

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN HISTORIA Y SOCIEDAD CONTEMPORANES

“Y las viñetas callaron: ¿El fin de la historieta en México?”

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN
HISTORIA Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:

Sergio Villalobos Alvarado

Director del trabajo recepcional

Mto. Ariel Arnal Lorenzo

México, D.F. Agosto 2013.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

1.- Introducción	5
2.- Definición de historieta	10
2.1 Inicios	10
2.2 Definición inicial	15
2.3 El lenguaje de la historieta	16
2.4 Definiciones regionales	24
2.5 Formatos	25
2.6 Géneros	27
2.7 Historia breve a nivel mundial	34
2.8 Las Historietas en Latinoamérica y España	47
2.9 Las época o eras de la historieta	50
2.10 Definición final	53
3.- Historia del medio en México hasta 1980	54
3.1 La segunda mitad del S. XIX. Los precursores de la historieta <i>Los Aleluyas</i> y las primeras novelas graficas	54
3.2 Caricatura política e historieta	56
3.3 El siglo XX El Porfiriato, la revolución y el nacimiento	57
3.4 Los años veinte y los treinta, las tiras dominicales	60
3.5 Los años cuarenta y cincuenta; el auge	65
3.5.1 El comic industrial	65
3.5.2 Primera campaña de censura	68
3.6 Los sesenta y setenta, consolidación y debacle	70
3.7 Los años ochenta el inicio de la debacle	75
4. Las historietas, influencias externas, números y su impacto en la sociedad	83
4.1 En la publicidad	85
4.2 Lectura de masas	88
4.3 ¿Control social?	89
4.4 Distractor, ¿válvula de escape del gobierno?	90
4.5 Conclusiones	92
4.6 La historieta nacional en números	93
4.6.1 Datos cuantitativos	93
4.6.2 ¿Cómo se fabricaba y distribuye una historieta?	98
4.7.-Conclusiones	103

5 La crisis de la industria y sus causas	105
5.1 Datos cuantitativos de la crisis	105
5.2 El auge de otras formas de entretenimiento	111
5.2.1 El crecimiento exponencial de la industria de la televisión	112
5.2.2 Datos estadísticos del crecimiento del medio	116
5.2.3 Conclusiones; el medio de la televisión y su crecimiento	125
5.2.4 Conclusiones:	125
5.3 La crisis interna del medio	126
5.3.1 Modos de trabajo de la historieta o cómo funcionaba el medio	126
5.3.2 Los artistas y empresarios.	129
5.3.3 El cambio generacional	137
5.3.3.1 Los creadores	138
5.3.3.1.1 Los creadores vieja generación	138
5.3.3.1.2 Los creadores nueva generación	139
5.3.3.2 Los lectores de comics	142
5.3.3.2.1 Los lectores de los treinta forjando lectores	142
5.3.3.2.2 Los lectores de comics en los setenta entre infantiles y pobres	143
5.3.3.2.3 Los lectores nueva generación	144
5.4 La crisis económica de 1982 y la implementación del neoliberalismo, la privatización de paraestatales; y su afectación en la industria de la historieta	151
5.4.1 <i>PIPSA</i> y la industria del papel en México	153
5.4.1.1 ¿Cómo fue la apertura al mercado del papel?	157
5.4.1.2 Conclusiones y principales afectaciones al medio de la historieta	158
5.4.2 La Unión de expendedores y voceadores de revistas y la distribución	159
5.4.2.1 Historia de la Unión	162
5.4.2.2 La estructura de la Unión	164
5.4.2.3 La relación Gobierno-Unión	169
5.4.2.4 Relación Unión-Partido	170
5.4.2.5 Crisis en la Unión	170
5.4.2.6 El conflicto con Reforma	173
5.4.2.7 Conclusiones	175

5.4.3 La Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas	175
5.4.3.1 Historia, generalidades y funciones de la Comisión	176
5.4.3.2 Funciones reales de la Comisión	179
5.4.3.3 Las “otras funciones” de la Comisión	181
5.4.3.4 Las tres funciones principales de la Comisión	181
5.4.3.5 La Comisión Calificadora y las historietas de Estados Unidos.	182
5.5 Los cambios económicos y políticos; conclusiones y afectaciones	184
6 Las historietas mexicanas después de 1990. Crisis y renacimiento	185
6.1 Lo que queda, las ruinas que ves:	185
6.2 Los Sensacionales	186
6.3 El boom de los comics traducidos y sus influencias	187
6.4 El regreso de los monitos a los diarios	187
6.5 La nueva historieta política	189
6.6 La historieta de autor y los fanzines	190
6.7 La historieta de pasta dura	191
6.8- Conclusiones	192
7 Conclusiones	193

1. Introducción

La década de los treinta significó para México el auge de diversas áreas que impactaron a la sociedad en su conjunto, factores tanto sociales como políticos, económicos, culturales y de entretenimiento sufrieron transformaciones que contribuirían a cambiar al país y es en este último rubro, el entretenimiento, en donde sobresaldrían medios tales como el cine, el teatro, la radio, y de entre ellos, uno de reciente creación que se convertiría en un fenómeno industrial, de cultura popular y de ventas: la historieta. Medio que además ayudaría a fincar imperios editoriales y comerciales que no tendrían antecedente en la nación.

A pesar de que los orígenes de la historieta mexicana pueden ser rastreados desde finales del siglo XIX, la década de los treinta significaría una época de consolidación y masificación del medio en el país, y es a través de esta masificación, que la historieta lograría penetrar en prácticamente todos los extractos sociales del país. En esa década los monitos o historieta eran casi omnipresentes en la sociedad, era usada de igual forma como propaganda política que como instrumento de apoyo en la alfabetización de las clases populares; sus tirajes alcanzarían millones de ejemplares diarios y su precio no superaría los diez centavos de aquellos pesos, y es debido a este bajo costo que se convierten en la opción de entretenimiento preferida de diversos sectores de la sociedad, y de igual forma, debido a este éxito inusitado, imperios industriales y periodísticos se crearían alrededor de la misma.

A lo largo de las décadas y después de esta masificación dada en los años treinta, el medio lograría consolidarse y madurar diversificándose en diferentes títulos dedicados a distintos nichos de la sociedad. De esta manera, para la década de los setenta podían encontrarse en el mercado títulos de historieta destinados a las amas de casa, a los obreros, a los estudiantes de distintas clases sociales, a los niños, a deportistas, a sectores políticos y sociales y a grupos culturales; se llega a contar hasta en varias decenas el número de títulos disponible en el mercado con tirajes que superaban, en muchas ocasiones, los cien mil ejemplares diarios por título por lo que se convirtieron en uno de los principales medios de difusión de ideas en el país.

Esta situación de bonanza continuaría durante toda la década de los setenta y gran parte de los ochenta, sin embargo, al llegar la década de los noventa la industria de la historieta entraría en una gran crisis que la llevaría a desaparecer casi por completo. La antes boyante industria era ahora sólo una sombra de lo que antes fue; los títulos que antes se podían encontrar por decenas en los puestos de revistas durante las décadas anteriores ahora se reducen a tan solo unos cuantos; con

tirajes mínimos. Los lectores, antes fieles y atentos a la salida de cada título, preferían otro tipo de publicaciones u otro tipo de entretenimiento y dejan este medio en el abandono total y lo condenan a una lenta desaparición.

Pero ¿A qué se debe este repentino cambio de tendencias? ¿Por qué una industria de tan gran envergadura como la de historieta cayó en esta profunda crisis de la que se vio incapacitada para salir? ¿Cuáles fueron las causas de esta crisis? Y ¿Cuáles fueron las causas por las que la industria no pudo sortear dicha crisis?

La hipótesis que presento en este trabajo, argumenta que esta crisis fue de origen multicausal, es decir que en esta intervinieron tres factores o causas tanto internas como externas, que coadyuvaron a crear y ahondar dicha crisis, llevando de manera gradual, a la casi desaparición de esta industria, estos factores tienen relación con el cambio en el sistema político y económico que experimentara el país en la década de los noventa, así como con el desgaste en la forma de producción de las historietas, la baja en la calidad de las mismas y el auge de distintas formas de entretenimiento electrónico durante dicho periodo.

Para poder comprobar o demostrar dicha hipótesis a lo largo de la presente investigación pretendo aportar distintos argumentos alrededor de la misma que plantea como ya he dicho tres causas para dicha crisis y que son:

1. La industria de la historieta no pudo sostenerse por sí misma después de que los tres pilares fundamentales que la sostenían: la paraestatal Productora e importadora de Papel S.A (PIPSA), la Unión de Voceadores y la Comisión Calificadora de Revistas tuvieron que cerrar o transformar sus funciones debido a la implementación del modelo de economía neoliberal en el país, a inicios de la década de los noventa.
2. Una fuerte crisis interna de creatividad y calidad se gestó dentro del medio, lo que aunado a un incremento de los lectores de historietas extranjeras y de la posibilidad de realizar comics de autor¹, muy diferentes a los comics industriales, ocasionó una desbandada masiva tanto de autores como de lectores, prefiriendo los segundos, los comics provenientes de países como Estados Unidos o Japón y optando los primeros, por realizar comics de autor, mucho

¹ Un comic o historieta de autor se refiere a una historieta realizada en su totalidad por un solo artista o autor, es decir este se encargara de realizar tanto el guion como el dibujo, así como de definir la temática y otras características de la misma

más elaborados y maduros, dirigidos a un público totalmente diferente al que habitualmente consumía historietas en el país, es decir, a un público específico con grados socioeconómicos y culturales totalmente diferentes, al público tradicional de la historieta.

3. El auge de otros medios de entretenimiento electrónico de esa época que ocasionaron que los lectores, ante el estancamiento del medio de las historietas, prefirieran dichos medios de entretenimiento.

Todos estos factores combinados conducirán, al cabo de unos cuantos años, a la profunda crisis en la que se verían hundida la historieta a inicios de la década de los noventa, la cual podemos considerar como multifactorial y progresiva.

Además de estos argumentos, para este mismo fin aportaremos datos y números duros, sobre la industria de la historieta antes y después de experimentar dicha crisis, así como datos sobre otros medios de entretenimiento con el fin de atestiguar el auge de estos durante la crisis de la industria.

Para lograr nuestros propósitos iniciaremos definiendo qué es una historieta, para ello, utilizaremos los trabajos de autores de gran prestigio en el medio como: Will Eisner, Scott Mcclaud o Eduardo del Río "Rius". Abordaremos su historia a nivel nacional y mundial para establecer un contexto general.

Para la segunda parte de esta investigación nos adentraremos en el medio de la historieta nacional y su historia, desde las últimas décadas del siglo XIX, hasta los años ochenta del siglo XX, antes que la crisis ejerciera sus efectos de manera contundente, ello, con el fin de observar la importancia que tuvo en México durante todo el siglo XX. Analizaremos los trabajos de autores como Armando Bartra, Irene Herner o Rafael Barajas "El fisgón".

La tercera parte nos mostrará un análisis de las causas de dicha crisis, contextualizando su importancia e implicaciones; usaremos para ello distintas fuentes, tanto bibliográficas como hemerográficas, y finalmente veremos en conjunto la combinación de dichas causas y cómo estos factores llevaron a la historieta industrial a la profunda crisis de la que no pudo salir.

Finalmente el capítulo cuatro nos mostrará el estado del medio después de dicha crisis, así como sus transformaciones y continuidades. Trataremos de responder a las siguientes preguntas: ¿Qué quedó

después de esta crisis? ¿Qué sobrevivió? ¿Qué se perdió y qué se transformó? Observaremos si en verdad, la historieta mexicana se perdió o sólo se transformó.

Fuentes

Para lograr estos objetivos usaremos diversas fuentes que nos servirán como guía a través de la investigación; para la primera parte, como hemos mencionado, usaremos el libro del autor de comics Will Eisner: *El comic y el arte secuencial* que nos dará una visión general de las principales características de una historieta; para dar mayor fuerza a esta visión general recurriremos al libro de Scott McCloud: *Understanding Comics*; de Irene Herner: *Mitos y Monitos*, y de Eduardo del Río "Rius": *La vida de cuadritos* que ampliarán y darán mayor fuerza a nuestra definición de historieta.

En la segunda parte de la investigación que trata la historia de la historieta en México, usaremos los libros *De San Garabato al callejón del Cuajo* de Rafael Barajas "El Fisgón"; *Del Pepín a los agachados comics y censura en el México pos revolucionario* de Anne Rubenstein; así como los tres tomos de la obra de Armando Barta: *Puros cuentos: La historia de la historieta en México*. Del mismo autor haremos uso de distintos artículos que tratan sobre el tema pero encontrados en Internet. Todas estas fuentes aportarán un panorama general acerca de la historieta en México para de esta manera darnos cuenta cómo se desarrolló la crisis. Para observar la baja en la producción de historietas haremos uso nuevamente del libro *Mitos y monitos* de la profesora Irene Herner que contiene datos importantes sobre tiraje y número de títulos de historietas durante la década de los setentas; datos que compararemos con información sobre datos y tirajes de historietas en la actualidad obtenidos de la página de la Secretaría de Gobernación.

Las fuentes que usaremos para la tercera parte que trata acerca de las causas de la crisis de la historieta, así como sus consecuencias, serán varias; para acercarnos a la Unión de voceadores, recurriremos a Ana Cecilia Terrazas y Gabriela Aguilar, con su libro *La prensa en la calle* en el que observaremos un análisis detallado de la historia y actual situación de dicha Unión. Para conocer la historia, labores, influencias y estado actual de la Comisión Calificadora de Revistas recurriremos nuevamente a Anne Rubenstein y su libro *Del Pepín a los Agachados comics y censura en el México posrevolucionario* y finalmente para analizar el caso de PIPSA haremos uso de varios artículos periodísticos encontrados en Internet que versan sobre el tema.

Para la última parte de esta investigación que trata sobre el estado del medio de la historieta a partir de la década de los noventas hasta nuestros días, usaremos distintos artículos periodísticos, nuevamente del autor Armando Bartra.

2. Definición de historieta

¿Qué es una historieta?

Antes de entrar a detalle a la definición de historieta consideramos importante iniciar este capítulo con una definición sintética de lo que es una historieta: Una historieta es un medio de comunicación impreso o digital, que por medio de viñetas dibujadas transmite ideas o relata historias, apoyándose para esto en herramientas diversas como los globos de texto o las onomatopeyas

2.1. Inicios

Desde los albores de la humanidad el hombre se ha expresado por medio de dibujos y pinturas. Esta forma de expresión se ha desarrollado a lo largo de los milenios y la podemos encontrar en pinturas rupestres en lugares tan variados como las cuevas de Altamira (fig. 1), en España; la cueva de *Lascaux* (fig. 2), en Francia o en países de África, Asia y América. En estas representaciones artísticas el hombre prehistórico dibujaba los acontecimientos relacionados con prácticas mágico-religiosas para propiciar la caza o plasmaba hechos de su vida personal y social. Las encontramos en las tumbas de los grandes faraones en las que se narran las historias, vidas y logros de las grandes dinastías que reinaron en el antiguo Egipto, también debemos mencionar los códices aztecas o mayas en donde estas sociedades plasmaban su historia por medio de dibujos; muestra de esto, es la *Tira de peregrinación o Códice Boturini* (fig. 3), que nos narra la peregrinación de los aztecas desde su lugar de origen (Aztlán), hasta el lugar en donde se asentaron²; otro ejemplo lo encontramos en las grandes catedrales del Medioevo donde los frescos y murales (fig. 4) de las grandes catedrales servían para que la inmensa mayoría de la población pudiera comprender la vida y los hechos de los santos y la religión. El papa Gregorio Magno, en el año 600, se expresaría en defensa de estas pinturas eclesiásticas que desafiaban la tradición hebraica de la siguiente manera *“Permitamos las pinturas en la iglesia, para que los hombres que no puedan leer, puedan mirar los muros, y leer en ello lo que no pueden leer en los libros”*³.

²Irene Herner, *Mitos y Monitos*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979, p.2.

³Idem, p.9.

<p>Fig.1.-Anonimo, <i>Arte rupestre</i>, Cuevas de Altamira, Altamira, España, S/F.</p>	<p>Fig.2.-Anonimo, <i>Arte rupestre</i>, Cuevas de Lascaux, Dordoña, Francia, S/F.</p>
<p>Fig.3.-Anonimo, Tira de peregrinación precolombina, <i>Códice Boturini</i>, México, S XVI.</p>	<p>Fig.4.-Maestro de Tahull, <i>Abside de San Clemente Tahull</i>, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España, S XII: Jesús y Apóstoles.</p>

En el mundo religioso también encontramos otro ejemplo de narrativa grafica en las biblias ilustradas del siglo XIII que eran trabajadas por monjes copistas, aunque estas imágenes eran pocas, ya que solo existía una ilustración por cada 30 o 40 páginas de texto. De la misma época debemos mencionar el tapiz de *Bayeux* que es también un importante ejemplo de narrativa gráfica producido en Francia en el año de 1066; éste narra con detalle (en sus 69 metros), la conquista de Inglaterra por los normandos⁴.

Retomando los códices realizados por las civilizaciones, tanto azteca como maya, es importante señalar que muchos de estos códices al ser trasladados a Europa sirvieron como ejemplo para la elaboración de textos en las universidades, así, se elaboraban manuales de astronomía, física o

⁴ Scott McCloud, *Understanding Comics*, Harper Perennial, Nueva York, 1993, p.11.

filosofía, sin embargo, la circulación era muy limitada debido a que poca gente podía comprarlos y muy poca sabía leer, dada la situación económica y social de los siglos XVI y XVII.⁵



La narrativa grafica tomaría nuevos bríos en el siglo XV, cuando se inicia la impresión de hojas con contenido netamente gráfico para el consumo popular. En ellas se narraba la vida de religiosos como los santos o papas y las imágenes se separaban por pasaje, encerrando cada uno en un compartimiento. Este mismo formato sería usado para narrar historias de guerra y amor⁶.

Uno de los usos más comunes de la narrativa gráfica sería la sátira política. Entre los artistas dedicados a ello podemos contar a Goya, Daumier y a William Hogarth, que combinaban las formas

⁵ Eduardo Del Rio, *La vida de cuadritos*, Debolsillo, México, 2010, p.13.

⁶ I. Herner, *Op. Cit.* p.3.

literarias y teatrales para pintar grandes cuadros donde, de forma satírica, nos mostraban, la vida y la hipocresía en los elegantes y grandes salones, o la de los barrios bajos de Londres⁷.

En Alemania, mientras tanto, se reflejaban por este medio las inquietudes morales que resultaban humorísticas, crueles y trágicas, ya que se mostraban los severos castigos que se aplicaban a quien infringía los cánones establecidos.



Fig.8.-Francisco de Goya, *El 3 de Mayo de 1808 en Madrid*, Museo del Prado, Madrid, España, 1814.



Fig.9.-Honoré Daumier, *Vagón de tercera*, Galería Nacional de Canadá, Ottawa, Canadá, 1862.



Fig.10.-William Hogarth, *An Election: Chairing the member*, Museo de Sir Jonh Soane's, Londres, Inglaterra, 1755.

⁷I. Herner, *Op. Cit.* p.3.



Sin embargo, la invención de la imprenta vendría a revolucionar la narrativa gráfica y es en esta etapa cuando podemos encontrar antecedentes directos de la historieta*. De igual forma lo son las hojas volantes, *Catchpermy prints* en Inglaterra, *Hojas volantes* en Francia, *Pliegos Suelos* en España, o *Alelukyas* en México, vendidas durante los siglos XVII y XVIII en ferias y mercados y que narraban historias picarescas, milagros, crímenes, hechos políticos o nuevos rezos religiosos, sin embargo, ninguno de estos impresos puede considerarse historietas debido a la falta del uso del lenguaje de la historieta que veremos más adelante.

Otro bello ejemplo de narrativa grafica lo podemos encontrar en el trabajo de Toulouse-Lautrec, que valiéndose de las nuevas técnicas de impresión, realizaría carteles en los que retrata la vida del París de la época, pero no sólo Lautrec sobresaldría, ya que su ejemplo fue seguido por muchos, tal es el caso de las imágenes de Epinal o de las historietas mudas que invadieron las revistas francesas que son otra aproximación a la historieta como la conocemos hoy.⁸

⁸ I. Herner, *Op.Cit*, p.5.

*La cual surgirá en 1827 con el suizo Rodolphe Tophier

 <p>A poster for a concert and ball at the Moulin Rouge. The text at the top reads 'MOULIN ROUGE CONCERT BAL TOUS LES SOIRS LA GOULUE'. The central illustration shows a woman in a red dress dancing with a man in a dark suit. The background is dark with silhouettes of other figures. At the bottom, there are dates 'Mercredis' and 'Samedis' and the words 'BAL MASQUE'.</p>	 <p>A three-panel comic strip. In the first panel, a juggler in a yellow outfit is performing for a man in a black suit. In the second panel, the juggler has thrown his hat. In the third panel, the juggler is holding a cane and looking at the man. There are French captions below each panel.</p>
<p>Fig.13.-Henry de Toulouse Lautrec, <i>Moulin Rouge: La Goulue</i>, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milan, Italia, 1891.</p>	<p>Fig.14.-Falco, <i>Une Leçon de Jonglerie</i>, Revista Epinal 2589, Francia, S XX.</p>

Son estos ejemplos los que nos muestran la importancia que la narrativa grafica tiene en la historia cultural de la humanidad.

2.2. Definición inicial

La Enciclopedia Salvat del estudiante define a la historieta como: “una sucesión, una secuencia (una diacronía) de imágenes que cuentan una historia. Generalmente van acompañadas de un texto. Éste comprende los diálogos contenidos en “globos” y breves comentarios colocados en el interior de la viñeta o fuera de ella”¹. Por su parte, el diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española* la define como: “una serie de dibujos que constituyen un relato cómico dramático, fantástico, policiaco, o de aventuras, puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro”. Es importante señalar que es un género distinto al de la caricatura, ya que ésta es un solo dibujo, sin secuencia y que el mismo diccionario define como: “Dibujo satírico en que se deforman aspectos de alguien”, como vemos, la principal diferencia es que la historieta es una serie de dibujos que cuentan una historia y la caricatura es un solo dibujo estático en el tiempo* como podemos ver en los siguientes ejemplos (figs. 15, 16, y 17):

¹ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, 16 ts, Salvat, México, 1984, t.8, p. 40.

* El mismo caso lo podemos encontrar en la relación fotografía película

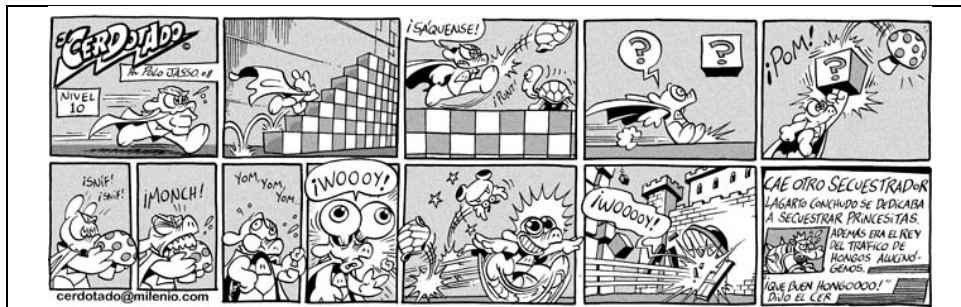


Fig.15.-Polo Jasso, Tira *El Cerdotado*, Milenio diario, México, D.F, 2008: Historieta en forma de tira, en este caso, el Cerdotado de Polo Jasso. Como vemos aquí los dibujos forman una secuencia que cuenta una historia.



Fig.16.-Gabriel Vargas, página interior de la *Familia Burrón*, Revista *La Familia Burrón* 257, México, D.F, 1940: Historieta en página completa extraída de las páginas de la famosa familia Burrón. Al igual que en el ejemplo anterior, los dibujos forman una secuencia que cuenta una historia.



Fig.17.-Rafael Barajas "El Fisgón", caricatura política, *La Jornada Diario*, México, D.F, 2008. Como se puede apreciar consta de un solo dibujo, y deja a la imaginación y deducción del espectador más de lo que pone el dibujo.

2.3. El lenguaje de la historieta

Para poder continuar con la definición de historieta es importante también comprender qué o cómo es el lenguaje de este medio, para ello, usaremos las definiciones (aparecidas en distintas obras) de cuatro autores de prestigio inmersos en el medio de la historieta:

Will Eisner en su libro *Comics y arte secuencial* señala que el lenguaje de la historieta consiste en el conjunto de sus elementos: *“Cuando uno examina un comic book en su conjunto el despliegue de sus elementos particulares adquiere las características de un lenguaje”⁹*.

En otras palabras, podemos decir que la combinación, tanto de texto como de dibujos, es el lenguaje del comic, más adelante en el mismo texto Eisner nos dice lo siguiente acerca del lenguaje de la historieta:

“Los comics se comunican en un lenguaje basado en una experiencia visual de la que participan tanto el profesional como el público, se espera de los jóvenes lectores una fácil comprensión de la combinación de imagen y palabra acompañada del tradicional desciframiento del texto...a los comics se les puede llamar lectura en un sentido más amplio de lo que se puede entender esta palabra”¹⁰.

Como vemos en este fragmento del libro, la fácil comprensión de este lenguaje, es decir la combinación de texto e imagen, es también esencial para Eisner,. En esta cita también podemos notar que la historieta, para Will Eisner, es una forma mucho más amplia de lectura que la de textos únicamente.

Para concluir con este autor leamos lo siguiente:

“El comic book consiste en un montaje de palabra e imagen y por lo tanto exige al lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales. En realidad las particularidades del dibujo (simetría, perspectiva, pincelada) y las particularidades de la literatura (gramática argumento sintaxis) se superponen unas a otras, la lectura del comic es un acto de doble vertiente: Percepción estética y recreación intelectual...” En su definición más básica, los comics se sirven de imágenes repetidas y símbolos reconocibles, cuando éstas se usan una y otra vez para dar a entender ideas similares se convierten en un lenguaje, o si se prefiere, en una forma literaria, y es esta aplicación disciplinada la que crea la gramática del arte secuencial”¹¹

Así pues, tras leer este párrafo del texto de Will Eisner debemos entender el lenguaje de la historieta como la combinación de textos e imágenes que de manera secuencial presentan un mensaje o historia entendible, aunque es posible contar una historia sin palabras. Así mismo, los dibujos tienen un ritmo y un tiempo, a la vez que se hace uso de las viñetas, que son segmentos que encuadran acontecimientos en el flujo de la narración; éstas sirven para indicar el paso del tiempo y tratan de incluir los elementos más importantes del dialogo, como nos ha dicho el mismo Eisner.

En resumen para Will Eisner el lenguaje de la historieta consta de:

⁹ Will Eisner, *El comic y el arte secuencial*, Norma Editorial, Barcelona, 2010, p.9.

¹⁰ Ibidem

¹¹ Idem, p.10.

1. La combinación del lenguaje pictórico y el escrito
2. La simpleza para transmitir el mensaje por medio de la combinación de los dos lenguajes
3. La forma de combinar ambos lenguajes por parte del lector para descifrar el mensaje de la historieta que es un acto de doble vertiente, es decir que involucra la interpretación tanto del lenguaje escrito como del lenguaje visual.

Por otra parte para Scott McCloud, autor de historietas estadounidense de gran prestigio, en su libro *Understanding Comics* y retomando a Eisner nos dice que cuando una imagen es seguida inmediatamente por otra, a manera de secuencia, entonces entramos al terreno del arte secuencial, pero a esta definición, el autor agrega la palabra *yuxtaposición*, que quiere decir contiguo o aledaño.¹²

En resumen, para este autor los comics o historietas pueden definirse como: *Una yuxtaposición de pinturas u otras imágenes en una secuencia deliberada, independientemente del formato o género o materiales que se usen*¹³.

El autor también nos hace una clara división entre el mensaje, es decir, en este caso los distintos títulos o los temas de las historietas, como *Superman*, *Spiderman*, *La familia Burrón*, etc., que puede ser absolutamente subjetivo y el mensajero, que es la historieta como medio, el cual es objetivo¹³, es decir la historieta es un medio de transmisión de ideas (o el mensajero) y los distintos títulos son los mensajes que se transmiten por este medio.

McCloud da también una gran importancia al uso de iconos reconocibles y simplificados¹⁴

Del texto de Scott McCloud podemos sacar las siguientes conclusiones en cuanto a la definición de historieta:

1. La historieta es una yuxtaposición de pinturas u otras imágenes en una secuencia deliberada, independientemente del formato o género o materiales que se usen.

¹² S. McCloud, *Op. Cit*, p.9.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ y a la magnificación por medio de la simplificación, o en palabras más simples, a la magnificación del mensaje por medio de la simplificación del medio que se usa para transmitir dicho mensaje

2. Hay una diferencia marcada entre el mensaje o los títulos de historieta y el mensajero o el medio de la historieta y una es subjetiva, el mensaje y otra objetiva, el medio de comunicación que representa la historieta.
3. La simplificación y el uso de los íconos de manera simple es esencial para poder transmitir un mensaje por medio de la historieta.

El famoso historietista mexicano Eduardo del Río mejor conocido como “Rius”, autor de reconocidas tiras como *Los Agachados*, nos dice en su libro *La vida de cuadritos* que la historieta básicamente se divide en tres géneros: 1.- La tira cómica, 2.- La historieta de una página y 3.- La historieta de varias páginas,.

Por otra parte, también para este autor, la sencillez en el estilo del dibujo es esencial como lo podemos ver en el siguiente extracto del mismo texto:

“Establecido el físico del personaje, hay que vestirlo tomando en cuenta que la ropa ayudará muchísimo a darle la personalidad y pensando también que mientras más sencillo sea el dibujo más fácil nos será repetirlo sin que cambie su aspecto de un cuadro al otro. La sencillez es fundamental en el comic”¹⁵

Sobre este mismo tema “Rius” nos afirma que un error común en los nuevos historietistas es el *barroquismo*, o tratar de llenar todos los espacios; esto lo podemos apreciar en la siguiente cita:

“Otro error que se comete, sobre todo entre los nuevos, es el barroquismo o afán de llenar a como dé lugar todo el espacio o buscar formatos “originales” que solo crean confusión en el lector, lo más sencillo es lo más legible”¹⁶

En cuanto al apartado técnico, el autor destaca el uso de globos como forma de comunicación, así como el uso adecuado de los cuadros o viñetas, todo en función de la sencillez y de la armonía de la página.

Del texto de Eduardo del Río “Rius” podemos decir lo siguiente:

1. Existen tres tipos de historieta: la tira, la historieta de una página o la historieta de varias páginas y están pueden ser de humor o de tono serio o formal.
2. La sencillez es esencial para la historieta, tanto para su elaboración como para la transmisión del mensaje que se desea dar.

¹⁵ E. Del Río, *Op.Cit*, p.183.

¹⁶ *Idem*, p.191.

3. Técnicamente nos dice que el uso del globo y las viñetas es esencial para la historieta, y que deben estar al servicio de la sencillez, y se deben evitar los barroquismos

Por otra parte la profesora de la UNAM Irene Herner menciona:

“la historieta es un medio de comunicación que surge gracias a, y como expresión de la era industrial y que es parte de los medios de comunicación masiva, que tiene influencia de medios culturales como el teatro el cine, la pintura y otros y son estos hechos, (el ser un producto industrial y de penetración masiva) lo que le da sus características específicas”¹⁷,

Es por ello no se puede hablar de historieta antes de su producción industrial, pero ésta tiene sus bases en la plástica y la narrativa universales”.

Para Irene Herner la forma y el contenido de las historietas no está determinada por sus posibilidades como lenguaje sino por las leyes de la oferta y la demanda, es decir, por el mercado, ya que la historieta, como buen medio industrial, forma parte de los medios de entretenimiento dentro de la sociedad de consumo¹⁸ y los artistas creadores de la misma también forman parte de la gran industria del entretenimiento en esta sociedad¹⁹. En la historieta, dice Herner, se combina la creación artística y las producciones masivas de la industria con la ventaja de su enorme alcance²⁰ y esto no es sino reflejo de nuestra sociedad que divide el arte de forma clasista: para elites y para las mayorías y esto hace que esta expresión artística se convierta en un reflejo de la sociedad y de sus estructuras, así como una reproducción y perpetuación de las mismas producidas por las clases dominantes. En otras palabras, la historieta y su lenguaje son usados por las clases dominantes como medio para perpetuar y reproducir las estructuras sociales propuestas por ellas mismas²¹ lo que a mi parecer es una generalización bastante negativa de la historieta ya que ignora la vastedad y variedad de temas existentes en la misma.

En cuanto a la parte formal de la historieta, la Profesora Herner nos dice, concordando con nuestros autores anteriores, lo siguiente:

“La historieta cuenta una historia mediante la combinación de imágenes, textos, sonidos y símbolos. La combinación de estos elementos en una secuencia narrativa, es lo que conforma el lenguaje específico de la historieta”²².

¹⁷ I, Herner, *Op. Cit.*, p.2.

¹⁸ Idem, p.9.

¹⁹ Idem, p.13.

²⁰ Idem, p.15.

²¹ Idem, p.18.

²² Idem, p.29.

“La unidad mínima dentro de la gramática de la historieta es la viñeta; o sea el espacio mínimo para la narración y que se ligan unas a otras formando una secuencia narrativa”.²³

Es decir, la parte fundamental del lenguaje de la historieta es la viñeta y la manera en que forman secuencias constituyen, asimismo, la gramática del lenguaje de las historietas, y dentro de la forma de secuenciar las viñetas podemos encontrar distintas temporalidades, desde la ahistoricidad, en donde no existe una época determinada en la narración, hasta la atemporalidad, en donde el tiempo es permanentemente situado en el pasado²⁴.

El globo forma parte fundamental de este lenguaje y sobre él, la profesora *Herner* nos dice:

*“El globo es uno de los elementos primordiales del lenguaje específico de la historieta. Existen gran variedad de ellos que cumplen diferentes funciones: expresan estados de ánimo, situaciones ambientales, pensamientos, o por ejemplo: Cuando alguien grita, cuando alguien sueña, cuando alguien habla por radio o televisión, cuando alguien tiene una idea, se admira o se pregunta, cuando alguien canta, cuando alguien está enojado o tiene miedo, a través del globo se dan las pausas de la conversación”*²⁵.

Otro elemento fundamental dentro de este lenguaje es la onomatopeya, sobre la cual la autora de *Mitos y monitos* nos dice lo siguiente:

*“Las onomatopeyas son otro elemento fundamental del lenguaje específico de la historieta. Generalmente van enmarcadas en globos y cumplen la función de traducir sonidos y ruidos a un lenguaje gráfico visual, (cada lengua aporta distintas onomatopeyas a la historieta)”*²⁶.

La onomatopeya representa gráficamente sonidos o ruidos adaptándolos al lenguaje visual-textual de la historieta. De la misma manera, el uso de metáforas o símbolos para esclarecer ciertos estados de ánimo, expresiones o ideas y acciones, es también, según la autora, parte indispensable del lenguaje de la historieta y aunado a todos estos elementos, la historieta hace uso de diversos elementos visuales para desarrollar su lenguaje como pueden ser: líneas diagonales para dar la idea de movimiento, nubes de polvo para indicar un movimiento rápido y un largo etcétera.²⁷

Para concluir, la autora nos dice que la historieta es un medio de comunicación híbrido, ya que combina elementos de otros medios y los hace suyos. De igual forma, nos dice que cada uno de sus números conforman una unidad y que su cuerpo consta de un determinado número de páginas, donde se narran una o varias historias, que son de fácil adquisición y ofrecen al lector permanencia

²³ I, Herner, *Op Cit*, p.32.

²⁴ Idem, p.42.

²⁵ Idem, p.44.

²⁶ Idem, p.50.

²⁷ Idem, p.56.

ya que pueden coleccionadas como “tesoro”²⁸. Específicamente sobre el lenguaje, la profesora Herner nos menciona que ofrece un sinnúmero de posibilidades comunicativas, al margen de cualquier valoración, y que gracias a ello:

*“la historieta constituye un género literario autónomo dotado de elementos estructurales propios de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por los lectores y al cual el autor se remite para articular, según leyes formativas inéditas, un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, la imaginación y el gusto de los propios lectores.”*²⁹

Del trabajo de la profesora Herner podemos destacar los siguientes puntos:

1. La historieta y su lenguaje son productos de la era industrial y debido a ello no podemos hablar de historieta antes de que se produjera industrialmente.
2. Es parte de los medios de comunicación masiva, es influenciado por otros medios y a su vez influye en otros.
3. Tiene su base en la plástica y la narrativa universales.
4. En la actualidad, el contenido de las mismas está condicionado al mercado, la ley de la oferta y la demanda.
5. Es un reflejo y una reproducción de las estructuras sociales que las clases dominantes imponen.
6. Hace uso de tres elementos básicos: la viñeta, el globo y la onomatopeya, así como de símbolos y metáforas visuales.

Como ya hemos visto de estos cuatro autores podemos retomar los siguientes catorce puntos, acerca de la historieta, su lenguaje y su definición: La historieta se caracteriza por:

1. La combinación del lenguaje pictórico y el escrito.
2. La historieta es una yuxtaposición de pinturas u otras imágenes en una secuencia deliberada, independientemente del formato o género o materiales que se usen.
3. La simpleza para transmitir el mensaje.
4. La forma de combinar ambos lenguajes por parte del lector para descifrar el mensaje de la historieta, que es un acto de doble vertiente.
5. Dentro del lenguaje de la historieta existe una notable diferencia entre el mensajero o el medio por donde se emite el mensaje (el medio de la historieta en general) que es objetiva, y el mensaje emitido que es el título (como Spiderman, la familia Burrón, Mafalda etc) y que es

²⁸ I, Herner, *Op Cit*, p.79.

²⁹ Ibidem.

subjetivo, por lo que no debe confundirse uno con el otro, es decir no debe confundirse el mensaje emitido en un título en particular, con el medio en general.

6. La simplificación, el uso de los íconos de manera simple, es esencial para poder transmitir un mensaje por medio de la historieta.
7. Existen tres tipos de historieta: la tira, la historieta de una página o la historieta de varias páginas y éstas pueden ser de humor o de tono serio o formal.
8. Con respecto a la técnica, "Rius" nos dice que el uso del globo y las viñetas también es esencial para la historieta y que éstas deben estar al servicio de la sencillez y se deben evitar los barroquismos.
9. Para Irene Herner la historieta y su lenguaje son productos de la era industrial ya que no podemos hablar de historieta antes de que se produjera industrialmente
10. Es parte de los medios de comunicación masiva, es influenciado por otros medios y a su vez influye en otros
11. Tiene su base en la plástica y la narrativa universales.
12. En la actualidad, el contenido de las mismas está condicionado al mercado, la ley de la oferta y la demanda.
13. Es un reflejo y una reproducción de las estructuras sociales que las clases dominantes imponen.
14. Hace uso de tres elementos básicos: la viñeta, el globo y la onomatopeya, así como de símbolos y metáforas visuales.

De estos 14 puntos, los más destacables, los que se mencionan con mayor frecuencia o que resumen toda la idea de lenguaje de la historieta son: La combinación entre el lenguaje pictórico y textual, la yuxtaposición de pinturas o de otro tipo de imágenes en una secuencia deliberada, la simplificación del lenguaje en función de la transmisión del mensaje, el uso de globos de diálogo, onomatopeyas, metáforas y símbolos, así como el carácter industrial y de consumo de la historieta actual, por lo que podemos, al usar estos puntos, concretar una definición propia: **La historieta es el resultado de la combinación entre el lenguaje pictórico y textual y consta de una yuxtaposición de pinturas o imágenes en una secuencia deliberada, con texto añadido a la secuencia. La simplificación en el uso de estos dos lenguajes es esencial para la elaboración y transmisión del mensaje. También se caracteriza por el uso de viñetas, globos y onomatopeyas en función de la historia o mensaje, así como por su producción industrial y gran alcance mediático.**

2.4. Definiciones regionales.

Existen varios sinónimos regionales para referirse a la historieta. En España, se define como “tebeo”; en México, como “cuentos”, “cuentitos”; en Estados Unidos, como “comic”. Revisemos ahora cada uno de estos términos, de acuerdo con diversos, diccionarios para establecer una definición más amplia de **historieta**

Cuentos, o cuentitos:

Este término es usado en México como sinónimo de historieta y el *Diccionario del Español Usual en México*, editado por el Colegio de México, lo define de la siguiente manera:

“Cuento: Cuaderno con dibujos y texto donde se cuenta algo: “Comprar un cuento de Walt Disney”

Tebeo:

Este término es usado en España y hace referencia a la revista TBO de historietas, fundada en 1917, el diccionario *Everest* de la lengua española lo define así:

“Tebeo: (de las siglas TBO revista española fundada en 1917) revista infantil de historietas cuyo asunto se desarrolla en series de dibujo, sección de periódicos en el cual se publican historietas de esta clase”.

Comic:

Esta voz inglesa proviene de la frase “Comic Strip” que se refería a las primeras tiras cómicas aparecidas en los diarios a partir de los años setentas del siglo XIX. El término se ha popularizado en los países de habla hispana al grado de aparecer en diccionarios de lengua española como en el diccionario *Everest* que nos ofrece la siguiente definición: *“Comic: (voz inglesa) Serie de viñetas que presenta un desarrollo narrativo, revista o libro que contienen estas viñetas”.*

Por su parte el *Diccionario Enciclopédico Océano* lo define así: *“Comic: Serie de viñetas graficas que narran una historia cómica de aventuras. Influida por el cine y la literatura popular, pero posee un lenguaje independiente y unas convenciones propias, ha creado una serie de héroes míticos universales, en Latinoamericana, reciben el nombre de historietas”.*

Historieta.

Es el término más universal utilizado en América Latina y el *Diccionario del español usual en México* lo define como: *“Historieta: Narración o cuento impreso e ilustrado con dibujos, como los episodios mexicanos, los de Chanoc, los de la Familia Burron etc.”*

Finalmente el *Diccionario Enciclopédico Océano* da la siguiente definición: “*Historieta: Cuento breve y divertido, comic, historia breve e ilustrada*”.

Como podemos ver, algo que caracteriza a todas, o a la mayoría de las definiciones regionales anteriores que hemos expuesto son las palabras: Ilustración, viñeta, secuencia, libro y texto, por lo que podríamos lograr una definición particular con los elementos que tienen estas definiciones regionales en común:

La historieta, cuento, comic o tebeo, es una historia grafica contada por medio de viñetas en forma secuencial y acompañadas de globos de texto, las viñetas se acomodan de tal manera que la historia tenga coherencia y secuencia y siempre son acompañadas por algún texto acomodado dentro o fuera de los globos de texto

2.5. Formatos

Como ya hemos mencionado, las historietas pueden tener diversos formatos como pueden ser:



Los comics-strips o tiras de prensas. En la mayoría de las ocasiones auto conclusivas, siendo éstas el formato en el que nacieron los comics y de donde deriva el nombre del medio. Entre los representantes más destacados de este formato encontramos la **Mafalda** de “Quino”; **Mutt and Jeff** de Bud Fisher (1907); **Peanuts** de Charles M Schulz; **Crazy Kat** de Joseph Herryman (1916); **Blondie** de Chic Young (1930)³⁰.

³⁰ E. Del Rio, *Op.Cit*, p.180.



Fig.19.-Gabriel Vargas, Página interior de *la Familia Burrón*, Revista *La Familia Burrón*, México, D.F., 2000: Ejemplo de historieta a página entera.

La página entera que puede presentar varias tiras o una sola desplegada en toda la página. En esta categoría encontramos las recopilaciones de la tira **Mafalda**, que presentan varias tiras en una sola página o **La Familia Burrón** que nos presenta una sola viñeta en toda la página, en este formato encontramos a la mayoría de los comics de la actualidad, nacionales o extranjeros.³¹

La revista de historieta, comic book, tebeo o pepín: Es una colección de páginas de historietas, que desarrollan una historia, generalmente unidas con grapas o en forma de cuaderno.³²

Álbum de historietas o novela grafica: Se hace una compilación de tiras o páginas de historietas ya publicadas, o bien inéditas, en formato de libro, en cuaderno en rústica o con pasta dura.

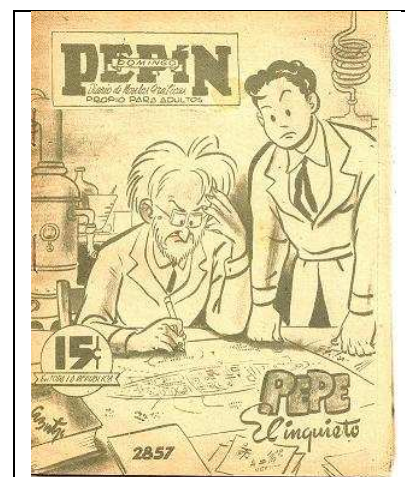
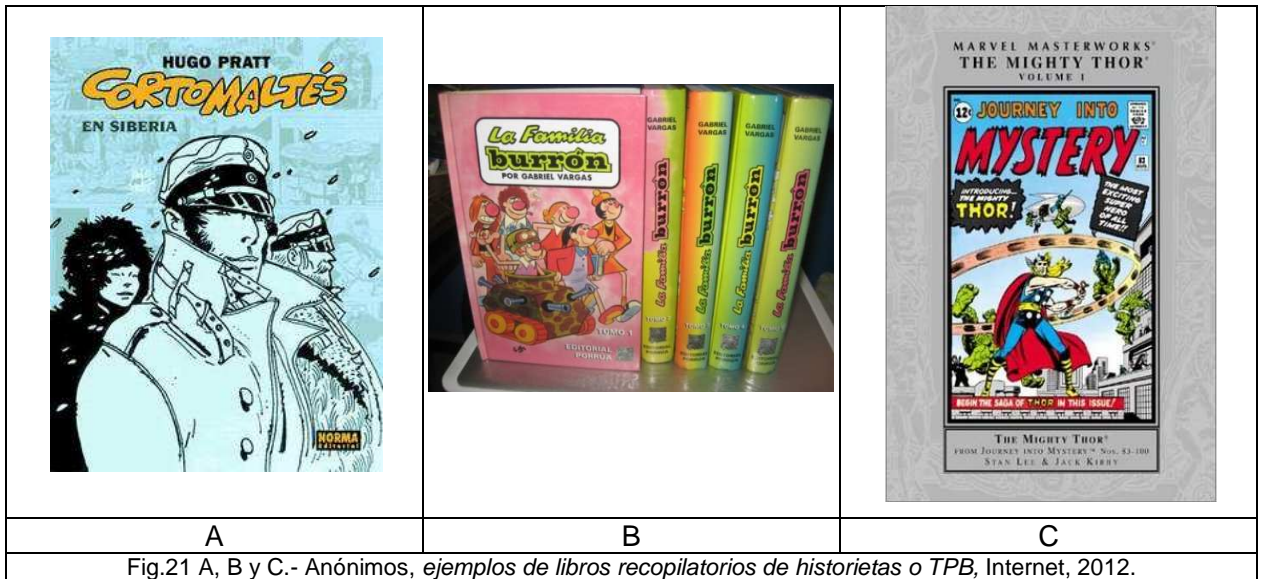


Fig.20.-German Butze, Portada *Pepin*, Revista *Pepin* 2857, México, D.F., S XX: Ejemplo de revista de historietas.

