mencionó, al traducir se pierden detalles, dado que una traducción literal, con sentido en el idioma final, es un procedimiento complejo y sujeto a convenciones culturales explícitas. Por ello, es casi imposible lograr una sincronización entre original y traducción. Además, se corre el riesgo de extender el número de palabras durante dicho proceso, afectando la composición visual de una viñeta.

Probablemente, en la entrega del 25 de octubre de 1981 (Figura #1), el equipo editorial de *Los Monos* optó por no señalar ninguna palabra en cursiva, al no comprender su relevancia narrativa. Otra posible hipótesis, se relaciona con las limitaciones materiales del suplemento, en particular el ahorro de tinta. Esto se puede inferir a partir de una tensión reiterada entre los historietistas colombianos y el equipo editorial de la revista. En ocasiones, el uso de ciertos colores o tintes era restringido. Algunos autores mostraron en su obra la inconformidad por aquellas decisiones, tal es el caso de Jaime López en su tira cómica *Los Cuidapalos*.

En la entrega de la edición #189, uno de los protagonistas le reclama a su compañero por el color de su nuevo peinado, porque haría “gastar más tinta a nuestro dibujante” (Ver Figura 5)²⁸⁷. En respuesta a ello, el chico indica que aquello “sería un buen pretexto para que cobre más por nosotros”, aludiendo a la postura del autor frente a las restricciones de la tinta negra. Ahora, se debe mencionar que el número siguiente, es decir, la edición #7 de *Los Monos*, algunas palabras y frases si fueron resaltadas con negrilla, al ser consideradas importantes para el desarrollo argumental. Por lo cual, se

²⁸⁷ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador #189* (Bogotá: Talleres El espectador, 1985),7.

puede pensar que las decisiones editoriales frente al título *The Love Pirate* no fueron simples errores de impresión.



Figura 5. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador #189* (Bogotá: Talleres El espectador, 1985),7.

Por el contrario, la necesidad de hacer hincapié en algunas expresiones, palabras o frases es un indicativo de una lectura previa por parte del equipo editorial del suplemento. Aquella selección de texto puede ser comprensible cuando el objetivo de la traducción es claro. En otras palabras, preservar o domesticar el sentido original de la obra implica una serie de estrategias para la traducción. Así pues, transcribir diálogos o cartuchos de una historieta a otro idioma, permite resignificar dichos textos a partir de las convenciones culturales adscritas al nuevo mercado. Por ello, se puede decir que la traducción de diálogos, es una manera de apropiar ideas en el cómic.

2.4.5. Otros casos de traducción editorial: *Garfield* (1976) y *Jim Henson's The Muppets* (1981)

La traducción de *The Love Pirate*, realizada por el equipo editorial del suplemento dominical *Los Monos de El Espectador*, no es el único ejemplo de apropiación de historietas extranjeras para lectores locales. Dentro de la revista, hay varias obras o títulos que permiten rastrear detalles y elementos propios de aquel proceso en el cómic. Esto se explica al recordar la variedad de publicaciones internacionales impresas en *Los Monos*. Entre ellas, se pueden destacar dos, *Garfield* (1976) y *Jim Henson's The Muppets* (1981), las cuales vislumbran expresiones o formas de apropiación continua.

El 15 de noviembre de 1981, se publicó en la prensa estadounidense una de las nuevas tiras cómicas del peculiar gato *Garfield*. Esta pieza fue dibujada por Jim Davis y distribuida por el United Featured Syndicate a nivel mundial (Ver Figura 6)²⁸⁸. Por lo general, la historia gira en torno a las aventuras del pequeño animal, resaltando su humor y pésimo ánimo. En la edición #17 de *Los Monos* de 1981, se presenta la traducción al español de aquella tira (Ver Figura 7)²⁸⁹. En esta el perro de la casa, Odie, jadea alegremente pidiendo comida a su dueño Jon. Este al verlo, le sirve un filete de carne como recompensa. Garfield, envidioso y hambriento, se dirige a Jon imitando los jadeos del perro, esperando el mismo resultado.

Sin embargo, Jon le da huevos con tocino, los cuales terminan regados en su rostro, al ser regresados por el gato malhumorado. Este tipo de chistes cortos hacen parte del repertorio más conocido de esta tira cómica. Concretamente, escenas como la descrita anteriormente, se inspiran en la vida de las mascotas y sus dueños. Por supuesto, el giro cómico yace en los personajes, específicamente en sus actitudes, características e interacciones²⁹⁰. En Estados Unidos, para las entregas dominicales, el formato original de la tira consistió en nueve paneles. Por el contrario, los días de semana, se publicaron tiras cómicas de tres a cuatro viñetas. Esto bajo las restricciones y predeterminaciones del sindicato adscrito a la obra.

²⁸⁸ Jim Davis, "Garfield" (New York: United Feature Syndicate, 15 de noviembre 1981).

²⁸⁹ Jim Davis, "Garfield", en *Los Monos de El Espectador # 17* (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 13.

²⁹⁰ Guillermo Alonso, "Garfield, 40 años después: historia del gato nihilista que hizo millonario al hijo de unos granjeros", *El País*, 9 de agosto de 2018, https://elpais.com/elpais/2018/08/07/icon/1533641807_689394.html.

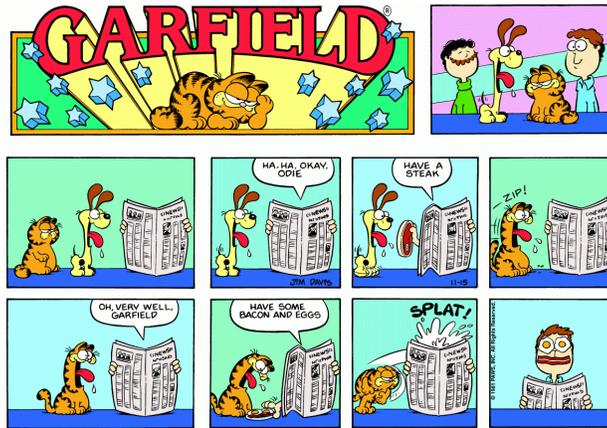


Figura 6. Jim Davis, “Garfield”, (New York: United Feature Syndicate, 15 de noviembre 1981).



Figura 7. Jim Davis, “Garfield”, en *Los Monos de El Espectador* # 17 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 13.

En cuanto a la traducción de *Los Monos*, esta fue dirigida por el equipo editorial del suplemento, el cual realizó diversos arreglos y cambios a la estructura general de la tira. Nuevamente, los ajustes pretendieron preservar el sentido global de la tira cómica. En este caso en particular, se buscó conservar el chiste corto. De ese modo, las alteraciones más llamativas fueron la transformación del formato, la reubicación de viñetas, la aplicación del color y por supuesto, la traducción de globos de texto. Sobre

la primera variación, se debe señalar la eliminación del formato de nueve paneles, impuesto por *Sunday Strip*, para acomodar las viñetas en el espacio dispuesto por la revista colombiana.

En respuesta a ello, durante el proceso de reorganización, se descartó uno de los paneles originales. Esta viñeta estaba ubicada al lado del título, mostrando al lector los personajes principales de la historieta. Se puede decir que la funcionalidad de aquel recuadro era exhibir a los protagonistas de la serie, dado que no había diálogos o cartuchos explicativos. Por su parte, tal traducción del formato implicó la reubicación de los primeros dos paneles, dejando una cuneta significativamente amplia entre ambos recuadros. De esa forma, se pretendió hacer encajar visualmente la historieta al formato de la revista, evitando romper el sentido de disposición de las viñetas.

Igualmente, al parecer, hubo un cambio en el color, tanto del título como del fondo de las viñetas. Concretamente, los tonos cian pasaron a ser una tonalidad oscura de naranja en los recuadros donde Garfield intenta obtener un filete de Jon²⁹¹. Con respecto a la traducción de los globos de texto, se puede resaltar algunas peculiaridades, pues se cambian palabras y expresiones para encajar en el contexto local. Por ejemplo, cuando Jon dice “Ha ha, okey, Odie” en la versión original, en la traducción de *Los Monos* se cambió por “Te oigo, chico”. Así mismo, cuando el protagonista ordena al perro a comer, “Have a steak” (“Toma/ten un bistec/filete”), la traducción del suplemento simplifica el alimento enunciado en la versión original. Por ello, en la traducción de *Los Monos* Jon dice: “¡Come carne!”.

Por último, en la versión original de 1981, Jon le ofrece a Garfield huevos con tocino, “Have some bacon and eggs” (“Toma/ten tocino y huevos”). No obstante, en la traducción al español, Jon le brinda a su gato jamón y huevos, “¡Come jamón y huevos!”. Lo anterior es llamativo, puesto que se habla de un alimento diferente al que aparece en escena. Este tipo de alteraciones, como se mencionó anteriormente, obedecen a los esfuerzos de traducción textual en el cómic, que muchos editores y

²⁹¹ Sin embargo, puede observarse que la versión original, probablemente, sufrió alguna recolocación posterior.

dibujantes realizaron, decidiendo el grado de transformación del mensaje o el impacto de la escena traducida.

Para el caso de esta pieza, se intentaron mantener las órdenes dadas por el dueño de las mascotas. Sin embargo, el centro del chiste recae en la acción silenciosa del gato. Por ello, no interesan los alimentos que se mencionan, solo importa no alterar el orden de los eventos en cada viñeta. Básicamente, el montaje es la clave de esta tira cómica. Es importante resaltar que existe la posibilidad de atribuir dichos cambios a los lectores. En otras palabras, se modifican frases para lograr una familiarización con la cotidianidad de los potenciales lectores.

No obstante, este vínculo solo se puede alcanzar a partir del conocimiento de hábitos y costumbres alimenticias de los lectores de la publicación estudiada. Además, como se argumentó en apartados previos, no se puede determinar o delimitar con certeza las características de los lectores del suplemento. Por otro lado, se puede observar un cambio leve sobre la fuente de los globos de texto, denotando una intención por preservar la caligrafía original, aunque aplicando una leve inclinación con un mayor tamaño de letra. En esta tira, se suele mantener una caligrafía única, cuando se trata de los diálogos o pensamientos, limitando las acentuaciones a momentos específicos. Por supuesto, esto obedece a una decisión del autor sobre el estilo general de su obra. En el caso de esta traducción, se puede decir que permaneció aquel estilo.

Otro de los ejemplos de traducción dentro del suplemento es la tira cómica *Jim Henson's The Muppets* (1981). Esta fue una producción de *comic strips* realizada por los hermanos Guy y Brad Gilchrist, quienes escribieron y dibujaron los *daily strip* con algunos episodios especiales siguiendo el formato *sunday strip*. En principio, los temas principales de la historieta eran parecidos a los del show teatral de los reconocidos muñecos de ventrilocuo. Sin embargo, posteriormente, los autores fueron incluyendo a los personajes en situaciones de la vida diaria. El cómic del 6 de junio de 1983, trata sobre Kermit (La Rana René) entrevistando a Fozzie (Figaredo), a modo de *sketch* de

un *talk show* estadounidense, preguntándole sobre la creación de nuevos monólogos (Ver Figura 8)²⁹².



Figura 8. Guy Gilchrist et al., “Jim Henson’s Muppets”. (New York: King Features Syndicate, 6 de junio de 1983).



Figura 9. Guy Gilchrist et al., “Los Muppets de Jim Henson”, en *Los Monos de El Espectador* #92 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 6.

²⁹² Guy Gilchrist et al., “Jim Henson’s Muppets”. (New York: King Features Syndicate, 6 de junio de 1983).

Este *sunday strip* fue traducido por *Los Monos* en la edición #92 de 1983 (Ver Figura 9)²⁹³. Como en los casos anteriores, los cambios principales corresponden a la traducción del formato. El *sunday strip* original fue realizado como agregado especial de la reconocida *Muppet Magazine*, una revista de la franquicia publicada entre 1983 y 1989. Los números agregados estaban, como en el caso analizado, a todo color. Por la distribución de los paneles, se puede deducir que las dimensiones de la revista original eran más grandes que aquellas pertenecientes al suplemento dominical de *Los Monos*. Por ello, el equipo editorial de dicho suplemento reacomodó las viñetas para no interrumpir la narrativa del montaje.

Otro cambio que se hizo a la historieta, por la traducción del formato, fue el cambio del título. En la versión original, el título se encuentra sobre un panel azul con un arcoíris y dibujos de Kermit junto a Miss Piggy. Por el contrario, en la traducción de la revista colombiana, el título se introdujo sobre un gran cabezote azul. Así mismo, se eliminó el arcoíris y se redibujaron los personajes principales de la obra al extremo derecho de la página. Muy seguramente, este cambio fue dirigido o realizado por el historietista Jorge Peña, quien para ese momento se desempeñó como el editor principal de la revista. A diferencia de los ejemplos proporcionados con anterioridad en esta sección, esta pieza sí contó con una dirección editorial fija por parte del suplemento.

Como se mencionó, la puesta de Peña consistió en privilegiar las historietas por encima del contenido didáctico del suplemento. Por ello, no resulta sorprendente el nivel de cuidado en la traducción de textos propios a esta entrega en particular. El único ajuste a destacar durante dicha traducción de globos es al final de la tira cómica, donde se desarrolla el remate cómico de la versión original. En la última viñeta, Fozzie comenta que para producir monólogos cada semana roba chistes (“I just steal jokes”). En *Los Monos*, aquella afirmación fue traducida por “no hago más que apropiarme de chistes ajenos”. Teniendo en cuenta lo dicho sobre los recortes de texto, el traductor tiene varios objetivos, entre ellos lograr acomodar en los globos y cartuchos

²⁹³ Guy Gilchrist et al., “Los Muppets de Jim Henson”, en *Los Monos de El Espectador* #92 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 6.

predeterminados, por la composición interna de una viñeta, frases, expresiones o palabras.

Este caso parece extraño, con relación a las traducciones analizadas con anterioridad, ya que se prefirió alargar la traducción. En lugar de colocar la traducción directa de la frase, es decir “Yo solo robo chistes”, se creó una nueva oración con un sentido distinto al original. Además, no se usa explícitamente el término “robar”, ya que es reemplazado por “apropiar”. Estos dos conceptos denotan acciones diferentes, las cuales poseen cargas morales dispares. Detrás de esta decisión editorial en la traducción, se podría inferir un proceso de apropiación desde la domesticación²⁹⁴. El sentido original del remate cómico es modificado en su globalidad, para ajustarse a las convenciones culturales locales.

En otras palabras, es posible pensar en el cambio de términos como una decisión consciente por parte del editor principal, con el objetivo de evitar críticas provenientes de potenciales lectores. Esto al percibir actividades, comentarios o actitudes moralmente cuestionables bajo las interpretaciones culturales de los lectores o receptores locales de la tira cómica extranjera. Por otra parte, este episodio se podría catalogar como una *censura cultural*, pues se evaden temas, acciones y actitudes problemáticas para la comunidad que recibe el objeto cultural. Igualmente, la censura cultural se puede materializar en leyes impuestas por los diversos países de recepción de un título²⁹⁵.

De ese modo, los esfuerzos editoriales se centraron, en muchos casos, en promover una imagen más amable, evitando hacer evidente cualquier tipo de acto considerado peligroso. Por ello, cambiar “robar” por “apropiar”, se podría considerar un caso de autocensura, por parte del equipo editorial del suplemento, al intentar reducir el impacto de la acción en cuestión. Esto sin poner en riesgo el núcleo del chiste: la deshonestidad y pereza de Fozzie para elaborar contenido nuevo cada semana. Ahora, también se puede aludir al uso de un eufemismo, al mantener el chiste

²⁹⁴ Rota, “Aspects of Adaptation”, 103.

²⁹⁵ En Francia, 1950, hubo una ley que impedía la publicación de cómics que representaran violencia, crimen, fealdad o comportamientos inmorales, buscando proteger a la infancia. Rota, “Aspects of Adaptation”, 105.

encubriendo la acción moralmente cuestionable con palabras “elegantes” o “biensonantes”.

De todos modos, el cambio en la traducción permitió publicar la historieta, previamente comprada por la revista mediante un *Bundle*, esquivando posibles problemas legales o roces con la opinión pública. Igualmente, aquella decisión guarda concordancia con la línea editorial de *El Espectador*, evitando así cualquier inconveniente que pudiera poner en riesgo a la marca. Lo expuesto anteriormente, evidencia cómo la edición, a través de los cambios implícitos en la traducción, tanto en términos de formato como de contenido, favorecen al desarrollo de procesos de apropiación en el mercado nacional de historietas.

En primer lugar, si bien un autor controla su obra, conociendo los detalles más íntimos de su estructura narrativa, cuando esta circula libremente entre diversos tipos de lectores, puede variar la comprensión del mensaje. Esto tiene sentido al considerar tanto la mediación del editor y su respectivo equipo de trabajo como el contexto cultural de dichos lectores²⁹⁶. Si bien el autor de una historieta plantea una narración, cuando un equipo editorial interviene en la publicación, es posible romper con las ideas originales de aquel autor, dándose una revaloración de la entrega misma. Igualmente, la edición genera una distancia entre autor y lector, favoreciendo a otro tipo de apropiación²⁹⁷.

Aquella apropiación se da cuando un lector lee, interpreta y analiza una publicación. El mensaje original del autor, el cual ha sido ajustado por un editor según los criterios sujetos tanto al medio de publicación y la recepción del producto cultural, se somete a otro proceso de resignificación guiado por las percepciones del lector. En general, estos procesos de apropiación se profundizan cuando se trata de obras extranjeras, pues necesitan de varios agentes especializados para adaptar y traducir dichas historietas. Por ello, se pueden comprender los cambios realizados a las piezas

²⁹⁶ Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 23. Si bien las reflexiones teóricas de Chartier se refieren a la cultura escrita de la Edad Media, pueden rescatarse para el análisis de la edición en la época contemporánea.

²⁹⁷ Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 24.

mencionadas en el presente escrito, en su formato, color, titulación, caligrafía, texto, incluso la eliminación de viñetas.

Como se indicó, la traducción implica necesariamente la transformación del contenido original de la historieta, ya sea con el objetivo de preservar o domesticar. Por supuesto, se generaría un "miedo a la corrupción del texto", al ser las historietas reproducidas y distribuidas masivamente. Este miedo radica en la potencial deformación del mensaje original²⁹⁸. Sin embargo, para los sindicatos aquello no era una problemática real a tener en cuenta, dado que la necesidad de venta del producto sobrepasó la conservación del mensaje. De ese modo, el interés recayó en la posibilidad de adaptación y apropiación de una obra.

Así, surge la apropiación de historietas como una alternativa de entretenimiento para diversos medios de comunicación, entre ellos la prensa. La facilidad de edición y adecuación a cualquier contexto local, hace de este objeto cultural un éxito editorial. Por otro lado, los cambios a las obras suceden por decisiones editoriales, tomadas a razón de la constitución misma de una industria nacional, que depende de la circulación de esas obras en un espacio determinado. Esta circulación favorece, consecuentemente, la creación de un mercado. En otras palabras, las características materiales de una historieta, permiten que ésta encuentre su propio valor, uso y, por ende, lectores interesados.

²⁹⁸ Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 25.

3. CAPÍTULO DOS

La historieta de prensa entre 1980 y 1990. La hibridación como un medio de renovación del cómic en Colombia.

3.1. El dispositivo editorial como una estructura oblicua.

3.1.1. Los Monos: Historietas nacionales e Historietas extranjeras

Como se mencionó con anterioridad, el suplemento dominical de *Los Monos de El Espectador* se caracterizó por la publicación de historietas y tiras cómicas de diferentes orígenes. Esto con el propósito de unificar propuestas creativas para llamar la atención de lectores curiosos. En otras palabras, la revista se estructuró como un catálogo variado de títulos relativamente populares, creando un contenido idóneo para cualquier gusto. Así, géneros como el humor, drama, romance, fantasía, aventura y ciencia ficción, llegaron a ocupar un espacio dentro de las páginas del suplemento. Por tanto, en este análisis de *Los Monos*, el suplemento se entiende a modo de archivo de *cómics* notables a nivel nacional durante la década de 1980.

En primer lugar, las publicaciones extranjeras en su mayoría resultaron favorables para el periódico en términos de visibilidad al presentar personajes reconocidos, entre ellos “Popeye”, “Los Picapiedras”, “El Pato Donald”, “Garfield” y “Los Muppets”²⁹⁹. El diario invirtió en series posicionadas a nivel mundial para llamar la atención de lectores regulares de dichos títulos. De ese modo, se planteó la posibilidad de crear una comunidad de lectores fijos, aumentando de forma progresiva el tiraje del suplemento³⁰⁰. Así mismo, dicha decisión editorial redujo costos de

²⁹⁹ El Espectador. *Los Monos de El Espectador*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981-1990.

³⁰⁰ La primera edición de *Los Monos* se publicó con un tiraje de 225.000 ejemplares. Para 1985, la revista alcanzó un tiraje de 235.000 copias. No obstante, ese mismo año bajó a una cifra estándar de 220.000 números. Eventualmente, en 1987, durante la celebración del centenario del periódico *El Espectador*, el tiraje se mantuvo hasta 1990 en 230.000 copias. Estas cifras eran resaltadas en la parte superior del lado derecho de cada portada, como forma de validación y promoción de la revista, dando muestra de su capacidad de producción y volumen de difusión. El Espectador. *Los Monos*, 1981-1990.

producción al comprar paquetes de *comic strips* a grandes sindicatos de prensa como el King Features Syndicate, United Feature Syndicate y Editors Press Service, INC.

La mayoría de dichas series fueron traducidas por miembros y editores de la revista, adaptando el contenido principal a expresiones culturales locales³⁰¹. Esto con el fin de lograr familiaridad en la lectura, favoreciendo la comprensión de ideas. De esa manera, el periódico aseguró un grupo mínimo de lectores, permitiendo al suplemento experimentar con obras de dibujantes nacionales. Estos artistas entregaron historietas cortas de humor y aventura, similares a las tiras cómicas de prensa norteamericanas: chistes ilustrados con remates satíricos y personajes unidimensionales. No obstante, las temáticas abordadas representaron un elemento singular.

Las historietas colombianas de *Los Monos* generaron sátira a través de la parodia de problemáticas socioculturales concretas. En algunos casos, se hizo referencia a situaciones coyunturales o eventos anecdóticos cotidianos, los cuales eran percibidos por varios lectores. Básicamente, los argumentos giraron en torno a escenarios cercanos al colombiano promedio, sin dejar a un lado aspectos fantásticos o ficticios. Es importante resaltar que la mayoría de las tiras cómicas publicadas por el suplemento buscaron entretener. No obstante, dependiendo del autor, cada título tenía una pretensión secundaria, es decir, un objetivo específico con relación a los lectores.

En esa medida, las obras intentaron bajo diversos elementos visuales, secuencias narrativas, temáticas, argumentos y convenciones culturales exaltar aquellas prácticas, tradiciones y creencias vinculadas al contexto e identidad nacional. Una de las tiras cómicas que se caracterizó por un humor satírico basado en comentarios sociopolíticos fue *Los Marcianitos* (1982) del dibujante Efraín Monroy. En esta obra la mayoría de críticas se realizaron desde la perspectiva de dos pequeños extraterrestres, los cuales describieron las arbitrariedades de la sociedad colombiana con opiniones indiferentes.

³⁰¹ Clara Helena de Guerrero, entrevistada por María Toro Molinares, 19 de abril de 2019.

Un ejemplo de ello es el episodio de *Los Monos* #71, donde se aborda el alza de los precios de la canasta familiar (Ver Figura 10)³⁰². Los protagonistas, Jupi y Satur, se comienzan a preguntar por unas desconocidas voces suplicantes en el cielo. Ante el pánico, los dos extraterrestres deciden tomar su nave espacial para rescatar a las posibles personas en peligro. No obstante, al llegar a la parte más alta de la atmósfera, se encuentran literalmente con una canasta llena de alimentos suspendida en el aire. Los productos, al ver a los simpáticos seres, piden ayuda para bajar a tierra, ya que no pueden respirar. En primer lugar, esta tira no estaba dirigida exclusivamente a niños.

De ese modo, se retoma el cuestionamiento sobre las características de los potenciales lectores del suplemento. Como se mencionó en el capítulo anterior, la saturación de historietas en el mercado editorial fue esencial para ampliar el posible número de lectores. Es decir, la circulación de varios títulos de diversos géneros, permitió ofrecer un producto cultural adecuado para cualquier tipo de lector. Esta estrategia fue utilizada por el suplemento dominical. Esto para brindar contenido dirigido a todo tipo de interés. Por ello, se puede decir que la determinación de un grupo concreto de lectores es relativamente improbable. Igualmente, para delimitar un perfil sobre dichos lectores, es necesario conseguir fuentes de contraste o datos relacionados a la recepción y consumo de la revista. Sin embargo, la presente investigación no pudo corroborar aquella información.

Por otro lado, se debe recordar que *Los Monos* se presentó en la prensa nacional como una publicación infantil. No obstante, al considerar las temáticas de las historietas, la publicidad y la formulación de ciertas secciones didácticas de la revista, es posible cuestionar dicha descripción promocional. Así mismo, como se planteó en el capítulo previo, se puede discutir sobre la percepción del niño para el equipo editorial del suplemento. Mediante un análisis exhaustivo de las historietas publicadas por la revista, es posible pensar en el niño como un agente sociopolítico, el cual tiene incidencia cultural. Por ello, estos son sujetos acreedores de contenido exclusivo para sus necesidades.

³⁰² Efraín Monroy, “Los Marcianitos,” en *Los Monos de El Espectador* #71 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 16.

En esa medida, los niños no son considerados incapaces de generar un criterio personal. Por el contrario, se perciben como lectores conscientes de sus preferencias, gustos e intereses. Por ello, se asume que este puede digerir historietas con comentarios sutiles y bromas inteligentes. Así, es posible afirmar que el contenido del suplemento no se condiciona a un solo tipo de lector. Por tanto, niños, jóvenes y adultos podían encontrar un título para disfrutar. En el caso de la tira cómica de Monroy, se puede observar una pretensión por publicar contenido para varios lectores, fuera del impuesto por la revista.

En segundo lugar, la pieza en particular muestra la versatilidad de un género, ya que desde la burla es posible ofrecer un juicio sobre una temática con resonancia económica y social. Por último, Monroy no impone un mensaje explícito al lector de acuerdo a su filiación política, sino que logra realizar un comentario libre de interpretación sobre las últimas medidas económicas del país.

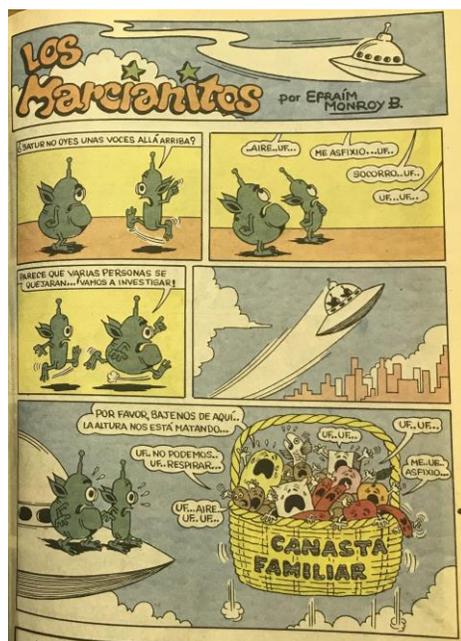


Figura 10. Efraim Monroy, “Los Marcianitos,” en *Los Monos de El Espectador* #71 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 16.

3.1.2. “Llegó el Cartero”: El Canal de comunicación entre editores, autores y lectores

Por otro lado, algunos dibujantes manifestaron en sus obras sutiles críticas sobre decisiones editoriales o cuestiones relacionadas a honorarios. Igualmente, a partir de ediciones especiales y secciones del suplemento, se establecieron canales de comunicación entre editores, autores y lectores. Entre ellos se puede resaltar el apartado “Llegó el cartero”, en el cual se presentaron las cartas enviadas, desde todo el territorio nacional, por parte de los lectores de la revista. En ocasiones, estas contenían felicitaciones dirigidas al equipo editorial, sugerencias, peticiones hacia algunos autores, chistes y adivinanzas. También, se aceptaron preguntas, siendo estas contestadas en la misma sección. Es importante resaltar que dicho espacio fue momentáneo, ya que solo se publicó entre 1983 y 1986, a modo de introducción para las actividades lúdicas del suplemento.

Las editoras principales de aquel entonces, Clara Helena de Guerrero y Ana María de Herrera, pensaron en la sección como una posibilidad para el diálogo con los lectores de la revista. “Esta sección está abierta para publicar tus opiniones, comentarios y todas las adivinanzas y pasatiempos que te sepas”³⁰³. De ese modo, cada semana existió un puente entre editores, autores y lectores, donde se expresaron inconformidades, aciertos y posibles opciones de contenido. El equipo editorial se mostró atento a todo tipo de respuesta por parte de los lectores, pues aquel era el medio para contemplar posibles ajustes. “Los invitamos a que nos escriban haciendo comentarios, sugerencias y críticas de nuestras tiras”³⁰⁴,

Básicamente, *Los Monos* era un suplemento dominical dedicado a cumplir con las expectativas de sus lectores, entregando el material justo y necesario. Un ejemplo de ello es la carta publicada el 13 de marzo de 1983, la cual fue enviada por María Paula Villegas desde la ciudad de Medellín:

Amigas Monitas: Me alegré mucho de encontrar también en Los Monos de “El Espectador” material para nosotros los niños. Pocos son los periódicos que escriben cosas que

³⁰³ El Espectador, *Los Monos de El Espectador* #77 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 2.

³⁰⁴ El Espectador, *Los Monos de El Espectador* #115 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 10.

podamos leer y comprender los niños. Me gustan mucho los pasatiempos. Las adivinanzas y los concursos. Ojalá sigan publicando esta sección.³⁰⁵

En la carta anterior, se puede observar claramente el agradecimiento de la niña por el contenido de la revista. Así mismo, esta expresa su gusto por las actividades del suplemento y espera que estas se sigan publicando. Por otro lado, la menor hace énfasis en el carácter único de *Los Monos*, al proporcionar material de entretenimiento comprensible para niños. Otro ejemplo de dicha comunicación es la carta del 1 de octubre de 1984, enviada por Julia Consuelo González de la ciudad de Bogotá:

Señores Los Monos: ¡Gracias!. Ustedes en verdad están en todo, la idea de dar oportunidad a nuevos dibujantes en la sección de los Mono-chistes, es una nota. Aquí en casa, sabemos de sobra que en El Espectador hacen lo mejor y sabemos que el lector es lo primero en lo que ustedes piensan. Señores: Ustedes son lo mejor. ¡Felicitaciones!³⁰⁶

En esta carta, el lector expresa su gratitud con el suplemento por brindar a nuevos autores nacionales la oportunidad de publicar sus trabajos. Igualmente, reconoce el valor del diálogo entre el equipo editorial y sus respectivos lectores. En ese sentido, es posible pensar en *Los Monos* como una revista hecha por y para los lectores, dado que estos participan constantemente del proceso creativo al proporcionar sus comentarios y opiniones. En otras palabras, fue una publicación construida en conjunto, transformándose junto a sus consumidores. Por otro lado, a partir de este espacio, se formaron redes de interacción entre historietistas colombianos e incluso, se promocionaron colectivos de cómic. Un ejemplo de ello es la carta del 29 de abril de 1984, enviada por Stella Rodríguez desde la ciudad de Bogotá:

Señora Clara Helena de Guerrero, Historietas Colombianas editará la revista “Las historietas y su proceso creativo”, que pretende fomentar el talento nacional. Por su amable intermedio queremos establecer contacto con los dibujantes de las tiras: Los Cuidapalos, Los Marcianitos, Bonifacio, Diabluras y Tukano. Le agradecemos estos datos importantes para nuestra naciente revista. Además, aprovechamos la oportunidad para hacer un llamado a todos los dibujantes colombianos para que nos escriban y nos dejen conocer su trabajo.³⁰⁷

³⁰⁵ El Espectador, *Los Monos de El Espectador* #78 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 2.

³⁰⁶ El Espectador, *Los Monos de El Espectador* #159 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 10.

³⁰⁷ El Espectador, *Los Monos de El Espectador* #135 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 22.

De esa manera, a partir del análisis de las cartas enviadas al suplemento, es posible ratificar y reconocer la variedad de lectores de la revista, desde niños, jóvenes, adultos mayores, padres de familia e incluso, personas interesadas en la historieta nacional. Además, desde dicha sección, no solo se creó una comunidad entre lectores de historietas, sino que se establecieron lazos y conexiones entre artistas nacionales, los cuales para la década de 1990 serían fundamentales para la definición de la identidad del cómic colombiano.

3.1.3. *Historietas nacionales: Negociaciones entre editores y autores*

En cuanto a los criterios de publicación de *Los Monos*, se puede decir que existieron pocos límites creativos para los artistas del suplemento. Estos eran libres de crear historias desde sus posturas personales y experiencias de vida. Los principios básicos de publicación estaban relacionados con las reacciones y sensibilidades de los lectores. En algunos casos, editores y artistas llegaron a negociar cambios en los manuscritos. Si no se determinaba un acuerdo, la tira en cuestión era retirada de la impresión final³⁰⁸. Un ejemplo de ello fue cuando los editores del suplemento se negaron a publicar una tira cómica del artista Carlos Alguien. Este trató de presentar en su historieta *Humanos* (1985 - 1986) una secuencia de humor negro, reflejando el accidente del transbordador espacial *Challenger*, ocurrido el 28 de enero de 1986. “Yo, hoy en día lo veo y digo que tenían razón en el periódico. O sea, me dijeron “hermano, esta no la vamos a publicar, porque nos parece muy cruel”³⁰⁹.

Según la descripción del autor, se puede decir que esa tira carecía de un remate cómico. En realidad, era un vestigio del sentimiento anti-estadounidense y la visión política del mismo artista³¹⁰. “Muestra cómo los astronautas están entrando a la plataforma, luego se ven en el cohete, luego están despegando en el transbordador y, luego, ¡pum! En una viñeta se ve la explosión y, la última viñeta, ¿sabes qué es? Huesos

³⁰⁸ Carlos Alguien, entrevista por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

³⁰⁹ Carlos Alguien, entrevistado por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

³¹⁰ Carlos Alguien, entrevista por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

y calaveras cayendo”³¹¹. En ese sentido, teniendo en cuenta el carácter trágico del accidente, no resulta sorpresiva la decisión del equipo editorial del suplemento. Este tipo de acontecimientos son sensibles y delicados entre los lectores. Por tanto, una vez establecida la resolución, se llegó a un acuerdo para la elaboración de otra tira.

En términos de derechos de autor, los artistas de *Los Monos* poseían gran parte del control sobre su trabajo, desde los personajes hasta los dibujos. Al obtener aquellas garantías, estos podían decidir con relación a otros medios. En otras palabras, los historietistas tenían la capacidad de publicar con otras empresas y escoger las circunstancias de dichas uniones. Así, un título podía ser impreso en simultáneo por dos periódicos o sellos editoriales distintos³¹². De ese modo, algunas historietas del suplemento dominical de *El Espectador* no eran exclusivas del mismo. Por ejemplo, *Los Cuidapalos* (1981 - 1987) del artista Jaime López, primero se publicó en el periódico *El País* de la ciudad de Cali.

“Pero eso no fue inconveniente, pues los mismos guiones, distanciados por unos meses, aparecían primero en Cali, y luego en Bogotá. Solo que en *El Espectador* era de circulación nacional”³¹³. Como menciona López, no hubo impedimento o limitación para la difusión de su obra en otros medios de comunicación. Sin embargo, el equipo del suplemento de *Los Monos*, en algunas ocasiones, solicitaba la elaboración de tiras cómicas inéditas, realzando la popularidad de la revista al ofrecer nuevo material de la serie³¹⁴. Adicionalmente, un autor tenía la posibilidad de otorgar permisos de edición sobre sus dibujos con fines promocionales³¹⁵. Por tanto, hubo artistas designados dentro del suplemento que imitaron diseños ajenos para la creación de portadas o anuncios.

Ahora bien, los historietistas al controlar sus obras, ofrecían sus historietas con el fin de llamar el interés de alguna empresa. Si aquello sucedía, se planteaba una transacción, donde las tiras cómicas se realizaban por entrega. En *Los Monos* se implementó este tipo de negocio, debido a la facilidad de comunicación: no todos los

³¹¹ Carlos Alguen, entrevista por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

³¹² Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

³¹³ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

³¹⁴ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

³¹⁵ Armando Calderon, entrevista por María Toro Molinares, 8 de junio de 2020.

artistas de la revista residían en Bogotá³¹⁶, insistiendo en las comisiones por encargo. La mayoría elaboró sus obras desde talleres o estudios personales. Igualmente, este modelo permitía incluir y difundir historietas provenientes de varias partes del país. Así pues, a partir de la edición #3 del suplemento, se realizó una convocatoria dirigida al talento nacional, solicitando enviar obras de referencia para futuras impresiones: “Si usted es dibujante de tiras cómicas, nos interesa conocer su trabajo. Por favor diríjase al ‘El Espectador’, departamento de publicidad”³¹⁷.

Una vez definidos los términos y condiciones, los artistas enviaron semanalmente a la sede principal del diario los manuscritos y guiones originales de sus historietas. Luego, el periódico consignaba el dinero acordado. Por lo general, cada tira publicada tenía un precio aproximado de 40.000 pesos colombianos³¹⁸, no siendo una fuente significativa de ingresos. Para varios dibujantes colombianos “pensar en vivir de la historieta era una locura”³¹⁹. Además, se realizaban ajustes de presupuesto cuando “habían menos páginas, dependiendo de la cantidad de publicidad”³²⁰ o patrocinios de la revista. Por ende, algunos autores rechazaron continuar con el suplemento. De esa forma, durante los periodos de crisis, los títulos principales rotaban según los aportes recibidos en el diario.

Mantener historietas de artistas nacionales resultaba más costoso en comparación con la compra de derechos de impresión de historietas extranjeras: “Les resultaba mucho más barato publicar las de los sindicatos, porque eso siempre había sido a precio de huevo”³²¹. Las tiras internacionales se comercializaron a nivel mundial por paquetes o libros completos. Para *El Espectador*, su obtención fue más rentable, ya que se estipularon precios únicos a través de negociaciones entre sindicatos. Por el contrario, las tiras cómicas de dibujantes nacionales tenían un mayor costo debido a su carácter inédito.

³¹⁶Varios de los artistas que contribuyeron en el suplemento dominical de *Los Monos* eran originarios de otras ciudades de Colombia, como Cali y Medellín.

³¹⁷ El Espectador. *Los Monos de El Espectador #3* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 9.

³¹⁸Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

³¹⁹Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

³²⁰Clara Helena de Guerrero, entrevista por María Toro Molinares, 19 de abril de 2019.

³²¹Carlos Alguien, entrevista por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

Además, al no existir mediadores, se desarrolló un convenio directo entre medio de publicación y artista, donde se determinó un honorario obviando acuerdos con otras empresas. También, se deben resaltar los costos extra de edición en algunos títulos colombianos, ya sea por ajustes de color o modificaciones de formato. En ocasiones, estos cambios eran elaborados por los propios historietistas, cobrando un poco más de lo habitual³²². Si bien el diario ahorra trabajo, debía asumir la diferencia en el valor final de la historieta. Así, las tiras cómicas nacionales significaron un mayor gasto para el periódico, justificando la rotación constante de títulos dentro del suplemento.

Finalmente, a pesar de los inconvenientes indicados con anterioridad, el suplemento trató de asegurar dentro de sus páginas un espacio para los talentos colombianos. Si bien este se redujo para finales de la década de 1980, nunca se planteó su eliminación. *El Espectador* apostó por estos historietistas y sus respectivas obras como una estrategia de promoción. En sus inicios, la revista apeló a un sentido de identidad o pertenencia para atraer lectores, proclamándose como la primera publicación dominical en introducir este tipo de contenido local. Así, *Los Monos* buscó impulsar el cómic nacional a través de anuncios especiales entre sus ediciones, los cuales resaltaron el lanzamiento de nuevos títulos, nuevos personajes, etc³²³. Eventualmente, la narrativa de presentación se transformó por una visión amplia de dicha revista. “Somos *Los Monos* de *El Espectador*. Los primeros en diversión, información y humor. Somos coleccionables y siempre amigos. Los acompañaremos todos los domingos”³²⁴.

3.2. “Somos *Los Monos* de *El Espectador*”

En términos generales, los artistas que hicieron parte de *Los Monos* publicaron historietas continuas y tiras cómicas autoconclusivas. En primer lugar, los títulos de

³²²Carlos Alguen, entrevista por María Toro Molinares, 22 de mayo de 2020.

³²³ Si bien *Los Monos* se promocionó privilegiando a las historietas de autores colombianos, la mayoría de sus publicaciones eran títulos extranjeros. No obstante, es imposible negar la influencia de dicha revista en la historia del cómic colombiano, pues fue el primer suplemento dominical de prensa, con circulación nacional, en incluir obras de historietas colombianas. Esto repercutió en la formación de colectivos y nuevas propuestas dentro del medio en décadas posteriores.

³²⁴ *El Espectador. Los Monos de El Espectador #304* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1987), 2.

larga duración se consideraron como “historietas principales”, pues obtenían una mayor cantidad de páginas por edición³²⁵, con el propósito de presentar un desarrollo argumental coherente y cumplir con los planteamientos iniciales de cada personaje. Es importante resaltar que los editores privilegiaron este tipo de obras al buscar ‘enganchar’ a los lectores. De esa manera, las historietas eran divididas por capítulos, adaptando su contenido para generar expectativa: “Se trataba de hacer los cortes donde quedara interesante y para la siguiente edición”³²⁶. Por lo cual, se requirió de un mayor trabajo de edición con relación al montaje y proceso de cerrado.

En segundo lugar, una tira cómica solo ocupaba una página. En ese sentido, una edición promedio podría englobar 4 o 5 páginas con distintos títulos. Al ser obras discontinuas, no existía un orden argumental o una trama compleja, sino que aquellas tiras eran chistes ilustrados con pequeños remates cómicos. No obstante, la profundización en los personajes principales era un elemento clave para la supervivencia de las series. Lo anterior era posible a partir de la duración y frecuencia de las mismas al establecer una conexión con los lectores. Así pues, las obras con mayor exposición o reconocimiento eran aquellas donde el lector podía distinguir personajes y relacionarse con los mismos, debido a sus características o actitudes. De ese modo, algunos historietistas idearon situaciones insólitas y cercanas a los lectores, resaltando virtudes y carencias humanas, con el propósito de crear humor.

Los géneros más comunes en el suplemento eran humor, aventura, drama, romance y ciencia ficción. El primero de estos se caracterizó por la implementación de lo irracional como mediador del chiste. Los momentos sin sentido eran útiles para construir sorpresa antes del remate cómico. Igualmente, se hizo uso de figuras literarias como la ironía y la sátira para producir burla³²⁷. Títulos como *Los cuidapalos* (1981 - 1987), *Los marcianitos* (1982 - 1990), *Bonifacio* (1983 - 1984), *Diabluras* (1984), *Los*

³²⁵ En general, se puede decir que el suplemento entre 1981 y 1990 presentó 27 historietas principales. Sin embargo, en 1983 se dejan de promocionar dichas series de forma regular. Este cambio se pudo ocasionar por la reducción del número de páginas. De esa forma, se gastó menos espacio, permitiendo la inclusión de más títulos por edición.

³²⁶ Clara Helena de Guerrero, entrevista por María Toro Molinares, 19 de abril de 2019.

³²⁷ Más adelante en el presente capítulo, se expone una tira cómica que posee ese tipo de humor insólito y satírico.

Medio Media (1985), *Humanos* (1985 - 1986), *Mitos y Leyendas Indígenas* (1986), *Pacho* (1986 - 1987), *Kokorikín* (1987 - 1988), *Bip, Sipi y Nopi* (1988), *Las señoritas Rueditas D Socorrópolis* (1988), *Historias del camino* (1988) y *Copetín* (1990) cumplieron con dichos aspectos dentro del suplemento.

Las obras de aventura ilustraron travesías y exploraciones de valerosos héroes en medio de situaciones peligrosas y complejas. Así mismo, introdujeron personajes intrigantes con propósitos claros y principios morales inquebrantables. En particular, la narración en elipsis fue fundamental para generar intriga y fluidez argumental en este tipo de historias. *Tukano. Aventurero de la Selva* (1981 - 1988), *Castor. El cazador de la pradera* (1982) y *Kike* (1988) son las historietas más significativas de este género en *Los Monos*. Por otro lado, se debe señalar el marcado seguimiento de estereotipos extranjeros asociados al protagonista. Estas historietas describían y formalizaban la imagen del “aventurero colombiano”, con atributos físicos similares al superhéroe norteamericano.

Un ejemplo de ello es el personaje principal de la serie *Tukano. Aventurero de la Selva* del dibujante Jorge Peña³²⁸. Tukano es el cacique de una comunidad indígena en la mitad de la selva nacional. Su misión es defender a su gente de contrabandistas y criminales, inspirando respeto hacia las tradiciones culturales de aquellos grupos. A lo largo de la historia, este se caracteriza como un hombre virtuoso, honesto y leal, el cual posee grandes habilidades de lucha y supervivencia. De esa manera, Peña intentó reflejar la personalidad del protagonista, a través de cualidades físicas y morales.

Así, Tukano era presentado frecuentemente con una postura recta con la cabeza en alto, mirada perdida sobre el horizonte, pecho firme y espalda ligeramente arqueada (Ver Figura 11)³²⁹. Dicha postura resalta los músculos del héroe a través de sombras, dando una sensación de fuerza y confianza. Igualmente, en términos simbólicos, la posición o perfil del mismo apela a una noción de grandeza, la cual se reafirma con

³²⁸ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva”, en *Los Monos de El espectador #10* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 21.

³²⁹ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #84* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 18.

planos completos que señalan la altura del personaje³³⁰. Lo anterior era común en las historietas de superhéroes ochenteras. Un ejemplo de ello es Superman, dado que el personaje adquiere una figura excepcional a partir de su lenguaje corporal (Ver Figura 12)³³¹. En ese sentido, dependiendo de sus movimientos se creaba una impresión de frescura, fortaleza y poder.



Figura 11. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #84 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 18.

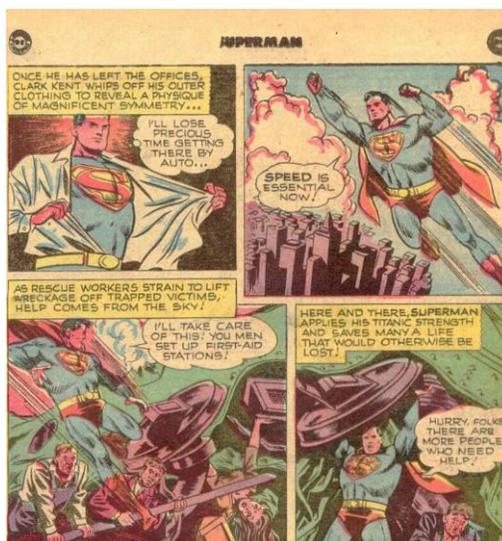


Figura 12. National Comics Publications, “Superman’s First Exploit,” en *Superman #106* (New York: National Comics Publications INC, 1956).

Por su parte, en el suplemento solo se presentaron dos títulos de romance, *Timoteo* (1989) y *Dulcineo* (1982). Este tipo de publicaciones suelen ser semejantes a las historias de drama, dado que enaltecían el amor pasional. Al igual que otros géneros, el uso de figuras literarias fue reiterado, pues los sentimientos se expresaban por medio de metáforas, hipérbolos y comparaciones. Incluso, dichas tiras cómicas emplearon metonimias para reforzar vínculos entre objetos y emociones. Ahora bien, en estas historias hay una distinción en términos de ritmo en la narración. El orden de los

³³⁰ Scott McCloud, *Hacer cómics: secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica* (New York: Harper Collins Publisher, 2006), 106.

³³¹ National Comics Publications, “Superman’s First Exploit”, en *Superman #106* (New York: National Comics Publications INC, 1956).

acontecimientos obedeció a los momentos de revelación argumental. Por ende, una historieta de romance podía ser breve, debido a una resolución o confesión amorosa rápida entre los personajes principales.

Durante las primeras ediciones de *Los Monos*, se intentó introducir el género de la ciencia ficción a través de historietas fantásticas, centradas en contar historias sobre viajes estelares y enfermedades antropomórficas, como las tres obras de Bernardo Elías Ríos, *La Colonia* (1981), *La sentencia* (1981) y *Enor. El Adamita* (1982). De igual manera, se abordaron temáticas relativas a mundos paralelos, comunidades tecnológicas y conocimientos astronómicos desde posturas futuristas, como la serie *Fantasía* (1983) de las artistas Liliana Cadavid y Juana Dávila. No obstante, estos proyectos no llegaron a un término. Se puede decir que recibieron una mala recepción por parte de los lectores, pues no se permitió un desarrollo coherente de los argumentos centrales.

También es posible que los autores de aquellas obras hayan abandonado los proyectos. Esto con el propósito de incursionar en géneros más populares, como la aventura, o incluso, en otro tipo de publicación, como la caricatura. Otro factor que puede explicar el poco desarrollo de la ciencia ficción en *Los Monos* recae en el equipo editorial del mismo suplemento. Estos agentes determinaron y seleccionaron los títulos con mayor proyección según sus criterios de publicación, guiados por las percepciones de mercado. Un ejemplo de ello se evidencia en la respuesta a una carta impresa el 21 de mayo de 1984. En esta correspondencia, dos menores de la ciudad de Pereira, se preguntaron por la continuación de dos historietas, entre ellas una perteneciente a un autor colombiano. El equipo editorial de *Los Monos* contestó lo siguiente:

Queridos Amiguitos: La razón por la cual estas dos tiras han dejado de aparecer en nuestra revista es la de dar campo a otras más interesantes y divertidas. Próximamente aparecerá una historia futurista que seguramente les gustara mucho³³².

³³²El Espectador, *Los Monos de El Espectador #139* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 10.

De esa manera, es posible confirmar que dicho equipo editorial es responsable de tomar decisiones relacionadas a la continuación y rotación de tiras cómicas o historietas. Ahora bien, en otra oportunidad, resultaría llamativo preguntarse por las nociones o definiciones de “interesante” y “divertido” manejadas dentro del suplemento. Aparentemente, aquellas dos cualidades son criterios válidos para la selección de títulos. De igual modo, se debe reconocer que a partir de 1983, la revista estableció una tendencia estilística dirigida hacia las publicaciones de aventura, comedia y humor. Solo hasta 1988, se presentó otra obra original de ciencia ficción, *Bip, Sipi y Nopi* del autor Jr. Azeta, la cual tampoco alcanzó una conclusión satisfactoria³³³.

Por otra parte, dichos géneros determinaron detalles concretos de una historieta o tira cómica, desde ritmos de montaje hasta componentes específicos de una viñeta. De acuerdo con el desarrollo de una historia, se planteaba un orden coherente entre escenas, brindando movilidad y dinamismo a su respectiva narración. Igualmente, cada autor construía paneles autosuficientes para la comprensión fluida de las obras en cuestión. En ese sentido, el número de viñetas por título se ajustó a las transiciones e interacciones necesarias de los personajes en cuadro. Así mismo, aquella cantidad varió conforme a la experiencia comunicativa de los dibujantes.

Por tanto, con la observación de las publicaciones del suplemento, se encontró que la tendencia estaba entre 3 a 8 cuadros por página, siendo una distribución parecida a la del *comic book* norteamericano. De igual manera, las historietas de romance, ciencia ficción y aventura poseen diversos cerrados, resaltando temporalidades, espacios e incluso emociones³³⁴. En cuanto a las tiras de humor, se manejó una estructura estándar de 5 recuadros, donde los escenarios con remates cómicos aumentaron sus dimensiones. Finalmente, varios títulos utilizaron viñetas ordenadas por hileras, mientras que otros recurrieron al uso de un solo panel de página completa. Lo mencionado con anterioridad se puede contemplar en las tiras cómicas mostradas a continuación.

³³³ El Espectador, *Los Monos de El Espectador #344* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 19-20.

³³⁴ McCloud, *Hacer cómics*, 168.



Figura 14. Erney, “Kokorikin,” en *Los Monos de El Espectador* #311 (Bogotá: Talleres El espectador, 1987), 8.



Figura 13. Jaime Lopez, “Los Cuidapalos,” en *Los Monos de El Espectador* #64 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 14.

La primera historieta corresponde al título de humor del dibujante Erney, *Kokorikín* (1987). Esta pieza fue publicada en la edición #311 de *Los Monos* (Ver Figura 13)³³⁵. Es importante destacar su montaje dado que es un plano de página completa con diferentes momentos o tiempos yuxtapuestos. La escena se puede dividir en tres focos de atención de acuerdo a los planos: en el primero de ellos, se encuentra el pollito Koki llorando en la mitad de una isla; en el segundo, en la esquina izquierda, sobresale el protagonista Kokorikín junto a su padre en una balsa³³⁶; en el tercer plano, se tiene la visión periférica de una feria, en donde se resalta la caída de un vagón dentro de una montaña rusa.

Cada elemento en escena tiene un propósito reflexivo. De acuerdo al único globo de diálogo, el objetivo de la tira cómica es criticar la irresponsabilidad de algunos

³³⁵ Erney, “Kokorikín,” en *Los Monos de El Espectador* #311 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1987), 8.

³³⁶ Por las diferentes líneas cinéticas del agua, se puede inferir el movimiento de la laguna donde se hallan los personajes.

padres de familia. Por tanto, el montaje ayuda a potenciar dicho mensaje, pues el centro de interés es el niño desconsolado y perdido en un entorno desconocido. Así pues, la elección de un panel de página entera, con distintas capas, resulta ideal para el propósito final del autor. La segunda obra pertenece al título de humor y sátira ambientalista del dibujante Jaime López, *Los Cuidapalos* (1981). Esta tira en especial se encuentra en la edición #64 de *Los Monos* (Ver Figura 14)³³⁷.

A diferencia de la tira anterior, López presentó una estructura concisa de 7 recuadros en hileras de dos. Sin embargo, el último panel posee un tamaño doble, debido al remarque irónico de la narración. Por otro lado, se debe detallar que la primera escena se refiere a una viñeta *flotante* al no tener un marco. Así mismo, el globo de diálogo final se sobrepone a un margen de restricción. Básicamente, López entregó una obra estándar con buen manejo de transiciones, la cual sobresale por pequeños elementos fuera de las tendencias clásicas sobre tiras cómicas de prensa.



Figura 16. Efraín Monroy, “Los Marcianitos,” en *Los Monos de El Espectador* #35 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 15.



Figura 15. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #98 (Bogotá: Talleres El espectador, 1983), 18.

³³⁷ Jaime López, “Los Cuidapalos,” en *Los Monos de El Espectador* #64 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1982), 14.

La tercera tira es del título de humor *Los Marcianitos* (1982), del artista Efraín Monroy. La pieza en cuestión se halla en la edición #35 de *Los Monos* (Ver Figura 15)³³⁸. En esta se puede identificar una transición o cerrado de *momento a momento*³³⁹, pues el discurso proclamado por uno de los protagonistas está ocurriendo en un mismo espacio, pero bajo distintos tiempos. Así, entre viñetas se proporciona una sensación de continuidad, en donde es posible identificar el paso del tiempo con el cambio de postura del locutor y su respectivo diálogo. Además, se empleó una estructura simple de 5 recuadros, siendo el último más amplio, pues presenta la “revelación” de la broma.

En cuanto a la cuarta tira cómica, está concierne al título de aventura del historietista Jorge Peña, *Tukano. Aventurero de la Selva* (1981), que se encuentra en la edición #98 de *Los Monos* (Ver Figura 16)³⁴⁰. En contraposición al ejemplo previo, Peña implementó un cerrado de *escena a escena*³⁴¹, dado que las primeras dos viñetas se ubican en un espacio y tiempo diferentes. Luego de ello, a partir del tercer recuadro, se realizó una transición *acción a acción*³⁴², ya que se completa una tarea en un mismo lugar, pero en varios instantes. Es importante resaltar que este fragmento de la historia, se narró y representó desde distintos puntos de vista. El lector es capaz de unir dos escenas bajo un mismo tiempo de acción coherente. Esto se refleja en la última viñeta, pues los nativos que fueron en busca de Tukano, logran encontrarlo y rescatarlo del río.

Por otra parte, la tira cómica de *Tukano* también presentó cinco viñetas. No obstante, tanto la organización como el tamaño de cada recuadro, se ajusta a los distintos planos narrativos. La propuesta de Peña es similar a las historietas de superhéroes norteamericanos, pues se necesita dinamismo entre cada acción, para crear una sensación de movimiento, de manera que se utilizan varios tipos de plano y transiciones, haciendo énfasis en gestos y actos concretos. Así, el autor genera adrenalina y emoción durante la lectura. En ese sentido, se puede afirmar que varios de

³³⁸ Efraín Monroy, “Los Marcianitos,” en *Los Monos de El Espectador #35* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1982), 15.

³³⁹ McCloud, *Entender el cómic*, 70.

³⁴⁰ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #98* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 18.

³⁴¹ McCloud, *Entender el cómic*, 71.

³⁴² McCloud, *Entender el cómic*, 70.

los artistas de *Los Monos* tenían conocimientos técnicos sobre la producción de historietas. Igualmente, el suplemento no se encasilló con un tipo exclusivo de obra. Si bien existieron tendencias, las páginas de aquella revista dieron un lugar a iniciativas nuevas.

En términos visuales, *Los Monos* sobresalió por encima de diversos suplementos dominicales por su versatilidad estilística: la destreza de cada artista logró una propuesta llamativa con relación a otras publicaciones de prensa. De igual modo, dichas historietas eran independientes dentro de la revista dado que no compartían una composición interna. Sin embargo, existieron algunos aspectos similares como preferencias de dibujo y colores. La tendencia entre los autores era un diseño limpio con líneas finas, para contornos y fondos. Además, en varias obras se evidenció el uso de técnicas de perspectiva y anatomía para alcanzar un acercamiento al mundo real. De esa forma, se identificaron representaciones prácticas de diversos escenarios posibles.

Las observaciones anteriores no son válidas para las historietas de ciencia ficción, debido a su carácter imaginativo ligado a las posibilidades de desarrollo tecnológico. Las idealizaciones futuristas de este género favorecen a la experimentación de texturas y formas dentro del dibujo. Adicionalmente, la composición de cada viñeta requiere de un alto nivel de exposición y planeación, ya que se debe consolidar un universo alternativo³⁴³. En ese sentido, las obras impresas en *Los Monos*, no se encasillaron en una inclinación local, sino que crearon su propio entorno a partir de figuras extrañas y deformaciones, es decir, no se limitó la creatividad artística.

³⁴³ McCloud, *Hacer cómics*, 167 - 168.



Figura 17. Bernardo Elías Ríos, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador* #14 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 15-16.

Un ejemplo de ello es la historieta de ciencia ficción del autor Bernardo Elías Ríos, *La Sentencia* (1981), publicada entre las ediciones #13 y #14 de *Los Monos* (Ver Figura 17)³⁴⁴. En dicha historieta, el autor se aventura con varios colores fuertes, sombras marcadas, contornos gruesos, formas y diseños geométricos. Incluso, se llegó a experimentar con la fuente de los diálogos, dando una sensación de formalidad y uniformidad. Por último, Ríos no precisó de una representación ideal y anatómica de los personajes, puesto que buscaba producir extrañeza dentro de su narración. En otras palabras, el lector debía de ubicarse en un mundo fantástico.

Por otra parte, algunos artistas escogieron un estilo caricaturesco, con el propósito de transmitir un mensaje directo y claro. Por lo general, las obras de humor se apegaron a este tipo de diseño, resaltando en las viñetas solo objetos necesarios para la ejecución del chiste. Simultáneamente, los personajes fueron asociados a una serie de características distintivas, referentes a su físico y personalidad. Estos dibujos suelen ser amigables con el lector infantil al carecer de un realismo exacerbado, inspirando ternura y curiosidad. Varios autores de *Los Monos* se apoyaron en estilos marcados,

³⁴⁴ Bernardo Elías Ríos, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador* #14 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 15-16.

esperando generar una conexión con los lectores. Así, dibujaban desde colores vibrantes, líneas curvas y figuras redondeadas, hasta sombras, líneas rectas y formas geométricas.

Se debe enfatizar en los encuadres, dado que sus dimensiones pueden determinar el dinamismo de un espacio y la duración de un momento. En adición, la presencia de un marco alrededor de una escena facilita la identificación de un camino de lectura³⁴⁵. Por tanto, su ajuste implica un ejercicio reflexivo de comunicación. El autor exige al lector una mayor concentración, a través de una organización compleja de objetos dentro de un panel. Las decoraciones, elementos de utilería, fondos y artículos con un valor simbólico dejan de ser aleatorios al potenciar la transmisión de conceptos, ideas o pensamientos³⁴⁶. Prácticamente, dicho encuadre recopila la visión de un artista.

En *Los Monos*, los encuadres con ajustes personales se vincularon a escenas de reconocimiento espacial. Así mismo, algunos dibujantes prefirieron omitir el marco para construir una viñeta *flotante*, subrayando estratégicamente un personaje, acción o sonido en forma de onomatopeya. Un ejemplo de ello se encuentra en la historieta *Tukano. Aventurero de la Selva* (1981) de Jorge Peña, especialmente, la primera parte de la publicación de *Los Monos* #337 (Ver Figura 18)³⁴⁷. En esta pieza es posible reconocer dos tipos de encuadre en un solo plano horizontal. El primero corresponde a una viñeta cerrada, en donde sobresale un fondo en espiral con colores cálidos. En este se hace énfasis en el rostro del protagonista, el cual está durmiendo.

El lector puede inferir que el niño está pasando por una terrible pesadilla, tanto por la gesticulación, el diálogo y, nuevamente, el fondo. El segundo encuadre es una viñeta flotante que contiene las figuras de varios jóvenes, lanzando comentarios

³⁴⁵ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 123.

³⁴⁶ Gubern, *El lenguaje de los cómics*, 124.

³⁴⁷ Jorge Peña, "Tukano. Aventurero de la Selva," en *Los Monos de El Espectador* #337 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 17.

positivos y negativos sobre el personaje principal. Por el color, las líneas temblorosas y el diseño intermitente de los globos, se puede deducir que dichos jóvenes son recuerdos del menor, expresados a manera de sueños. En otras palabras, el segundo encuadre contiene el temor del protagonista. Esta composición resulta novedosa y entretenida, ya que a través de un juego de planos con distintos tipos de marco, es posible entender una idea tan abstracta como un mal sueño.



Figure 18. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #337 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 17.

Por otra parte, el uso de colores dentro de la revista tiene un trasfondo estilístico. La mayoría de artistas apostó por tonos llamativos y cálidos, entre ellos el amarillo, rojo y naranja, con el propósito de impactar y atraer lectores. No obstante, algunos autores implementaron paletas de tonalidades frías, como el azul, verde y gris. Usualmente, estas selecciones se llevan a cabo al considerar el desarrollo narrativo de una historieta o tira cómica, es decir, la aplicación del color no es aleatoria. Este componente puede agregar realismo, profundidad e incluso, intensidad emocional a una viñeta³⁴⁸. Por ello, los colores son aspectos visuales, pero también narrativos.

³⁴⁸ McCloud, *Entender el cómic*, 190.

En el suplemento, uno de los títulos caracterizados por conservar una paleta de colores fríos fue *Las señoritas Rueditas D Socorópolis* (1988) del artista Erney (Ver Figura 19)³⁴⁹. A lo largo de la serie, se recurre a tonalidades negras, grises, verdes y lilas para recrear el lugar donde se desarrolla la serie, Socorro, Santander, proporcionando el color una atmósfera de lectura al contextualizar al lector. Por el contrario, la tira cómica *Los Medio Media* (1985) del dibujante Álvaro Rahirant Gómez presentó consistentemente la misma paleta de colores fuertes (Ver Figura 20)³⁵⁰, con variaciones de amarillo, rojo, rosado y azul, que dieron vida a distintas escenas, generando una sensación de vigor entre los protagonistas.

Sin embargo, hay un detalle curioso con relación a la vestimenta de los personajes principales. La niña usa un vestido rosa, mientras que el niño un overol azul. Al parecer, los colores de sus respectivas prendas están asociados con su género, reproduciendo unas normas o códigos culturales de vestir. Esta aplicación del color es deliberada, debido a que es un patrón repetitivo. Esto no solo ocurre con los protagonistas: los padres de los mismos también siguen dicha tendencia. De esa forma, el color es útil para determinar aspectos tan complejos como la identidad.

³⁴⁹ Erney, “Las señoritas Rueditas D Socorópolis ,” en *Los Monos de El Espectador #364* (Bogotá: Talleres El espectador, 1988), 16.

³⁵⁰ Alvaro Rahirant Gomez , “Los Medio Media ,” en *Los Monos de El Espectador #179* (Bogotá: Talleres El espectador, 1985), 6.



Figura 19. Erney, “Las señoritas Rueditas D Socorropolis ,” en *Los Monos de El Espectador* #364 (Bogotá: Talleres El espectador, 1988), 16.



Figure 20. Alvaro Rahirant Gomez , “Los Medio Media ,” en *Los Monos de El Espectador* #179 (Bogotá: Talleres El espectador, 1985), 6.

Finalmente, es posible identificar tanto en las historietas como tiras cómicas del suplemento el uso de onomatopeyas. No obstante, en la mayoría de casos, estas representaciones lingüísticas toman una forma visual: hacen parte de la composición final de una viñeta, pues sus caracteres adquieren peso como ilustración. Incluso, en algunas oportunidades, una onomatopeya puede llegar a ocupar todo un panel, dado que indican una acción. Para que eso funcione dentro de una narración es necesario establecer una estructura elíptica, omitiendo algunos fragmentos de información.

Un ejemplo sobre la incidencia de las onomatopeyas dentro de un montaje se puede observar a partir de la historieta *Mitos y leyendas Indígenas* (1986) de la autora Paty Pino, la cual contó con la colaboración y corrección de estilo del historietista Bernardo Ricón (Ver figuras 21 y 22)³⁵¹. En esta obra, las onomatopeyas aparecen en

³⁵¹ Paty Pino, “Mitos y leyendas indígenas,” en *Los Monos de El Espectador* #251 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 19 - 20.

escena no solo para exaltar sonidos como la risa, sino también para efectuar acciones concretas. En la pieza de la edición #251 de *Los Monos*, el Dios Chiminigagua, enojado por las burlas de varios animales, castiga a un par de aves con un soplo ardiente. Este acto es dibujado a partir de la onomatopeya que sale de los labios del protagonista simulando el sonido del aire expulsado.

Si esta ilustración del sonido fuera eliminada de la escena, de igual manera, se entendería la situación. Sin embargo, su presencia facilita al lector el proceso de comprensión, pues lo acontecido se vuelve evidente. En ese sentido, las onomatopeyas no llenan vacíos en los movimientos o eventos, sino que complementan la experiencia de lectura.



Figura 21. Paty Pino, “Mitos y leyendas indígenas,” en *Los Monos de El Espectador* #251 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 19 - 20.



Figura 22. Paty Pino, “Mitos y leyendas indígenas,” en *Los Monos de El Espectador* #251 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 19 - 20.

3.3. Historietas híbridas. La fusión de estilos y narrativas.

3.3.1 La ciencia ficción de Bernardo Elías Ríos: Una propuesta sugestiva en *Los Monos de El Espectador*

Entre 1981 y 1990, *Los Monos* publicó aproximadamente 22 historietas y tiras cómicas representativas de la escena del cómic en Colombia, debido a su amplia difusión y variedad de géneros. Como se indicó en el primer capítulo, este suplemento sólo se podía adquirir junto al periódico *El Espectador*, el cual poseía diferentes puntos de distribución en el país. Igualmente, aquellas publicaciones reflejaron las temáticas y estilos populares en el mercado local. Algunas obras del suplemento sobresalieron más que otras, por su desarrollo argumentativo, diseño y originalidad. Además, dentro de la misma revista, unas cuantas historietas recibieron mayor visibilidad con promociones o portadas especiales (Figuras 23, 24 y 25)³⁵².

³⁵² Bernardo Elías Ríos, “La Colonia”, en *Los Monos de El Espectador* #9 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 1. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la selva” en *Los Monos de El Espectador* #175 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1985), 1. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #247 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1986), 1.

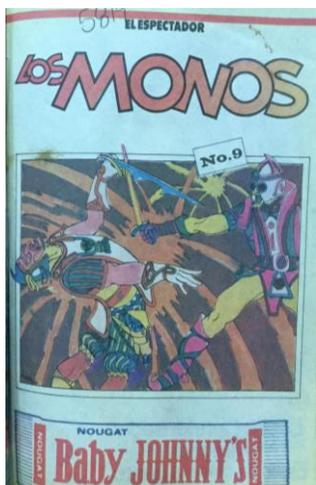


Figura 23. Bernardo Elias Rios, “La Colonia”, en *Los Monos de El Espectador* #9 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 1.

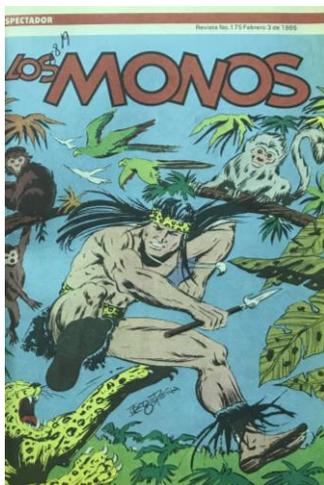


Figura 24. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la selva” en *Los Monos de El Espectador* #175 (Bogotá: Talleres El espectador, 1985), 1.



Figura 25. Jaime Lopez, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #247 (Bogotá: Talleres El espectador, 1986), 1.

Una de estas es el título de ciencia ficción llamado *La Colonia* del historietista Bernardo Elias Rios. Esta miniserie se imprimió el 8 de noviembre de 1981, específicamente en *Los Monos* #8, donde recibió la portada principal de dicha edición³⁵³. Lo anterior se debió al debut de la misma, ya que era la primera historieta de un artista nacional en el suplemento. Aquella portada representó y reafirmó el lema central de la revista, el cual indicaba una prioridad por los talentos nacionales. Esto se puede considerar como una estrategia de promoción del suplemento, pues apela a su carácter diferenciador con respecto a otras publicaciones similares en el mercado.

Ahora bien, *La Colonia* narra un drama generacional en medio de una guerra. El lector es testigo de las aventuras de la familia real del pueblo de Ghann, el cual se enfrenta constantemente a guerreros místicos conocidos como Antianos, que hostigan y destierran en numerosas ocasiones a los ghanneses al considerarlos una plaga.

³⁵³ *Los Monos* #8 fue la primera edición del suplemento en presentar una portada con un título creado por un artista colombiano.

Usualmente, la gente de Ghann pierde su poderío durante los enfrentamientos³⁵⁴. No obstante, con el tiempo se recuperan, emigran y construyen un nuevo dominio fuera del control de los Antianos. Sin embargo, al término de esta historieta, hay un giro argumental drástico.

Al parecer, el universo donde se desarrolla la historia central es una lámina de microscopio. Los pueblos en combate son bacterias y medicamentos respectivamente. Los ghanneses en realidad son la representación de la gangrena gaseosa, la cual se expande lentamente dentro del cuerpo de un paciente moribundo³⁵⁵. Si bien la obra resulta confusa por el diseño de personajes y el orden arbitrario de los diálogos, se debe considerar como uno de los primeros intentos creativos del cómic colombiano. Ríos con este título trató de potencializar el género de ciencia ficción entre las historietas en circulación. Esta propuesta logra definir un mundo alternativo, con sus propias reglas, distanciándose de las tiras cómicas tradicionales de prensa.

Igualmente, este título no siguió la tendencia de las historietas publicadas en los suplementos dominicales durante la década de 1980, pues no poseía ningún tipo de humor. Por el contrario, Ríos hizo referencia a problemáticas sociales sensibles como las guerras territoriales, la migración forzada y la discriminación. De esa manera, se puede inferir que el autor buscó crear un cómic maduro, adecuado para un lector joven y adulto. Un título que resonara con algunas de las circunstancias del contexto nacional para dicha época. Ríos mantuvo esta pretensión a lo largo de su trayectoria dentro de *Los Monos*, explorando diversos escenarios a partir de ensayos técnicos, estilísticos y narrativos. Así, *La Sentencia* (1981) es la segunda historieta de ciencia ficción realizada por dicho artista dentro del suplemento. Esta serie fue publicada el 20 de diciembre de 1981 en *Los Monos #14*, siendo la “historieta principal”³⁵⁶ de la edición.

³⁵⁴ Bernardo Elias Rios, “La Colonia,” en *Los Monos de El Espectador #8* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 18-27.

³⁵⁵ Bernardo Elias Rios, “La Colonia,” en *Los Monos de El Espectador #9* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 18-27.

³⁵⁶ A partir de *La Colonia*, el suplemento determinó una organización interna para sus títulos, en donde se establecen “historietas principales” o “historietas semanales”. Las primeras eran aquellas con mayor exposición, debido al aumento de páginas por edición. Las otras implicaron una variación de frecuencia sobre las tiras cómicas autoconclusivas.

Aquella obra contiene un breve relato espacial sobre un prisionero intergaláctico, un reconocido científico, que es sentenciado al exilio en un planeta “primitivo”, por haber liberado una bacteria letal dentro de su tripulación, siendo obligado a trabajar y relacionarse con los habitantes de la Tierra³⁵⁷. Al final de la historia, Ríos consiguió ilustrar una *teoría* sobre el origen de los dioses prehispánicos, siendo estos seres provenientes de otro planeta. Incluso, sugirió la idea de seres desconocidos que buscan ayudar y fortalecer asentamientos humanos. El autor no cambió su estilo de dibujo con relación a su obra previa. No obstante, si modificó la caligrafía de los diálogos, favoreciendo la fluidez de la lectura.

Por otro lado, es posible apreciar un montaje claro y estructurado, sin planos sueltos. El ritmo de la secuencia es adecuado al contener menos cerrados largos de *escena - escena*. Igualmente, Ríos recurrió a diversas formas de encuadre para indicar la distinción entre recuerdos y sueños, evadiendo una interrupción en la organización de viñetas. Lo anterior fue fundamental para brindar dinamismo al desarrollo narrativo de la historia, el cual se realizó con el planteamiento de una elipsis. A diferencia de *La Colonia*, esta segunda entrega no abordó temáticas complejas y no utilizó largas secuencias de introducción. El argumento se construyó a medida que se consumía dicho relato. Por ello, no es posible imaginar o predecir la trama.

Finalmente, Ríos publicó entre *Los Monos #18, #19 y #20* su tercera historieta de ciencia ficción, *Enor. El Adamita* (1982). Esta revela la leyenda de Enor, el máximo héroe del pueblo Adamita. Este hombre fue seleccionado por los altos sacerdotes de su civilización con el propósito de aprender los secretos culturales de su mundo, siendo estos algunos conocimientos necesarios para recuperar su tierra perdida. En un principio, Enor aprendió astrología, geografía e historia para reconstruir el mito fundacional de su pueblo. Al parecer, un dios supremo, con un pájaro de fuego, depositó dos huevos en la tierra. De estos, salieron los primeros hombres y mujeres del

³⁵⁷ Ríos, “La Sentencia,” 15 - 21.

planeta. Con el tiempo, aquella región sagrada fue arrebatada de los Adamitas por los Avatares, una raza guerrera con alta tecnología³⁵⁸.

Por ello, Enor recibe la última misión de su pueblo: regresar a dicho territorio para rescatar una flor, la cual acabará con las desgracias de su clan. Este emprende un viaje hacia lo desconocido, pasando por varias dificultades. Se enfrenta a diferentes tribus de Avatares y escapa con ayuda de algunos animales salvajes. Finalmente, Enor encuentra el templo sagrado del Dios supremo, tomando aquella flor divina³⁵⁹. A diferencia de las historietas anteriores de Ríos, esta no posee una conclusión real. Las últimas viñetas solo muestran a Enor regresando a su hogar, ignorando las repercusiones o consecuencias de sus acciones. Además, el guión permite inferir que la serie tenía más arcos argumentales.

Otro aspecto importante que apoya lo mencionado es la promoción del final, ya que se anuncia una futura secuela, la cual nunca llega a las páginas del suplemento. “Espere nueva aventura: El retorno de Enor”³⁶⁰. Por causas no identificadas, la revista decidió acabar con el título en su totalidad. Este tipo de malentendidos o anuncios vacíos fueron comunes durante la trayectoria de *Los Monos*. Al parecer, la continuación de un título estaba sujeta tanto a la disposición de los artistas como a la recepción de los lectores. Por otro lado, en comparación con las otras historias de Ríos, esta historieta es la más agradable para el lector infantil. No contiene temas sensibles o aborda problemáticas sociales complejas. Por el contrario, es una lectura lineal que despliega sus personajes con paciencia, ayudando a la comprensión de los eventos.

De modo similar, el formato de presentación es cómodo con relación a las dos primeras obras del autor. *La Colonia* y *La Sentencia* se plantearon como historietas cerradas, es decir, tenían un principio y fin. No obstante, estas se editaron para abarcar un número extra dentro de la revista, imposibilitando el entendimiento global de las mismas. Las historietas fueron divididas en dos episodios desde escenas claves. En cambio, *Enor. El Adamita* desde el comienzo se estableció como una serie por

³⁵⁸ Bernardo Elías Ríos, “Enor. El Adamita,” en *Los Monos de El Espectador* #18 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 15 - 21.

³⁵⁹ Ríos, “Enor,” 14 - 21.

³⁶⁰ Ríos, “Enor,” 21.

capítulos. Cada entrega poseía un recuadro de inicio y una viñeta final de suspenso, creando expectativa con su próxima edición. *Los Monos* alcanzó a publicar tres de estos, cerrando el primer arco del relato. Así, Ríos evitó el recorte arbitrario de su obra, permitiendo una mejor interpretación.

Las tres obras de ciencia ficción tienen algunos aspectos en común. En primer lugar, persiste un interés por el espacio y la posibilidad de vida extraterrestre, describiendo seres desconocidos con saberes místicos sobre el universo. Segundo, se debe considerar el dinamismo entre escenas, pues el autor retoma elementos de las historietas de aventura. Por ejemplo, los protagonistas son considerados *héroes solitarios* que enfrentan grandes desafíos en busca de sentido. En tercer lugar, el autor plantea su estilo desde el uso de diseños geométricos que rompen los principios de la anatomía. Así mismo, los dibujos son una mezcla entre elementos visuales fantásticos y realistas (Ver figuras 26, 27 y 28)³⁶¹.



Figura 28. Bernardo Elias Rios, “La Colonia,” en *Los Monos de El Espectador* #8 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 17.



Figura 27. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador* #13 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 21.

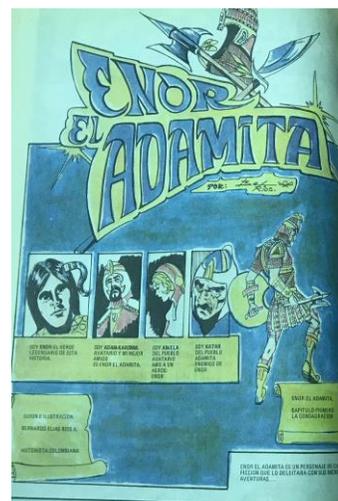


Figure 26. Bernardo Elias Rios, “Enor. El Adamita ,” en *Los Monos de El Espectador* #18 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 15.

³⁶¹ Bernardo Elias Rios, “La Colonia,” en *Los Monos de El Espectador* #8 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 17. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador* #13 (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 21. Bernardo Elias Rios, “Enor. El Adamita ,” en *Los Monos de El Espectador* #18 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 15.

Sin embargo, se puede decir que este tipo de diseño es una elección consciente por parte del autor. Esto tiene sentido cuando se analizan algunas viñetas, ya que los dibujos funcionan como encuadres completos dentro del montaje. Incluso, la aplicación del color sirve para el mismo fin. En esa medida, Ríos experimentó con la funcionalidad narrativa del dibujo en sus tres obras, creando propuestas híbridas de ciencia ficción. Estos títulos se caracterizaron por fusionar elementos estilísticos y narrativos del cómic extranjero con experiencias estéticas particulares del autor. De esa manera, Ríos proporcionó tres historietas híbridas, pioneras de la ciencia ficción en Colombia, desde la selección y unión de elementos pertenecientes a la línea tradicional del cómic Franco-Belga.

Entre los aspectos estilísticos apropiados por Ríos, para su posterior hibridación dentro de sus obras, se deben resaltar las propuestas alternativas del cómic europeo de 1970, específicamente aquellas historietas lanzadas bajo el sello de la revista francesa *Métal Hurlant* (1974 - 1987). Esta revista se fundó en 1974 por la editorial *Les Humanoïdes Associés*, la cual estaba conformada por artistas reconocidos como Jean Giraud y Philippe Druillet, el guionista Jean Pierre Dionnet y el ejecutivo Bernard Farkas³⁶². *Métal Hurlant* (Ver figura 29)³⁶³ se caracterizó por la publicación mensual de títulos de ciencia ficción y horror a modo de álbum.

Aquella revista contenía un aproximado de 68 páginas a gran tamaño, en donde se publicaron historietas, artículos y reseñas de libros, películas y objetos de interés relacionados a los géneros indicados. La mayoría de las obras se presentaron en blanco y negro. Sin embargo, no se establecieron límites creativos para los autores³⁶⁴. Entre las series más importantes, se pueden destacar *Arzach*, *Milady 3000*, *Jeremiah*, *Exterminator 17* y *Lone Sloane*. Así mismo, participaron historietistas reconocidos como Alejandro Jodorowsky, Serge Clerc, Alain Voss y Milo Manara³⁶⁵. Para 1980, *Métal Hurlant* se había posicionado como una de las principales revistas de historietas

³⁶² Gerardo Vilches Fuentes, *Breve historia del cómic*. (Madrid: Ediciones Nowtilus SL, 2014), 75.

³⁶³ Phillippe Druillet et al., *Métal Hurlant #2* (París: Les Humanoïdes Associés, 1975), 1.

³⁶⁴ Fuentes, *Breve historia del cómic*, 75.

³⁶⁵ Fuentes, *Breve historia del cómic*, 76.

explícitas para jóvenes y adultos a nivel mundial, siendo una influencia y referente estilístico para la época.

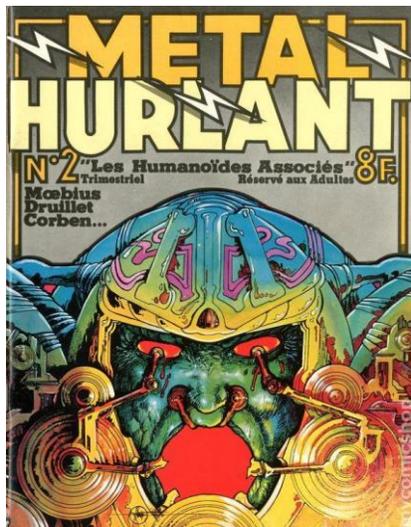


Figura 29. Philippe Druillet et al., *Métal Hurlant* #2 (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1975), 1.

En términos más específicos, Ríos se inspiró en la obra de Jean Giraud, más conocido por su seudónimo *Moebius*. Su historieta titulada *Arzach* (1975)³⁶⁶ puede ser considerada fundamental para abordar el trabajo del historietista colombiano, puesto que se identificaron varias semejanzas estéticas. Esta publicación corresponde a una antología de cuatro historietas cortas a modo de álbum, las cuales se editaron e imprimieron en la revista *Métal Hurlant* entre 1975 y 1976. *Arzach* se categorizó como una propuesta experimental, debido al uso de distintas técnicas de dibujo junto a una narrativa inusual por su carencia de diálogos³⁶⁷. En otras palabras, esta obra muda logró transmitir particularidades expresivas con solo ilustraciones y detalles visuales propios de un estilo marcado. Lo anterior, favoreció a la libre interpretación de eventos al no existir un relato convencional.

³⁶⁶ En cada publicación de la revista *Métal Hurlant*, Moebius cambió el nombre oficial de la historieta. En ese sentido, la obra en cuestión no posee un título concreto. Este varió entre Arzak, Harzak, Harzach y Harzack. Jean Giraud, *Arzach* (París: Les Humanoïdes Associés, 1976), 1-62.

³⁶⁷ Giraud, *Arzach*, 1-62.