³¹ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.180.

³² *Ibidem*.



E-Comics, Web Comics: De reciente creación, tiras creadas ex profeso para su edición en formato digital por medio de Internet, que respeta, claro está, el lenguaje de la historieta.



2.6. Géneros

Como cualquier formato de literatura, la historieta también cuenta con distintos géneros dirigidos a públicos diferentes entre los que podemos encontrar:

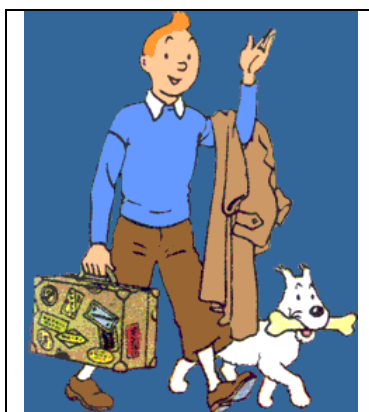


Fig.23.- George Prosper Remi Herge, *Tintin y Milou*, Internet, 2012: Tintin comic clásico de aventuras.

Aventuras: Protagonizadas por personajes aventureros, casi icónicos, entre los que destacan el *Tintin* de Herge, algunas tiras cómicas de *Mickey Mouse*, *Tarzan*, *Flash Gordon* entre muchos otros. Por lo general, estos personajes son dueños de un agudo ingenio y energía. En sus aventuras, pretenden resolver un misterio, conseguir un tesoro o rescatar una persona enfrentándose a varios peligros y aventuras en el camino.³³

Bélico: Este género es protagonizado generalmente por soldados presentados en un escenario de guerra, aunque en ocasiones también se nos presentan periodistas como protagonistas de la historia. Podemos encontrar diversos ejemplos de ello en cada conflicto armado norteamericano entre ellos destacan: **El sargento Rock**, de DC Comics; **Capitán América** de la Timely, **Front line combat**, entre otros³⁴.

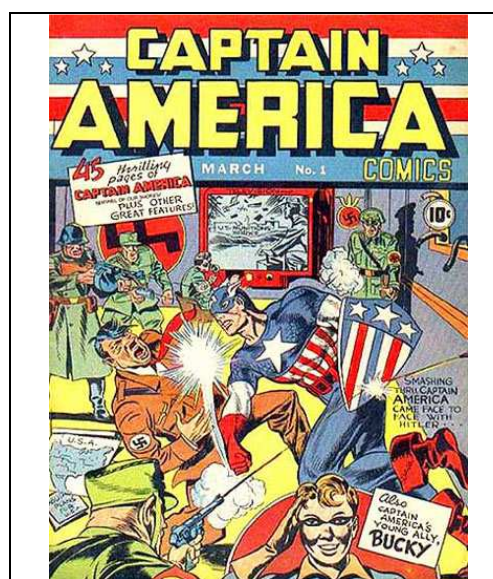


Fig.24.-Jack Kirby, *Portada de Capitán América*, Revista **Capitán América** No1, Estados Unidos, 1941: Capitán América No.1. Comic bélico.

³³ Wikipedia, Art Historieta de aventuras en http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_de_aventuras, consult el 12 Feb 2012.

³⁴ Wikipedia, Art Historieta Belica en http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_b%C3%A9lica, consult el 12 Feb 2012.

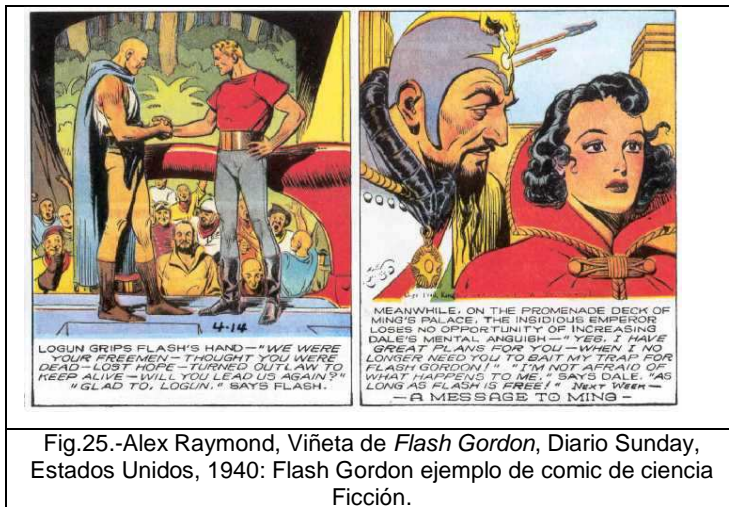


Fig.25.-Alex Raymond, Viñeta de *Flash Gordon*, Diario Sunday, Estados Unidos, 1940: Flash Gordon ejemplo de comic de ciencia Ficción.

Ciencia Ficción: al igual que su contraparte en la literatura, las historietas de ciencia ficción se caracterizan por presentarnos un mundo completamente diferente al actual o al histórico, y esta diferencia es generalmente tecnológica; las temáticas son las consecuencias de dichas diferencias, es decir, mostrar criticar, describir, o reflexionar sobre los resultados que dichos cambios tecnológicos trajeron al mundo. Entre los principales

representantes del género encontramos a: **Flash Gordon** de Alex Raymond; **Weird Science** de la EC comics y **Barbarella** del Francés Jean Claude Forest.³⁵

Cómico y satírico: Este género, junto con el de aventuras, es uno de los pilares e iniciadores de esta clase de expresión. Éste se caracteriza por la inclusión de chistes, o gags, ya sean literarios o visuales, aunando a ello, cientos de situaciones inusuales e insólitas para provocar la risa del lector, la extensión de las historietas de este género es generalmente corta, como el caso de los comic strips, que es el formato por excelencia de este género. El estilo de dibujo es generalmente caricaturesco. Existen diversos ejemplos **Peanuts**, protagonizados por *Charlie Brown* y *Snoopy* de Charles M Shulz; **Mafalda** de "Quino" y la revista **Mad** de la DC Comics.^{36,37}



Fig.26.-Anónimo, *Portada Revista Mad*, Revista "Mad" Especial otoño 1981, Estados Unidos, 1981: Revista de Humor Mad de contenido satírico y crítico

³⁵ Wikipedia, Art Historieta de Ciencia Ficción http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_de_ciencia_ficci%C3%B3n consult 12 Feb 2012.
³⁶ Wikipedia, Art Historieta Comica http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_c%C3%B3mica, consult 12 febrero 2012.
³⁷ E. Del Rio, *Op.Cit*, p.66.



Fig.27.-Gabriel Vargas, *personajes de la Familia Burron*, Internet, 2012: **La Familia Burron** historieta costumbrista.

Costumbrista: Este género se basa en situaciones de la vida real, usualmente aparece mezclado con el género cómico o satírico. Asimismo, temporalmente suele ubicarse en el presente; ejemplo claro del género lo encontramos en **La Familia Burron** de Gabriel Vargas.³⁸

Deportiva: Su temática está generalmente basada en la acción y en los logros deportivos y se caracteriza por tener una extensión generalmente larga³⁹.

Erótico: Dirigido principalmente a un público adulto, este género ha gozado de un gran auge durante la década de los sesenta, principalmente en Italia y Francia se distingue por tener un trazo generalmente realista y una historia breve. Un autor destacado es el italiano Milo Manara, ejemplos de este género son **Barbarella** del francés Jean Claude Forest, Guido Crepax y su trabajo en **Valentina, Bianca, La historia de O, Anita** y las del autor Wolinski⁴⁰.



Fig.28.-Rafael Araiza, *Página de A Batacazo Limpio*, Revista **Pepin**, México, 1935: "A Batacazo limpio" historieta deportiva.

³⁸ Wikipedia art. Historieta costumbrista http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_costumbrista, consult 12 feb 2012.

³⁹ Wikipedia art. Historieta deportiva http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_deportiva, consult 12 feb 2012.

⁴⁰ Wikipedia art. Historieta erotica http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_erotica, consul 12 feb 2012.

⁴¹ E. Del Rio, *Op. Cit* ,p.178.

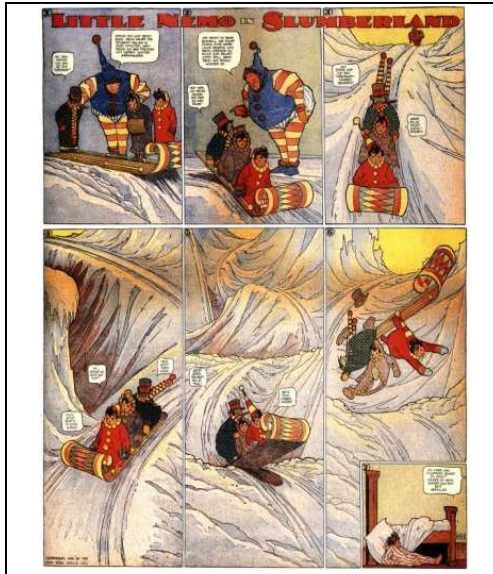


Fig.29.-Winsor McCay, Página de “El Pequeño Nemo”, Revista el “Pequeño Nemo en la tierra de los sueños”, Estados Unidos, 1911: el pequeño Nemo de Winsor Mccay muestra de la historieta fantástica.

Fantástica: Las temáticas se pueden desarrollar en un mundo real en el que se presentan varios elementos que escapan a un sistema racional de comprensión,. De igual forma, el relato también puede ocurrir en mundos mágicos o maravillosos, como es el caso de la historieta de Windsor Mccay **El pequeño Nemo**.⁴².

Histórico: En este apartado puede entrar el género bélico como un sub apartado y de la misma forma la historieta de temática western. Como su nombre lo indica, las acciones transcurren en el pasado y generalmente algunos hechos históricos son usados como telón de fondo para una aventura individual del protagonista de dicha historieta. Se caracteriza también, por su dibujo realista y minucioso, **El príncipe Valiente** de Harold Foster representa un gran ejemplo del genero.⁴³.



Fig.30.-Harold Foster, Página del *Príncipe Valiente*, Revista **Príncipe Valiente**, Estados Unidos, 1937.

⁴² Wikipedia Art. Historieta Fantastica http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_fant%C3%A1stica, consult 12 Feb 2012.

⁴³ Wikipedia Art Historieta Historica http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_hist%C3%B3rica, consult 12 feb 2012.



Gould.⁴⁴

Policiazo y criminal: Su temática principal son los crímenes y las investigaciones alrededor de los mismos. Estas historias pueden contarse desde el punto de vista policiaco o desde el punto de vista criminal, lo que le ha valido al género varios grados de censura a lo largo de su historia. Para la trama se recurre constantemente al suspenso y a la intriga, ejemplos destacados los podemos encontrar con **Dick Tracy** de Chester

Sentimental y romántico: Basan su trama, principalmente, en historias de corte romántico, en donde por lo general, no importan las vicisitudes que enfrenten los protagonistas en turno, al final, el amor triunfa ante todas las adversidades.⁴⁵



⁴⁴ Wikipedia Art Historieta policiaca http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_polic%C3%ADaca, consult 12 feb 2012.

⁴⁵ Wikipedia Art Historieta Sentimental http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_sentimental, consult 12 feb 2012.

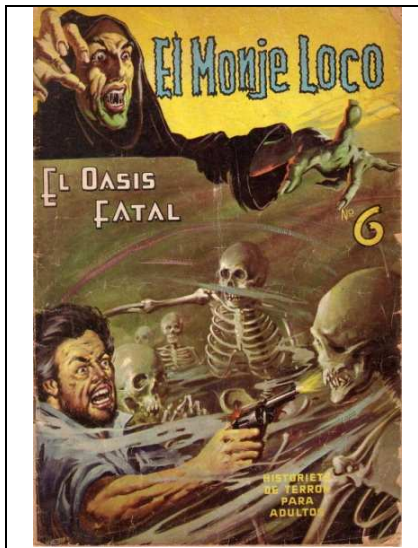


Fig.33.- Autor desconocido, *Portada de El Monje Loco*, Revista "El monje loco" No 6, México, 1960: historieta de terror nacional.

Terror: El género más controvertido y el que mayor censura ha sufrido, sus temas están enfocados a provocar pavor, miedo, repugnancia y horror en el lector, las tramas de estas historietas tienden a la inclusión de alguna fuerza sobrenatural en un ámbito de cierta naturalidad y generalmente esta fuerza es de origen maligno o criminal, entre los más destacados representantes de este género podemos encontrar las producciones de EC comics, como **Cuentos desde la cripta** o **La tumba de Drácula** de Marvel Comics.⁴⁶, **El monje loco**, o **tradiciones y leyendas** por mencionar algunos ejemplos nacionales.

Como podemos ver, existen muchas y muy diversas temáticas en el medio de la historieta. lo que descarta la creencia de que el medio es de carácter puramente infantil.

⁴⁶ Wikipedia Artic Historieta Terro: http://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_de_terror, consult 12 de febrero de 2012.

2.7. Historia breve a nivel mundial

En el ámbito mundial las historietas aparecen formalmente en el siglo XIX; primero en entregas en los diarios y más adelante en sus propias publicaciones.

También debemos mencionar como un precedente de la historieta, las sátiras que el caricaturista inglés James Gillray⁴⁷, realizó sobre la biografía de Napoleón Bonaparte, aparecidas aproximadamente en el año 1800. El grabador francés Gustave Dore (1833-1883) también realizó narrativa gráfica con los trabajos de *Hércules e Historia de la Santa Rusia*.⁴⁸



Fig.34.-James Gilray, *La Asamblea Nacional*, Librería del Congreso, Washington, Estados Unidos, 1804.

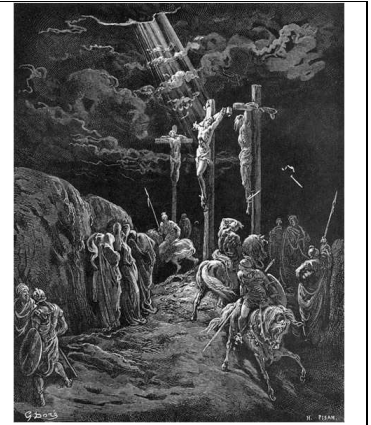


Fig.35.- Gustave Dore, *La Crucifixión*, Santa Biblia, Francia, 1866.



Fig.36.-Rodolphe Topffer, *Pagina de Histoire de M Vieux Bois*, Revista Histoire de. M Vieux Bois, Francia, 1827.

Sin embargo, el primer precursor del comic o historieta moderna puede rastrearse hasta Suiza en 1827, cuando el autor Rodolphe Topffer⁴⁹, compone el primer álbum ilustrado: **Los amores del señor Vieux-Bois, Señor Cryptogame** o el **Señor Jabot** inventando de este modo, una nueva forma de expresión en donde se presentan ya la mayoría de las características principales del comic moderno: la importancia de la imagen sobre el texto, el uso de gags o chistes, entre otras características. Setenta

años después, el francés Christophe publicaría en un periódico para niños la primera historieta francesa; **La Familia Fenouillard**, Por su parte el alemán Wilhelm Bush ilustra poemas satíricos o moralistas como **Max y Moritz**⁵⁰. En estos trabajos la imagen aún es muda, serán los autores norteamericanos quienes le den la palabra mediante los globos de dialogo.

En la última década del siglo XIX se dio un enfrentamiento entre dos magnates de la prensa: Joseph Pulitzer y WR Herst y uno de los resultados de esta disputa fue la contratación de los mejores

⁴⁷ E. Del Rio, *op. cit.*,p.18.

⁴⁸ Idem., p.20.

⁴⁹ Idem , p.4.

⁵⁰ Ibidem

caricaturistas de la época para trabajar en sus diarios. Ambos magnates, conscientes de que el número de lectores se incrementaba notablemente los domingos, los emplearon para amenizar con su trabajo el suplemento dominical y así ganar lectores. Para 1895 un diario de Pulitzer publica **The Yellow Kid** de Richard Felton Outcault, en donde se utilizan por primera vez, los globos de dialogo⁵¹.

Por su parte, Herst publica en sus diarios **The Katzenjammer Kids**, del autor Rudolph Dirks, que versa sobre las aventuras de dos niños germano americanos.⁵² La historieta en su formato periodístico dominical comienza su difusión comercial masiva y esto no hubiera podido lograrse sin la presencia dos factores:



Fig.37.-Richard Felton Outcault, Página de *The Yellow Kid*, Diario The New York World, Estados Unidos, 1894

1. Que las técnicas de impresión y reproducción de arte estaban ya muy desarrolladas
2. Y que las exigencias del mercado y la competencia plantearon la necesidad de innovar los productos periodísticos para conseguir nuevos mercados⁵³.

El éxito de ambas series va creciendo gradualmente y el publico exige que su publicación pase a ser cotidiana, siendo la serie **Mutt and Jeff**, (fig. 38) la primera en tener este formato. La gran mayoría de la producción del medio en la época está enfocada hacia el género cómico-burlesco, con sus grandes excepciones, como lo es la obra de Windsor Mccay **El pequeño Nemo en el país de los sueños** (fig. 39), que narra las aventuras de un niño, *Nemo*, que vive en el maravilloso mundo de sus sueños.⁵⁴.

⁵¹ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, 16 ts, Salvat, México, 1984, t.8, p.40.

⁵² *Ibidem*

⁵³ I. Herner, *Op. Cit.*, p.19.

⁵⁴ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, Op. Cit, p.40.

* El carácter de producto de consumo para tiempo libre de la historieta tiene su origen aquí)

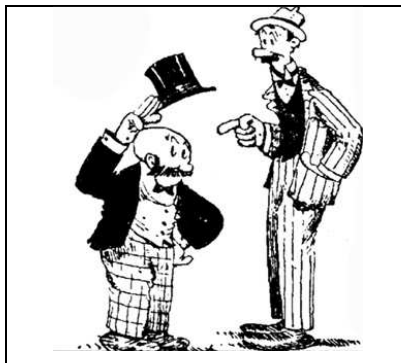


Fig.38.-Bud Fisher, *Mutt y Jeff*, Internet, 1920.



Fig.39. Winsor McCay, *Viñeta de El Pequeño Nemo en la tierra de los sueños*, Estados Unidos, 1911.

El medio poco a poco va cobrando madurez y difusión alrededor del mundo, como lo demuestra la aparición en Francia de publicaciones como **Les Pied Nickeles**, dedicada a jóvenes en donde se narran las aventuras de tres hombres jóvenes, a medio camino, entre estafadores y anarquistas. El género infantil crece

igualmente. En España surge en 1916, la revista **Charlot**; en 1927, el TBO, repitiéndose este fenómeno en varios países de Europa⁵⁵.



Fig.40.-Chic Young, Personajes De Blondie, Internet, 1930: *Blondie de Chic Young*, una de las historietas más vendidas de su época.



Fig.41.-Max Fleisher, *Betty Boop*, Internet, 1932.

En esta época comienzan a surgir los primeros géneros para adultos, la **Family Strip** y la **Girl Strip**, en donde la protagonista es una mujer. En estos géneros destacan, en el primero, **Bringin' up Father** de George McManus (1913) y **Blondie de Chic Young**, en cuanto a la **Girl Strip**, sus principales representantes se encuentran, **Betty Boop** de Max Fleischer⁵⁶.

Los acontecimientos importantes de la tercera década del siglo XX, traerían grandes cambios a la sociedad norteamericana, cambios que se verían reflejados en el medio de la historieta, haciendo de ésta un medio cada vez más maduro. Lo cómico se hace más punzante, como lo demuestra el marino tuerto de E.C Seagar, **Popeye** aparecido en 1929; por otra parte, el gusto del público se diversifica, nace la historieta seria, es decir, la historieta ya no trata sólo de humor, surgen así nuevos géneros: la aventura exótica, la aventura policial y la aventura fanta-científica o ciencia ficción⁵⁷.

⁵⁵ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.84.

⁵⁶ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, Op. Cit, p.40.

⁵⁷ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, Op Cit, p.40.

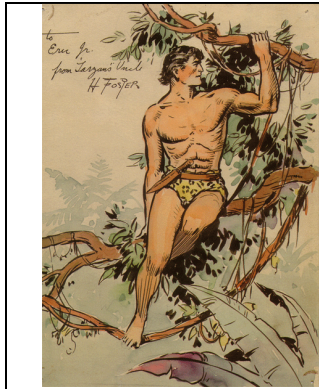


Fig.42.-Hal Foster, *Tarzan*, Internet, 1931.



Fig.43.-Lee Falk, Portada de *The Phantom*, Revista **The Phantom** No 1019, Estados Unidos 1944: El fantasma de Lee Falk icono de la historieta de aventuras exóticas.

El género de aventura exótica tiene en **Tarzan**, aparecido en 1929, a su mayor representante, basado en el personaje de Edgar Rice Burroughs y dibujado en la época por Harold Foster, **Tarzan**, como historieta, sería pionera en varios aspectos como: es el primer comic “serio”, es decir, alejado de la comedia; la primera historieta colonialista,

la primera en la que el dibujante no era el autor del argumento, primera donde aparece un héroe dotado de poderes extraordinarios y la primera en ser tomada como modelo para ser llevada al cine. Esta historieta, como ya lo hemos mencionado, fue un éxito inmediato, lo que provocó que surgiera inmediatamente una nueva generación de súper héroes⁵⁸. También dentro del género de la aventura exótica Lee Falk, crea **El Fantasma** en compañía de Ray Moore que pronto se convierte en otro importante representante del género de aventuras, esta vez, desarrollado en las junglas del golfo de Bengala.

La aventura policial tendrá entre sus más reconocidos representantes a **Dick Tracy**” creado por Chester Gould en 1931. En una época donde la mafia y los gánsteres eran tema habitual de los diarios, no es de extrañar que este personaje, que pasaría a formar parte de la cultura popular, se dedique a su caza y encarcelamiento, esta tradición la seguiría el agente secreto X-9, creado tres años después⁵⁹.

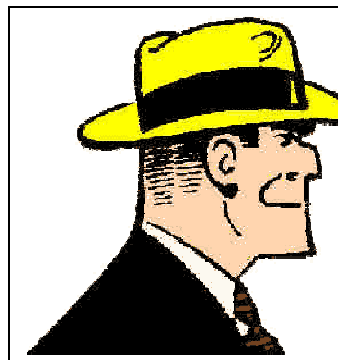


Fig. 44.-Chester Gould, *Dick Tracy*, Internet, Estados Unidos 1952.

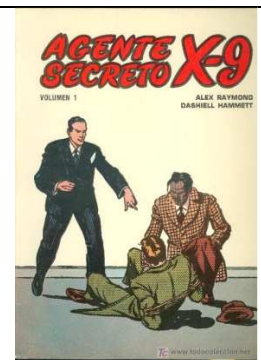


Fig.45.- Alex Raymond, *Portada de Agente secreto X-9*, Revista *Agente Secreto X-9*, Estados Unidos, 1934

Para estas fechas, las historietas han cobrado una gran popularidad, a tal grado, que muchos lectores buscan solo los diarios que las contengan. El resultado es que la demanda aumenta considerablemente y los periódicos que cuentan con ellas proceden a rentarlas a los periódicos que no las tienen. De una misma tira se realizan las copias necesarias para poder realizar esta

⁵⁸ E. Del Rio, *Op Cit*, p.42.

⁵⁹ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, *Op Cit*, p.40.

distribución de forma eficiente. Los involucrados en estas tiras se agruparon en sindicatos entre los principales podemos encontrar a:

- King Feature Syndicate
- United Features Syndicate
- Field Enterprises
- Tribune Company Syndicate
- Universal Press Syndicate
- Los Angeles Times Syndicate
- Mid-continent feature Synd
- Allied Features Syndicate
- New York Times Sp. Feat Synd
- Opera Mundi
- The Post Hall Synd.⁶⁰

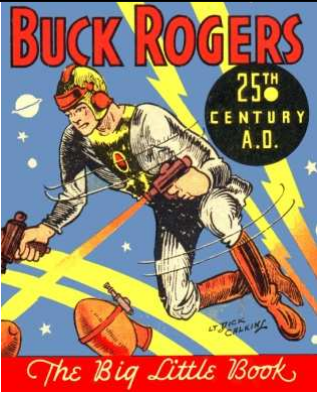
El comic histórico de la época tendrá, dentro de sus principales representantes, a: **El príncipe valiente** creado por el genial historietista Harold Foster en 1937, entre las muchas peculiaridades de esta historieta nos encontramos con que no se hace uso de globos para enmarcar los diálogos de los personajes, en ella, se narran las aventuras y amores de un joven de la realeza en los días del rey Arturo⁶¹.



Fig.46.- Harold Foster, *Pagina del Príncipe Valiente*, Revista **Príncipe Valiente**, Estados Unidos, 1937: El príncipe valiente de Harold Foster, como vemos, no se hace uso de los globos de dialogo

⁶⁰ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.46.

⁶¹ *Idem*, p.50

	
<p>Fig.47.-Alex Raymond, <i>Flash Gordon</i>, Internet, 1933: uno de los primeros héroes de Ciencia Ficción.</p>	<p>Fig.48.-Dick Calkins, <i>Portada de Buck Rogers</i>, Revista Especial Buck Rogers, Estados Unidos, 1929: "Buck Rogers" de Dick Calkins personaje de gran popularidad que derivaría en seriales cinematográficos.</p>
	
<p>Fig.49.-Jerry Siegel y Joe Shuster, Portada de Action Comics No 1; Estados Unidos, 1938: primera aparición de la creación de Shuster y Siegel icónica del mundo de las historietas</p>	<p>Fig.50.- Bob Kane, <i>Batman</i> Internet, Estados Unidos, 1938: Personaje del argumentista Bob Kane, con grandes influencias de las novelas pulp y de detectives de la época.</p>

El género de aventura fantaciencia, o ciencia ficción, es sin duda, el más prolífico de esos primeros años, ya que de éste derivarían varios personajes que marcarían al medio de las historietas hasta la actualidad, podemos encontrar a exploradores del tiempo y del espacio como *Buck Rogers* (creación de Dick Calkins en 1929), *Flash Gordon* de Alex Raymond en 1934 o *Mandrake el Mago*, creación de Lee Falk de 1934. Pero sin duda, lo más destacado de este género serían la pléyade de superhombres creados en la época, entre los que podemos nombrar a *Superman*, de Joe Shuster y Jerry Siegel que vería la luz en 1938; o a *Batman* de Bob Kane en 1939 teniendo gran influencia de las novelas Pulp de la época.⁶²

⁶² Enciclopedia Salvat del Estudiante, Op Cit, p.40.



Fig.51.-Milton Caniff, *Personajes de Terry y los piratas*, Internet, 1934.

Otro maestro de la historieta de la época y que trasciende a través de los tiempos, es Will Eisner, que en 1940 crea **el Spirit**, esta historieta marcó escuela a lo largo del tiempo ya que manifestaba mucha creatividad al plasmar las historias,

Mención aparte en la historieta norteamericana merece Milton Caniff (nacido en 1905) a quien debemos *Terry y los piratas*, éste manejaba un dibujo esquemático y vigoroso. Hace uso de la técnica cinematográfica para crear sus secuencias, y utiliza modelos vivos para crear a sus personajes⁶³.

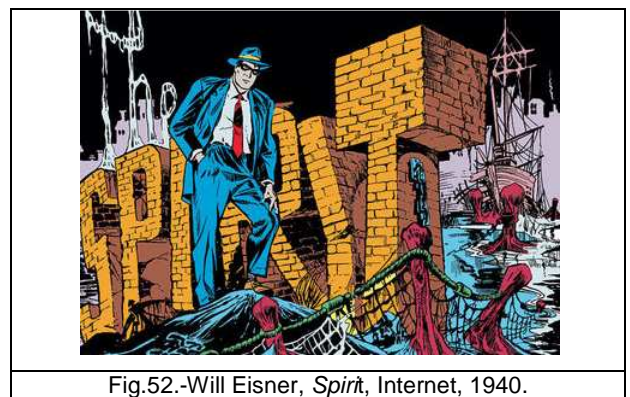
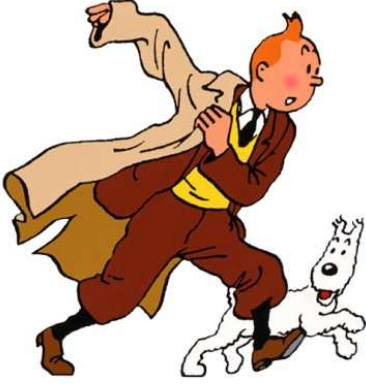
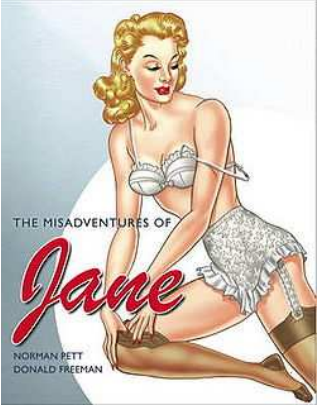




Fig.52.-Will Eisner, *Spirit*, Internet, 1940.

Mientras que en los Estados Unidos estos géneros y sus representantes se popularizan, en otras partes del mundo surgen productos autóctonos como las aventuras de **Tintín**, creación del belga George Remi *Herge*, que empezaría a publicarse en 1929. En Inglaterra aparece la girl Strip **Jane** protagonizada por una rubia que pierde sus prendas de forma continua; del mismo país surge **Andy Capp** que cuenta las historias de un vago inglés. Francia vería aparecer una ambiciosa revista de ciencia ficción llamada **Futuropolis** en 1938, además de la revista **Pilote** donde tiempo después aparecerían íconos de la historieta francesa como **Asterix** o **Blueberry**. En esa misma época la Italia fascista de Mussolini prohíbe los comics americanos ya que se consideran contraria al espíritu del régimen y en su lugar surgen héroes propios de la península itálica como *Dick Fulmine* de Carlo Cossío. En la Alemania pre-nazi podemos encontrar *Vater and Sohn* de E.O Plauen, que narra las aventuras de una familia inocente, poco después, Hitler y su régimen nazi prohíben todo tipo de historietas⁶⁴.

⁶³ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.54.

⁶⁴ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, *Op. Cit*, p.40.

	
<p>Fig.53.-George Prosper Remi Herge, <i>Tintin y Milou</i>, Internet, 2012: Tin Tin creación del Belga Herge y representante del comic de Aventura Europeo.</p>	<p>Fig.54.-Norman Pete, <i>Portada de Jane</i>, Libro The Misadventures of Jane, Inglaterra, 1932.</p>
	
<p>Fig.55.- Rene Pellarin, <i>Viñeta de Futuropolis</i>, Revista Futuropolis, Francia, 1940: revista de ciencia ficción de origen francés.</p>	<p>Fig.56.- Carlo Cossio, Viñeta de Dick Fulmine, Revista Audace, Italia, 1938: <i>Dick Fulmine</i> superhéroe del régimen fascista italiano.</p>

Al estallar la segunda guerra mundial el comic se convertirá en vehículo de propaganda para ambos lados del conflicto, surgiendo personajes como *Capitán América* entre muchos otros. Después de este periodo, la historieta tomara otras rutas además de la del mero entretenimiento, el medio se usaría como publicidad, propaganda revolucionaria: en la China de la época, el manifiesto comunista sería publicado en forma de comic y hasta como medio educativo, México es claro ejemplo de ello, pero el tópico será tratado a detalle más adelante. De igual forma, los temas tratados por las historietas se diversifican abarcan tópicos de interés o moda, como la violencia, las revueltas, la opresión, la liberación sexual y la ecología. De igual forma, la composición estética también cambia, la compaginación de los comics evoluciona, el orden de las viñetas también, el dibujo pasa a ser de igual importancia que el argumento.

El humor satírico alcanzaría su máxima expresión dentro de la historieta norteamericana en 1952 cuando nace la revista cómico satírica **MAD** que realiza parodias de famosas historietas con un humor sagaz, crítico e inteligente debido al gran grupo de artistas y humoristas que forman la revista entre los que podemos mencionar a Jack Davis, Arnold Roth, Harvey Kurtzman, Billy Elder, Wallace Wood, Basil Wolverton y William Gaines,⁶⁵ este extraordinario grupo se vería atacado por el sistema McCartista y se verían obligados a vender la revista en 1955.

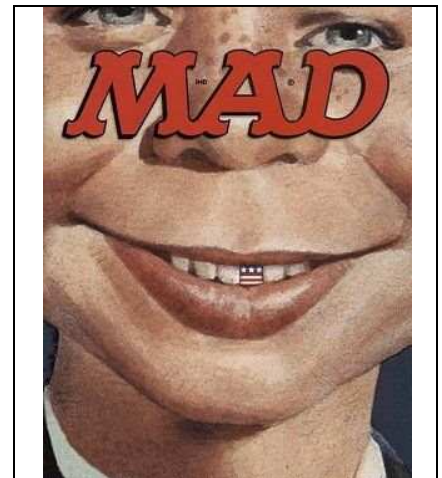


Fig.57.-Autor desconocido, Portada revista **MAD**, Revista Mad, Estados Unidos, S/F.



Fig.58.-Walter Kelly, Viñeta de la tira **Pogo**, Diario New York Star, Estados Unidos, 1949: la influencia de Walt Disney es notoria.

Otro autor perseguido durante la época del McCartismo sería Walter Kelly, creador de *Pogo*, historieta intraducible al español debido a sus juegos de palabras. En este título se narra la historia de *Pogo* que vive en una sociedad primitiva en la que trata de coexistir en paz, sin embargo, no lo consigue al verse invadido por los problemas externos de los que no puede aislarse, siendo esto una crítica directa al sistema norteamericano por lo que el autor, , fue víctima de la persecución McCartista, del que también haría mofa en su tira⁶⁶.

Resultado también del McCartismo sería la creación del Comic Code, que se dedicaría a ejercer una gran censura en las historietas, , es hasta la década de los cincuenta y con la aparición del libro *La seducción del inocente* del Doctor Frederic Wertham, y una serie de escándalos públicos ocasionados por las historietas producidas por comics EC, que el gobierno comenzaría a tomar cartas en el asunto, llevando a los editores de historietas ante los juzgados, el resultado sería la creación de un organismo gubernamental encargado de determinar el contenido de las historietas, apareciendo así la Comics Magazine Association of América (CMAA), la cual presentaría en un documento normativo 32 artículos con el fin de controlar esas publicaciones, estos artículos serían conocidos como el Comic Code. Para vigilar el cumplimiento de este código se

⁶⁵ Eduardo Del Rio, *Op.Cit*, p.67.

⁶⁶ Idem, p.63.

*Llegando las acciones de estos grupos incluso a la quema pública de historietas

crearía el Comic Code Authority, oficina que otorgaba un sello con el que todas las publicaciones deberían circular, etapa oscura, sin duda alguna, para el comic norteamericano⁶⁷.

El comic de superhéroes de esta época ha evolucionado al grado de permitir un mayor número de mujeres entre sus filas, destacan *Barbarella* de *Jean Claude Foster*, o *Yoko Tsuno* y *Natasha* aparecidas en la revista francesa **Spiru**. Los Estados Unidos no son ajenos a esta evolución ya que con la publicación de los **Cuatro Fantásticos** en 1963, comenzaría la llamada edad de plata de los comics*, y es que las creaciones de Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditcko y un largo etcétera, marcarían un nuevo tipo de superhéroes en donde, a pesar de tener poderes que los convierten casi en dioses, los personajes, cuando están en sus identidades civiles, tienen que seguir lidiando con los problemas diarios de todo mortal,. A este primer título (los Cuatro Fantásticos) seguirán otros, como **Spiderman**, **Thor**, **Daredevil**, etcétera.⁶⁸.



Fig.59.-Jean Claude Forest, *Barbarella*, Internet, 1962.



Fig.60.-Bill Everet, Portada de *Daredevil*, Revista **Daredevil** No1, Estados Unidos, 1964: *Darevil* creación de Stan Lee y uno de los primeros superhéroes con problemas comunes característicos de la época.

⁶⁷ Isaac Ramírez, "Las edades del comic" *Comic Zone*, 5 (2007), p 22-23.

⁶⁸ *Enciclopedia Salvat del Estudiante*, Op. Cit, p. 40.

*Sobre las distintas épocas o eras de la historieta se ahondará más adelante



Fig.61.- Steve Ditko, Portada de Amazing Fantasy, Revista **Amazing Fantasy** No 15, 1963: Spiderman creación de Stan Lee y Steve Ditko.



Fig.62.-Jack Kirby, Personajes de los cuatro Fantásticos, Internet, 1961: **Los cuatro Fantásticos** título que inauguraría una nueva etapa en los comics.

Pero es otro género de la historieta de donde surgiría una de las creaciones más icónicas del medio; *Peanuts*, o *Carlitos y Snoopy*, como son conocidos en Latinoamérica,. Esta tira cobraría gran popularidad publicándose en más de 60 países y en más de 1,600 tiras⁶⁹.

Otro representante de este tipo de comics más “intelectuales” o dirigidas a otro tipo de público sería Jules Feiffer de origen neoyorquino, que con su tira titulada simplemente **Feiffer**, haría un reflejo de la esquizofrenia y decadencia de la sociedad norteamericana⁷⁰.

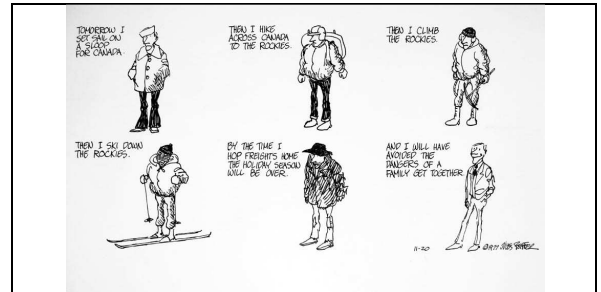


Fig.63.- Jules Fieffer, tira cómica, Revista New York Village Voice, Estados Unidos, 1958.

⁶⁹ Enciclopedia Salvat del Estudiante, Op Cit, p. 40.

⁷⁰ E. Del Rio, Op. Cit, p.69.

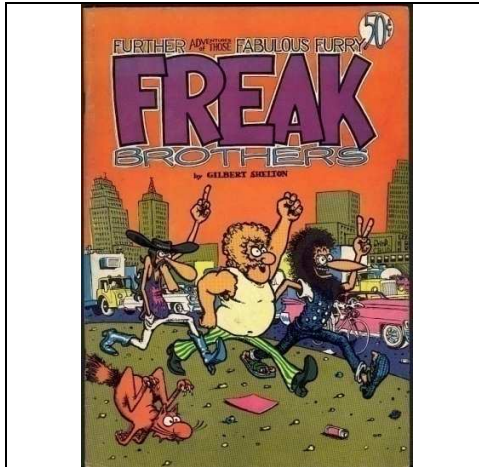


Fig.64. - Gilbert Shledon, Portada de *Los Freak Brothers*, Revista **Furtherm Fabulous**, Furry Freak Brothers No1, Estados Unidos, 1967.

Este tipo de historieta alternativa totalmente alejada de lo comercial encontraría en los comix, o comic underground a sus más grandes representantes lanzados por Robert Crumb y Gilbert Sheldon en 1967. Aparecen en la prensa underground y se dedican a defender la droga, el sexo y su forma de vida y a atacar al sistema y a sus instituciones, entre los mejores títulos de este movimiento encontramos los **Freak Brothers** y **El Gato de Freddy** de Shelton y **Mr. Natural** y **Bobobolinsky** de Crumb. Robert Crumb uno de estos autores definiría al género como *“La completa libertad de hacer algo sin que alguien te esté pisoteando”*. Uno de los ejemplos lo tenemos en uno de sus títulos los **Freak Brothers** que son un trió de hippies desempleados que se dedican a fumar hierba, ligar chicas y

escuchar música y que se ven inmersos en diversas aventuras al intentar conseguir dinero para hierba o para comida.

Este tipo de comics con temáticas humorísticas o alternativas, se popularizarían también en Europa, con la aparición de **Lucky Luke** en 1946 de **Gosciny y Morris**, y de los **Schtroumpfs**, mejor conocidos en América Latina como los **Pitufos** de Peyo en 1957; pero el mayor éxito de todos, lo consiguió la tira **Asterix** de Uderzo y Rene Goscinny, tira que daría un guion casi perfecto a una forma de humor paródico inteligente.

Para 1974, y nuevamente en Europa, un grupo de artistas franceses crea **Les humanoides Asoccies** y editan la revista **Metal Hurlant** en donde desfilaran obras como **El incal** de Alejandro Jodorowsky y “Moebius”; **Gail** de Phillippe Druillete o **Arzach** del mismo “Moebius”, seudónimo del caricaturista Jean Giraud.

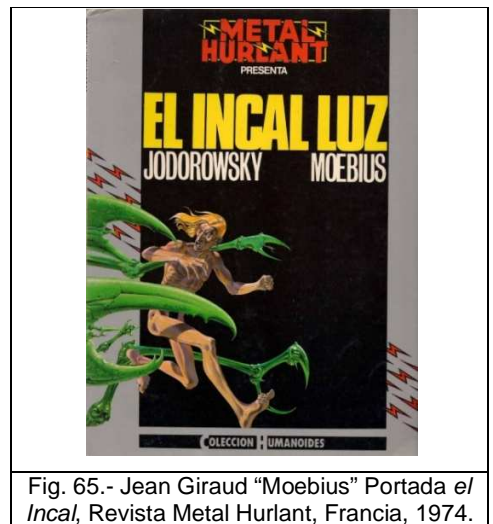


Fig. 65.- Jean Giraud “Moebius” Portada *el Incal*, Revista Metal Hurlant, Francia, 1974.

Italia es otro gran pilar de la historieta en esta época, muestra de ello lo encontramos en dos historietistas famosos: uno, el caricaturista **Trino** creador de la tira del mismo nombre, en donde los protagonistas de la misma son las tres divinas personas (entiéndase como el padre, el hijo y el espíritu santo de la religión cristiana), pero sin duda, uno de los más grande representante del comic italiano es Hugo Pratt, quien inspirado por la serie

Terry y los piratas de Milton Caniff y por los trazos de Alex Raymond, dibujante del **Príncipe valiente**, crearía la historieta **Coto Maltes** aparecida por primera vez en la revista **Sargento Kira** en 1967, para después mudarse a la revista **Linus** en 1974, en este título se narran las aventuras del marino *Coto Maltes*, un héroe de principios del siglo XX en toda la extensión de la palabra, siendo este título emblemático para la historieta internacional.



Fig. 66.- Hugo Pratt, *Coto Maltes*, internet, Italia, 1967.

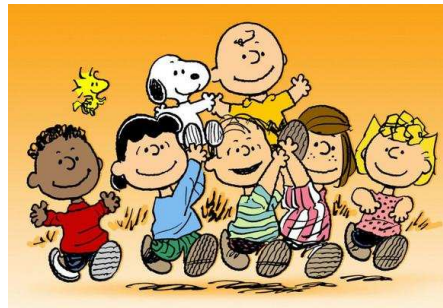


Fig. 67.- Charles M Schulz, Personajes de *Peanuts*, Internet, Estados Unidos, 1950.



Fig. 68.- Maurice de Bevere "Morris", *Lucky Luke* Internet, Italia, 1946: Lucky Luke creado en conjunto con el Argumentista Goscinny



Fig. 69. -Pierre Culliford, *Los Pitufos*, Internet, Bélgica, 1958.

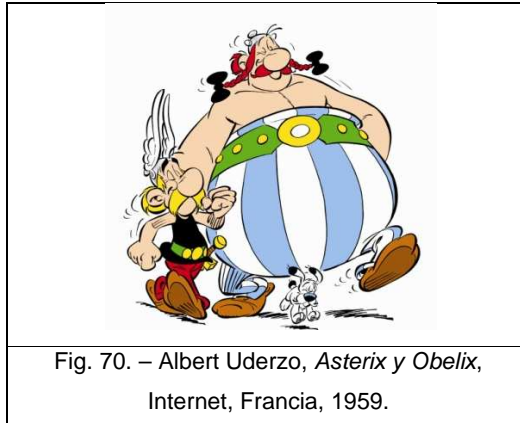


Fig. 70. – Albert Uderzo, *Asterix y Obelix*,
Internet, Francia, 1959.

Hemos visto como ha sido la evolución del medio a nivel mundial hasta los años ochenta, pero antes de adentrarnos en el caso específico de México, considero de importancia dar una revisión a la historia del medio en Latinoamérica y España.

2.8. Las historietas en Latinoamérica y España

El medio del comic en Latinoamérica es igualmente variado en exponentes, entre los cuales podemos destacar la tira **Mafalda** del argentino, Joaquín Salvador Lavado, mejor conocido como “Quino”, tira publicada por primera vez en 1964 y que trata de la vida de una niña contestataria y poco ortodoxa, preocupada más por los problemas mundiales, tales como la paz o la ecología, que por los problemas propios de su edad. Por su parte Roberto Fontanarrosa, paisano de Quino, nos ofrece a **Boogie el aceitoso**, una serie de humor negro y de crítica a la mentalidad mercenaria, *Boggie*, el protagonista, es un veterano de la guerra de Vietnam, experto en todo tipo de armas, machista, violento y dispuesto a hacer todo por dinero. Para él, no hay ninguna manera amoral de ganarlo y está a favor de casi todos los prejuicios que conoce la humanidad, en pocas palabras, es la antítesis de la *Mafalda* de Quino. Otro personaje de importancia que debemos mencionar es *Condorito*, surgido de la imaginación del caricaturista chileno “Pepo” en 1949, este cóndor antropomórfico, de estrato social bajo y vecindado en la ficticia *Pellotillehue*, vivirá en esta tira todas las vicisitudes que las diferentes profesiones que ejerce, pueden traerle.

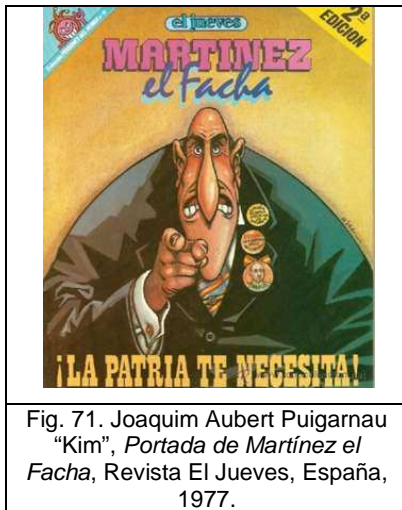


Fig. 71. Joaquim Aubert Puigarnau "Kim", *Portada de Martínez el Facha*, Revista El Jueves, España, 1977.

Mientras tanto en España, debemos mencionar a los personajes aparecidos en la revista **TBO** como *La familia Ulises*, o los aparecidos en la revista **Pulgarcito** como *Carpanta*, *El reporter Tribulete*, y *Zipi Zape*, y las revistas independientes como la serie el **Guerrero del antifaz**. A la muerte de Franco y el fin de la dictadura, el comic o historieta española cobra nuevos bríos y cuenta con nuevos e importantes exponentes como pueden ser: Adolfo Usero, Antonio Hernández Palacios, Carlos Gimenez, y el formidable grupo, el "Cubri" que ha creado obras maestras del comic histórico como el referente a la guerra civil española de 1938. En cuanto al humor, la historieta española cuenta con la tira **Martínez el Facha** del autor

Kim, o los trabajos de José Luis Martín, así como **Los niños terribles de Romeu** de *Chumy Chuméz*⁷¹, un ejemplo más de historieta humorística española sería *Mortadelo y Filemon* creada en el año 1958 por Francisco Ibañez.

De regreso en Latinoamérica, mención aparte merece el título el **Eternauta** creación de los argentinos Héctor Germán Oesterheld⁷² en los guiones y Francisco Solano López en la parte grafica, saliendo a la venta en el año de 1957 dentro de la revista argentina **Hora Cero Semanal**, este título aparecería durante 105 semanas en la revista, alrededor de dos años, su publicación culmina en 1959. En esta serie conoceremos al *Eternauta*, viajero intertemporal que busca a su hija y esposa perdidos durante una invasión extraterrestre, por lo que las aventuras de éste tendrán lugar en distintas etapas de la historia, siendo la narrativa de gran calidad así como la parte grafica, lo que convertiría al **Eternauta** en un icono del comic latinoamericano⁷³.





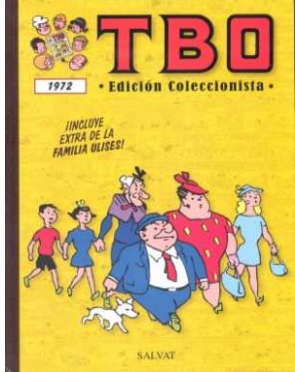

Otros representantes del comic argentino de gran calidad son **Fabián Leyes** de Enrique Rápela y **Hormiga Negra** de Walter F Ciocca, así como otra creación de Fontanarrosa, **Inidoro Pereyra** el gaucho argentino, en el apartado del humor argentino. Por su parte en la isla de Cuba a partir de 1961 se iniciaría la publicación de historietas revolucionarias que consistían primordialmente en parodias del comic norteamericano, destaca una sátira de *Superman* conocida como *Supertiñosa*⁷⁴.

⁷¹ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.84.

⁷² Hector German Oesterheld fue desaparecido durante la dictadura que gobernó Argentina durante los años setenta, así como sus hijas, por el solo hecho de ser de ideología diferente a la oficial

⁷³ Wikipedia Art. El Eternauta http://es.wikipedia.org/wiki/El_Eternauta consult 12 febrero 2012.

⁷⁴ E. Del Rio, *Op. Cit*, p.150.

	
<p>Fig. 72.- Virgilio Martinez, <i>Tira de Supertiñosa</i>, Revista Supertiñosa, Cuba, S/F: Tira de la historieta cubana supertiñosa, que parodia a los héroes norteamericanos.</p>	<p>Fig. 73.-Joaquin Salvador Lavado "Quino", <i>Mafalda</i>, Internet, 1964: Mafalda niña contestataria y con visión crítica del mundo.</p>
	
<p>Fig. 74.-Rene Rios "Pepo", <i>Condorito</i>, Internet, Chile, 1949 "Condorito", cóndor antropomórfico chileno y desempleado por el caricaturista Pepo.</p>	<p>Fig. 75.-Roberto Fontanarosa, <i>Boogie el aceitoso</i> Internet, Argentina, 1972.</p>
	
<p>Fig. 76.-Autor anónimo, portada de TBO, revista TBO, Internet España, S/F.</p>	<p>Fig. 77.-Francisco Solano Lopez, <i>El Eternauta</i>, Internet, Argentina, 1957: icono del comic Latinoamericano.</p>

Al hablar de cultura en América Latina tenemos que mencionar a *Alejandro Jodorowsky*, pieza clave del acontecimiento cultural de la región, que entre sus múltiples facetas, se puede contar una dedicada a la historieta, que inició en 1965 con la publicación de **Anibal 5**, para después escribir y dibujar **Fabulas pánicas**. A partir del año 1978 colaborará con otro grande de la historieta,

“Moebius”, crean **Les yeux du chat** y **John Diffol** aparecida, como ya mencionamos, en la revista francesa **Les Humanoides**.

Como vemos, en la mayoría de las historietas latinoamericanas destacadas, se tocan temas sociales, como el desempleo, la política, la violencia o la política mundial,



2.9. Las época o eras de la historietas

Como cualquier proceso histórico, la historia de la historieta puede dividirse en distintas etapas o eras para su mejor estudio y de acuerdo a la definición publicada en el número cinco de la revista **Comic Zone**, son las siguientes:

Edad victoriana (1795-1896) Época de la pre-historieta principalmente europea, caracterizada por los cartones y caricaturas políticas, entre los principales autores encontramos a Rodolphe Tophier, James Gilray y Palmer Cox, es también notorio de esta época la falta de globos de texto.

Edad de platino (1896-1938) Inicio de la publicación de tiras cómicas en los periódicos con el fin de aumentar las ventas, el autor más destacado es Richard Felton Otcault y su *Yellow Kid*. Otros personajes que podemos encontrar son *Little Nemo*, *Krazy Kat*, *Popeye*

Edad de oro (1938-1946) La aparición de *Superman* en **Action Comics** No. 1, marcaría el inicio de esta época seguido de una pléyade de superhéroes entre los que podemos contar a *Batman*, *Flash*, *Linterna Verde*, *La mujer maravilla*, *Submarinero*, *Capitán América* entre muchos otros. Podemos decir que la aparición de los superhéroes marca esta era.

Edad atómica (1946-1956) Terror, crimen y ciencia ficción enmarcados por la guerra fría y los temores nucleares señalarían el inicio de la época, sin embargo y debido a los temas tratados también está caracterizada por la aparición de la censura ejercida por el Comic Code Authority.

Edad de Plata (1961-1972) La aparición de una nueva generación de superhéroes con problemas más reales es el punto de entrada de esta era, las creaciones de Stan Lee para la *Marvel comics* (antes *Timely*) la dominarían; entre ellas, podemos contar a *Spiderman*, *Los Cuatro Fantásticos*, *Iron Man*, *Thor* etcétera.

Edad de Bronce (1972-1982) Las temáticas manejadas por las historietas cambia gradualmente hasta incluir temas más maduros y actuales, saldrán a la luz héroes poco apegados a una moral, mejor conocidos como antihéroes. Surgen los primeros *Comix* con temas como sexo, violencia y drogas. El Comic Code sufre alteraciones y surgen las primeras tiendas especializadas en historietas en Estados Unidos.

Edad de Cobre (1982-1992) Las grandes editoriales padecen un estancamiento y las pequeñas editoriales independientes toman ventaja de ello, surgen grandes historias con temática oscura como **Watchmen** de Alan Moore o de **Dark Knight Returns** de Frank Miller.

Edad Moderna (1992-actualidad) La búsqueda del reconocimiento del trabajo autoral marcará esta época, pero también la especulación, los trucos de mercadotecnia, la falta de creatividad en las historias y la excesiva comercialización. La burbuja especulativa llega a poner en peligro a esta industria⁷⁵

Línea del tiempo. Historia de las historietas

				
Era	Edad Victoriana	Edad de platino	Edad de oro	Edad atómica
Años	1795-1896	1896-1938	1938-1946	1946-1956
Autores	Rodolphe Topher, James Gilray y Palmer Cox	Richard Felton Otcault	Jerry Siegel Joe Shuster	William Ganes, Harvey Krutzman
				
Era	Edad de Plata	Edad de Bronce	Edad de Cobre	Edad Moderna
Años	1961-1972	1972-1982	1982-1992	1992-Actual
Autores	Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditcko	Gilbert Sheldon, Robert Crumb	Alan Moore, Fank Miller	

⁷⁵ I. Ramírez, Op. Cit, p 22-23.

Hemos revisado ya un panorama general de la historia del medio, tanto a nivel mundial, como a nivel de Latinoamérica, así como las diferentes etapas de la historia de este medio,. Para finalizar, he aquí, un cuadro de resumen con los principales acontecimientos de los inicios de la historieta y su época de oro a nivel mundial.

Tabla 1. Acontecimientos relevantes del comic mundial.

Fecha	País	Acontecimiento
Edad Victoriana		
1827	Suiza	Rodolphe Topfer publica el primer precedente importante de los comics: <i>Los amores del señor Vieux-Bois</i>
1865	Alemania	El caricaturista Alemán, Wilhelm Bush, crea <i>Max y Moritz</i> , obra clave en el desarrollo del comic.
1895	USA	Richard Felton Outcault publica <i>The Yellow Kid</i> en el New York World primer éxito comercial de la tira cómica.
Edad de Platino		
1897	EU	El magnate William Randolph Hearst, recopila las tiras cómicas en revistas
1904	USA	Empieza a publicarse <i>Little Nemo in slumber Land</i> de McCay, otro de los pilares de la historieta moderna.
1905	Francia	<i>Becassine</i> el primer comic europeo de gran aceptación comienza su publicación.
1907	USA	Aparece la primera tira diaria <i>Mutt and Jeff</i>
1917	España	Se funda la revista infantil TBO
1929	USA	Harold Foster crea <i>Tarzan</i> , y Dick Calkins <i>Buck Rogers</i> . Inician las aventuras exóticas y las de ciencia ficción. Nace <i>Popeye</i> y empieza la era de oro.
1929	Bélgica	<i>Tin Tín</i> ve la luz en Bélgica
1930	USA	Chick Young publica <i>Blondie</i> . <i>Mickey Mouse</i> , primer personaje de cine trasladado al comic.
1931	USA	Max Fleischer crea a <i>Betty Boop</i> y Chester Gould a <i>Dick Tracy</i> .
1934	USA	Se publica <i>Famous Funnies</i> el primer Comic Book como tal.
1937	USA	Se funda la empresa Detective Comics, conocida actualmente como <i>DC Comics</i> .
Edad de Oro		
1938	Italia	Prohibición del comic americano por ser contrario al espíritu fascista.
1938	USA	Sale a la venta el primer número de Action Comics con <i>Superman</i> en la portada. creado por Jerry Siegel y Joe Shuster dos jóvenes judío americanos
1938	Bélgica	Se funda la revista <i>Sprui</i> impulsora del comic europeo.
1939	USA	Se funda Red Circle Comics que a la larga seria conocido como Marvel Comics.
1939	USA	Primera aparición de <i>Batman</i> en Detective Comics 27.
1939-1945	USA	Los Comics se convierten en un modo de propaganda bélica.
1941	USA	Se crea al <i>Capitán América</i> .
Edad Atómica		
1948	México	Gabriel Vargas crea <i>La Familia Burrón</i> .
1949	Chile	Pepo comienza a dibujar <i>Condorito</i> .
1955	USA	Ante las campañas moralistas contra los comics, se establece el Comic Code, un código de auto-censura.
1957	Argentina	Se edita por primera vez el <i>Eternauta</i> , ícono del comic latinoamericano

		en la revista argentina <i>Horizonte Cero</i> .
1959	Francia	Nace <i>Asterix el galo</i> , el comic francés más famoso y reconocido en el mundo.
Edad de Plata		
1962	Francia	Se crea el Club des Bandes Dessinees, que inicia la valorización del comic por minorías culturales.
1962	Francia	Jean Claude Forest dibuja <i>Barbarella</i> la primera heroína fanta erótica
1963	USA	Stan Lee crea a los <i>Cuatro Fantásticos</i> , y a <i>Spiderman</i> se inicia la edad de plata de los comics.
1964	Argentina	<i>Quino</i> empieza a dibujar <i>Mafalda</i> , el comic en español de mayor éxito
1965	USA	Con <i>Fritz the Cat</i> se difunden los Undergrund Comix intelectuales y contestatarios.
1970	USA	Se lleva a cabo la Comic-Con primera convención internacional de historietas en San Diego EU.
1971	Francia	Se imparte en la Sorbona el primer curso sobre Comics.
Edad de Bronce		
1985	México	En México, cierra sus puertas la Editorial Novaro, principal editorial de historietas en América Latina.
1988	USA	Se entregan los premios Eisner equivalente a los Oscars, pero en el mundo del comic.

2.10. Definición final

Una vez revisadas las nociones generales acerca de las características tanto formales, refiriéndonos con ello al dibujo y color, a la temática: géneros y público al que va destinado, así como su historia, podemos dar una definición acerca de la historieta:

La historieta es un medio de comunicación masiva propio de la era industrial, que mediante la sucesión o secuencia de imágenes en yuxtaposición y en combinación con diversos textos, ya sea en globos o fuera de ellos, cuenta una historia, o transmite un mensaje y crea un lenguaje apoyándose, como ya se mencionó, de globos, onomatopeyas y símbolos. La simplificación de este lenguaje es esencial tanto para la correcta transmisión del mensaje como para la elaboración del mismo, la magnificación a través de la simplificación. El medio tiene varias denominaciones alrededor del mundo: comic, término usado en los Estados Unidos; tebeo, de uso generalizado en España; manga, término regional del Japón, de igual forma, existen varios formatos o presentaciones, como pueden ser: los comic strips, las historietas a página entera o las revistas con colecciones de las mismas, y la más reciente encarnación de las mismas: los **E-Comics**, y su historia puede ser rastreada hasta mediados del siglo XIX, dividiéndose en varias etapas o eras; suelen ser usadas por las elites gobernantes para perpetuar y reproducir estructuras sociales.

Planteada esta definición y un resumen de sus inicios e historia incluyendo sus distintas épocas formatos y contenidos, pasaremos a la historia de este medio de comunicación en México.

3. Historia del medio en México hasta 1980

Introducción

Antes de entrar de lleno en el capítulo, es importante mencionar que el tema de la historieta Mexicana se aborda en un capítulo diferente al anterior en donde se toca la historieta a nivel mundial esto es debido a que se considera de importancia diferenciar ambos medios, siendo además uno de los objetivos de esta tesis profundizar sobre el medio de la historieta nacional.

3.1. La segunda mitad del S. XIX. Los precursores de la historieta los *aleluyas* y primeras novelas graficas

Es a partir de diversas revoluciones tecnológicas que en 1850 se populariza el uso de las caricaturas en los periódicos en México. En ese mismo año aparece la revista el **Tío Nonilla** que es anunciada como: *ilustrada en la testa, y en tiradas aparte*, los dibujos son realizados por el propio editor, Joaquín Giménez, pero aún no se puede considerar historieta a los trabajos de este autor, sin embargo, a él debemos el primer antecedente de la misma **El viejo verde** un grabado en madera que es la primera narración secuenciada en viñetas hecha en México.

De igual forma, a finales del siglo XIX la sociedad está ávida de imágenes de todo tipo: revistas con caricaturas, hojas volantes, folletines ilustrados, todo se expide rápidamente en las calles de la ciudad de México. Se consumen productos nacionales e importados, publicaciones de todo tipo llegan a nuestro país y son distribuidos por el expendio que establecieron los hermanos Maucci en la calle del Relox.⁷⁶ Entre los muchos productos introducidos por estos hermanos encontramos los *aleluyas* y *romances* impresos con grandes grabados que tienen influencia de publicaciones extranjeras similares.

⁷⁶ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

Los *Aleluyas* narraban aventuras de manera gráfica apoyadas por un texto generalmente en rima con diversos temas; a la fecha, es difícil decir si se trata de material realizado en México o es importado de Europa⁷⁷, pero lo que sí es posible afirmar, es que sin lugar a dudas ayudaron a formar los primeros lectores de historietas en nuestro país. Los temas tocados en esta “proto historieta” eran vastos y variados, ya que van desde la narración de vidas ejemplares, hasta historias subidas de tono, pasando por historias infantiles, literatura clásica, y juegos infantiles. Es indudable, como ya se mencionó, la influencia europea en los primeros años, de lo que en el futuro será, la historieta mexicana, así como es innegable, la influencia norteamericana en la historieta mexicana del siglo XX.⁷⁸

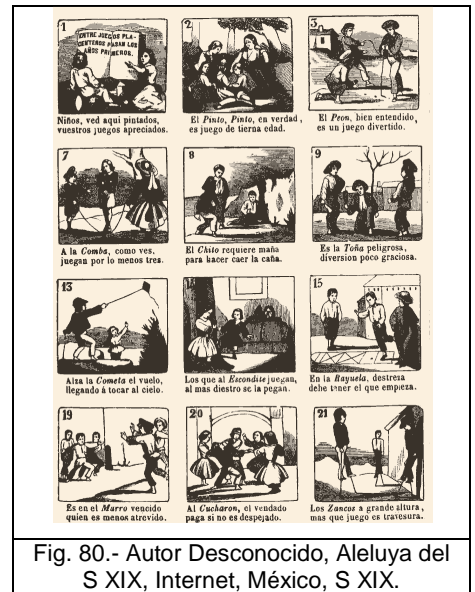


Fig. 80.- Autor Desconocido, Aleluya del S XIX, Internet, México, S XIX.



Fig. 81.- José Tomas de Cuellar, Fragmento de Rosa y Federico, Novela Ilustrada *Rosa y Federico*, México, 1869: Primera novela ilustrada Mexicana. *Rosa y Federico*.

Otros precursores de historietas, ya como tales, pueden ser rastreados hasta el año de 1869 con **Rosa y Federico: Novela Ilustrada contemporánea** (figura 54) de José Tomás de Cuellar*, publicación que viera la luz en el periódico la Ilustración Potosina.

Ese mismo año, en la revista el **Padre Cobos**, el dibujante Alejandro Casarín realiza litografías con un sistema de boga en Europa. El trabajo de este autor se encuentra a medio camino, entre la caricatura política y la historieta, la obra de Casarín tiene gran aceptación entre el público lector, por lo que varias revistas de la época la retoman, entre éstas podemos encontrar: **La orquesta, México y sus costumbres, El ahuizote, La carabina de Ambrosio, La linterna, El hijo del ahuizote**. Es en estas publicaciones donde encontramos

experimentos gráfico-narrativos que podemos considerar antecedentes directos de la historieta nacional⁷⁹.

⁷⁷ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

⁷⁸ Ibidem

⁷⁹ Ibidem

Tiempo después e intentando imitar el fenómeno de las tiras dominicales de los periódicos estadounidenses, los editores de periódicos nacionales contratan los servicios de modestos artesanos gráficos e imprimen hojas a una tinta con sus trabajos, entre estos artistas se encuentra un puñado de grabadores.

Con el nacimiento de la historieta como la conocemos actualmente, surge un fenómeno cultural importante: los *Grabadores del Pueblo* entre los que encontramos a José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla. Estos grabadores reciben a su vez, influencia del comic norteamericano.⁸⁰

3.2. Caricatura política e historieta

Por otra parte, es importante señalar a la historieta política, ya que varios grupos se valen de ella para hacer llegar sus ideas a las

masas, y es que si bien la prensa satírica de la época, es el medio más popular de esos tiempos, la “historieta”, aunque aún no podemos hablar de ella como tal, y la caricatura política, son las armas favoritas de esta prensa satírica y ello se debe a que, en un país inminentemente iletrado, la gráfica, o el lenguaje gráfico, compensan la pobre penetración del lenguaje escrito, así es cómo los periodistas y los periódicos de la época* toman conciencia y descubren, que además del escarnio escrito, las caricaturas y la historieta atraen más público.

Al igual que los aleluyas, la caricatura política tiene su origen al surgir la litografía en el siglo XIX, ya que desde 1826, esta forma de expresión es inminentemente litográfica, con exponentes como José Guadalupe Posada, además de Gabriel Vicente Gahona que imprimieron en sus trabajos un toque de mexicanidad⁸¹ sosteniendo una lucha contra la opresión desde la época de Santa Ana.



Fig. 82.- Autor Desconocido, Portada de El ahuizote, Revista *El Ahuizote* 742, México, 1901.

⁸⁰ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

⁸¹ Ibidem

*Famoso escritor, periodista, diplomático y político mexicano

Para finales del siglo XIX, los publicistas de la época encuentran en la historieta un vehículo perfecto para la comercialización y venta de productos como: pastillas, cigarrillos y cervezas, y es a través de esta historieta comercial-industrial, que surge el primer historietista profesional: Juan Bautista Urrutia, (1874-1935) quién en 1899 es contratado para realizar historietas, ya en forma, para la compañía “*El buen tono*”**, tema que se



Fig. 83.-José Guadalupe Posada, *El jarabe de Ultratumba*, Internet, 1910.

abordará más a fondo en el siguiente capítulo El siglo XX, pero sobre esta historieta eminentemente de carácter comercial el maestro “Rius” nos comenta lo siguiente:

*“Como puede verse, en México la historieta es una derivación de la publicidad y ha tenido siempre esa mentalidad: dinero”*⁸²

Sobre este mismo carácter industrial y comercial de la *historieta* Irene Herner nos dice lo siguiente:

*“Es necesario repetir que no podemos hablar de historieta antes de su producción industrial. Su forma y contenido están desde un principio determinados no por sus posibilidades como medio de comunicación, si no por las leyes del mercado”*⁸³.

Así pues, una vez adquirido este carácter comercial e industrial la historieta mexicana seguiría su evolución durante el naciente siglo XX.

3.3. El siglo XX El Porfiriato, la revolución, y el nacimiento.

El Porfiriato fue una época de estabilidad y de progreso para el país, como nos diría Luís González en el capítulo *El liberalismo triunfante* del libro *Historia General de México*.

*En lo político, se asume que es una monarquía republicana. A ello se le llama orden y también paz. En lo económico, se pone en marcha un mercado nacional y una industria fabril, una minería extractora de metales para el mercado externo y a esto se le llama progreso. Mientras tanto, el México campesino, un 80% de la sociedad, pasa de una intranquilidad casi permanente, a una vida relativamente tranquila (obviamente con sus contrastes que desembocarían en la revolución Mexicana)*³

En esta época la historieta muestra una notable neutralidad política debido en gran parte a la represión, mejor conocida como paz porfirica, sin embargo, el costumbrismo y la búsqueda de tipos populares son signos inequívocos de las primeras historietas modernas mexicanas. En las primeras

⁸² E. Del Rio, Op. Cit, p.99.

⁸³ I Herner, Op. Cit, p. 9.

*Aparecen periódicos como: *El mundo* en 1897; *Cómico* en 1900; *El Hijo del Ahuizote* en 1900 y el *Colmillo público* en 1903).

** Originalmente realizadas por Eusebio Planas

³ Luis Gonzales, “El liberalismo Triunfante” en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, p 633.

décadas del siglo destaca el folletín romántico y el humor negro, trabajado por autores como Posadas y Venegas⁸⁴, que se incorporan al comic mexicano, aunque con la influencia del comic extranjero, principalmente norteamericano, lo que hace que por momentos, la historieta nacional pierda originalidad y esencia, pero siempre regresa a sus orígenes y de la misma forma que la historieta abreva del folclor nacional, el folclor nacional abreva de la misma para incorporar figuras al imaginario colectivo, en palabras más sencillas, mientras que el medio de la historieta se nutre de la esencia de la cultura popular, la cultura popular se nutre del medio de la historieta al incorporar dichos prototipos o palabras al léxico popular. **La familia Burrón**, décadas más tarde, será un exponente de suma importancia de este fenómeno, ya que podemos decir que es reflejo fiel de la sociedad de clase baja, pero al mismo tiempo, es imitada por esta clase social mediante, por ejemplo, la incorporación de palabras al léxico del pueblo o actitudes propias de los personajes, volviendo a estos arquetipos, muestra de lo que debe ser un mexicano logrando una especie de simbiosis entre el medio y la sociedad.

De este periodo destaca la primera serie de “monos” distribuida por los cigarros el Buen Tono que era insertada en cada cajetilla y consistía en una serie de litografías, 102 en total, hechas por Eusebio Planas, la idea de estas tiras surge gracias a la influencia que en este tiempo tuvieron las novelas por entrega* de autores tan afamados como *Charles Dickens*⁸⁵. Son, de hecho, la primera serie de *historietas* mexicanas. En ellas, se hacía una apología de las virtudes que tenía el consumir los productos de tabaco de la compañía, virtudes entre las que podemos contar la inventiva, el valor y el humor, situación que resultaría políticamente incorrecta hoy en día, pero que en su momento, fueron un recurso lleno de gracia y novedad.⁸⁶

⁸⁴ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

*Las historietas del Buen Tono eran distribuidas por entregas

⁸⁵ I. Herner, *Op. Cit*, p.7.

⁸⁶ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

Los periódicos también tenían sus propias historietas de autores como el hidrocálido José Guadalupe Posada, autor de la tira **Las tristes aventuras de Don Chepito**, o las **Aventuras de un turista** de Martínez Carrión. Ambas tiras nos mostraban ya a un protagonista fijo, estos autores, como ya se mencionó, reciben una influencia singular del comic proveniente de Estados Unidos, sobre todo, en algunos mecanismos de esquematización usados por los historietistas norteamericanos como R. F Outcault, autor de *The Yellow Kid* y Fred Opper.



Fig.85.- José Guadalupe Posada, Fragmento de *Don Chepito*, Tira Don Chepito, México, 1904: tira de José Guadalupe Posadas, una de las primeras en tener un protagonista fijo.

Los ejemplos anteriores tienen algo en común, la falta de globos de diálogo, de onomatopeyas y de otros elementos que más adelante aparecerían, debido nuevamente a la influencia del comic norteamericano y con estas influencias hacen su aparición **Las aventuras de Adonis**, de Rafael Lillo, caricaturista de origen cubano con estudios en la academia de San Carlos en 1908 y **Macaco y Chamuco, aventuras de dos insoportables gemelos**, de M. Torres. En los dos casos, ya se presentan los globos de dialogo y las onomatopeyas⁸⁷.

Pero es Rafael Reyes Spindola, promotor de la prensa moderna mexicana, quién formalmente introduce, en 1911, la historieta en México en su diario El Imparcial, y emula con ello a sus símiles norteamericanos⁸⁸.

Para adentrarnos más en esta etapa es importante mencionar la diversificación de la prensa escrita, surgen varios diarios en oposición al régimen, pero a la vez, también surgen diarios que dan soporte



Fig.84.-Eusebio Planas, Litografía *El Buen Tono*, Colección Cigarrillos el Buen Tono, 1880: Litografías aparecidas en los cigarrillos **El buen tono** primeros intentos de historieta mexicana, se aprecia la falta de globos de dialogo características de la historieta moderna.

⁸⁷ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

⁸⁸ Ibidem

al régimen y de igual manera, surge un tipo de periodismo que busca solo vender su producto y no formar opiniones ni adoctrinar a su público, surge también el fenómeno del *amarillismo*⁸⁹.

Esta prensa de novedades y frivolidades se adentra, poco a poco, en el gusto del público, los ilustradores o dibujantes comienzan a ganar lugares en este mercado, siendo uno de sus principales “productos” las historietas aparecidas en los diarios y publicaciones, éstas se caracterizan por su humor sencillo e intrascendente. La mayoría de los dibujantes no están adoctrinados políticamente o dejan de lado sus posturas políticas por su vida profesional, pero es en la publicidad de estas ediciones, donde surge el primer historietista profesional mexicano como tal: Juan Bautista Urrutia creador de **Ranilla** en los años veinte.

Entre las variadas publicaciones circulan muchos dibujantes, que más adelante serán consagrados en la plástica mexicana como: Diego Rivera y José Clemente Orozco, que se dedican a realizar tanto portadas e ilustraciones, así como “historieta”; entre ellos debemos destacar igualmente a Juan Arthenack, que en los años veinte, se convertiría en uno de los más importantes historietistas mexicanos.⁹⁰

3.4. Los años veinte y los treinta, las tiras dominicales

La ciudad de México veía un gran crecimiento demográfico debido a la inmigración del campo a la ciudad, y es en 1927, el 20 de febrero, cuando aparece reflejando fielmente el fenómeno migratorio en **Mamerto y sus conocencias** de Hugo Tilghman*, que trata sobre un ranchero y su esposa a su llegada a la capital y todas las aventuras que sufren, así como su azoro al pasar de una vida rural a una totalmente urbana, en este caso, la historieta refleja el impacto que la urbanización tenía en las personas que emigraban a la ciudad y cómo estas personas además, la consumían y veían sus problemas reflejados en sus páginas.

Es en esta década, la de los años veinte, cuando los grandes periódicos de circulación nacional como *El Universal*, *El Demócrata* y *El Herald*, se hacen de los servicios de agencias norteamericanas de prensa de comics y empiezan a reproducir las tiras norteamericanas en sus diarios,⁹¹ logrando que el gran público se familiarizara con los personajes de dichas tiras, y generando un gran éxito comercial inmediato; pero frecuentemente los cartones, los moldes ligeros que se enviaban en lugar de los originales o las planchas de impresión, se perdían o sufrían algún

⁸⁹ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

⁹⁰ Ibidem

*Ganador de un concurso de historietas y caricaturas organizado por el periódico *El Universal* en el mismo año.

⁹¹ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

retraso, lo que ocasionaba grandes problemas a los editores mexicanos quienes se quedaban sin material por lo que se veían en la necesidad de sustituir estas importaciones por material hecho en México.

Por otra parte, diarios más pequeños se veían en la necesidad de sustituir, por motivos económicos, estos mismos servicios extranjeros y comienzan a publicar historietas de autores nacionales que tienen un éxito igual de inmediato. Pronto se dan a conocer series con personajes regulares como **Don Catarino y su apreciable familia** de Salvador Pruneda, **Adelaido el conquistador** de Juan Arthenack, **Mamerto y sus Conocencias** de Hugo Tilghmann, o **Chupamirto** de Jesús Acosta, así como **El señor pestaña** de Andrés Audiffred; **Rocambola y Segundo rey de Moscavia** de Carlos Neve entre muchas otras. Todas estas aparecen en formato de tira cómica, a una sola tinta en la sección que los diarios dedicaban a los pasatiempos y a color en los suplementos dominicales, convirtiéndose en elementos indispensables de los diarios.

Cabe destacar que los temas tocados en estas historietas son muy cercanos a la clase popular y el acontecer cotidiano de las mismas, por ejemplo **Don Catarino**, que como ya mencionamos, son inmigrantes del campo recién llegados a la ciudad al igual que **Mamerto** protagonista de la historieta del mismo nombre, **El chupamirto** es



Fig. 86.- Juan Arthenack, Viñeta de *Adelaido el conquistador*, Revista *Adelaido el conquistador*, México, 1932

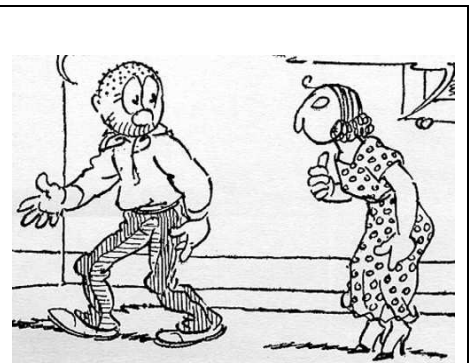


Fig. 87.-Salvador Pruneda, Viñeta de la tira *Don Catarino y su apreciable familia*, Diario *el Heraldo*, México, 1921.

el clásico peladito extraído de las clases más bajas de las grandes ciudades, antecedente directo del cómico *Cantinflas*, mientras que *Adelaido*, el conquistador, pertenece a la clase media, con ínfulas de conquistador, aunque siempre falla en sus intentos de conquista.⁹²

Así como estos ejemplos, la mayoría de las series son de un corte humorístico y reflejan las ansias y aspiraciones de la sociedad mexicana, realizadas expresamente para el entretenimiento de las familias, por lo que son fiel espejo de la naciente sociedad de la época, que anhela la modernidad e imitar el *american way of life*, es decir, el comic de la época surge, al parecer del autor, para la clase

⁹² Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

popular mexicana, en donde encuentra su identidad, es por ello que los historietistas de la época apelaban a la antigua tradición nacional de la gráfica popular, así como a las convenciones más recientes del realismo social post revolucionario.

Bajo estas condiciones, encontramos que la publicación de tiras cómicas aumentaba las cifras de ventas de los diarios. La importancia de este recurso lo demuestra el periódico *El Universal* que organiza un concurso anual, desde 1923 a 1927, de caricaturistas aficionados, en donde promovían a los “nuevos talentos” así como la mexicanidad.

Para mediados de los treinta las tiras dominicales de los periódicos son de difícil sustentación por lo que tienden a desaparecer gradualmente, pero dejan paso a un fenómeno particular: La publicación de estas tiras dominicales en cuadernillos o colecciones*, es decir, da paso al nacimiento del comic o historieta mexicana como tal. Este nuevo formato es aprovechado comercialmente, ya que se trataba de un producto autónomo, y al lanzarse como un producto más de entretenimiento, demuestra ser de gran atractivo y penetración en un extenso público lector. Además de ser un gran éxito comercial, este nuevo formato estaba conformado por fascículos tipo tabloide, variando en sus dimensiones y número de páginas. Los contenidos estaban integrados por material de procedencia extranjera, principalmente norteamericano y nacional, de los mismos autores de las tiras de los diarios, de hecho, muchos de los dibujantes de estas historietas comenzarían trabajando en los suplementos dominicales de los diarios. Ejemplo de esto último, es la primera revista de historietas nacional **Adelaido el conquistador**, personaje que primero aparecería en las tiras de los diarios.

Este nuevo medio no solo compartía las rotativas de los periódicos de donde procedían, sino que también compartían la asignación de papel de PIPSA⁹³ que con el tiempo derivaría en el nacimiento de varios diarios que nacerían cobijados por editoriales de historietas.

La revista **Paquin** editada por Syrols es la primera historieta con un público amplio y sale a circulación en 1934. Es la primera en especializarse en historieta, la cual tiene un éxito comercial importante. Aunque dedicada al público infantil, es igualmente consumida por los adultos que han sido recientemente alfabetizados, el fenómeno de alfabetización adulta da inicio en esta época gracias a los trabajos de José Vasconcelos y otros.⁹⁴

⁹³ Productora e Importadora de Papel S.S la principal empresa para estatal dedicada a la producción e importación de papel

⁹⁴ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano
http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

*En Estados Unidos la aparición de estos compilados sería hasta 1937

Anne Rubenstein nos dice que la industria editorial mexicana aprovecha los azares demográficos, ya que es a mediados de esta época que un gran número de trabajadores recientemente alfabetizados comienzan a visitar los puestos de periódicos, porque además de ser una forma de entretenimiento y escape, “leer” también era patriótico ya que esto era una puerta a la vida moderna y progresista de la patria y de este modo los consumidores de este material, denominado chatarra, tenían la certeza de que reforzaban sus vínculos con la nación, ya que afirmaban su participación en una actividad que el gobierno, cuidadosa y ampliamente había calificado como modernizadora, revolucionaria y patriótica.⁹⁵ Las mismas historietas instaban a sus lectores a considerar que la lectura de las mismas era un acto patriótico, así como de solidaridad con los demás mexicanos.

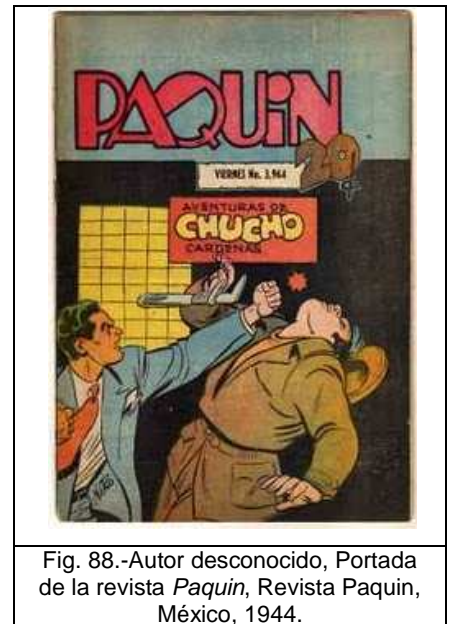


Fig. 88.-Autor desconocido, Portada de la revista *Paquin*, Revista Paquin, México, 1944.

Con ello nos podemos dar cuenta que las condiciones eran altamente propicias para la historieta, y a esto se debe en parte, el éxito de las mismas.⁹⁶

Con estas condiciones el fenómeno de **Paquín** crece y se populariza, surgiendo otras revistas de “monitos”, como **Paquito Chico** (revista de donde surgiría algunos años después la Familia Burrón una de las historietas Mexicanas más famosas y reconocidas a nivel mundial) en 1935, publicado por Editorial Juventud del general García Valseca, quien en 1936 también lanzaría **Pepín**. En el mismo año surgen **Chamaco Chico** y **Chamaco Grande** de tiraje diario y semanal respectivamente y producidas por la Editorial Herrerías. En 1936 también encontramos **Cartones** que publica material de importación y nacional, los tirajes se multiplican a tal grado que hasta la fecha nadie lograría publicar los altísimos números de ejemplares que éstas manejaban, siendo **Pepín** la más popular, llegando a tirar, según algunos creadores de la época, 700,000 ejemplares diarios y el doble los domingos⁹⁷. Así pues, la penetración en el gusto del público es cada vez mayor y más contundente, esta etapa es considerada la era de oro de la historieta mexicana debido al auge mercantil, en donde los tirajes eran elevadísimos y la competencia entre editoras muy fuerte.

La creatividad y el ingenio son fundamentales en esta lucha y para lograr que los productos que elaboraba cada editora sobrepasaran a los demás en calidad y ventas, las compañías se

⁹⁵ A. Rubenstein, *Op Cit*, p 43.

⁹⁶ Idem, p 43.

⁹⁷ I. Herner, *Op Cit*, p.23.

enfascaban en luchas por los creadores de series de éxito, quienes aprovechaban para solicitar sueldos elevados y, al tratar de destacar, experimentaban con nuevas técnicas* y también experimentaron nuevas modalidades para dar otros giros a sus trabajos y así superar las creaciones de la competencia, explotando varios géneros, como el drama, el terror, el deporte y un largo etcétera, abriendo así, el paso a la década de los cuarenta,⁹⁸ en donde las historietas serán parte de la experiencia de la mayoría de los habitantes del país, en los mismos niveles que la radio y más que el cine, haciéndose de un gran público lector⁹⁹.

¿Y qué recibían los lectores de esta época por su dinero? Los editores sabían muy bien como atraer y retener a su público, así que ponían en juego varias estrategias como: la variedad, la familiaridad y el sentimentalismo, pero sobre todo, identificarse con el lector de historietas, ya que al hacerlo lo hacían sentirse partícipe de las aventuras narradas, no se tenía una orientación política determinada y sólo tenían la intención de crear un público y generar recursos por las ventas.

Cuando un lector abría un **Pepín**, un **Paquito** o un **Chamaco** se encontraba con muchos elementos diferentes, todos más o menos familiares ya que incluían series trágicas o dramáticas, que duraban muchos episodios, en muchas ocasiones las historias llegaban a durar hasta dos años, y episodios de series tragicómicas o cómicas que seguían publicándose indefinidamente. También es digno de mención la relación y comunicación que los editores de historietas mantenían con sus lectores por medio de concursos y rifas, además de reproducir cartas y anuncios personales dentro de cada número. Esta clase de contacto entre lectores y editores hacía que estos últimos se sintieran partícipes de la revolución y representantes de la mexicanidad y de la modernidad.

Para estas fechas empiezan a aparecer otro tipo de publicaciones emanadas de otros grupos sociales principalmente de derecha que buscan emular el éxito del **Pepín**, **Paquito** y **Chamaco** tal es el caso de: **Periquillo**, periódico estudiantil que buscaba contrarrestar las “nefastas influencias” de las revistas de historietas populares. Si bien, esta revista tenía el mismo precio que los **Pepines**, 10 centavos, los temas eran bastante distintos a los publicados en los **Pepines**, llenos de moralidad y de intentos de enseñanza; como es lógico este tipo de publicaciones serían un fracaso rotundo como fue el caso de **Periquillo** que desapareció tras solo cinco números.

⁹⁸ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012..

⁹⁹ A. Rubenstein, *Op Cit*, p

*De entre estas técnicas debemos mencionar el medio tono usado por primera vez en 1938 por el historietista M. Gutiérrez, esta técnica se considera la aportación de México al mundo de la historieta y consiste en un dibujo que plantea un realismo fotográfico, que se puede confundir con una fotografía pero que si se usa adecuadamente, muchas veces sobrepasa la realidad, dando a los personajes dibujados, las características ideales deseadas, difíciles de hallar en una simple fotografía)

		
<p>Fig. 89.- Gabriel Vargas Portada de Revista <i>Paquito</i>, Revista Paquito, México, S/F</p>	<p>Fig. 90.-Gabriel Vargas, Portada de Revista <i>Pepin</i>, Revista Pepin 1451, México, S/F</p>	<p>Fig. 91.-Autor Desconocido, Portada revista <i>Chamaco</i>, Revista Chamaco 2940, México, S/F: Muchas de estas revistas superaron los 3,000 números.</p>

3.5. Los años cuarenta y cincuenta el auge

Para la década de los cuarenta, como ya mencionábamos en el apartado anterior, existen por primera vez en el país más personas que saben leer que analfabetas y es esta nueva población alfabetizada la que se vuelca a la lectura de historietas haciendo de ella una fuerte industria editorial, a tal grado que existen cuatro historietas que se publican todos los días y una de ellas tiene un tiraje de 500 mil ejemplares diarios, además de la existencia de semanarios también dedicados a la historieta.

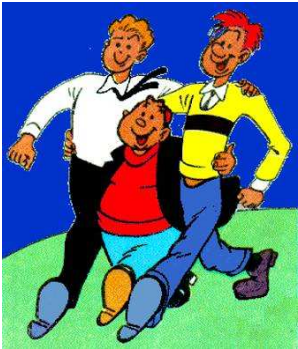


3.5.1. El comic industrial

Como podemos ver la industria editorial de la historieta era ya bastante fuerte para esta época y tenía su base en tres grandes consorcios editoriales que ya hemos mencionado:

1. La editorial Syrols que editaba el **Paquin**
2. La cadena García Valseca, que editaba **Pepín**, que llegó a tirar 700 mil ejemplares diarios
3. Editorial Herrerías que editaba **Chamaco**¹⁰⁰

Durante esa época y aunque lentamente, el material nacional empezó a ganar lugares y popularidad, las series que destacaban eran las historias dedicadas al humor, principalmente por su calidad artística, entre estos autores podemos destacar a German Butze, autor y creador de los **Súper sabios**, a Gabriel Vargas creador de los **Súper locos** y la **Familia Burrón**, a Gaspar Bolaños inventor de **Rolando el rabioso**, a Rafael Araiza autor de **Batacazo limpio**.

¹⁰⁰ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano
http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

		
<p>Fig. 92.-German Butze, Personajes de Los Súper Sabios, Internet, México, 1936</p>	<p>Fig. 93.-Gabriel Vargas, Personajes de La familia Burrón, Internet, México, 1948</p>	<p>Fig. 94.- Gaspar Bolaños, Portada de Rolando el Rabioso, Revista Rolando el Rabioso, México, S/F</p>

Las temáticas de las mismas van, desde la parodia aderezada con costumbres nacionales como **Rolando el Rabioso**, hasta historietas deportivas como a **Batacazo limpio** historia cómica melodramática sobre boxeo.

Como vemos, los editores de la época usan su libertad inherente para experimentar con la narrativa, la imaginaria y el formato hasta encontrar fórmulas genéricas que formaban y mantenían a un público lector¹⁰¹

Como se ha mencionado, algunos autores destacan por su fluidez para contar historias como es el caso de Abel Quezada, que a través de su narrativa, nos lleva desde el lejano oeste a las calles de la ciudad de México. Por otra parte, la mirada crítica de Quezada lo llevaría a convertirse en uno de los caricaturistas políticos más importantes.

Por su parte, Germán Butze, publica **Los Supersabios** ininterrumpidamente desde 1936 hasta 1962, en lo que podríamos llamar uno de los primeros títulos de ciencia ficción mexicanos, en donde los protagonistas tres jóvenes clásicos de la época se enfrentan con diversas aventuras y diversos villanos¹⁰².

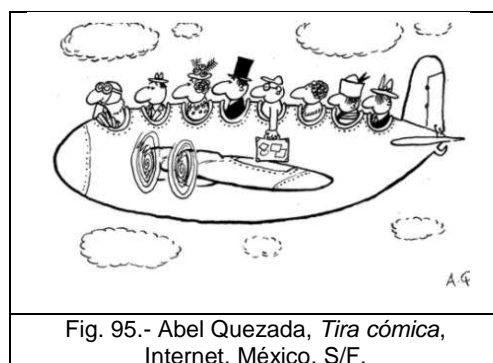


Fig. 95.- Abel Quezada, Tira cómica, Internet, México, S/F.

¹⁰¹ A. Rubenstein, *Op Cit*, p 37

¹⁰² Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

Como se ha mencionado a lo largo de este escrito, esta edad de oro de la historieta mexicana fue un fenómeno industrial y de lectura que dio oportunidades de desarrollo a varios artistas entre los que encontramos a Gabriel Vargas, que es considerado también uno de los mayores historietistas mexicanos, su trabajo, *La Familia Burrón*, es uno de los clásicos de la historieta nacional y su éxito es tal, que se publicaron por varias décadas más de dos mil episodios de la serie de forma ininterrumpida, concluyendo hace pocos años. Podemos afirmar que el éxito de esta historieta se debe al reflejo fiel que Vargas hace de las clases sociales más bajas de la ciudad.

La carrera de Vargas se inicia en 1932 cuando es aceptado como ayudante del departamento de dibujo del diario Excélsior, ahí realiza grandes cantidades de cartones, dibujos e historietas pero es diez años después, en 1942, cuando ingresa a la cadena periodística del general García Valseca donde tiene sus mayores éxitos, primero con la serie **Los Superlocos** donde destacaría el personaje de *Jilemon Metralla y Bomba* que tuvo un éxito sin precedentes en toda la república, pero la principal característica de este personaje recae en ser antecedente directo del trabajo más famoso de Vargas, **La Familia Burrón** en donde se reflejaría la vida diaria de una familia de clase baja que vivía en una clásica vecindad de la ciudad de México, con todas sus vicisitudes y vivencias diarias. Sobre la importancia de la **Familia Burrón** en el medio de la historieta mexicana y como reflejo de la sociedad nacional, Armando Bartra, nos dice en un artículo publicado en la revista **Proceso** de mayo del 2010, lo siguiente:

“Pero las cuatro décadas, de las que dio puntual testimonio no son poca cosa: representan el tránsito del optimismo de la posguerra deslumbrado por las promesas del desarrollo estabilizador, a la frustración de y el pesimismo finisecular que generan las recurrentes crisis económicas y la depredadora política neoliberal. “Los Burrón” van de la esperanza al desencanto pero también del conformismo a la rebeldía. Del protagonismo del mustio Regino a la preeminencia de la irreverente Borola”¹⁰³

Pero no solo el tema de humor es tocado en la historieta, hacia la primera mitad de la década de los cincuenta, el genial autor, José G. Cruz, nos muestra en, **Don Juan el Jalisco**, los problemas de hacinamiento que se sufre en las grandes urbes cuando la Ciudad de México se estaba convirtiendo en una de ellas. Cabe destacar que en la obra de G. Cruz se utiliza la foto composición y que este autor también es responsable de la famosísima historieta **El Santo**, aparecido por esas fechas.