Adicionalmente, estas historietas se destacaron por un montaje simple. Con frecuencia, se presentó un arreglo de seis viñetas por página. Moebius no personalizó o modificó los encuadres clásicos. Por el contrario, conservó una presentación minimalista enfocada al diseño, construyendo una secuencia sólida y coherente para cualquier lector atento. Por su parte, Ríos estableció su propio ritmo y estilo narrativo de montaje. Las viñetas cambian constantemente de forma, experimentando con las transiciones. Es importante notar que los cerrados proporcionados, tanto de Moebius como de Ríos, fueron de *acción - a - acción* al mostrar el progreso o evolución de un objeto o actividad en particular³⁶⁸. Otro aspecto a resaltar de la obra del historietista colombiano es el parecido visual de algunos personajes y paneles con el título de Moebius, *Arzach*.

En varias ocasiones, las historias de Ríos adoptaron imágenes representativas del estilo marcado de Moebius, a través de elementos y personajes en escena. Un ejemplo claro de ello es la historieta de *Enor. El Adamita*. Al igual que el héroe anónimo del autor francés, Enor viaja hacia su aventura en una especie de ave prehistórica desconocida (Ver figuras 30 y 31)³⁶⁹. Así mismo, la estética general del historietista colombiano poseía un parentesco con el dibujo vanguardista de Moebius, debido al uso de trazos delgados, contrastes acentuados, sombras, formas geométricas y una paleta de colores fuertes. El interés por el detalle es perceptible en las dos obras, al observar con detenimiento las texturas exhibidas dentro de una viñeta o panel.

En *Arzach*, esto se puede identificar en las rocas, objetos o incluso, en la piel de los protagonistas, pues el autor resaltó los dibujos a partir de pequeñas líneas de expresión o volumen. En cuanto al relato de Enor, lo anterior es visible en la composición de las prendas de vestir. Ríos presentó distintas figuras y trazos yuxtapuestos en la ropa y joyas del protagonista. Otro ejemplo de lo señalado es la historieta de *La Sentencia*. En aquel título, Ríos dibujó una nave espacial a partir del

³⁶⁸ McCloud, *Entender el cómic*, 70.

³⁶⁹ Jean Giraud, *Arzach* (París: Les Humanoides Associés, 1976), 7. Bernardo Elias Ríos, “Enor. El Adamita,” en *Los Monos de El Espectador* #20 (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 21.

diseño elaborado por Moebius en la cuarta entrega de *Arzach* (Figuras 32 y 33)³⁷⁰. Si bien el autor francés designa dicho diseño como la representación de un edificio en ruinas, Ríos modifica significativamente la imagen final para crear un modelo de vehículo intergaláctico. En teoría, no es el mismo objeto y mucho menos posee detalles parecidos al dibujo original. Sin embargo, desde una perspectiva panorámica o general, la forma básica sigue siendo igual. Por lo cual, el historietista colombiano generó ilustraciones híbridas, al combinar y fusionar su estilo personal con las expresiones artísticas del autor francés.

³⁷⁰ Jean Giraud, *Arzach* (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1976), 35. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador #13* (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 23.



Figura 31. Jean Giraud, *Arzach* (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1976), 7.



Figura 30. Bernardo Elias Rios, “Enor. El Adamita ,” en *Los Monos de El Espectador #20* (Bogotá: Talleres El espectador, 1982), 21.

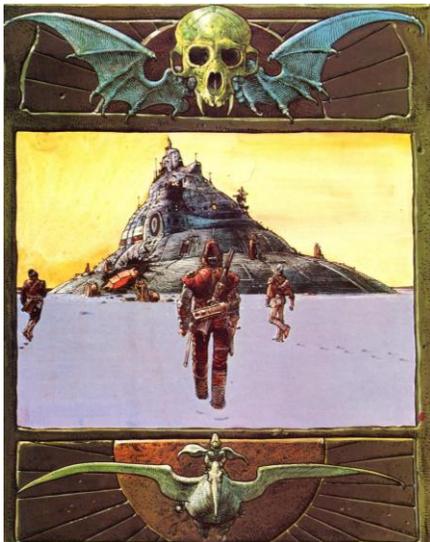


Figura 33. Jean Giraud, *Arzach* (Paris: Les Humanoïdes Associés, 1976), 35.

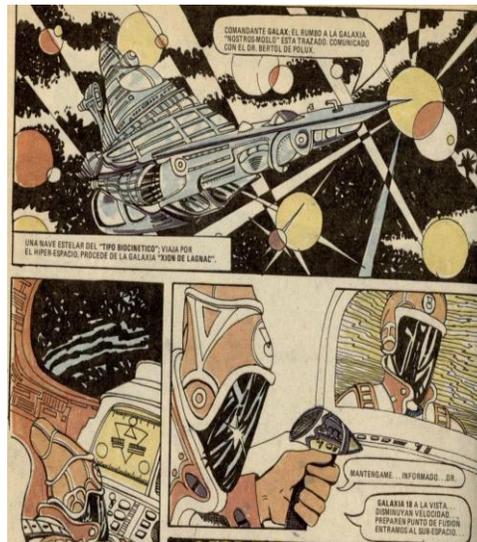


Figura 32. Bernardo Elias Rios, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador #13* (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 23.

Con relación a la historia, al igual que las obras de Ríos, *Arzach* narra las aventuras de un héroe mítico. Este enfrenta diversas dificultades hacia un rumbo desconocido. El protagonista monta una especie de Pterodáctilo entre tierras desérticas

y áridas, las cuales poseen ruinas, lugares sagrados y criaturas fantásticas³⁷¹. No se sabe cuál es su objetivo o propósito de vida. Este se denota como un individuo ambiguo que vaga por la galaxia. En resumen, Moebius ofrece una oda espacial, resaltando las andanzas de un ser solitario. El historietista colombiano no es ajeno a dicho modelo de personaje. En las tres obras analizadas con anterioridad, es posible concebir la soledad e inquietud del héroe. Si bien Ríos no deja vacíos para la imaginación del lector, sí muestra los pesares del exilio.

En *La Colonia*, el líder del pueblo de Ghann se aleja de la sociedad para tomar las decisiones más importantes. Este no consulta con amigos o familiares, pues es su deber exclusivo como rey. Durante su derrota, este escapa para formar un nuevo asentamiento, reconociendo su fracaso³⁷². Luego, en *La Sentencia*, el prisionero intergaláctico recorrió solo el planeta tierra por años, hasta que encontró una comunidad nativa que lo aceptó. Sin embargo, estando dentro de dicho grupo, todavía se sentía fuera de lugar³⁷³. Por último, en *Enor. El Adamita*, el protagonista debe enfrentar desafíos para salvar a su gente. Al ser el elegido, este debe actuar sin ningún tipo de ayuda, por lo que el héroe se halla solo con sus pensamientos ante el peligro³⁷⁴.

Así pues, la soledad y el exilio son vistos como un mecanismo para reflexionar y concretar un conocimiento profundo, el cual impulsa las acciones primarias de cada personaje. Usualmente, al pasar por estas etapas de autodescubrimiento, el protagonista adquiere información que sobrepasa los límites de su universo. En esa medida, este se embarca en una aventura tratando de encontrar sentido. Este tipo de dinámica también se puede ubicar en la historieta francesa *Mystère des Abîmes* (1966), también conocida según su traducción oficial *El misterio del abismo*, del artista Philippe Druillet³⁷⁵. *Lone*

³⁷¹ Giraud, *Arzach*, 1-62.

³⁷² Ríos, “La Colonia,” 25 -27.

³⁷³ Bernardo Elías Ríos, “La Sentencia,” en *Los Monos de El Espectador #13* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 20.

³⁷⁴ Bernardo Elías Ríos, “Enor. El Adamita ,” en *Los Monos de El Espectador #19* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1982), 17 – 18.

³⁷⁵ Philippe Druillet, “Mystère des Abîmes” en *Les 6 Voyages de Lone Sloane* (Paris: Dargaud Editeur, 1972), 1 -62.

Sloane (1966) es el protagonista de esta obra de ciencia ficción, la cual originalmente fue publicada por la editorial *Eric Losfeld*³⁷⁶. Entre 1970 y 1971, sus aventuras se publicaron en la revista *Pilote*. Luego, a partir de 1976 la serie se quedó de forma permanente en la revista *Métal Hurlant*, debido a la afiliación del autor con el proyecto editorial³⁷⁷.

Esta historieta trata sobre un aventurero intergaláctico, quien es poseído por una entidad o dios ancestral de una dimensión desconocida. Así, este debe luchar contra varios adversarios, entre ellos piratas, robots, rebeldes y seres oscuros, para encontrar respuestas a sus propias incertidumbres. Con esta obra, el autor logra cuestionar las percepciones sobre el universo físico, a partir de eventos y criaturas escatológicas pertenecientes al subgénero del terror cósmico, planteado por H.P.Lovecraft³⁷⁸. Al igual que Druillet, Ríos propone una asociación entre el misticismo y el aislamiento. Los protagonistas de sus historietas previamente expuestas comparten algunos rasgos con *Sloane*, entre ellos la conexión con un ser superior mitológico o primario, el cual no sólo dicta el camino solitario del héroe, sino que indica su misión. Estos entes o dioses definen las cualidades del personaje y le brindan importancia en su travesía.

De esa manera, se identificó un interés reiterativo por emular parte de la iconografía mística o fantástica presente en los títulos de ciencia ficción relativos a la época como *Lone Sloane*, los cuales estaban compuestos por grandes paneles con fusiones entre elementos simbólicos de culturas antiguas y mundos hipertecnológicos. Finalmente, se puede decir que Ríos, como representante de dicho género dentro del suplemento de *Los Monos*, se caracterizó por referenciar las tendencias populares del cómic europeo. Lo anterior no resulta sorprendente, puesto que “la mayor parte de la ciencia-ficción latinoamericana descrea de o niega toda relación con la literatura de masas producida a nivel local y tiende a trazar sus filiaciones estéticas e ideológicas con narradores y pensadores que han sido constitutivos del canon”³⁷⁹.

³⁷⁶ Fuentes, *Breve historia del cómic*, 75 - 76.

³⁷⁷ Fuentes, *Breve historia del cómic*, 75 - 76.

³⁷⁸ Philippe Druillet, “Mystère des Abîmes” en *Les 6 Voyages de Lone Sloane* (Paris: Dargaud Editeur, 1972), 1 -62.

³⁷⁹ Silvia Kurlat Ares, “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá,” *Revista iberoamericana* LXXVIII, nos. 238 -239 (2012): 17.

3.3.2 Jorge Peña y cómo construir un superhéroe: *Tukano el cacique de la selva amazónica*.

Otra de las historietas más reconocidas de *Los Monos* es la serie de aventuras *Tukano. Aventurero de la selva*, creada por el historietista Jorge Peña. Este título se publicó por primera vez el 22 de noviembre de 1981 en *Los Monos #10*, siendo en orden cronológico la segunda obra de un artista colombiano dentro del suplemento. Así mismo, *Tukano* es una de las historietas con mayor longevidad en la revista, dado que posee una trayectoria de casi siete años. Específicamente, entre 1981 y 1988 se alcanzaron a imprimir 286 ediciones o episodios. En términos generales, la obra narra las aventuras del cacique de los Tukanos. En un principio, el protagonista era un habitante de calle en la ciudad de Bogotá, el cual decide huir hacia la selva para encontrar una mejor calidad de vida³⁸⁰.

Al llegar al Vaupés, varias personas intentan encontrarlo, pues lo identifican como un niño perdido. No obstante, este se esconde y se queda a vivir junto a una tribu indígena. Esta comunidad lo acoge por gran parte de su adolescencia y juventud. Así, el joven cambia su nombre por *Tukano* y aprende los rituales cotidianos de su nuevo hogar. Eventualmente, este se convierte en el principal protector de la selva y los respectivos grupos indígenas que ésta alberga³⁸¹. El argumento central se abordó en 10 arcos o pequeñas historias, en donde lentamente se desarrollaron varios personajes y se establecieron escenarios comunes. En otras palabras, se repitieron estructuras narrativas y visuales entre capítulos. Por ejemplo, la mayoría de conflictos giraron en torno a enfrentamientos entre colonos y otras comunidades nativas del territorio.

En relación a dichos elementos narrativos, el personaje de *Tukano* mantiene una constante evolución con respecto a sus habilidades y relaciones personales. En cada aventura, este reflexiona sobre las acciones negativas de sus enemigos, ofreciendo al lector una justificación coherente sobre sus acciones. En ese sentido, el protagonista de Peña no actúa de manera arbitraria, dado que defiende sus principios y virtudes. Esto

³⁸⁰ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #328* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 17.

³⁸¹ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #362* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1988), 15.

brinda una fluidez orgánica entre las subtramas, concretando un orden lógico de eventos. El ritmo entre escenas también se beneficia de dicho orden. A propósito de temáticas, esta obra trata cuestiones como el trabajo forzado, la situación de calle, el abandono, el maltrato infantil y el tráfico de personas o animales exóticos. Sin embargo, dichos tópicos son mencionados de manera superficial.

La historieta no buscó profundizar en su contenido al ser una obra de aventura con rasgos similares al género de superhéroes. Solo se necesitó plantear un contexto y personajes con intenciones verosímiles. Igualmente, se debe resaltar la coexistencia de un narrador omnisciente y un relator en primera persona, donde uno resume aquello que es ilustrado, en forma de *voz en off*, mientras que el otro expresa los pensamientos del protagonista según lo acontecido. Esta mezcla de voces aparece con frecuencia en los títulos de superhéroes estadounidenses publicados entre 1940 y 1950. En dicho modelo, no hay una noción de complemento entre diversas formas de diálogo.

En cuanto al dibujo, este es limpio, con poca definición y contraste. Los bordes se pueden destacar por el uso de líneas gruesas. De igual modo, no se presentaron sombras con tonalidades grises, pues estas se realizaron a partir del manejo de colores. También, Peña dibujó una rica ambientación natural en diferentes viñetas con el propósito de aumentar la capacidad imaginativa del lector. Es posible inferir una funcionalidad narrativa para dichos fondos, pues brindan una inmersión contextual. Por otro lado, como se señaló, el autor proporcionó un estilo inspirado en los diseños clásicos de superhéroes estadounidenses entre 1940 y 1950, donde las representaciones anatómicas poseen proporciones casi exactas a los cánones estéticos grecolatinos.

Por lo general, en este modelo el superhéroe es “alto, musculoso y bien proporcionado”³⁸². Básicamente, un hombre perfecto, sin defectos. Esa superioridad física también se encuentra en un ámbito psicológico, dado que el héroe representa los valores y principios que debe poseer la persona ideal o racional. De esa manera, se describe el mito del personaje principal, en el cual se debe “encarnar la ley o los principios universales”³⁸³. En otras palabras, se configura un sujeto capaz de inspirar

³⁸² Luis Gasca et al., *El discurso del cómic* (Madrid: Cátedra, 1988), 62.

³⁸³ Umberto Eco, *The Role of the Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 1979), 109.

admiración por su comportamiento, siendo un ejemplo de conducta socialmente aceptable. Así, la figura del héroe se define como un individuo “amable, moral y fiel”³⁸⁴, el cual solo utiliza sus poderes o habilidades para el bien común.

Según lo anterior, *Tukano* cumple con el ideal tradicional del héroe de aventuras, al ser determinado con cualidades virtuosas, donde se destaca su valentía y coraje. Además, este es calificado dentro de su propia comunidad como “honorable”, debido a su liderazgo y compromiso social. Los miembros más jóvenes de la tribu adoptan sus enseñanzas y consejos con el propósito de traer abundancia y respeto al clan. También, el personaje con frecuencia está dispuesto a resolver misterios y actuar con sagacidad en situaciones de riesgo, pues está capacitado para luchar contra cualquier enemigo. Por su parte, según los ideales del cómic de superhéroes, los adversarios del protagonista son vistos como invasores, los cuales desean implantar sus costumbres y tradiciones. El enemigo tiene el propósito de generar caos e infringir los principios morales, siendo la oposición directa de la conducta del héroe. Por ello, estos individuos causan rechazo, pues no deben ser imitados³⁸⁵.

En el caso concreto de *Tukano*, los villanos suelen ser agentes externos a la comunidad. Particularmente, estos son colonos o extranjeros que pretenden esclavizar indígenas para la producción ilegal de caucho en la Amazonas. Estos rivales son presentados como hostiles y carentes de empatía, ya que vulneran al otro para obtener ganancias personales sin remordimiento. “Mi gente ha sido raptada por extraños. Con sus armas quieren implantar el terror en esta zona”³⁸⁶. Estos son señalados como personajes malignos que deben ser detenidos o enjuiciados por el protagonista, para conservar el bienestar de la selva. Un aspecto llamativo de la historieta de Peña es la selección de colores para dichos villanos, pues poseen prendas en tonalidades frías,

³⁸⁴ Umberto Eco et al., “The Myth of Superman,” *Diacritics* 2, no. 1 (Spring 1972): 22.

³⁸⁵ González Del Pozo, “Superhéroes en la península Ibérica”, 134.

³⁸⁶ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #128* (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 19.

como verde y azul (Ver Figura 34)³⁸⁷. Esto puede obedecer al código cultural de propaganda anticomunista del cómic estadounidense³⁸⁸.

Durante las décadas de 1950 y 1960, varios *comic books* en Estados Unidos utilizaron dichas tonalidades frías, como el gris, café, verde o lila, para identificar a los villanos, los cuales en su mayoría eran supuestos comunistas. Igualmente, estos colores por su opacidad eran asociados con características y actitudes deplorables o negativas. Así, el propósito de esta estrategia consistió en elaborar un perfil detallado del “enemigo nacional”, presentando conceptos y nociones políticas generales del contexto de publicación, desde aspectos visuales, a un lector relativamente joven. Este fenómeno se puede observar con mayor claridad en títulos como *Superman* (1938), *Capitán América* (1941), *Fighting America* (1954), *Iron Man* (1959), entre otros³⁸⁹ (Ver figuras 35)³⁹⁰. En el caso de *Tukano*, se puede decir que Peña tenía conocimiento de la codificación cultural mencionada, debido a la adaptación o apropiación presentada en la serie.

³⁸⁷ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #120* (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 19.

³⁸⁸ Cord Scott, “Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History from World War II Through the Iraq War” (PhD diss., Loyola University Chicago, 2011), 6.

³⁸⁹ Scott, “Comics and Conflicts”,6.

³⁹⁰ Atlas comics, “The betrayers” en *Captain America #76* (New York: Atlas Comics, 1954), 2.



Figura 35. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #120 (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 19.



Figura 34. Atlas comics, “The betrayers” en *Captain America* #76 (New York: Atlas Comics, 1954), 2.

En otras palabras, el autor hace uso del mecanismo de distinción entre héroes y villanos según colores, dejando a un lado el trasfondo sociopolítico de aquella clasificación. Lo anterior resulta comprensible al considerar las obras de aventuras y superhéroes que circulaban en el país entre 1970 y 1980. La mayoría de estos títulos conservaron diferentes valores estadounidenses según su lugar de enunciación. La asimilación local de imágenes, ideas y actitudes ocurrió a partir del contenido de productos culturales provenientes de varios medios de comunicación³⁹¹. De esa manera, existió una influencia de íconos, modelos y elementos visuales extranjeros sobre los historietistas nacionales³⁹². Si bien algunos elementos formales de las series norteamericanas permanecieron inalterables, algunos artistas colombianos, como Peña,

³⁹¹ Martin Barker, *Comics: Ideology, Power and the Critics* (Manchester: Manchester University Press, 1989), 4.

³⁹² Jorge González Del Pozo, "Superhéroes en la península Ibérica. Identidad nacional, apropiación cultural e influencia estadounidense en la narrativa de la serie de cómics Ibéroes (2009-17), de Íñigo Aguirre y Javier Tartaglia," *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 28, no.38 (2019): 138.

fueron capaces de resistir a la homogeneización estilística desde la apropiación e hibridación consciente de aspectos narrativos y gráficos.

Por ende, en *Tukano* se hallan estructuras similares, pero no iguales al cómic estadounidense de mitad del siglo XX. En consecuencia, se puede decir que el aspecto visual de dichos villanos corresponde a una apropiación deliberada por parte del autor, resultando en una narración con personajes híbridos. Aquella apreciación también se respalda al considerar la construcción unidimensional de dichos adversarios. Los rivales de *Tukano* carecen de deseos o propósitos concretos relacionados a una “causa mayor” o “fin único”. Estos personajes sólo actúan con relación a sus intereses personales. Un ejemplo de ello es el cazador de indígenas del cuarto arco argumental, el cual solo busca enriquecerse con el trabajo forzado de otros (Ver Figura 36)³⁹³.



Figura 36. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #114 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 19.

En ese sentido, los enemigos solo son descritos como perversos, para asegurar la contraposición tradicional entre bien y mal. La única funcionalidad de aquellos adversarios es ratificar la lucha constante entre “caos y orden”, de acuerdo a los

³⁹³ Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador* #114 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1983), 19.

argumentos básicos de los géneros mencionados³⁹⁴. Por tanto, no hay un desarrollo de personajes o una explicación argumental sobre las acciones en escena. Otro aspecto llamativo es el contexto de *Tukano*, dado que limita las probabilidades de algunos eventos. Al desaparecer los elementos fantásticos y extraordinarios de una obra de superhéroes, el título se torna realista. Por esa razón, no hay poderes increíbles, tecnologías avanzadas, batallas épicas, etc. Por el contrario, Peña plantea una historieta lineal con personajes heroicos y tramas centradas en problemáticas locales. Así, el autor apropia algunos códigos narrativos extranjeros como un lenguaje común para representar conflictos cercanos a sus lectores.

Por otro lado, al igual que algunos lectores del suplemento³⁹⁵, es posible encontrar semejanzas con *Tarzán* (1912), el personaje del escritor estadounidense Edgar Rice Burroughs. Este fue creado en la novela titulada *Tarzan of the Apes* o según su traducción oficial *Tarzán de los simios*. No obstante, debido a la publicación de varias secuelas y la popularidad de la historia, aquella novela se adaptó a diversos medios, incluyendo el cómic. Así pues, *Tarzán* fue ilustrado por primera vez en 1929 por el artista Hal Foster en una tira cómica de prensa perteneciente al United Feature Syndicate. Es importante resaltar que a lo largo de los años este título ha sido dibujado por distintos historietistas, entre ellos Rex Maxon, Burne Hogarth, Paul Reinman, Gil Kane y Mike Grell. De igual modo, a partir de la década de 1940, *Tarzán* también fue presentado a modo de *comic book* por diversas casas editoriales estadounidenses como *Western Publishing*, *Charlton Comics*, *DC Comics* y *Marvel Comics*³⁹⁶.

A pesar de las distintas adaptaciones de *Tarzán*, algunos elementos gráficos y narrativos se han mantenido. En primer lugar, la coherencia del relato original y la descripción física del personaje principal. Básicamente, la historia cuenta las aventuras

³⁹⁴ González Del Pozo, "Superhéroes en la península Ibérica", 134.

³⁹⁵ El 7 de abril de 1985, *Los Monos* publicó en su sección "Llegó el cartero", una carta de respuesta a una crítica previa sobre las historietas nacionales del suplemento. En este escrito, el lector expresa su gusto por las publicaciones de la revista, exaltando los títulos de autores colombianos. Así mismo, compara algunas historietas con obras reconocidas. "Nada tiene que desearle por ejemplo: Tukano a Tarzán, ni Condorito a Los Marcianitos". *El Espectador*, *Los Monos de El Espectador #184* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1985), 10.

³⁹⁶ Fuentes, *Breve historia del cómic*, 30 - 31.

de un hombre adoptado y protegido por una comunidad de simios, debido al fallecimiento de sus padres. Con el tiempo, este descubre su verdadera naturaleza y los secretos detrás de su identidad, mientras lucha contra extranjeros que pretenden destruir su hogar. De igual modo, este protagonista es detallado como un hombre alto, musculoso con cabello largo negro y ojos color café. Este posee rasgos faciales fuertes, debido a su apariencia salvaje. Además, este héroe tiene una vestimenta fija, la cual consiste en un taparrabos elaborado con piel de leopardo³⁹⁷.

Por su parte, como se señaló con anterioridad, *Tukano* comparte con *Tarzán* su historia de origen y características físicas (Ver figuras 37 y 38)³⁹⁸. Al igual que el héroe estadounidense, *Tukano* carecía de padres o familia. Por lo cual, terminó vagando por las calles de la capital. Luego de una serie desafortunada de eventos, este huye en un avión hacia la selva. Una vez perdido en dicho lugar, es encontrado por una comunidad nativa, la cual lo adopta y protege. *Tukano* aprende las costumbres culturales de su nueva tribu y afianza sus conocimientos sobre el ecosistema particular donde habita. Finalmente, este se convierte en el líder del grupo, adquiriendo el deber de resguardar el bienestar de su gente luchando contra forasteros. Si bien los relatos son semejantes en algunos detalles del argumento central, las historias no poseen las mismas implicaciones. Es decir, las vivencias que fortalecen el carácter del personaje y le otorgan un trasfondo emocional son distintas.

³⁹⁷ Roy Thomas et al., "Tarzan and the Jewels of Opar" en *Tarzan Lord of the Jungle #1* (New York: Marvel Comics Group, 1977), 14.

³⁹⁸ Thomas, "Tarzan and the Jewels of Opar", 14. Jorge Peña, "Tukano. Aventurero de la Selva," en *Los Monos de El Espectador #10* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 21.

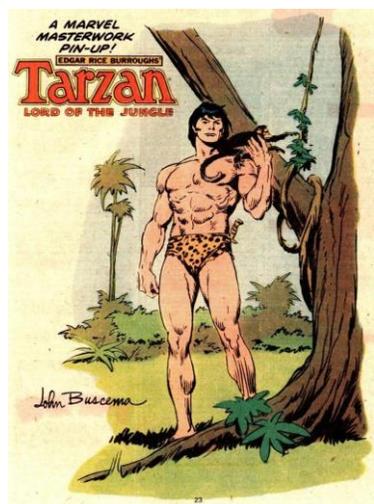


Figura 38. Roy Thomas at el, “Tarzan and the Jewels of Opar” en *Tarzan Lord of the Jungle #1* (New York: Marvel Comics Group, 1977), 14.



Figura 37. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #10* (Bogotá: Talleres El espectador, 1981), 21.

Se puede establecer que Peña se inspiró en el personaje de Burroughs. No obstante, el autor creó un entorno lleno de dinámicas opuestas al material de referencia. La mayoría de las distinciones se hicieron evidentes al considerar el contexto donde ocurre la serie, pues este determinó las condiciones de posibilidad de cada evento en escena. Por ejemplo, *Tarzán* se ubica en la selva africana, mientras que *Tukano* se enfrenta a la selva amazónica. En términos geográficos y medioambientales, los dos biomas son distintos, al contener diversas especies de flora y fauna debido a la variabilidad del clima de los territorios mencionados. Por tanto, es comprensible que *Tarzán* mantenga batallas épicas con un león y *Tukano* combata una pantera (Ver figuras 39 y 40)³⁹⁹.

³⁹⁹ Thomas, “Tarzan and the Jewels of Opar”, 8. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #163* (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 17.



Figure 40. Roy Thomas at el., “Tarzan and the Jewels of Opar” en *Tarzan Lord of the Jungle #1* (New York: Marvel Comics



Figure 39. Jorge Peña, “Tukano. Aventurero de la Selva,” en *Los Monos de El Espectador #163* (Bogotá: Talleres El espectador, 1984), 17.

Nuevamente, según los lugares de enunciación, los personajes analizados presentaron diversas experiencias de vida. Por lo cual, el desarrollo narrativo de los mismos es distinto. En otras palabras, *Tukano* no posee las problemáticas de *Tarzán*. Los títulos en cuestión abordan e ilustran los conflictos culturales, sociales y políticos de su territorio en específico. Por ejemplo, una de las disputas más frecuentes en la serie de *Tarzán* es la trata ilegal de animales salvajes. Por el contrario, *Tukano* visibiliza el tráfico de personas, particularmente, el secuestro y coacción de indígenas para el trabajo forzado dirigido a la explotación de caucho. En esa medida, Peña proyectó una historieta desde cánones estéticos extranjeros, pero cercana y comprensible para el lector local. La obra se puede pensar como el resultado de una fusión cultural de elementos estilísticos, entre el cómic de superhéroes estadounidense y la historieta de prensa colombiana.

3.3.3 *Los Cuidapalos: humor desde la tragedia ambiental.*

En otro orden de ideas, *Los Cuidapalos* del dibujante Jaime López fue otro título reconocido dentro de *Los Monos*. Esta tira cómica de humor satírico se publicó por primera vez el 29 de noviembre de 1981 en *Los Monos #11*, siendo la tercera obra de un artista colombiano dentro del suplemento según orden cronológico. En total, entre 1981 y 1987, se presentaron 252 piezas, las cuales en su mayoría se trataron de breves chistes ilustrados y tiras autoconclusivas. Sin embargo, algunos episodios se tornaron autorreferenciales con relación a situaciones o bromas anteriores. Incluso, se dieron argumentos continuos con personajes recurrentes. En términos generales, *Los Cuidapalos* abordó las aventuras de un grupo de scouts o exploradores, quienes a través de actividades recreativas ofrecieron distintas reflexiones sobre las problemáticas ambientales del país, siendo temática central para el desarrollo artístico del autor.

Los conflictos ecológicos de la época fueron una de las principales fuentes de inspiración de López. Este pensó en la historieta como una forma didáctica para educar sobre el cuidado del medio al “producir humor desde la tragedia ambiental”⁴⁰⁰. Así, dicho artista planteó tiras cómicas pedagógicas con la convicción de impulsar un cambio en la perspectiva local, teniendo en cuenta la literatura relativa a fenómenos como la deforestación o la contaminación auditiva, visual e hídrica⁴⁰¹. Por otro lado, *Los Cuidapalos* surgió de la necesidad de integrar algunas inquietudes específicas del autor, entre ellas su interés por comunicar los peligros de la rápida depredación de recursos naturales, mostrar respeto y admiración hacia el movimiento scout y cultivar sus destrezas gráfico-visuales de expresión personal⁴⁰².

Si bien López consideró esta temática como un asunto delicado y serio, valoró el humor como el mecanismo ideal para transmitir su mensaje a varios lectores. *Los Cuidapalos* no estaba dirigida exclusivamente para los lectores infantiles. Se buscó crear una obra de carácter familiar para el disfrute de jóvenes y adultos. Por esa razón, el historietista utilizó varios lineamientos planteados en cursos internacionales por

⁴⁰⁰ Jaime López, “Presentación FICCO”, en Festival Independiente de Cómic Colombiano, 25 de mayo, 2019. Diapositiva 33.

⁴⁰¹ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴⁰² López, “Presentación FICCO”, diapositiva 20.

mensajería para crear su propio montaje narrativo⁴⁰³. En términos específicos, siguió la estrategia humorística R.I.E del Curso Maestro de Dibujo por correspondencia de España⁴⁰⁴. Esta herramienta consistió en la construcción de escenas en tres momentos: revelación del sentido oculto, inversión de sentido o contrasentido, y exageración de sentido o sinsentido⁴⁰⁵. Así mismo, López respaldó sus conocimientos creativos con la adquisición del libro español de arte titulado “Cómo dibujar historietas” (1966) de José María Parramón y Jesús Blasco, del *Instituto Parramón*⁴⁰⁶.

Básicamente, la estructura de *Los Cuidapalos* mantiene una métrica variable de 9 recuadros. En cada tira cómica, el autor determina una situación de inicio. Luego, presenta una “disyunción” de la realidad, es decir, la introducción de una eventualidad inverosímil. Este elemento increíble provoca un cierre con un desenlace cómico inesperado, el cual se formula a modo de “revelación” en la última viñeta⁴⁰⁷. En un principio, el borrador del título estaba conformado por 10 guiones. La propuesta inicial fue aceptada a finales de 1980 por el diario *EL PAÍS* de Cali, Valle del Cauca (Ver Figura 41)⁴⁰⁸. En aquel diario, la tira cómica se presentó en un suplemento a modo de tabloide. No obstante, en 1981, el título comenzó a ser publicado en simultáneo dentro del cuadernillo vertical del periódico *El Espectador, Los Monos*⁴⁰⁹.

⁴⁰³ Para la década de 1980, los cursos por correspondencia eran una alternativa pedagógica accesible y popular. Según López, dichos cursos se anunciaban en los periódicos mediante cupones. Estos se debían responder por correo para recibir mayor información. Luego, el futuro estudiante consignaba a la institución educativa un valor de matrícula. De esa manera, este recibía folletos con lecciones, ejercicios y tareas en un tiempo determinado. Cada sesión tenía su respectiva entrega, la cual al ser satisfactoria, permitía al estudiante seguir avanzando. En algunos casos, los estudiantes también recibían correcciones. Al finalizar el plan de estudios, se enviaba un diploma a manera de certificado. Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴⁰⁴ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 32 - 36.

⁴⁰⁵ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 38.

⁴⁰⁶ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴⁰⁷ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴⁰⁸ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *EL PAÍS* (Cali: Diario *EL PAÍS*, 26 de septiembre de 1980).

⁴⁰⁹ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.



Figure 41. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *EL PAÍS* (Cali: Diario EL PAÍS, 26 de septiembre de 1980).

Así, entre 1981 y 1985, la obra se adaptó a dos formatos distintos, demostrando la flexibilidad del montaje y las habilidades de edición del artista en cuestión (Ver Figuras 42 y 43)⁴¹⁰. Al preservar la estructura mencionada, los ajustes de la tira cómica, según los modelos de publicación, no interrumpieron el orden narrativo de la misma ni modificaron significativamente las características visuales de cada personaje. También, es importante resaltar la producción de cada pieza del título, ya que este proceso creativo favoreció a una rápida transición entre diseños de impresión. Por lo general, López elaboró sus bocetos con lápiz en “papel mantequilla” cortado en tiras, teniendo en cuenta sus hojas maestras (Ver figuras 43 y 44)⁴¹¹. Una vez acabados los borradores, el autor terminaba las tiras originales con tinta china a través de un rapidógrafo sobre papel calco⁴¹².

Seguido de ello, con cinta adhesiva, López yuxtapunía las viñetas terminadas con otro “papel mantequilla”, el cual estaba previamente coloreado con marcadores. Se

⁴¹⁰ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *EL PAÍS* (Cali: Diario *EL PAÍS*, 26 de septiembre de 1980). Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #11 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 17.

⁴¹¹ Para Jaime López, las “hojas maestras” eran guías con diseños preliminares de su respectiva tira cómica. En estas, el historietista planteó diferentes perspectivas o “vistas múltiples” de cada personaje. Así mismo, estas hojas contenían las distintas expresiones faciales de los protagonistas. Por ello, en algunas ocasiones, el autor calcó directamente posiciones y posibles rostros. López, “Presentación FICCO”, diapositivas 59 – 64.

⁴¹² López, “Presentación FICCO”, diapositiva 64.

debe indicar que aquellos colores debían ser equivalentes con los porcentajes de tramas de puntos amarillos, cyan y magenta, establecidos por las editoriales en el área de fotomecánica. De esa manera, para el manejo de tonalidades, el autor estableció una paleta ideal según las posibilidades técnicas⁴¹³. Así, el autor se hizo cargo de los detalles más mínimos de su obra. Esto con el propósito de resguardar la integridad narrativa y visual de la misma.



Figure 43. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *EL PAÍS* (Cali: Diario EL PAÍS, 26 de septiembre de 1980).



Figure 42. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador #11* (Bogotá: Talleres El Espectador, 1981), 17.

⁴¹³ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 66.

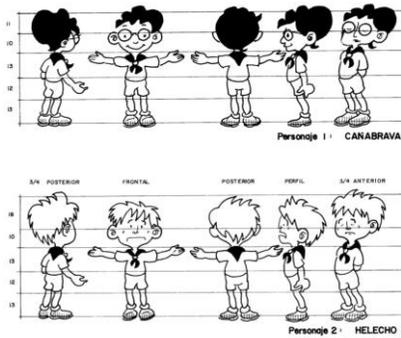


Figure 45. López, “Presentación FICCO”, diapositivas 53-54.

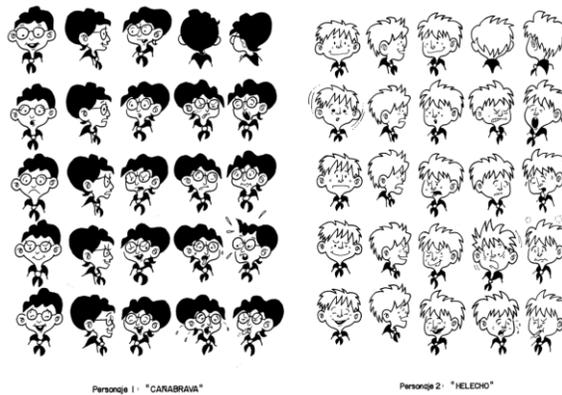


Figure 44. López, “Presentación FICCO”, diapositivas 60 – 61

Por otro lado, López utilizó “hojas pautadas” con el formato oficial de publicación⁴¹⁴. De ese modo, al dibujar los bocetos o borradores, este señalaba los posibles cambios editoriales durante la adaptación del formato. En otras palabras, el autor delimitó la división y subdivisión de viñetas desde la guía oficial de montaje. Adicionalmente, las “hojas pautadas” también eran funcionales para distribuir las líneas de texto o los globos de diálogo⁴¹⁵. Por tanto, el autor configuró escenas individuales y autosuficientes en cada recuadro, creando secuencias concretas con un inicio, nudo y desenlace. En ese sentido, se puede decir que la manipulación editorial de las tiras cómicas de *Los Cuidapalos* obedeció a la estructura cerrada planteada por López⁴¹⁶, limitándose a la reorganización de viñetas para el cumplimiento de estándares formales.

No obstante, a pesar de todos los cuidados del autor, se presentaron errores narrativos debido a los ajustes formales. En algunas ocasiones, el equipo editorial de *Los Monos* cometió equivocaciones con el orden lógico de eventos. Por ejemplo, en la edición #128 del suplemento, la secuencia de la tira cómica se encontró invertida. Los cuatro primeros recuadros de la pieza corresponden a la resolución de la situación humorística planteada. Por su parte, las cuatro últimas viñetas en realidad son el inicio

⁴¹⁴ López, “Presentación FICCO”, diapositivas 680 - 69.

⁴¹⁵ López, “Presentación FICCO”, diapositivas 68 – 69.

⁴¹⁶ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

(Ver figura 46)⁴¹⁷. Lo anterior demuestra la importancia del trabajo editorial, pues las modificaciones tienen repercusiones sobre el sentido original de la obra. La intervención de diversos agentes puede contribuir al éxito o fracaso del acto comunicativo de una historieta. Por ende, la supervivencia de la misma dentro de un medio de comunicación.



Figure 46. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #128 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 17.

En el caso de *Los Cuidapalos*, López enviaba directamente al periódico la tira cómica terminada, la cual solo debía ser valorada para el proceso de fotomecánica. El editor principal, Jorge Peña, era el encargado de recibir las entregas del autor⁴¹⁸. Este realizaba los arreglos de formato y negociaba con el historietista en caso de presentarse correcciones de guión o dibujo. No obstante, la revisión de historietas y tiras cómicas no era una responsabilidad exclusiva del editor. La producción final del suplemento supone la participación de varios profesionales desde las artes gráficas y el diseño.

⁴¹⁷ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #128 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1984), 17.

⁴¹⁸ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

Antes de publicar algún título, sus respectivas ediciones pasaron por distintos filtros de calidad. Aunque, se debe señalar una problemática o dificultad para la reconstrucción completa de esta dinámica.

Según López, “No había propiamente un equipo de trabajo. Yo me limitaba a mandar los guiones y ellos a devolverlos”⁴¹⁹. Lo anterior se hizo evidente al revisar los créditos editoriales de cada edición de *Los Monos* entre 1981 y 1990. El equipo editorial de la revista se reformaba con frecuencia, por lo cual, es difícil determinar con certeza el rol o aporte de cada miembro. La presencia de esta estructura interna dentro de la revista, reafirma una de las observaciones del capítulo anterior de la presente tesis. El desarrollo de una tira cómica o historieta implicó la interacción de diversos actores, como el medio de publicación, el editor, el historietista, entre otros. Incluso, los lectores de una obra en particular son esenciales para mantener el funcionamiento de aquella organización. Si el producto no posee demanda, este queda fuera de producción.

En términos de contenido, *Los Cuidapalos* cuenta las ocurrencias de seis scouts. Estos son Cañabrava, el jefe del grupo; Helecho, el chico alocado e inapropiado; Chontaduro, el miembro impulsivo y ocurrente; Carbonerito, el amigo colaborador; Chiminango, el compañero apático; y Totumito, el menor del grupo⁴²⁰. A diferencia de los títulos analizados con anterioridad, no se presentaron elementos fantásticos o extraordinarios en escena. Esto significó un distanciamiento del género de aventura y una apertura a nuevas propuestas del cómic en colombiano. Por otro lado, es la primera historieta del suplemento donde los niños son protagonistas. Según Merino, varias obras incluyen personajes menores dentro de sus narrativas con el propósito de acercarse a un lector infantil a partir de la familiaridad⁴²¹.

Lo anterior es posible cuando se genera un vínculo de asociación entre protagonista y lector. En otras palabras, el lector se ve reflejado en la historia, creando un lazo emocional. Por ello, la introducción de niños en tiras cómicas responde a la

⁴¹⁹ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴²⁰ López, “Presentación FICCO”, diapositivas 53 - 58.

⁴²¹ Ana Merino, “Perspectivas de la niñez adulta: el cómic como espacio de denuncia desde la marginalidad de sus personajes”, *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, no. 7 (2010): 152.

necesidad de atraer más compradores, incluyendo chicos y jóvenes. Es importante tener en cuenta que existen dos formas de representación infantil en los cómics. La primera es una caracterización del “chico sentimental e inocente”, mientras que la segunda, define a un “chico escéptico o sarcástico”, el cual hace comentarios que solo los lectores adultos pueden descifrar⁴²². En ocasiones, estas dos interpretaciones coexisten en una misma escena.