¹⁰³ Armando Bartra, en Revista Proceso, Mayo 2010



Fig. 96.-Jose G. Cruz, Viñeta de la historieta de *El Santo*, Revista *El Santo*, México, S/F: Obra de José G. Cruz en fotocomposición

Nacido en 1917, este oriundo de Jalisco iniciaría su carrera en el **Paquin** en 1934 a la edad de 18 años. Hombre orquesta dentro del medio, escribe, edita y dibuja todo el proceso de sus creaciones lo que repetirá a lo largo de los cuarenta años de su carrera, la cual alterna con la de actor de cine, pero en el medio de la historieta destacaría por ser el iniciador del uso de la fotocomposición y el medio tono^{104 105}.

3.5.2. Primera campaña de censura

Pero también, además de esta expansión creativa, esta época está caracterizada porque las historietas se convirtieron, si bien, no en el único blanco de la ira conservadora, sí en el más popular debido precisamente a su gran auge, y esta ira llegó a tal grado que para mediados de la década de los cuarenta se usaba el termino generalizado *Pepín* para referirse a todas las publicaciones consideradas vulgares¹⁰⁶. Otra de las consecuencias de esta ira fue el periodo de la gran ola de censura en 1942-44 en donde hubo grandes protestas que culminaron con la aparición de la Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas en el mismo 1944. Sobre esta campaña de censura Anne Rubenstein reflexiona con base en una carta enviada al presidente por un padre preocupado, por cuestiones de espacio omitimos el contenido de la carta y nos concentramos en la reflexión de la autora.

“El autor de la carta, Luis G. Villalpando, expresa casi todas las angustias generadas por la campaña de censura incluyendo muchas que se volverían a oírse en ataques subsecuentes: la conexión entre educación e inmoralidad, la naturaleza especialmente sexual de las revistas de historietas, el peligro que representa para mujeres y niños, el vínculo entre los comics y el crimen”¹⁰⁷

Como vemos, la mayoría de los temores acerca del comic y su contenido debatidos en esta primera campaña de censura de 1944, además de la supuesta pornografía, rondaban los temas de la modernidad y sus nuevos valores y como desafiaban a los valores y moral del conservadurismo.

Para la década de los cincuenta y después de la campaña de censura del 44 y de la creación de la Comisión Calificadora de Revistas ilustradas, la industria mexicana en general, y la editorial en particular, atraviesan por periodos sanos y de expansión, lo que conlleva a una economía igualmente

¹⁰⁴ I. Herner, *Op Cit*, p.65.

¹⁰⁵ Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹⁰⁶ A. Rubenstein, *Op Cit*, p.139.

¹⁰⁷ *Idem*, p153.

sana y en expansión, por lo que, como es lógico pensarlo, el número de compradores de historietas se dispara, ya que resultan una forma de entretenimiento barato, los precios se mantienen relativamente estables y de los 10 centavos que costaban aproximadamente cuando hicieron su aparición se empiezan a incrementar gradualmente en la década de los cuarenta hasta llegar a un peso a finales de la década de los cincuenta. En comparación con otros medios de entretenimiento, la historieta era uno bastante económico, costando entre cinco y diez veces menos que otros medios. Una historieta costaba, entre una tercera o una cuarta parte de lo que ganaba un obrero en una hora, lo que la convertía en un producto económico y de fácil acceso.

La preocupación del gobierno por la educación también fue de gran ayuda en el aumento de los lectores de historieta ya que sus campañas alfabetizadoras trajeron como consecuencia que el número de alfabetizados creciera, a la vez que crecía el número de lectores de historietas¹⁰⁸.

Para el año 1952 existían por lo menos quince editoriales que publicaban cuarenta historietas diarias, semanales o quincenales y estas nuevas historietas se dirigían a públicos bien definidos: aficionados a los deportes, a la música, al romance o a determinadas estrellas de cine. Esta segmentación pondría fin a la época de la historieta diaria, pero elevaría el número de revistas impresas y vendidas. La época del *Pepín*, *Paquito* y *Chamaco*, llegaba a su fin, sin embargo, el número de lectores de historietas no se redujo, ahora había más títulos. Los géneros ya se encontraban consolidados y los lectores sabían qué esperar de cada título y exigían a los editores permanencia y secuencia, la industria maduró y se diversificó (o dividió) en distintos títulos y géneros¹⁰⁹, cada sector de la sociedad tenía, en esta época, su propio título de historietas, y los editores sabían qué ofrecer a cada uno, así como los lectores sabían qué exigir de las editoriales. Nos encontramos ante un medio maduro y diverso, ya no era necesario un título que aglutinara todos los temas como en su momento fueron los *Pepines*, *Paquitos* y *Chamacos*.

Pero en esta transformación subsiste una continuidad en cuanto a la imaginería, guión y temática, que ayudaría a explicar la prolongada popularidad de las historietas y que revelaría las estrategias que impulsaron la diversificación de su mercado; a inicios de la década de los cincuenta, los lectores podían escoger entre romances, viejo oeste, revistas de humor urbano, superhéroes, terror, ídolos del cine o luchadores, existían temas nacionales para cada estrato social, pero esta diversidad de géneros también ocasionaría otra campaña de censura entre los años 52 y, lo que volvería a llamar

¹⁰⁸A. Rubenstein, *Op Cit*, p 39.

¹⁰⁹Idem, p 75.

la atención del público en general sobre este tema, campaña que no tendría mayores consecuencias pero que causaría revuelo en la época.

Por otra parte, el medio de la historieta mexicano de la época no ha estado exento de las imitaciones de personajes y series extranjeras, principalmente norteamericanas, pero sin duda, las que mejores resultados tienen son las que se adaptan al imaginario mexicano, los autores que logran mexicanizar a los personajes norteamericanos, ejemplo claro de ello lo tenemos con *Tarzan*, el clásico héroe de la selva que cuenta con varias imitaciones, pero con un toque mexicano como pueden ser: *Wama*, *Tawa*, *Tabor*, *Safari*, de entre ellos, quien más ha logrado perdurar es sin duda, el *Chano* que saliera a la venta en 1959, de Ángel Mora, quien ha logrado adaptar las aventuras selváticas con mensajes ecológicos.

	
<p>Fig. 97.- Joaquín Cervantes Bassoco, Portada de <i>Tawa el Hombre gacela</i>, Revista <i>Tawa el Hombre Gacela</i>, México, 1960: personaje Mexicano con claras influencias del Tarzan Norteamericano de Burrogs</p>	<p>Fig. 98.- Ángel Mora, Portada de <i>Chanoc</i>, Revista <i>Chanoc</i> No319, México, S/F: <i>Chanoc</i> de Ángel Mora, aventuras ecológicas y selváticas</p>

3.6. Los sesenta y setenta, consolidación y debacle.

Otro ejemplo de la historieta nacional de la época sería *Kalimán*, que primeramente fue radionovela en 1963. Obra de Rafael Cutberto Navarro y Modesto Vázquez González vio la luz en 1965, en ella, se narraban aventuras e intrigas, en combinación con misticismo oriental la cual tiene un éxito inmediato¹¹⁰.

¹¹⁰ Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

De igual forma otros géneros de historieta extranjera encuentran su contraparte en México por medio de la imitación y adaptación de las historias al medio nacional, por ejemplo, las historias de vaqueros, son convertidas en historias de charros, los melodramas, son mejor aceptados cuando suceden en barrios de la ciudad de México, como la autora Yolanda Vargas Dulche lo demuestra en su serie **Lagrimas y Risas** y en **Memín Pinguín**, que circulara desde 1943, donde es acompañado por el artista Sixto Valencia.



Como podemos ver, debido al número de historietas, a sus temáticas y a su penetración cultural, debemos considerar a esta época, como la “época de oro” de la historieta nacional, además, podemos destacar la influencia que tuvo en otros medios como el cine en donde podemos destacar las películas del **Santo** y las adaptaciones cinematográficas de otros personajes como **Kaliman** o la televisión.

El hastío de la sociedad de los sesentas se vería reflejado en la tira de Rogelio Naranjo, **Kronykas de Nanyko Tatatylo** aparecidas en el semanario **La Garrapata**, en donde con una peculiar ortografía se refleja este.

Pero también en esta etapa la historieta ha tomado ya rumbos que no todos ven con buenos ojos como la misma maestra Irene Herner nos comenta acerca del contenido de las historietas:

*“La normalidad en las historietas es como hemos visto, una hilera infinita de catástrofes, una larga secuencia de chismes e imágenes grotescas y morbosas. No hay heroicidad sin catástrofe, ni amores libres de sensacionalismo. La catástrofe se muestra abierta, directa. El sensacionalismo se esconde detrás de velos, a veces sutiles pero en su mayoría burdos, sexo y sensacionalismo son casi sinónimo en los monitos”*¹¹¹

¹¹¹ I. Herner, *Op Cit*, p. 258.

Para esta autora, como podemos observar, los temas predominantes de la historieta de la década de los setenta son el sexo, el sensacionalismo y la violencia, todo ello con el fin de vender más y tener productos de mayor penetración en el mercado.

Una tercera campaña de censura caería sobre la historieta, esta vez en 1971-76, en respuesta a la debilidad del estado para responder a las quejas de los sectores conservadores que se organizaron de una mejor forma de lo que lo habían hecho en las protestas anteriores, esta campaña como las anteriores no fructificaría, ya que solo consistiría en algunas llamadas de atención a editores y a amenazas de cancelación de la licencia de litud de titulo, acciones que no llegaron a mas, pero que causaron revuelo en la época.

Pero mientras tanto, en otro tipo de historieta, el maestro historietista Eduardo del Rio mejor conocido por su seudónimo "Rius" de marcada tendencia izquierdista crea a los **Supermachos** en 1964. Una historieta notable realizada en la tradición del costumbrismo mexicano reflejando fielmente las realidades mexicanas de la época, como lo sería **La familia Burron** de Gabriel Vargas y a su vez, empieza la publicación de diversos trabajos en forma de libro como **Cuba para principiantes** o **Los Agachados**. "Rius" es el primero en ver que el comic tiene un gran potencial para la divulgación de ideas políticas de oposición, los trabajos del maestro "Rius" son una referencia obligada, no solo para la historieta mexicana, sino también para la caricatura, el periodismo y hasta la sociología nacional, retando en cada uno de sus trabajos, a los valores establecidos de la época, iconos, prejuicios y hasta instituciones nacionales, contribuyendo a su manera a hacer un poco más tolerante al país.

Otro de los aportes de los trabajos de “Rius”, sería la proliferación de las historietas de autor en nuestro país, en donde un autor realiza tanto los guiones como los dibujos de la misma historieta quedando toda la carga creativa en una sola persona, siendo esta persona dueña total de los derechos sobre su creación; forma de trabajo diametralmente opuesta a la de la historieta industrial en donde los derechos sobre los personajes se quedan con la editorial. Sin embargo, debido al ritmo y la carga de trabajo que esto implica, el mismo “Rius” no sostendría por mucho tiempo esta forma de laborar, teniendo que recurrir a un estudio o grupo de personas bajo su supervisión que lo auxiliarían en la elaboración de las historietas. Pero este nuevo producto elaborado en equipo no tendría el mismo impacto que el realizado únicamente por el maestro “Rius” y él mismo nos dice al respecto lo siguiente:



Fig.102.- Eduardo del Rio, Portada de Los Supermachos, Revista los Supermachos No 98, México, 1974

“Los intentos de mi parte por hacer un equipo de dibujantes y guionistas que laboraran bajo mi supervisión “los Agachados” tuvieron poco éxito. Si bien es cierto que un determinado tiempo otras personas elaboraron casi por completo la historieta, el público protestó y rechazó la historieta hecha por otras manos. Creo que bueno o malo, el padre de la historieta le imprime un carácter muy especial, no solo a los dibujos sino también a los textos y diálogos, que es finalmente el estilo con el que el lector se identifica y pide...hemos tenido innumerables ejemplos de historietas que desaparecen al morir su autor por incapacidad de otros dibujantes y guionistas para proseguirlas con la misma calidad literaria o artística según el caso...”¹¹².

Como vemos, para el maestro “Rius” las historietas de autor reflejan de una manera fiel la forma de pensar y de expresarse de los historietistas, cobrando esto gran importancia para realizar una historieta de gran calidad y que torna imposible seguir tras la muerte del autor, como fue el caso de Germán Butze y **los Supersabios**. “Rius” y su forma de trabajar, aunque no inventada por él, sería tomada como ejemplo por muchos historietistas en las siguientes décadas, como veremos más adelante.

Los charros toman importancia en el medio al protagonizar dos títulos de la época, **Alma Grande** y **El Payo**, por otra parte, revistas como **Chanoc** o **Lágrimas y risas** logran encumbrarse. El comic de terror mexicano tendría su representación en publicaciones como **Tradiciones y leyendas**¹¹³”y, **El Monje loco**. Además de versiones cómico-terror como **Hermelinda Linda**. El comic de “adultos”,

¹¹² E. Del Rio, *Op Cit*, p.200.

¹¹³ Wikipedia, Art. Historieta Mexicana una nueva conciencia:

http://es.wikipedia.org/wiki/Historietas_mexicana#Una_nueva_conciencia_.281964-78.29 consult 12 Feb 2012.

que presentaría temáticas diferentes destinadas a un público adulto y de “amplio criterio”, tendría su representante en la revista **Sniff**, mientras tanto el autor Alejandro Jodorowsky crearía en México el comic **Aníbal 5** al lado del dibujante nacional Manuel Moro Cid. Por su parte, el autor mexicano, aunque de ascendencia española, Sergio Aragonés se traslada a Estados Unidos e ingresa a trabajar en la famosa revista de humor irónico **Mad**. En cuanto a la aventura exótica, tendría entre sus principales exponentes a **Tamakun el vengador errante** que salió en 1975 y **Kendor el hombre del Tíbet**, de esta época también son de destacar títulos como , **Fantomas**, que narraba las aventuras de un elegante ladrón, **Torbellino**, y revistas sobre casos criminales como **Casos de alarma** de 1971. Las editoriales nacionales comienzan a publicar con mayor auge material producido en Estados Unidos, principalmente de casas productoras como la Marvel comics, o la DC comics.¹¹⁴

	
<p>Fig.103.- Angel Mora, Portada de <i>El Payo</i>, Revista <i>El Payo</i> No 308, México, 1972.</p>	<p>Fig.104.-Autor desconocido, Portada de <i>Tradiciones y leyendas de la colonia</i>, Revista <i>Tradiciones y leyendas de la Colonia</i>, México, 1984.</p>

¹¹⁴Wikipedia, Art. Historieta Mexicana una nueva conciencia:
http://es.wikipedia.org/wiki/Historietas_mexicana#Una_nueva_conciencia_.281964-78.29 consult 12 Feb 2012.

	
<p>Fig.105.-Alejandro Jorodowsky, Portada de <i>Anibal 5</i>, Revista Anibal 5, México, 1975</p>	<p>Fig. 106.- John Byrne, Portada de <i>Superman</i>, Revista Superman, México, 1979: publicada por Editorial Novaro, época del auge de los productos extranjeros</p>
	
<p>Fig.107.-Oscar Gonzales Guerrero, Portada <i>Hermelinda Linda</i>, Revista Hermelinda No 1171, México, 1988.</p>	<p>Fig. 108.-Juan Rocanglio Berger, Portada de <i>Fantomas</i>, Revista Fantomas, México, 1984.</p>

Para 1978 surgirían en México los llamados **Sensacionales** que eran historietas para adultos en donde abundarían los contenidos sexuales no explícitos, y de acción, que se imprimirían en un formato más pequeño que las historietas regulares

3.7. Los años ochenta el inicio de la debacle

El país enfrenta diferentes crisis económicas, políticas y sociales en esta época, siendo la más recordada la de 1982, y esto se verá reflejado en el mundo de la historieta con la quiebra de varias editoriales de historietas como Novaro.

Es en esos años cuando las grandes editoriales como Editorial Vid o Editorial Novaro se enfocarían en reproducir material importado ya que tiene un costo de producción mucho más barato, dándose un auge de estos productos.

		
<p>Fig.109.-Juan Alba, Portada de <i>El Pantera</i>, Revista El Pantera No 31, México, 1981.</p>	<p>Fig.110.-Oscar Gonzales Loyo, Portada de <i>Karmatron y los transformables</i>, Revista Karmatron y los transformables, México, 1988.</p>	<p>Fig. 111.-Juan H. Arcos, Portada de <i>Samurai John Barry</i>, Revista Samurai John Barry, México, 1980.</p>

Pero en lo que respecta a la historieta nacional sobresalen títulos como **El pantera**, de 1980 de corte cómico-policíaco; **Samurái John Barry** de 1983 y que narra las aventuras de un joven inglés que llega al Japón feudal del siglo XVI para convertirse posteriormente en Samurái; del mismo año tenemos **El cara de Memorándum** de Manuel Ahumada. Para 1986 la historieta de ciencia ficción tendría a su principal exponente en **Karmatron y los transformables** por el estudio Kaboom, y que narra las aventuras de un robot gigante y un grupo de personajes relacionados con éste. La historieta de luchadores tendría a sus exponentes en títulos como, “**El hijo del Santo** o **Blue Demon**, mientras que otro tipo de historieta musical, como las de las bandas “Timbiriche” y “Parchis” haría su aparición en la misma época.

En las décadas siguientes, y debido en gran parte a los cambios políticos y económicos que comenzaría a experimentar el país, la historieta nacional comienza a sufrir una debacle estrepitosa hasta casi desaparecer en la década de los noventa, estas causas serán analizadas en capítulos posteriores. Pero antes, revisaremos las principales influencias e impactos que el medio de las historietas ha tenido en la sociedad mexicana, y a manera



de resumen, se presenta el siguiente cuadro acerca de la historieta nacional y su historia.

Tabla 2. Principales acontecimientos de la historieta nacional¹¹⁵

Fecha	Acontecimiento
1869	<i>Rosa y Federico</i> primera novela ilustrada que aparece en el periódico <i>La ilustración potosina</i>
1880	Aparecen las historietas del <i>Buen Tono</i> que acompañaban a los cigarrillos
1908	Salen a la venta las <i>Aventuras de Adonis</i> que narra la aventuras de un perro, creadas por Rafael Lillo
1912	<i>Macaco y Chamuco aventuras de dos insoportables gemelos</i> de M. Torres aparece a la venta
1921	<i>Don Catarino y su apreciable familia</i> inicia su publicación por Carlos Fernández Benedicto
1922	Juan Bautista Urrutia Crea <i>Ranilla</i>
1927	Aparece <i>Mamerto y sus conocencias</i>

¹¹⁵Ulises Mavidris, History of Mexican comics, <http://www.angelfire.com/az/monjeloco/index.html> consult 12 noviembre 2012.

1932	Aparece <i>Adelaido</i> el primer comic dedicado a un solo personaje
1933	En la revista <i>Sucesos para todos</i> se empiezan a publicar comics
1934	<i>Paquín</i> No. 1 (29 de feb.) primer comic mexicano de éxito semanal sale a la venta.
1934	Nuevamente en la revista <i>Sucesos para todos</i> comienza la serie las <i>Calles de México</i> primera historieta seria
1935	Aparece <i>Paquito</i> (1 marzo) segundo comic exitoso semanal
1936	<i>Águila Blanca</i> aparece la primera historieta de grafismo realista
1936	La tercera historieta semanal de éxito <i>Pepín</i> ve la luz el 4 de marzo, a la postre este título se convertirá en uno de los más populares e importantes de esta época de oro.
1936	Primera aparición de <i>Los Supersabios</i> de Germán Butze, una de las series más importantes de toda la historia del comic mexicano
1936	En julio de este año aparece <i>Paquita</i> , dedicada al público femenino, que en un inicio, solo publicaba comics extranjeros traducidos, pero para el número 30 comienza a editar material nacional
1936	Aparece <i>Chamaco</i> , historieta semanal que junto con el " <i>Pepín</i> " serán los más exitosos durante dos décadas
1936	El diario Excélsior inicia una sección de historietas de 16 páginas
1936	Se crea el sindicato de dibujantes <i>Artistas Unidos</i> encabezado y fundado por Ramón Validosierra
1938	En el mes de agosto de este año en la revista <i>Paquito</i> se presentará <i>Superman</i> a los lectores mexicanos
1938	A manera de complemento de la revista principal sale a la venta <i>Chamaco Chico</i>
1939	Aparece el álbum <i>Paquín</i> dedicado a un personaje en particular
1939	Imitando al mercado norteamericano se crea un sindicato que distribuye tiras mexicanas el <i>Tamez Feature Syndicate</i>
1940	Derivado del programa de radio, surge el comic de horror <i>El Monje Loco</i>
1941	En enero <i>Chamaco</i> se convierte en la primer historieta de publicación diaria
1943	José G. Cruz introduce el fotomontaje a la historieta
1943	Aparece <i>Memín Pinguin</i> en las páginas de <i>Pepín</i>
1945	La revista <i>Cartones</i> es editada reciclando material del ya mencionado <i>Times Feature Syndicate</i> (septiembre)
1948	Aparece <i>La Familia Burrón</i> creada por Gabriel Vargas
1949	Son editados cuentos de Walt Disney por lo que más adelante será editorial Novaro
1951	Surge <i>Tesoros</i> uno de los últimos comics con historias múltiples
1951	Con <i>Halcón negro</i> , editorial <i>La Prensa</i> comienza a editar comics
1952	<i>Paquín</i> se dedica a publicar comics extranjeros únicamente
1952	José G. Cruz se independiza de <i>Pepín</i> e inicia la publicación de <i>Muñequita</i>
1952	En las páginas de <i>Revista de revistas</i> No. 2197 aparece un artículo dedicado a criticar las historietas
1952	Aparece el <i>Libro Mensual</i> en julio con la historia <i>Te Quiero</i> original de Guillermo de la Parra
1952	Aparece la exitosísima serie <i>Santo el enmascarado de plata</i> de José G. Cruz
1952	Aparece la Familia Burrón en revista independiente con el nombre de: " <i>Paquito presenta: La Familia Burrón</i> "
1953	Con " <i>Picante</i> " Núm.1 inicia la publicación de comics para adultos
1953	<i>El monje loco</i> obtiene su propia revista independiente, así como muchos otros títulos derivados de los diarios de historietas (<i>Pepín</i> , <i>Paquito</i> , <i>Chamaco</i> , <i>Los Supersabios</i> , etc.)
1954	Aparece la historieta <i>Vidas ejemplares</i>
1954	<i>Wama</i> obtiene su propio título
1954	En la revista <i>Selecciones</i> aparece el artículo : <i>Historietas Educativas para futuros delincuentes</i>
1955	Se inicia una cruzada contra los comics pornográficos, se queman miles de comics en el Zócalo

1957	Sale a la venta el ultimo numero de <i>Chamaco</i> con historias seriadas, para después presentar dos historias completas por número
1959	Aparece " <i>hanoc</i> creado por Ángel Martín y Ángel Mora
1961	El Payo hace su aparición
1962	Publicados por la prensa salen a la venta <i>Los 4 fantásticos</i> iniciando la era <i>Marvel</i> en México
1962	Aparece <i>Lagrimas Risas y Amor</i>
1963	<i>Monstruos</i> , y <i>Tradiciones y Leyendas de la Colonia</i> , las más grandes series de terror hacen su aparición
1963	Aparece <i>Kaliman</i> en radio novela
1964	<i>Memín Pinguin</i> es relanzado
1964	Eduardo del Río "Rius" crea <i>Los Supermachos</i> e inicia la publicación en formato de libro de diversos trabajos
1965	Aparece la serie <i>Brujerías</i> donde más adelante aparecería <i>Hermelinda Linda</i>
1965	Sale a la venta el primer número de <i>Kaliman</i>
1966	Aparece el formato mini (historietas mucho más pequeñas que el formato normal) publicado por EDAR
1966	Alejandro Jodorowsky produce <i>Aníbal 5</i>
1967	Aparece otra serie de terror <i>El Monje Loco</i>
1968	Aparece <i>La Garrapata</i> otra historieta de sátira política que es rápidamente censurada por el gobierno Priista
1969	<i>Fantomas</i> obtiene su propio título
1971	<i>Casos de Alarma</i> sale a la venta
1975	Sale a la venta <i>Tamakun el vengador Errante</i>
1978	Surgen los <i>Sensacionales</i>
1980	Aparece <i>El pantera</i>
1983	Sale a la venta <i>Samurái John Barry</i>
1985	Editorial Novaro quiebra
1986	Inicia publicaciones <i>Karmatron y los Transformables</i>

Características del medio de la historieta en México

Una vez revisada la historia del medio en nuestro país, revisemos ahora a detalle las principales características de la historieta en nuestro país según nuestros autores:

Armando Bartra en un ensayo sobre la historieta mexicana la define como:

*"...Con pocos recursos y sin el peso de la academia ni el lastre de la tradición, la imaginaria monera mexicana es culturalmente irresponsable. Pero también es ligera, desparpajada, libérrima. Frente a la mesurada armonía de la historieta europea y hasta del cómic norteamericano, nuestros monitos resultan excesivos, delirantes; producto de una creatividad desencantada donde las convenciones del súper-yo cultural, que encorsetan a los primermundistas, dejan paso a los desfajados impulsos del inconsciente tumultuario..."*²

Como vemos, *Bartra* define a la historieta mexicana como un poco más ligera y me atrevería a decir, más irreverente que sus pares norteamericanos o europeos, léase historietas "primer mundistas" y es, a mi parecer, en este desparpajo, no me atrevería a decir falta de seriedad, que la historieta mexicana encuentra una de sus más notables características que le ayuda a definirse e identificarse frente a otras historietas, y que a la vez, ratifica a este medio como un fiel reflejo de la sociedad que

² Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

la produce, el caricaturista Eduardo del Río "Rius" en su libro *La vida de cuadritos* nos dice acerca de la historieta:

*Aunque la historieta mexicana que se hace hoy en día está considerada como la PEOR del mundo, México ha dado grandes historietistas como: Neve, Acosta, Audiffred, Gabriel Vargas, Casillas, Valdisierra y etcétera, sin embargo, la mala calidad y peor gusto de la historieta mexicana debe atribuirse a los editores, más interesados en la venta de productos populares que en uso de la historieta con fines didácticos...El problema de la historieta en México, es que se ha dejado en manos de los peores mercachifles-editores que, en complicidad con nuestras autoridades educativas, fabrican solo el comic enajenante y de mal gusto, pornográfico y sentimentaloides, del que venden millones...el comic es después de la televisión, el medio de comunicación masiva más importante en nuestro medio, donde millones de lectores se nutren de literatura de tercera, enajenante, falsa y de mal gusto. El esfuerzo de la Secretaría de Educación al editar historietas desenajenantes se ve minimizado ante los enormes tirajes de comics idiotas que son, finalmente los que prefiere consumir el pueblo...*¹¹⁶

Es notable el panorama que presenta este autor de la historieta nacional, poco menos que trágico y frustrante, pero también podemos notar por medio de esta cita, que este medio de la historieta es bastante popular y de gran arraigo en el público, que en palabras del autor consume millones de comics enajenantes, sentimentaloides y pornográficos

Para la profesora Irene Herner de igual forma, la historieta mexicana está excesivamente copada de temas sensacionalistas, catastróficos y semipornográficos, temas fáciles de tratar por los autores pero que no aportan nada a la cultura general de los lectores, y nos lo dice de la siguiente manera.

*La normalidad en las historietas es, como hemos visto, una hilera infinita de catástrofes, una larga secuencia de chismes e imágenes grotescas y morbosas. No hay heroicidad sin catástrofe, ni amor libre de sensacionalismo. La catástrofe se muestra abierta, directa. El sensacionalismo se esconde detrás de velos, a veces, sutiles, pero en su mayoría burdos. Sexo y sensacionalismo son casi sinónimos en los "monitos" y las mujeres decentes no son una excepción a esta regla.*¹¹⁷

Podemos notar que también para esta autora los "monitos" de esa época, los años setenta, "no son sino un compendio de morbo, pornografía y mal gusto", aunque eso sí, muy populares y de gran penetración ideológica.

Por su parte Anne Rubenstein menciona en su libro *Del Pepín a los agachados. Comics y censura en el México post revolucionario*: que la historieta es un producto de la post revolución y de los conflictos y transiciones acontecidos entre tres grupos: una cultura revolucionaria con vínculos con el liberalismo del siglo XIX; una cultura conservadora arraigada a un fuerte catolicismo y una cultura capitalista internacional, conflictos que se resuelven manteniendo un equilibrio entre las tres partes, y son las historietas precisamente las que nos ofrecen, por medio de su historia, la oportunidad de

¹¹⁶ E. Del Río, *Op. Cit.*, pp. 97, 115, 120.

¹¹⁷ I. Herner, *Op Cit.*, p.258.

observar estos procesos de lucha y equilibrio entre estos tres grupos.¹¹⁸ Ya que al igual que muchos otros medios, las historietas sirvieron, según la autora, para definir lo que significaba modernidad, y la definición de esta modernidad reflejada en las historietas fue la base para los debates entre estos tres grupos. En palabras más sencillas, al ser las historietas avatares de la modernidad, la discusión en torno a éstas, transita en el debate de los valores de la modernidad y el progreso entre los tres grupos antes mencionados.

Pero ¿Cuáles son las peculiaridades del medio? ¿Y cuáles son sus diferencias con las de otros países? Es decir, qué hace particular al mercado de la historieta nacional. Sobre esto la autora nos dice lo siguiente:

Las historietas mexicanas no son lo que podría esperarse. Su público lector no es joven ni masculino (como los de otros países). La historia suele ubicarse en un mundo totalmente familiar, más que en un universo alterno, y es un mundo sin superhéroes. No se les vende en tiendas especializadas sino en los puestos de periódicos, comparten el espacio y los lectores, así como todo un conjunto de expectativas y críticas de los consumidores con publicaciones similares que incluyen fotonovelas, periódicos deportivos, revistas femeninas y pornografía soft¹¹⁹

Como vemos, estas son las principales diferencias que distinguen a la historieta nacional de la de otros mercados, pero cuáles son las características que la hacen única, ya sean éstas negativas o positivas, la misma autora reflexiona sobre esto:

En México los comics son ubicuos y vulgares en todos los sentidos de la palabra. Las historietas son inmensamente populares (todavía en 1990, tras dos décadas de ir perdiendo circulación, son ocho de las diez publicaciones, periódicas de mejor venta) y su popularidad no reconoce regiones, edad, género ni clase. Son baratas y fáciles de conseguir en las esquinas de cualquier pueblo de buen tamaño en todo el país. Como son pequeñas y ligeras, resultan fáciles de llevar, por lo cual están siempre presentes en espacios públicos como los paraderos de autobús y las peluquerías. Las portadas de colores chillantes, se fueron volviendo más llamativas a medida que mejoraba la técnica de impresión¹²⁰

Así pues, las historietas resultan ser productos editoriales en donde se tocan temas vulgares, pero que tenían una inmensa popularidad aun a inicios de la década de los noventas y eran casi omnipresentes en la vida del país ya que al ser de fácil transporte siempre se encontraban visibles en los espacios públicos, pero también resultaban tener una labor social importante ya que:

...Pero históricamente estos relatos amarillistas le han ayudado a los mexicanos a manejar los efectos del cambio en su propia vida. A los que se trasladaban a las ciudades les enseñaron como conducirse en su lugar de trabajo y su nuevo vecindario, advirtiéndoles lo que podían esperarse y consolidándolos, al mismo tiempo, con las posibilidades del confort de la clase media y la felicidad familiar¹²¹

En resumen, para esta autora la historieta mexicana fue:

¹¹⁸ Anne Rubenstein, *Del Pepín a los agachados, comics y censura en el México Posrevolucionario*, FCE, México, 1998, p 31.

¹¹⁹ Idem, p 26.

¹²⁰ Idem, p 32.

¹²¹ Ibidem.

1. Resultado de los conflictos del México post revolucionario que buscaba su paso a la modernidad.
2. Profundamente diferente a la de otros países, llena de temas vulgares en la mayoría de sus títulos.
3. Pero aun así, inmensamente populares, baratas, de fácil transporte, y casi omnipresentes.
4. Debido a esto, cumplía una labor social importante como la de instruir e informar a sus lectores de estos cambios a la modernidad

Para esta autora, sin embargo, las historietas van más allá de estas simples características intrínsecas y de su función distractora dentro de la sociedad, ya que para ella, las historietas y los debates en torno a las mismas ayudaron a forjar y estabilizar el México post revolucionario, no obstante, las historietas fueron víctimas de su propio éxito, por motivos que analizaremos a lo largo de este texto, convirtiéndose solo en sombras de lo que alguna vez fueron y con posibilidades de cambio sólo en la medida en que la sociedad mexicana, que las cobijó alguna vez, cambie.

Pero por otro lado, en el libro *De San Garabato al callejo del Cuajo* el caricaturista Rafael Barajas, el "Fisgón", nos comenta que: "...debido al número de ejemplares tirados cada semana, la historieta es: la gran industria editorial mexicana y que, al menos en términos meramente cuantitativos, la principal lectura de los mexicanos son las fotonovelas e historietas..."¹²².

De igual forma, menciona que su influencia se ha dejado sentir, no solamente en términos económicos, ya que alrededor de ésta, se han construido emporios empresariales como el de "García Valseca", sino también en términos sociales, ya que gracias a la historieta, se han creado arquetipos sociales, como sucede con personajes icónicos como podrían ser *Memín Pinguin* o *La familia Burron*, giros lingüísticos que pasan al lenguaje cotidiano, e incluso, personajes que trascienden más allá del papel y la tinta para convertirse en personajes de celuloide, o viceversa, personajes ya establecidos que encuentran, en la historieta, un nicho para crecer y expandirse mediáticamente como sería el caso del *Santo*.

Irónicamente la historieta no es tratada como un objeto cultural de importancia, se le trata con desdén e indiferencia, la historieta popular es considerada como un objeto de lectura para el vulgo inculto, y propio del folclor del pueblo (por lo general proletario) y por lo tanto, es poco estudiada y analizada. Caso contrario a lo que sucede en Estados Unidos o Europa, por lo que se pretende, en las siguientes líneas, realizar un análisis de la misma a lo largo del tiempo (a partir del siglo XIX).

¹²² Rafael Barajas, *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, Editorial RM, México, 2009, p 61.

Para llevarlo a cabo, se procederá a efectuar un análisis época por época, desde su nacimiento hasta su declive, sin olvidar sus intentos de regreso, iniciemos pues con:

Ahora que ya hemos revisado un poco de la historia de la historieta en nuestro país así como sus principales características, considero que es importante adentrarnos un poco más en el impacto que han tenido en la vida cotidiana del pueblo mexicano por lo que a continuación analizaremos época por época este impacto.

4. Las historietas, influencias externas y su impacto en la sociedad

Las características que hacen singular a la historieta nacional mexicana son su penetración masiva en la sociedad, es decir, su alcance social o popularidad, además, la influencia que historietas de otras nacionalidades han tenido en la mexicana, aunque dándole a esta influencia un claro giro, mexicanizándola y otorgándole valores nacionales, pero ¿cómo es que este medio, al tener una importante presencia en la sociedad, influye en ella? Y ¿de qué manera influye la historieta extranjera en la nacional y cómo se ve reflejada esta influencia en la sociedad? Para responder a esta última pregunta debemos acudir a *Armando Bartra*, ya que en su artículo: *Los pepines en la educación sentimental del mexicano*¹²³. Nos menciona que la historieta de todo el siglo XX se identifica claramente con la historieta estadounidense*, esto, debido a la solvencia económica de que goza el medio norteamericano que ha conseguido internacionalizarse, en donde los editores logran imponer un modelo y adueñarse de un género considerándolo como propio.

La historieta mexicana del siglo XX está fuertemente influenciada por la estadounidense por motivos tanto económicos como geográficos. Así pues, tenemos un medio que es influenciado por productos extranjeros, que sin embargo, ha logrado encontrar su propia imagen con el paso del tiempo y la evolución del medio, como el mismo "Rius" nos dice en la siguiente cita refiriéndose, a que si bien existe una gran influencia, sobre todo del producto estadounidense, la historieta mexicana ha sabido encontrar una personalidad propia, sobre todo en el humor: *Copia además de la historieta yanqui, la historieta mexicana se salva por las creaciones humorísticas y mexicanas de caricaturistas como: Arthenack, Audifred, Pruneda, Germán Butze, Quezada, Gabriel Vargas etc.*¹²⁴.

Pero regresemos ahora a nuestra primera pregunta ¿Cómo es que este medio, al tener una importante presencia en la sociedad, influye en la misma? Según Armando Bartra, ello depende de la época a la que se esté considerando, es decir, la historieta ha tenido distintos tipos de influencia a lo largo de su historia. Al inicio de su existencia como medio los fundadores satirizaban y apaleaban por medio de sus trabajos a imperialistas y conservadores, pero de igual forma, hacen mofa de los padres fundadores de la nación, ejemplos, los tenemos en los trabajos de Escalante, Villasaña, Casarín, Posada y Alamilla, en resumen, podemos decir que la función social de la historieta de esa época es ser crítica con la sociedad y su sistema político, pero esta función crítica cambiara drásticamente durante la época del Porfiriato que a continuación se aborda.

¹²³ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹²⁴ E. Del Rio, *Op Cit*, p.99.

*Siendo la del siglo XIX influenciada por la historieta europea de la época

La historieta nacional tomaría otro cariz a finales del siglo XIX y principios del XX con el orden que el porfiriato impondría en todo el país y todos sus niveles sociales. La prensa pasa de ser crítica y contestataria a ser puramente de divertimento¹²⁵, es decir, poco editorialismo y mucho entretenimiento, esta falta de contenido ocasionó que la parte gráfica cobrara gran importancia y permitió que personajes como José Clemente Orozco se desarrollaran en este medio, realizando gráficas, que eran capaces de competir con la fotografía, así pues, en esta época, se

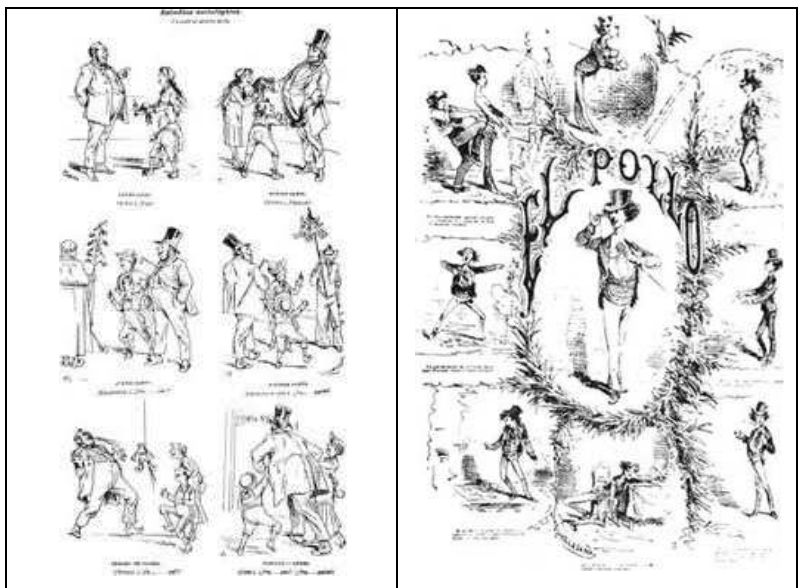


Fig. 114.- José María Villasaña, *Historieta*, Internet, México, S XIX: Historieta de José María Villasaña, fundador de la historieta nacional

Fig.115.-José María Villasaña, *Historieta*, Internet México, SXIX: Otro ejemplo del trabajo de Villasaña en donde se nota el tono satírico de la misma, haciendo moña de las clases altas

daría un gran adelanto en cuanto a la gráfica, lo cual permitió el desarrollo de artistas mexicanos, siendo ésta (la parte grafica) la principal influencia de las historietas, pero en el contenido se pasaría de un medio crítico a historietas con gracejadas o humor blanco pero sin crítica política, debido principalmente a la neutralidad que en la época porfiriana, mantenía la prensa. También es importante destacar que en esta época la inmensa mayoría de la población era analfabeta, por lo que la naciente narrativa gráfica tenía una mayor penetración¹²⁶.

¹²⁵ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹²⁶ Ibidem

Tras el estallido de la revolución, la historieta tomaría nuevamente vertientes políticas, los autores, tanto escritores como artistas, se convertirían en duros críticos a favor de la revolución y la contrarrevolución, mostrando en estos trabajos sus renovados recursos, madurados a través de los quince años de humor intrascendente de la época anterior. Así, personajes como Zapata, Villa o Madero se convertirían en protagonistas de



Fig. 116.-Jose Guadalupe Posada, *El Gran panteón Amoroso*, Internet, México, S XIX: Trabajo de Posada donde se satiriza a la sociedad de su tiempo

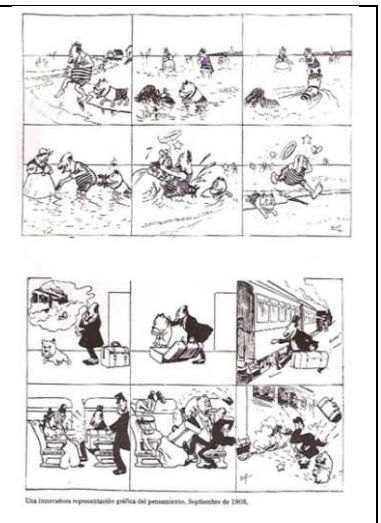


Fig. 117.- Rafael Lillo, *Tira Adonis*, Internet, México, S XX: "El adonis" de Rafael Lillo el divertimento y la estética replazarían a la crítica social en la historieta de la época

la historieta que ya mostraba un notable avance en el empleo, de modo consistente, de los recursos del comic moderno, de esta forma la historieta tomaría nuevamente tintes críticos y políticos, pero esta vez, con una técnica más avanzada y moderna que incorporaría recursos de la historieta moderna¹²⁷.

4.1. En la publicidad

Tras este periodo, donde se retoma el uso critico, la historieta pasaría a ser usada como medio de publicidad y para plasmar los usos y costumbres de la sociedad, tal es el caso de las historietas aparecidas en los cigarrillos del *Buen Tono* en donde se combinaría la capacidad del autor de plasmar el lado chusco de los acontecimientos más trágicos, con la propaganda que se hace a las virtudes del tabaco que publicita. Podemos decir que en esta etapa, la historieta tiene el rol de reflejar a la sociedad como es, para de esta manera, hacer reír a los lectores, pero este medio es igualmente usado como publicidad de distintos productos. Sobre este tipo de historieta mexicana de carácter netamente comercial "Rius" nos dice: "*El autor de estas primeras tiras* (refiriéndose a las aparecidas en los cigarrillos del Buen Tono) *fue el dibujante Juan Bautista Urrutia. Como puede verse, en México la historieta es una derivación de la publicidad, y ha tenido siempre esa mentalidad: dinero*"¹²⁸.

¹²⁷ Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹²⁸ E. Del Rio, *Op Cit*, p.99.



Fig.118.- Eusebio Planas, *Litografía El Buen Tono*, Colección Cigarrillos el Buen Tono, 1880: Viñeta de la historieta el "Buen tono" en donde las situaciones trágicas cotidianas devienen en acontecimientos chuscos, siempre alabando las virtudes del cigarrillo

A partir de esta etapa, la historieta mexicana retomara varios elementos de la historieta extranjera: temática, estilos, técnicas pero adaptándolos a la realidad e idiosincrasia nacional, siendo su función nuevamente, la de reflejo social. Ejemplo de esto, lo encontramos en la tira de Jesús Acosta *El Chupamirto*, aparecido en el periódico *El Universal* y protagonizada por el clásico "peladito", propio de las carpas, que más adelante derivaría en el personaje del actor Mario Moreno "Cantinflas"¹²⁹,

se inicia de esta manera, una especie de simbiosis entre la carpa y la historieta, y el papel de la historieta se refuerza como referente social, apoyándose en otros ejemplos como *Mamerto y sus conosencias* reflejo de la vida campirana del charro vacilador. Estos son tan solo dos ejemplos de una gran variedad de personajes que habitaban el comic nacional y, como podemos ver, la historieta nacional se mueve entre charros campiranos y peladitos urbanos de bajo nivel social, lo que refleja la transición de una forma de vida rural a una urbana, fenómeno que venía sucediendo en el México de la época, desde poco tiempo atrás, manifestando de este manera la simbiosis y reflejo existente entre sociedad e historieta.



Fig. 119.- Jesús Acosta, *Tira de El chupamirto*, Diario el Universal, Mexico, 1927: personaje de historieta que inspirara la creación del personaje de Mario Moreno "Cantinflas".

Estas características las funciones sociales, harían de la historieta un medio muy popular para la población mexicana; las posibilidades de publicaciones con nueva temática se multiplicaban, pasando de tiras en prensa a publicaciones formales que harían su aparición a mediados de los años treinta. Contando con este tipo de productos en prácticamente todo estrato social. Diferentes

¹²⁹ Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

instituciones, tanto eclesiásticas como educativas aprovecharon el medio y publicaron a través de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (ejemplos de historietas publicadas por la SEP son: Palomilla, Piocha o Hercules publicaciones que destacaban no por ser institucionales o apegadas al régimen si no por su ligereza, gracia y facilidad de leer), por lo que se puede afirmar que cada sector de la sociedad mexicana tenía su nicho de historieta el cual reflejaba sus valores y su estilo de vida, siendo estos trabajos realizados netamente por talento mexicano, tanto en la grafica como en la narrativa.¹³⁰

Como acabamos de mencionar cada historieta refleja, de alguna forma u otra, el estilo de vida o valores del estrato social de donde sale, así pues, las historietas producidas por el Estado reflejan un nacionalismo a ultranza*, ensalzando los valores de la revolución y el institucionalismo, pero por otro lado, los “cuentos” producidos por la SEP, a pesar de ser también auspiciados por el estado, muestran una gran diversidad de estilos internacionales, una fusión interesante en la que conviven el *Mickey Mouse* de *Disney*, con creaciones europeas y productos nacionales, diversidad, puesta al servicio, claro está, de la educación y alfabetización del público lector¹³¹.

Por otro lado, las historietas publicadas por sectores de derechas, ultraconservadores y católicos tienen una misión mas catequista y conservadora que comercial, el cual se ve reflejado en el arte y en el guión, que resultan anacrónicos para la época, pero que cumplen con su cometido: llevar al gran público los valores cristianos y conservadores.

La historieta comercial, por su parte, se aparta de todo intento de evangelizar, de crear identidad o de educar. Se dedican a entretener, a vender y a generar un medio de escape a un público cada vez más adulto, esta historieta contiene menos texto y se da un mayor valor al arte de las mismas, este sería sin duda, el más exitoso y el que prevalecería en las décadas subsiguientes, sin embargo existen autores que no consideran que esta historieta comercial sea el ejemplo ideal del medio mexicano, como es el caso de “Rius” que nos dice lo siguiente sobre la historieta comercial mexicana: *“Sin embargo la mala calidad y peor gusto de la historieta mexicana debe atribuirse a los editores más interesados en la venta de productos populares (léase historieta comercial) que en el uso de la historieta con fines didácticos”*¹³²

¹³⁰ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano
http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹³¹ Ibidem

¹³² E. Del Río, *Op Cit*, p.97.

*Gobiernos de Ávila Camacho y Cárdenas

4.2 Lectura de masas

Sin embargo, es gracias a esta historieta, comercial e industrializada, que se alcanzarían tirajes vertiginosos a principios de la década de los cuarentas. Como ya se mencionó, tan solo la revista *Pepín* alcanzaría la cantidad de 700,000 ejemplares diarios¹³³).

Sucede un particular fenómeno el cual Armando Bartra nos describe de la siguiente manera:

“Nunca antes tantos mexicanos compartieron en sincronía los mismos deleites culturales. Nunca antes tantos compatriotas disfrutaron al unísono idénticas aventuras y desventuras de ficción. Nunca antes tantos de nosotros reímos y lloramos, virtualmente a coro, por las mismas gracias y desgracias. Y es que nunca antes tantos mexicanos supieron leer. Estamos hablando –según el número de lecturas que se le atribuya a cada uno– de entre cinco y diez millones de lectores de revistas de muñequitos, muchas de ellas de aparición cotidiana y cada una con grandes tirajes, que en ocasiones rebasan el medio millón de ejemplares. Y es que no hay disfrute más auténtico que leer historietas. A diferencia de la literatura, la pintura y en general el arte con mayúscula, los monitos no realzan el sobaco ni adornan muros o bibliotecas, no tienen prestigio académico ni confieren lustre cultural. Con demasiada frecuencia libros y museos se visitan por razones ajenas al puro disfrute, en cambio la fruición monera es libre, gozosa. Las revistas de historietas eran el artilugio de evasión más accesible y barato. Los pepines nos acompañaban en casas, oficinas, escuelas, parques o tranvías; podíamos llevarlos de la mesa a la cama o sentarnos con ellos en la taza del baño; y cabían en la mochila escolar, la bolsa del mandado o el bolsillo trasero del overol. Eran una droga legal que ofrecía viajes sin riesgo; un dispositivo de tinta y papel para ponerse en trance por cinco centavos. Abismado, con la vista clavada en signos misteriosos, el lector de historietas se reía solo o se acongojaba sin motivo aparente: soñaba sueños de papel. Y los mexicanos de los decenios del treinta y los cuarenta aprendimos a leer para no quedarnos fuera de la diversión¹³⁴”.

Como el autor nos refiere, las historietas logran en conjunto con el proceso de alfabetización de la época, que miles de mexicanos lean al unisono, un mismo material, una misma historieta, en pocas palabras, que miles de mexicanos lean. A esto podemos darle varias lecturas, por una parte, si bien la historieta no tiene ni da el lustre que tienen y dan la lectura de los grandes clásicos de la literatura ni de las grandes obras pictóricas es decir del ARTE con mayúsculas, sí aportan las bases para lo que sería un gran avance cultural, ya que este crecimiento o avance consiste en dar el siguiente paso, es decir, usar la frescura y el ánimo con que leemos los “monitos” para que la población se adentre en la lectura de los clásicos, lamentablemente esto se quedaría sólo en intento ya que este “progreso” nunca se logró cabalmente, pero el alentar a que una gran porción de la población mexicana lea, es en sí un logro por sí mismo.

Así pues, en esta época la historieta tiene dos de sus más grandes momentos, por un lado, logra un auge inusitado debido en gran parte a las temáticas que presenta y por el otro, logra algo que se veía

¹³³ I. Herner, *Op Cit*, p.23.

¹³⁴ Armando Bartra, en. *Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano* http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

casi imposible en décadas pasadas, que miles de mexicanos, tras ser alfabetizados, gracias a los trabajos de personajes como José Vasconcelos, sean lectores ávidos y constantes, lo que influirá de manera decisiva en el avance cultural y social de la nación, ejemplo de ello nos lo da nuevamente

“Gracias a las historietas humorísticas o serias de los pepines los mexicanos del común adquirimos identidad; un imaginario compartido, pero también generalizados usos y costumbres de andar por casa, muletillas que otorgan cadencia verbal, fórmulas filosas para insultar y floridas para seducir, frases memorables para bien morir. En el medio siglo los mexicanos nos hicimos mexicanos porque empezamos a compartir las emociones instantáneas que nos proporcionaba la industria cultural. Porque, además del grito del Padre de la Patria: « ¡Vamos a coger gachupines!», o del apotegma del indio Juárez: «El respeto al derecho ajeno es la paz», todos conocíamos la propiciatoria frase con que empezaba sus relatos radiofónicos el Monje Loco: «Nadie sabe... nadie supo... nadie sabrá la verdad en el horrible caso de...». ¹³⁵”

4.3. ¿Control social?

A la historieta la podemos observar desde enfoques distintos, enfoques quizás un poco más negativos como el que nos ofreció “Rius” que ya hemos analizado, o como el que tiene la profesora Irene Herner. Para ella, el impacto social que tienen las historietas en la sociedad mexicana es de igual importancia que el impacto económico ya que:

“En el mercado hay un tipo especial de productos industriales, los culturales...y de entre estos productos, es la historieta probablemente, el más barato, por lo cual su distribución no tiene paralelo, sobre todo, en países caracterizados por la pobreza de la mayoría de su población, tales como el nuestro ¹³⁶”.

Gracias a esta cita podemos deducir, de inicio, que para esta autora el impacto social de la historieta está íntimamente ligado a su bajo costo, ya que debido a ello la difusión de las historietas logra ser mucho más masivo que otras formas de entretenimiento de la época, debemos recordar que el texto de la profesora Herner data del año 1979, sobre todo, en países subdesarrollados, y teniéndolo en cuenta, podemos llegar a la siguiente conclusión: Al ser un producto barato entre los medios de entretenimiento la historieta mexicana tuvo una mayor difusión entre la población, principalmente las clases populares y que acababan de ser alfabetizadas, por lo que el mensaje que de ella emane será recibido directamente por estas clases, de ahí la importancia del costo bajo del producto y de su penetración social.

Y más adelante, para reforzar esta idea, la autora nos dice lo siguiente:

“Si para comprender el fenómeno de los “Monitos” pasamos por alto el estudio de su función social y económica entenderíamos muy parcialmente el problema. La influencia de este medio es tan vasta justamente porque se presenta en dos vertientes muy poderosas: por un lado la del poderío económico y por otro la de su fuerza ideológica... tampoco podríamos pasar al estudio de los

¹³⁵ Armando Bartra, en. Piel de Papel. Los pepines en la educación sentimental del Mexicano http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html Consult 3 Febrero 2012.

¹³⁶ I. Herner, *Op Cit*, p. 83.

mundos ideológicos que encierran los monitos sin antes entender que estos no son más que el reflejo y la reproducción de las condiciones materiales (realidad económica y política) que los producen, mismas que producen todas las demás mercancías que se venden en el mercado”¹³⁷

De esta cita debemos entender que el impacto social de la historieta está íntimamente ligado a sus características como producto de consumo, ya que al tener un módico precio tendrá un mayor alcance y penetración entre las clases populares y ayudará a reproducir y perpetuar los mensajes, estructuras y costumbres de las clases que la producen, de ahí la importancia de sus características económicas e industriales: su bajo costo, sus grandes tirajes y su gran penetración social.

Y ¿Qué tipo de mensajes emana de este medio?, ¿cómo se manejan y cuáles son sus funciones? la autora nos dice:

“No hay mucho de nuevo bajo el sol, la función ideológica común del espectáculo de masas, sea el romano, o la corrida de toros, o la historieta, es la de controlar, manejar, crear, o bien, crear para el pueblo y desde el centro del poder “Su sana diversión”, o sea su evasión de la realidad social”¹³⁸

Así pues, para esta autora, la historieta se vale de su carácter económico industrial para llevar el mensaje de evasión que las elites producen basándose en los gustos de este gran público.

Pero ¿cuáles son estos temas que el público consume y que la gran industria de la historieta le proporciona?, la misma autora nos lo dice en la siguiente cita: *La normalidad en las historietas es, como hemos visto, una hilera infinita de catástrofes, una larga secuencia de chismes e imágenes grotescas y morbosas.*

Como vemos a través de esta cita, la industria le da al pueblo lo que necesita y consume, aunque sean temas tan burdos, como la violencia explícita, el sexo o el sensacionalismo

4.4 .Distractor, ¿válvula de escape del gobierno?

Por otra parte, para Anne Rubenstein, la historieta nacional jugaría también otro papel de igual importancia a los que ya hemos mencionado: el de distractor del pueblo. Cuando ella se cuestiona acerca del porqué de la relativa, calma y prosperidad del México que transcurre entre los años cuarenta a inicios de los setenta, a modo de respuesta realiza la siguiente reflexión: *“Es evidente que*

¹³⁷ I. Herner, *op.cit.*, p. 83.

¹³⁸ Idem, p.110.

las historietas, por sí mismas, no son la respuesta al enigma histórico de la relativa paz y prosperidad de México... Sin embargo la historia de los comics nos muestra cómo funciona ese proceso^{m139}.

Con ello la autora nos da a entender, que si bien las historietas por sí mismas no pueden dar la explicación del porque de esta prosperidad y tranquilidad, su historia como medio, entendida en su adecuado contexto, nos da una idea general del porque de toda esta “relativa calma”, ya que la historia de censuras y escándalos de esta industria es el reflejo, del único tipo de temas que el estado (Priato) permitía que fueran puestos a discusión por la oposición. De este modo, al permitir que algunas de las posiciones ideológicas del gobierno como qué, se debía censurar o no en las historietas, fueran discutidas, podía atraer a sus filas a dichos oponentes, como nos dice la misma autora a continuación.

“La relativa calma que ha prevalecido no es el fruto de un estado completamente policial sino el logro de un gobierno que ha controlado más o menos el curso de los acontecimientos en México permitiendo al mismo tiempo un espacio adecuado para la discrepancia y manteniendo la flexibilidad necesaria para responder ocasionalmente a esas voces, es en gran medida, el éxito del Estado Mexicano puede atribuirse a su política cultural”^{m140}.

Así pues, el hecho de que asuntos culturales como el contenido de los *Pepines* y demás historietas fueran cuestionadas y puestas a debate, permitía la cohesión de los distintos grupos políticos diferentes al gobierno, evitando así que asuntos verdaderamente relevantes, como la economía o la política pudieran ser cuestionados. Casi todos los temas debatibles eran de tipo cultural, los medios de comunicación, canciones populares, el uso de espacios públicos y el nombres de calles. Como vemos cada uno de estos conflictos o temas debatibles, los que hemos mencionado son tan solo algunos ejemplos, tienen que ver con las transformaciones post revolucionarias, del hogar, la fábrica, la masculinidad y la femineidad, así como con el nacionalismo, y los participantes en estos debates negociaban estos cambios dentro de su ámbito.

Estas transformaciones, así como sus patrones de comportamiento, vieron su reflejo en películas e historietas por igual, existían historietas en donde la mujer se emancipaba del hombre, o en donde se hacía apología del nacionalismo imperante, lo que llevaba a que estos dos medios fueran duramente cuestionados por grupos conservadores, ya que al ensalzar valores progresistas y nacionalistas, se transformaban en avatares de la transformación post revolucionaria y modernizadora, lo que aterraba a dichos grupos que veían amenazados, sus valores y costumbres tradicionales, y esto se debía a

¹³⁹ A. Rubenstein, *Op Cit*, p22.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

que los *Pepines* participaban de debates culturales tan relevantes como el papel de la mujer tras la revolución, reflejando en sus páginas cómo debería comportarse ante la sociedad y lo que el Estado esperaba de ella, causando con esto serios debates sobre los contenidos y sobre los valores que vertían sobre la mujer y su papel social.

En palabras más sencillas, al ser las historietas populares reflejo de la modernización que intentaba imponer el Estado mexicano, se convertían en una influencia peligrosa para el pueblo ya que amenazaban los valores tradicionales de muchos grupos conservadores, pero a la vez permitía, que al poder ser cuestionadas por dichos grupos, se convirtieran en una válvula de escape para el Estado mismo, como nos lo dice la misma autora a continuación:

“Los debates sobre las historietas, como otras discusiones culturales, desviaron la atención sobre otras cuestiones morales que ya habían dado lugar a la violencia y la destrucción. Estas controversias acerca de los medios de comunicación provocaron tensiones entre los conservadores católicos y el gobierno central en el dominio del imaginario. En 1944, por ejemplo, hicieron posible que el gobierno formase una alianza simbólica con esos católicos descontentos organizados contra las corporaciones de la comunicación que ya casi eran parte del estado mismo. En los decenios siguientes otros debates similares le dieron al gobierno mexicano la posibilidad de consolidar su alianza con los conservadores sociales”¹⁴¹.

Así pues, al hacer partícipe a los grupos opositores de la construcción de este nuevo imaginario cultural reflejado en medios como las historietas o el cine permitió a este mismo estado distraer la atención de temas centrales y al mismo tiempo sumar a la oposición a las causas del gobierno, y al mismo tiempo los relatos derivados de la historia de la historieta, forman parte del México post revolucionario.

Este estado post revolucionario se legitimaba por medio de argumentos similares a los aparecidos en las revistas de historietas, y así nos encontramos ante una especie de simbiosis, ya que estas interacciones sociales, así como los usos y costumbres de la sociedad definían los contenidos de las historietas y estas, a su vez, ayudaban en la definición de la cultura nacional y legitimaban los arreglos políticos post revolucionarios.

4.5. Conclusiones

Al parecer, mal gusto, mercantilismo, distracción, cambio y control social es lo que permea a la historieta nacional, según la perspectiva de esta autora, esto contrasta notoriamente con la postura de otros autores, como Armando Bartra, que da un carácter de cohesión social y alfabetizador a las

¹⁴¹A. Rubenstein, *Op Cit*, p.27.

historietas, posiciones difíciles de conciliar, pero de las que podemos sacar un punto medio, ya que si bien la historieta a lo largo de su historia tomó matices netamente capitalistas, en un inicio tuvo una importante labor social: la de ayudar a alfabetizar al grueso de la población del México post revolucionario, fenómeno que se repite en varias instituciones forjadas en este México que siguió a la Revolución Mexicana.

4.6.- La historieta nacional en números

4.6.1.-Datos cuantitativos

Para poder tener una visión más clara y general de lo que fue el mercado o medio de las historietas durante este periodo, considero importante adentrarnos en números, cifras, tirajes periodicidad, etc., es decir en datos duros, ya que de esta manera tendremos una visión mucho más íntegra de lo que fue esta industria.

En primer término, tomaremos como punto de partida la década de los setentas, aunque también mencionaremos algunos datos de décadas pasadas, ya que es una época en donde la industria de la historieta ya está consolidada como tal en el mercado mexicano, pero antes creo necesario hacer algunas aclaraciones sobre los datos que se presentan a continuación.

Los datos de estos cuadros son de historietas netamente producidas en México, ya que es el nicho de mercado que nos interesa, cabe aclarar que el público mexicano de historietas puede dividirse en dos: el sector que consumía historietas populares como **Lagrimas y risas, Memin Pinguin, Kaliman** etc., que era el sector mayoritario y que estaba conformado en su mayoría por las clases populares, y el sector que consumía historietas de editoriales extranjeras como **DC comics, Marvel Comic, Gold Key** etc., pero traducidas y adaptadas al mercado nacional por editoriales como Novaro, siendo conformada por un público proveniente de las clases media y alta, con un nivel cultural más amplio. Por ser de mayor interés para la tesis trataremos al primer grupo.

Debemos aclarar que parte de los datos fueron extraídos de la obra *Mitos y Monitos* de la profesora Irene Herner publicado por la UNAM y aunque la fuente es del todo confiable, no debemos perder de vista que en muchas ocasiones, los editores de historietas con el fin de obtener subvenciones para sus productos por parte del gobierno inflaban los tirajes, ya que entre mayor tiraje tuviera la publicación, mayor apoyo económico recibía del gobierno.

Según estos datos, en la década de los treinta, cuando el medio alcanza uno de sus mayores auge, una sola publicación, *Pepín*, tenía un tiraje 700,000 ejemplares diarios. Anne

Rubenstein menciona que en 1943 los mexicanos compraban medio millón de revistas de historietas por día. Por su parte Irene Herner en su libro *Mitos y Monitos* nos dice que la industria lanzaba al mercado, en el año de 1970, 28 millones de ejemplares de historietas al mes a un precio promedio de un peso por ejemplar, y esto sin tomar en cuenta el mercado de historietas de medio uso y a mitad de precio, así como otros mecanismos que hacían circular historietas atrasadas o ya usadas, estas cifras, un poco más conservadoras que las que nos ofrece la profesora Herner, pero igualmente asombrosas nos ayudan a complementar un poco la visión general del mercado, pero desmenucemos poco a poco estos datos, revisemos primero las editoriales mexicanas que producían historieta y qué tiraje manejaban, pero antes, examinemos la siguiente cita de Irene Herner para darnos una idea global de la situación económica del mercado de las historietas en los años setenta:

“Para que el lector tenga una idea global de lo que genera para sus productores, impresores y distribuidores el consumo de las historietas, un dato fundamental proporcionado por Ángel González Avelar, ex presidente de la Cámara Nacional de la Industria Editorial, es el siguiente: en el año de 1979 los ingresos anuales por concepto de historietas ascendían a mil millones de pesos para los propietarios de las compañías editoras, quedando sólo setecientos millones para libros, revistas, folletos etcétera.”¹⁴²

Para seguir ampliando nuestra visión global del tamaño del mercado, Anne Rubenstein en su libro *Del Pepín a los agachados: comics y censura en el México post revolucionario*, también nos ofrece una visión acerca del tamaño del mismo a través de las décadas: *“En estos puestos callejeros hay una cantidad increíble de historietas, en 1940 eran docenas, para 1960 pasaban de cien, muchas publicaban una nueva edición cada semana pero las más populares salían todos los días”¹⁴³.*

Y esta popularidad era tal y a pesar del paso del tiempo, que: *“todavía en 1990, tras dos décadas de ir perdiendo circulación, son ocho de las diez publicaciones periódicas de mejor venta, y su popularidad, no reconoce regiones, edad genero, ni clase”¹⁴⁴.*

En las citas anteriores podemos observar la importancia económica que representaba el mercado nacional de las historietas, pero desmenucemos poco a poco estos datos, observando en el siguiente cuadro las editoriales existentes en esta época, así como su tiraje y cantidad de títulos en existencia.

¹⁴² I. Herner, *Op Cit*, p.115

¹⁴³ A. Rubenstein, *Op Cit*, p 22

¹⁴⁴ *Idem*, p 31

Tabla 3¹⁴⁵ . Editoriales de historietas mexicanas a 1976

Editorial	Títulos	Núm. de ej. al mes	% Mercado Por tiraje	% Mercado por Títulos
<i>Publicaciones Herrerías</i>	6	5,875,000	13.58 %	8.33%
<i>Editormex Mexicana</i>	17	1,839,000	4.25%	23.61%
<i>Editorial Meridiano</i>	1	600,000	1.39%	1.39%
<i>Promotora K</i>	2	8,400,000	19.42%	2.78%
<i>Editorial Racaña</i>	2	1,028,800	2.38%	2.78%
<i>Editorial Ejea</i>	4	3,680,000	8.51%	5.56%
<i>Editorial Proyección</i>	1	600,000	1.39%	1.39%
<i>Editorial América</i>	1	1,200,000	2.77%	1.39%
<i>ELE S.A</i>	1	600,000	1.39%	1.39%
<i>Ediciones Latinoamericanas</i>	8	1,890,000	4.37%	11.11%
<i>Editorial Emoción</i>	2	720,000	1.66%	2.78%
<i>Editorial Rodríguez</i>	1	200,000	0.46%	1.39%
<i>Editorial Senda</i>	1	360,000	0.83%	1.39%
<i>Editorial Argumentos</i>	2	5,120,000	11.84%	2.78 %
<i>EDPA</i>	8	2,780,000	6.43%	11.11%
<i>CITEM</i>	4	4,560,000	10.54%	5.56%
<i>MPV</i>	1	540,000	1.25%	1.39%
<i>Edit. Provenemex</i>	1	500,000	1.16%	1.39%
<i>Organización Edit. Mexicana</i>	1	280,000	0.65%	1.39%
<i>Editorial Posada</i>	3	1,292,000	2.99%	4.17%
<i>Editora de Periódicos SCL</i>	5	1,196,000	2.76%	6.94%

Así pues, nos encontramos ante veintiún editoriales de historietas que sacan al mercado setenta y dos títulos al mes con un tiraje total de 43,260,800 de ejemplares, siendo la editorial *Promotora K* quien más porcentaje del mercado tiene, 19.42%, publica 8,400,000 ejemplares al mes divididos entre dos títulos. En cuanto a títulos distintos en el mercado, encontramos que *Editormex* tiene la mayor participación, con diecisiete títulos diferentes de los setenta y dos existentes, cifra que representa un 23.61% del total del mismo. Para observar mejor estos datos a continuación vemos un cuadro resumen.

Tabla 4. Títulos y tirajes. Datos del año 1976

No de Editoriales	Tiraje total al mes	Total de títulos al mes	Editorial más grande tiraje	Editorial más grande títulos
21	43,260,800	72	Promotora K 8, 400,000 (19.42%)	Editormex 17 (23-61%)

Pero adentrémonos un poco más en el mercado y revisemos éste título por título en 1976.

¹⁴⁵I. Herner, *op.cit*, p.115

Tabla 5. Periodicidad y precios. Datos del año 1976 ¹⁴⁶

Titulo	Editorial	Periodo	Precio	Tiraje periodo	Tiraje Mensual	% del total
<i>Kaliman</i>	<i>Promotora K</i>	Semanal	\$2.00	2,000,000	8,000,000	19.25%
<i>Lagrimas Risas y amor</i>	<i>EDAR</i>	Semanal	\$2.00	1,200,000	4,800,000	11.55%
<i>Libro Semanal</i>	<i>Herrerías</i>	Semanal	\$4.60	450,000	1,800,000	4.33%
<i>Fuego</i>	<i>CITEM</i>	Semanal	\$2.00	435,000	1,740,000	4.19%
<i>Por Favor</i>	<i>CITEM</i>	Semanal	\$2.50	375,000	1,500,000	3.61%
<i>Novela Policiaca</i>	<i>Herrerías</i>	Semanal	\$4.50	350,000	1,400,000	3.37%
<i>Tamakun</i>		Semanal	\$2.50	300,000	1,200,000	2.89%
<i>Libro Rojo</i>	<i>Herrerías</i>	Semanal	\$3.20	250,000	1,000,000	2.41%
<i>Águila Solitaria</i>	<i>Racaña</i>	Semanal	\$2.00	212,100	848,400	2.04%
<i>Chanoc</i>	<i>Herrerías</i>	Semanal	\$3.50	200,000	800,000	1.92%
<i>Cachorro de León</i>	<i>Herrerías</i>	Semanal	\$3.50	200,000	800,000	1.92%
<i>Destinos Opuestos</i>	<i>CITEM</i>	Semanal	\$2.50	170,000	680,000	1.64%
<i>Cariño</i>	<i>CITEM</i>	Semanal	\$2.00	160,000	640,000	1.54%
<i>Nuevo Amanecer</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.50	160,000	640,000	1.54%
<i>Martin Valiente</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Espejo de la vida</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Historias Inolvidables</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$3.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Rebeldía</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Laberinto Humano</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.50	150,000	600,000	1.44%
<i>El poder de los humildes</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.50	150,000	600,000	1.44%
<i>Los Supermachos</i>	<i>¿?</i>	Semanal	\$2.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Los Penitentes</i>		Semanal	\$2.00	150,000	600,000	1.44%
<i>Kendo</i>	<i>MVP</i>	Semanal	\$2.50	135,000	540,000	1.30%
<i>Los Agachados</i>		Semanal	\$3.20	130,000	520,000	1.25%
<i>Héroes del oeste</i>		Semanal	\$2.00	128,000	512,000	1.23%
<i>Recuerdos</i>		Semanal	\$2.00	120,000	480,000	1.15%
<i>Mini policía</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	115,000	460,000	1.11%
<i>Duda</i>		Semanal	\$4.00	103,000	412,000	0.99%
<i>El cuervo azul</i>		Semanal	\$3.00	100,000	400,000	0.96%
<i>Mini terror</i>		Semanal	\$2.00	100,000	400,000	0.96%
<i>El Payo</i>		Semanal	\$3.00	90,000	360,000	0.87%
<i>Los del 9</i>		Semanal	\$3.00	80,000	320,000	0.77%
<i>Confesiones</i>		Semanal	\$3.00	80,000	320,000	0.77%
<i>Memín Pinguín</i>	<i>EDAR</i>	Semanal	\$2.00	80,000	320,000	0.77%
<i>Mini aventuras</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	70,000	280,000	0.67%
<i>Batu</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	70,000	280,000	0.67%
<i>Mini leyendas</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	70,000	280,000	0.67%
<i>La Familia Burrón</i>		Semanal	\$3.00	70,000	280,000	0.67%
<i>La Virgen Morena</i>		Quincenal	\$3.00	125,000	250,000	0.60%
<i>Hermelinda Linda</i>		Semanal	\$2.60	60,000	240,000	0.58%
<i>Muertes Trágicas</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	60,000	240,000	0.58%
<i>Aventuras de Capulinita</i>		Semanal	\$3.00	60,000	240,000	0.58%
<i>Arrabalera</i>		Semanal	\$3.00	55,000	220,000	0.53%
<i>Carruaje Divino</i>		Semanal	\$3.00	55,000	220,000	0.53%
<i>El Ángel de la muerte</i>		Semanal	\$3.00	55,000	220,000	0.53%
<i>Grandes Novelas</i>		Semanal	\$2.00	50,000	200,000	0.48%
<i>Mini historias</i>	<i>EDPA</i>	Semanal	\$2.00	50,000	200,000	0.48%
<i>Terror de los Mares</i>	<i>Racaña</i>	Semanal	\$2.00	45,000	180,000	0.43%

¹⁴⁶I. Herner, *Op Cit*, p.p. 127-132

<i>Andanzas de Aniceto</i>		Semanal	\$2.60	42,000	168,000	0.40%
<i>Mini cárcel</i>		Semanal	\$1.50	42,000	168,000	0.40%
<i>Mini burrerías</i>		Semanal	\$1.50	35,000	140,000	0.34%
<i>Minihermelinda</i>		Semanal	\$1.50	35,000	140,000	0.34%
<i>Clásicos Ilustrados</i>		Mensual	\$6.00	130,000	130,000	0.31%
<i>Clásicos infantiles</i>		Mensual	\$5.00	130,000	130,000	0.31%
<i>Mini color</i>		Semanal	\$1.50	30,000	120,000	0.29%
<i>Capulinita</i>		Semanal	\$1.50	30,000	120,000	0.29%
<i>Carretero Chiflado</i>		Semanal	\$3.00	25,000	100,000	0.24%
<i>Cárcel de Mujeres</i>		Semanal	\$2.00	23,500	94,000	0.23%
<i>Mini libros</i>		Semanal	\$1.50	20,000	80,000	0.20%
<i>Condorito</i>	<i>Herrerías</i>	Mensual	\$6.00	75,000	75,000	0.18%
<i>Historias de la mafia</i>	<i>Promotora K</i>	Semanal	\$2.00	10,000	40,000	0.10%
<i>Colección romántica</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección dos novelas</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección Pasional</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección Recuerdo</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección íntima</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección Vida real</i>		Quincenal	\$4.50	13,500	27,000	0.07%
<i>Colección novela del mes</i>		Mensual	\$4.50	13,500	13,500	0.03%
<i>Colección romance mensual</i>		Mensual	\$4.50	13,500	13,500	0.03%

Como se podrá observar, en esta tabla tenemos 69 títulos, con un tiraje de 40,716,400 historietas al mes en 1976. Existe una diferencia con respecto al cuadro anterior en cuanto a títulos y tiraje debido a que en este cuadro no se toma en cuenta las publicaciones provenientes de editoriales extranjeras. Los precios de estas publicaciones oscilaban entre \$1.50 la más barata, como los mini libros y \$6.00 los más caros, como clásicos ilustrados, con un promedio de precio de \$2.51, pero veamos estos datos en un cuadro resumen para su mejor apreciación.

Tabla 6. Tiraje y precio promedio de historietas 1976

Títulos	Tiraje	Precio más alto	Precio más bajo	Precio promedio
69	41,562,400	\$6.00	\$1.50	\$2.51

Como pudimos observar, en esta época se tenía un tiraje de 41,562,400 historietas al mes, y si consideramos el precio promedio de \$2.51 por cada historieta obtenemos los siguientes resultados.

Tabla 7. Ganancias totales historieta

Tiraje Mensual 1976	Precio promedio	Total al mes	Total al año
41,562,400	\$2.51	\$104, 321, 624	\$1,251,859,488

Tenemos ante nosotros, gracias a los números, una industria millonaria que ingresaba \$104, 321,624 al mes y \$1,251,859,488 pesos al año, suma considerable para la industria del entretenimiento.

Ahora, en cuanto al costo de la historieta a nivel nacional, si tomamos en cuenta que el salario mínimo en 1976 (año de donde fueron tomados los datos) era de \$96.70 pesos, y que el precio promedio de la historieta era de \$2.51 nos encontramos lo siguiente

Tabla 8 Comparativa salario mínimo precio promedio

Salario mínimo 1976	Precio Promedio Historieta 1976	% del Salario Mínimo en 1976
\$96.70	\$2.51	2.60%

Al observar estos datos nos damos cuenta de que la historieta era un producto barato, ya que representa solo el 2.60% del salario mínimo.

Ahora, si observemos el nivel de población según el censo de 1970 proporcionado por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) nos encontramos que había una población de 48.2 millones de habitantes y si luego observamos que el numero de historietas tiradas al mes durante esa época es de 41,562,400 hallaremos que una gran parte de la sociedad mexicana se encontraba leyendo historietas en esta época, claro tomando en cuenta las advertencias sobre los números que se ha comentado, y es a partir de estos datos y conclusiones que la profesora Herner nos ofrece la siguiente reflexión:

“Podemos decir que nuestro pueblo lee casi exclusivamente historietas. Su hábito de lectura está circunscrito prácticamente a este medio de comunicación masiva. Es de fundamental consideración este hecho para plantear seriamente una política nacional que se aboque a controlar este estado de cosas ya que implica que buena parte de la cultura, la información, las concepciones en general de la vida y de la sociedad, de lo bueno y lo malo están casi totalmente en manos de la empresa privada que busca de su público ganancias económicas y no metas educativas o liberadoras”¹⁴⁷.

Nos encontramos pues ante un producto que mueve millones de pesos y que llega a la mayoría de la población, sobre todo la de clases populares y que diariamente tienen acceso a los mensajes que las elites le mandan.

Como conclusión y con base en los números, podemos decir que la industria de la historieta de la época era enorme, vendía cerca de 492 millones de ejemplares de su producto al año, y obtenía \$1,251,859,488 de pesos en ese mismo periodo, era un producto barato y bastante abundante en la mayor parte de la república.

4.6.2. ¿Cómo se fabricaba y distribuye una historieta?

¹⁴⁷ I. Herner, *Op Cit*, p.

A lo largo de las páginas anteriores observamos cómo fue la historia de este medio, desde sus inicios, su auge y estabilización como medio de comunicación masiva, así como su importancia como mercado, pero no hemos revisado como era su proceso de producción ni cuánto costaba realizar cada historieta, por lo que consideramos de interés hacer un análisis de este proceso:

Para iniciar debemos recordar que la historieta es un producto industrial-comercial y es por esto que el principal objetivo de sus productores era la ganancia económica, por el mismo motivo, estas empresas operaban y actuaban de acuerdo a criterios netamente mercantiles, recordemos que el sector industrial es el que genera mayores ingresos en nuestro país¹⁴⁸. También debemos recordar que históricamente la industria de la historieta se basaba en tres “pilares industriales” para su subsistencia, ya que estos “pilares” intervenían directamente en los distintos procesos de realización y distribución de la historieta, y estos son:

- 1.-La paraestatal PIPSA o Productora e importadora de Papel S.A que se encargaba de distribuir el papel de manera monopólica para la impresión de las historietas.
- 2.-La Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas que otorgaba el visto bueno del Estado a las publicaciones ilustradas, en otras palabras actuando como una especie de censura gubernamental.
- 3.- La Unión de Voceadores, encargada, por medio de su red, de distribuir la historieta ya impresa, a los miles de puntos de que disponía, y que se encontraban distribuidos a lo largo de toda la ciudad.

El proceso de realización de las historietas

A). Fase de producción

1.- Los directivos de la empresa editorial, decisión de contenido:¹⁴⁹

Este proceso como la mayoría de los procesos industriales inicia con los directivos de las empresas quienes deciden la forma y el contenido de la historieta y designan a un argumentista y a un dibujante para que lleven a cabo o dirijan el proceso de realización.

2.- Argumentistas y dibujantes, diseño de la historieta¹⁵⁰:

En esta fase se recurre a la división del trabajo entre argumentistas y dibujantes ya que debido a las exigencias del mercado es muy raro que una sola persona realice ambos trabajos, cuando esto

¹⁴⁸ I. Herner , *op.cit.*, p. 84

¹⁴⁹ Idem, p 85

¹⁵⁰ Ibidem

sucede, se habla de historieta de autor y este es el caso de personajes como *Rius, Harold Foster*, etcétera. Este proceso funciona de la siguiente manera:

Generalmente, a sugerencia del editor, el argumentista o escritor elabora una trama o historia, que pasa al dibujante, quien ilustra dicho trabajo interpretando las ideas del argumentista; este proceso requiere de tiempo para lograr una correcta asociación entre el dibujante y el argumentista.

3.- Director artístico ayudantes, detalles de la historieta¹⁵¹:

En la siguiente fase del proceso, la historieta pasa a manos del director artístico quien designa, dirige y coordina a un grupo de ayudantes. El trabajo de éstos ayudantes es bastante arduo y sus condiciones de trabajo, la mayor de las veces, pésimas y consiste en complementar la parte gráfica investigando y preparando el material, elaborando letreros, diseñando los fondos, los adornos, el vestuario y coloreando los dibujos, una vez hecho esto, el trabajo se clasifica, archiva y envía a la imprenta, debemos mencionar también que muchas veces el trabajo descrito en los últimos dos puntos era realizado por medio de estudios de artistas en donde el trabajo para realizar las historieta se dividía en varias partes, como en una línea de producción.

4.- La Comisión Calificadora y la censura:

Una vez concluida la fase de diseño y de creación de la historieta y antes de que se inicie su producción en serie, el contenido tiene que tener el visto bueno de parte del gobierno, es decir, tiene que pasar por la censura que es llevada a cabo por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, la primera de tres instancias o dependencias gubernamentales que apoyaban a la industria de las historietas. Esta comisión dependía directamente de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y fue creada en 1944, funcionaba de la siguiente manera: Los editores mandaban a la Comisión Calificadora sus productos y la Comisión, tras realizar una revisión del contenido, emitía un veredicto, censuraba, basándose en distintos artículos de su normatividad o daba las recomendaciones que creyera pertinentes para cada caso y después de que el editor acataba censuras y recomendaciones, le otorgaba la licencia de licitud de título y contenidos por lo que la publicación podía seguir adelante con su proceso productivo.

5.- La imprenta, PIPSA y la producción material del producto¹⁵²:

En esta etapa, la producción se asemeja mucho, por no decir que es la misma, al resto de la producción manufacturera, ya que los procedimientos y la división del trabajo son fundamentales y funciona de la siguiente manera: De los originales enviados de los estudios, los que elaboraron

¹⁵¹I. Herner , *op.cit* , p 85

¹⁵²Idem, p.92.

argumentista, dibujante, director artístico y ayudantes, se toman fotografías, de estos originales, se elaboran pantallas para obtener la gama de colores y el tapado de color, se hace una selección de color para sacar un fotolito o grabado en placas, estas placas o fotolito eran los materiales que se utilizaban en el proceso de impresión de ejemplares. Varias casas editoriales contaban con su propia imprenta como Novaro, Argumentos o Posadas, lo que disminuye los precios de producción e incrementa las ganancias.

Es en esta fase cuando interviene de manera fundamental, uno de los pilares gubernamentales en la producción de papel, la empresa paraestatal “Productora e Importadora de Papel S.A” o *PIPSA*, la segunda de las tres instancias gubernamentales que controlaban la industria de las historietas y que se encargaba de distribuir el papel a costos accesibles a todas las editoriales del país.

Esta paraestatal monopolizaba la compra y distribución del papel en el mercado nacional, y sin su intervención la producción de impresos se volvía más complicada.

B) Fase de post producción

6.- La Unión de voceadores y la distribución¹⁵³:

Es en esta fase de postproducción, es donde interviene otra de las instancias y asociaciones civiles (como el caso de la unión de voceadores) relacionadas con el gobierno que resultan fundamentales para la existencia de las historietas, la Unión de Voceadores, que se encargaba de distribuir el producto resultante de la fase de producción industrial, es decir, las historietas terminadas, con el fin de conocerlo a fondo revisemos este proceso a paso:

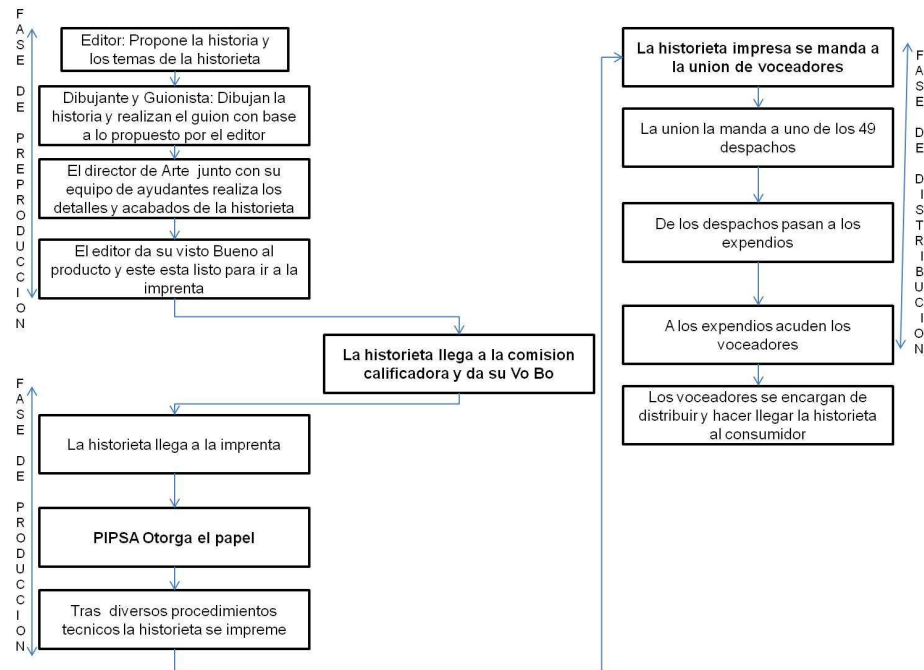
- A) Concluida la etapa de elaboración de la historieta, los ejemplares son enviados por las compañías editoras a los despachos de la Unión de Voceadores, seis en total, que se encargarán de la primera etapa de la distribución. Estos despachos también las envían a las entidades federativas y al extranjero a través de grandes distribuidoras como Sayrols o Intermex que trabajan mediante agentes.
- B) Estos despachos a su vez se encargan de dirigirlos a los 49 expendios o sub distribuidoras.
- C) Miles de voceadores acuden a las cinco de la mañana a los expendios o sub distribuidoras compran y transportan las historietas a sus puestos de periódicos de la ciudad, de los cuales existían 7,000 tan solo en el D.F. *, para finalmente llegar a manos de los consumidores que

¹⁵³ I. Herner , *op.cit*, p.98.

*Esto transcurre en la época en que fue escrito el libro de Irene Herner

acudían semana a semana a adquirir sus historietas. El material que no se vendía era regresado al editor mediante las mismas vías, ya que la Unión de Voceadores recibía y recibe el material a consignación.

Para poder apreciar todo esto de manera más sencilla podemos observar el siguiente diagrama:



Pero ¿cuál es el costo de producir una historieta y cómo se divide este costo entre los distintos factores o puntos que intervienen en este proceso productivo? ¿O qué porcentaje del precio final, lleva cada uno de estos procesos? Para dar una respuesta analicemos las siguientes tablas, tomando como base un precio promedio de la historieta de tres pesos¹⁵⁴

Tabla 9. Costos en la producción de historieta¹⁵⁵

Proceso	Parte del costo \$	% del costo
Pago por elaboración, argumentos y dibujantes	\$0.30	10%
Pago al taller impresor	\$1.20	40%
Pago a las compañías distribuidoras y Unión de voceadores	\$1.20	40%
Pago para el propietario	\$0.30	10%

Y por su parte los distribuidores se repartían las ganancias de la siguiente manera:

¹⁵⁴ I. Herner, *Op Cit*, p.98.

¹⁵⁵ Ibidem.

Tabla 10. Distribución del costo de una historieta

Distribuidor	Parte del Costo %
Despachos	3%
Expendedores	7%
Voceadores	30%
Editores	60%

Al analizar detenidamente este proceso los siete pasos en los que la dividimos, así como la división de costos que tiene cada uno, mediante el cual se fabrican las historietas podemos llegar a las siguientes consideraciones:

1. El proceso de creación de las historietas es netamente industrial y quienes están inmersos en él, laboran bajo esta premisa.
2. Existen tres dependencias o asociaciones civiles en las que el gobierno estaba involucrado directa o indirectamente y que resultaban indispensables para la producción: La Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas: que se encargaba de dar el visto bueno a los productos impresos; PIPSA que distribuía el papel para impresión a las empresas editoras, y la Unión de Voceadores que se encargaba de la distribución del producto a toda la república mexicana.
3. La mayor parte del costo se divide entre el taller de impresión y la distribución en la Unión de Voceadores

4.7. Conclusiones

Como se ha señalado a lo largo de estas páginas, las historietas han formado una parte importante en la vida de la sociedad mexicana, ya sea como un medio de entretenimiento, de comunicación o también, como una manera de influenciar a la sociedad misma mediante la difusión de propaganda. Por medio de este conducto, diversos sectores hicieron llegar su ideología, costumbres y valores a la mayor parte de la población y lo podemos constatar a través de la inmensa diversidad de historietas con diferentes temáticas y la variedad de sectores sociales a los que llegaban, así como los tirajes que cada uno de estos diversos títulos alcanzarían y su impacto económico; también es conveniente resaltar la importancia alfabetizadora y el fenómeno de lectura de masas que el medio provocaría y las controversias que esto generaría.

De igual forma, la influencia notable del medio en otros, como la radio, la televisión o el cine y ejemplos de ello los podemos encontrar en cintas como las protagonizadas por el *Santo*, en telenovelas como *María Isabel* o en radio series como las que en su tiempo protagonizarían *El monje*

loco y otros personajes emergidos de la historieta. De la misma forma, vimos cómo la historieta nacional tiene sus raíces en el siglo XIX, en donde podemos rastrear sus orígenes y el inicio de una evolución que desembocaría en uno de los medios de comunicación más importante de las pasadas décadas. Así pues, nos encontramos con un producto popular y de gran arraigo en la sociedad mexicana, un medio que es usado como forma de expresión por diversos sectores de la sociedad y consumida por gran parte de la misma, además, con grandes repercusiones económicas; sin embargo, esta industria de la historieta sufrirá una increíble debacle a partir de la década de los años noventa que la llevaría casi a desaparecer, lo que resulta sorprendente por los antecedentes que se han mencionado, pero para ahondar en estos tópicos pasaremos a la tercera parte de este texto.

5. La crisis de la industria y sus causas

En el capítulo anterior revisamos gran parte del desarrollo del medio de la historieta en México, así como su influencia en varios sectores de la sociedad mexicana y vimos cómo este medio cobró gran importancia, sobre todo, en la década de los años treinta y en la de los cuarenta, y de la misma manera, nos dimos cuenta cómo es que varios grupos o sectores sociales en diversas épocas trataron de plasmar sus valores y causas a través de un medio que llegó a ser tan influyente y combatieron la mala utilización del mismo. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta este medio empieza a sufrir una gran caída en cuanto a producción y circulación.

5.1 Datos cuantitativos de la crisis

En este apartado pretendemos mostrar de manera cuantitativa y numérica cuáles han sido los alcances de esta crisis, para ello, realizaremos una comparación entre la industria de la historieta en la década de los setenta, época en donde la historieta era ya una gran y consolidada industria, con datos extraídos del libro de Irene Herne *Mitos y monitos* y el estado de la industria en la actualidad con datos obtenidos en la página web de la Secretaría de Gobernación (SEGOB). Como inicio, recordemos cómo era la industria en la década de los setenta en el siguiente cuadro:

Tabla 11. Resumen venta mensual en los setentas.

No de Editoriales	Tiraje total al mes	Total de títulos al mes	Precio Promedio	Venta mensual
21	40,716,400	69	\$2.51	\$104,306,100.00

Existían veintiun casas editoriales que producían en conjunto más de 40 millones de ejemplares mensuales de historietas. Ahora observamos la cantidad de editoriales que publican historietas en la actualidad.

Tabla 12. Editoriales de historietas mexicanas a 2012¹⁵⁶

Editorial	Títulos	Tiraje total al mes	% Mercado Por tiraje	% Mercado por Títulos
<i>Nueva Impresora y editora</i>	4	3,476,088	78-29%	57.14%
<i>Mina Editorial</i>	2	868,812	19.57%	28.57%
<i>Caricaturas, Internet, Animaciones y revistas, S.A de C.V</i>	1	94,986	2.14%	14.29%

Tan solo tres casas editoras que producen poco más de cuatro millones cuatrocientos mil ejemplares que vienen a representar poco menos del 10 % de lo que se producía en los años setenta.