En el caso de *Los Cuidapalos*, se presentaron las dos representaciones señaladas, ya que se resguardó la inocencia de la mayoría de los protagonistas. No obstante, uno de los personajes sirve de exponente crítico al ser el líder del grupo. Este se describe como el chico maduro que debe asumir la responsabilidad sobre las acciones de los demás miembros. Además, dicho líder enseña a sus compañeros scouts a cuidar su entorno. De ese modo, los niños son centrales para la comunicación del mensaje del autor, pues éste apela a las nuevas generaciones para evitar los desastres del cambio climático. Si bien López enfatiza en las conductas dañinas de los adultos, su tira cómica también posee elementos disfrutables para dichos lectores. Sutilmente, el autor realizó comentarios sociopolíticos sobre el contexto nacional. Esto hace del título una obra flexible y rentable para el suplemento, pues pretende fascinar a varios lectores.

Por otra parte, a lo largo de la serie, los scouts aprenden sobre la flora y fauna colombiana desde exploraciones ecológicas. Como resultado, mediante la comedia, se reflexiona sobre la falta de políticas ambientales en el país. De igual modo, el historietista utilizó este recurso narrativo para ofrecer apreciaciones sobre la conducta humana con relación a su entorno natural. Con relación a la trayectoria, *Los Cuidapalos* puede ser dividida en dos etapas según el estilo del autor. La primera fase hace referencia a una ‘temporada verde’ (1981 - 1985), debido a la predominancia de aquel color en escena. Así mismo, el uniforme de la tripulación de scouts era de dicha tonalidad. Por otro lado, este periodo se caracterizó por un dibujo rectilíneo sin curvas ágiles⁴²³.

⁴²² Ana Merino, “Perspectivas de la niñez adulta”, 152.

⁴²³ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 71.

En cuanto a la segunda fase, esta se puede denominar “temporada Azul” (1985 - 1987), por la renovación del uniforme Scout. Según López, esta variación se debe a una problemática estética. En algunas viñetas, los protagonistas eran confundidos con “los fondos naturales o campestres”⁴²⁴. En esa medida, el autor optó por transformar el diseño de los chicos para lograr una armonía en la composición final de las tiras cómicas. Esta modificación es llamativa, ya que obedece a aspectos materiales o técnicos de la obra. No se valoró la recepción de la misma o las implicaciones narrativas. En contraposición a la etapa previa, López mostró un trazo curvilíneo, el cual se evidencio en las proporciones y rostros de los personajes⁴²⁵. Además, el autor implementó un mayor contraste (Ver figuras 47 y 48)⁴²⁶.



Figure 48. Jaime López, “Presentación FICCO”, Diapositiva 71.



Figure 47. Jaime López, “Presentación FICCO”, Diapositiva 71.

Se debe señalar el recibimiento de este título, pues causó polarización entre los lectores. Esta tira cómica en particular, como se mencionó, se planteó como una serie familiar. En ese sentido, los comentarios, anécdotas o situaciones no siempre estuvieron dirigidas a un lector infantil. Por tanto, algunos críticos consideraron la obra “muy cerebral o racional, poco cómica”. Adicionalmente, varios lectores calificaron la comedia como “humor negro, pues se criticaba todo tipo de mal ambiental”. Así pues,

⁴²⁴ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴²⁵ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 72.

⁴²⁶ López, “Presentación FICCO”, diapositiva 79.

su contenido “no era para niños”⁴²⁷. A pesar de las opiniones negativas, López siguió publicando cada fin de semana, tanto en el diario *El País* como en *Los Monos de El Espectador*. Incluso, en algunas ediciones, el autor respondió a sus críticos por medio de sus personajes, los cuales rompieron la “cuarta dimensión”. Es decir, hablaron directamente hacia los lectores, reconociendo su carácter ficticio, y referenciaron eventos fuera de su contexto (Ver figura 49)⁴²⁸.



Figure 49. Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #54 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1982), 9.

En 1985, el diario *El País* deja de publicar a *Los Cuidapalos* debido a un “recorte presupuestal”⁴²⁹. Luego de esa noticia, por cuestiones de trabajo y agotamiento emocional, López suspendió la producción de la misma. No obstante, esta tira cómica se siguió imprimiendo en *Los Monos* por un año más, debido a la simultaneidad explicada con anterioridad⁴³⁰. El 13 de diciembre de 1987, el título es descontinuado

⁴²⁷ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴²⁸ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #54 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1982), 9.

⁴²⁹ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴³⁰ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

en el periódico *El Espectador* por “motivos de índole personal del autor”⁴³¹. El suplemento no brindó explicaciones sobre la decisión del historietista, ni ofreció un futuro proyecto de reemplazo para la tira en cuestión. Este medio solo agradeció a sus lectores por apoyar la serie durante su trayectoria, dando un cierre oficial a las aventuras de los chicos Scouts.

Para finalizar, es importante mencionar las influencias de *Los Cuidapalos*. En términos generales, según López, la obra tiene como guía las explicaciones lúdicas y pedagógicas de la revista francesa *Pionniers*, la cual “estaba dirigida a los muchachos Scouts”⁴³². Aquella publicación funcionó durante la década de 1980 como un manual autodidacta para los nuevos reclutas de la asociación francesa *Les Scouts de France* (1920). Para la época, dicha asociación se encontraba en un periodo de cambios trascendentales con relación a su organización interna. Por lo cual, estos textos se ofrecieron como una estrategia de “coeducación”⁴³³. Los *Pionniers* o *Pioneros* era el nombre o categoría que recibían los chicos, entre 14 y 18 años de edad, vinculados con el movimiento.

Estos *Pioneros* debían formar equipos entre 5 y 7 personas, donde uno de los miembros desempeñaría el rol de “jefe de equipo”. Aquel líder tenía como misión encargarse de coordinar las tareas y actividades del grupo. Así mismo, este debía asegurar el bienestar de todos los integrantes. López utilizó esta estructura para plantear la relación básica entre los protagonistas de la historieta. Los chicos son compañeros de equipo, por ende, estos cumplen con los trabajos del movimiento Scout. Además, los niños siguen las normas establecidas por el manual o guía de supervivencia, la cual es administrada por el miembro más responsable, es decir, el “jefe”. Entonces, la inspiración argumental y el contenido temático de la obra en cuestión, demuestra el conocimiento e interés personal del autor sobre los Scouts y su entorno.

⁴³¹ Jaime López, “Los Cuidapalos”, en *Los Monos de El Espectador* #324 (Bogotá: Talleres El Espectador, 1987), 21.

⁴³² Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴³³ “Application de la réforme”, Séparation de la branche éclaireurs chez les scouts de France, scoutopedia, última vez modificado 26 de enero, 2020, https://fr.scoutwiki.org/Séparation_de_la_branche_éclaireurs_chez_les_scouts_de_France.

Por otra parte, *Los Cuidapalos* contiene algunos elementos de publicaciones pertenecientes a la editorial *The Walt Disney Production*. Según el autor, desde niño se vio expuesto a dicho contenido infantil. A finales de 1950 y comienzos de la década de 1960, López se aficionó a varias obras de Disney, especialmente a los personajes *Mickey Mouse* y *Donald Duck*. Igualmente, este consumió revistas e historietas editadas en México y Estados Unidos, sobretodo aquellas con superhéroes de la editorial *DC Comics*⁴³⁴. En su obra, aquella influencia se ve reflejada en elementos narrativos como el tipo de humor y el diseño de personajes. Así pues, según López, *Los Cuidapalos* comparte similitudes con la historieta del *Pato Donald*, especialmente con sus sobrinos *Hugo, Paco y Luis*⁴³⁵. Incluso, el nombre de la tira cómica en cuestión se deriva de dicha historieta en particular.

Huey, Dewey y Louie, más conocidos por los hispanohablantes como *Hugo, Paco y Luis*, son personajes creados por el dibujante Charles Alfred Taliaferro para la editorial *The Walt Disney Company* en 1937. Estos debutaron en la tira cómica de prensa *Donald Duck*, siendo los sobrinos del *Pato Donald*⁴³⁶. Los hermanos son descritos como destructivos, traviosos e interactivos, por lo cual su tío los envía a un grupo de scouts llamado *The Junior Woodchucks* o como su traducción oficial indica, *Los Cortapalos*. Esta organización fue creada por el artista Carl Barks en 1951 en la historia “Operation St. Bernhard” de la serie *Walt Disney’s Comics and Stories* #125. Las aventuras con dicho grupo presentaron burlas y comentarios satíricos sobre la estructura y orden interno de los scouts en Estados Unidos⁴³⁷.

Para 1966, se publica el título exclusivo de *Los Cortapalos*, este se llamó *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* por la editorial *Gold Key Comics* (Ver Figuras 50 y 51)⁴³⁸. La serie principal contó con 62 ediciones, de las cuales algunos

⁴³⁴ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴³⁵ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

⁴³⁶ Thomas Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book: Unmasking the Myth of Modernity*. (Mississippi: University Press of Mississippi, 2006).

⁴³⁷ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*.

⁴³⁸ Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #26. New York: Gold Key Comics, 1974. Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #6. New York: Gold Key Comics, 1970.

relatos fueron escritos por el mismo Barks. Las ilustraciones fueron realizadas por los historietistas Kay Wright, John Carey y Tony Strobl⁴³⁹. A lo largo de la serie, *Hugo*, *Paco* y *Luis* se ven envueltos en diversas situaciones y exploraciones silvestres, donde deben seguir los principios de *Los Cortapalos*, proteger el medio ambiente, cuidar a los animales y mantener la paz⁴⁴⁰. La mayoría de sus acciones dependían del manual oficial del grupo, *Junior Woodchuck's Guidebook and Reservoir of Inexhaustible Knowledge*, también conocido como *Manual de los Jóvenes Castores*. En este se describen normas, protocolos y actividades al aire libre, donde surgen bromas y chistes para los Scouts⁴⁴¹.

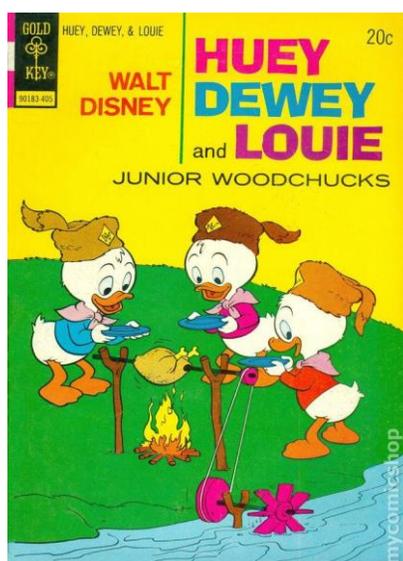


Figure 51. Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #26. New York: Gold Key Comics, 1974.



Figure 50. Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #6. New York: Gold Key Comics, 1970.

A partir de la historieta mencionada, varios manuales de Scouts fueron publicados por *The Walt Disney Productions* durante la década de 1970. Esta enciclopedia permitió a los lectores regulares de la serie aprender datos curiosos sobre

⁴³⁹ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*.

⁴⁴⁰ Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes* (Madrid: Ediciones Montena, S.A., 1977).

⁴⁴¹ Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes*.

la misma. Estos libros contenían artículos sobre particularidades de los personajes y el entorno de *Los Cortapalos*⁴⁴². En otras palabras, estas publicaciones eran una extensión del universo propuesto por Carl Barks sobre el Pato Donald y sus respectivos amigos y familiares. Además, ofreció información sobre el medio ambiente, consejos de supervivencia y labores campestres (Ver figura 52)⁴⁴³.



Figure 52. Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes* (Madrid: Ediciones Montena, S.A., 1977), 18 – 21.

López ha expresado en repetidas ocasiones un profundo respeto hacia el movimiento Scout, por lo cual su tira cómica no es una parodia del mismo. Por el contrario, este utiliza el ideal o estereotipo del explorador para crear una narrativa. Por ello, el nombre de *Los Cuidapalos* es una oposición a la propuesta estadounidense de *Los Cortapalos* de Disney⁴⁴⁴. Un juego de palabras que impone una distinción sobre la dirección temática. Si bien, las dos obras abordan Scouts en situaciones fuera de lo común, criticando mediante la sátira algunas actitudes y acciones humanas, no tienen un objetivo común. La historieta extranjera busca la parodia y el entretenimiento. Por su parte, la tira cómica nacional, desde una pretensión pedagógica, desea reflexionar sobre las problemáticas ambientales del país.

⁴⁴² Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes*

⁴⁴³ Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes*, 18 – 21.

⁴⁴⁴ Jaime López, entrevista por María Toro Molinares, 20 de enero 2020.

En cuanto al montaje de *Los Cuidapalos*, López mencionó como punto de referencia la tira cómica estadounidense de prensa *Hägar the Horrible*, también conocida como *Olafo, el amargado*. Este título fue creado por el historietista Dik Browne para el King Features Syndicate en 1973. En su debut, se convirtió en la tira más rápida en difundirse a nivel internacional, debido a su amplia distribución en varios medios. Actualmente, esta obra se sigue publicando para más de 1900 periódicos en 56 países⁴⁴⁵. En términos generales, la tira es una sátira que critica el estilo de vida norteamericano bajo la supuesta perspectiva de un vikingo del medioevo. De esa manera, los personajes suelen ser intransigentes y caricaturescos. La línea de dibujo de *Olafo* es descrita como simplista por el poco énfasis en los detalles, fondos y colores. Los dos autores que han trabajado en la serie, mantienen trazos gruesos, creando contraste⁴⁴⁶.

Desde una interpretación narrativa, *Olafo* presenta *running gags*⁴⁴⁷ con diversos personajes, los cuales se caracterizan desde la repetición de los mismos chistes. En otras palabras, los *running gags* en dicha tira cómica generaron un efecto de distinción y referencialidad para los lectores. De ese modo, se establecieron estereotipos o modelos de protagonistas humorísticos. Esta herramienta es utilizada por López para clasificar e identificar sus personajes principales. Cada uno de los Scouts posee una personalidad definida por chistes reiterados. Por ejemplo, Helecho, el chico loco y distraído del grupo, siempre está en problemas por tratar de conseguir comida. Eventualmente, termina lastimado o aún más hambriento por su imprudencia. Por otro lado, López planteó su tira cómica según la estructura de montaje de *Olafo*, es decir, nueve viñetas o recuadros (Ver figuras 53 y 54)⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ “About”, Hägar The Terrible, Comics Kingdom, 2021, <https://www.comicskingdom.com/hagar-the-horrible/about>.

⁴⁴⁶ Comics Kingdom. “About”. Hägar The Terrible. 2021. <https://www.comicskingdom.com/hagar-the-horrible/about>

⁴⁴⁷ Dentro del género de Humor, un *Running Gag* o chiste continuo es una herramienta literaria que plantea una broma referencial. Básicamente, es un chiste que se repite con frecuencia en una historia. Esto puede estar asociado a un personaje o situación en particular.

⁴⁴⁸ Dik Browne, *Hägar the Horrible Sunday Comic Strip* (New York: King Features Syndicate, Julio 29 1973). Jaime López, “Presentación FICCO”, en Festival Independiente de Cómic Colombiano, 25 de mayo, 2019. Diapositiva 45.

como del extranjero, permitiendo un continuo intercambio entre elementos tradicionales y modernos. Según Canclini, las sociedades contemporáneas no tienen fronteras culturales rígidas, dándose una circulación libre de diversas formas culturales, favoreciendo la producción local de nuevos sentidos y representaciones que redefinen las propias instituciones y espacios⁴⁵¹.

Entre las décadas de 1960 y 1970, la introducción exacerbada de historietas extranjeras fue significativa para el replanteamiento del cómic colombiano. Así mismo, el fortalecimiento de la industria editorial, a partir de la inclusión de maquinaria, nuevas técnicas de diseño y desarrollo de artes gráficas, permitió consolidar al país como un impresor rentable a nivel mundial. Este interés por el mercado internacional favoreció la importación y circulación de todo tipo de publicaciones, entre ellas, varias historietas foráneas, lo cual repercutió en la formación de los historietistas colombianos durante la década de 1980. Varios autores se preocuparon por aspectos técnicos y estéticos, a través de la apropiación de tendencias y estilos extranjeros, creando obras híbridas, las cuales mezclan tipos de trazos, formas de encuadres, estructuras de montaje, entre otros elementos, cuya selección no es arbitraria.

Por otro lado, aquellas obras híbridas no solo se definieron por los intereses de sus propios autores. Por el contrario, la finalización de los proyectos dependieron de un dispositivo editorial, cuyos agentes establecieron el carácter de las mezclas de elementos culturales. Un ejemplo de dichos agentes es la figura del editor central del suplemento, el cual, como se indicó con anterioridad, cambió constantemente durante la década de 1980. Este se encargó, en compañía de su grupo de trabajo, de seleccionar y evaluar títulos de acuerdo a los criterios de publicación de la revista y la recepción de los lectores sobre la misma. De ese modo, la mayoría de historietas y tiras cómicas pasaron por la intervención de aquellos agentes.

Así mismo, dichos agentes no se encuentran en una estructura vertical. Por el contrario, hacen parte de un orden oblicuo o transversal⁴⁵². Es decir, todos los integrantes de aquel dispositivo interactúan simultáneamente, sin ningún tipo de

⁴⁵¹ Retondar, "Hibridismo cultural", 42.

⁴⁵² Retondar, "Hibridismo cultural", 45.

jerarquización durante los procesos de apropiación e hibridación cultural. En el caso de las historietas de *Los Monos*, tal dispositivo estaba detrás de cada publicación. No obstante, la recepción de los lectores, también fue un condicionante relevante para las direcciones dentro del mismo. La demanda de ciertos títulos permitió crear y consolidar tendencias para su reproducción en masa. Este fenómeno da cuenta de un proceso de “desplazamiento”, donde la formación o construcción de un producto cultural no recae exclusivamente en los grandes canales o medios⁴⁵³. Por el contrario, estos objetos también reciben un valor simbólico por parte del mismo grupo que los consume.

Así, puede llegar a pensarse en redes de retroalimentación continua en varias direcciones. Los medios no coaccionan a los receptores y estos no se perciben como entes pasivos. Las relaciones que compusieron dicho dispositivo editorial “se entretajan unas con otras, y cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría”⁴⁵⁴. Por tanto, es posible afirmar que un título se define a partir de una serie de negociaciones e interacción entre autores, editores, lectores y medios de difusión, pues estos establecen fórmulas narrativas y estéticas dinámicas para mantener una obra en circulación.

Sin embargo, como se indicó a lo largo de este capítulo, para la década de 1980, el equipo creativo de *Los Monos*, conformado por editores, coloristas, guionistas, ilustradores, entre otros, sufrió constantes cambios a lo largo de su trayectoria. Por lo general, los historietistas nacionales ejercieron funciones tanto de dibujantes como de guionistas. En algunos casos, estos editaban sus propias obras. De ese modo, es posible pensar en estos títulos como producciones artesanales. Así mismo, estos autores construyeron su estilo de manera autodidacta.

Finalmente, no es posible hablar de una historieta colombiana antes de 1960 por la predominancia de modelos visuales y narrativos extranjeros en las tendencias locales de dibujo. Al analizar con detenimiento los pocos títulos nacionales en circulación, es posible observar la instauración de un estilo rígido debido a la validez colectiva de las propuestas importadas. En ese sentido, a partir del análisis de las obras expuestas por el suplemento dominical de *El Espectador* durante 1980, se pueden

⁴⁵³ Retondar, "Hibridismo cultural", 46.

⁴⁵⁴ Canclini, *Culturas híbridas*, 346.

identificar los primeros intentos de ruptura de las líneas tradicionales del cómic occidental, desde la fusión de elementos clásicos del cómic, en términos de forma y expresión, con argumentos, narrativas e iconografía local. De ese modo, se puede inferir el inicio de un proceso de renovación en la historieta nacional.

CONCLUSIONES

Para finalizar el presente trabajo, se retomarán algunos aspectos desarrollados a lo largo del análisis de varias historietas publicadas en la revista de *Los Monos de El Espectador* (1981 - 1990). Con ello, se busca reflexionar sobre la investigación realizada, concretamente, sobre su contextualización, marco teórico, metodologías y fuentes. Luego, se sugieren algunos temas de estudio para futuras investigaciones. En primer lugar, se reconoció el cómic local como un producto vinculado al desarrollo editorial, los avances tecnológicos y las tendencias de su respectivo mercado. Así, es posible ver dicho objeto cultural como el resultado de una serie de relaciones entre actores socioeconómicos y culturales, como empresas especializadas, editores, autores y lectores.

Adicionalmente, desde la crítica formal y conceptual de historietas publicadas en la década de 1980, se puede decir que las características generales de la historieta colombiana reflejan negociaciones y procesos de adaptación de contenidos extranjeros. Además, se puede destacar la creatividad con la cual algunos autores ajustaron líneas de dibujo, según preferencias locales de consumo. Es importante recordar algunas limitaciones de materialidad que incidieron en los alcances artísticos de los títulos abordados, como la restricción de colores, la edición arbitraria de viñetas y la modificación de encuadres a partir del tamaño del formato. De ese modo, el cómic en Colombia se determinó desde las dinámicas de un dispositivo editorial, adoptando y adaptando normas específicas, propias de un producto de consumo masivo.

Por último, dichas historietas se desarrollaron desde procesos de apropiación e hibridación, impulsados por agentes que intervinieron en etapas creativas, teniendo en cuenta su recepción y condiciones de posibilidad. En ese sentido, la progresiva consolidación del cómic como forma de entretenimiento correspondió al desarrollo paralelo de una *cultura de historietas*. Las prácticas y los modos de comprender aquel producto fueron esenciales para su difusión y permanencia en diversos medios de prensa. Es importante mencionar que no se profundizó dicha noción en la presente investigación, debido a las pocas fuentes relacionadas. De igual modo, en un futuro

proyecto, bajo otras estrategias metodológicas, puede ser posible documentar y problematizar aquellas expresiones culturales asociadas a la lectura de cómics en Colombia.

En segundo lugar, se obtuvieron respuestas a los principales cuestionamientos del actual trabajo, entre ellos la pregunta por los procesos de apropiación e hibridación del cómic en Colombia. En ese sentido, no hay una *historieta colombiana*, sino una historieta de producción nacional, la cual ha resultado de una serie de procesos de apropiación e hibridación. Al respecto, cabe aclarar unos puntos sobre dichos conceptos, desde los cuales se planteó el análisis. La apropiación, como un proceso no sujeto a una región en específico, requiere la materialización de un nuevo sentido sobre un objeto cultural. Es decir, implica asimilar conscientemente sus particularidades y funcionalidad, llegando a concebirlo como propio una vez resignificado.

Por su parte, la hibridación, como proceso de fusión, relacionado con la modernidad en América Latina, se desarrolla en un contexto específico, respecto de las manifestaciones culturales desplegadas y transmitidas en la región. Por ello, se sostiene que la hibridación requiere de una apropiación, en la cual se recibe un objeto cultural, reinventado a través de un filtro, produciendo, posteriormente, algo nuevo mediante una integración de elementos locales. Este proceso no conlleva a la eliminación o destrucción total de tradiciones. Por el contrario, permite la permanencia de algunos códigos culturales desde perspectivas alternativas. Por consiguiente, no hay una oposición, sino una composición racional y subjetiva de aspectos culturales.

Con las aclaraciones anteriores, la presente tesis se centró en evidenciar un caso concreto sobre la industria editorial colombiana en la década de los ochenta, para comprender los procesos mencionados, considerando la producción impresa. El suplemento dominical de *Los Monos de El Espectador*, como fuente para la historia, resultó interesante debido a su calidad de revista de entretenimiento, con historietas de larga duración dentro del medio; y su alcance nacional y gran difusión, siendo un referente de las tendencias estilísticas locales. Una publicación idónea para cualquier tipo de lector interesado en el cómic.

Además, en este escrito se mostró la aplicación de diferentes estrategias metodológicas sobre la interpretación de fuentes no convencionales, desde imágenes hasta entrevistas realizadas a miembros del equipo editorial de *Los Monos*. En cuanto al tratamiento de aquellas imágenes, se presentó un enfoque sobre el contenido formal y la composición conceptual, destacando el lenguaje del cómic y la iconografía. Bajo dichas suposiciones, se reflexionó sobre la historieta y su utilidad como medio para la crítica y el análisis de la construcción ideológica del pensamiento. Los diferentes autores colombianos revelaron parte de sus experiencias y percepciones personales sobre la cotidianidad y la cultura en Colombia, desarrollando obras con resonancia a nivel nacional.

Por otra parte, la narrativa visual con la cual los cómics se estructuraron permitió observar acercamientos únicos hacia distintos géneros literarios. En esta narrativa, la historieta requiere de un lector activo que conozca las especificidades de su lenguaje, con el propósito de identificar códigos culturales inmersos en cada viñeta, afirmando la “lectura de imágenes”. Teniendo esto en cuenta, se sostiene que el lenguaje híbrido del cómic funciona como un elemento de análisis fundamental para la interpretación de tendencias y estilos inmersos en las historietas.

En tercer lugar, otra reflexión sobre la metodología aplicada en esta investigación se relaciona con la elección o preferencia de cómics como fuente principal. En principio, la historieta puede adaptar hechos o historias, según estándares narrativos y visuales proporcionados por un dispositivo editorial⁴⁵⁵. En esa medida, tanto la intencionalidad como el mensaje del cómic están mediados por intereses sociales interrelacionados. Este se convirtió en una fuente adecuada para el trabajo histórico al proporcionar información relevante sobre dinámicas socioculturales, relacionadas a la industria editorial. Lo anterior sucede cuando el historiador entiende el cómic como una representación iconográfica del pasado que, en ocasiones, puede reemplazar imágenes y vivencias reales⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Usualmente, el dispositivo editorial está compuesto por guionistas, ilustradores, editores, autores, comerciantes, distribuidores, libreros, entre otros.

⁴⁵⁶ Natalia Mahecha Arango, "De lo distractivo a lo instructivo: algunas aproximaciones al uso de la historieta histórica en la enseñanza de la historia", *Praxis Pedagógica* 12, no.13 (2012): 169.

Así mismo, las imágenes animadas de lo sucedido poseen la facultad de evitar el olvido. En otras palabras, algunas historietas adquirieron una función relacionada a la preservación y reconstrucción, voluntaria o involuntaria, de eventos o procesos coyunturales⁴⁵⁷. Se debe mencionar que el análisis de las historietas y tiras cómicas del suplemento se realizó por medio de la búsqueda y el contraste con bibliografía secundaria⁴⁵⁸. Por otro lado, hay un paralelismo entre el historietista y el historiador, con respecto a la narración e interpretación de eventos. No obstante, dicho ejercicio se desarrolló en distintos niveles de comprensión y formatos de publicación.

Siguiendo este argumento, estos dos oficios comparten una problemática epistemológica, la *ficcionalización*, la cual introduce un cuestionamiento por la distinción entre realidad y ficción⁴⁵⁹. Cada autor relata una historia a su manera, ofreciendo una explicación particular de lo acontecido⁴⁶⁰. De ese modo, dependiendo de sus características, una historieta puede ser considerada un documento con un valor histórico intrínseco, es decir, aquella publicación contiene información relevante sobre costumbres, tradiciones, ideas e, incluso, políticas socioculturales de su contexto de producción. Por último, las historietas también son fuentes idóneas para la historia por su materialidad. El estudio detallado de sus componentes físicos, como el papel, permitieron establecer su lugar de enunciación y movimientos comerciales, entendiendo las dinámicas y prácticas que le rodean para otorgarle sentido.

Los capítulos de la presente tesis trataron con minuciosidad el caso de estudio propuesto, desde el análisis de contenido de los diversos títulos. Así, en el primer capítulo se puede destacar el efecto del interés comercial, por el cual se estableció el cómic, como fuente de beneficios para la industria editorial. Por ello, se entiende el razonamiento detrás de las decisiones editoriales del suplemento dominical abordado, pues con ellas se buscó satisfacer las demandas de consumo, dejando a un lado las posibles pretensiones artísticas de los historietistas. Así, el periódico, como medio

⁴⁵⁷ Es importante mencionar que aquella reconstrucción del pasado puede ser de carácter voluntario o involuntario. Esto depende de las intencionalidades del proyecto en general.

⁴⁵⁸ Mahecha, "De lo distractivo a lo instructivo", 179.

⁴⁵⁹ La *ficcionalización* es un proceso en donde se crea una narrativa ficticia con base a un evento real o verídico. Leonardo Ordoñez Díaz, "Historia, literatura y narración", *Historia crítica*, no. 36 (2008): 207.

⁴⁶⁰ Ordoñez, "Historia, literatura y narración", 208.

productor, adaptó aquellos elementos que podrían representar algún tipo de lucro y ventaja dentro del mercado al que perteneció.

En ese sentido, el dispositivo editorial realizó de manera consciente apropiaciones de formato, debido a su valor económico y cultural. El criterio de selección para dicho proceso era conseguir elementos exitosos y maleables para contextos locales, facilitando su aprovechamiento con relación a las necesidades del medio y las demandas de consumo. Esto se contrapone a las reflexiones más tradicionales, las cuales han separado tajantemente los formatos y sus *denominaciones de origen*. Además, lo anterior demuestra el carácter global del producto, teniendo en cuenta su potencial alcance en la prensa.

Por tanto, procesos de apropiación como la traducción, inciden en la cultura popular al introducir imágenes, situaciones, expresiones y conflictos extranjeros, relativamente desconocidos, al contexto local. De igual manera, esto hace posible una posterior hibridación, al determinar los elementos necesarios para una fusión cultural. Por otro lado, las decisiones sobre traducción, los cambios de formato, las transformaciones del texto, el encuadre de las imágenes y las diversas negociaciones detrás de una historieta permitieron cuestionar la definición de autor. Sin embargo, quedaría por resolver la cuestión sobre la tensión implícita en la definición de autor, puesto que implica una deconstrucción de su papel, teniendo en cuenta la sistematización de la industria editorial.

En cuanto al segundo capítulo, al analizar con detenimiento los elementos estéticos y el montaje narrativo de las historietas y tiras cómicas más relevantes del suplemento mencionado, se encontraron inclinaciones temáticas, preferencias estilísticas y, sobretodo, relatos reiterativos. Varias historias siguieron algunos patrones extranjeros con particularidades o desviaciones, producto de un previo proceso de apropiación de aspectos culturales. Así mismo, la contextualización e intertextualidad de las obras fue esencial para determinar limitaciones de dicha apropiación, dado que los autores no buscaron una imitación directa de modelos o líneas de dibujo. Por el contrario, transformaron expresiones clásicas para alcanzar una sensibilidad propia, capaz de transmitir pensamientos e ideas con resonancia en los lectores.

De ese modo, las historietas de *Los Monos* son un referente para el estudio de hibridaciones visuales. Si bien se emularon diseños y conceptos populares, los historietistas colombianos presentaron factores diferenciadores, como la creatividad argumental. Igualmente, el desarrollo de una técnica personal de dibujo permitió el establecimiento de características independientes en cada título. En otras palabras, la fusión estilística facilitó la comunicación entre actores socioeconómicos y culturales. Además, a partir de la implementación o formalización de un estilo heterogéneo, los títulos de prensa consiguieron competir con obras traducidas o reimpresas de editoriales especializadas. Por tanto, aquellas obras de artistas colombianos obtuvieron una valoración parecida a la de la producción internacional.

Así pues, la década de 1980 significó el principio de una progresiva etapa de maduración para el cómic en Colombia. Al parecer, el país receptor comenzó a dar sus primeros pasos hacia una producción autóctona, dentro de una pequeña industria local de historietas. A partir de algunas tiras cómicas de prensa, como *Copetín* (1962), o proyectos editoriales, como el suplemento de *Los Monos*, es posible identificar los primeros intentos de ruptura entre líneas de dibujo tradicional y propuestas individuales, permitiendo señalar el inicio de un proceso de renovación dentro de la historieta nacional.

Por otro lado, muchos temas quedarían para futuras investigaciones. Para mantener una cohesión en la investigación y por las dificultades de desarrollo de un archivo adecuado para llevarlos a cabo, tales temas no fueron tratados. Puede abordarse en otros estudios la recepción que tuvo la revista de *Los Monos* por parte de los lectores. Además, sería pertinente analizar la sección de “Los Monochistes” de la revista, un espacio para la crítica sociopolítica y antítesis respecto de los propósitos generales de la revista. Igualmente, otro tema sería estudiar las adopciones de los imaginarios alrededor de la historieta como objeto cultural, analizando los prejuicios o estereotipos sobre el cómic en Colombia.

Por otro lado, se podría estudiar la relación entre los sindicatos extranjeros y las editoriales nacionales, analizando las negociaciones desarrolladas sobre la compra de derechos de distribución de las historietas. Por último, sería provechosa la búsqueda y

comprensión de los estudios previos de los caricaturistas colombianos, conocidos como *storyboards*, con los cuales se pueden sustentar más detalladamente procesos de hibridación, analizando bocetos, borradores, cuadernos de estudio, etc., intentando comprender el surgimiento de estilos propios.

Finalmente, se valora el trabajo realizado, en términos del oficio del historiador, por la oportunidad de realizar un análisis interdisciplinario con historietas. Al no existir un archivo concreto sobre este tipo de fuentes, fue necesario construir un acervo documental propio con la información disponible, recurriendo a estrategias metodológicas poco habituales como la formulación de entrevistas. Igualmente, el contraste con fuentes escritas y el análisis minucioso de cada publicación, permitió establecer ciertos puntos claves dentro de la trayectoria de la revista en cuestión y sus respectivos procesos de apropiación e hibridación.

Por último, se debe reflexionar sobre las condiciones de materialidad que influyen en los procesos históricos. En ocasiones, la constitución de una historieta no recae en cargas ideológicas o proyectos personales ambiciosos, sino en situaciones contextuales cercanas a limitaciones de recursos o condiciones de posibilidad. Lo anterior es una clara demostración del devenir histórico, pues en algunas ocasiones las explicaciones más complejas sobre eventos pasados, no siempre responden preguntas de manera satisfactoria. Algunos procesos históricos pueden estar relacionados con factores aleatorios o arbitrarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba Torres, Juan. "Breve historia del cómic y la revista ACME". Trabajo de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Alonso, Guillermo. "Garfield, 40 años después: historia del gato nihilista que hizo millonario al hijo de unos granjeros". *El País*, 9 de agosto de 2018. https://elpais.com/elpais/2018/08/07/icon/1533641807_689394.html
- Andrae, Thomas. *Carl Barks and the Disney Comic Book: Unmasking the Myth of Modernity*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.
- Ares, Silvia Kurlat. "La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá." *Revista iberoamericana* LXXVIII, nos. 238 - 239 (2012): 15-22.
- Arias Trujillo, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920 - 2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2011.
- Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Atlas Comics. "The betrayers" en *Captain America #76*. New York: Atlas Comics, 1976.
- Baquero Salamanca, Carlos. "El cómic bogotano como narración urbana en la década de los años noventa: una mirada desde el simboanálisis". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- Barker, Martin. *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Browne, Dik. *Hägar the Horrible Sunday Comic Strip*. New York: King Features Syndicate, 1973.
- Bruner, Jerome. *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor, 1997.
- Botía López, Óscar y Miller Almario Gamba. *Las Aventuras de Beto y Roberto*. Interpretado por Edgardo Román. 2010; Bogotá: Mimesis Films.
- Botía López, Óscar y Miller Almario Gamba. "Beto y Roberto. Hibridación y resistencia. Análisis teórico del largometraje documental 'Las Aventuras de Beto y Roberto'". Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Campos, Mercedes y Lexy Mújica. "El análisis de contenido: Una forma de abordaje metodológico". *Laurus. Revista de educación* 14, no. 27 (mayo-agosto 2008): 129 - 144.
- Cartland, Bárbara. *The Love Pirate*. Nueva York: Bantam Books, 1977.
- Castillo, Olga, Elena Correa y Miguel Salas. "Modelamiento de actitudes nacionales por medio de historietas cómicas". *Revista Latinoamericana de Psicología* 12, no. 1 (1980): 51 - 61.
- Castro Bueno, Fabio. "La historia y la memoria: usos términos y legitimación". En *Historia Oral y memorias. Un aporte al estado de la discusión*, editado por Fabio Castro Bueno y Uriel A. Cárdenas, 13 - 69. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2018.

- Castro Martínez, Gabriela. “Novelas gráficas y cómics colombianos: una oportunidad para desarrollar alfabetismos multimodales en la educación secundaria”. Trabajo de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.
- Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Colectivo El Globoscopio. “Historieta colombiana de prensa - Los Monos por Pablo Guerra #Comiccolombiano”. Historieta colombiana de prensa. Última vez modificado mayo 8, 2017, <http://www.elgloboscopio.com/2018/07/historieta-colombiana-de-prensa-los.html>.
- Correa, Jaime. “El lenguaje del cómic”. En *El cómic. Invitado a la biblioteca pública*, ed. María Elvira Charria Villegas, Juliana Camacho Espinosa, Martha Helena Esguerra Pérez y María Isabel Borrero, 17 - 35. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLALC, 2010.
- Cuñarro, Liber y Jose Finol. “Semiótica del cómic: códigos y convenciones”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 22 (2013): 267-290.
- Davis, Jim. “Garfield”. New York: United Feature Syndicate, 15 de noviembre 1981.
- Davis, Jim. “Garfield”. En *Los Monos de El Espectador # 17*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- Didyme-Dome Fuentes, André. “Green Lantern y Flash: personajes e identidad en el cómic de superhéroes.” Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Druillet, Phillippe, Jean-Pierre Dionnet, Nikita Mandryka, Richard Corben, and Jean Giraud. *Métal Hurlant #2*. Paris: Les Humanoïdes Associés, 1975.
- Druillet, Philippe. “Mystère des Abîmes”. En *Les 6 Voyages de Lone Sloane*, 1 – 62. Paris: Dargaud Editeur, 1972.
- Ducan, Randy., and Matthew J. Smith. *The power of comics. History, form & culture*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2009.
- Eckmeyer, Martín y María Paula Cannova. “Historia de la Música y Morfología Musical. Algo más que una cuestión de formas”. *Revista Clang*, no. 4 (abril 2016): 47-54.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eco, Umberto., and Natalie Chilton. “The Myth of Superman”. *Diacritics* 2, no. 1 (Spring 1972): 14-22.
- “Editorial Edicol”, Editoriales Colombianas, Kingdom Comics, última vez modificado 2006, <https://www.kingdomcomics.org>.
- El Espectador. *Los Monos de El Espectador*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981-1990.
- El Espectador. “Desde Hoy”. *El Espectador*, septiembre 20, 1981.
- El Espectador. “El dominical gigante”. *El Espectador*, septiembre 13, 1981.
- El Espectador. *Los Monos de El Espectador #3*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #77*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #78*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #100*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #115*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #135*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #139*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #159*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #170*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #184*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #196*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #207*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #208*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #304*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1987.

El Espectador. *Los Monos de El Espectador #344*. Bogotá: Talleres El Espectador, 1988.

El Tiempo. “Capacitaciones en artes gráficas a domicilio”. *El Tiempo*, 10 de marzo, 1977.

El Tiempo. “Cursos sobre libros, librerías y librerías”. *El Tiempo*, 28 de septiembre, 1983.

El Tiempo. “El mercado de revistas”. *El Tiempo*, 10 de marzo, 1977.

El Tiempo. “El Sena enseña también diseño gráfico”. *El Tiempo*, 28 de septiembre, 1983.

El Tiempo. “Exportamos US 800 mil al año”. *El Tiempo*, 26 abril, 1973.

El Tiempo. “Faltan técnicos para los nuevos equipos”. *El Tiempo*, 24 de octubre, 1974.

El Tiempo. “Impresor-Diseñador”. *El Tiempo*, 10 de marzo, 1977.

El Tiempo. “La ola terrorista del narcotráfico se extiende a Bogotá. Bomba a El Espectador: 75 heridos”. *El Tiempo*, 3 septiembre, 1989.

El Tiempo. “Los periódicos. Ayer, hoy y mañana”. *El Tiempo*, 26 de abril, 1973.

El Tiempo. “Pequeños talleres no tienen papel”. *El Tiempo*, 24 de octubre, 1974.

El Tiempo. “Recesión gráfica afecta más a pequeñas empresas”. *El Tiempo*, 28 de septiembre de 1983.

El Tiempo. “S.O.S Lanza industria gráfica”. *El Tiempo*, 28 de septiembre, 1983.

Erney. “Las señoritas Rueditas de Socorópolis”. En *Los Monos de El Espectador #364*, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1988.

- Erney. "Kokorikín". En *Los Monos de El Espectador* #311, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1987.
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona: Editorial Norma, 1991.
- Fernandez, Flory. "El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación". *Revistas de Ciencias sociales* II, no. 96 (junio 2002): 35 -53.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "Imperialismo cultural". En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Robert Irwin, 150-154. Ciudad de México: Siglo XXI Editores /Instituto Mora, 2009.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de 'Hombres de Acero'". *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* 7, no. 27 (septiembre, 2007), 141-153.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Ciudad de México: Tusquets Editores, 1999.
- Gabilliet, Jean Paul. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Gasca, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Gaviria, Paola. *Virus Tropical*. Bogotá: La Silueta, 2009.
- Gergen, Kenneth. *An Invitation to Social Construction*. Londres: Sage, 1999.
- Gilchrist, Guy., and Brad Gilchrist. "Jim Henson's Muppets". New York: King Features Syndicate, 6 de junio de 1983.
- Gilchrist, Guy., and Brad Gilchrist. "Los Muppets de Jim Henson". En *Los Monos de El Espectador* #92, 6. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.
- Giraud, Jean. *Arzach*, 1-62. Paris: Les Humanoides Associés, 1976.
- Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #26. New York: Gold Key Comics, 1974.
- Gold Key Comics. *Huey, Dewey and Louie and the Junior Woodchucks* #6. New York: Gold Key Comics, 1970.
- Gómez, Alvaro Rahirant. "Los Medio Media". En *Los Monos de El Espectador* #179, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. "Virus Tropical: presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana." *Iberoamericana* XV, nº 57 (2015): 85-102.
- Gómez, Leila. "Híbridez". En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Irwin, 134-139. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.
- González del Pozo, Jorge. "Superhéroes en la península Ibérica. Identidad nacional, apropiación cultural e influencia estadounidense en la narrativa de la serie de cómics Ibéroes (2009-17), de Íñigo Aguirre y Javier Tartaglia". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 28, no.38 (2019): 132-149.
- González Márquez, Manuel. "Introducción. ¿La mejor década de la historia del Cómic?", en *Cómics de los 80. La década que lo cambió todo*, 10-15. Barcelona: Redbook Ediciones, 2018.

- González Martínez, Pablo. “De piratas y héroes enmascarados: Un análisis narrativo de *Watchmen*.” Tesis de pregrado, Universidad de Los Andes, 2012.
- Grand Comics Database. “The Grand Comics Database”. Recuperado el 9 de diciembre de 2020. <https://www.comics.org/publisher/5955/>.
- Gubern, Roman. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.
- Guerra, Pablo. “Ciudad Gótica en el espejo: La locura en *Arkham Asylum* de Grant Morrison y Dave McKean”. Tesis de pregrado, Universidad de Los Andes, 2003.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura. enfoque fenomenológico.” En *Estética de la recepción*, comp. José A. Mayoral. Madrid: Arco, 1987.
- Izquierdo Rodríguez, Sandra. “El cómic en perspectiva de género. El genio creador Francisco Ibáñez”. Tesis de Maestría, Universidad de Salamanca, 2011.
- Jaramillo, Leonor. “Concepciones de infancia”. *Zona Próxima*, no. 8 (2007): 108 – 123.
- Jiménez Quiroz, Daniel. “Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 48, n° 86.
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7524
- Jiménez Varea, Jesús. “El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios”. *Ámbitos*, no. 15 (2006): 121-209.
- Kingdom Comics. “About”. Hägar The Terrible. 2021.
<https://www.comickingdom.com/hagar-the-horrible/about>
- Kingdom Comics. “Kingdom”. 2020. <https://www.kingdomcomics.org>
- Kingdom Comics. “Editorial Miramos”. 2020. <https://www.kingdomcomics.org>
- “La Corte Constitucional aprobó la sentencia C-1023 que modifica la ley del libro y permite otorgar exenciones tributarias a cómics y novelas gráficas”. *Cámara Colombiana del Libro*, 20 de diciembre de 2012. <https://camlibro.com.co/la-corte-constitucional-aprobo-la-sentencia-c-1023/>
- Ley 98 de 1993, 23 de diciembre de 1995, por la cual se dictan normas sobre democratización y fomento del libro colombiano. *Diario Oficial* 41151.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=27901#temas>
- Ley 74 de 1958, 30 de diciembre de 1958, por la cual se fomenta la industria editorial y se dictan disposiciones sobre importación y circulación de libros e impresos. *Diario Oficial* 29850. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1622416>
- López, Jaime. “Presentación FICCO”. En *Festival Independiente de Cómic Colombiano*, 25 de mayo, 2019.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #324, 21. Bogotá: Talleres El espectador, 1987.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #247, 1. Bogotá: Talleres El espectador, 1986.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #189. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.

- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #128, 17. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #64, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *Los Monos de El Espectador* #54, 9. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- López, Jaime. “Los Cuidapalos”. En *EL PAÍS* (Cali: Diario *EL PAÍS*, 26 de septiembre de 1980).
- Mahecha Arango, Natalia. "De lo distractivo a lo instructivo: algunas aproximaciones al uso de la historieta histórica en la enseñanza de la historia". *Praxis Pedagógica* 12, no.13 (2012): 166-193.
- Maíz, Claudio. “Culturas en Contacto: La Circulación y la Recepción en Contextos Supranacionales”. *Asian Journal of Latin American Studies* 28, no. 3 (2015): 59-75.
- Marín Colorado, Paula. “Edición en Colombia (1970 -1990): del *Boom* de la industria gráfica a la diversificación de la industria editorial”. En *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia siglos XVI - XXI*, editado por Diana Paola Guzmán, Juan David Murillo, Paula Andrea Marín y Miguel Ángel Pineda 384 - 409. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC-UNESCO/Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.
- Marín Colorado, Paula. *Un momento en la historia de la edición en Colombia (1925 - 1954)*. Germán Arciniegas y Arturo Zapata. *Dos editores y sus proyectos*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017.
- McCloud, Scott. *Hacer cómics: secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*. New York: Harper Collins Publisher, 2006.
- McCloud, Scott. *Entender el cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B, S.A, 1995.
- Mejía Gutiérrez, Antonio. “No hay crisis, hay bonanza”. *El Tiempo*, 21 de agosto de 1977.
- Merino, Ana. “Perspectivas de la niñez adulta: el cómic como espacio de denuncia desde la marginalidad de sus personajes”. *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, no. 7 (2010): 149-167.
- Mesa Liévano, Pedro Felipe. “Cunetas”. Tesis de Maestría, Universidad de Los Andes, 2013.
- Monroy, Efraín. “Los Marcianitos”. En *Los Monos de El Espectador* #71, 16. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.
- Monroy, Efraín. “Los Marcianitos”. En *Los Monos de El Espectador* #35, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- Moreno, Giovanni. “La novela gráfica en Colombia: arte y memoria para el posconflicto”. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados*, no. 76 (noviembre, 2016): 14-18.
- Morrison, Grant, y Dave McKean. *Arkham Asylum*. Nueva York: DC Comics, 1989.
- Morrow, Gray. “The Love Pirate”. En *Los Monos de El Espectador* #7, 10. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.

- Morrow, Gray. "The Love Pirate". En *Los Monos de El Espectador* #6, 14. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Murillo Sandoval, Juan David. "De traducciones y migraciones: dos experiencias transnacionales en la historia del libro en Colombia". En *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia siglos XVI - XXI*, editado por Diana Paola Guzmán, Juan David Murillo, Paula Andrea Marín y Miguel Ángel Pineda, 159-187. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC-UNESCO/Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.
- Muro Munilla, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2001.
- National Comics Publications. "Superman's First Exploit". En *Superman #106*. New York: National Comics Publications INC, 1956.
- Norra, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- Núñez Bergsneider, María Camila. "Cómic, memoria y representación. El pasado en movimiento en *Maus* de Art Siegelman". Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Ojeda, Diana, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. *Caminos condenados*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Cohete Cómic, 2016.
- Ordoñez Díaz, Leonardo. "Historia, literatura y narración". *Historia crítica*, no. 36 (2008): 194-222.
- Ossa, Felipe. "Introducción". En *Soldados: Zona bananera 1928*, editado por Ricardo Portes. Cali: Gilpar'g Estudios, 1978: 1- 29.
- Pachón, Ximena. "La infancia perdida en Colombia: los menores en la guerra". *Georgetown University Center for Latin American Studies, Working Paper Series* no.15 (2009): 1 - 21.
- Pareja, Reynaldo. *El Nuevo Lenguaje del Cómic*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1982.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #337, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1988.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #362, 15. Bogotá: Talleres El Espectador, 1988.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #328, 17. Bogotá: Talleres El Espectador, 1988.
- Peña, Jorge. "*Tukano. Aventurero de la selva*". En *Los Monos de El Espectador* #175, 1. Bogotá: Talleres El Espectador, 1985.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #163, 17. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #128, 19. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #120, 19. Bogotá: Talleres El Espectador, 1984.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #114, 19. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.

- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #98, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #84, 18. Bogotá: Talleres El Espectador, 1983.
- Peña, Jorge. "Tukano. Aventurero de la Selva". En *Los Monos de El Espectador* #10, 1 - 31. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Petersen, Robert. *Comics, Manga, and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives*. California: PRAEGER, 2011.
- Pino, Paty. "Mitos y leyendas Indígenas". En *Los Monos de El Espectador* #251, 1 - 23. Bogotá: Talleres El Espectador, 1986.
- Portes, Ricardo. *Soldados: Zona bananera 1928*. Cali: Gilpar'g Estudios, 1978.
- Rabanal, Daniel. "Panorama de la historieta en Colombia". *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* 1, no. 1 (2001): 15-30.
- Retondar, Anderson Moebus. "Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini". *Sociológica* 23, no. 67 (mayo-agosto, 2008): 33-49.
- Rincón Martínez, Bernardo. "Héroes del cotidiano: los protagonistas de la historieta bogotana de los años noventa". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2013.
- Ríos, Bernardo Elías. "Enor. El Adamita". En *Los Monos de El Espectador* #20, 21. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- Ríos, Bernardo Elías. "Enor. El Adamita". En *Los Monos de El Espectador* #19, 17 - 18. Bogotá: Talleres El Espectador, 1982.
- Ríos, Bernardo Elías. "Enor. El Adamita". En *Los Monos de El Espectador* #18, 17. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Ríos, Bernardo Elías. "La Colonia". En *Los Monos de El Espectador* #8, 18 - 27. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Ríos, Bernardo Elías. "La Sentencia". En *Los Monos de El Espectador* #14, 1 - 31. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Ríos, Bernardo Elías. "La Sentencia". En *Los Monos de El Espectador* #13, 20. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Ríos, Bernardo Elías. "La Colonia". En *Los Monos de El Espectador* #9, 25 - 27. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Ríos, Bernardo Elías. "La Colonia". En *Los Monos de El Espectador* #9, 1. Bogotá: Talleres El Espectador, 1981.
- Rota, Valerio. "Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats". En *Comics in Translation*, editado por Federico Zanettin. Nueva York: Routledge, 2008.
- Scott, Cord. "Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History from World War II Through the Iraq War". PhD diss., Loyola University Chicago, 2011.
- Scoutopedia. "Application de la réforme". Séparation de la branche éclaireurs chez les scouts de France. Última vez modificado 26 de enero, 2020. https://fr.scoutwiki.org/Séparation_de_la_branche_éclaireurs_chez_les_scouts_de_France.

- Sitton, Thad, George L. Mehaffy y O. L. Davis. *Historia oral: Una guía para profesores y otras personas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Suárez, Fernando, y Enrique Uribe- Jongbloed. "Making Comics as Artisans: Comic Book Production in Colombia". En *Cultures of Comics Work*, editado por Casey Brienza, Paddy Johnston, 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Thomas, Roy, John Buscema, Marie Sev and Joe Rosen. "Tarzan and the Jewels of Opar". En *Tarzan Lord of the Jungle #1*, 14. New York: Marvel Comics Group, 1977.
- Tirado Mejía, Álvaro, Jorge Orlando Melo, y Jesús Antonio Bejarano. *Nueva historia de Colombia: Literatura y pensamiento, artes, recreación*. Vol VI. Bogotá: Planeta, 1989.
- Universidad Nacional de Colombia. "Cronología". Museo virtual de la historieta colombiana. Recuperado el 6 de mayo de 2020. <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/cronologia/index.html>.
- Uribe Schroeder, Richard. *Las leyes del libro en Colombia. Antecedentes e impactos en el sector editorial y gráfico*. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC, 2009.
- Urzola Guarín, Melissa. "Pluralidad informativa: El camino hacia el periodismo "Ideal". Implicaciones políticas que tiene para el país estar informado por un único diario de circulación nacional". Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Vargas, Sebastián. "Diana Ojeda, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. *Caminos condenados*". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, no.1 (2018): 393-396.
- Venkatesh, R. y Vijay Mahajan. "Design and Pricing of Product Bundles: A Review of Normative Guidelines and Practical Approaches". En *Handbook of Pricing Research in Marketing*, editado por R. Vithala. Northampton: Edward Elgar Publishing Company, 2009.
- Vilches Fuentes, Gerardo. *Breve historia del cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus SL, 2014.
- Villegas, Benjamín. "Nuestros más bellos libros a exposición en Nueva York". *El Tiempo*, 28 de septiembre de 1983.
- Walt Disney Productions, *Manual de los Jóvenes*, 18 – 21. Madrid: Ediciones Montena, S.A.,1977.
- Zanettin, Federico. "Comics in Translation: An Overview". En *Comics in Translation*, editado por Federico Zanettin. Nueva York: Routledge, 2008.

ANEXOS

En esta sección se presentan las transcripciones de las entrevistas realizadas a miembros del equipo del suplemento dominical *Los Monos de El Espectador*.

6.1. Entrevista a Clara Helena Cano de Guerrero.

6.1.1. Descripción.

A continuación, se presenta la transcripción de la entrevista a Clara Helena Cano de Guerrero, editora principal del suplemento de *Los Monos de El Espectador*. La entrevista fue realizada el 19 de abril de 2019, por llamada vía Facetime.

6.1.2. Entrevista.

Clara (C): [cortado]...era lo de Garfield y, bueno, todas las de Mickey Mouse y Ferdinand y Los Picapiedra. Pues, había algunas que las hacía, por ejemplo, una serie, que la hizo un señor [pensando] Él era argentino pero vivía en Colombia. Había muchas cosas. No sé qué es la parte que a tí te interesa.

María (M): Creo que ese artista es Daniel Rabanal, ¿no? Con la historieta...

C: Exactamente...

M: ...con la historieta del gato o algo así...

C: Sí, exactamente, la del gato. Exactamente.

M: Sí...

C: Ese artista, pues, yo me [¿comencé?] con él y trabajamos mucho, algún tiempo. Alcanzó a hacer como dos o tres series con "continuará" [¿?] y cada semana sacaba como, pues, un episodio...

M: Claro...

C: Y, bueno pues, no sé, la parte que más trabajamos nosotros, fuera de las historietas, era la parte dedicada a los niños...

M: Claro...

C: Porque hacíamos un trabajo, pues, como periodismo para niños. Realmente, ese fue un poco el interés mío. Pero, bueno, ¿qué necesitas saber?

M: Bueno. Yo preparé algunas preguntas respecto al proyecto editorial, que es lo que más me interesa. Digamos, en primera parte, ¿las historietas hacían parte de qué sección particular del periódico? ¿Tenían como una sección aparte o estaban incluidas dentro del periódico? ¿O la revista se distribuía de forma distinta al periódico?

C: Pues, es que en un comienzo, eh, era parte del periódico. En un momento dado, se decidió ponerlas aparte en estas revistas, en estos suplementos. Y, al comienzo, fueron solamente historietas, pero, al poco tiempo de que estaba saliendo como historieta, yo le hice la propuesta al periódico, que por qué no hacíamos adicionalmente a las historietas como un proyecto para niños. En donde los niños pudieran participar, pudieran escribir y se le hacían [hicieran] notas especiales a ellos, ya reportajes e

información escrita al nivel de ellos. Y tratamos que la revista tuviera todas las, eh, características de una revista para adultos. Que tuviera unas secciones de cocina, de farándula, de entretenimiento. Y se trató de hacer eso. Incluso, tuvimos un club de niños reporteros, que escribían semanalmente y se les sacaban los mejores reportajes que ellos hacían, los mejores escritos. Algunas veces, ellos mismos también hicieron entrevistas a personajes que nosotros conseguíamos la entrevista. Y los niños iban y ellos mismos hacían la entrevista y luego se hacía una nota sobre eso.

M: Ok. Más o menos, ¿en qué año fue? ¿En los noventa o...?

C: [Pensando] A ver, tengo aquí en mis manos, sí, tengo unas de noviembre del 95. Yo creo que eso fueron como tres o cuatro años. No recuerdo mucho cuando se convirtió realmen[te]... Yo sí tengo guardado eso pero no sé dónde lo tengo [Ríe]...

M: [Ríe]

C: Aquí tengo un tomo, que es de julio del 95, cuando fue una época bastante buena de la revista, en donde había esto, todo lo que yo te digo. Pues, hubo, sí, el trabajo con los niños, las entrevistas hechas por los niños, las secciones específicas para ellos...

M: Claro...Ahora...

C: [Sigue] ¿Tú fuiste a ver la colección en la Luis Ángel Arango?

M: Sí, yo fui a ver toda la colección. Y, ahora...

C: Ah... Ok...

M: [Sigue] Ahora que yo estuve, también, en El Espectador, yo estuve hablando con el editor general, con el señor Jorge García, creo que es el nombre.

C: [Pausa breve] Pues, ya hoy en día no tengo ninguna conexión... Con el único... el director sí es primo mío...

M: Ah...Ok...

C: [Sigue] Que es Fidel Cano. Él es primo mío, pero ya, pues, el periódico cambió de manos y tiene, pues, otros propósitos diferentes. Pues, es editorial, básicamente...

M: Claro... Digamos, esos cambios en la forma de la editorial o de los contenidos de la revista, ¿por qué se da [dan]?

C: Ah, pues, cuando yo les propongo que por qué no... Yo trabajaba para la revista del jueves, [que] era una editorial para, pues, era una revista familiar. Y yo propongo que por qué no hacemos una revista especial para niños y que a las historietas que normalmente salían en esa edición le pusieramos el material para niños. Esa era una propuesta mía. Y yo presenté el proyecto. Y me lo aceptaron. Y empezamos a trabajar en eso, que poco a poco se le fueron adicionando más secciones y más trabajo, en que los niños participaran. Y empezamos a recibir correos de ellos. Y, para mí, fue una experiencia muy muy linda. Teníamos niños que nos escribían de todo el país. Hicimos un concurso muy lindo, en que los niños viajaron a Cartagena y se hizo un concurso... Y ellos entrevistaron a Alejandro Obregón. Ellos mismos, los niños que participaron en el concurso. Fue bien, bien bonito.

M: Hmmm... Pero, entonces, ¿cuál era el objetivo? Osea, ¿integrar a los niños o había algo más de fondo?

C: Sí, sí. Era ofrecerle a los niños un material adecuado a su lenguaje, a sus intereses, eh, y sí, y puesto en que los niños pudieran participar como participa un adulto de todas las áreas. Como digo, había intereses en farándula, en deportes, había intereses de diversión, había una parte donde los niños encontraban pasatiempos. Y, fuera de eso,

reportajes un poco de la vida, de lo que estaba sucediendo [en] el país, pero ya, pues, asimilado para niños y las partes que podían interesarle al niño. Cómo acercar al niño a la noticia, realmente esa era una de las propuestas nuestras, de lo que, yo creo, bastante se logró.

M: Hmm... ¿Y quiénes más participaron en el proyecto?

C: Trabajaba conmigo Alexander Velázquez, que era el redactor, y otras dos personas. Trabajaba José Antonio Rondón, eh...Era un equipo grande. Estaba, incluso, no sé si miraste bastante los dibujos, que en esa época... Hoy en día, ella es una pintora importante. Ella era caricaturista, que era Elena María Ospina, que era la que hacía los dibujos. Entonces, trabajábamos mucho... Yo me reunía con ella. Yo le proponía que me hiciera la carátula, eh, que hiciera la parte de entretenimiento, que era la parte...Al final, había una parte que era "Los Pasatiempos" y eso...Yo hacía los pasatiempos y ella los ilustraba. El trabajo de ella fue excepcional. No sé si la conoces a ella, a Elena María Ospina...

M: Conozco su trabajo, pero no la conozco a ella.

C: Ya. El trabajo de ella fue bien importante para la revista. Realmente, [ella] la hizo muy atractiva para los niños. No sé si tú te fijaste [en] muchas de las portadas, [que] eran una combinación de fotografía con dibujos y eso lo hacía ella.

M: Sí, ve. Osea, ella hacía como los collages, por decirlo así...

C: Sí. Pues, ella... [Nosotros] conseguíamos la fotografía y ella montaba el dibujo sobre la fotografía.

M: Claro. Ahora, una pregunta: ¿la revista se publicaba semanalmente o tenía unos horarios en específico?

C: No. Era semanalmente. Los domingos salía...

M: Ok...

C: [Sigue] Salía todos los domingos.

M: Era suplemento dominical.

C: Sí, sí.

M: Y, ¿usted sabe cuál era la propuesta editorial que tenía el periódico con ese suplemento o...?

C: [Pausa breve, pensando] ¿Cómo así la propuesta editorial?...

M: Osea, ¿el periódico qué quería lograr con la revista, en sí?

C: Sí, tener el público infantil. Pues, tenía ambas. Pues, porque, de todas maneras, pues, existían las historietas y las historietas tenía público adulto y público infantil y pues, realmente se concentraron las historietas para los adultos, para que las encontraran todos juntos. Pero, pues, en realidad, mi propuesta fue que se hiciera algo especial para niños, en combinación con las historietas, que a mí algunas no me parecían que eran adecuadas para los niños, pero no hubo manera de separarlas. Entonces, de todas maneras... Pero, no sé si tú miraste... Casi todos eran historietas para niños, aparte de algunas que se hicieron en serie, que se compraron los derechos en Bélgica. No me acuerdo si salió Tín-Tín, pero la misma editorial que hacía Tín-Tín, se compraron algunas que se sacaron por capítulos. Eran un poco más adultos, realmente.

M: Es decir, que entonces la revista estaba dirigida, directamente, para un público infantil, pero también la leían los adultos...

C: Sí, así era.

M: Ok. Por otro lado, ¿cómo era ese proceso de comprar los derechos a otros sindicatos, digamos, a los que vendían las historietas?

C: [Respiro profundo] Ah, pues eso era... Algunas ya estaban en el periódico muchísimo tiempo. Pues, tú sabes, las historietas existen en los periódicos de mucho tiempo, entonces lo que pasó fue que se integró al suplemento. Y otras, eh, se hicieron negociaciones... Lo que pasa es que yo ahorita no me acuerdo el nombre de la editorial, pero habían dos editoriales [pausa] belgas, o creo que una, eh, y de ahí con ellos se hicieron contratos y compraba el libro completo y ellos..sí, ellos mandaban semanalmente las... o... semanal o mensual y en la revista hacían los cortes, para que quedara, pues, como en suspenso y la siguiente semana tenía el "continuará". Y luego, con Gato [¿? 12:44] se hizo eso pero él ya lo hizo casi específicamente para Los Monos. Él lo tenía medio hecho pero él lo adoptó bastante para Los Monos. Pero eso ya era más fácil porque era trabajar... él vivía en Colombia y era más fácil trabajar. El otro era contactos con Bélgica. Yo... por teléfono, otras veces por correo... Yo no sé si... En esa época todavía no existía el correo electrónico, creo... No sé... [Ríen] Porque eso fue hace bastante tiempo...

M: Entonces, eso es súper interesante. ¿Ellos, es decir, les mandaban las historietas completas y las ediciones las hacían acá? Osea, ¿ustedes cortaban para, dejar, como, el suspenso...?

C: Sí, sí . Nosotros teníamos como qué escoger. Claro que, nosotros teníamos una limitación: que no podía ser más de una página...

M: Ah, ok...

C: [Sigue] Entonces era difícil, era difícil que la historieta tuviera el "continuará" en una página... me parece que era una página. Es que no recuerdo, espérate, miro algunos de los tomos. Yo tengo aquí varios. Claro que no tengo la colección completa pero algunos que yo conservé. Y se hacía como yo te digo. Me acuerdo que se trataba de hacer los cortes donde quedara interesante y para la siguiente edición. A veces, no recuerdo muy bien, si de pronto sacaban dos páginas o una, pero me acuerdo... Los que tenían "continuará" eran una página, máximo dos. Los otros, pues sí eran historietas, que eran las mismas que salían en los periódicos y se adaptaron para la revista. Incluso, hubo que hacer una adaptación del formato . En algunas ocasiones, había que, como, rehacerlo, ¿cierto? Porque la revista tenía un formato específico y ellas venían en otro formato... Un trabajo bastante...

M: [Completa]...arduo...

C: Arduo, sí.

M: Ahora, y las traducciones también las hacían acá, porque yo supongo que venían en otro idioma...

C: Sí, sí... Eh, en algunas, las hice yo. Otras, creo, no sé si venían ya traducidas. [Piensa] No, otras ya venían traducidas tanto, que, a veces, las traducciones no eran muy buenas. Había que corregir eso también. No, las traducciones no eran muy buenas. Eso me acuerdo.

M: Ahora, una cuestión muy particular de la revista: ¿cómo eran los criterios de selección de las historietas? ¿Había un orden particular, que usted dijera como que "No, primero vamos a poner esta historieta, después vamos a poner una sección de cocina, después otra sección de historieta..."? Algo así, no sé...

C: Sí. Pues, eso, más o menos, yo hacía. Yo no sé hoy en día cómo se llama eso, creo que se llama el bote [¿?], que nosotros lo hacíamos. Pero, básicamente, las historietas estaban todas juntas. Como al final de las páginas de la revista. No sé si cuando revisaste en las revistas de la Luis Ángel Arango te diste cuenta que, lo que eran las historietas, ellas iban al final. Digamos, la parte editorial era al comienzo, donde se hacían las notas. Y luego venían las historietas y [piensa brevemente] a veces, yo no sé. Eso tuvo algunos cambios: al final, a veces tenía... Bueno, es que también, la otra parte es que tuvimos que adaptar algunas cosas a los anunciadores, porque las anunciadoras debían páginas... Incluso, una cosa que fue interesante, fue que los anunciadores, al poco tiempo, empezaron a crear sus anuncios adecuados al público infantil. Entonces, de alguna manera, metían en su anuncio algún pasatiempo. Entonces, pues eso... Sí. Avianca fue uno de nuestros grandes patrocinadores en la clase infantil. Entonces, ellos hacían anuncios que los niños tenían que unir puntos o completar o cosas así. Y eso, bueno, dependía también de dónde fuera el anuncio. Pero, pero, si era una página completa...

M: [Completa] O si era una esquina. Digamos, yo tuve la oportunidad de revisar varios números, como le comenté, y en la parte de abajo, digamos, había uno que me llamó la atención, y era de Davivienda. Davivienda hacía su propia sopa de letras abajo de una, de un renglón como editorial. Y, entonces, ponían ahí como "Davivienda" y no se qué, como el slogan, y ponían la sopa de letras. ¿Todo eso lo hacía Davivienda? O sea, ¿ustedes solo lo imprimían...?

C: Sí, ellos lo hacían. Eso sí lo hacían ellos. Pues, pensando en que de acuerdo a... Digamos, que era para niños. Aquí estoy viendo una, que se llama "Juega con Davivienda. Davivienda te invita a poner a prueba tus habilidades, descubriendo cuatro elementos en el lugar equivocado". Entoces, no, eso ya ellos lo empezaron a hacer. Eso fue también difícil porque, por supuesto que, las agencias de publicidad no querían hacer anuncios específicos para niños. A veces, querían sacar los anuncios que habían sacado siempre y no tener que hacer artes o crear publicidad para niños. Eso fue bien difícil. Fue una cosa bien luchada, porque había que conseguir patrocinio y había que lograr que los patrocinadores se adaptaran al proyecto de la revista, al proyecto editorial. Pues, entonces, se buscaba que los anuncios fueran todos acordes como con los niños. ¿Cierto?

M: Sí, claro. Ahora, una pregunta. ¿Cómo era que se financiaba ese suplemento dominical? ¿El Espectador daba una parte del dinero o eran los patrocinadores?

C: Los patrocinadores. A veces, pues, claro, yo creo que a veces no se pagaba completo. Pues, entonces, El Espectador tenía que aportar. Pero lo que se buscaba, porque yo estuve a punto muchas veces, que me decían "¡Ya no puedes salir porque es que los patrocinadores, no tenemos suficientes patrocinadores...!". En una época hubo muchos, muchos patrocinadores y fue buenísimo, pero en algún momento empezaron a bajar los patrocinios. Y, entonces, pues, eso tenía un costo, de acuerdo al patrocinio. Y, entonces, se bajaba el número de páginas. Entonces, habían menos páginas, dependiendo de la cantidad de publicidad. Pero, en alguna época, El Espectador, pues, ponía su parte, ¿no? Digamos, no todo era pagado con los anunciadores pero es que la revista era parte de El Espectador. Entonces, pues, no era que fuera independiente. Era un suplemento de El Espectador, pues, que debería ser económicamente viable como

todos los suplementos. Estaba la revista del Jueves, como estaba El Magazín Dominical, como estaba todo lo que había...

M: Ahora, ¿había, digamos, en el proceso creativo del suplemento dominical, ustedes tenían como todo un equipo para seleccionar, digamos, la forma, los colores, la portada, otros elementos de la revista...?

C: Sí, claro. Había una diseñadora gráfica y, pues, en parte Elena María participaba bastante. Yo trabajaba con una diseñadora gráfica, donde, pues, ella me presentaba sus diseños y ella era una persona, también, muy afín a los intereses de los niños, que eso fue lo que me ayudó a que el proyecto tuviera viabilidad, porque ella entendía que el diseño tenía que tener una presentación atractiva para los niños. Entonces, había el equipo de diseño del periódico, pero yo tenía una diseñadora específica para Los Monos...

M: Ok. Pues, es que a mí me comentaron que el editor, con el que yo hablé allá en El Espectador, él me comentó que él creía que eso era una unidad de negocios. ¿Cómo uno puede definir eso?

C: [Piensa] Una unidad de negocios. ¿Qué quiere decir eso? No sé...

M: Yo tampoco le entendí [Ríen]

C: Es que la verdad es que, bueno, yo trabajé hace tanto tiempo que yo no sé hoy en día cómo se mueven las cosas. Yo me imagino que hoy en día, también, son muy, muy estrictos con si la revista no se financia, pues, no es viable. En la época mía, pues sí había una parte de contribución del periódico, pero tuvo las dos cosas: por un lado, la revista subió circulación, porque había atractivo de Los Monos y las familias estaban buscando eso y pues eso ayudó a que entrara más publicidad. Era una cosa con la otra. Pero, pues, como todo no siempre funciona todo el tiempo bien. Llega un momento en que las cosas van cambiando, pero sí, eso tenía de parte y parte. Hubo una parte, hubo una época de muy buena financiación con los anunciadores y en otra época El Espectador tuvo que ponerle la mano [Ríen en complicidad]. Ayudar, darle la mano, darle la mano.

M: Claro. Más o menos, ¿cómo era la distribución de la revista? Era a nivel nacional, yo supongo. Pero, ¿cómo era la distribución?

C: Sí. [Piensa] ¿La distribución en qué?

M: Digamos, como en qué parte del país donde más circulaba...

C: Ah, pues, circulaba con la edición del periódico, pero teníamos bastante acogida en la Costa. Yo me acuerdo que teníamos muchos... yo los llamaba "Los reporteritos". Y ellos escribían muchísimo, pero de todas partes. Teníamos de Leticia, teníamos de Pasto, teníamos... Y yo, algunas veces, visitaba los lugares y me ponía en contacto con los niños que se habían hecho reporteritos a través de sus... ellos enviaban sus cartas y se hacían reporteritos y escribían. Nosotros les hacíamos carnet y el niño tenía un carnet de reportero y se les enviaba. Era muy, muy bonito. Era un trabajo muy, muy gratificante, realmente.

M: ¿Usted diría que cómo era la recepción de la revista?

C: Pues, muy buena. Yo personalmente pienso que fue muy buena porque no existía nada como eso en el país. Nada. No había nada que se hubiera dedicado solamente a los niños. Entonces, fue un proyecto novedoso y que los padres lo apoyaron mucho, felices de saber que sus hijos tenían algo específicamente para ellos. Y en los colegios,

en los colegios yo tenía bastante acogida. Los colegios recomendaban a los niños leer la revista. Entonces, para mí era muy gratificante eso, porque, además, como tenía una parte cultural muy buena, mucho aporte, [en] que los niños aprendían por los crucigramas, por las notas periodísticas que se hacía [hacían], por los concursos. Entonces, los niños llegaban a aprender mucho de historia, de geografía... Incluso, de ciencia, también, porque se hacían notas de experimentos científicos. Mucha, mucha cosa. Es que era muy variado. Realmente, fue una cosa muy bonita. Yo no sé si hoy en día exista algo como esto, pues yo, hace muchos años, ya vivo por fuera, y no he visto que se dediquen únicamente a eso, ¿no?

M: No, yo no he visto un proyecto así. Incluso, por eso es que fue que me llamó la atención. No solo por el contenido de historietas, sino lo que se proponía en general la revista. Ahora, una pregunta. En algún momento la revista la dejaron de vender fuera del periódico, osea, independiente...?

C: No...

M: ...¿Siempre venía con el periódico?

C: Siempre, exactamente. Siempre con el periódico. Nunca fue independiente.

M: Ok. Y la gente sí la coleccionaba, creo...

C: Sí [Contesta entusiasmada] A mí me parece que sí. Yo creo que la coleccionaba y pues me da mucha emoción saber que la Luis Ángel Arango tiene la colección. Eso no [lo] sabía yo. Como te digo, tengo yo aquí como veinte tomos, que no son completos de todo el tiempo que yo trabajé, pero yo los mandé poner en libros y los tengo conmigo. Tanto que hasta me los traje [Ríe]. Y los veo y me da mucha satisfacción porque sí, sí me acuerdo haber sido.. A mi modo de ver, no sé con quién más se podría hablar, fue un proyecto exitoso...

M: Sí. Ok. No, pues, sí, en la Luis Ángel Arango están todos los números. Digamos, yo me leí primero los de los ochenta y algunos de los noventa. Pues, porque también eso es un proyecto de alta continuidad, que pues a mí me pareció muy interesante en ese sentido. Pues, porque uno también le puede dar continuidad al proyecto, como ver los cambios. Pero, bueno. Ahora, una pregunta: ¿por qué se dejó de publicar?

C: Bueno, porque empezó a no haber tanto patrocinadores. Para que ella subsistiera se necesitaba que tuviera patrocinadores. Entonces, empezó a ver menos patrocinadores y ya, entonces, el periódico la apoyó menos. Realmente, la última parte yo y fue... Yo me fui y quedó otra persona dirigiendo la revista, yo no sé si como dos años más... Yo creo que no se le puso tanto entusiasmo. No sé cómo sería. El patrocinio fue menor, había menos recursos, el equipo, pues, se fue desintegrando un poco. Porque el equipo periodístico era muy bueno. Eran todos gente comprometida con los niños. Yo tenía un equipo buenísimo... Digamos, el periodista era buenísimo, Alexander Velázquez, era buenísimo, buenísimo. La de arte también era muy buena. También tenía gente que me ayudaba en la parte de la comunicación con los niños, de responderle sus correos. También, un equipo de secretarias muy bueno... El equipo era realmente muy, muy bueno...

M: Ok... Ahora, una pregunta. ¿Usted, más o menos, de qué año a qué año fue directora de la revista?

C: Ay, Dios mío. Eso no me acuerdo...

M: ¿Pero, aproximadamente, cuántos años fue?

C: Como unos tres años...

M: ¿Tres años de directora?

C: Sí, sí. Tres, cuatro años.

M: ¿Y quién era el director o la directora anterior a usted? ¿Usted sabe o...?

C: No existía directora porque, como era un suplemento solamente de tiras cómicas, no necesitaba parte editorial. Era, simplemente... se imprimían, se incluían las tiras cómicas. El periódico compraba los servicios a los que suplían las historietas y no tenía nada más. Entonces no había... Es decir, se creó cuando yo [entré] que se hizo la dirección de eso y tuvo continuidad cuando yo me fui. Pues, sí quedó otra persona encargada de eso hasta que, poco a poco, no sé... Yo no sé realmente qué pasaría, pero fue siempre...

M: [Sigue] Vea pues, ok. Eso sí es interesante, o sea, es decir, era solo publicar historietas y ya. No había ningún otro...

C: Sí, sí. Cuando nació era solamente historietas. Y los llamaban "Los Monos" porque yo no sé, en esa época, pues, las historietas las llamaban "los monos". Es más: que a mí realmente no me gustaba tanto el título de la revista, pero tuvo bastante acogida entre los niños. Entonces, pues estuvo bien, se mantuvo "Los Monos". Pero, sí, ella no empezó como estuvo después, con material para niños y eso. No. Eso, solo historietas, no más. Y no tenía dirección, solamente tenía la recopilación de material, de historietas. Eso era todo.

M: Ok. Pues, está súper interesante. Realmente, me ha servido muchísimo su ayuda.

C: Con mucho gusto. A mí me da mucha emoción que trabajes sobre eso y me gustaría conocer su trabajo porque, realmente, yo, uy [algo emocionada], quise tanto ese proyecto... Lo que pasa es que nos fuimos a vivir a otro lado. Mi marido se fue a vivir a otra parte y yo tuve que... Ya, pues, salir del proyecto, porque ya no podía estar en Colombia. Pero, me parece muy interesante que se investigue un poco sobre eso y me gustaría tener los conceptos porque, pues, claro que se cometieron errores, pues eso era así. Esto era una cosa, pues que se hizo con mucho entusiasmo, pero sin saber mucho de eso. Claro que yo lo hice... Yo estudié en la Javeriana y mi tesis de grado un proyecto para un periódico infantil. Pues, era una cosa que yo había querido como, de alguna manera, desarrollar en la realidad. Entonces, fue como continuidad de mi tesis de grado.

M: Hmm. Al igual, a mí me pareció que fue un proyecto, pues, innovador, en términos tanto de la historia de la historieta colombiana, tanto [como] de la publicación en sí misma. Porque es que no había algo así. Realmente, El Tiempo trató de emularlo pero fue un fracaso: nada más duró un año. Entonces, me parece que el hecho que haya durado tanto tiempo demuestra que fue un éxito y que se podían hacer proyectos iguales a futuro. No sé, ¿sí? Porque yo tampoco he visto algo parecido así, actualmente, a lo que se hizo en ese momento.

C: Sí, sí...

M: No, pero, muchísimas gracias. Muy, muy bonito.

C: Con mucho gusto. No, usted no sabe la satisfacción que me da hablarle [notoriamente emocionada] de ese trabajo, que fue para mí algo muy, muy lindo...

M: Ahora, una preguntita, así como muy curiosa: ¿a ustedes les mandaban, digamos, todas las semanas o los meses, no sé, cartas de los lectores?

C: [Entusiasmada] ¡Claro! Es que había una sección, no sé si usted la vio, que se llamaba...

M: [Retoma] Creo que está al comienzo. Sí yo la vi...

C: Sí, sí. Nosotros recibíamos todas las semanas, la correspondencia era grandísima. Yo, a veces, no tenía tiempo de leerlos todos y a mí me daba mucho pesar porque, pues, la sensibilidad de un niño que tenga una respuesta a su carta, pues, es importantísima. Entonces, tratábamos, primero, de publicar las mejores y segundo, las que no se publicaban, de alguna manera, contestarle al niño algo. Pero, sí, eso siempre había una correspondencia altísima, altísima, y los niños enviaban dibujos, enviaban mucho, mucho. Eso, la correspondencia fue grandísima, realmente.

M: ¿Usted cree que eso todavía se encuentre en el archivo de El Espectador?

C: ¿Las cartas?

M: Sí, señora.

C: Hmm... [pensando] No creo, porque, pues, como El Espectador se convirtió ahora un, digamos, cambió de manos, y ya ellos trabajan en un espacio muy reducido. Yo no sé, pero creo... ¿Tú dices las cartas físicas de los niños?

M: Sí, o sea, las cartas. Como para medir cómo era que ellos interpretaban la revista. Pues, porque una cosa es decir nosotros acá "¡Woah! La revista era esto, esto..." a como ellos lo veían en ese momento...

C: Sí. Pues, ¿quién sabe? Se podría preguntar pero no creería yo. Claro que si tú miras las respuestas, estoy tratando de mirar aquí... Habían cartas en que se publicaba lo que los niños decían. Es que no sé si se llamaba... "Llegó el cartero" se llamaba. Por aquí tengo...

M: Sí, sí. Era la sección del comienzo. Siempre empezaba así.

C: [Entusiasmada] ¡Sí! Esas eran las cartas auténticas de los niños. Ahí decía, aquí por ejemplo hay... ¡Ah! Nosotros creamos un personaje que se llamaba Monito. Entonces, los niños le escribían al personaje. Aquí, por ejemplo, esto viene una que decía "Monito: deseaba contarte algo que, del quince al veinte de julio, se celebraba, el Festival de la Confraternidad Amazónica...". Entonces, los niños también contaban un poco las cosas de sus tierras, de sus lugares. pues, la carta física no la ves, pero la correspondencia de ellos aparece ahí. Aparecen en "Legó el Cartero", aparecen cartas escritas por ellos. No sé si hay algo específico... Yo le puedo mirar un poco de lo que tengo aquí. Como que, digamos, lo que los niños opinaban sobre la revista. Eso es lo que tú quisieras saber...

M: Sí. Es como para medir la recepción que se tenía, justamente, de los lectores.

C: Claro, claro. Para mí eso era importantísimo. Yo buscaba mucho saber qué opinaban los niños sobre la revista. Pues, si quieres te puedo ayudar en echarle una [revisada]... de lo que tengo aquí. Espera a ver si encuentro alguna carta que...

M: [Sigue] Vale. Sería de mucha ayuda. Lo otro es que cuando ya tenga el trabajo, la tesis [ríe], yo se la mando, con mucho gusto. Pues, para que la lea y me diga qué opina usted...

C: [Entusiasmada] ¡Claro! No y cuando quieras, llámame con toda tranquilidad, que a mí, me apasiona este tema y estoy muy emocionada. Esto fue hace bastante. Pues, estamos en 2019 y yo creo que la revista se acabó como en...

M: [Retoma] Se acabó en 2002...

C: ¡Imagínate! Y yo había salido hacía dos años. O sea, hace veinte años... Entonces, ha pasado mucho tiempo pero, como te digo, yo tengo aquí conmigo muchas de las ediciones, que yo las mandé empastar. [Son-ilegible] como unos diez tomos de Los Monos que tengo conmigo. Entonces, de pronto, te puedes sacar fotos y, es que, porque me imagino que tú tuviste que ir a la Biblioteca y uno no puede sacarse los tomos [ríe], pero...

M: Pues, sí, uno no los puede sacar, pero uno los puede, ¿cómo se dice esto?

C: [Retoma] Fotografíar.

M: Fotografíar y también escanear. Yo tengo varios tomos escaneados.

C: Ah, bueno...

M: [Sigue] Pero, al igual, nada más dejan escanear como una parte, un veinte por ciento del material, algo así...

C: Ah...

M: [Sigue] De resto me tocó allá, encerrarme a leer [Ríe].

C: Pues, si vienes, con todo gusto, porque a mí me apasiona. Dime qué te interesa. Yo busco de lo que yo tengo aquí y te puedo sacar fotos, te las mando por WhatsApp y tomas lo que tú... De la página, por ejemplo, del cartero puedo buscar las que "Llegó el cartero", donde haya opinión de ellos sobre la revista. Porque todas las semanas escribían sobre algo diferente. Entonces, hay algunas que opinaban con dibujos, otros escribían y, pues, claro que no está el escrito original del niño.

M: No, pero al igual, eso me sirve un montón. Muchísimas gracias.

C: Claro, con mucho gusto. Cuando quieras, siéntete con libertad de llamarme que, pues, ahora yo estoy retirada y, si me avisas, yo tengo tiempo y lo saco porque me produce mucha emoción [ríen, Clara emocionada] realmente.

M: No se preocupe. Yo entiendo.

C: Fue algo que yo disfruté muchísimo y que guarda un recuerdo muy grande. Y en lo que te pueda ayudar, con muchísimo gusto.