¹⁵⁶SEGOB Padron Nacional de Medios impresos <http://pnmi.segob.gob.mx/> Consult 12 mayo 2012.

Tabla 13. Resumen industria de la historieta 2012¹⁵⁷

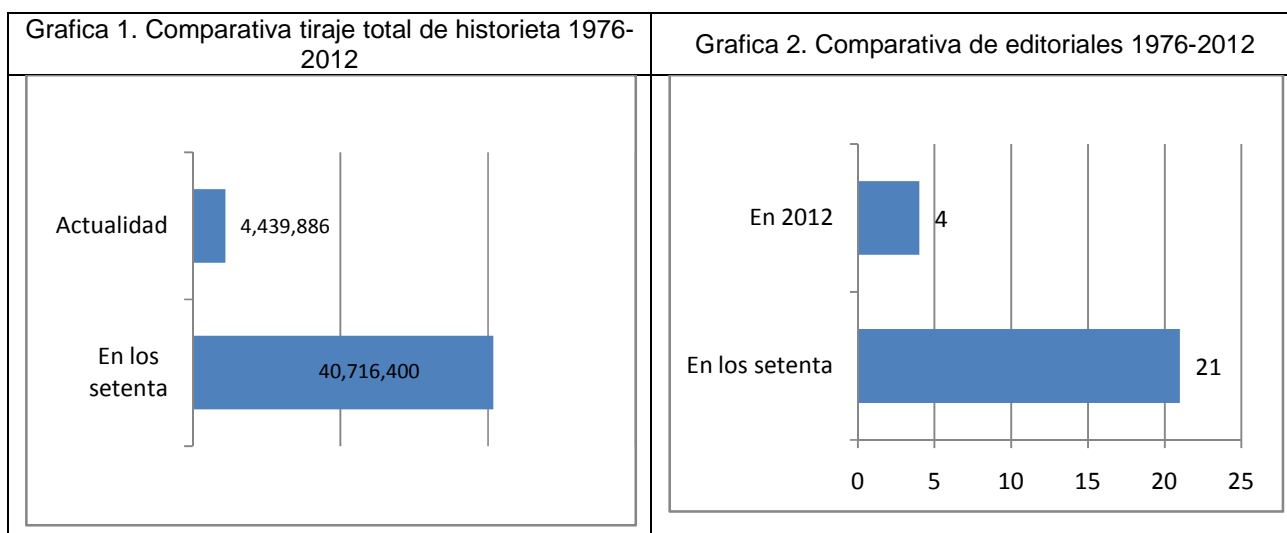
No. de editoriales en 2012	Tiraje total al mes	Total de títulos al mes en 2012	Editorial más grande tiraje	Editorial más grande títulos
3	4,439,886	7	Nueva impresora y editora (3,476,088) 78.29%	Nueva impresora y editora (4) 57.14%

Ahora que tenemos estos datos, procedamos a comparar ambas épocas.

Tabla 14. Comparativo de producción de historietas en 1976-2012

Edits 76	Edits 2012	Dif	Dif. %	Tiraje 76	Tiraje 2012	Dif.	Dif. %
21	4	17	80.95%	40,716,400	4,439,886	36,256,514	89.05%

La industria de la historieta se redujo dramáticamente.



En números ordinarios podemos decir que diecisiete editoriales dejaron de publicar historietas o desaparecieron, y se dejaron de publicar 36,276, 514 historietas al mes, ahora procedamos a revisar la cantidad de títulos existentes en el mercado actualmente.

¹⁵⁷ SEGOB Padron Nacional de Medios impresos <http://pnmi.segob.gob.mx/> Consult 12 mayo 2012.

Tabla 15. Títulos y tirajes en 2012¹⁵⁸

Título	Editorial	Periodicidad	Precio	Tiraje periodo	Tiraje Mensual	% del total
<i>El Libro Vaquero</i>	<i>Nueva Impresora y editora</i>	Semanal	\$9.00	277,272	1,109,088	24.98%
<i>El libro Semanal</i>	<i>Nueva Impresora y editora</i>	Semanal	\$9.00	231,818	927,272	20.89%
<i>El libro Policiaco de color</i>	<i>Nueva Impresora y editora</i>	Semanal	\$9.00	209,878	839,512	18.91%
<i>Frontera Violenta</i>	<i>Nueva impresora y editora</i>	Semanal	\$9.00	150,054	600,216	13.52%
<i>Aventuras de Vaqueros</i>	<i>Mina</i>	Semanal	\$9.00	118,202	472,808	10.65%
<i>Historia semanal de amor y pasión</i>	<i>Mina</i>	Semanal	\$9.00	99,001	396,004	8.92%
<i>El Chamuco</i>	<i>Caricaturas, Internet, Animaciones y revistas, S.A de C.V</i>	Quincenal	\$25.00	47,493	94,986	2.14%

Aquí nos encontramos con siete títulos que tiraban 4, 439,886 ejemplares al mes.

Ahora comparemos estos datos con los provenientes de 1976:

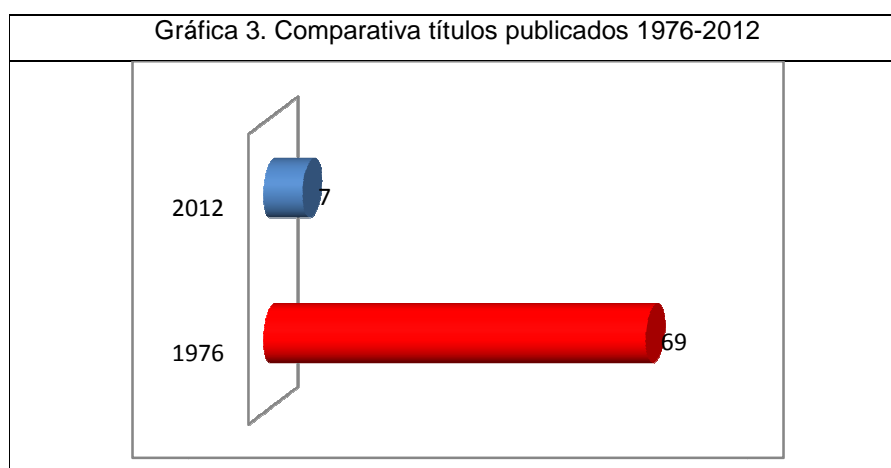


Tabla 16. Comparativo; tiraje y títulos 1976-2012

No de títulos 1976	No de títulos 2012	Diferencia	Diferencia Porcentual	historieta con mas tiraje 76	Total historieta con mas tiraje 2012	Diferencia	Diferencia Porcentual
69	7	62	89.86%	Kaliman 8,000,000	El libro Vaquero 1,109,088	6,890,912	86.14%

En estos datos encontramos que el número de títulos se redujo en 89.86% entre 1976 y 2012 lo que se traduce en la salida de 62 títulos de circulación. Ahora si procedemos a comparar las historietas

¹⁵⁸SEGOB Padron Nacional de Medios impresos <http://pnmi.segob.gob.mx/> Consult 12 mayo 2012.

con tirajes más altos **Kaliman** y el **Libro vaquero** nos encontraremos que mientras **Kaliman** en 1976 tiraba 8,000,000 de ejemplares al mes, el **Libro Vaquero** en la actualidad tira 1,109,088 ejemplares lo que significa una reducción de 6,890,912 es decir del 86.14% en el tiraje de la historieta más popular.

Comparemos ahora, en cuanto a tiraje, la historieta más popular de la época, **Kaliman** y la publicación más popular de la actualidad **Tv notas**.

Tabla 17. Comparativo títulos más vendidos¹⁵⁹

Total hist con mas tiraje mensual 76	Total publicación con mas tiraje 2012	Diferencia	Diferencia Porcentual
Kaliman 8,000,000	Tv notas 2,499,080	5,500,920	68.76%

Como podemos observar, aun comparado con una publicación de otro tipo pero la de mayor circulación en la actualidad, existe una diferencia enorme.

Adentrémonos ahora en los costos y el dinero que actualmente mueve el mercado de la historieta con el siguiente cuadro, comparando sus precios y tiraje:

Tabla 18. Tirajes y precios promedio 2012

Títulos	Tiraje mensual	Precio más alto	Precio más bajo	Precio Promedio
7	4,439,886	\$25	\$9.00	\$9.34

Ahora veamos el siguiente cuadro para observar cuánto dinero se maneja en el mercado de la historieta actualmente.

Tabla 19. Ganancias totales historietas 2012¹⁶⁰

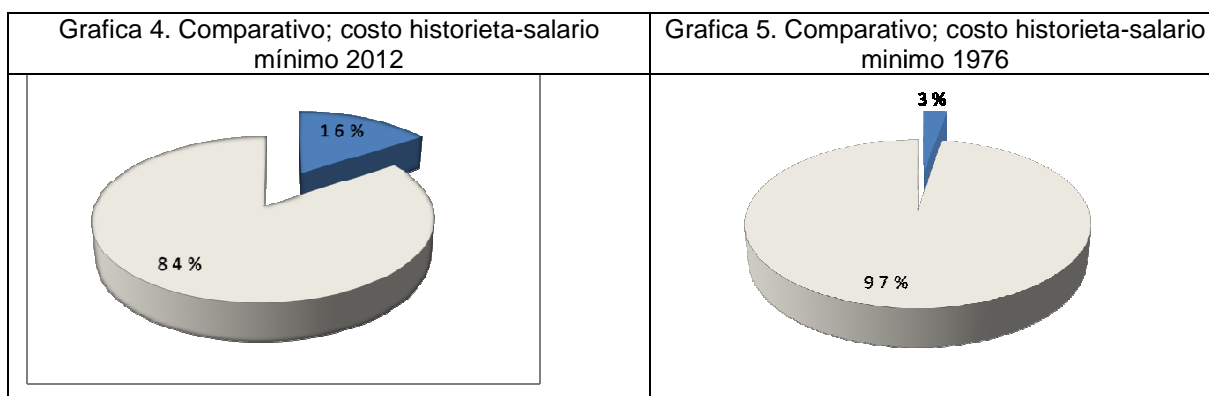
Tiraje Mensual	Precio promedio	Total al mes	Total al año
4,439,886	\$9.34	\$41,478,750.00	\$497,745,000.00

Como se podrá notar, si bien la industria sigue manejando mucho dinero, ya no es la misma cantidad que en su momento de mayor alcance. Ahora comparemos como impacta el precio de las historietas actuales en el salario mínimo del mexicano.

¹⁵⁹SEGOB Padron Nacional de Medios impresos <http://pnmi.segob.gob.mx/> Consult 12 mayo 2012.

¹⁶⁰SEGOB Padron Nacional de Medios impresos <http://pnmi.segob.gob.mx/> Consult 12 mayo 2012.

- Salario mínimo en 1976: \$96.70
- Salario mínimo en 2012: \$59.70



Como podemos observar, el costo actual de la historieta representa un porcentaje mayor del salario mínimo en relación a lo que representaba esta misma historieta en 1976, la historieta se convirtió en un producto caro al que no todos pueden acceder, y si a esto le aunamos las nuevas formas de entretenimiento existentes, podremos entender porqué la declinación en el mercado de las historietas. Pero veamos este incremento en un cuadro.

Tabla 20. Diferencia porcentual % del salario mínimo

% del salario mínimo 1976	% del salario mínimo 2012	Diferencia porcentual
2.59%	15.64 %	13.05%

Tabla 21. Resumen comparativo 1976-2012

	1976	2012	Diferencia	Diferencia %
Ed. que publican historieta	21	4	17	80.95%
Tiraje de historietas	40,716,400	4,439,886	36,256,514	89.05%
Títulos	69	7	62	89.86%
Titulo con mas tiraje	Kaliman 8,000,000	Libro Vaquero 1,109, 088	6,890,912	86.14%
% del Salario mínimo	3 %	16 %	13 %	NA

A través de esta tabla podemos notar, que si tomamos en cuenta estos tres rubros, editoriales, título y título con más tiraje, tenemos que la industria se vio reducida en un 86.50% en el periodo comprendido entre 1976 y 2012, casi desapareció en este periodo. Analicemos las causas.

Mediante estos números y gráficas demostramos de forma clara la existencia de la crisis dentro de la industria de las historietas, pero ¿A qué se debe esta increíble debacle en una industria que parecía

tan arraigada en el imaginario colectivo nacional? El parecer del autor es que este fenómeno tuvo varias causas, entre éstas, destacan las siguientes:

- A) La crisis económica que el país sufrió en el año de 1982, así como el inicio del camino al neoliberalismo que esta crisis marcó, ya que este proceso afectó directamente los intereses de las tres instancias gubernamentales que daban apoyo y base a la industria de la historieta:
- B) PIPSA: Que distribuía el papel con que las historietas se imprimían
- C) La Unión de Voceadores: Que se encargaba de distribuir el producto terminado a través de su red de voceadores agremiados
- D) La Comisión Calificadora que tenía la labor de dar la venia del gobierno a las publicaciones periódicas como las historietas, así como de proteger en el mercado a las historietas nacionales de la competencia de las extranjeras
- E) El gran auge que los medios de comunicación masiva cobraría durante los últimos años, darían al pueblo una gama de opciones de entretenimiento mucho más amplia que la ofertada en décadas pasadas, cuando la historieta jugaba un papel predominante. Con este auge vino la aparición de una fuerte competencia para la cual el mercado de las historietas no estaba preparado
- F) La grave crisis interna que el medio sufrió durante este periodo y que afectó la creatividad y formas de trabajo y que terminó por desgastarlo.

Todas estas causas juntas y entrelazadas y no una sola, llevaron al medio a una crisis sin precedentes en sus casi setenta años de existencia, cada una afectándolo de su propia manera, pero combinándose entre sí. Pero vayamos revisando por partes y contextualizando cada una de estas causas. Primero debemos recordar que el México en donde la historieta naciera, creciera y se consolidara como medio, fue un México de estabilidad y de creación, con una identidad nacional. Que este medio fue usado para fines como la alfabetización y la consolidación de la ya mencionada identidad nacional, y por lo tanto, se convirtió en una herramienta, no solo para el Estado, sino para todos los sectores en general, es decir, la historieta crece y se consolida junto con el sistema político priista y con el pacto social, pero inevitablemente, este país, en donde el medio de la historieta estaba presente en casi todos los sectores sociales, sufrió grandes cambios, cambios irreversibles, debidos en parte, a los movimientos sociales de la época, a la presión demográfica y a las crisis económicas y sociales que la nación experimentaría a lo largo de estas décadas y que lentamente quebrarían el sistema priista y el pacto social; y por consiguiente las funciones, escapismo, reflejo social, entretenimiento, vehículo de ideas y expresión social, que la historieta asumía, quedarían en

desuso, así como el peso de su industria, gracias en gran medida, a estos cambios económicos, pero también debido al auge de los nuevos medios de comunicación masiva como la televisión, otro tipo de publicaciones o el cine que vendrían a copar espacios de entretenimiento anteriormente ocupados por las historietas. Analicemos cada uno de estos temas de manera particular empezando con el auge de otras formas de entretenimiento

5.2. El auge de otras formas de entretenimiento

No sólo factores internos intervinieron en la crisis que la industria sufriera en la década de los noventa, factores externos también jugaron papeles de importancia y uno de ellos, lo podemos encontrar en los medios masivos de comunicación, como la televisión. La importancia de este medio radica en que ofrece entretenimiento, casi gratuito, a millones de personas, que sólo necesitan un aparato receptor y una antena para recibir directamente en su hogar dicho esparcimiento durante las veinticuatro horas del día a un costo mínimo, que resulta mucho más absorbente en tiempo, que otras formas de entretenimiento.

Antes de iniciar a tocar el tema de la industria de la televisión es pertinente hacer un par de aclaraciones sobre el mismo,

En primer lugar debemos mencionar que si bien la televisión y la historieta convivieron durante mucho tiempo como medios de comunicación complementarios, la televisión fue convirtiéndose gradualmente en un medio de comunicación mucho más absorbente en tiempo, al incrementar sus horarios de transmisión, así como al diversificar los temas tratados dentro de esta programación; este incremento de tiempo de transmisión y mayor variedad de oferta programática ocasionaba que la mayor parte de los tiempos de ocio que la población tenía fueran dedicados a la televisión, dejando de lado el hábito de la lectura de historietas y constriñéndolo únicamente a momentos de viaje u ocio lejos de hogar, que ya era dominado por la televisión.

Otro punto importante a mencionar, es que si bien se mostrarán datos relativos a la televisión restringida, de cable o satelital, estos datos no inciden directamente en la población lectora de historietas, ya que la población que tenía las posibilidades económicas de acceder a este servicio de televisión restringida, no acostumbraba leer historieta nacional, por lo que es importante diferenciar ambas poblaciones. Sin embargo, los datos de televisión restringida son mencionados aquí, ya que sí influirán en las nuevas generaciones de lectores de historietas; tema que abarcaremos más adelante, por lo que estos datos se vuelven relevantes.

Una vez hechas estas aclaraciones podemos comenzar a revisar el auge de la televisión nacional.

5.2.1. El crecimiento exponencial de la industria de la televisión y el videojuego

Videojuegos.

De igual forma otra industria de entretenimiento que también tuviera un gran auge durante la década de los noventa, y que influyera directamente en la caída de la industria de la historieta, es la industria de los juegos de video, y es a través de este auge que dicha industria maduraría y se consolidaría en el país, convirtiéndose en una verdadera y muy presente opción de entretenimiento para la sociedad mexicana de todos los niveles socioeconómicos, mientras que la industria de la historieta se estancaba y dejaba de ofertar el entretenimiento variado y accesible que alguna vez lo caracterizó.

Si analizamos el inusitado crecimiento de estos dos medios en el país durante las pasadas dos décadas encontraremos comprensible que muchos de los lectores asiduos de historieta prefirieran el entretenimiento diverso y gratuito que la televisión u otras formas de entretenimiento electrónicos les ofrecía, en vez de los productos de baja calidad que una industria de la historieta chata, poco innovadora y en declive les brindaba durante la década de los noventa. De igual importancia resulta el hecho de que en muchas ocasiones las historias más populares aparecidas en las historietas, podían ser vistas en televisión abierta en formato de novelas, como fue el caso de las historias de Yolanda Vargas Dulche editadas en forma de historieta en las páginas de *Lagrimas, Risas y Amor*, ganando la preferencia de las lectoras por encima de la versión impresa, la gente prefería ver, y escuchar la historia que leerla, sobre este fenómeno Armando Bartra en su ensayo *Globos Globales 1980-2000* nos dice lo siguiente:

“La derrota de la historieta es la derrota de la lectura. Los monitos no ceden al embate de libros, revistas o diarios, sino al arrollador curso del canal de las estrellas. Mientras que la lectura cultivada avanza a paso de tortuga, se desploma la única lectura masiva que jamás hayamos tenido. Frecuentada hasta hace poco por decenas de millones de mexicanos, la historieta ha perdido quizá nueve de cada diez lectores. Sus tirajes, que fueron millonarios, se reducen a treinta o cuarenta mil ejemplares de cada título; mientras que la diversidad, que en los buenos tiempos rebasaba el centenar de títulos al mes, se ha constreñido a algunas decenas”.

Al principio, radio, cine e historietas compartían fraternalmente las horas libres o la atención marginal de su público. Los mexicanos oíamos la XEQ o la Dobleu, veíamos películas del Charro Negro y leíamos Chamaco o Pepín, sin que estas aficiones resultaran excluyentes. La televisión, en cambio, es un medio absorbente y con vocación monopólica, que poco a poco va desplazando a los demás, hasta que con la llegada de las videocaseteras y los videojuegos la pequeña pantalla se apropia casi por completo de nuestro tiempo de ocio¹⁶¹

Pero ¿Cómo es que sucede esto? ¿Por qué un medio tan arraigado como lo es el de la historieta ve diezmado su público ante un medio de crecimiento reciente? Para poder responder la pregunta creo

¹⁶¹ Armando Bartra, *Globos Globales*: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.

que es necesario que revisemos un poco del contexto de los lectores de historietas y del medio televisivo antes de su masificación para después analizar a fondo el inusitado crecimiento que la misma industria¹⁶² tuvo en las últimas décadas.

Recordemos que la industria de la historieta nace y se consolida como tal, en los años treinta y que los sectores que la consumían eran en su mayoría, de estratos socioeconómicos bajos, por otra parte, diversas transmisiones experimentales de televisión comienzan a llevarse a cabo entre 1928 y 1930 pero el medio aún estaba lejos de llegar al público en forma masiva, es decir, mientras que las historietas ya eran un medio fuerte en la sociedad mexicana, la televisión apenas entraba en fase de experimentación, por lo que la historieta no tenía una competencia directa con este medio y podríamos considerar que en algunos aspectos la radio fue complementaria de esta.

Es hasta el año de 1949 cuando se empiezan a otorgar concesiones para operar canales de televisión, siendo la primera la del canal 4, otorgada al director del periódico *El Universal*, Rómulo O Farril. El medio inicia transmisiones con el IV Informe de Gobierno del entonces presidente Miguel Alemán.¹⁶³

Ya para la década de los cincuenta se otorgarían más concesiones; en 1951 se le otorga una a Emilio Azcárraga Vidaurreta para operar el canal dos a través de su empresa *Televimex* y al año siguiente empieza a operar el canal cinco por la concesión otorgada a Guillermo González Camarena. Estas tres concesiones quedan integradas en 1955 fundando *Telesistema Mexicano*, por lo que para los años sesenta los pocos poseedores de una televisión podían captar ya tres señales distintas.

Así pues, nos encontramos ante un medio naciente que en realidad tiene poco alcance y penetración en la sociedad y no tiene una gran oferta programática, además de ofrecer pocas horas de transmisión, por lo que en realidad no representa aún, una competencia real al medio de la historieta, que en esta época, es ya un medio maduro y diverso.

Mención aparte merece la fundación de *Cablevisión* en 1969 para el cual se venían realizando experimentos desde los años cincuenta y la cual permitía el envío de señales a través de canales de acceso restringido solo a suscriptores de dicho servicio, la televisión de paga, lo que vendría a sumar un factor de más en el deterioro de la industria de la historieta en la década de los noventa.

¹⁶² Debido a falta de espacio no se analiza aquí la industria del videojuego.

¹⁶³ Luis Alfonso Guadarrama Rico, *Generos televisivos en Mexico, un paseo por la Geografía de cuatro decadas* <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf> Consult 11 Junio 2012 .

Para finales de la década de los sesenta la oferta de canales había crecido al doble y los residentes de la capital y de las principales ciudades del país podían captar seis señales de tv distintas,¹⁶⁴ las ya mencionadas, 2, 4 y 5 y las de reciente concesión y apertura: el Canal 8 *XHTM* concesionada a Televisión independiente de México; el 11 *XEIPN* que se otorgara al Instituto Politécnico Nacional y el canal 13 *XHDF* concesionada Francisco Aguirre Jiménez. En menos de 10 años la televisión duplicó su oferta programática, sin embargo, estaba lejos de ser aún una competencia directa para el medio de la historieta, que en esta época se encontraba consolidada y arraigada en el imaginario cultural mexicano.

A inicios de la década de 1970, específicamente en 1971 existían aproximadamente 2.5 millones de televisiones en el país y el censo de población indicaba que la población total ascendía a 48.2 millones de habitantes¹⁶⁵ por lo que podemos suponer que una quinta parte de las familias poseían un aparato de televisión, pero el ver televisión se convertía, poco a poco, en una práctica habitual entre la población.

A mediados de la misma década el número de aparatos de televisión ya habían superado los cuatro millones y la cobertura eléctrica alcanzaba el 60 %¹⁶⁶ del territorio, por lo que la penetración de la televisión como sistema de comunicación era cada vez más amplia, aunque no lo suficiente para significar una verdadera competencia para la industria de la historieta, que para estos años ofrecía una variada gama de productos, mientras que el medio televisivo comenzaba apenas a diversificarse.

Para la segunda parte de esta década y la primera de los ochenta acontecen varios hechos importantes que ayudarían al crecimiento y penetración de la televisión como medio de comunicación en la sociedad mexicana: el primero de ellos es el surgimiento de *Televisa*, tras la fusión de *Telesistema Mexicano* (2, 4 y 5) y *Televisión Independiente de México*, esta empresa habría de convertirse en un gran consorcio televisivo y productor de diversos contenidos para el medio. Otros hechos de importancia los encontramos en el apoyo gubernamental a la creación de televisoras estatales y en el impulso que el gobierno dio a un sistema de televisión no comercial, conformado por los ya existentes canales 7, 11 y 13 y que ofrecían una programación cultural muy diferente a la comercial ofrecida por *Televisa*.

En la década de los ochenta la penetración de estos medios es cada vez más evidente en la sociedad ya que entre el 80% y el 90% de los hogares cuentan con televisión y radio, en contraste el medio de la historieta empieza a mostrar signos de desgaste.

¹⁶⁴Luis Alfonso Guadarrama Rico, *Generos televisivos en Mexico, un paseo por la Geografía de cuatro decadas*
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf> Consult 11 Junio 2012

¹⁶⁵Ibidem

¹⁶⁶Ibidem

En 1985 se ponen en órbita el satélite *Morelos I* y un año después el *Morelos II*, ofreciendo nuevas tecnologías para la transmisión de contenidos televisivos, de igual forma, hace su aparición en esta década, la videocasetera, revolucionando tanto el uso de la televisión, como la oferta programática de las televisoras, ya que éstas, ante esta nueva función, comienzan a ofrecer un mayor número de películas en su programación, por otra parte la televisión a color desplaza cada vez más a la monocromática.

En 1989 nace la empresa *Multivision*, de Joaquín Vargas que conjuntamente con la empresa *Cablevisión* ofrecen 16 canales de acceso restringido. La producción de contenidos para televisión evoluciona favorablemente debido a las nuevas tecnologías ya disponibles en esa década¹⁶⁷.

A inicios de la década de los noventa tiene lugar otro hecho de gran relevancia para la diversificación de los contenidos del medio de la televisión y la penetración cultural del mismo; la transformación del sistema televisión estatal *IMEVISION* en *Tv Azteca*, concesionada a Ricardo Salinas Pliego, este hecho llevaría a un enfrentamiento entre las dos grandes televisoras, *Televisa* y *Tv Azteca*, por las preferencias del público. Por otra parte, el apoyo a las televisoras regionales se ve reducido por lo que entramos en una etapa de televisión netamente comercial que caracterizaría toda la década de los noventa.

La competencia entre televisoras trae como consecuencia el aumento de las horas de transmisión y la diversificación de los contenidos de distintos programas como los de las telenovelas que ahora abordan temas más cercanos a la realidad de la sociedad, surgen nuevos formatos de programa como los *Talk Show* que tocan temas tabú y todo ello atrae a más televidentes¹⁶⁸.

Así, a inicios de la última década nos encontramos ante una población que dobla en número a la existente en los años setenta, que en su mayor parte es urbana y que es asidua a la televisión; gran herramienta que puede ser usada como control social o político.

En esta época, a diferencia de la década de los setenta en donde no se contaba ni con la experiencia ni con los recursos técnicos para este tipo de producción, la producción de televisión se ha diversificado y ya genera contenidos orientados a determinados nichos de mercado¹⁶⁹ y ello produce empatía en el telespectador y por consecuencia, su preferencia, sobre otros medios de comunicación como el de la historieta. Los contenidos comerciales prevalecen sobre los intentos de televisión cultural, consecuencia de las políticas neoliberales aplicadas en el país durante estos años, las

¹⁶⁷ Luis Alfonso Guadarrama Rico, *Generos televisivos en Mexico, un paseo por la Geografía de cuatro decadas* <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf> Consult 11 Junio 2012 .

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*

cuales ponen por encima el provecho económico sobre el cultural. Podemos observar cómo la tecnología y la competencia causan una evolución evidente del medio, así como una mayor penetración en la sociedad mexicana, mientras que por otro lado la industria de la historieta entra en una época de estancamiento.

A manera de conclusión, hagamos una comparación del medio de la de la televisión de los años setenta en donde la industria de la historieta era una industria bien aceptada y madura y los noventa en donde ya podemos encontrar una clara y contundente debacle en esta industria.

Durante la década de los setenta apenas una cuarta parte de los hogares disponía de televisión y la oferta programática era bastante limitada e incipiente¹⁷⁰, de igual forma, la programación casi nunca pasaba de las nueve de la noche e iniciaba por lo general a las cinco de la tarde, por lo que en realidad no constituía una verdadera competencia para los productos que ofrecía la industria de la historieta con su vastedad de temas, estilos y productos.

Pero veinte años después, en la década de los noventa, la televisión ocupaba ya un lugar preponderante en la vida diaria de los mexicanos ya que nueve de cada diez personas veían televisión y el 87 %¹⁷¹ de los hogares disponían de un aparato receptor y por otro la industria de la historieta sufría de graves rezagos y atrasos.

En otras palabras, podemos decir que mientras que una industria, la televisión, crecía y se consolidaba la otra, la de la historieta, se estancaba y entraba en franca debacle.

5.2.2.- Datos estadísticos del crecimiento del medio televisivo

Para dar una mayor profundidad a este análisis revisemos algunos datos relativos al crecimiento de la industria en nuestro país, sobre todo en lo relativo a las últimas décadas.

Analicemos primero la producción de televisiones en nuestro país a partir de 1965:

Tabla 23. Producción de aparatos de televisión 1965-1995¹⁷²¹⁷³

Año/ Producción en miles de unidades	TV B/N	Color	Total
1965	166,975	ND	166,975
1966	263,056	ND	263,056
1967	266,731	7,570	274,301

¹⁷⁰Luis Alfonso Guadarrama Rico, Generos televisivos en Mexico <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf> Consult 11 Junio 2012 .

¹⁷¹Ibidem

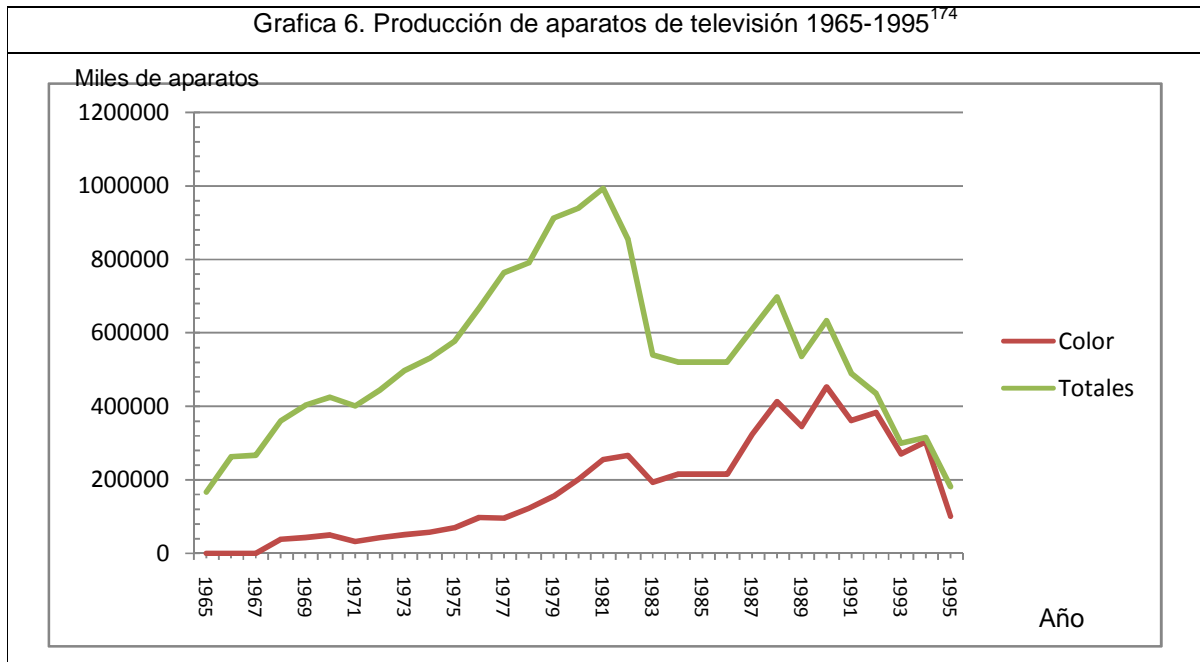
¹⁷² Por miles de unidades

¹⁷³INEGI, Estadísticas Históricas de México 2009

http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/ehm2009.pdf consult 11 marzo 2012

1968	322,336	37,876	360,212
1969	360,208	43,160	403,368
1970	374,897	50,084	424,981
1971	368,813	32,412	401,225
1972	401,830	42,447	444,247
1973	446,686	50,486	497,172
1974	472,368	57,967	530,335
1975	506,079	69,905	575,984
1976	569,619	97,512	667,131
1977	66,7680	96,245	763,925
1978	667,680	121,901	789,581
1979	756,296	155,528	911,824
1980	737,481	202,041	939,522
1981	736,898	255,697	992,595
1982	586,932	266,011	852,943
1983	346,411	193,416	539,827
1984	305,279	215,411	520,690
1985	305,279	215,411	520,690
1986	305,279	215,411	520,690
1987	285,344	323,844	609,188
1988	283,997	413,250	697,247
1989	191,152	344,791	535,943
1990	180,263	452,895	633,158
1991	128,311	361,592	489,903
1992	51,380	383,317	434,697
1993	28,751	270,538	299,289
1994	11269	303,842	315111
1995	80,403	100,705	181,108

Para poder observar estos datos de mejor manera veámoslos de manera gráfica:



¹⁷⁴ INEGI, Estadísticas Históricas de México 2009

http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/ehm2009.pdf consult 11 marzo 2012

Como podemos observar, si bien existe un notable declive a inicios de la década de los noventa*, el aumento en la producción de televisiones es bastante notable sobre todo a inicios de la década de los ochenta, por lo que podemos suponer, basándonos en estos datos, que la penetración del medio era cada vez mayor en el país.

Revisemos ahora números relativos a la cantidad de importación de televisiones durante la década de los noventa, época en donde gracias a las políticas neoliberales, se da una apertura al mercado de estas mercancías.

Tabla 24. Importación de televisiones 1990-1999¹⁷⁵

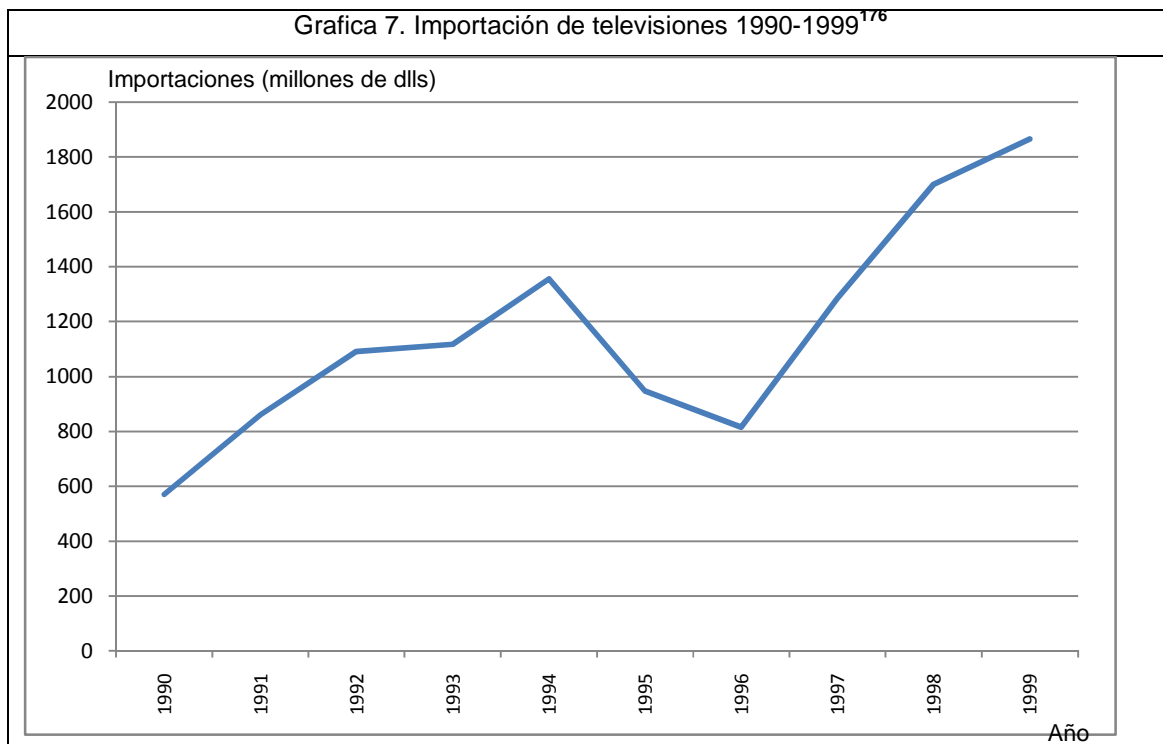
Año	Importación (Millones Dls)	Variación % respecto 1990
1990	596.6	100%
1991	860.0	151%
1992	1,091.3	192%
1993	1,117.1	196%
1994	1,355.3	238%
1995	946.6	166%
1996	815.3	143%
1997	1,284.8	226%
1998	1,699.5	298%
1999	1,865.1	327%

Ahora observemos estos mismos datos de forma grafica para su mejor interpretación.

¹⁷⁵ INEGI, Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos Edición 2004

http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aeum/2004/aeum2004.pdf Consult 11 marzo 2012

*Atribuible a las crisis económica



Nuevamente podemos observar una ligera baja en estas importaciones a mediados de la década de los noventa pero también podemos apreciar, que dichas importaciones fueron aumentando gradualmente desde inicios de dicha década hasta llegar a triplicarse, llegando al 327% a finales de la misma, por lo que estos datos reafirman la penetración del medio en la sociedad mexicana.

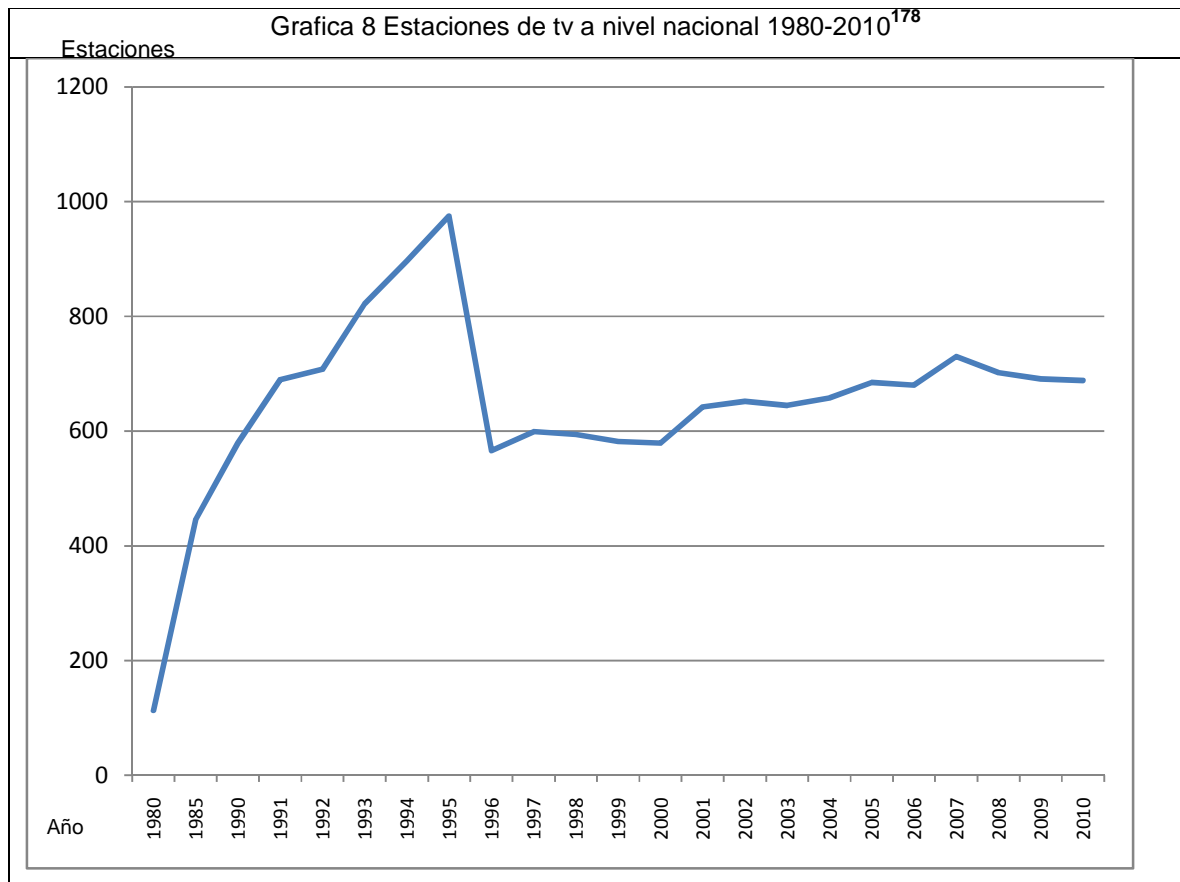
Pasemos a analizar datos relativos a la producción de contenidos en televisión, y para esto tomaremos en cuenta la cantidad de estaciones emisoras de televisión existentes entre 1980 y el 2010 ya que estos datos nos darán una perspectiva de la oferta programática de la que se disponía en cada época.

¹⁷⁶ INEGI, Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos Edición 2004
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aeum/2004/aeum2004.pdf Consult 11 marzo 2012

Tabla 25. Estaciones de televisión a nivel nacional 1980-2010 ¹⁷⁷

Año	Estaciones
1980	113
1985	446
1990	579
1991	690
1992	708
1993	822
1994	897
1995	975
1996	566
1997	599
1998	584
1999	582
2000	579
2001	542
2002	652
2003	645
2004	658
2005	685
2006	680
2007	730
2008	702
2009	691
2010	688

¹⁷⁷ INEGI, Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos Edición 2004
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aeum/2004/aeum2004.pdf Consult 11 marzo 2012



Hemos visto el incremento de estaciones televisivas tanto restringidas como abiertas a nivel nacional, pero con el fin de tener un análisis más detallado veamos ahora este mismo fenómeno a nivel Distrito Federal y únicamente con canales de televisión abierta; esto nos dará un panorama más amplio del incremento que ha tenido la oferta en los últimos años.

Analicemos pues la cantidad de canales de televisión abierta durante los últimos años:

Tabla 26 Canales abiertos disponibles en el DF 1950-1999¹⁷⁹

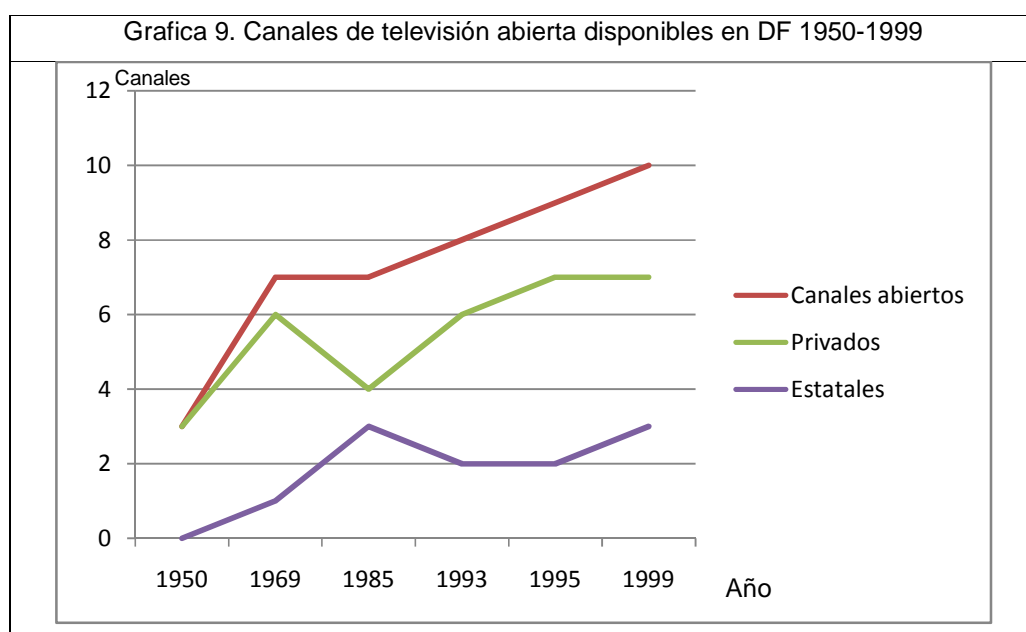
Año	Canal	Priv	Estatl	Frecuencias
1950	3	3	0	4 XHTV, 2 XEWTV, 5 XHGC (Privadas)
1969	7	6	1	4 XHTV, 2 XEWTV, 5 XHGC, 8 XHTM, 9 XEQTV 13 XHDF (Privadas) 11 XEIPN (Estatl)
1985	7	4	3	4 XHTV, 2 XEWTV, 5 XHGC, 9 XEQTV (Privadas) 7 XHIMT, 13 XHDF, 11 XEIPN (Estatales)

¹⁷⁸INEGI, Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos Edición 2004
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aeum/2004/aeum2004.pdf Consult 11 marzo 2012

¹⁷⁹Luis Alfonso Guadarrama Rico, Generos televisivos en Mexico <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf> Consult 11 Junio 2012 .