M: Ahora, otra preguntita: ¿usted no conoce a nadie que haya estado, que haya hecho parte del proyecto antes de que usted llegara? Como desde que inició el proyecto...

C: [Pensando] No, porque, pues, realmente el proyecto lo inicié fue [fui] yo. Antes de eso, como te digo, lo que estaban eran las historietas solamente. Yo sí, digamos, en esa época el director de publicidad era mi cuñado, que con él también se podría hablar. Él fue uno de los que más me apoyó y me ayudó a que hubiera publicidad para Los Monos. Yo creo que él, yo podría preguntarle. Es que no me acuerdo muy bien. A ver si él se acuerda cómo nació. Lo que te digo, lo que yo sé es que las historietas se habían puesto solitas en suplemento y luego se le añadió esta parte editorial que yo creé. Pero le puedo preguntar. Yo hablo con él con alguna frecuencia y le puedo preguntar a ver de qué se acuerda él. Le puedo preguntar, de pronto, lo puedes llamar, que es una persona también extraordinariamente muy comprometido con su trabajo de esa época que también lo disfrutó mucho y también te puede dar algunos datos adicionales.

M: ¿Cómo es su nombre? Qué pena...

C: Se llama Diego de Narváez.

M: [Anota] Diego de Narváez.

C: Diego de Narváez. Él, pues, ya no trabaja hace mucho tiempo. Ninguno de nosotros trabajamos en el periódico, pero él conoce perfectamente el proyecto, cuándo nació, y todo eso lo conoce él.

M: Claro, porque sí me gustaría saber un poco más sobre a quién fue el que se le ocurrió como, "hagamos una revista de historietas". Para después ya sacar este proyecto editorial. Porque esa es, justamente, la idea: mostrar el cambio, la continuidad de la historieta.

C: Ok, ok. Pues, déjame y yo le pregunto que si tú lo puedes llamar y él vive en Bogotá y yo creo que te atiende con mucho gusto.

M: Muchísimas gracias.

C: Con mucho gusto. Bueno, María, pues estoy aquí a la orden para lo que necesites y...

[CORTADO].

6.2. Entrevista a Jaime López.

6.2.1. Descripción.

Esta es una transcripción de la entrevista a Jaime López, historietista de *Los Monos*, realizada el 20 de enero de 2020, a través de un intercambio de mensajes vía correo electrónico.

6.2.2. Entrevista.

María (M): **¿Por qué hacer historietas?**

Jaime (J): Tal como lo explico a partir de la diapositiva 20 de la Presentación FICCO, se dieron cuatro factores que dan razón del por qué llegué a hacer historieta.

M: **¿Cuándo y cómo fue su primer contacto con el mundo de las historietas?**

J: En mi infancia (finales de los 50 y principios de los 60, pues soy del 51) una vez aprendí a leer, me aficioné a su lectura, pues mis hermanos mayores las leían. Eran revistas editadas en México de historietas de USA. En Cali las llamaban "cuentos". Las había sobre superhéroes (los de DC comics) y las de los personajes de Disney (Mickey, Donald y otros).

M: **¿Cómo obtuvo la primera historieta que leyó?**

J: En el barrio las alquilaban en las tiendas y peluquerías. También podían comprarse.

M: **¿Cómo se interesó en el dibujo?**

J: En el colegio, durante la primaria, había esa materia que se llamaba simplemente DIBUJO, y descubrí que era bueno en eso. Había un cuaderno en formato horizontal, que traía en la parte de arriba de cada página, una hilera de dibujos de muestra: jarrones, floreros, sillas, etc.. uno las dibujaba en la parte inferior de la página. La complejidad de las muestras aumentaba en la medida en que se avanzaba en el cuaderno.

M: ¿Cuándo y cómo usted decidió que quería ser historietista o que deseaba publicar una historieta?

J: Terminado 5° de primaria, pasé a estudiar interno en un Seminario de Popayán, aspirando a ser parte de la Comunidad Religiosa que dirigía el Colegio donde hice la primaria (Colegio Champagnat). Eran épocas en que se veía bien que alguno de la familia siguiera una vocación religiosa. Yo era el 4° entre siete y la religiosidad de mi madre influyó mucho en mi decisión. Entonces cambió totalmente mi vida. Seguí dibujando, pero en el nuevo medio se valoraban más otras actividades.

Yo me retiré de la Comunidad a los 26 años, con una Licenciatura en Educación y Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.

Regresé a casa de mis padres en Cali, y decidido a un cambio radical de vida, entré a estudiar arquitectura en Univalle.

Durante esos estudios tenía como hobby el dibujo. Compré un libro español titulado CÓMO DIBUJAR HISTORIETAS, del Ed. Parramón. También inicié unos cursos de dibujo por correspondencia. Fue cuando me dí cuenta de que La Revista Los Monos de EL ESPECTADOR convocó a que dibujantes que tuvieran interés en publicar historietas, mandaran sus trabajos. El editor de la revista era Jorge Peña, un excelente dibujante.

Yo tenía algunos bocetos con el tema de los boy-scouts; acabé de consolidar la propuesta (eran 10 guiones de 9 cuadros, con variadas combinaciones) y la mandé. La respuesta no llegó, entonces mostré el trabajo en el diario EL PAÍS de Cali, y la aceptaron para ser publicada en la edición dominical, en un suplemento tabloide que sacaban con historietas.

M: ¿Cuál fue su punto de referencia o mayor influencia al crear sus historietas?

J: Algún día conocí una revista francesa llamada PIONERS, con información dirigida a los muchachos scouts. Las ilustraciones me llamaron la atención y me sugirieron el tema ecológico y la idea de los niños exploradores.

M: Al crear las historietas, ¿Usted se encarga de todo el trabajo o tenía un asistente?

J: Hacía todo el trabajo que implica el proceso. Sé que en ocasiones uno es el guionista, y otro el dibujante. Pero yo hacía ambas tareas.

M: ¿Cómo era el proceso creativo? En otras palabras, ¿Cómo creaba argumentos para sus historietas?

J: Yo seguía las instrucciones del libro español y de los cursos por correspondencia. Se trata de 1. tomar una situación (¿dónde están y qué hacen?) y 2. luego preguntarse: ¿qué puede pasar fuera de lo normal? (lo que se llama técnicamente DISYUNCIÓN. Se 3. cierra con un desenlace que casi siempre es la REVELACIÓN en el último cuadro.

Como se explica en la diapositiva 38, son tres las formas de DISYUNCIÓN: 1)Revelación de sentido oculto 2)Inversión de sentido 3)Exageración de sentido o sinsentido.

M: ¿Cómo describiría su estilo de dibujo?

J: Yo empecé (1980) queriendo seguir un estilo clásico, siguiendo un canon de dos cabezas y media en las proporciones del dibujo de los personajes.

Luego (1983) recompuse el canon a tres cabezas en las proporciones del cuerpo (ver diapositiva 73). Se puede apreciar el cambio de estilo en la diapositiva 74: una línea más dinámica. También los uniformes pasaron del color verde al azul, pues siendo los fondos naturales o campestres, se confundían los personajes con los ambientes.

M: Por otro lado, según su presentación en FICCO, usted realizó cursos por correspondencia de historieta y caricatura. En ese sentido, ¿Cómo fue esa experiencia? ¿Cómo funcionaban esos cursos?

J: Esos cursos se anunciaban en los periódicos, y salía un cupón que uno llenaba para que le llegara más información. Entonces respondían por correo, con un folleto con más datos, y los precios.

Al matricularse, haciendo la consignación respectiva, le iban llegando a uno los folletos de lecciones por entregas, según el ritmo que uno pusiera al ir mandando las tareas o ejercicios realizados, los cuales le llegaban a uno con correcciones.

Si era satisfactorio el desempeño, le mandaban a uno la siguiente entrega.

M: Entre 1970 - 1980, ¿Era posible estudiar historieta y caricatura como un saber especializado?

J: Que yo supiera, no era posible en nuestro medio. Los Programas de Diseño Gráfico eran pocos. O al menos yo no los conocía. Opté por estudiar arquitectura, pues se estimaba que era algo más serio. Lo del comic era considerado más hobby. Me fui dando cuenta poco a poco que otros países era toda una cultura.

M: ¿Usted conocía a otros artistas o historietistas colombiano? (Opcional, ¿Cómo era su relación con estos?).

J: Con el tiempo supe que en Cali había un pequeño núcleo de historietistas que tenían una Revista llamada CLIKC! que duró poco (unos 5 números) pues su joven director murió prematuramente por una extraña afección. Sí me relacioné con ellos pero no me integré al grupo. El más destacado era León Octavio Osorno, autor de un personaje llamado BALITA PERDIDA. (León Octavio es aún hoy un importante personaje multifacético, pues es poeta y músico; tiene ahora una actividad cultural importante (tiene un blog llamado BANDO DE VILLAMAGA, desde donde sus miembros desarrollan una agenda cultural sobresaliente en Cali).

Supe de los de Bogotá cuando empecé a publicar en Los Monos: Monroy, Ríos, Peña, Armando Calderón, Bernardo Rincón y otros. Pese a estos contactos yo seguí un camino en solitario. Hubo un intento de constituir una Asociación de Historietistas liderado por la gente de Los Monos, pero solo se alcanzó a realizar una reunión en Bogotá, y la idea no marchó. Poco después del atentado a EL ESPECTADOR cerró la Revista. Yo había suspendido mi producción en el año 86.

M: ¿Usted alguna vez intentó realizar un proyecto independiente de historieta?

J: No. Entendido como sacar por mi cuenta una revista, o algo así, no. Sé que la gente de FICCO promueve esta estrategia, pero cada quien se las apaña para sacar lo suyo. Y sí hay varios que están en ese empeño, según se ve en la página de FICCO. Durante los días de Festival, paralelo a las charlas, hay un espacio con mesas asignadas a los diferentes productores para que ofrezcan y vendan sus productos editoriales u otros artículos como etiquetas, vasos, tarjetas, etc.

M: ¿Cómo surgió la idea de Los Cuidapalos?

J: Tal como lo expresó en la Presentación de FICCO a partir de la diapositiva 20, se juntaron cuatro factores: lo ambiental, el mundo scout, el interés educativo y la destreza en el dibujo.

M: Según su presentación en FICCO, una de las mayores inquietudes detrás de la creación de Los Cuidapalos era la problemática ambiental. Me pregunto, si usted recuerda algún suceso en particular que tuviera resonancia con sus inquietudes o que fuera fundamental para la creación de la historieta.

J: No hubo un suceso que lo motivara. Se empezaba a divulgar literatura al respecto: deforestación, contaminación del aire, contaminación auditiva, contaminación visual, contaminación hídrica, etc.

M: ¿A qué tipo de público estaba dirigida su historieta?

J: Mi pretensión fue el público familiar: adulto y niño comentando los mensajes de la historieta. Un autor dice que el cómic está dirigido para el adulto que hay en cada niño (capaz de una lectura continua y consciente) y para el niño que hay en cada adulto (capaz de interesarse en un tipo de discurso gráfico-textual de tipo lúdico).

M: Asimismo, usted menciona su relación con los Scouts. En ese sentido, ¿Cómo fue su experiencia en los Scouts y como esta se ve reflejada en la historieta? y ¿Porque hacer una historieta sobre chicos Scouts en Colombia?

J: Durante mi juventud participé del Movimiento Scout, y de esa experiencia me quedaron ciertos puntos que encontré luego como interesantes para incluirlos en la historieta: la idea de grupo, la vida en el campo, el amor a la naturaleza.

M: ¿Usted tuvo alguna influencia o alguna historieta en mente cuando creó a Los Cuidapalos?

J: Respecto a la temática, no tuve en mente otra historieta. En cuanto a la manera de manejar las viñetas de 9 cuadros, seguí la manera como lo hacía OLAFO en sus ediciones dominicales. En cuanto al nombre, hubo una referencia a la historieta del Pato Donald, en la que sus sobrinos (Hugo, Paco y Luis) aparecían como miembros de un grupo llamado Los Cortapalos. El nombre de Los Cuidapalos se tomó como oposición a esto último.

M: Cuando realizó el diseño de personajes, ¿Usted tomó a algún conocido o familiar como referencia?

J: Sí. Eran compañeros de estudio en la facultad de arquitectura de Univalle.

M: En términos generales, ¿Qué materiales utilizaba para realizar su historieta?

J: Los convencionales: papel calco, tinta china, rapidógrafos, marcadores. Los jóvenes que trabajan hoy este arte, tienen recursos computacionales con programas para graficación digital, con el lápiz digital con el que se traza sobre la pantalla. Tal como lo cuento en la presentación para FICCO, un hijo mío que es Diseñador Gráfico, ha escaneado los viejos originales de Los Cuidapalos (los de línea en tinta china), y los ha estado coloreando con una aplicación apropiada para ello.

M: ¿Tenía un orden en específico para dibujar o estructurar la historieta?

J: 1) Se partía de una situación inicial. 2) Se planteaba un nudo y 3) se cerraba con un desenlace. Ejemplo: se encuentran un recorte de prensa que habla de ellos; se preguntan si en realidad son ellos pesimistas al señalar los males ambientales; finalmente se muestra una metáfora visual en la cual el planeta tierra se descascara en su superficie, apareciendo una calavera.

M: ¿Por qué publicar con el periódico El Espectador?, ¿Cómo llega a dicho periódico? y ¿Cómo fue el proceso de selección de historietas para Los Monos?

J: Fue una convocatoria que el mismo periódico realizó en su momento, con la idea de incluir autores colombianos. La leí y mandé la propuesta. Se demoraron en responder, pues cuando me dijeron que sí, ya estaba publicándose en EL PAÍS de Cali.

Pero eso no fue inconveniente, pues los mismos guiones (distanciados por unos meses) aparecían primero en Cali, y luego en Bogotá (solo que en EL ESPECTADOR era de circulación nacional).

M: ¿Cómo se relacionaba o llegaba a acuerdos con El Espectador?, es decir, ¿Había un mediador o usted trabajaba directamente con el periódico?

J: Directamente con el periódico (Jorge Peña era el editor de Los Monos).

M: ¿Cómo usted entregaba la historieta?

J: Tal como se explica en la Presentación FICCO desde la diapositiva 65: originales con una hoja independiente, indicando los colores (flap de colores).

M: ¿Alguna vez el editor en jefe de la revista corrigió su historieta? Si aquello sucedió, ¿Porque la corrección?

J: Eran correcciones de comas y tildes. Nada de tipo ideológico.

M: ¿Alguna vez su historieta fue criticada? Si este fue el caso, ¿cuáles eran las críticas más comunes?

J: Se decía que era muy cerebral o racional, poco cómica. O que era un tipo de humor negro, pues se criticaba todo tipo de mal ambiental, y que por eso no era para niños.

M: En el número 54 de los Monos (23 de septiembre de 1982) hay una historia muy particular, en esta Los Cuidapalos leen y citan una crítica que se le ha hecho a la misma historieta. Cuando usted leyó aquella crítica a su trabajo, ¿que pensó de que lo llamaran prácticamente fatalista y lo acusaran de “llenar de angustia las mentes infantiles, tan necesitadas de esperanza” ?

J: En ese guión recogí alguna de las críticas que había recibido. Pensé que tenían razón, pero era inevitable ser fatalista, pues los males ambientales seguían acrecentando. Ese guión fue mi manera de responderles. – Siempre existió comunicación con sus lectores.

M: ¿Cómo era su relación con el equipo de trabajo de Los Monos? ¿Había respeto por los historietistas?

J: No había propiamente un equipo de trabajo. Yo me limitaba a mandar los guiones y ellos a devolverlos. Me consignaban en una cuenta lo estipulado.

M: ¿Cómo describiría su experiencia al publicar con El Espectador por más de 5 años?

J: En el momento no lo valoré tanto como ahora, pero sí era muy gratificante ver mi obra en uno de los principales diarios de Colombia.

M: Si no hay ningún inconveniente, me permito preguntarle, ¿era buena la paga? Es decir, ¿era posible vivir con las ganancias de las publicaciones?

J: Definitivamente no era algo para vivir de ello. Pagaban \$40.000 = de la época por guión publicado. Me servía para el cine y otros gastos extras. Pensar en vivir de la historieta era una locura. Para eso tendría que publicarse en miles de periódicos.

M: ¿Nunca pensó en vender productos relacionados a los personajes de la historieta?

J: No tenía esa mentalidad para mercadear con otros productos.

M: Supongo que hacer una historieta corta para todos los domingos era un trabajo agotador. ¿Como usted manejaba la carga laboral?

J: Tenía que estar adelantado en un mes, es decir, que cada guión que enviaba aparecería un mes después. Como alternaba mis estudios con esa actividad, no era agobiante. Lo que sí producía mucha ansiedad era no encontrar una buena idea para un argumento (eso sí era desgastante, pues me distraía mucho de mis otras actividades).

M: En algunas de sus historietas, tuve la percepción de encontrarme con críticas. Por ejemplo, la historieta sobre el “asesinato” de la paloma de La Paz. (Por cierto, fue una gran historieta, la disfrute mucho. Creo que todavía resuena el humor). En ese sentido, me gustaría saber si usted era consciente del contexto sociopolítico nacional dentro de sus historietas y si usted intencionalmente tenía como objetivo expresar su punto de vista.

J: Claro que sí era consciente de ese contexto sociopolítico, pero también era consciente de que no podía abusar de esa actitud crítica, pues corría el riesgo de “hacer muy dura” la historieta, y volvía a guiones más ligeros o livianos. Era difícil compaginar tema ambiental (cosa muy seria) y humor (por eso salía un humor algo negro). Lo tristemente increíble de esa serie de guiones sobre la paloma de la paz, aún hoy tienen actualidad en este país azotado por una violencia de varias décadas.

M: ¿Por qué hacer crítica sociopolítica o ambientalista en una revista dedicada a un público infantil? ¿Usted cree que los niños o jóvenes lectores de aquel entonces entendían por completo sus historietas?

J: Como lo dije en la respuesta sobre el tipo de público al que apuntaba, en mi mente prefigura la escena familiar en que el niño preguntara al adulto el sentido de la historieta. Y sí, tal como a usted le inquieta, también me cuestionaba ir con frecuencia a la crítica.

M: Con respecto a la primera publicación de la historieta en el diario El País, es posible notar evidentes cambios con respecto a la edición publicada en Los Monos. Me pregunto si dichos cambios fueron parte de una decisión personal o una exigencia editorial proveniente del periódico.

J: En EL PAÍS, el formato era horizontal, mientras que en EL ESPECTADOR era vertical; por eso había que adaptarse a ello, cambiando los dos primeros cuadros o viñetas.

M: ¿Usted solo creaba contenido nuevo para el diario El País?

J: Sí. Ellos publicaban las nuevas. EL ESPECTADOR las volvía a publicar meses después.

M: A parte del formato y el orden de las viñetas, ¿había otra diferencia con respecto a las historietas publicadas en el diario El País y el periódico El Espectador?

J: No, eran exactamente las mismas. A veces EL ESPECTADOR solicitaba alguna ilustración para portada, o a veces Jorge Peña tomaba los dibujos de la historieta y hacía él la portada cuando Los Cuidapalos iban a salir allí.

M: Hay una cuestión que me parece muy curiosa de algunas de las historias de Los Cuidapalos, esta es la ruptura de la cuarta dimensión. Los personajes en ocasiones hablan directamente con el lector. Incluso, creo que usted en alguna oportunidad habló con los personajes dentro de la historieta. En ese sentido,

¿porque romper dicha cuarta dimensión? ¿Que significaba para el argumento de la historieta en general que los personajes fueran conscientes de ser una ficción?

J: Fue un recurso que muy pocas veces usé. Creo que en alguna ocasión salió un globito de texto de la firma de autor (JLOPEZ). Uno entra en cierta compenetración con los personajes y quiere meterse literalmente en el cuento. Pero no es que yo fuera muy consciente de lo que ahora se llama “romper la cuarta pared”, aunque ya en teatro universitario era muy común. Al parecer eso me influyó.

M: Después de Los Cuidapalos, ¿usted volvió a escribir o publicar alguna historieta?

J: No. Empezó “el trabajo en serio”, el matrimonio, los hijos. Tuve que dejar de dibujarla, de lo cual estoy muy arrepentido. Gran parte del valor de una historieta es su continuidad. Realicé otro tipo de trabajos gráficos. Me vinculé a la Universidad Autónoma de Occidente como docente, y fundé allí un Programa de Pregrado en Comunicación Gráfica. Ahora que ya soy pensionado, intento publicar “la colección histórica” y se planea una versión con los personajes más crecidos e integrando al grupo de personajes, tres mujeres. Claro que ya no tengo la “potencia juvenil” para la creación.

M: Por último, esto es más una duda personal. De casualidad, ¿usted sabe quién fue el primer editor de la revista de Los Monos? Se lo pregunto, puesto que hizo parte de la revista desde prácticamente su primer año consecutivo de publicación.

J: Antes de Jorge Peña, me entendía con Clara Elena (no recuerdo el apellido...a lo mejor era Cano) pero sé con seguridad. De todas maneras creo que estaba emparentada con la familia Cano. Quien debe saberlo mejor es Armando Calderón, dibujante de la Historieta Bonifacio, que también publicaba en Los Monos y era más cercano a ellos. También arquitecto, y aún vive en Bogotá; nos encontramos en el FICCO de mayo del 2019.

6.3. Entrevista a Armando Calderón.

6.3.1. Descripción.

Esta es una transcripción de la entrevista a Armando Calderón, historietista de *Los Monos*, realizada el 8 de junio de 2020, a través de un intercambio de mensajes vía correo electrónico. Calderón es autor de *Bonifacio*, historieta publicada en el suplemento entre 1981 y 1987.

6.3.2. Entrevista.

María (M): ¿Cuándo comenzó su interés por el dibujo?

Armando (A): Cerca de los 5-6 años.

M: ¿Cuándo comenzó a dibujar de forma frecuente?

A: A esa edad.

M: ¿Cuándo y cómo fue su primer contacto con el mundo de las historietas?
A: Cuando empecé a hojear el periódico.

M: ¿Cuál fue la primera historieta que leyó y cómo la obtuvo?
A: Mafalda / leyendo el periódico.

M: ¿Tenía una historieta preferida?
A: Dos... Mafalda y Olafo.

M: ¿Cuándo y cómo usted decidió que quería hacer su propia historieta?
A: A los 7-8 años aproximadamente.

M: ¿Cuál fue la primera historieta que realizó? ¿De que se trataba?
A: “El jinete de la pradera” en un cuaderno “Cardenal” / de vaqueros.

M: ¿Cuál fue su punto de referencia o influencia para crear historietas?
A: Unos avisos publicitarios de una academia de dibujo por correspondencia que se llamaba Modern School (curso que nunca hice/no había dinero).

M: Al crear historietas, ¿usted se encargó tanto del dibujo como del guión?
A: Sí.

M: ¿Cómo fue el proceso creativo? En otras palabras, ¿Cómo creó argumentos para sus historietas?
A: Crear la situación, establecer los diálogos, dibujar expresiones que refuercen el texto, diseñar los encuadres, color, etc.

M: ¿Usted conocía a otros artistas o historietistas colombianos? (De modo opcional, ¿cómo era su relación con estos?).
A: Antes de los Monos no conocía otros historietistas.

M: ¿Usted alguna vez intentó realizar un proyecto independiente de historieta?
A: Sí, cree un proyecto que se llamó “historietas colombianas (te adjunto recorte que resume el asunto).

M: ¿Cuál fue su formación académica?
A: Soy arquitecto.

M: ¿Usted alguna vez creyó posible vivir de su arte?
A: Sí, de hecho viví de ello algunos años mientras adelantaba mi carrera universitaria.

M: ¿Qué fue lo más difícil de crear historietas?
A: El desconocimiento total de todo el proceso.

M: ¿Cuál diría usted fue el momento más importante durante su carrera?
En las historietas, cuando publiqué Bonifacio en El Espectador y en El Mundo.

M: Actualmente, ¿sigue haciendo historietas o tiene algún proyecto personal?
A: Sí estoy actualizando la historieta y la publico en Facebook; a partir de un encuentro el año pasado, existe un proyecto de rescate de los precursores de la historieta colombiana.

M: ¿Cómo llegó a relacionarse con el periódico El Espectador, específicamente con el proyecto de Los Monos?
A: Visité a doña Clara Helena Cano y le presenté el proyecto Bonifacio.

M: ¿Qué le parecía la revista de Los Monos? ¿Por qué publicar en dicho suplemento dominical?
A: Muy dinámica y el hecho de ver historietas colombianas publicadas, me animó a presentarme.

M: ¿Qué pensó de las historietas colombianas que se publicaban en dicha revista?

A: Para un muchacho (yo lo era en ese momento) eran un referente muy emocionante y alimentaron el sueño de un día ver publicado el propio trabajo.

M: **¿Qué le parecía la idea de juntar historietas extranjeras con historietas nacionales en una misma publicación?**

A: Era espectacular...estar publicado al lado de los grandes fue un paso gigantesco.

M: **¿Cómo calificaría el formato y el diseño de Los Monos?**

A: Muy cómodo, práctico y adelantado en el sentido que era “interactivo”...tenía la participación de los lectores.

M: **¿Usted cree que era un suplemento dominical exclusivamente para el público infantil?**

A: Para todos, con énfasis en niños y jóvenes.

M: **¿Cómo surgió la idea de Bonifacio? ¿Por qué el personaje principal carece de ropa?**

A: Como un personaje que contará el “detrás de cámaras” de las historietas / el hecho de que no tuviera ropa, era parte de todo el proyecto...los niños iban a ir “proponiendo” como sería su traje distintivo, enviando al periódico sus versiones, las mejores se irían publicando.

M: **¿Cómo describiría su tira cómica?**

A: La tira cómica sobre las tiras cómicas, (adjunto publicación en la que se describe la historieta).

M: **¿Cuál era su objetivo con dicha tira cómica?**

A: Entrar en el mundo de las historietas, ver mis muñecos publicados.

M: **Al leer su tira cómica, me percate de una “tendencia”. Por lo general, sus personajes son conscientes de ser ficticios, ¿a que se debe dicha decisión?**

A: Esa era la idea, que lo supieran, lo dijeran y contarán las ventajas y desventajas de “vivir” entre esas viñetas.

M: **¿Usted tuvo alguna influencia o alguna historieta en mente cuando creó Bonifacio?**

A: En el argumento no... muchos años después me di cuenta que en el dibujo, que es deliberadamente minimalista, claramente sí.

M: **En términos generales, ¿Qué materiales utilizaban para realizar su historieta?**

A: Cartulina opalina y rapidógrafo para el cartón y papel mantequilla para hacer la selección de color (un método muy muy antiguo).

M: **¿Tenía un orden en específico para dibujar o estructurar la historieta?**

A: Escribía el guión, dibujaba muchas posiciones y encuadres y por último el color.

M: **¿Como usted entregaba la historieta al periodico todas las semanas?**

A: El original en las cartulinas, que eran sometidas a un proceso de fotomecánica, y en la siguiente entrega me regresaban las anteriores.

M: **¿Alguna vez el editor en jefe de la revista corrigió su historieta? Si aquello sucedió,¿Por qué la corrección?**

A: Nunca, hoy hago este reconocimiento a doña Clara, siempre fue absolutamente respetuosa.

M: **¿Alguna vez su historieta fue criticada? Si este fue el caso, ¿Cuáles eran las críticas más comunes?**

A: Claro, incluso una de esas críticas fue publicada en la misma revista, la crítica hacía referencia a que era “muy simple” creo..., en mi defensa tengo que el proyecto no llegó a realizarse en su totalidad, ya que con el paso de las publicaciones irían apareciendo muchos más detalles en cuanto a morfología de los personajes, tales como sus manos, ropas, así como en fondos, etc.

M: ¿Cómo era su relación con el equipo de trabajo de Los Monos? ¿Había respeto por los historietistas?

A: Excelente, siempre la directora fue muy respetuosa y en lo operativo o de taller siempre existió colaboración.

M: ¿Cómo describiría su experiencia al publicar con El Espectador?

A: Un sueño infantil realizado, una experiencia laboral muy especial, un recuerdo muy grato.

M: ¿Usted conocía otros artistas o historietistas colombianos que también publicaban con El Espectador? ¿Alguna vez se relaciono con dichos historietistas?

A: En esa época la comunicación no era muy fácil, no existían tantas formas como hoy, conocí algunos muy fugazmente...pero hoy gracias a internet tengo alguna comunicación con el excelente historietista Jaime López y con Bernardo Rincón gran promotor de la historieta en Colombia.

M: Si no hay ningún inconveniente, me permito preguntarle, ¿era buena la paga? Es decir, ¿era posible vivir con las ganancias de las publicaciones?

A: Era buena paga, pero nunca como para pensar vivir de ello, se trataba más de ver publicado que de ganar dinero.

M: Supongo que hacer una historieta corta para todos los domingos era un trabajo agotador. ¿Cómo usted manejó la carga laboral?

A: Cuando fui a proponerlo al periódico, tenía adelantados varios libretos y se entregaban varios por adelantado...eso daba cierta tregua, de todas maneras con el paso de los días empezaba cierto afán.

M: ¿Usted solo creaba contenido nuevo para El Espectador?

A: Nuevo si, pero ese mismo material se publicó en otros medios.

M: ¿Por qué dejó de publicar con El Espectador? ¿Por qué acabó la tira cómica?

A: Confluyeron varias cosas, empezó a publicarse mucho más y excelente material para niños, que de alguna manera cumplían el mismo propósito subyacente inicial de Bonifacio, un desacuerdo cuando otro dibujante hizo una versión de mi personaje para una portada...menos tiempo debido a obligaciones en la universidad y primeras responsabilidades profesionales, matrimonio, hijos, etc. Cualquier inquietud que quieras aclarar, con mucho gusto.

6.4. Entrevista a Carlos “Alguien”.

6.4.1. Descripción.

A continuación, se presenta la transcripción de la entrevista a Carlos “Alguien”, historietista de *Los Monos de El Espectador*. La entrevista fue realizada el 22 de mayo

de 2020, por llamada vía Skype. Carlos Alguien es autor de *Los Cuidapalos y Humanos*, publicadas entre 1981 y 1987, y 1985 y 1986, respectivamente. La transcripción de esta entrevista fue editada con propósitos de concreción.

6.4.2. Entrevista.

María (M): Bueno, pues, ¿cuándo comenzó su interés por el dibujo?

Carlos Alguien (CA): Bueno, mira, eso sí me imagino, como a la mayoría o todos, prácticamente desde muy niño, desde el colegio. Tú sabes que uno de niño, antes que aprender a escribir, aprende a dibujar. Y tal vez yo tenga influencia de mi casa, ya que mi padre era publicista y él dibujaba, pero dibujo publicitario. Entonces, digamos que yo le he encontrado esa explicación a por qué yo me pude haber quedado en el dibujo. Esa es una. El dibujo en general. Ya pasando a los cómics, yo me crié en un pueblo, en el cual me encuentro en este momento, en Buga, Valle del Cauca. No sé si tú lo conoces. Yo me crié acá y, en esa época de niñez, en los pueblos, no sé cómo funcionaría en esa época, aunque era más parecido a como era en los barrios populares, funcionaban unos pequeños negocios que eran tiendas en las que te alquilaban, bien para llevar a la casa o para leer ahí mismo, lo que llamábamos en esa época “cuentos” o “monitos”. Precisamente, por eso *Los Monos* se llamó así, porque a este tipo de narrativas no le llamábamos cómics, sino “cuentos” o “monitos”, en Colombia, por lo menos. Entonces, yo recuerdo que empecé la lectura de eso en esos lugares, ¿sí? Yo provengo de una familia muy, muy modesta. Así que no habían muchas posibilidades de que en la casa se comprasen libros y mucho menos libros de historietas porque, entre otras cosas, no eran muy bien vistos en la familia. Te digo que no era muy bien visto, se veía como una perdedera de tiempo. Los cómics tenían muy mala fama. Eran considerados como algo nocivo para el conocimiento y para el intelecto. Un poco como que el niño que leía cómics se volvía bruto y no le iba bien en la escuela, etc. Había como esa mitología. Estamos hablando de mediados de los años 70, más o menos, sí. Medios de los setenta, acercándonos a los ochenta. Yo soy del 63. Osea, te estoy hablando de cuando yo tenía unos 10, 12 años. Osea, estamos hablando del año 73, 75 y ya acercándonos a los ochenta. [Sigue] Entonces, a mí me atraía mucho. Bueno, no sé, a mí me gustaba mucho leer, ¿cierto? Yo ya era buen lector, leía libros, pero también me gustaban los cómics. Me atraía mucho la forma narrativa. Yo creo que a mí, digámoslo, me atrajo primero Walt Disney, que era lo más común aquí, lo que más fácilmente llegaba. Sí, las historietas de Walt Disney.

M: ¿Vendían historietas individuales o eran conjuntos de varias tiras cómicas?

CA: No, eran revistas. Un poco, más o menos, *Los Monos* sigue esa idea, siguiendo ese formato. Eran revistas editadas en ese tamaño y, por lo menos las de Walt Disney, contenían casi siempre dos o tres historias autoconclusivas de sus personajes. Entonces, yo recuerdo que, más adelante, yo empecé a comprar y llevar a la casa [los monitos], cuando tenía plata, y en la casa me empezaba a entusiasmar. Gracias a que alguna vez, en el colegio, coincidentalmente un profesor de Literatura se interesó en los cómics, él nos empezó a poner como tarea leer cómics de los periódicos de los domingos. Entonces, ahí empezamos a que en la casa se comprasen los periódicos los domingos

y así empecé a leer las tiras que aparecían en los periódicos [como] en El Espectador, El Tiempo, El País de Cali, ¿sí? Esas fueron mis primeras lecturas e influencias. Y, como te decía ahora, empecé a dibujar, dibujar desde niño, siempre en el colegio. Yo siempre me destaqué en el colegio, por ejemplo, era conocido porque al profesor le encantaba ponerme... Cuando yo estudié, existían los tableros pizarra, no como los de ahora [ríe]. De pronto, debíste haber visto tableros pizarra, en los que se escribía con tiza y los profesores me llamaban mucho a participar en el dibujo. Como yo dibujaba bien, cuando había clases de Ciencias Naturales, yo dibujaba la raíz, las hojas, el corazón, el sistema circulatorio, mapas. Era como una pequeña estrella ahí en el colegio, en ese sentido. Era, entre otras, una buena forma de tener una buena sociabilidad en el colegio: el dibujo.

M: ¿Y, ya a modo más profesional, usted cuándo empezó a dibujar? Cuando usted dijo “esto es algo que yo me quiero dedicar, yo quiero dibujar”...

CA: Bueno, eso ya fue como a los 14, 15 años. Yo empecé a tomarme el dibujo mucho más en serio. Yo, en esa época, empecé a trabajar porque, como te dije, yo vengo de una casa muy modesta, con muchas dificultades. Yo ya estaba en bachiller y empezaron las dificultades con los colegios. Yo siempre estuve en escuela pública. Yo vivía en Cali y nos trasladamos a Buga y empezaron las dificultades con la consecución de colegio público. Empezó privado y era costoso. Entonces, me ví en la necesidad de buscar pequeños trabajos, a ganarme una platica, incluso para cosas más, porque yo quería tener libros, seguir leyendo cómics, comprar elementos de dibujo: los lápices, los papeles, etc. Y empecé a interesarme mucho, ya pasada la fiebre de la lectura de cómics, en la caricatura, en la ilustración editorial y la caricatura política. Eso de pronto, María, coincide también con el acontecer y la coyuntura de lo que estaba pasando. Estamos hablando de años complicados en la política. Bueno, casi todo el tiempo han sido complicados los años en la política en Colombia [ríe]. Pero eran épocas en las que estaba moribundo el Frente Nacional, se habían fortalecido los principales grupos guerrilleros. Estaba surgiendo el M-19. Eran momentos bastante álgidos políticamente [interrumpe].

M: El Frente Nacional, sí. Es que estaba ahora acordándome: ¿usted de casualidad tenía algún artista favorito? Porque habían muchos artistas súper buenos de caricatura política en El Tiempo, por ejemplo Chapete, uno de los más reconocidos.

CA: Sí, sí, claro. Chapete. Por supuesto, yo empecé a ahondar en la caricatura y, obviamente, Rendón, Chapete, Pepón... [Piensa brevemente] ¿Quién más? ¡Bueno! No recuerdo en este momento. De esa época, famosos, por supuesto, Ozuna, que fue un gran ejemplo en El Espectador. [Piensa]. No, en caricatura política, no recuerdo quién más pero, digamos, los conocidísimos y principales eran... [Recuerda] ¡Ah, y Elkin Obregón, también! Elkin Obregón, Chapete, Pepón, Ozuna. Obviamente, todavía se sentía la influencia de Rendón.

M: Entonces, usted empezó a mirar estos caricaturistas políticos, como una especie de guía [interrumpe].

CA: Sí, exacto, y empecé a imitar, a dibujar caricaturas. Osea, ya me fui por ese lado porque, además, coincidía con que empecé a meterme también con grupos políticos. Yo fui muy activo, política y culturalmente. Desde pequeño, siempre me interesó mucho eso. Entonces, yo empecé a meterme en grupos de jóvenes que hacíamos tertulia

literaria, “periodiquitos”, volantes. Ese tipo de cosas eran muy usuales en esa época. Entonces yo empecé a participar en esos colectivos y me gustaba mucho participar con caricatura. Hacía mis dibujos, mis caricaturas para ese tipo de cosas. Recuerdo que en el colegio, en bachillerato, yo ponía mis caricaturas en la cartelera. Se volvió costumbre que, una vez a la semana, ponía una caricatura sobre un tema político en la cartelera del colegio, por ejemplo. En ese momento, digamos que el interés por el dibujo se desplazó de las historietas hacia la caricatura, la ilustración editorial y a algo que después se llamaría el humor gráfico. Es más, yo hice historietas mucho tiempo después, cuando llegué a Bogotá. Pero yo realmente empecé como caricaturista editorial en un periódico de Cali. Empecé a imitar y a inventarme mis propias caricaturas, a buscar el humor, a estudiar mucho el asunto. Y, también, debido a que uno de mis primeros trabajos fue de mensajero en una librería, una revistería. Entonces, ahí empecé a tener un contacto directo, todos los días, con revistas y periódicos que llegaban... [interrumpe].

M: Entonces, supongo que usted tenía acceso a material incluso extranjero. Digamos, revistas que eran no solo de Colombia, sino que también venían de afuera...

CA: Exactamente. Extranjeras y de todo el país: de la Costa, Santander, etc. Es más, yo más adelante puse mi propio negocio. Yo me fui metiendo por ese lado, desde siempre. Desde pequeño ya me gustaban los libros. Mira cómo yo me fui orientando hacia el mundo de los libros, el mundo de la ilustración, la caricatura, y después pasé a las historietas. Pero voy empezando por ahí. Ya después, a mí me gustaba mucho el mundo de las revistas y los libros y los periódicos. Yo monté un negocito muy modesto, donde vendía revistas y periódicos nacionales. Imagínate: yo me metí en la rutina de levantarme todos los días a las cuatro de la madrugada, iba a los distribuidores de prensa, recogía mis periódicos y me los llevaba a mi sitio de ventas, a mi revistero, y lo que hacía por la mañana era, mientras vendía, yo leía toda la prensa nacional. Yo cogía todos los periódicos, me miraba todas las noticias, la política, la economía, me veía las caricaturas, obviamente, siempre buscaba los caricaturistas, y les hacía seguimiento. Y a partir de ahí yo imitaba y trabajaba y, más grande ya, como a los 16-17 años, creo que fue cuando hice mi primer intento serio de una caricatura. Empecé a enviar a periódico. Primero, envié algunas caricaturas un periódico local, El Tabloide, de una ciudad vecina que se llama Tuluá, que queda aquí al lado. Ahí me publicaron alguna vez y luego empecé a enviar a los periódicos de Cali... [interrumpe].

M: ¿De casualidad usted se acuerda de qué eran esas primeras caricaturas? ¿Como a qué crítica iban o...? [se detiene].

CA: Sí, claro. En general, eran caricaturas políticas editoriales, que tenían que ver con la coyuntura del momento, la que fuera, que tuviera que ver con alguna protesta ciudadana, con algún acto de atropello por parte de alguna autoridad, con algún reclamo civil frente al gobierno, ese tipo de cosas. Osea, era caricatura política, comentario editorial.

M: ¿Pero los comentarios eran en términos locales o usted también hacía comentarios sobre la coyuntura política nacional?

CA: No, nacionales porque, como te digo, yo estaba viendo toda la prensa nacional. Obviamente, yo todavía no entendía mucho, yo estaba aprendiendo. Entre otras, yo creo que más de un entrevistado de más o menos mi edad te contará más de eso, que

nosotros somos pioneros y empíricos, porque antes de nosotros nadie ni investigaba ni leía ni existía cátedra ni existían profesores de caricatura ni nada de eso. Fue nuestra generación la que, ya de adultos, inventó esas ideas de hacer escuela de caricatura y esas cosas. Yo participé en una escuela de caricatura en Bogotá, fui cofundador de una. Nosotros fuimos pioneros en el sentido de que la mayoría de nosotros hizo lo que te cuento que hice yo: ver los periódicos, imitar, estudiar por propia cuenta y atreverse a hacer sus propias ilustraciones [?], a ver si alguno colaba. Yo más o menos estuve haciendo eso con El Tiempo. Yo como miraba los periódicos todos los días, lo primero que hacía era mirar si entre los dibujos había salido el mío [ríen]. Entonces, en ese momento, en El Tiempo nunca me publicaron. Luego, alguien me dijo “Hombre, enfóquese en los periódicos de aquí, en la región, hermano. Es más fácil que usted primero aparezca por aquí y no allá”. Y le hice caso y empecé a enviar a los periódicos. En ese momento existían tres periódicos en el Valle del Cauca, que editaban en Cali, que eran El País, El Occidente y El Pueblo. Yo estuve en esa tarea como un año, año y medio, tal vez casi hasta dos años enviando y dibujando hasta que, un día, del periódico El Pueblo me llegó un telegrama donde me decía que... ¡Ah, empezaron a publicarme!, ¿no?. Empezaron a publicarme en El Espectador. Me publicaron una en El Tiempo, creo que la única de esa época que me publicaron. Ya después me llamaron, como te digo, me mandaron un telegrama. En esa época no había ni internet, ni celular, era telegrama [ríen]. Me llegó un telegrama, [en el que decía] que estaban muy interesados en conocerme personalmente, que si iba a una entrevista, porque allá habían estado mirando mis caricaturas y les interesaba. Y ahí comencé. Eso fue como a finales de año y a enero del año siguiente, que es el año 83, empecé [¿en?] el periódico El Pueblo, como caricaturista editorial del periódico. Entonces, ahí hacía una caricatura diaria y cuatro los domingos. Los domingos se hacía un resumen semanal del acontecer político y económico, y se hacían cuatro caricaturas. Trabajaba en un comentario editorial todos los días [con] una caricatura política y, como decías tú, muy orientada a lo local, en este caso, osea, al acontecer de Cali y el Valle, porque eran periódicos regionales.