1993	8	6	2	4 XHTV, 2 XEWT, 5 XHGC, 9 XEQTV, 7 XHIMT, 13 XHDF (Privados) 11 XEIPN, 22 XEIMT (Estatales)
1995	9	7	2	4 XHTV, 2 XEWT, 5 XHGC, 9 XEQTV, 7 XHIMT, 13 XHDF 40 XHTVM (Privados) 11 XEIPN, 22 XEIMT (Estatales)
1999	10	7	3	4 XHTV, 2 XEWT, 5 XHGC, 9 XEQTV, 7 XHIMT, 13 XHDF 40 XHTVM (Privados) XEIPN, 22 XEIMT, 34 XHPTP (Estatales)

Veámoslo de forma de gráfica:



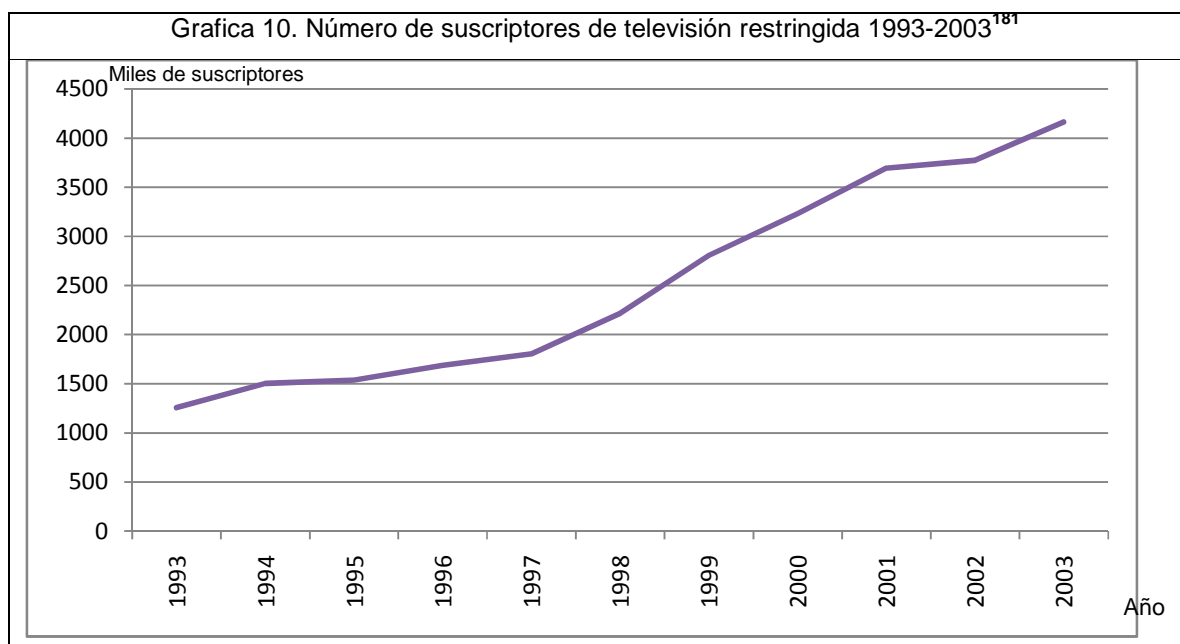
Podemos notar nuevamente en esta gráfica, un incremento constante a través del tiempo de los canales que ofertaban programación en el D.F, pasando de ser tres al iniciar transmisiones en la década de 1950 a ser diez a finales del siglo, de igual forma, la gráfica nos muestra claramente un incremento notable en los últimos años de los canales pertenecientes a televisoras privadas en la década de los noventa, principalmente debido al nacimiento de *TV Azteca*, lo que aumentaría notablemente la oferta programática en el D.F y los horarios de transmisión, debido a la competencia entre televisoras.

Otro fenómeno que marcaría a la televisión como medio masivo de comunicación es el auge que la televisión restringida tuvo durante esta década, si bien, este auge no incide en aumentar o disminuir en el número de los lectores de historieta, si marca el crecimiento casi exponencial que la oferta televisiva tuvo durante esta década.

Tabla 27. Número de suscriptores televisión restringida 1993-2003 ¹⁸⁰

Año	Miles de suscriptores
1993	1,254
1994	1,501
1995	1,536
1996	1,686
1997	1,802
1998	2,215
1999	2,806
2000	3,230
2001	3,692
2002	3,772
2003	4,163

Ahora observemos estos datos de manera grafica:



Notamos en esta gráfica que el número de suscriptores de servicios de televisión restringida se triplicó entre 1993 y el 2003, cada vez más personas tenían acceso a la opción de entretenimiento que ofrecía la televisión restringida, y aunque como ya dijimos esto no infería directamente a los lectores de historieta producida en México ya que estos provenían en su mayoría del estrato social económicamente bajo, si nos demuestra cómo gran parte de la sociedad en México optaba por el entretenimiento que le ofrecía la televisión en sus diferentes presentaciones.

Analicemos ahora la evolución de la cantidad de hogares que contaban con televisión durante los últimos 10 años, del 2001 al 2010, con el fin de observar su desarrollo durante la última década.

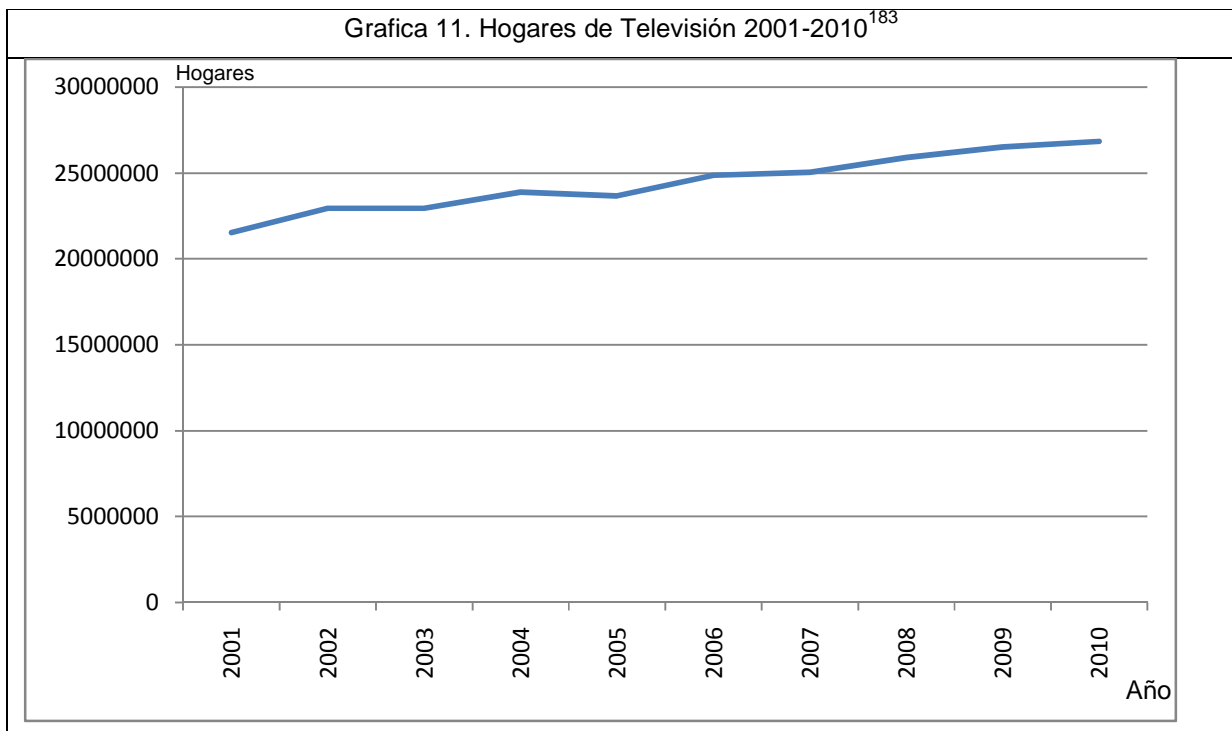
¹⁸⁰SCT, Anuario 2002 http://www.sct.gob.mx/uploads/media/anuario2002_actualizado.pdf consult 12 mayo 2012.

¹⁸¹Ibidem

Tabla 28. Hogares con Televisión 2001-2010¹⁸²

Año	Hogares con tv
2001	21,520,421
2002	22,937,622
2003	22,937,622
2004	23,883,044
2005	23,654,375
2006	24,860,176
2007	25,037,949
2008	25,885,390
2009	26,513,772
2010	26,834,313

Ahora observemos estos datos de forma grafica



Podemos notar, por medio de estos datos, que la cantidad de familias con televisión creció en un 25% en los últimos diez años.

¹⁸²INEGI, Estadísticas sobre disponibilidad y uso de tecnología de información y comunicación en los hogares, 2010
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/encuestas/especiales/endutih/2010/endutih2010.pdf Consult 12 Mayo de 2012

¹⁸³Ibidem

Si combinamos los factores que ya hemos revisado encontraremos lógico este crecimiento, ya que la sociedad, al contar con una oferta de entretenimiento mayor y con contenidos más variados, aunque con muy poco aporte cultural y la más de las veces enajenante, resulta evidente que la elegiría en detrimento del consumo de historietas, como lo podemos observar en la grafica.

Para concluir esta sección de estadística televisiva, revisaremos algunos datos recientes que son el resultado de una encuesta realizada por CONACULTA en 2003 a nivel nacional.

El 95 % de los entrevistados ven televisión.

Más del 87% escuchan radio.

De estos totales, el 97.9 % tiene tv propia y el 37.9 % tiene más de dos televisiones

De estas cifras 48.9% ven más de dos horas diarias de televisión y el 25.8% la ven por más de cuatro horas.

Finalmente, el 22.4 % de los entrevistados tiene tv de paga.¹⁸⁴

Podemos deducir, por medio de estos datos, que en la última década la penetración de la televisión como medio de comunicación en la sociedad es casi total, y el ver televisión se ha vuelto una costumbre habitual en la sociedad.

5.2.3.- Conclusiones del medio de la televisión y su crecimiento

Como pudimos notar a lo largo de este capítulo, la televisión creció casi de manera exponencial en las últimas décadas. Creció como medio masivo de comunicación con una gran oferta de las compañías televisoras de señal abierta y restringida y también creció la industria relacionada con ella, la fabricación de televisores aumentó, asimismo los accesorios u otros aparatos relacionados; todo lo anterior, para satisfacer la demanda creciente por este entretenimiento al que miles de familias se sumaban de forma continua.

5.2.4.- Conclusiones:

Observamos en el pasado capítulo el gran crecimiento que estas dos formas de entretenimiento electrónico tuvieron en las últimas dos décadas, crecimiento tanto en calidad, y variedad, como en penetración social, y comercial, llegando a masificarse de manera gradual en estas dos décadas.

Por otra parte y como ya hemos dicho, la industria de la historieta mexicana se encontraba en un bache creativo, de calidad, de innovación, de ventas y convirtió este bache en un círculo vicioso del que no saldría hasta casi desaparecer en la década de los noventa.

¹⁸⁴Numeralia, Television en Mexico <http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc170/Numeralia.pdf> Consult 11 Junio 2012

5.3. La crisis interna del medio

Aunado a los factores externos, propiciados en parte, por las políticas neoliberales, y al auge de los medios electrónicos de entretenimiento ya descritos, debemos considerar la situación interna de la industria de la historieta, en donde se repiten esquemas gastados en los métodos y formas de producción, en donde la innovación es mínima ya que la industria teme a probar fórmulas nuevas, refugiándose en las ya probadas durante años, por ello, y ante la falta de oportunidades laborales, mucho del nuevo talento mexicano: guionistas, dibujantes, entintadores, emigran a nuevos mercados u a otros medios, ya que no desean tener que ver con una industria chata y desgastada que ya no cuenta con un sistema que lo respalde

Pero regresemos un poco a la forma en que se realizaban las historietas, esto, con el fin de analizar ciertos aspectos de la producción, así como el desgaste del sistema de producción interno de la industria.

5.3.1.- Modos de trabajo de la historieta o cómo funcionaba el medio

Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, la primera historieta que surge en 1934 es **Paquin** al independizarse de los diarios, obtener su propio formato y ser económicamente viable. Recordemos que en un inicio el contenido de las historietas llegaba del extranjero, principalmente de Estados Unidos, se insertaba en los periódicos y cubría la demanda del público, pero con el paso del tiempo ésta creció y el medio se vio en la necesidad de producir productos nacionales.

La periodicidad de este nuevo medio, en un inicio fue dominical que era la periodicidad con que se publicaba en los diarios y era lógico que se heredara esta función para convertirse poco a poco, debido a la demanda, en una periodicidad diaria. Para ello, se requería de un sistema de producción muy estricto y eficiente, porque el producto se tenía que entregar en tiempo y forma, ya que tanto los anunciantes como el lector no esperaban, por lo cual se inicia una producción de tipo industrial.¹⁸⁵

Este sistema, como ya lo hemos observado, estaba dividido en fases o procesos que comprendían lo siguiente:

1. El director o editor decidía cual era el tema y el formato de la historieta,
2. El argumentista creaba el guión y éste pasaba al dibujante quien se encargaba de crearlo gráficamente.

¹⁸⁵ Luis Gantus, La increíble y triste historia de la candida historieta y la industria desalmada <http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=1547> consult 12 Febrero 2012

3. Una vez creado, la historieta pasaba a manos del director artístico y de sus ayudantes quienes se encargaban de complementar el trabajo del dibujante. En esta etapa se tramitaba el visto bueno de la Comisión Calificadora.
4. El producto terminado pasaba a la imprenta, en donde intervenía otra de las instancias gubernamentales esenciales: PIPSA que les proporcionaba el papel.
5. Una vez impreso, el producto pasaba a manos de la Unión de voceadores, la tercera instancia que intervenía para el funcionamiento de la industria, que se encargaba de distribuirlo en los 7,000 puestos de revistas de su red.

En esta época los creadores trabajan a destajo, cobran bien por lo que hacían, ya sea por página de un cuarto de tabloide escrita o dibujada, y éstas se componían por dos cuadros, máximo 3, y 48 forman una historieta, dividiéndose las historias en seis páginas cada una, dando un total de ocho historias distintas por historieta, impresas en papel periódico y con tinta sepia, debido a que esta tinta era el remanente de la impresión de los diarios, con una periodicidad, que como ya mencionamos, era diaria. Los temas y géneros favoritos de los lectores empiezan a ser definidos, pero esto no encasilla a los artistas, ya que la diversidad de temas es por demás vasta, poco a poco este derivado del periódico comienza a tener más éxito comercial que los diarios de donde deriva y así será por las próximas décadas¹⁸⁶. Para mediados de los cincuenta se ve ya una clara evolución del medio y de su forma de trabajo, ya no se publica todos los días, surgen nuevas editoriales y ya existen revistas dedicadas únicamente a una serie o personaje, las historias ya no son de seis páginas sino que aumentan hasta 32 por historia y por historieta, el tamaño crece a medio tabloide y se establecen ciertas reglas en el medio:

1. Salir a la venta cuando esté estipulado, ya sea semanal, quincenal o mensualmente.
2. Mantener un costo bajo de producción.
3. Ventas masivas. Una historieta que vendiera menos de 50,000 ejemplares por mes era un fracaso.
4. Mantener las historias en las líneas de la editorial es decir no salirse de las temáticas ya establecidas para cada historieta. Este punto sería el que mayor problema le acarrearía a las editoriales con el tiempo, ya que el desgaste de estas temáticas acarrearía grandes problemas que derivarían en la crisis del medio¹⁸⁷.

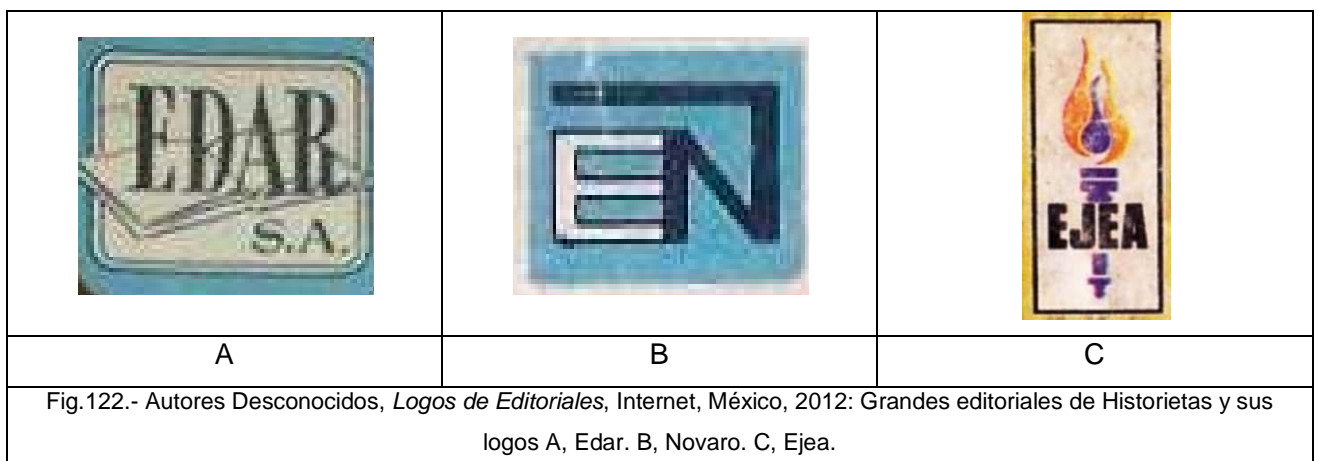
¹⁸⁶ Luis Gantus, La increíble y triste historia de la candida historieta y la industria desalmada <http://estoesperfecto.produccionesbalazo.com/?p=1547> consult 12 Febrero 2012

¹⁸⁷ Luis Gantus, La increíble y triste historia de la candida historieta y la industria desalmada <http://estoesperfecto.produccionesbalazo.com/?p=1547> consult 12 Febrero 2012

Estas condiciones obligan al medio a formar estudios de trabajo para satisfacer la demanda del mercado, cada uno de estos estudios estaba integrado por un trazador, un fondista, un vestuarista, un dibujante de figura humana, un letrista y un entintador. La historieta de un solo autor era muy escasa debido a que gran parte del éxito dependía del autor y si éste abandonaba el título, la historieta fracasaba, por lo que los empresarios preferían tener artistas que dependieran de un estudio.



Otro factor de importancia y que ya hemos mencionado, era el control gubernamental y el sistema que estableció para controlar estas publicaciones, por un lado, encontramos a la Unión de Voceadores que lograba que existiera un puesto de revistas y periódicos en cualquier esquina, lo que hacía el producto accesible a todo público, por otro, tenemos la forma de distribución del papel por parte de PIPSA del que ya hemos hablado con anterioridad, y a estos debemos añadir a la Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas que se encargaba de censurar y dar el visto bueno del gobierno a las historietas nacionales.



Es a través de este sistema de trabajo y de producción que se forjaron grandes imperios como EDAR, EJE A o NOVARO. El sistema funcionó durante muchos años, pero comenzó a desgastarse y generar formas y usos diferentes como el auge de los títulos de autor y el fenómeno “Rius”¹⁸⁸.

Para la década de los ochentas los títulos en su mayor parte carecían de personalidad, en esta época aparecen los llamados “Sensacionales de...” y la importante conexión que existía entre lector e historieta, es decir la conexión entre los temas y los lectores, es finalmente rota.

No existía ya, para esta época, esperanza alguna de cambio ya que los empresarios y editores no querían salir de un sistema que les redituaba grandes ganancias y por otro lado, los artistas de la vieja guardia, tanto argumentistas, como dibujantes, no conocían otra forma de trabajo más que el de producir argumentos y dibujos a destajo, método que ya no funcionaba en el nuevo sistema económico que ya no los protegía y los artistas nuevos veían con desdén a este medio estancado, mientras el público prefería el entretenimiento gratuito que le otorgaba la televisión.



Fig.123.-Autor Desconocido, *Portada Sensacional de Barrios*, Revista Sensacional de Barrios, México, 1990: Llegan los sensacionales a la historieta, lubricidad y humor vulgar

El sistema se volvió caduco poco a poco, aún así se mantuvo por muchos años, mellando poco a poco, la base de lectores. Las ventas eran cada vez más bajas, los títulos poco a poco se cancelaban y no eran sustituidos por otros ya que era demasiado arriesgado colocar nuevos productos en el mercado.

Nos encontramos ante una industria en declive, con un sistema de producción estancado y que no innova, ya que se repiten fórmulas gastadas, a las que le falta capital. En la que no existe lugar para los nuevos talentos que, ante una industria que por un lado, ya no les interesa, por hueca y aburrida, y por otra, cerrada y negada a ideas

nuevas como las que ellos presentan, prefieren emigrar o hacerse independientes, sin embargo, estos intentos independientes serán pocos. Ahora hagamos una revisión al panorama que los distintos artistas, tanto dibujantes, como guionistas, tuvieron que enfrentar durante esta época, cuando la industria se queda sin el apoyo gubernamental.

5.3.2.- Los artistas y empresarios.

Como inicio, debemos recordar que en este sistema los artistas trabajaban a destajo y bajo un contrato establecido con el editor de la revista, el dibujante era un trabajador al servicio de la editorial

¹⁸⁸ Luis Gantus, La increíble y triste historia de la candida historieta y la industria desalmada <http://estoesperfecto.produccionesbalazo.com/?p=1547> consult 12 Febrero 2012

por lo que las ideas creativas eran responsabilidad de todo el equipo editorial y propiedad del estudio, las ideas creativas independientes eran reducidas y las pocas existentes eran olvidadas por sus autores¹⁸⁹ o no eran puestas en práctica debido a que los editores no les gustaba arriesgarse con nuevas ideas que podían resultar fracasos editoriales. Esto funcionó durante varias décadas y fue aceptado cabalmente, tanto por los artistas como por los empresarios, debido al proteccionismo y a las ganancias que se presentaban para ambos lados, sin embargo, esta fórmula se desgastó debido precisamente a que el proteccionismo estatal representado por PIPSA, la Comisión Calificadora, y la Unión de Voceadores ya no tenía cabida en el nuevo sistema neoliberal y las nuevas generaciones de dibujantes y guionistas ya no se adaptaban a este esquema.

Las crisis económicas y el nuevo sistema económico genera la inestabilidad de las empresas editoriales, por lo que ante la inestabilidad de sus empleos, los autores de historietas comienzan a unirse y la decisión del gobierno de Carlos Salinas de cobrarles impuestos ocasiona la primera gran reunión con el fin de defender sus derechos formando la SOMEHI, Sociedad Mexicana de Historietistas, aunque debemos mencionar que no fue la única, pero esta nueva sociedad es rápidamente plagada de esquirolas y lo que prometía ser un momento histórico para los artistas, deviene en más poder para los empresarios.

Se fundan nuevas editoriales, sin embargo, éstas no son tan rentables como los empresarios quisieran por lo que deciden bajar el pago por cartón a los dibujantes, este es otro momento idóneo para la unión de los historietistas, pero no sucede. Por el contrario, la Sociedad Mexicana de Historietistas (SOMEHI) permite que los pagos a sus agremiados bajen, situación que aprovechan los empresarios para bajar costos, medida deseada debido a la crisis que la implementación del sistema neoliberal trajo. Lo que siguió, fue una pérdida de derechos de los autores por parte de las editoriales y a muchos dibujantes ya encumbrados, comenzaron a hacerlos a un lado¹⁹⁰.

Nos encontramos con un medio inmerso en prácticas ya desgastadas y con pocas oportunidades para los nuevos talentos, hubo intentos de dar cabida a nuevos talentos, mejor preparados académicamente, pero en realidad, estos nunca se acoplaron a los sistemas de trabajo ya caducos, pero revisemos casos particulares de dibujantes y su experiencia ante estos hechos y ante el estado de la industria de la historieta en la actualidad.

¹⁸⁹ Luis Gantus, La increíble y triste historia de la candida historieta y la industria desalmada
<http://estoesperfecto.produccionesbalazo.com/?p=1547> consult 12 Febrero 2012

¹⁹⁰ Ibidem

Raúl Cruz Figueroa “Raccrufi” es uno de los mejores ilustradores mexicanos, cuenta con más de 25 años como profesional y ha exhibido su arte en la galería el FARO, y en el salón de la Plástica Mexicana, además de ser el único mexicano en ser publicado en la revista norteamericana **Spectrum**, un catálogo dedicado a lo mejor del arte fantástico, y en la revista norteamericana **Heavy Metal Magazine**; pero lamentablemente, para él, como para otros muchos artistas de gran calidad, las oportunidades de vivir de su trabajo en el país están cerradas, como él mismo lo expresa en una entrevista otorgada a la revista **Comikase** y aparecida en el número uno de la misma:



Fig.124.-Raul Cruz Figueroa, *Ilustración*, Internet, México, 2012: muestra del arte de Raúl Cruz

“Aquí en México no pasa de que te digan ¡qué padre trabajo! Al final nadie quiere entrarle con dinero. No he pasado de ser una mera curiosidad. Tengo que trabajar mucho para que la gente vea mis obras como algo profesional, digno de una buena paga.

Me imagino que se debe a que no comprenden que esto puede ser negocio. Lo más absurdo es que sí podría serlo, pero no lo consideran así, aun no he encontrado el visionario que le quiera entrar, estuve a punto de irme a Estados Unidos a donde el arte sí es reconocido y pagan más.¹⁹¹

Como vemos a través de esta entrevista, el panorama en México para los artistas, aun de la talla de Cruz, es bastante pobre, por lo que estos tienden a emigrar a Estados Unidos o Europa en donde su arte es apreciado, lo que hace que el mercado de la historieta impresa sea cada vez menos factible.

Veamos el caso de un dibujante de la vieja escuela: Rafael Gallur, que inició su carrera en 1973 en la historieta la **Isla maldita**, para posteriormente trabajar, para editorial VID y para editorial **EJEA**, desarrollándose como portadista en las revistas **Sensacionales de luchas**, **Sensacionales de maestros** y **Sensacional de Barrios**, tiempo después, en 1993, creará en la editorial Mango y Toukan el personaje conocido como *Pistolero*.

¹⁹¹ Juan Carlos Aguilar, "Raccrufi, Mito engranes y piel", Comikaze, 1(2008),p 8-10



Fig. 125.- Rafael Gallur, El Santo por Gallur, Internet, México, 2012.

La revista Comikase realizó una entrevista con el autor para su número dos, en ella vierte sus opiniones acerca del estado de la historieta nacional y sobre el estatus de los dibujantes nacionales:

¿Y en la actualidad todavía existen estos artistas completos?

“Claro que los hay y los ha habido. En la época de plata, estaban Juan Alba y sus discípulos José Luis Duran y Alberto León, así como Rubén Lara y Manuel Moro.

Y de los jóvenes, hay quienes han demostrado su calidad al irse al extranjero. Pero el problema es que a muchos talentos no los consideran en México. Pero cuando salen de aquí, los endiosan. Pero claro, que eso no tiene que ver, pues ellos podrían hacer trabajos excelentes aquí en México”.

¿Crees que en México se pueden hacer comics de calidad?

“Claro que todos los dibujantes mexicanos no solo pueden, si no que hacen trabajos de mucha calidad. Es cuestión de lo siguiente: a mí me gusta que los comics sean mexicanos y que recuperen la idiosincrasia, pero que a la vez los dibujantes busquen nuevas técnicas para que no sigan haciendo los comics de siempre, es decir más de lo mismo

La buena historieta se perdió a principios de los noventas, pero te garantizo que hoy la gente en México puede contar buenas historias. Hay grandes dibujantes que lo hacen muy bien, pero no todos son buenos historietistas. Esto se ha perdido, en parte por la industrialización, por la premura, por las necesidades de los propios dibujantes y por lo difícil de la vida, pues antes se hacían obras de autor y los artistas estaban orgullosos de lo que realizaban.

Pero cuando alguien encuentre la fórmula para hacer historietas en México, hará que toda esta veta de talento se exprese exitosamente, ya que muchos de nuestros dibujantes son mejores que los extranjeros. A muchos se les ha olvidado, y no hay quien los encause, mientras que algunos otros buenos andan perdidos y a otros ya ni les interesa¹⁹².

Es notorio en esta entrevista que para Rafael Gallur el talento en México sigue existiendo, no obstante, la industria en la que él mismo se desarrolló como artista ya no existe como tal, y las oportunidades para nuevos talentos son prácticamente inexistentes por lo que se ven en la necesidad de emigrar a otros países, pero para Gallur, aún existe esperanza de recuperar este talento en la industria mexicana.

¹⁹² José Miguel Alva, "Gallur, el maestro sensacional", *Comikaze*, 2(2008),p.30-33

Chanoc cachorro de mar y selva es sin duda alguno uno de los títulos más emblemáticos de la historieta mexicana. Salió a la luz en el año de 1959 y uno de sus principales creativos es Ángel José Mora Suárez, nacido en Ciudad Frontera, Tabasco. Empezó a trabajar en el mundo de la historieta mexicana a los 17 años, a los 20 ingresó a publicaciones Herrerías en donde ilustró una historieta de tipo taurino y el Libro Semanal, pero su mayor logro, sería *Chanoc* que realizaría junto al guionista Pedro Zapiain.

La revista **Comikase** en su número cinco publicaría una entrevista con el maestro Mora, entrevista en donde daría su punto de vista acerca de la situación actual de la historieta y que a continuación reproduzco.

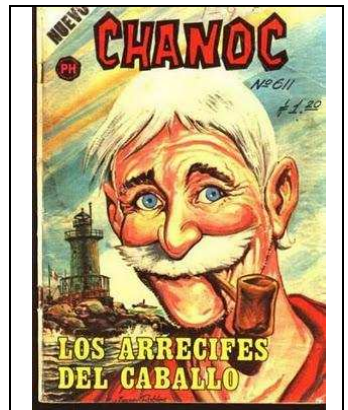


Fig.126.- Ángel Mora, Portada de *Chanoc*, Revista Chanoc 611, México, 1970

¿Qué nos puede decir acerca del desarrollo de la historieta en México?

“En las décadas de oro, de 1930 a 1960 destacaba la historieta de autor, como fue el caso de Gaspar Bolaños con Rolando el Rabioso y Germán Butze con los Supersabios, entre otros. Al darse cuenta los editores del éxito de estos personajes y de que los autores podían moverse con facilidad de una editorial a otra, llevándose consigo su obra, comenzaron a adueñarse de los personajes para poder controlar las ventas. Así desapareció la historieta de autor y comenzó la industria en la que actualmente vivimos, donde el editor toma todas las decisiones, el historietista es un empleado y al público se le da un producto prefabricado.

¿Qué tan lejos está México de las potencias del comic?

“Bastante, en Europa el comic es un género literario, mientras que aquí apenas se le considera un subgénero. Allá la calidad es altísima, los temas son más pensados y hacen que el lector agilice su mente; además hay nuevas generaciones que vienen empujando y que están retomando la historieta de autor”¹⁹³

Este extracto de entrevista demuestra que para Mora, como para muchos otros autores de la época, el talento de los dibujantes mexicanos es vasto, pero las oportunidades de desarrollo en el país son pocas debido a las prácticas empresariales que se vienen dando desde hace algunos años. Así mismo, notamos, por medio de estas líneas, que para Mora la historieta en México no tiene el status que se merece y que sí se tiene en otros países, principalmente de Europa, siendo esto una de las causas del declive de la industria.

Otro título emblemático de la historieta nacional, pero representativo de sus últimas épocas, es **El Pantera*** que apareciera en 1975. En esta historieta se narra las aventuras y desventuras de

¹⁹³ José Miguel Alva, "Chanoc, cachorro de mar y selva", *Comikaze*, 5(2009), p.13-16

*Recientemente llevado a la pantalla chica por parte de Televisa

Gervasio Robles, un policía mexicano, algo bruto, pero noble, salido de la pluma de Daniel Muñoz Martínez y creado gráficamente por Juan Alba López.



Fig. 127.-Juan Alba; Portada el Pantera, Revista el Pantera, México, S/F

Nacido en 1932, en Guanajuato, Alba comenzaría a trabajar en el mundo de la historieta mexicana en 1957 con Oscar González Guerrero* y con Guillermo Marín como dibujante; podemos observar sus ilustraciones en títulos como: **La novela policiaca, Torbellino** y algunos otros títulos policiacos, pero sin duda alguna, su mayor logro fue ser el padre visual de **El Pantera**.

Muñoz, nos deja su opinión acerca del trato hacia los artistas de historietas en México, así como su perspectiva de la historieta nacional, vertidas en una entrevista aparecida en **Comikase** numero 6:

¿Cuál sería entonces su principal experiencia en el mundo de los comics?

“Fueron buenos años, en los que trabajábamos y dibujábamos mucho. Pero lo malo es que siempre es lo mismo uno no pasa de perico-perro, que si la historieta no es negocio que si andan mal las revistas...” (crisis económica interna).

“La gente me identificó me conoció, pero si tengo algo de decepción, pues en la historieta industrial no le dan mucha oportunidad al dibujante de crecer y desarrollarse. Aquí la mayoría de los editores lo único que les interesa es la cantidad y no la calidad.

Porque luego resulta que un dibujante mediocre o malo gana más que tu por la cantidad de trabajo que realiza, así que nomas imagínese usted. A veces se debe luchar contra todo eso; para ello se debe tener mucha rapidez y un poco de calidad.¹⁹⁴.

En esta entrevista nuevamente se nota un descontento por la forma de trabajo por la que se ha optado en el mundo de las historietas y cómo esta forma, y los empresarios que la fomentan, prefieren la cantidad en pos de las ganancias, de igual forma refleja como la historieta industrial mexicana, sufría una crisis.

El nombre de Remy Bastien es inmediatamente vinculando con el mundo de la historieta en México, ya sea por sus traducciones de títulos extranjeros o por haber creado títulos para el mercado nacional.

¹⁹⁴ José Miguel Alva, "Juan Alba López. Padre de El Pantera", *Comikaze*, 6(2009), p. 38-40

*Creador de Hermelinda Linda

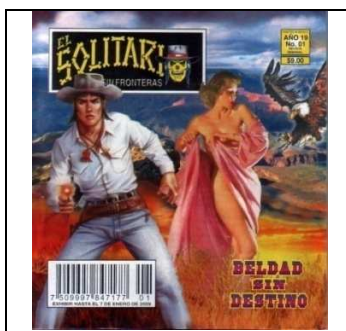


Fig. 128.- Autor Desconocido, Portada de El Solitario, Revista El Solitario Año 19 No1, México, 2009: El solitario de Remy Bastien: cabe destacar que ésta es una de las historietas aun vigentes con más tiempo en el mercado

Editor veterano y experimentado de decenas de revistas de historietas, incluyendo los títulos de **Marvel Comics** en México durante diez años, publicó en la editorial Novedades la versión nacional del **Hombre Araña**, así como la Espada Salvaje de Conan. Iniciado como traductor poliglota en el ámbito de las publicaciones, fue guionista de la revista Duda de editorial Posada, semanario híbrido de historietas y tabloide, además de editar títulos nacionales como **Clásicos ilustrados, Hombres y Héroes** y lo que será su trabajo más duradero, **El Solitario Jinete sin fronteras**. Así pues, y debido a la trayectoria del Sr. Bastien, nadie mejor para hablar sobre la industria de la historieta y su estado en la actualidad, cosa que hizo para el número ocho de la revista **Comikase**. Revisemos un poco:

En tu experiencia al frente de **Novedades** ¿Vendía mejor la historieta nacional o los servicios?

“En lo personal, puedo asegurar que la historieta nacional siempre ha vendido mejor que cualquier servicio extranjero (historieta extranjera, traducida y adaptada al medio mexicano). En los años ochenta, había muchos títulos nacionales que vendían más de 500 mil ejemplares nacionales, varios arriba de un millón, mientras que ningún servicio, fuera de Marvel, Hanna-Barbera o de otras compañías superaba, cuando mucho, tirajes de 100 mil ejemplares.

Si bien las revistas de Novedades eran genéricas, románticas, de vaqueros, terror o policíacas dirigidas a adolescentes y adultos y los servicios eran juveniles, infantiles, creo que en su mejor momento, títulos nacionales para lectores jóvenes, como Chanoc o Memín Pinguin, de la competencia entonces, por solo mencionar dos, superaron en ventas a Spiderman.

¿Qué paso entonces con la historieta mexicana? ¿Por qué se derrumbaron entonces sus ventas espectaculares de los años ochenta para acá? ¿Crees que los editores mataron a la gallina de los huevos de oro?

La caída cataclísmica de la historieta a lo largo de la década de los noventa y que sigue hasta la fecha, se debe a muchos factores. Dudo que hoy todos los títulos de historieta, nacionales y extranjeros, vendan juntos siquiera lo que vendía el libro vaquero a mediados de los ochenta. Realmente es algo que ameritaría un estudio profundo, de mercado, de factores sociales, financieros.

Por un lado, pienso que los editores en cierta forma se estancaron, aunque en los ochenta hubo muchos títulos nuevos de acción, drama y picaros que presentaban muchas veces historias realmente divertidas. Pero los géneros tradicionales no se renovaron y sufrieron un inagotable desgaste.

Las tres editoriales más grandes de historietas sufrieron cambios. Novedades dejó de existir, aunque sus títulos principales siguen en el mercado pero muy mermados, Ejea se fraccionó, y aunque sus sucesoras han tenido varios éxitos, se diversificaron hacia otros géneros editoriales, y no han tenido títulos con el jalón de los años ochenta. Vid a su vez, prácticamente dejó de producir títulos nacionales y se concentró en servicios: norteamericanos y orientales. La oleada de

pornografía, de los años noventa, hoy reducida a charquitos irrelevantes, creo que enajenó a muchos lectores, su boom fue muy fugaz.

Muy importante también es que desde mediados de los años noventa y hasta la fecha no se recupera el poder adquisitivo de la mayor parte de nuestra sociedad. Demasiados mexicanos ya no se compran una historieta, cuando van al pan, compran nada más el pan.

También creo que es importante señalar que conforme aparecieron nuevas generaciones, no se produjeron historietas para ellos. La producción de lo que era Novedades era exactamente la misma que hace treinta años. Es una monotonía pavorosa. Un deja vu a la enésima potencia. En ese tiempo han crecido dos generaciones que no han tenido sus equivalentes de Chanoc o Memín Pinguin, mientras que los gringos y japoneses siguen tenaces. El advenimiento de nuevas tecnologías y los cambios profundos e irreversibles en las formas de entretenimiento le han pegado también al ramo de las historietas. Realmente no diría que los editores mataron a la gallina de los huevos de oro, pero podía decirse que la descuidaron.

Los puestos de periódicos, ahí están y estarán muchas décadas todavía. Pero pienso que un nuevo fenómeno de historieta tendría que combinar una base en papel, en puestos, con otra base digital en la web. Pienso también que la relación historieta de autor e historieta de producción industrial es relativa, para mí, éxitos inmensos en su época, como la Familia Burrón, Los Supersabios y Chanoc eran realmente historietas de autor. En sus mejores momentos, su calidad artística era muy solida. El impulso creativo de autor no implica necesariamente contradicción con ventas masivas¹⁹⁵.

Esta entrevista nos ofrece, desde el punto de vista del Sr. Bastien, otros factores para explicar la decadencia de la historieta nacional, factores que debemos aunar a los ya conocidos como el desgaste del modo de producción de la industria, la falta de renovación del mismo en cuanto a temas y la vigencia de los mismos, la falta de adaptación al sistema y la difícil situación del medio de la historieta actual.

Revisados los procesos de producción de la historieta, su estancamiento al paso del tiempo, así como algunos testimonios de algunos de los artistas y guionistas destacados de la época, podemos deducir lo siguiente con respecto a la crisis interna de la industria:

1. El modo que se adoptó para la realización de historietas, es decir, la producción por medio de estudios sufrió un estancamiento en la década de los noventa, ya que los estudios no supieron adaptarse a la nueva realidad socioeconómica del país, debemos recordar el proteccionismo que el sistema priista ahora inexistente le ofrecía.
2. Este estancamiento provocó un bache creativo en cuanto a temas, ya que éstos venían girando alrededor de los mismos temas y formas de trabajo repetitivas durante 30 años y, generando que los nuevos talentos, con una mayor formación profesional e influencias de historietas extranjeras, no encuentren atractivo el medio.

¹⁹⁵Bernardo Fernández, "Mister Fantástico: una plática con Rémy Bastien", *Comikaze*, 8(2010), p. 9-11

3. La necesidad de tener ganancias de su producto hace que muchos empresarios editoriales prefieran cantidad que calidad, lo que perpetúa los puntos anteriores en un círculo vicioso: Entre menos calidad, más rapidez, entre más rapidez, más velocidad de entrega y más venta, por lo tanto la calidad queda relegada a segundo término tanto en el dibujo como en el guión lo que con el tiempo decaería ante la falta de la calidad misma, por lo que nuevamente los artistas menosprecian la industria mexicana y tienden a migrar.
4. Ante la falta de calidad muchos lectores prefieren la tv y otros medios de entretenimiento gratuitos.
5. En la década de los noventa se da un auge inusitado de historietas de editoriales extranjeras que salen al mercado, ampliando enormemente la gama de ofertas del mercado de historietas, y éstas resultaran más atractivas para los consumidores.

Para darnos un mayor panorama revisemos las implicaciones que tuvo para autores y consumidores, así como sus antecedentes, es decir, cómo eran y como son lectores y creadores de historietas.

5.3.3.- El cambio generacional

Es a través de las entrevistas que acabamos de revisar que podemos deducir un factor más de influencia para el proceso de desgaste y debacle que la industria nacional de historietas sufriría en los años noventa: El cambio generacional. Ya que, como vimos a través de estas pequeñas conversaciones, los artistas de la época de oro no tienen el mismo contexto ni las mismas expectativas, tanto monetarias como laborales, que los jóvenes artistas y creadores de las últimas dos décadas en México, y también, por otra parte, los nuevos consumidores de comics, influenciados por los productos venidos del extranjero, exigen también otro tipo de calidad en la que gastaran su dinero, calidad que la industria nacional ya no le puede ofrecer debido a su estancamiento tanto creativo como productivo, por ello, la industria empieza a envejecer tanto en cuestión creativa como en cuanto a los lectores y en consecuencia llega el momento, alrededor de la década de los noventa, en que los consumidores de historietas son cada vez menos, al igual que el gremio que produce estas historietas industriales, que se verá reducido tanto en su número como en su calidad, prefiriendo realizar historieta de autor, en la que puede expresarse libremente. En resumen los lectores y productores de comics industriales son cada vez menos, y no existe una nueva generación de lectores ni de creadores que den nuevos aires a la industria, es decir, no existe una renovación generacional.

Pero ¿A qué se debe? ¿A qué se le atribuye esta falta de renovación generacional? ¿A qué se debe que estas nuevas generaciones de lectores no encuentren atractiva a la historieta nacional? ¿Qué horizontes buscan los nuevos artistas nacionales?

5.3.3.1 Los creadores

5.3.3.1.1.- Los creadores vieja generación

Para comenzar a responder estas preguntas primero que nada debemos recordar un tópico del que ya hemos hablado con anterioridad, el desgaste de la forma de producción que fue impuesto en los años dorados de la historieta y que debido a la demanda del producto, durante la década de los treinta, se volvió una necesidad. Esta forma de producción consistía en una especie de línea de producción artística, en donde el trabajo de producción de una historieta se dividía en varias tareas pequeñas, así pues, dentro de un estudio de producción de historietas encontramos, a un guionista, un dibujante de silueta, otro de fondos, un entintador y un colorista estos eran pagados a destajo, se les pagaba conforme al número de páginas realizadas por el creativo en turno.

Pero para poder entender el porqué de estas condiciones de trabajo y por qué fueron aceptadas por los primeros creadores, debemos recordar el contexto en que vivían los primeros trabajadores-creadores en la década de los treinta de la recién creada industria de la historieta. Vivían y trabajaban en la ciudad de México, aunque pocos habían nacido en ella, y una gran parte buscaba salir de la pobreza e instalarse en la clase media, o incluso llegar a acumular riqueza, así pues, estos primeros creadores entraban a una empresa nueva que les permitía expresarse y dar sus ideas, aunque en forma controlada, al resto del pueblo, por lo que éstos se adaptaron rápidamente a las exigencias de los empresarios, llegando por así decirlo, a una posición cómoda. Así pues, este sistema, convirtió a algunos de los creadores en obreros del arte, sobre todo a los que tenían poca o nula fama, con la venia de los mismos. Sin embargo, este método no permitía a los autores expandirse en sus creaciones, desarrollar sus ideas, debido en gran parte a la poca movilidad creativa que este modo de trabajo otorgaba a los creativos.

Acerca de este proceso productivo y de la posición de los artistas, la profesora Irene Herner hace una reflexión y nos dice que, como toda buena empresa capitalista y a pesar de la importancia del equipo creativo para la realización de las historietas, las condiciones de estos obreros, sobre todo la de los ayudantes y la de algunos dibujantes sin fama, son pésimas, con salarios bajísimos, sin contrato de trabajo, y sin prestaciones, además, debemos aunar a ello que muchas editoriales realizaban la fase productiva del trabajo en pequeños talleres en forma artesanal, lo que evita la concentración masiva de trabajadores en un mismo punto y por tanto la organización de los mismos, esto permitía a las empresas un mejor control sobre los empleados y artistas, así como del trabajo y

las creaciones que realizaban.¹⁹⁶. El sistema desde mi punto de vista se volvió anacrónico y poco funcional para la década de los noventa, ya que por otro lado, la nueva generación de creadores era diferente a la de la edad de oro de la historieta mexicana y este sistema ya no funcionaba para ellos.

5.3.3.1.2. Los creadores nueva generación

Esta nueva generación había crecido, ya no bajo las influencias del **Memín**, de la **Familia Burrón**, **Kalimán** u otros héroes mexicanos, aunque éstos seguían existiendo en el imaginario cultural, ya no eran los predominantes, sino bajo la influencia de historietas importadas, y de dibujos animados nuevos, es decir, del mercado e industrias de historietas evolucionadas e innovadoras que tienen en abundancia todo aquello de lo que el mercado nacional carece y que para estas fechas han crecido, madurado y evolucionado, para constatar esto podemos revisar obras como **The Dark Knight Returns** de Frank Miller, **Watchmen** de Alan Moore, **Maus** de Art Spiegelman y un largo etcétera todas obras provenientes de esta época.

Esta nueva generación de artistas ya no es autodidacta como lo fueron sus predecesores, estos nuevos artistas tienen una formación académica con que acompañar su trabajo y esto, aunado a la influencia de medios extranjeros, nos da como resultado artistas profesionales con poco interés en un medio chato y poco propositivo.

Ejemplos de estos autores los podemos encontrar en artistas como: Raúl Cruz Figueroa "Racrufi", del que ya hemos hablado páginas atrás, Mario Guevara que ha colaborado en distintos títulos americanos, o Axel Medellín que tiene estudios de diseño industrial y ha colaborado en distintas publicaciones de ciencia ficción alrededor del mundo, Polo Jasso creador de la famosa tira **El cerdotado** aparecida en un prestigioso diario de circulación nacional, o Bachan creador de innumerables tiras cómicas albergadas en la red, así como en todos los historietistas del estudio "El taller del perro"

¹⁹⁶ I. Herner, *Op Cit*, p.88

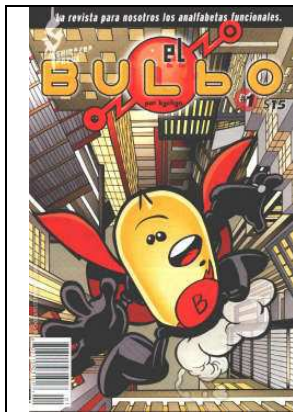


Fig.129.- Sebastian Carrillo, *Portada de el Bulbo*, Revista El Bulbo No1, 2001



Fig 130.- Polo Jasso, *El cerdotado*, Internet, México, 1998



Fig 131.- Axel Medellin, *Poster La Mole*, Internet, Mexico, 2012

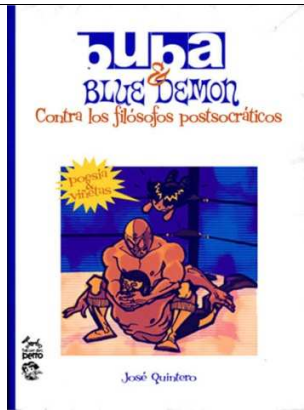


Fig 132.- Jose Quintero, *Portada Buba y Blue Demon contra los filósofos postsocráticos*, Internet, México, 2012: Las nuevas historietas del taller del Perro

Estos artistas profesionales ya no encuentran cabida en el medio de la historieta nacional ya que sus expectativas tanto monetarias como creativas ya no pueden ser cubiertas, y a su vez, el medio de la historieta industrial, no está interesado en nuevas ideas ni nuevas formas de trabajo. El medio prefiere mantener los métodos que han tenido éxito durante tanto tiempo, sin importar lo gastado y anacrónico que éste sea.