M: Yo por eso pensé eso, si usted empezó a publicar allá, seguro eran temáticas muy locales pero, vea pues, hacían un recuento nacional. Ahora, un pequeño paréntesis. Es que ahora acabo de acordarme y me dio curiosidad: en su pequeño negocio, usted también vendía historietas, ¿cierto?

CA: Sí. Sí, claro.

M: ¿Usted cómo conseguía las historietas para venderlas en su negocio?

CA: Yo le compraba a los distribuidores. En esa época, la distribuidora más grande era un pulpo, era la distribuidora que había comido a todos los que tenían distribuidoras regionales, se llamaba Editora Cinco.

M: Ah, con Cinco...

CA: Yo creo que, si has estado estudiando el tema, debiste de haber encontrado por ahí que en esa época, digamos, finales de los ochenta, mediados de los setenta... Yo no he profundizado mucho en el tema, pero es una gente que puso una cantidad de dinero y absorbió a todos los pequeños distribuidores, porque en la región habían pequeños distribuidores de prensa y de revistas, y la Editora Cinco. No sé, pero tengo entendido que fue una familia de mucha plata de Bogotá. Editora Cinco terminó comprando todos esos pequeños distribuidores y se apoderó de todo el mercado de Colombia. Editora

Cinco llegó a tener, prácticamente, el monopolio de todo lo que llegaba, de todas las revistas que traían de afuera; hacían traducciones y publicaciones, y las traían de México, Brasil, Argentina... [interrumpe]

M: de Estados Unidos, también...

CA: [Sigue] En el caso de los cómics, ¿no?, por ejemplo. Y las distribuían aquí. Además de eso, la Editora Cinco fue creciendo tanto que se volvió una distribuidora latinoamericana, porque ellos empezaron a distribuir desde Colombia hacia Ecuador, Venezuela, Perú, Bolivia. Fueron grandes, Editora Cinco fue muy grande.

M: La confusión que yo tenía con Editora Cinco era que yo creía que ellos trabajaban de forma, digamos, fija en Bogotá y que tenían diferentes mini distribuidoras que lo mandaban [las revistas] a las regiones, pero entonces la misma Cinco también las distribuía. Eso es interesante de saber. Yo no había... [interrumpe].

CA: Sí, sí. La Editora Cinco, claro, tenía sucursales, digamos, conexiones en las regiones a donde enviaban las revistas que ellos traían, traducían o imprimían acá o en México o en Brasil. A su vez, estos distribuidores zonales [?] tenían subdistribuidores. Osea, habían otros distribuidores. Por ejemplo, ¿los distribuidores grandes de Editora Cinco dónde estaban? En las capitales, porque Colombia siempre tuvo, tú lo ves, que eres historiadora, Colombia siempre ha sido un país centralista y ha manejado siempre su vida social, económica y política así. Entonces, digamos, estas distribuidoras tenían sedes en las ciudades principales de las regiones: Cali, Bucaramanga, Medellín, Bogotá y en la Costa Caribe. No sé dónde sería allí. Entonces, esos se encargaban de irradiar a cada región. La de Cali irradiaba todo el Valle, incluso hasta la parte de arriba del Eje Cafetero y al sur también: Nariño, Cauca.

M: Estaba recordando que Cinco antes era Greco y también se comió a otras como EdiCol, que también era muy famosa en ese momento, o EpuCol, que también se las comió.

CA: Es que Greco era editorial. Después se fueron pillando el negocio, que el asunto no era solamente traer y editar, sino que una clave de la cadena era la distribución. Seguramente, fueron a Estados Unidos y se pillaron cómo se distribuían los periódicos y revistas, y ese modelo se lo trajeron de allá. Entonces, se inventaron la editorial y crecieron. ¡Perdón! La distribuidora, distribuidora Cinco y esa era la cabeza de todo, que subcontrataba lo que yo te digo: importaba revistas ya traducidas de México, Brasil o Argentina, especialmente, revistas del corazón, farándula y no solamente los cómics. Entonces, ¿qué hace uno en esas regiones y en los pequeños [distribuidores]. Exactamente. Yo iba y compraba a los que yo te llamé sub distribuidores. Digamos: en Buga había un distribuidor grande que traía la prensa y las revistas de Cali. Entonces, a ese le comprábamos.

M: Muy interesante. Es que, justamente, parte de mi investigación también está un poco ligada a la industria editorial porque, para los setenta, aquí hubo un boom: se trajeron muchas máquinas de Alemania y se empezaron a realizar una serie de reformas en cuanto a la industria del libro. Entonces, cuando empezó eso se reforzó lo que eran las Artes Gráficas y Colombia se caracterizó como uno de los países con mayor número de impresiones. Mandaban originales de diferentes partes de Latinoamérica y aquí se imprimían y después las mandaban a otro lado.

CA: Y de España, también, te cuento...

M: Y de España, también.

CA: Aquí se imprimía de editoriales españolas porque era más barato imprimir acá.

M: Exactamente.

CA: Tienes toda la razón. Tienes un buen contexto del asunto. En esa época, entre otras, es en la que está afirmándose el famoso boom de la literatura latinoamericana. Es la época en la que nacen editoriales como La Oveja Negra, por ejemplo.

M: Sí, señor. También estaba ahí otra editorial de la que se me acabó de ir el nombre, que era muy famosa, que todavía existe. Creo que era Cuervo. ¿Caro y Cuervo? No, no me acuerdo bien.

CA: No, no, no. El Búho.

M: Creo. Era algo con un animal, recuerdo. Pero era muy famosa esa editorial. Entonces, lo que hacían estas empresas era que, aprovechando la nueva tecnología, creaban estas versiones de los libros, novelas, etc., y los llevaban al exterior para promocionar la producción nacional. Entonces, conseguían contratos y empezaba toda esta serie de conexiones y traslados del negocio del libro... [interrumpe].

CA: Cuando tú dices esa nueva tecnología, ¿tú sabes a qué te refieres? ¿Sabes cómo era? Ahí yo te cuento porque, a ver, ¿por qué sé tanto del asunto? Porque yo no me quedé solo en caricaturista. Yo empecé a aprovechar. Como te digo, siempre he sido una persona muy estudiosa, inquieta y siempre he pensado en estar desarrollando lo que a mí intelectualmente me atrae. Cuando yo llegué a trabajar al periódico, pues, ¡imagínate!, yo tenía 18-19 años, fascinado con el mundo después de haber vendido los periódicos, tenerlos en la mano y estar fascinado de ver esa forma de comunicación, llegar a un periódico y ver una rotativa y ver adentro cómo era que funcionaba, cómo entraban y salían los periodistas, escribían los artículos, cómo se convertía eso en un periódico, todo eso fue absolutamente mágico. Entonces, yo empecé a meterme en ese asunto, a estudiar eso, a encarretarme con eso, a profundizar en eso, al punto de que después, en mi vida profesional, yo me convierto en diseñador editorial.

M: Ah, interesante.

CA: Entonces, eso que tú llamas tecnología, te voy a decir qué era lo que hacían. Era muy sencillo, debido a, entre otras cosas, la gran facilidad de la comunicación que se estaba abriendo en esa época a través de la aviación. Digamos que estaba empezando como una revolución en que las cosas se demoraban mucho menos en llegar de un país a otro. Yo te voy a decir cómo trabajaban: nosotros imprimíamos textos de Argentina, Venezuela, Brasil, México, España, Ecuador. ¿Qué hacía? En esa época los procesos... No sé si tú conoces un poco los procesos de impresión de ahora y del pasado. No sé si habrás estudiado un poco eso, pero los procesos de impresión antes de lo digital, antes del computador, estaba basado en filmografía. Antes la fotografía era negativa, tú hacías una foto en una cámara, con un rollo fotográfico y esa foto en el rollo estaba en negativo. Tú, luego, cuando hacías la copia era que lo positivabas, la copia era el positivo. Lo que se iba a imprimir se filmaba, se tomaba una foto, se hacía un negativo y con ese negativo se quemaba una plancha, un positivo, en un soporte metálico que es el que se llevaba a la rotativa o al rodillo de la imprenta... [interrumpe]. Entonces, ¿cómo funcionaba la cosa? Aquí llegaba era esa filmografía, esas películas negativas llegaban aquí y las editoriales lo que hacen es coger la película negativa, que es una foto en negativo y quemar la plancha e imprimen. Eso era lo que se hacía en

Colombia, porque aquí, con lo que tú dices, de la traída de las máquinas de Alemania, las rotativas y todo eso, resultaba muy barata la impresión.

M: Claro. Pero entonces aquí tengo una pregunta. Yo sé que ya ahora sí nos estamos desviando un poco del tema, pero esto siempre me ha interesado un poco, y es [saber] cómo era lo de la crisis del papel. Porque, si no estoy mal, en ese momento, a parte de que tenían las máquinas, el papel salió muy caro y habían algunas empresas que tenían una especie de monopolio con el papel. Por eso, también, era muy difícil hacer historietas de forma independiente, por el costo que implicaba.

CA: Sí. Creo que la primera empresa que monopolizó el papel fue Propal, que yo no sé si todavía existe, porque...eso es lo que finalmente se convierte en Cartón Colombia o, mejor dicho, Carvajal. Digamos, eran pequeñas empresas y luego las va absorbiendo el que más dinero tiene. Aparece el dinero y se convierten en trust industriales, que hoy en día es Carvajal. Carvajal tiene divisiones que en realidad eran esas pequeñas empresas compradas [?]. Propal se convirtió, así como en el ejemplo que hacíamos ahora de la distribución, de cómo Cinco absorbe todos los pequeños, Propal establece... Todo eso se logra a través de normas en el Congreso. Digamos que todo eso tiene que ver con influencias con el poder, de cómo consiguen leyes y normas que les favorezcan y cómo te permiten, en ciertas regiones, destacar algún tipo de producción. Propal empieza a trabajar con papeles traídos de afuera y al mismo tiempo empiezan a traer maquinaria y empiezan a experimentar y producir papel en Colombia, papel colombiano, papel hecho acá, para abaratar costos. ¿Qué me decías?

M: Estaba pensando, justamente, en esto de los monopolios. Esta gente se adueñó de casi todo el papel y habían políticas que les beneficiaban, porque esa era una de las que quejas que más había. Yo me puse a leer también [sobre eso]: El Tiempo, de 1977 hasta 1978, más o menos, todas las semanas publicaba un especial sobre la industria editorial, los libros y las artes gráficas. Entonces, [allí] ellos explicaban “llegó tal máquina de tal lado”, “la promoción de esta empresa”, “cuántos libros hemos vendido” y, bueno, de ahí saqué muchos datos. Pero el tema es que de eso era de lo que la gente más se quejaba. Entonces, [decían] que tenían que hacer una reforma que también beneficiara a los empleados, porque a ellos no les estaban pagando bien o porque las medianas y pequeñas empresas no estaban recibiendo los mismos beneficios de las empresas grandes... Eso fue un asunto...[interrumpe].

CA: ¡Claro! Es que los pequeños editores en las regiones vivían supeditados a... Bueno, y viven, porque yo te digo que hoy en día ese monopolio persiste. Carvajal es una cosa grandísima. No hay ninguna industria, que tenga que ver con el papel, que sea parecida a Carvajal. Tú lo averiguas y es así. ¿Quiénes se salvan? Como tú lo dices, acercándonos a los años ochenta, los que se van fortaleciendo y volviendo grandes empiezan a autoabastecerse: El Espectador y El Tiempo. Ellos empiezan a traer su propio papel de Canadá, teniendo la capacidad de importar su propio papel. Por eso, fíjate que, en el fondo, sí es importante que tengas este dato, porque digamos que todo lo relacionado con la cultura, lo sabes como historiadora, tiene que ver con las coyunturas económicas y políticas. El desarrollo cultural siempre tiene que ver con eso. En el momento en el que se hacen Los Monos... tú sabes que [?][corte]... la creación de un periódico. [En] los periódicos, en esa época, se volvió una moda que prácticamente

todos los días había una revista diferente, había una de farándula, de deportes, de no sé qué, de belleza, y los domingos había de cosas para niños...

M: ...y todos ellos competían entre sí por [determinar] cuál era la mejor revista.

CA: Eh... [corte] entre sí [corte] ellos tienen beneficios de importación e importan grandes cantidades de papel. Esos son los únicos que le pueden, en ese momento, igualar a Propal. Los demás, de ahí para abajo, [de] toda la industria gráfica depende, [como] hoy todavía, mucho de los monopolios que son Carvajal en la importación de papel. Sobre todo, la importación. Bueno y en la fabricación porque tú sabes que aquí la fábrica más grande de papel es de Carvajal [ríe], que era la antigua Propal, que es la que produce el papel bond y el papel propalibros, que ya no se llama así, ya le cambiaron el nombre y el papel que está de moda, el papel pack [?], el papelito ese... ¿cómo?

M: Ellos hacen hasta los cuadernos. El Cid, toda esa cosa lo hacen ellos. Norma...

CA: Todo. Ellos compraron Norma. ¡Norma! ¡Imagínate! Era una editorial independiente, que producía cuadernos, textos escolares, libros y obviamente estaba vinculado con Norma España, que es de donde viene, con la publicación de literatura. [A Norma] también la absorbió Carvajal.

M: Bueno, ahora que usted mencionaba lo de los impuestos, [siendo este] ya el último comentario y volvemos, eso también es muy importante porque ese tema fue algo que retrasó un poco a que ciertos artistas se metieran de lleno al tema de las historietas, porque el que hacía revistas, el que hacía periódicos tenía ciertos privilegios, por decirlo así. Pero a estas otras publicaciones no les daban esos privilegios, entonces, tenían que pagar un número de NIT, un número de registro, un número de no sé qué y la gente, a la final, dejaba tanto papeleo y no hacía nada. Era muy difícil [ríe].

CA: Y sigue siendo, porque el libro todavía en Colombia tiene muchos impuestos. Entonces, a los editores pequeños les cuesta mucho. Realmente, es costoso hacer un libro. Todavía en Colombia es costoso y mucho más hacer una revista. Eso sigue siendo complicado. No hay una excepción en Colombia para eso. Ahora, es muy positivo, en cuanto a las historietas, lo que se adelantó a mediados de los ochenta y ya hacia los noventa, con las revistas en los periódicos, la inclusión de los cómics en estos formatos porque ellos lo podían hacer. Eso permitió algo que tú no podrías ver nunca en Colombia de manera independiente, en un editor, y es que que, por, ejemplo, Los Monos del Espectador, hasta donde yo me acuerdo, llegó a tener ediciones de 260.000 ejemplares. Osea, un domingo [?]. No sé si habrás mirado esas estadísticas de los tirajes... [interrumpe] Sí dime.

M: Incluso, en algunos números, en la portada, ellos ponían el número de tiraje, en la esquina superior izquierda, recuerdo y decían que era la revista más vendida y no sé qué, todo eso lo ponían allí como promoción. “La revista de historietas colombiana más vendida” [decía]. Y eso es curioso porque la revista se vendía como un suplemento dominical, es decir, tenía que comprar uno el periódico para poder tener la revista. La revista no se vendía de forma independiente.

CA: Exacto, exacto. Por eso es que te digo, eso es parte del truco. Ellos lo podían hacer por eso, porque lo podían hacer. Porque, te estoy diciendo, en esa época vender esa cantidad de ejemplares era muy bueno y ellos estaban muy bien porque tenían la

licencia de importación de papel directo. Digamos, no tenían que verse sometidos al monopolio del Carvajal de esa época, el monopolio del papelerero de esa época.

M: [Ríe] Si le cuento, aquí ya más personal, ese es uno de mis “mini argumentos” de mi tesis. De por qué sí se dio en los ochenta un boom de historietas colombianas: porque habían los medios para hacerlo. Osea, esta gente abrió los espacios para que artistas colombianos publicaran y éstos ya no tenían que, de alguna forma, “guerrearla” para poder publicar ellos mismos, sino que mandaban sus trabajos a estos medios de comunicación y ellos los publicaban. Aparte, tenían un plus y es que esta gente tenía una red nacional. Entonces es un periódico que iba a tener mucho mayor impacto del que tendría, por ejemplo, un periódico local.

CA: Claro, por eso te digo que eso ya no se superará, porque esas son otras épocas. Nadie puede decir que ha publicado un cómic y que en Colombia lo ha impreso en 260 mil ejemplares. Nunca.

M: Es que eso es lo que me parece maravilloso de Los Monos, que los artistas que lograron participar tuvieron un mayor impacto en ese momento y a lo que va mi tesis justamente es eso, que a partir de que existió una revista como Los Monos, es que podemos decir que existieron en los noventa revistas como Acme o tal vez otros proyectos que se realizaron de forma independiente y que pudieron haber tenido un relativo éxito. Si no hubiera existido esta gente que publicó antes en los ochenta, muy probablemente en los noventa no hubiera tenido un gran impacto, porque en los ochenta lo que creó [?] fue cultura lectora, por decirlo así. La gente ya estaba familiarizada con este tipo de contenido, para los noventa. Esto es lo que yo he determinado en la tesis.

CA: Ese análisis está muy bien hecho, muy bien contextualizado. Eso es así. Por eso yo te digo que uno de los grandes aportes culturales que hizo Los Monos de El Espectador fue ese. Eso es muy importante para el desarrollo de las personas que estábamos interesadas en ese momento en los cómics o en las historietas, en Colombia. Ahora, eso está vinculado con un cambio a nivel mundial. El boom en Colombia también tiene que ver con algo que está ocurriendo en Estados Unidos y en Europa, especialmente en Francia, Italia y España. Es que allá, digamos, los cómics estaban adquiriendo una importancia, una notabilidad que no habían tenido antes. Antes, en Europa sobre todo, el formato de revista y de libro ha sido mucho más importante que en Estados Unidos, donde siempre fue muy importante la tira dominical, los periódicos, ¿cierto?, e que llegaba a través del periódico, las historietas. Europa siempre se diferenció porque el cómic ha tenido su propia vida en sus propias revistas, en sus propios libros. Pero entre mediados de los ochenta y los noventa, además de que en Colombia se da el contexto cultural y económico para poder aventurarse con una revista de cómics, es también debido a que está llegando la ola, el impacto de lo que está ocurriendo en Francia desde los años setenta y en Estados Unidos desde los años sesenta y, digamos, es que los cómics, como lenguaje narrativo, han adquirido una madurez y una propiedad intelectual, cultural... esa mitología de la que yo te hablaba, que todavía existía en el pueblo, de que leer cómics era como símbolo de ser bobito, de que no era lo mismo como leer un libro, eso se había ya acabado [allá]. Digamos, había adquirido la lectura de cómics un estatus social y eso estaba respaldado por una cantidad de intelectuales y de gente muy dura que ya había escrito sobre el tema, ya existían revistas de investigación en Francia, por ejemplo, Convenciones de BD, no sé

si los has consultado, muy famoso. En Italia hay otra, que parece que se llamaba...[interrumpe] ¿cómo?

M: Ellos tenían en Italia un montón de publicaciones, sobretodo, inspirados en el nuevo género que ellos tenían, el de la publicación de novelas de policías y detectives, que era ya un cómic más alternativo, mucho más maduro, por decirlo así. Ellos sacaron muchas revistas de investigación sobre esas nuevas temáticas.

CA: Sí, entonces, mira, digamos que el contexto que tú tienes es perfecto. Ese es eso pero, entonces, también te agrego eso. También viene de...De todas maneras, la cultura es global. Eso viene de lo que te digo. Esas revistas que se hacen en Colombia... [interrumpe] ¿Dime?

M: ¿En Colombia estaban leyendo ese tipo de publicaciones? Osea, ¿estaba entrando a Colombia para los ochenta?

CA: [Silencio] Sí. Por lo menos, nosotros en Bogotá sí. Digamos, los inquietos y los que trabajábamos alrededor del tema y más o menos teníamos un poder adquisitivo o dejábamos de comer para comprar esas revistas que eran importadas. Claro. Osea, yo era asiduo [visitante] de la Librería Nacional, [que] empezó a importar cómics, novela gráfica. [También] la Librería Francesa Pero, ya digamos, profesionalmente, contratado como caricaturista en El Pueblo y ya me fui para Cali y tal, y empecé a publicar allá y entonces aquí viene la conexión con Bogotá. La experiencia en el periódico fue, cómo lo digo, los comienzos de la carrera universitaria, digamos, los primeros semestres de la universidad de la vida, en el dibujo de historietas y de caricaturas y, cómo eso me iba a llevar a convertirme en diseñador editorial. Apasionarme por esos temas de la edición, el grabado y...De todas maneras, ya me gustaban pero allá dentro, conociendo eso, reforzó ese gusto, esa inclinación profesional. Entonces, esa experiencia me llevó a que... En el periódico... Tú recuerdas cómo llegué yo a El Espectador. Casualmente, en ese periódico había un tipo que tenía una pequeña columna los domingos, no recuerdo ahorita el nombre de ese personaje, que hacía una especie de resumen, pequeñas píldoras, de cosas que él había leído durante la semana en la prensa regional. Entre otras cosas, me parecía muy bacano, muy chévere la idea del tipo que, estando en el centro del país, insistiendo en lo que te dije que siempre hemos sido centralistas y etc., se dedicara a hacer un recorrido, lecturas de todos los periódicos regionales (del Valle, Antioquia, Santander la Costa), y él sacaba pildoritas, frases de cosas que había leído en los periódicos. Y dentro de eso sacaba una caricatura. Entonces, imagínate que para mí fue muy grato que este señor empezó a reproducirme con insistencia. Osea, era muy grato que a veces, los domingos, yo leía el Espectador y ¡pum!, aparecía “Publicado por alguien en el Pueblo”, ¡Tin!, una caricatura mía de la semana, que le había gustado, le había impactado La semana siguiente y otra vez, y así. Entonces, empecé a verme mucho ahí en El Espectador y me dije “Hombre, creo que mi trabajo está adquiriendo un buen peso. Mire cómo este tipo me reproduce en Bogotá”. Por ahí empezó, digamos, la conexión con El Espectador con el que, además, siempre fui muy cercano desde mis lecturas, por su posición política. Siempre fue muy cercano para mí. Entonces, más adelante yo en El Pueblo estuve cerca de dos años, [creo que] un poco menos. Ese periódico se quiebra, justamente en unas elecciones, cuando Belisario Betancourt resulta elegido presidente. No sé si tú has estudiado en la historia: cuando Betancourt

gana la presidencia, la gana compitiendo con la reelección de López Michelsen. El periódico El Pueblo era de filiación liberal y le hizo campaña, metiéndole todo el dinero, osea, el periódico se empeñó con López Michelsen en la región, pero López perdió y ganó Belisario Betancourt. Ese periódico quedó quebrado y empezamos a tener problemas con las directivas, con los sueldos. Osea, el periódico se quebró. Entonces, surgió la posibilidad de un trabajo. Un amigo diseñador de las publicaciones, Gustavo González, que había sido antes diseñador en El Tiempo, había venido a trabajar al periódico y él era diseñador de la revista. El Pueblo también publicaba sus revistas. También publicaba cómics, no sé si tú sabías, El Pueblo, El Occidente y en Cali también sacaron, en algún momento, cómics los domingos, en revistas, que llamaban Semanarios Culturales. En el caso de El Pueblo, por ejemplo, fue un periódico muy importante: llegó a tener uno de los magazines dominicales más importantes de la época en el país, antes de que El Espectador tuviera el Magazín Dominical que fue famoso también, que me imagino que lo has visto, que fue un proyecto intelectual y cultural muy importante. Ese es también otro gran aporte de El Espectador. Ese proyecto del Magazín Dominical, pero antes de eso, los periódicos regionales habían tenido sus magazines y El Pueblo tuvo uno que era muy destacado, donde se dieron a conocer los principales escritores vallecaucanos, los poetas, artistas, pintores, en los años setenta. Lo mismo que en el Caribe, creo que El Diario del Caribe, tuvo otro suplemento muy importante, antes que el Magazín de El Espectador. Entonces, te estaba contando que surgió la oportunidad de irme para Bogotá. Digamos, se había agotado la experiencia en Cali, ya no quería quedarme más allá. Aprovecho la oportunidad: este amigo me ofrece la posibilidad de irme a trabajar a un proyecto que estaba renaciendo en Bogotá, que era una revista de farándula, que se llamaba Antena. Entonces, me voy a Bogotá y, obviamente, yo sigo con la idea de la caricatura, de estudiar y esas cosas. Tú preguntas aquí que cómo me conecté con El Espectador. La conexión empezó por ahí. Yo utilice eso y el hecho de que me hubieran publicado unas caricaturas antes [fue] como puerta de entrada la vez que me atrevía a... Yo no conocía a nadie de El Espectador. Yo, sencillamente, cuando salió la convocatoria, porque ellos hacían convocatorias en la revista Los Monos, que si habían autores colombianos que estuviesen interesados en en publicar historietas que llevásemos los proyectos. Entonces, yo fui, me imagino que como muchos otros, llevé mis cómics pero aproveché de puerta de entrada esta historia que te estoy contando: “Mira, yo vengo de un periódico regional como caricaturista editorial. Me interesa la caricatura política y además de eso”. Bueno, toda la carreta, pues, de que cómo en el periódico me habían reproducido varias veces y, pues mostrando esa historia. Entonces, yo pienso que eso cayó muy bien ahí. Yo la llevé bien con Clara Elena, quien era una mujer muy simpática, muy amplia... Creo que allí estuvimos por ella.

M: Yo tengo una pregunta: ¿usted nunca habló con Jorge Peña, de casualidad? Él estaba también en el proyecto...[interrumpe].

CA: Jorge Peña era el editor. Con él era con quien nos relacionábamos. Incluso, después de que se fue Clara Elena, quedó Jorge. Él fue quien quedó a la cabeza del proyecto. Jorge Peña fue profesor de la Universidad Nacional. Y él fue profesor de dibujo mío. Unas cuantas clases porque, te cuento que yo estuve en la Universidad pero no terminé. Osea, yo hice poquito, como a tercer semestre, por ahí, me salí, porque

yo la verdad ya estaba conectado con el mundo editorial, ya estaba haciendo libros, ilustraciones, diseño, tenía los cómics, publicaba en El Espectador. Entonces, ya tenía una vida económica y social, y ya no tenía tiempo en ese momento para dedicarme a una carrera. Entonces, yo abandoné eso y me dediqué a trabajar.

M: Vea, pues. Es que yo tenía la duda con Jorge Peña, porque él comenzó la revista como el editor en jefe. Después llegó Clara Elena y empezaron a trabajar juntos. Luego, Clara Elena se fue y pues quien quedó [a cargo] en el proyecto fue otra vez Jorge. Pero, mi pregunta es por qué Clara Elena se fue. ¿Usted sabe, de casualidad? Porque, cuando yo hablé con ella, solamente me hablaba de las publicaciones que ella hizo en los noventa, cuando ya no estaba Jorge. Entonces, yo quedé como “bueno, ¿será que le pregunto o no?”. Pero, ¿usted sabe de casualidad por qué ella se fue?

CA: No. Además de eso, has de saber que Clara Elena fue la que apoyó el proyecto. Jorge Peña tiene la idea, porque él ya había hecho una historieta que se llamaba... Jorge Peña primero hizo una versión de un cacique que se llamaba Calarcá. Hizo unas primeras historietas, yo no sé si las publicó en El Llano o en... No recuerdo dónde había publicado él eso. Después, para llevarlo a El Espectador, lo convirtió en Tukano. Entonces, la idea como tal la pudo haber llevado Jorge, pero quien respaldó e ideó e inventó todo el proyecto fue Clara Elena porque, entre otras, ella es como la esposa de uno de los hijos del fundador de El Espectador, se me pasó el nombre ahorita. ¿Cómo se llamaba? Eh...

M: No me acuerdo del nombre del señor pero, sí, ella era Cano. Clara Elena Guerrero de Cano.

CA: Sí, sí, claro. Clara Elena de Cano, sí. Ella era [corte] esposa de uno [?] de los dueños de El Espectador, mejor dicho. Uno de los hijos de él, o sea, uno de los dueños de El Espectador. Entonces, ella fue la que, obviamente, le dio la luz a eso, como proyecto económico y toda la cosa. Y ella se fue porque ella, hasta donde yo sé, tenía otros intereses. A mí me parece que ella se fue del país a estudiar o a trabajar. Ella estaba metida en otros proyectos, en otras editoriales mucho más grandes. Ella en el periódico, además de eso, hacía otras cosas, no se ocupaba solamente de Los Monos.

M: Sí, es que me pareció curioso porque, cuando yo la entrevisté, ella solo me hablaba del proyecto pero en los noventa y yo le decía “Bueno, pero ustedes cómo concebían las historietas” o... ¿Me explico? Pero ella nada más me hablaba de lo que hizo en los noventa. No sé por qué. Yo ahí tengo la entrevista. Algún día, si quiere le paso la transcripción. Pero fue algo curioso, porque [yo me decía] “pero si ella participó, en los ochenta, no entiendo” [ríe]. Sí, fue algo curioso. Bueno, entonces usted empezó a trabajar... [interrumpe].

CA: Seguramente, fue la época importante para ella... Es que la verdad, fueron los noventa la época importante. Antes eso, digamos, no fue tan... Por eso te digo que es en los noventa que se logran esos tirajes grandísimos. A comienzos de los noventa.

M: Pues tienen al Gato. La historieta que se publica, esta de El Gato [?], que ganó un premio súper importante, de Daniel Rabanal. Pero, igual, a mí me parece que en los ochenta es más entretenido pero, bueno, esos son ya gustos personales [ríe].

CA: Sí, claro. Es [esa época, los ochenta] más experimental. Fíjate cómo es la cosa. Obviamente, ahí se va decantando la cosa hacia lo económico. O sea, eso es un experimento y lo van evaluando económicamente. Más adelante, vamos a pasar a un

punto donde sabemos por qué va apareciendo la historieta mía, que tiene que ver con esos perfiles que se van definiendo de qué es lo que interesa, qué es lo que a la gente le gusta leer más, cuál es más vendible y etc., digamos, con qué conseguimos más suscripciones. Entonces, al comienzo, como es la apertura, es más experimenta. No sé si tú recuerdas una historieta loquísima, que era loquísima para cualquier lector colombiano. Los que habíamos leído cómics europeos, franceses, quienes habíamos leído a Phillipe Grillié [?], no teníamos problema para leer ese cómic, pero ese cómic estilo Phillipe Grillié [?], no sé si lo viste ahí en Los Monos de ciencia ficción...[interrumpe].

M: ¡Esos son los de Bernardo Ríos, La Colonia! Que a mí me dejó loca, que era ese el de la gangrena... [ríe] [interrumpe].

CA: ¡Esa! ¡La Colonia! Sí. ¿Y tú has leído a Phillipe Grillié [?]?

M: No, señor. Si es Moebius, sí. Si no, no [ríe].

CA: Sí es de la época de Moebius. Moebius y Phillipe Grillié [?] son los fundadores de Metal Juland [?].

M: Sí, sí. Entonces, más o menos, sí.

CA: El Conquistador [?... [Sigue] La noche, su primer cómic publicado, ese es Phillipe Grillié [?]. Y si te pillas la línea del loco este de La Colonia es por ese lado, por el dibujo de Phillipe Grillié [?].

M: [Ríe] Sí. Aquí entre nos, una vez... Yo no sé si usted se ha leído esta historieta de Moebius, la de Arzak [?].

CA: Por supuesto.

M: Bueno, pues, justamente yo la estaba leyendo porque cuando yo empecé a leer, no La Colonia, sino Enor el Adamita [?], que era como la última. ¡Jue madre, habían unas viñetas! Eran como un súper calco de algunas de esa historieta. Yo tengo las imágenes de, literalmente, cuál fue la viñeta que imité. ¡Era igualita! Yo decía: ¡Ush! [Ríe].

CA: [Ríe] Sí, claro.

M: Yo me decía: “Para esa época el señor tuvo que haber leído a estos autores franceses, alguna novela gráfica. Imposible [que no] [Ríe].

CA: Por supuesto, claro. Es como, si tú te fijas bien, la filosofía y, más o menos, hasta el corte gráfico de Los Cuidapalos, de López Osorno, es [la de] los sobrinos del Pato Donald, que tienen un club que se llama, además, muy parecido...[interrumpe].

M: Él incluso también me lo confesó, me lo contó. “Es que hice una al contrario del Pato Donald” [me dijo] y yo [dije] “¿En serio?”. ¡Es muy chistoso! Yo [me] decía: “Esta gente tuvo que haber leído esto antes”. Pero, entonces, volviendo a su historieta, ahí es cuando yo [me] decía: “Yo no he visto algo que se pareciera a la historieta de Humanos”. Me parecía muy, muy singular, pues para ese momento.

CA: Sí. Te agradezco ese comentario. Yo hoy en día sé que sí. Yo siempre he intentado ser eso: original. Yo he sido muy exigente. Tal vez por eso también me he perdido muchos proyectos y me he perdido de participar en muchas cosas. Yo he sido, entre otras cosas, bastante solitario. Yo estuve en colectivos y por ahí fregué mucho en mi juventud, porque esa era la manera de darnos a conocer. Yo fui [estuve en uno] de los colectivos que empezaron con las ferias del libro. En la Feria del Libro, nosotros siempre colgábamos trabajos, historietas, humor gráfico, caricatura y estuve participando en la fundación de la primera escuela de caricatura que se hizo en

Colombia, que se hizo allá en Bogotá y que la hicieron un par de paisas, de calarqueños, Mario García y Jairo Álvarez, que seguro habrás oído hablar de él, quien publicó también en Los Monos. A Jairo lo conocí porque él le vendió un proyecto a Editora Cinco, que era una especie de imitación de Condorito pero con el personaje paisa, ¿cómo se llama? Montecristo. ¿Tú lo conociste?

M: Sí, yo estuve leyéndolo, más o menos.

CA: Pero, en realidad, Montecristo era un personaje humorístico radial paisa. Éste señor creó un personaje para sus cuentos y sus chistes, quien era Montecristo. Entonces, Jairo se inventó el muñeco Montecristo, como una especie de Condorito y le vendió la idea a Editora Cinco. Eso funcionó y Jairo publicó en un periódico, El Tiempo, creo, en avisos clasificados, que necesitaba dibujantes y que estaba haciendo pruebas. Ahí conocí a Jairo. Pasé la prueba de los dibujos, yo iba a dibujar ahí. Él iba a escoger un equipo de dibujo y, finalmente, ese proyecto, entre otras cosas, terminó en pelea de Jairo con Editora Cinco porque, como te digo, yo en ese momento sabía que los tipos eran una familia de mucha plata, muy aviona. Jairo quedó muy descontento porque él hizo una gran cantidad de trabajo. Y, finalmente, creo que el fondo de la pelea era que Jairo, tenía su derecho, quería aparecer como que era dueño de esa creación y Editora Cinco nunca quiso acceder a eso. Le decían que los derechos eran de Editora Cinco, la creación del personaje. Eso se fue hasta con abogado y todo. Yo nunca supe en qué terminó eso, pero el proyecto Jairo lo abandonó y eso no se dibujó más. Salieron por ahí, unos cinco números, cinco revistas, me parece.

M: Eso era terrible, lo de los derechos de autor, ¿no? En los ochenta, eran muy pocos los artistas que tenían ya papeles metidos que decían “Esta es mi obra”. Eran muy poquitos.

CA: Sí, claro. Bueno, ya después de habernos conocido y ser muy buenos amigos, Jairo apareció con la idea de, una persona que financiaba una escuela de caricatura con otro que también publicó en Los Monos, que es Diego Toro y su hermano, Sergio Toro....

M: Paisas...

CA: Paisas, sí.

M: [Ríe] Eso es súper curioso, ¿sabe? Porque parte de mi familia... Bueno, yo soy de la Costa, de Barranquilla, pero parte de familia también es paisa [ríe], los Toro.

CA: Sí, yo te escucho más paisa que costeña...

M: Es súper curioso pero, pues, ajá.

CA: ¿Pero, tú eres familiar o algo? ¿Has mirado?

M: No, no tengo ni idea. Yo nunca... Pero, cuando yo estaba leyendo Los Monos, me pareció curioso y, cuando yo miré el historial de Diego Toro, me di cuenta que el señor era paisa y yo me dije: “Vea, pues, ¿quién sabe?” [ríe].

CA: Sí, Diego y Sergio. Entonces, fundamos la escuela. Es la época del boom, ¿no? Nosotros llegamos a la conclusión de que habíamos aprendido de manera muy empírica. Y está ese boom: se están publicando en los periódicos, hay gente inquieta, ya en la universidad se habla de cátedra de caricatura y de historieta, de historia de los cómics y todo eso. Entonces, se nos ocurre la idea y aparece quien la quiere financiar. Entonces, montamos la escuela. Esa fue una experiencia bonita también. Allí llegaron todos los que llegaron a tener, más o menos, fama o publicación o un contacto relevante con la historieta, por lo menos en Bogotá, pasaron por la escuela.

M: Vea, pues. ¿Cómo se llamaba la escuela?

CA: Se llamaba Escuela Nacional de Caricatura “Ideas de Cartón”, porque la empresa que registró Jairo para hacer el proyecto de Montecristo se llamaba Ideas de Cartón.

M: Yo justo me estaba preguntando eso, porque estaba revisando por la historieta, esta de Pacho y los dibujantes, y si usted se da cuenta, en la parte izquierda del nombre, decía “Diego Toro, Jairo A.” y abajo “Ideas de Cartón” y con un sello de marca registrada. Y me preguntaba qué era eso, vea pues [ríe].

CA: Sí, Ideas de Cartón es la empresa que creó y tenía registrada Jairo para el proyecto con Editora Cinco. Después, de eso tú empiezas a ver... [Ríe] Lo que pasa es que, después de eso, Jairo quedó muy bravo y muy paranóico. Entonces, a todo lo que hacía le ponía un sello de copyright [ríe].

M: [Ríe] Por eso es que yo dije “Vea, pues, esto de Ideas de Cartón, ¿qué será?” [Ríe].

CA: [Ríe] Sí, sí. Y muchas de esas historias de Pacho y los dibujantes las vi dibujar yo porque, muchas veces, las hacían ahí en la Escuela. En los ratos libres que nos quedaban, Jairo tenía ahí su propio estudio, su mesa de dibujo y todo y él ahí se ponían a botar corriente, y ahí los veía uno. Yo veía a Jairo dibujando el muñeco, a Pacho.

M: Pero a Pacho le fue bien, porque dejaron de publicarlo en el 87, pero luego lo volvieron a tomar en los 90, en Los Monos. Yo vi su regreso a la historieta y yo dije “Vea, pues”. Literalmente, cuando la estaba leyendo... [ríe] [interrumpe].

CA: Sí. A mí me parece que la versión [de Pacho] en los noventa es la que hace con Jairo. La anterior, la hizo Diego con Sergio. Tienes que mirar eso, que a mí me parece que la primera temporada la firman Sergio y Diego. Osea, ese personaje realmente se lo inventó Diego, pero a Diego le gustaba más la línea de dibujo que tenía Jairo en ese momento que, entre otras cosas, esa línea estaba de moda. Te voy a decir: tú miras ahí varias historietas que tratan de irse por ese lado y también, en las revistas como Acme y Agente Naranja... Eso viene de Europa. Esa línea es franco-belga. Es producto de la fama de, ¿cómo se llama? Espirú [?], que tú debiste leerlo, de Gastón Lagard [?] de Franck Ann [?]. ¿Sí los has leído?

M: Sí, señor. Pero, si le soy honesta, a mí me recordó mucho fue a la escuela española, a Mortadelo y Filemón.

CA: ¡Ah, sí, claro! También Mortadelo y Filemón, pero lo que pasa es que ahí te confundes. Mortadelo y Filemón es, más bien, seguidor de Espirú, que es muchísimo, muchísimo más viejo que Mortadelo y Filemón, ¿sí?

M: Vea, pues.

CA: Sí, claro. Entonces, sabemos que esa es una línea franco-belga, le llamamos y que es una etapa posterior a Tintín. Lo que es Espirú... [interrumpe].

M: [Ríe] Es que Tintín marcó un antes y un después para los franco-belgas. Después, ya nunca hubo nada igual [ríe].

CA: Por supuesto. Y no solo para los franco-belgas, sino [también] para toda Europa. El cómic europeo moderno empieza con Tintín. No hay antecedentes, en Europa, de ese tipo de narración tan consolidada, con esa línea, con ese trabajo tan juicioso de Hergé. No hay ningún antecedente. Digamos, antes, tal vez, el autor de... Pero no lo hizo en Europa. Mira que lo hizo en Estados Unidos. Un alemán, que ya había hecho cómic muy bien trabajados, pero de tipo tira cómica humorística en la prensa gringa, porque él, [por] la Primera Guerra Mundial, él emigra hacia Estados Unidos. Este,

¿cómo se llama? Rudolph Dirks, de “Los chicos y el capitán”. No sé si los viste alguna vez. En la historia de los cómics, en la historia de la prensa gringa. Eso se llamaba allá “Kantzerjammer Kidz”.

M: Sí, sí. Precisamente, yo estaba pensando si eran ellos, porque ellos son de la misma tira de Little Nemo [?]. Pero ellos sí vinieron de hacer Kantzerjammer Kidz, sí señor.

CA: Sí, Kantzerjammer Kidz es posterior a Little Nemo [?]. Pero si te fijas en las fechas, ese señor, digamos, en la evolución del cómic europeo, ya está haciendo unos cómics muy elaborados pero él es europeo pero los está haciendo en Estados Unidos. Por eso es que se considera lo que tú dices ahora, que realmente no hay un antes de Tintín por que no hay autores que pueda decirse que..Tintin es el inaugurador, Hergé es el que crea esa forma de historia con ese tipo de línea, porque eso también, la ligne claire, la línea clara, que es también escuela. Además de eso, [fue inaugurador] del concepto de libro [comic album], eso no lo tenían los gringos. Entonces, volvamos a...¿Dónde íbamos?

M: Íbamos en que usted presentó su portafolio, le dijeron que sí y, entonces, usted empezó a publicar con la revista de Los Monos.

CA: Ah, ya. Sí.

M: Estábamos hablando de Clara Elena.

CA: Estábamos hablando de que sí, realmente, es interesante y ahí se van a contestar varias de las preguntas que tú tienes acá de eso. Sobre el concepto de Humanos, que tiene mucho de lo que tú, obviamente, dijiste ahí, ese trasfondo social y político. Eso tiene que ver por mi interés en la caricatura política. Y empecé a pensar en la narrativa gráfica como a manera más general, más genérica y llevada al cómic, a una narración un poquito más larga, que hacer una sola caricatura editorial. Esa es como la idea principal de Humanos. Ahora, el trasfondo filosófico es el que tú ves ahí: un cuestionamiento a nuestro ser como humanos, a cómo los humanos nos comportamos cotidianamente, a cómo respondemos a ciertas situaciones sociales o de clase o anímicas. Digamos, un juego ahí con la personalidad, con la psicología del personaje que aparezca en el momento. Entre otras, detectaste que una de las curiosidades de ese cómic es que no hay personajes. Eso es a propósito. No hay personajes fijos pero sí hay personajes que tienden a aparecer, que es un calvo. Ese calvito creo que lo ves por ahí varias veces. Como venía de la experiencia de la caricatura política y como he intentado ir a contracorriente, no estaba interesado en hacer lo que los otros estaban haciendo y, por ello, creo que también la publicaron, porque yo te cuento que tengo otros experimentos de otros cómics que ofrecí a El Espectador y nunca, en la época de Jorge Peña, tuvieron éxito, o sea, nunca fueron aprobados. Solo funcionó Humanos y, tal vez, por esa característica, porque era muy diferente. Era una historieta sin personaje fijo y con un profundo sentido de crítica social, muy psicológico.

M: Si le soy sincera, yo estaba acostumbrada a leer cosas como Los Cuidapalos , Los Marcianitos, donde había una especie de remate humorístico. Era como una broma. Pero cuando leí Humanos, la sensación que me dio fue que era una historieta mucho más seria y más ida al tema de la sátira, me parece a mí. Entonces, me decía que cómo [era que] una historieta de estas se encontraba en una revista para niños. ¿Será que los niños realmente entendían esto? A mí me pareció y me fascinó y fue una de mis favoritas, porque me decía que a veces no había ni necesidad de leer tanto el diálogo,

porque eran ya las gestualidades. Digamos, una historieta que me llamó mucho la atención, tal vez sí se acuerde, era en la que usted ponía a un trabajador, que llegaba de una oficina y empezaba a hacer caras, así súper ansioso, y llegaba donde el jefe y éste remataba súper horrible diciendo “¿usted nos va a arruinar por el aumento, ¿cómo se le ocurre?!”. Entonces, a mí me pareció que era toda una construcción del momento al final, porque la historieta realmente no tenía muchos globos, no tenía casi diálogo, era más gestualidad del personaje. Entonces, yo me preguntaba si realmente los niños comprendían todo ese tipo de sutilezas, siempre me cuestioné ahí...

CA: Mira que hay dos cosas. Primero, sí la has leído muy bien. Todo eso es a propósito. Todo eso hace parte de la intencionalidad. No sé si volvemos otra vez al cómic europeo: hay un francés que se llama, ¡uy!, me escapa ahora el nombre pero es de una historieta que se llama Silencio, Silence.

M: Ah, ya, ya. Es una que tampoco tiene nada de diálogo. Sí, sí me acuerdo.

CA: Exactamente, porque es una historieta entre personajes mudos. Y esa historieta creo que se publicó en Metal Juland [?].

M: Ahí publicaban muchas cosas, chéveres, la verdad. Incluso, hasta después sacaron una película.

CA: Entonces, mira, todo eso es a propósito. A mí me interesaba mucho más la comunicación gráfica, el dibujo en sí, la comunicación a través del dibujo y, obviamente, el propósito narrativo. Y siempre he querido hacer cómics que mientras menos texto tengan, pienso que van a ser un poco más universales y más abiertos a la libre interpretación. Entonces, me gusta jugar más con eso. Ahí llevo la contraria de la mayoría de los que publican, que son bastante infantiles. ¿En qué sentido? Bueno, para la época, porque los niños hoy en día son de otra mentalidad. Infantiles en el sentido de que los guiones son a veces muy sosos, chistes flojos. Por ejemplo, Los Marcianitos. Los personajes me parecen súper simpáticos, muy chéveres, pero las salidas de Los Marcianitos son a veces chistes muy flojos, ¿no?

M: La verdad, a mí también me parece lo mismo. A veces tenían unas caricaturas chéveres, que le dejaban qué pensar a una. Pero la mayoría eran como “bueno, sigamos”, ¿sí? Incluso, por eso yo le digo que a mí me pareció que Los Cuidapalos era un poco más inteligente que, a veces, Los Marcianitos. Entonces, yo leía como ese tipo de historietas y cuando llegué a Humanos yo me dije “Bueno, ¿y aquí qué pasó?” [ríe]. Digamos, otra caricatura que hay que resaltar es la primera que usted publicó, esa que mostró a qué iba la historieta, esa del robo de identidad.

CA: Que era la del policía.

M: Correcto, la del policía. Tocaba mirar justamente, como que el toque era que el personaje ya no tenía rostro, cuando por fin lo miraban no tenía rostro. Entonces, era como “ah, ok”. Como que ese complemento, esa armonía entre el poco diálogo que había y el dibujo, esa sutileza, era lo que yo decía “bueno, esto no estaba antes acá”. Y era lo que me llamó la atención de la historieta. Entonces, mi pregunta iba más enfocada a [que de pronto], ¿usted no tenía esa preocupación de que, tal vez, fuera como algo que no enajenara mucho en la revista?

CA: No. Mira, ahí ya, digamos, que te respondo de manera general y es que uno como artista no debe de fijarse exactamente... Osea, uno como artista está pensando en las ideas y en lo que quiere hacer, ¿cierto? Y lo mejor es no pensar en quién va a entender

y quién no, porque eso no... Osea, un artista no debe de funcionar con esa lógica. Allí parte del trabajo lo hace el medio. Obviamente, claro, me expongo a “No, hermano, eso no lo vamos a publicar aquí, porque eso no es [de] acá”. Pero, ¡imagínate!, lo publicaron. Osea que el medio también no estaba pensando en que Los Monos fuera únicamente... Como te digo, estamos en una época en la que ha madurado mucho la lectura de cómics y en Los Monos también estaban pensando “Esto no lo leen solamente los niños, también hay adultos que leen cómics”. Por ejemplo, uno de los grandes personajes que era leído por adultos, en ese momento, que levantó mucho esa revista, ¿sabes cuál es? ¿Sabes qué personaje se hizo famoso en esos momentos? Garfield. Fue uno de los personajes durísimos de Los Monos. Haber conseguido la exclusividad de ese personaje, eso levantó mucho la lectura de Los Monos, porque Garfield se estaba haciendo famoso en los Estados Unidos y Garfield también es bastante satírico. Si te fijas es bastante irónico, ¿cierto? Esa relación del tipo con su mascota, es bastante humano, bastante filosófico, ahí hay mucho de filosofía. Garfield creo que era el personaje favorito de Elena María.

M: Hmmm, vea pues. Sí sé que la historieta mantuvo durante todo el tiempo unas tiras cómicas, de estas de los sindicatos, de prensa, extranjeros, que eso era santa palabra. Digamos, Mickey Mouse, el Pato Donald, Garfield a veces estaba ahí. La otra que tampoco nunca rotaba, si no estoy mal, era la de Condorito. Esa siempre lo publicaron, siempre. Pero las historietas colombianas... [interrumpe].

CA: Pero, Condorito sí es como al final, ¿no? Eso sí es como al final.

M: No. En realidad, lo empezaron a publicar en el 83, tengo entendido.

CA: ¿Sí?

M: Sí, señor. Es que yo, cuando empecé a leer la revista, yo hice un documento en Excel, donde yo ponía todo los apuntes de cuándo inició, cuándo terminó tal persona, y así. Entonces, ahí tengo como una cronología. Pero, por eso se que esas nunca rotaron, porque siempre estuvieron ahí. Pero, entonces, volviendo a Humanos, ¿cuál era el objetivo general de la historieta? ¿Una reflexión ética o qué quería lograr?

CA: Exactamente, lo que tú estás diciendo. Me interesó mucho filosóficamente mirarnos, mirar el interior humano desde un punto de vista psicológico y filosófico, y lo has descrito muy bien, la intención es satírica, irónica. Más que humorística, más que reír, es para provocar reflexión. Era siempre ha sido la intención, hacer sátira y hasta crítica social, desde la primera que tú dices. Obviamente, cuando me dicen que “sí listo traiga planchas”, yo empiezo a llevar y ellos empiezan a mirar, la que yo quería que saliera primero... Yo lo planeé muy bien, cuál quería yo que apareciera. Esa que tú dices yo me la pensé mucho, noches pensando si me la iban a aceptar o me la iban a rechazar, porque si observas con cuidado el dibujo y todo, hay una perversidad en el personaje del policía. No sé si te fijaste en ello. ¿Has visto las manos del policía? ¿Los detalles?

M: No, hasta ahora no. Espere y ya la miro. La voy a buscar. Yo estaba más pendiente de la actitud del señor. ¡Ah, no, mentira! ¡Sí, ya me acordé! ¡Tenía como manos de diablo! ¿Cierto? Era como algo así.

CA: ¡Exacto! [Ríe]. Como medio demoníaco, como unas garras. Y yo me dije: “Si ven eso...” [interrumpe].

M: Es que yo lo pensé porque lo primero que me dije es que era una crítica a la misma policía, porque a veces los policías se pasan. Pero yo me dije que si era así o me lo estaba imaginando. Pero sí, ahora recuerdo que tenía unas garras. Aquí las estoy viendo. Pero lo que más yo decía era sobre ese desinterés, porque realmente la policía, todavía, no hace nada, ¿sí? Una va, hace una denuncia y no pasa nada. Yo lo pensé más hacia ese lado, pero hasta ahora me estoy fijando en eso.

CA: Sí. Yo trato de poner muchos detalles en todos lados, en el dibujo, pequeños detalles que comuniquen. Lo mismo que cuando pienso en el color. No sé si también te das cuenta de que el color en esa historieta también está pensado, conduciendo un poco la percepción del observador. Tú no ves eso en Colorinches [?], depende de lo que quiero decir. En este momento, recuerdo cuál tiene colores muy luminosos y vitales y tropicales: ¿recuerdas la de la señora que muestra orgullosa su florero pero, en realidad, son flores plásticas? Esa por ejemplo.

M: Sí, la recuerdo.

CA: Porque esa tiene que ver con esa idea...

M: Hace el contraste, sí señor. ¿Sabe cuál otra me gustó mucho? Pues, me gustó la decisión de la estructura de las viñetas, en la del señor que se pone a quejar con un sordo, que después le pide limosna, diciendo “por favor, ayude a este sordomudo”. A mí me pareció genial ese close-up a la cara o gestualidad del mudo, porque el señor le está echando severa parla y el señor le sonríe con una cara tan amable, compasiva y, luego es que una se da cuenta de que el señor es sordomudo. Entonces, yo me decía que realmente golpea, ¿me explico? Por eso es que me gusta la gestualidad de la caricatura, que es tan rica, por decirlo así.

CA: Sí, eso es intencional, porque es parte del propósito comunicativo de esa línea de dibujo, esa era la idea en Humanos, que sea más gráfica y, en ese caso en particular, por ejemplo, que es una de las que más me gusta, que me parece que me quedó muy bien realizada la idea, que es esa crítica general a las personas que a veces tienen mucho afán por criticar o hablar, por comentar sobre lo que no conocen, ¿sí? Es el caso: el señor está como imaginándose cosas que no son ciertas.

M: La verdad es que, a pesar de ser corta, porque solo fueron quince números, si no estoy mal, me pareció... [interrumpe].

CA: Eso fue, más o menos, como un año porque, entre otras, te darás cuenta de que era muy interrumpida. A veces se publicaba, a veces no. Eso tenía que ver con la cantidad de gente. Es que empezaron a ajustar los presupuestos y empezó a haber mucha gente que quería publicar y entraban en turnos. Y, entonces, les resultaba mucho más barato publicar las de los sindicatos, porque eso siempre había sido a precio de huevo. Ellos compraban a precio de huevo, eso es muy barato.

M: Clara Elena me contaba [en la entrevista que le hice] que ellos compraban las tiras. Incluso, para ahorrar, llegaban las tiras en inglés y ellos mismos hacían la traducción encima de los globos. Osea [ríe], era un trabajo como tan “bueno, sí, ya, impriman”. Ella me lo contó y me dijo que salía mucho más barato que pagarle a un historietista colombiano. Sin embargo, ellos lo intentaron, siendo eso uno de los grandes aportes, me parece a mí, de la revista, que publicara a todos estos artistas nacionales y darles visibilidad.

CA: Claro, claro, sí. Ahí podemos ir al punto en el que me preguntas del sentido económico de eso, del aporte económico. Eso por supuesto no es muy grande, pero si lo miras en perspectiva, en el momento, para mí representaba un buen ingreso. Primero, porque estaba joven, era un muchacho y no tenía responsabilidades económicas y estaba haciendo lo que me gustaba. Entonces, eso era un buen aporte. Pero, ¿sabes? Económicamente era más o menos bueno porque, digamos, si en un mes llegaban a publicarme las cuatro, yo recuerdo, eso equivalía casi, casi a un salario mínimo de la época. Ahora, te voy a contar una cosa, que también en eso es diferente a los demás que publicaban ahí. Yo me ganaba eso porque yo hacía un trabajo adicional. Te voy a especificar un poquito más sobre el proceso de impresión en esa época. Recuerda que yo venía con una experiencia, yo ya estaba en la Revista Antena, yo ya estaba trabajando en Bogotá, en el periódico El Bogotano, que no sé si lo viste o conociste. Yo trabajé ahí como diagramador. Entonces yo ya tenía la experiencia del diseño editorial. Conocía todo el proceso de impresión y todo eso. Entonces, además de dibujar la tira, yo visitando allá las oficinas y viendo el proceso de cómo hacían la revista, yo le dije a Jorge Peña: “Yo puedo entregar mi tira con el color. Yo mismo lo puedo hacer”. Entonces, a ellos les pareció una berraquera porque les iba a ahorrar un trabajo. En esa época, en el proceso de impresión se divide el color en cuatro colores básicos: el rojo magenta, el amarillo, el azul cian y el negro. Así es como se imprimen los periódicos y revistas en color. Como te conté, en esa época era un proceso de filmografía y, para poner el color, si es una foto en color, lo que hace el fotograbador es que, con unos filtros, saca una foto en negativo de cada color: un filtro filtra el azul, otro filtra el rojo magenta, otro el amarillo, luego los grises y negros. Son cuatro películas que se convierten en cuatro planchas [corte, pérdida de conexión].

M: ¿Aló?

CA: [corte, vuelve conexión] imprimir unos...[corte]. ¿Aló? ¿Sí me oyes?

M: Sí, señor. Ahora sí. Se empezó a cortar [pero] ahora sí [le escucho].

CA: Ah bueno. [Te decía] que para esa época estaba de moda la separación manual por colores, se llamaba, para el caso de las ilustraciones, como en el caso de las historietas, porque tienen lo que se llama técnicamente “colores planos”: amarillo plano, azul plano. ¿sí? Entonces, yo sabía cómo se hacía ese proceso manualmente. Eso se hacía en acetatos con tintas y con una cosa que era autoadhesiva que se llamaba sipatones [?], con los diferentes puntos de trama, porque, digamos, las zonas degradadas de color se logran con puntitos de trama. Si tú coges una lupa, un cuentahilos, una lupa muy potente, y miras un impreso de periódico, te darás cuenta de que una imagen allí se compone por puntos de colores. ¿Conoces eso?

M: Sí, señor.

CA: Exacto. Entonces, yo hacía mi historieta, dibujaba, con plumas y pinceles, a blanco y negro y, además, yo hacía mi propia separación de color. Por eso, también, si la miras con detenimiento, verás que el color de mi historieta es diferente al color de las otras. Las otras son hechas por equipos dedicados a eso y por la gente de allá en el fotograbador. Pero yo la hacía en mi casa con sipatón[?] y yo llevaba mi separaciones de color. Ese es otro detalle particular de Humanos.

M: Si le soy sincera, yo noté el cambio de color, especialmente, con el rojo. El rojo se veía mucho más vívido y lo que más me hizo pensar, que tal vez eso pasaba y por eso

es que yo creo que se lo pregunté en algún punto, sobre los materiales que usaba para realizar su historieta, era que lo noté por la definición de los bordes. El color no se sobrepasa en ningún momento o quedaba el margen y, por encima, el color. Yo me decía que, quien hubiera hecho el trabajo de color en esta revista, es un experto. Osea, algo tuvo que haber de distinto ahí. Yo me decía que tocaba preguntar eso....[interrumpe].

CA: Claro, sí. El color fue una ventaja por encima de todos los demás dibujantes que, además de eso, todos o casi todos no pasaron a más. Bernardo sí porque él estudió diseño gráfico en la universidad. Y creo que él todavía es profesor de La Nacional.

M: Sí, cierto. Él todavía sigue siendo profesor de La Nacional.

CA: Nosotros estuvimos en proyectos. Él estuvo de paso en la Escuela. Yo publiqué alguna vez [corte, pérdida de conexión] una cosa [?] en Acme.

M: ¿Ah, en Acme? Yo me leí esa revista... [interrumpe].

CA: [corte]...Bogotá, la última vez que lo vi...[interrumpe] ¿Cómo?

M: ...[vuelve] Acme también está completa en la Biblioteca Luis Ángel Arango, por si la quiere mirar.

CA: Sí, sí, claro. No, yo la tengo. Nosotros la coleccionábamos porque, además, ahí estaban muchos de los de la Escuela de caricatura, ahí están muchos de los que te comenté, los que nos encontrábamos en los colectivos para armar las exposiciones en la Feria del Libro y esas cosas, en esa época. Entonces, íbamos en lo que te decía, ese detalle técnico. También, del color de manos.

M: Hmmm. Aquí es donde tengo una duda respecto de la estructura de la historieta. Usted me comentaba que no dejaba puntos sueltos, que todo era como muy pensado y se nota, la verdad. Entonces, ¿usted cómo se craneaba o cómo era el proceso creativo para mirar cómo ponía ciertas viñetas, en cierto orden, etc.?

CA: Pues eso hace parte del proceso creativo de cada artista. Mi método es, más o menos, el que seguía cuando hacía la caricatura. Digamos, tienes que situarte en el contexto de que yo vengo con una experiencia de casi dos años de hacer una caricatura diaria. Tú sabes qué implica hacer una caricatura diaria sobre opinión política. Uno pensaría que eso es así no más, pero eso tiene, primero, un trabajo de lectura juiciosa de los periódicos nacionales. ¿Cuál era mi método? Llegaba, recogía todos los periódicos, me sentaba a leer lo que me interesaba, que era el aspecto económico y el político, los que mueven la coyuntura de opinión política en los diarios impresos. En Humanos, yo vengo con esa escuela, esa experiencia y sencillamente la aplicaba a Humanos. Digamos, ya he conocido más sobre la narrativa gráfica, sobre el aspecto narrativo del cómic y, lo que te decía, era ampliar la crítica política particular a una crítica social, filosófica, más general de la humanidad, de los humanos. Y el método de trabajo era más o menos lo mismo. He sido desde pequeño un gran lector, entonces, estoy leyendo constantemente filosofía, literatura y observando mucho. Uno como artista, dibujante, historietista, es muy observador de la gente, de la gente en la calle, en los lugares donde trabaja, en donde se relaciona, en la discoteca, en el supermercado. Como artista, uno tiene que ser un gran observador. Entonces, uno saca de ahí las ideas. Yo iba sacando ideas de lecturas, filosofía, noticias, de situaciones con vecinos. Ahí hay una de esas historias, bastante genérica, que no ocurre solamente en Colombia, pero puede ser que ocurra en las grandes ciudades, y es del aislamiento de la gente.

Digamos, esos personajes están tomados de un vecindario en el que yo vivía en esos momentos, que eran casas grandes y antejardines grandotes, y en el que los vecinos casi no se saludan ni se conocen y no se hablan, ¿te acuerdas?

M: Sí, sí. En el que, entonces, la señora le dice “por favor, salúdalos, no seas grosero” y el señor, justo, saluda y el vecino le dice “¡Qué le importa!” [ríe].

CA: [Ríe] Sí, exacto. Entonces, eso es producto de la observación cotidiana y de leer. Entonces, de ahí uno va sacando las ideas. Yo lo que hacía era que... Yo no he sido metódico como muchos, así ordenados, que tienen un horario y dicen “de tal hora a tal hora, me siento y hago bocetos; de tal hora a tal hora, paso a tinta”, ¿me entiendes? No he sido ese tipo de artistas, sino que yo voy muy pausadamente porque no es lo único que hago, ni en esa época ni en esta. En algún momento, se me ocurre una idea y yo mantengo libretas, cuadernos, hojas sueltas de papel en mesas. Yo tengo una mesa en mi estudio, una en mi cuarto, una abajo donde tengo el computador, otra abajo en el taller donde tinto y dibujo. Pero siempre tengo un lugar donde tengo libros que leo y libretas y hojas de papel donde tomo notas y voy haciendo. A veces, llevaba unas libretas con títulos que decían “Idea para Humanos” y, ¡pum!, anotaba una idea que se me ocurriera en una buseta, en un lugar en algún parque y así. Luego, recojo esas libretas y repaso las ideas que hay ahí anotadas y veo cual puede desarrollarse gráficamente, en ese momento, que era un trabajo que yo lo hacía pensando en que se iba a publicar cada domingo. Pero, como te dije, a veces no lo publicaban. Ahora, la historieta que no veía un domingo, uno la había entregado al periódico tres o cuatro semanas antes. Eso se prepara con mucha anterioridad, por los procesos de impresión, de color en esa época y eso. Entonces, uno entregaba con dos, tres, cuatro semanas antes del día de la publicación. Entonces, siguiendo con el proceso, esa idea yo la cojo y voy inventando el muñeco, los personajes y hacía un bolígrafo muy rápido, a lápiz o bolígrafo, dependiendo de la destreza. Me gustaba hacerla con bolígrafo porque la veía un poco más clara que digamos... Con el lápiz uno tiende a querer borrar, con el bolígrafo dibujaba con una inmediatez [¿definitiva?]. A partir de ese boceto, ya uno como que se pillaba la cosa. Uno dice “por aquí es” y coge el papel, la cartulina, lo que es y hace el dibujo a lápiz y, luego, lo paso a tinta y, listo, se borra el lápiz y ya queda. Uno [¿agrega?] unos detallitos y eso. Como te decía, ya después la llevaba, quedaba aprobada y hacía el proceso de color. Ellos allá me hacían... En general, uno dibuja mucho más grande que el tamaño en que se publica porque hay una ganancia: si dibujas más grande y se reduce, gana mucho el dibujo, la línea. Entonces, yo la llevaba allá, me hacían la fotografía de la línea negra y yo me la traía a la casa en un papel especial, en un papel fotográfico que se utilizaba en esa época, y hacía la separación de color. Para que tengas una idea, en términos de dibujo y separación de color y todo, una plancha de esas, me podía tomar unas tres, cuatro noches. Yo, generalmente, le trabajaba a eso por la noche porque, como te digo, yo en el día estaba haciendo otras cosas. Cuando estaba estudiando, bueno, estudiaba o estaba en otros trabajos. Entonces yo, generalmente, hacía eso por la noche. Hacía la separación de color por la noche. Digamos que una plancha de esas me tomaba a mí unas tres o cuatro jornadas de cuatro o cinco horas, cada una.

M: Entonces, más o menos, ¿cuánto tiempo le invertía a cada una de estas historietas? ¿Dos días, tres?

CA: Más o menos, ponle que alrededor de un día. O sea, alrededor de 20 horas.

M: Entonces, un día. ¡Uy! Pero, al igual, ¡era pesado! [ríe].

CA: ¡Claro, claro! Por supuesto. Sobre todo, la separación de colores era un trabajo muy de artesano. Eso es pura artesanía.

M: Sí. La verdad, sí es pesado. Un día, 20 horas, sí, es mucho, sobretodo porque apenas es una página. Pero al igual, sí, yo entiendo su dedicación. Ahora, yo aquí tengo una duda: cuando usted llegaba con su plancha, con su historieta hecha, ¿alguna vez se devolvieron, diciéndole “esto creo que no, esto mejor corrijalo acá o haga otro arreglo”?

CA: No, la verdad tengo que decir que eran muy respetuosos con el trabajo. Pero, digamos que solo tuve dos episodios. Te voy a decir la verdad. Yo ya, después, con el tiempo... En su momento, hubo uno en el que me dio mucha piedra, me contrarió mucho. Pero ya pasado el tiempo, analizando mejor la cosa, pienso que eso tenía sus razones de ser. Hay un episodio que es más fuerte que el otro. El más suave es de una [historieta] de un náufrago que, al final, aparece un tipo grandote con un arma y un letrero que dice... Como dices tú, casi todas eran casi mudas. Todo el tiempo es muda, digamos, un náufrago estaba nadando, no sé si te acuerdas de esa, y luego llega a la isla y al final, aparece un tipo, con un letrero y un arma, que le dice [al náufrago] que no se puede quedar ahí porque es propiedad privada. Esa historieta, cuando lleve por primera vez la plancha, Jorge Peña me dijo que no se entendía. Él [Peña] era uno de los lectores. Él y Elena María eran como los lectores. [Pausa]. ¿Me estás oyendo?

M: Sí, sí, señor.

CA: Ah, es que yo deje de oírte acá.

M: No, sí, sí. Aquí estoy. Estoy [¿observando?] la historieta que usted me menciona.

CA: Sí. Entonces, esa historieta tuve que reformarla allá mismo. Yo me senté y dije “no, pues, yo la hago acá de una vez” y dialogamos con Jorge en dónde estaba... Dentro de las que te mande, te voy a mostrar el ejemplo de cómo están pegados los dibujos nuevos que yo le hice para reformar como tres o cuatro viñetas antes del final, para que quedara más claro. Y la otra sí me parece un poco más grave, porque la discusión fue bastante de fondo porque, obviamente la historieta era bastante crítica, satírica y que tenía que ver con aspectos filosóficos, humanos. Y es que, no sé si tú te acuerdas de la historia, yo ya no me acuerdo, del año del Challenger, el famoso transbordador que se quemó. ¿Te acuerdas? Eso tiene que ver, un poco, con lo de la historia mía de la visión política de esa “gringofobia” [ríe] que llamo yo. Imagínate que yo hice una de Humanos reflejando ese acontecimiento de ese momento. Yo, hoy en día lo veo y digo que tenían razón en el periódico. Osea, me dijeron “hermano, esta no la vamos a publicar, porque nos parece muy cruel”. Y te la voy a contar. Yo hago como toda la vaina: se muestra cómo los astronautas están entrando a la plataforma, luego se ven en el cohete, luego están despegando en el transbordador y, luego, ¡pum!, en una viñeta se ve la explosión y, la última viñeta, ¿sabes qué es? Huesos y calaveras cayendo. Osea, dura. Claro, dura. Tampoco me parece que fuera... Esa es una realidad, ¿cierto? Pero, en ese momento, fue como muy sensible la cosa y, bueno, me dijeron “no, esta no la publicamos”. Y esa fue la única que no me publicaron. De resto, todo lo que presenté se publicó, todas las planchas. Bueno, se quedaron unas ahí entre...

M:...algún día se publicará [ríe].

CA: Sí, se quedaron unas en boceto. Yo intenté...No sé si tú has visto mi blog en WordPress, un blog que dejé ahí como medio abandonado. Hubo un tiempo que me dediqué a eso, pero eso quita mucho tiempo y no da plata. Entonces, esas fueron unas aventuras ahí, también... No sé si tú viste que yo intenté hacer una versión Humanos 2.0, digital.

M: Yo pensaba que eran las mismas de Humanos, pero digitalizadas.

CA: Sí, ahí hay unas digitalizadas. Empecé con las que se publicaron en Los Monos pero, después, hay una etapa 2.0. Yo la anuncio: digo “Humanos 2.0”. Intenté retomar la historieta y ahí como... ¡Uy, esas nuevas! ¡Ola! Acabo de darme cuenta que de esas nuevas no tengo acá los originales, no los encontré, no sé dónde los tengo. De esas nuevas se alcanzó a hacer como cuatro o cinco [¿números?]. Quisiera que las miraras: hay una de un astronauta, que trata sobre la...en la selva, de un indígena.

M: ¿Sabe cuál es el problema, tal vez? Que de estas historietas, no sé, pero muy poca gente sabe que esta revista existió. Osea, tú les preguntas y es como “Listo, Los Monos” y dicen “¿cuál?” y uno les empieza a explicar y es como “¡Ah, sí, yo la leía!” y es como, bueno y, ¿entonces? Es como si se hubiera perdido en el tiempo y muchos historiadores de la historieta nacional no le han dado el tiempo a revisar la revista. Me parece que se están perdiendo de mucho, la verdad. Hay demasiadas cosas.

CA: Sí...

M: Sí, me ha pasado mucho.

CA: Sí, sí. Y tú tienes razón...[interrumpe].

M: La única persona que yo he visto así como que le metió interés a la revista fue, justamente, Pablo Guerra, quien hizo una mini publicación en su blog personal, El Globoscopio, pero, ya hablando con él, sí recuerda la historieta y creo que la leyó pero tras del caso, hay unas cosas... Bueno en nuestra charla, yo le discutí un poco porque él decía que algunas de las historietas de Bernardo Ríos, las de ciencia ficción, eran capítulos de una sola historia y yo le decía; “No, son historias independientes. Osea, yo no le veo la conexión por ningún lado”. Pero el tema es que muy poca gente le ha prestado atención a Los Monos, como que solo la mencionan y ya. Y es una publicación que...Nada más en la década que yo estoy trabajando, porque yo decía “Yo no puedo poner una tesis de más de quién sabe cuántos números, me extendería mucho”, porque la revista se acabó en el 2002. Entonces, yo decía que, con solo [¿la década de?] 1980, yo ya tenía 461 números para revisar. Osea, ¡es mucho! Entonces, ¿por qué nadie le ha prestado atención?, es mi pregunta. Pero, parte de que ese tipo de historietas no haya tenido resonancia ahora, se da eso. Sin embargo, uno puede compartirlas. Yo creo que, tal vez, compartiría el proyecto. Usted me dice que está en WordPress, ¿cierto? Yo nada más había visto las digitalizadas. Incluso, por eso dejé de mirar, porque yo dije “ah, no, pero ya yo las tengo” [ríe].

CA: Sí, pero no. [Revisando] Aquí yo las estoy mirando, justamente. La últimas... Es que esas no las viste... Ah, sí, mira. Van cinco... Las últimas, después de una entrada que se llama “Humanos”, entre paréntesis, Humanos... Mira, la vieja, vieja, en el blog de WordPress, la vieja Humanos llega hasta el [número] 21. Del 22 en adelante, son nuevas. Son historietas inéditas, en ese sentido de publicación física. Solamente las puedes ver ahí. Solamente las tienes ahí. Yo, en algún momento, he tenido la pretensión de hacer un libro, pero eso ha quedado ahí en remojo porque, lo que hablábamos ahora

sobre publicar, eso es camello, eso es una aventura en la que, realmente, uno va a meter esfuerzo y dinero. Bueno, María, ¿qué se nos queda en el tintero? ¿Qué más quieres saber?

M: Me gustaría saber por qué se dejó de publicar la historieta.

CA: Se dejó de publicar por lo que te digo. Si tú empiezas a mirar ahí, ya el tono de la revista empezó a cambiar, llegó nueva gente a El Espectador, con nuevas visiones económicas, empezaron a querer no pagar, pagar menos, a poner problema al proyecto porque decían que no había manera de seguir financiando eso, que era mucho más barato pagar a los sindicatos. Pero, además de eso, coincidiendo con una decadencia, osea, el boom se va como acabando. Eso fue un boom, un momento histórico, eso fue acabando. Tú vas viendo que eso a finales de los noventa, pues, están cogiendo mucha fuerza los computadores, el internet, la tecnología. Los periódicos empiezan a decaer en los tirajes, en las ventas, hay una situación complicada. Si tú vas viendo la evolución de la revista, antes era una revista gordita y, al final, termina siendo una cosa delgadita, ahí de ocho, doce, dieciséis páginas y empiezan a publicar las historietas en media paginita. ¿Te acuerdas? Historietas de Mickey Mouse y esas historietas así, pequeñitas, en media página. Empiezan [también] a meter publicidad y empiezan a dedicarse más a hacer cositas de niños. Empiezan a orientarse como a los niños y a hacer recetas de cocina para niños, juegos. Y entonces, ya meten fotografía, ilustraciones, ahí, digamos, trabaja mucho Elena...

M: Sí, ella trabajó mucho en la parte de Las Monitas. Pero, entonces usted dejó de publicar, osea, ¿usted se dijo “No, yo ya no quiero publicar acá”?

CA: Sí, claro, además, como te digo, empezaron a querer, más o menos, que el que vaya quedando era el que iba a trabajar gratis. Entonces, yo ahí sí dije “No, no, no, esto es un trabajo grande, yo le dedico mucho tiempo, para mí es muy importante...”, pero bueno, además la misma calidad de la revista fue, como te digo...empezó a desestimular a la gente y ya uno empezó con proyectos diferentes, aparte, estaba la Escuela, se estaban inventando historietas, yo ya había publicado caricaturas. En la Nacional, ya habían varios proyectos: Krikri [?], Mofeta, Acme. Después de Acme salió otra que no sé si la conociste, se llamaba TNT. Pero, entonces, también nos fuimos volcando a nuestros propios proyectos y se fue desestimulando porque la revista cambió mucho, el concepto de la revista cambió mucho, se fue mucho más al mercado, a la atención de los niños y a ese tipo de cosas. Entonces, más o menos, recuerdo, de las última conversaciones con Jorge, como que “El que se quiera quedar aquí es de gratis, de chévere, si a usted le gusta la vaina, pues sigue apareciendo ahí”. Pero, además, yo empecé a alarmarme cuando empezaron a poner, por ejemplo, en una sola página, arriba, ponían al Pato Donald y abajo ponían a Los Cuidapalos, o la de Los Marcianitos, en viñetas chiquiticas que ya no leía nadie y eso ya no, eso como que empezó a desmerecer. Incluso, hay un momento en el que el formato cambia, ¿no? En algún momento después de los noventa, que se hace un poquito más ancha, más grande.

M: Justamente, ese cambio... Y, en mi tesis, voy a abarcar antes de ese cambio, por eso va de 1981, que es el primer número, hasta finales de 1990, cuando se reinicia la cuenta, porque empiezan a decir: “¡Los Monos cambió! ¡Ahora este es el nuevo número 1!” y empiezan con nuevas historietas. Incluso, el papel es distinto.

CA: Sí, es que ese papel... Sí, es que eso son desarrollos tecnológicos, porque ya, entre otras cosas, había entrado... Ya en los noventa, los periódicos se están digitalizando también. Ya para ese momento muchas cosas se hacían no como nosotros las hacíamos, manualmente, si no que había llegado cierta tecnología.

M: Bueno, esta es la última pregunta en la que yo quedé como “bueno, ¿esto aquí qué pasó?”: ¿usted por qué gusta del seudónimo de Alguien?

CA: ¡Ah! [ríe] Eso siempre me lo pregunta todo el mundo [ríe]. Ahí te voy a mandar, dentro de las curiosidades que te recogí, cómo me firmaba yo antes. Antes, cuando era niño, que hacía por ahí unos dibujitos, me firmaba “Señor C. Alberto C.” [?] [ríe]. Después, en mi casa me decían Beto, entonces el primer seudónimo que tuve fue ese. Y, luego, en una charla que tuve con Beto, el caricaturista de El Espectador, que es más joven que yo, le dije: “Hermano, ¿usted sabía que yo pude haber sido ese Beto que usted es ahora, y que ya no pudiera ser si yo hubiera sido? [ríe].

M: Ok [ríe].

CA: ...porque yo dejé de llamarme Beto. yo me convertí en Alguien, cuando empecé en el periódico profesionalmente. Cuando ya me llamaron, yo tuve una entrevista antes de finalizar el año como a finales de noviembre, comienzos de diciembre del 82, para empezar en enero del 83, formalmente ya en el periódico, vinculado. En esos momento, yo empecé a estudiar más sobre la cosa y ahí estaba muy metido en algo que estaba cogiendo mucha fuerza en Colombia, que también venía de resonancia europea y es lo que yo te mencioné al comienzo, lo que se llamó humor gráfico. ¿Tú has encontrado esa diferenciación entre caricatura política, humor gráfico e historieta? Me imagino que has estudiado eso. El humor gráfico tiene como una pretensión como parecida a la de la caricatura editorial, pero no está circunscripto a nada local ni a nada específico, momentáneamente, sino que está referido a cosas más genéricas, más globales, más universales.

M: Yo lo he mirado como la similitud del chiste ilustrado, creo que es... Lo he mirado así...[interrumpe].

CA: Sí, más o menos. Entonces, en ese momento, yo andaba ya inquieto, incluso ya existía Mofeta, la revista de la Nacional que, entre otras cosas, la fundó, ¡bueno!, se me va ahorita el nombre, que después nos conocimos en la Universidad, nos hicimos grandes amigos. Habían otras publicaciones, incluso, creo que los periódicos los domingos estaban como apoyando este movimiento de humor gráfico, estaba surgiendo mucha gente. Dentro de esa gente. Había un hombre muy destacado, que lo ha sido en la historia de los setentas, ochentas, en la caricatura en Colombia: es Naide. También debiste de haber visto obras de Naide, ¿no?

M: Sí, señor.

CA: Jairo Barragán. Jairo se fue a Estados Unidos y como que no volvió a Colombia, me parece. Él, en esa época, era el duro, el maestro. Y en esa época nosotros aprendíamos de los que veíamos. Él había empezado a publicar en el periódico, en revistas, en Diners [?], y él publicó en ese tiempo un libro, que me lo conseguí yo, me lo regalaron, no recuerdo, y a partir de ahí... El seudónimo a mí me encantó, osea, “Naide. Este seudónimo sí es súper chévere, porque no tiene nada que ver con un acrónimo, no es un nombre. Nada”. Naide. Y tiene un poco que ver como con su filosofía del humor y yo me dije: “Me tengo que poner un buen seudónimo, para mí,

que tenga una característica parecida”. Y entonces, de ahí salió “Alguien”: empezaba a pensar que Naide era bueno pero se me ocurrió que Naide era como el reflejo de esa Colombia que es como tan humilde y modesta, que hace algo pero que ni siquiera es capaz de reconocerse. Naide, Naide, empecé a reflexionar. Entonces, ahí se me ocurrió Alguien: Alguien sigue siendo anónimo, genérico, pero...

M: ...ese es al que le echan las culpas de todo, ¿no?

CA: ¡Exacto! Pero Alguien sí es alguien. Osea, “Alguien” denota que detrás de un suceso hay alguien. Entonces, ahí salió el seudónimo de Alguien.

M: ¡Ah! Ok, esa historia está interesante [ríe].

CA: Mira, una cosa que me parece chevere decirte, que acá estoy leyendo las preguntas. Tú preguntabas por cómo calificaría yo el formato de diseño de Los Monos. Es una cosa interesante a tener en cuenta, [porque] si te das cuenta, con la historia que te conté de los cuenticos y revísticas que leíamos cuando éramos niños, Los Monos lo que hace es copiar ese formato, entre otras. Es un asunto cultural, hacer esa relación. Ese tamaño era el que tenían las revísticas de cuentos de Walt Disney, en esas épocas anteriores a Los Monos.

M: Incluso, una cosa que yo planteo en mi tesis es que, aparte de ser una copia de esas mini-revistas que publicaban, me parece que es una imitación de los funnies norteamericanos de 1920, teniendo en cuenta que tienen, justamente, estas historietas salidas de los sindicatos, que a veces se reencauchaban, por no ser tan cruel [ríe], y también tenían historias así sueltas. A mí me pareció que se podía hacer una similitud, teniendo en cuenta todo el tema de la prensa... [interrumpe].

CA: Claro, digamos, no es una copia, es más bien una transcripción cultural. El formato de los funnies es el que ha venido, desde esa época, hasta no sé si hoy en día... ¡Ah, no, mentiras! Hoy en día los formatos son diferentes en los cómics, ¿no?

M: Pues, depende de la historieta que uno quiera...Hace poco, empecé a leer unas historietas web. Ahora que estamos de pandemia, hay una, de un artista chileno, que se llama Pandemia. Es una historieta web. Me pareció espectacular. Esa historieta tiene algo curioso: algunas viñetas están animadas. Sigue siendo el mismo formato de un cómic normal, pero algunas viñetas están animadas. Entonces, es muy curioso porque, a menos que [no] tengas un buen computador con el Flash, te darás cuenta que algunas viñetas se empiezan a mover y la continuación no se mueve, pero es la continuación de la secuencia de la viñeta anterior. Aparte, él también pone un audio, que una le tiene que dar play, y es de ambientación para la historieta.

CA: Oye, me parece interesantísimo eso.

M: Sí, es muy interesante. Entonces, eso era todo. ¡Muchísimas gracias gracias por toda su ayuda! Además, por ese tipo de explicaciones, súper chévere saberlas. Pues, no tenía mucha [¿idea?] de la parte más técnica, específica, no tenía mucho conocimiento al respecto.

CA: Ah, bueno. Me alegra, María, que le haya gustado, que le haya servido.

M: ¡Muchísimas gracias!

CA: Bueno. ¡No! Con gusto.

M: Vale. Que esté bien y que le vaya bien en la pandemia [ríe].

CA: [Ríe] Bueno, gracias. Se cuida entonces, María.

M: Vale, sí, señor. ¡Saludos! Hasta luego...

CA: Bueno. ¡Chao, pues!