Mientras tanto, los nuevos historietistas empiezan a crear una nueva forma de publicar sus trabajos: la historieta de autor, este tipo de historieta viviría su surgimiento y auge precisamente en esta época, tal vez como resultado lógico del estancamiento y bajo nivel que la historieta industrial experimentará en esta época, y es que a diferencia de su contraparte comercial e industrial, la historieta de

autor, es experimental, innovadora, sofisticada, con una crítica ácida a muchas cuestiones de interés social, críptica y alucinada en su forma de dar los mensajes, además de obtener cierto grado de prestigio cultural al ser publicada en revistas tanto culturales como políticas, y en diarios, así como en revistas especializadas, cómics alternativos y fanzines. Los historietistas que hacen esta “nueva historieta nacional” dejan de lado al producto industrial que tan popular fue en décadas pasadas, ya que no se reconocen en él ni en la vieja escuela comiquera que produjera ésta.

Esta nueva generación usa los “monitos” como un medio de expresión personal y deja de lado las características industriales que caracterizó a su antecesora, la historieta industrial; las metas económicas y profesionales de estos nuevos artistas tampoco son las de sus predecesores, de igual forma, sus influencias no se remiten sólo a los historietistas nacionales como ya hemos mencionado, ni del mainsteam estadounidense, sino que estos historietistas (o moneros como se autodenominan)

toman inspiración del psicodélico trabajo de Robert Crumb, de los oscuros comics de Frank Miller, de las historias testimoniales de Carlos Giménez, de los guiones de Alan Moore así como también de narrativa y plástica que nada tienen que ver con los comics.

Esta nueva generación de historietistas es, en algunos casos, contestataria e irreverente, esta camada de “Neo Moneros” nace en torno al mítico año de 1968, y tiene en sí misma mucha ironía y cierto desencanto, no solo por el medio en donde se desenvuelve sino por toda la situación del país; posee un gran espíritu crítico de la sociedad, más nunca es panfletaria en su trabajo, y sobre todo se encuentra totalmente desligada de la tradición de la historieta del país, tradición con la que ya no se identifica.

Esta generación creció artísticamente influenciada por grandes acontecimientos de la historieta por lo que la historieta ya no sólo es una inclinación juvenil sino una inclinación vocacional, publican su trabajo lo mismo en revistas de política y culturales, que en libros de pasta dura, en los que se compila su trabajo, lo que le da un prestigio cultural a este, separándolos aún más de los moneros tradicionales mexicanos, Armando Bartra describe a esta generación de la siguiente manera:

“Nacido en torno al cabalístico 1968, el núcleo duro de los Gallitos, que hoy anima el Taller del Perro, no pertenece a la generación de la gran esperanza frustrada, pero tampoco a la del descreimiento total. Hay en ellos mucha ironía, una suerte de desencantado utopismo crepuscular y un espíritu crítico a veces intimista y otras metafísico, nunca panfletario. Nada tienen que ver con la tradición monera nacional, ni tampoco con el manga y los superhéroes convencionales. El fin de siglo los alcanzó entre los treinta y los cuarenta y haciendo historietas, de modo que para ellos el cómic no fue inclinación juvenil, sino vocación persistente. Tienen influencias: las historias testimoniales de Carlos Jimenez, el azote iconoclasta de Crumb, los superhéroes decadentes de Corven, la experimentación formal de Mc Kean, la vocación negra de Frank Miller, la nueva objetividad de Muñoz y Sampayo; pero también evidencian su gusto por la narrativa y la plástica no moneras.

La obra de estos neomoneros es sorprendente, impetuosa, diversa y a veces brillante, aunque no siempre lograda. Hay entre ellos autores excepcionales, pero como generación aún la caracteriza más la búsqueda que el encuentro, pues la falta de publicaciones suficientes, estables y remuneradoras favorece el amateurismo crónico e impide la maduración profesional. En muchos es evidente el desequilibrio entre la arriesgada experimentación y el precario dominio del oficio; entre el brillo del dibujo y la penuria de las historias; entre la seducción decorativa y el descuido en la claridad y la expresión; entre las muchas pretensiones y los módicos logros.¹⁹⁷

A manera de conclusión podemos decir, que ante el estancamiento de la industria de la historieta, y aunado a las influencias de medios de la historieta maduros y serios, la nueva generación de creadores se desligaría de esta historieta industrial, para buscar las nuevas metas y adquirir el prestigio cultural que la alicaída industria no puede ofrecerles, causando con esto que el medio se estanque aún más.

¹⁹⁷ Armando Bartra, Globos Globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.



Ahora que ya hemos revisado la situación de los creadores de la historieta y vimos las causas del abandono de éstos al medio, podemos revisar a la otra parte, a los lectores de historietas.

5.3.3.2.-Los lectores de comics.

5.3.3.2.1.- Los lectores de los treinta forjando lectores.

A lo largo de este escrito vimos que los primeros lectores de este medio de comunicación se encontraban en las filas de los obreros recién alfabetizados y que sentían que al leer historietas cumplían parte importante de su deber para con México ya que la lectura era la puerta a un México moderno y progresista, pero para adentrarse un poco más en la cuestión del status del lector Anne Rubenstein en su libro *Del Pepín a los agachados: Comics y censura en el México post revolucionario* realizó un estudio sobre este tema, basándose en las cartas personales y de contactos personales, o en busca de parejas, que muchos de los lectores enviaban a la revista **Pepín**; y a través de este estudio nos señala que la religión era importante para el 58% de los lectores del **Pepín**; para el 43% de ellos la moral era muy importante ya que pedían contactos formales y moralmente sólidos, que estos contactos no deberían tener vicios, asimismo, el estudio revela que en el 41% de los casos la pareja ideal debería ser trabajador o muy trabajador, mientras que las mujeres se señalaban a sí mismas como sencillas en un 22% de los casos, amable y agradable en el 6% de los casos, en cuanto al aspecto físico solo el 29% buscaba a alguien bien parecido, únicamente el 9% se describía así mismo como guapo (a), e incluso el 3% de los hombres se auto nombraba feo y en el aspecto civil, 19% de las mujeres expresaban que buscaban hombres sin compromisos anteriores, pero solo el 5% de los varones se describía como tal¹⁹⁸, si bien a través

¹⁹⁸A. Rubenstein, *Op Cit*, p 126

de este estudio no podemos conocer en su totalidad cómo eran los lectores de esta revista, sí podemos darnos cuenta de cuáles eran sus aspiraciones y sueños principales, así como conocer datos importantes acerca de su situación social, y es a través de ellos que podemos notar que la mayoría de los lectores aún estaban permeados por los valores propios de la tradición y moral conservadoras, pero que al mismo tiempo, al ser lectores del **Pepín**, comenzaban una transición hacia la modernidad que se veía reflejada en las páginas de la revista de historietas.

5.3.3.2.2. Los lectores de comics en los setenta, entre “infantiles” y “pobres”.

Al paso del tiempo, la historieta se consolidó como un medio de gran arraigo popular entre la sociedad mexicana debido a la diversa temática que abarcaba, sin embargo, debido a esta gran diversidad de temas, que en muchas de las ocasiones tenían un realismo bastante crudo, eran consideradas en su mayoría como lectura de barrio bajo, de gente económica y moralmente pobre, es decir, lectura para el “populacho”, por lo que su lectura en familias de clase media, media-alta o alta era casi un tabú, e incurrir en ella, era casi un pecado castigado con la pena de ser calificado como infantil, o de gustos muy bajos, en resumen, ser lector de historietas en esta época implicaba tener el estigma de ser pobre o de ser Infantil¹⁹⁹. Las lecturas que deberían existir en los hogares de clase media del México de mediados de siglo deberían alejar de la mente de los lectores cualquier viso de realidad, por lo tanto, las lecturas dedicadas a niños y adolescentes que podían entrar en estos hogares de clase media debía ser de aventuras, o de comedia, con tintes morales y educacionales, como el caso del **Memín** de Yolanda Vargas o los **Supersabios** de German Butze, que se caracterizaban por su candidez y los valores morales que de ellas emanaban y que a su vez se desarrollaban en lugares ficticios o de poca importancia, pero estos títulos eran los menos, la mayor parte de los títulos de historieta que llegaban a los jóvenes y niños de clase media eran cómics norteamericanos producidos por editorial Novaro²⁰⁰. Aunque existía una Comisión que se encargaba de clasificar y censurar las historietas, esta censura se daba en automático, mediante el escarnio social de la gente, como el que ya he descrito arriba, aun con los títulos arriba mencionados, el ser lector de historietas, después de la preparatoria, era considerado un absurdo. Por su parte, las clases bajas de México se enfocaban en tres grandes temas en las historietas que consumían, romance, aventura y humor: **Lagrimas risas y amor**, **Kalimán** y **la Familia Burrón** son claros representantes de cada género, cada tema con sus particularidades y su público cautivo respectivo. El género romántico era consumido principalmente por mujeres y el de aventuras por hombres, teniendo el de humor, publico de ambos sexos.

¹⁹⁹Luis Gantus, Entre infantilizados y jodidos <http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=773> consult 12 Febrero 2012.

²⁰⁰Luis Gantus, Entre infantilizados y jodidos <http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=773> consult 12 Febrero 2012.

También existía otro tipo de historieta en México la de divulgación que tocaba entre sus temas, la divulgación científica, o la adaptación de obras cumbres de la literatura mundial, biografías o leyendas propias del México colonial o tradicional, muchas de estas financiadas por el Estado o por fundaciones culturales privadas. Este género era absorbido por varios estratos sociales, sin embargo, la historieta consumida por el gran sector de bajos recursos del pueblo mexicano era la que mencioné anteriormente, ya que le proporcionaba un escape a las presiones de la vida diaria, una proyección de sí mismos al verse reflejados en los personajes de la historieta o descargar sus frustraciones por medio de la risa.

De esta manera podemos observar cómo la historieta mexicana y sus lectores en los setentas se dividían en dos grandes sectores: una, la de los consumidores de clase media que se abocaban a títulos enaltecedores de la moral, que dejaban enseñanzas y que no representaban ningún tipo de peligro al no reflejar de ninguna forma la realidad mexicana, o a productos extranjeros principalmente norteamericanos ya censurados y adaptados a la moral norteamericana gracias al Comic Code vigente en los Estados Unidos, siendo estos últimos los de mayor circulación en este sector; por otro lado tenemos al sector consumidor de la historieta popular con temas, que como ya hemos mencionado, abarcaban la pobreza, las aspiraciones y las frustraciones del México real, y que eran bastante menospreciadas por otros sectores sociales considerándolas lectura para “pobres” o lectura de barriada, ya que este sector medio prefiere mantenerse en su burbuja protectora de historietas de héroes con capas y mallas importadas de los EU o en sus cuentos infantiles, mientras mantienen a la historieta popular lo más alejado posible por considerarla demasiado vulgar para acceder a sus hogares²⁰¹. Así pues, nos encontramos ante dos sectores de historieta, clase media y baja diversificada en los años setenta, con distintos tipos de lectores y diferentes tipos de temáticas, desde donde se pueden analizar tanto la historieta en sí, como la historia de México, al observar los cambios y estructuras sociales del mexicano. Esto implica que los nuevos lectores de cómics son muy diferentes a los lectores de la edad de oro de la industria de la historieta, pero para poder entenderlo debemos conocer a fondo cómo es este lector de cómics moderno, para así poder notar las continuidades y diferencias.

5.3.3.2.3. Los lectores nueva generación

Por su parte los nuevos lectores de cómics ya no están interesados en leer las aventuras de **Memín**, o de **La Familia Burrón**, los dramas de **Lágrimas y Risas** o de la **Novela semanal** ya no les atraen; quizás sean interesantes para sus tíos, padres o hermanos mayores, ellos, esta generación está

²⁰¹Luis Gantus, Entre infantilizados y jodidos <http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=773> consult 12 Febrero 2012.

influenciada por los dibujos animados que la televisión les ofrece, pero sobre todo, por la historieta norteamericana, que para estas fechas ha sufrido un auge increíble con la aparición en puestos de periódicos de **La muerte de Superman** de DC comics. A este auge se le conoce en el medio como *El boom del comic del 93*, ya que derivó en la aparición de muchos títulos nuevos de procedencia extranjera; estos lectores tampoco tienen ya los intereses meramente de entretenimiento que los viejos consumidores de historietas tenían, ni provienen de la misma clase social, ni del mismo rango de edades.

La televisión y su auge también jugaron un papel importantísimo en esta época, ya que al verse ampliada esta gama de ofertas de entretenimiento, muchas personas que solían leer historieta, incluyendo a las nuevas generaciones, optarán por ésta, al resultarles gratuita y de fácil acceso.

Los nuevos lectores

Como ya hemos mencionado anteriormente, la industria del comic sufrió un gran desgaste debido al estancamiento que tuvo como medio a mediados de los ochentas y como es lógico pensar, este mismo estancamiento propició que muchos de los lectores de la historieta popular desaparecieran prefiriendo otro tipo de entretenimiento como la televisión.

Pero por otra parte, los lectores de clase media, que consumían principalmente historieta importada e historieta nacional políticamente correcta, también comenzarían a sufrir una merma en sus hábitos de consumo, causada principalmente por el estancamiento mencionado, pero también por otro hecho importante: el cierre de la editorial Novaro; este hecho, lejos de ser sólo el quiebre de una importante editorial de historietas, también significa un gran paso al abandono del medio de la historieta como era tradicionalmente conocida hasta entonces, pero revisemos un poco de esta editorial y su caída.

Esta editorial inició sus funciones en 1949 y fue fundada por Don Luis Novaro al ser despedido del periódico **La Prensa**. Al iniciar operaciones, la editorial tenía el nombre de **Ediciones Recreativas** y era dueña de **Sociedad Editora Americana**, así como de **Ediciones Modernas** y **Ediciones Alegría**, publicando diferentes títulos cada una de ellas, para finalmente fusionarse en Editorial Novaro en 1964.

Editorial Novaro publicaba historietas licenciadas y adaptadas de una gran cantidad de editoriales extranjeras entre las que destacan, DC, Dell, Disney, Bruguera, etc. fincando una especie de monopolio sobre las historietas de procedencia extranjera en el mercado nacional y latinoamericano,

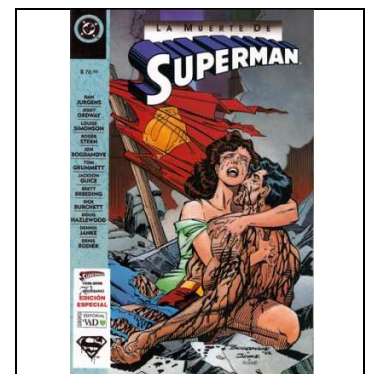


Fig. 134.-John Bondagnove, *Portada La muerte de Superman*, Edición especial la muerte de Superman, México, 1993: versión México

manteniéndose de esta manera por cerca de treinta años, por lo que podríamos decir que la mayor parte de las historietas que entraban en los hogares de clase media y clase media alta eran de la editorial Novaro.



Sin embargo, al finalizar la década de los setenta y debido a diversos factores como la crisis del papel o las crisis económicas, rubro en el que se vería especialmente afectado ya que al tratar con empresas extranjeras los contratos se manejaban en dólares, así como por malas decisiones administrativas, editorial Novaro se encontraría inmersa en una gran crisis, lo que la conduciría a cerrar sus puertas definitivamente en 1985.

Esto dejaría a miles de lectores de este tipo de historietas sin los productos a los que estaban acostumbrados; debido a estos acontecimientos sucederían dos fenómenos 1.- Muchos de estos lectores que se quedaron sin sus productos buscarían otras opciones como las historietas nacionales pero no las encuentran de su agrado. 2. Editorial Vid, una de las principales empresas productoras de historietas nacionales comienza la edición de revistas de la DC comics y otros sellos editoriales principalmente provenientes de los Estados Unidos y con el tiempo, éstas pasarían a ser sus productos principales al ir las posicionando poco a poco en el mercado, dejando de lado gradualmente su producción de historietas nacionales.

Todo esto preparó el camino para lo que vendría a ser el llamado *Boom del comic extranjero* de inicios de la década de los noventa, y desatado por el comic “La muerte de *Superman*” en el año de 1993.

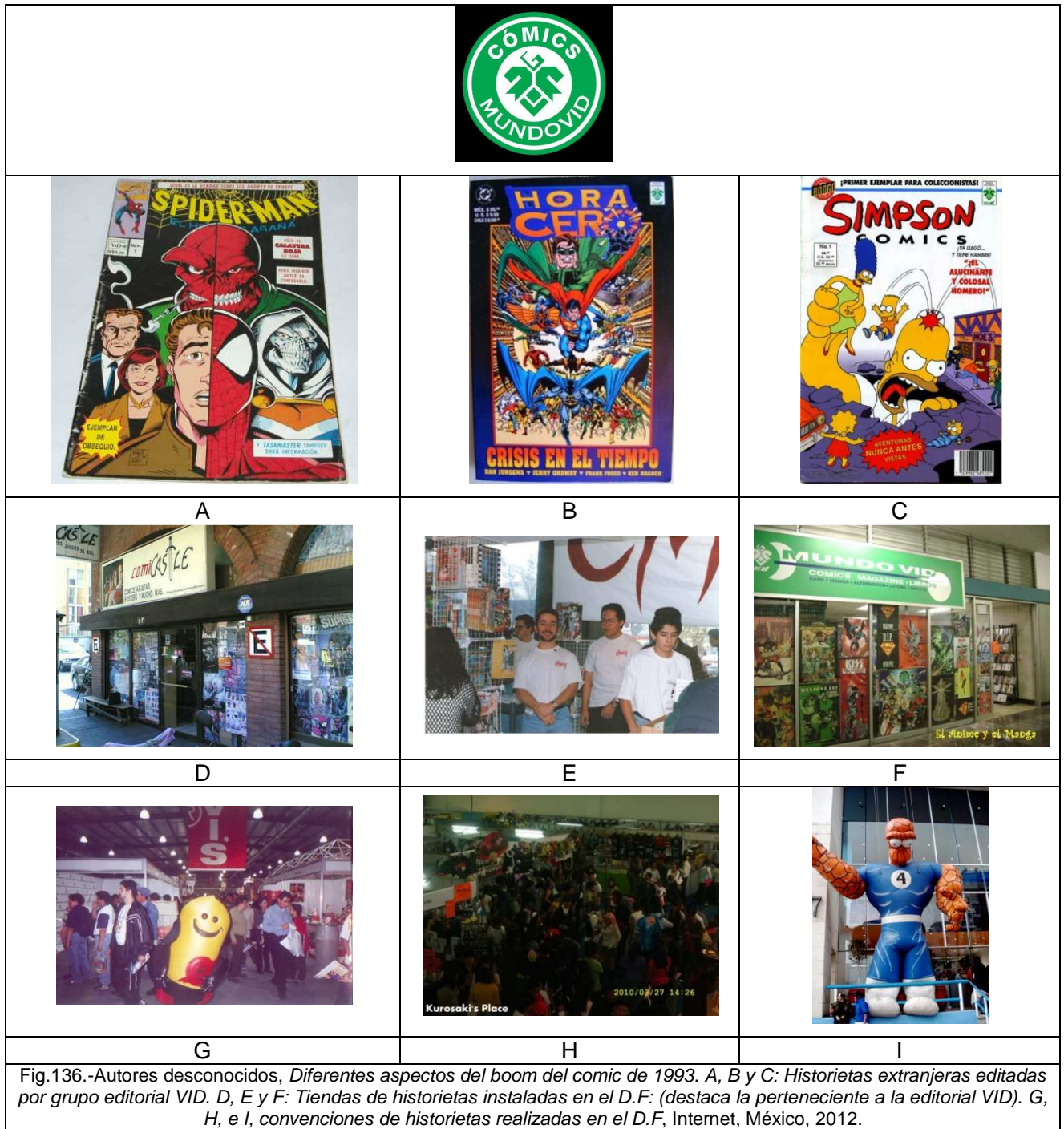
El boom del comic extranjero

En 1993, la editorial norteamericana DC comics decide matar en una de sus historias a uno de sus personajes insignia: “Superman”, esto desataría un gran interés y especulación en el mercado norteamericano de historietas, y cuando este comic hizo su arribo al mercado nacional, desató un fenómeno sin igual, tanto dentro del medio como alrededor del mismo: el boom de la historieta extranjera (tanto norteamericana como japonesa), sobre esto Armando Bartra nos dice lo siguiente:

“El boom del manga y los superhéroes es un fenómeno consumista que se materializa en historietas coleccionables, pero también en pins, carts, posters, modelos, cachuchas y camisetas. Es, además, parte de una cultura fanática y multitudinaria que se congrega en grandes convenciones, como «La Mole», «Conque» o «Mecycif», y en torno de astros del cómic mundial como Will Eisner, Stan Lee o Todd Mc Farlane. Y es, por último, un acontecimiento alentador, pues despierta en las nuevas generaciones la pasión por la narrativa dibujada, poniéndolas en contacto con algunas de sus mejores expresiones”²⁰².

Como vemos, este boom del comic extranjero en el mercado nacional no sólo llenaría los puestos de revistas de historietas provenientes del extranjero y adaptadas al español, sino que también desataría un gran interés sobre estos temas, difundándose en diversos espacios informativos y en una gran variedad de programas tanto de televisión como de radio, generando un mercado alrededor de estos productos promovido por las convenciones de comics como la Meczyf, la Conque y la Mole que tendrían un gran auge durante los noventa. La aparición de tiendas especializadas en dichos productos, la edición de diversas revistas independientes y una gran cantidad de productos alusivos a dichas historietas como tarjetas coleccionables, figuras de acción, y sobre todo, el boom del comic extranjero vendría a crear todo un nuevo grupo de lectores en México; un grupo que aglutinaría, por una parte, a los antiguos lectores de clase media que acostumbraban leer historietas de procedencia extranjera editadas por Novaro y que se quedaron sin productos tras el cierre de dicha editorial, y por otra, principalmente al grupo de lectores nuevos, provenientes en su mayoría de clases medias, lo cual les permitía acceder a todos los productos alledaños que el medio les ofrecía. Estos lectores dejan de lado las historietas nacionales, prefieren la extranjera ya que resultan más atrayentes y tienen precios muy similares. Este hecho mermaría el número de lectores asiduos a la historieta nacional y conformaría nuevos grupos de lectores de historieta.

²⁰²Armando Bartra, Globos Globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.

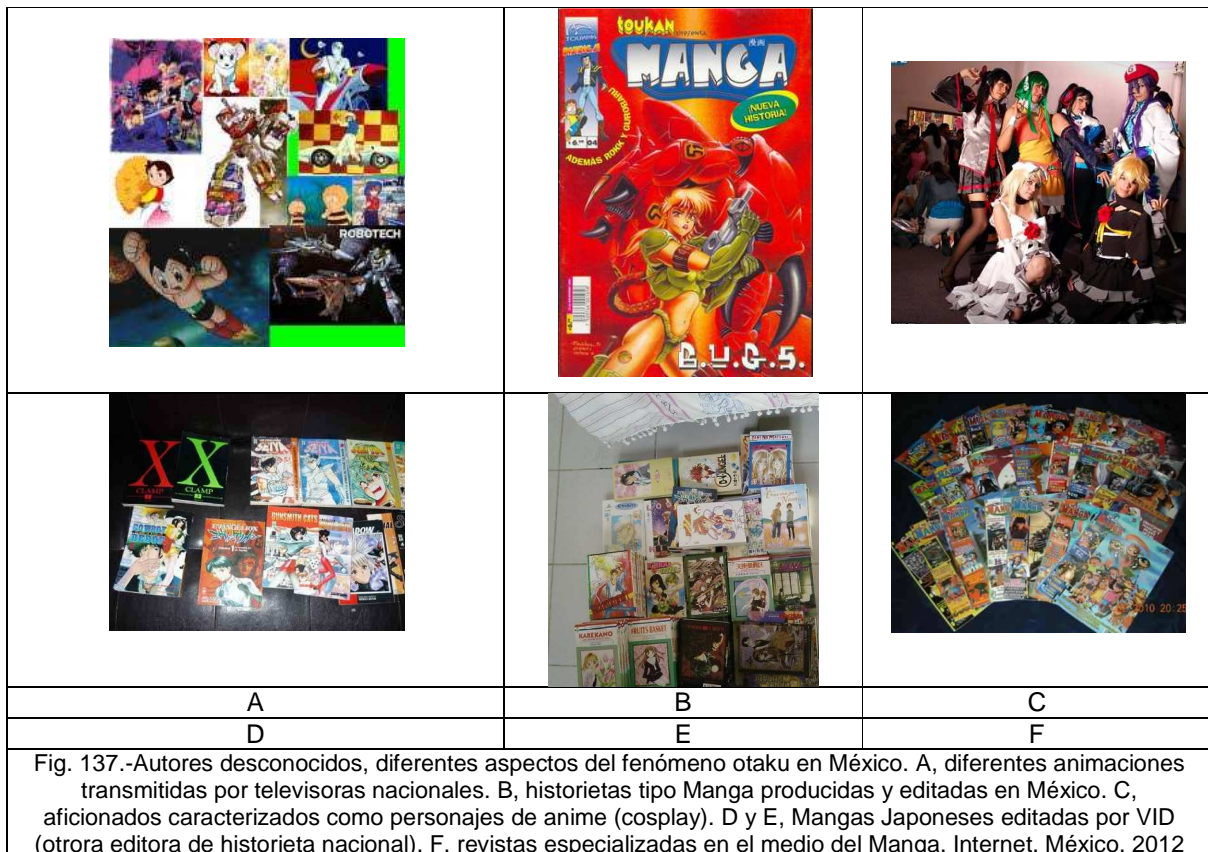


El fenómeno del Manga y el Anime en México.

A este boom del comic norteamericano debemos sumar otro fenómeno de igual importancia para el mercado mexicano: el incremento del interés por la historieta proveniente de Japón (conocida como Manga); esta repentina y creciente atención a dichos productos, crearía en primer lugar, y de manera

similar al fenómeno del comic norteamericano, un gran mercado de productos aledaños (figuras, posters, disfraces etc.) y sobre todo, un grupo de aficionados de ambos sexos provenientes de clases medias y altas con la capacidad económica de acceder a dichos productos y que no tenían ningún interés por las historietas nacionales tradicionales.

Este auge se debió en gran medida a la transmisión en las grandes cadenas nacionales de televisión de distintas series animadas japonesas o anime: *Los Caballeros del Zodiaco*, *Ranma ½*, *Sailor Moon*, *Las Guerreras Mágicas* a finales de la década de los ochenta e inicios de la década de los noventa, el éxito inusitado de estas series generaría una gran comercialización en torno a ellas, así como un naciente grupo de fanáticos que se denominarían a sí mismo “otakus”²⁰³ y que acostumbran consumir todos los productos referentes a dichas series, que tanto el mercado formal, como el informal de reciente creación les ofrecía.



Entre los productos que este nuevo mercado les ofrecía destacarían las revistas especializadas en el medio como la revista **Conexión Manga**, los mangas realizados en México, entre los que podemos

²⁰³Cristhian Hernandez, El nacimiento de la cultura otaku en Mexico <http://www.slideshare.net/torukajin/el-nacimiento-de-la-cultura-otaku-en-mxico> Consult 15 de junio de 2012

encontrar la revista **Toukan Manga** aparecida en 1996 que sería la primera publicación de tiraje masivo y popularizaría el termino manga y los publicados en formato tradicional japonés por **Editorial Vid**, así como diversas mercaderías apócrifas o piratas.

Mención aparte merece el nicho que estos nuevos grupos de fanáticos “otakus” encontrarían en las convenciones de cómics realizadas en México²⁰⁴ un lugar que les ofrecerían todas las mercancías antes mencionadas en un solo lugar, así como dónde poder expresar y demostrar su fanatismo por medio de disfraces, cosplay, e intercambiar dichas mercancías con otros fanáticos.

Ante este creciente e inusitado éxito y la falta de información sobre a qué publico iban dirigidas dichas animaciones, surgirían grupos católicos y de padres de familia²⁰⁵ que buscarían la censura y desaparición del aire de las series, así como campañas de desprestigio hacia el mismo²⁰⁶ que llegarían incluso a hacer que las televisoras sacaran del aire dichos contenidos. Sin embargo, ésto no haría si no incrementar el interés en el mismo y con el tiempo estas volverían a ser incluidas en la programación de dichos canales²⁰⁷.

A pesar de estas campañas, el fenómeno del Manga y el Anime se consolidó en México al paso del tiempo, viéndose reflejado en la asistencia a las ya mencionadas convenciones de cómics, así como en el incremento en las series que llegaban al país y los productos relativos a las mismas.

Nos encontramos pues ante un nuevo fenómeno de entretenimiento que ofrece novedad y variedad en los temas, cosas de las que ya carece la historieta nacional, así como un gran mercado paralelo, todas estas características, al igual que el fenómeno de la historieta norteamericana, crearían grupos nuevos de fanáticos, que son jóvenes de ambos sexos que provienen en su mayoría de clases medias y que pueden acceder a dichas mercancías.

A lo largo de las paginas anteriores pudimos observar cómo el medio de la historieta nacional, sufrió un estancamiento en tanto a su calidad argumental y de dibujo, así como un aumento gradual en su precio, lo que generó dos perspectivas de trabajo: que muchos dibujantes y argumentistas de nueva generación prefirieron realizar historieta de autor, que les otorgaba prestigio cultural e independencia creativa dejando de lado a la historieta industrial, a la que ya encuentran chata y poca innovadora, y

²⁰⁴ Cristhian Hernandez, El nacimiento de la cultura otaku en Mexico <http://www.slideshare.net/torukajin/el-nacimiento-de-la-cultura-otaku-en-mxico> Consult 15 de junio de 2012

²⁰⁵ Artes 9, Opinion: El otaku Mexicano, <http://culturacomix.com/2008/10/opinion-el-otaku-mexicano/> Consult 15 Junio 2012

²⁰⁶ Cristhian Hernandez, El nacimiento de la cultura otaku en Mexico <http://www.slideshare.net/torukajin/el-nacimiento-de-la-cultura-otaku-en-mxico> Consult 15 de junio de 2012

²⁰⁷ Ibidem

por otra parte, tras el aumento de títulos de historietas extranjeras, a consecuencia del boom del cómic del año 1993 y el auge de los productos japoneses, los lectores empiezan a preferir este tipo de productos que les ofrecen la innovación, fresca, además de todo un mercado adyacente a los mismos y calidad, tanto en los temas como en las gráficas.

5.4.- La crisis económica de 1982 y la implementación del neoliberalismo, la privatización de paraestatales, y su afectación en la industria de la historieta

La crisis económica acaecida en México en el año de 1982 tuvo un significado especial para el país ya que traería grandes y variados cambios a la vida, tanto social como política, pero lo verdaderamente destacado que esta crisis financiera trajo fue el inicio de las políticas económicas neoliberales que definirían el rumbo del país en los próximos sexenios. Empecemos a plantear los cómo y porqués de la crisis para después ver las implicaciones que esta traería al medio de la historieta como tal. Iniciemos analizando la crisis en sí misma.

Para el año de 1976 el llamado milagro económico mexicano, su crecimiento sostenido y estable a diferencia de otros países latinoamericanos en donde la inflación y estancamiento eran frecuentes, tocaba a su fin, es en diciembre de este año que José López Portillo asumiría el poder para el sexenio 1976 a 1982, en un escenario lleno de dudas acerca del porvenir del país. El presidente electo recurrió a los recién descubiertos yacimientos de petróleo²⁰⁸ en un momento en que los precios del barril aumentaban considerablemente a nivel mundial, estos descubrimientos permitieron al gobierno tener un acercamiento con los mercados mundiales de capital para poder acceder a créditos que ayudaran a solventar la crisis económica de ese año. Las deudas, tanto públicas como privadas, aumentarían considerablemente, pasando de 20 mil millones en 1972 a casi 90 mil millones en 1982, pero lamentablemente y debido a diversas causas, los precios del petróleo caerían en el mismo 1982, por lo que el ejecutivo estuvo a punto de declarar la moratoria de pagos, medida contrarrestada solamente mediante el auxilio, tanto de los Estados Unidos, como de organismos financieros internacionales. Por otra parte, otra herramienta que sería usada durante el sexenio de López Portillo para intentar solventar la crisis del año 1976, sería el incremento del gasto público para inducir la expansión del mercado interno, usando nuevamente el petróleo como base para este proyecto.

El papel del estado en la economía se hizo más extenso, la inversión pública creció notoriamente, y las empresas paraestatales, que a fines del sexenio anterior eran 760, superaron las 1,000 en 1982,

²⁰⁸ Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio" en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2000, p 881.

contando, entre ellas, al sector bancario, que fue nacionalizado en el mismo 1982²⁰⁹ como una respuesta a la crisis del mismo año.

Debemos mencionar que el presidente López Portillo culpaba a los banqueros por la crisis económica debido a que, según el mandatario, estos eran un instrumento que ayudó a producir la fuga masiva de capitales. En 1982 la economía estaba totalmente estancada, como lo había estado seis años antes, solo que ahora sin las oportunidades de salida que ofrecía el petróleo debido a la baja en el precio.

Se recurrió a una devaluación de 153% en 1982 y de 141% en 1983 y la confianza de los inversionistas se evaporó, esto prepararía el camino a la instauración de un nuevo sistema económico planeado desde la universidad de Chicago, el neoliberalismo.

El camino al neoliberalismo.

Tras esta crisis, Miguel de la Madrid Hurtado asumiría la presidencia de la república para el sexenio comprendido entre 1982 y 1988 y es a la mitad de este periodo, que el grupo dirigente, encabezado por el entonces secretario de programación y presupuesto, Carlos Salinas de Gortari decide implementar una nueva visión económica que ya había dado resultado tanto en países desarrollados, como Gran Bretaña y Estados Unidos, y supuestamente en países subdesarrollados como Chile o Argentina.

En México, este nuevo enfoque ponía fin a más de cuarenta años de “estado benefactor”, en el que debemos recordar, se consolidó el medio de la historieta, para dar paso al nuevo sistema que consistía en implementar diversos principios dictados por economistas egresados de la escuela de Chicago, conocidos como los “Chicago Boys”, y por el consenso de Washington. Entre estos principios podemos contar los siguientes: Una disminución drástica en el gasto público, dejando fuera pactos y subvenciones, lo que afectaría a PIPSA y a la industria del papel, dejar de intervenir en el mercado, *“el estado debe dejar al mercado existir por sí mismo”*, y bajo esta lógica, la manera de regular a la Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas y el apoyo a la Unión de Voceadores, dejan de tener sentido. Se quitan aranceles a las importaciones para incorporar a México a los procesos de la economía global, abriendo el mercado a la competencia externa, y dar fin a empresas “ineficientes”, como lo sería PIPSA.

Estos cambios terminan por consolidarse, cuando en 1988, Carlos Salinas de Gortari asumió la presidencia de la república tras unas competidas y polémicas elecciones²¹⁰. El proyecto principal de

²⁰⁹ L. Meyer, Op Cit, p 881.

esta administración era el de profundizar los cambios empezados en el sexenio de De la Madrid: se terminó con el sistema de subsidios, se privatizó el sistema de empresas paraestatales, punto muy importante para el medio de la historieta debido a la situación de *PIPSA* y la economía finalmente terminó por abrirse al comercio exterior con la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá: TLC²¹¹.

Los cambios políticos y económicos terminaron con la economía proteccionista, intervencionista y nacionalista que había imperado en el país desde finales de la revolución y se procedió, como ya se mencionó, a privatizar la mayoría de las empresas paraestatales, una de las cuales fue *PIPSA* empresa proveedora de papel para la industria editorial.

Como podemos observar, las crisis financieras de 1976 y 1982 trajeron cambios radicales tanto a la economía como a la vida social del país, pero ¿Cómo es que estos cambios afectaron a la industria de la historieta? Podemos decir que fueron tres factores los que la impactaron directamente, además de, claro está, las afectaciones económicas que cada mexicano sufriría en su economía personal, y estos fueron:

1. La privatización de la empresa para estatal *PIPSA*.
2. La afectación directa a la Unión de voceadores”, a la Comisión calificadora y su funcionamiento, y
3. La ampliación de la oferta de entretenimiento en el país, sobre todo en lo que respecta a televisión y otros medios electrónicos,

Como vemos, el paso al neoliberalismo afectó directamente a los tres pilares gubernamentales de la industria; además, las opciones de entretenimiento se ampliaron con el auge de los medios masivos de comunicación, (aunque esto será tratado en otro apartado independiente), pero analicemos cada uno de estos factores a detalles, empezando por *PIPSA*.

5.4.1- *PIPSA* y la industria del papel en México

Las primeras fábricas de papel en México se pueden rastrear hasta 1892 cuando se constituyó la fábrica San Rafael, que a la postre se consolidaría como líder del ramo, pero durante la Revolución

²¹⁰L. Meyer, Op Cit, p 881.

²¹¹Ibidem

Mexicana de 1910²¹² y al igual que la mayor parte del sector industrial del país, esta industria papelera sufriría de un retraso notable del que no saldría hasta la década de los cuarentas cuando experimentó una importante expansión, al incrementarse notablemente la demanda de papel. Ello ocurre cuando la población comienza a requerir de productos culturales* como los que la industria editorial ofrecían, entonces, no es coincidencia que en esta época comience la consolidación, expansión y creación de muchas industrias editoriales y no sólo las dedicadas al tiraje de periódicos, sino también las abocadas al entretenimiento, sin embargo, la industria papelera no crecía al mismo ritmo. Se tenía un problema de abasto que lo podemos atribuir a dos fenómenos: el gran crecimiento demográfico y el aumento de la alfabetización.

En el sexenio de Lázaro Cárdenas las industrias periodísticas fueron consideradas de tal importancia, que la producción papelera les fue destinada, pero posteriormente otras editoriales fueron cobrando importancia, entre las que podemos considerar a la industria editorial hisotiretil, a las que también se les destinó producción papelera ya que también se expandían, sin embargo, la producción del papel seguía siendo artesanal y había desabasto,²¹³ por lo que algunas industrias editoriales se veían forzadas a importar papel y a enfrentarse con monopolios que inflaban el precio del producto considerable y constantemente, causando que las empresas editoriales sufrieran de un constante e inevitable endeudamiento. Estas industrias editoriales exigieron al gobierno Cardenista que el estado interviniera fijando precios oficiales al papel de manufactura mexicana, sin embargo, el gobierno de Lázaro Cárdenas ofreció otra solución; la creación de la empresa paraestatal: Productora e Importadora de Papel, conocida por sus siglas como PIPSA.

Entre las características principales de esta nueva entidad podemos encontrar que se reservaba para sí misma el monopolio para comprar papel en el extranjero y el monopolio interno para su producción y distribución, en otras palabras, solo PIPSA podía comprar papel al extranjero y sólo PIPSA podía producir y distribuir el papel en territorio mexicano.

Es singular que este monopolio, tanto interno como externo, fuera solicitado por los mismos industriales de los medios impresos con el fin de mantener un precio fijo en los precios de su materia prima, garantizando esto último, mediante el arbitraje del estado.

²¹²Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

*Debido en gran parte al fenómeno de la alfabetización

²¹³Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consultado el 10 de septiembre 2011.

En parte y gracias a ello, las décadas de los cuarenta y cincuenta fueron de una notoria expansión del mercado editorial tanto a nivel regional como nacional, los volúmenes de ventas de periódicos y otros productos editoriales aumentaban notablemente y PIPSA, como ente mediador, proporcionaba la regulación del precio del papel tanto en su producción como en su importación.

Esto era de vital importancia para las empresas editoras de historietas, que en su mayoría no contaban con el respaldo de una editorial importante, por lo que cualquier ahorro en el proceso de producción era más que bienvenido.

PIPSA cobra gran importancia al convertirse en un vínculo entre el gobierno y la industria editorial, incluso, existía la posibilidad que el gobierno se transformara en financiador de esta industria en tiempos de crisis por la simple regulación de los precios del papel, pero había riesgos, ya que si bien existía la seguridad del suministro de este insumo, la industria editorial estaba sujeta a las exigencias del Estado, es decir, la relación con el gobierno hacia dudar de la existencia de una prensa crítica y libre.²¹⁴

Se llegó a pensar en PIPSA como un instrumento de censura contra la prensa libre y crítica, sin embargo, esto no es comprobable en la práctica, ya que salvo en casos específicos, los medios de presión de PIPSA en ningún momento se habían referido de manera directa a la negación del papel para algún periódico, no obstante, si el Estado mexicano ejerció cierto tipo de censura a la prensa incómoda, ésta no se dio por medio de la negación del papel, como lo señala Karin Bohman en la siguiente cita: *“la tesis a menudo planteada, según la cual PIPSA es un instrumento de censura del gobierno contra periódicos incómodos, no se puede demostrar de manera plausible a partir de la práctica”*²¹⁵

PIPSA no sufrió cambios significativos en lo que comprende al periodo entre los años cuarenta y los años setenta, sin embargo, ante la imposibilidad de abastecer el mercado nacional debido a la atrasada tecnología doméstica en relación con la producción papelera en el extranjero que era bastante significativa, la empresa asumió las funciones para la que fue creada originalmente, el arbitraje en la compra y distribución del papel, dejando un poco de lado la producción del mismo.

Esta situación de estabilidad y control de precios continuó hasta la llegada de los gobiernos de Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y la consabida entrada al

²¹⁴ Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

²¹⁵ Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

modelo neoliberal, esto, como ya sabemos, significó muchos y profundos cambios en la economía mexicana, uno de ellos fue la eliminación de aranceles a las importaciones hasta casi desaparecerlos, así como la privatización de muchas empresas paraestatales, cuestión que tocó muy de cerca a la empresa PIPSA.

En el periodo de De la Madrid, PIPSA, como empresa paraestatal, tomó tintes de controversia cuando se cuestionó su presencia dentro del medio periodístico, así como la poca eficacia y mala administración que ésta experimentaba, todo con visos claros de privatización y para el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) la empresa comenzó a experimentar cambios importantes en sus funciones dentro del campo de los medios de comunicación escrita.

Por otra parte, el 11 de enero de 1988, en el Diario Oficial de la Federación²¹⁶ se decretaba una disposición en la que se liberaba la importación del papel periódico. En perspectiva, México comenzaba el proceso de adopción de ciertos cánones liberales, y de igual forma, se encontraba en el preámbulo de su integración en el mercado norteamericano tras la firma del TLC, que incluía la apertura fronteriza a la importación de papel.

Este hecho propició un gran análisis en torno a la vigencia de PIPSA como empresa paraestatal. Discusiones en las que se incluyeron cuestiones como la modernización del periodismo y la industria editorial. Para el siete de junio de 1989, en el marco del día de la libertad de prensa,²¹⁷ se señalaba que las funciones de PIPSA, como monopolizadora de la importación, producción y distribución de papel para la industria editorial, dejarían de tener efecto debido a la petición de los empresarios de los más importantes diarios del país, que reiteraban la necesidad de abrir el campo de las empresas periodísticas y editoriales al flujo de la competencia editorial y a la libre y crítica prensa, paso lógico para las grandes empresas editoriales, pero difícil trance para las pequeñas editoriales que publicaban historietas.

El siete de Junio de 1989 el presidente *Salinas* establecía que con estas medidas: *"...los periodistas y editores de acuerdo con su ubicación geográfica, con sus intereses y características de dimensión tamaño y necesidades, podrán tener opciones diversas para obtener este insumo básico"*²¹⁸

²¹⁶ Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ Ibidem

La desaparición de PIPSA era un símbolo de alarma para muchos órganos de prensa y editoriales medianos y pequeños, como las productoras de historietas, que tendrían que negociar con las grandes productoras de papel del país, sin intervención del Estado.

Lo anterior puso de manifiesto tres cosas:

1. La debilidad de las empresas periodísticas y editoriales mexicanas para negociar con empresas papeleras extranjeras sin mediación del Estado.
2. La dependencia de éstas al Estado y su arbitraje.
3. La importancia para la industria de este insumo y del arbitraje del Estado en su compra

La industria editorial reaccionó de diversas formas, una parte vio estas medidas con buenos ojos, mientras que otra se manifestó contra ellas diciendo que significaría: "...exponer una materia prima, que no es solo un insumo industrial, sino ingrediente de un fenómeno cultural, a las reglas del capitalismo que a veces se manifiesta en forma salvaje."²¹⁹

Para 1990 se establecen los permisos para importar papel anunciando, con esto, la potencial privatización de PIPSA. Para el 16 de octubre del mismo año se anuncia la apertura del mercado de papel para los medios escritos y se pone fin a un monopolio de 54 años, sin embargo, el presidente Salinas declara que el futuro de PIPSA podría seguir analizándose²²⁰.

En contraste, en 1993 se anuncia que PIPSA seguirá siendo parte del gobierno, pero por otra parte se comienzan a tomar medidas que conducirán a su privatización, todo bajo el programa de modernización de la empresa pública.²²¹

El proceso de desincorporación de las tres principales fábricas de producción de papel de prensa comenzó a realizarse en 1993 pero no se encontraron compradores hasta 1994.

5.5.1.1. ¿Cómo fue la apertura al mercado del papel?

En realidad, la relación entre la prensa y la empresa PIPSA siempre fue estable, es decir, jamás se había presentado alguna queja de parte de las editoriales hacia PIPSA en toda la historia de su existencia, sin embargo, la relación cambió a inicio de la década de los noventa.

²¹⁹ Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

²²⁰ Ibidem

²²¹ Ibidem

En una reunión del consejo administrativo de PIPSA en donde estuvieron presentes los principales editores de periódicos y revistas del país, se consideró y discutió la posible y eventual privatización de PIPSA, en el acta final de la reunión se estableció que:

“...Los editores de México no buscamos subsidios, lo que queremos es seguridad de abasto, precios competitivos, creciente calidad y buen servicio. Hoy PIPSA cumple razonablemente con estos requisitos, es indispensable como abastecedor y regulador del mercado papelerero y consecuentemente como garante de la libertad de prensa...En cuanto a la apertura de las importaciones, debe cuidarse que no dañe a la balanza comercial ni a la planta productiva del país”²²²

Como vemos, la cabeza de la industria editorial estaba satisfecha con las funciones que PIPSA aún desarrollaba, y veían con poca confianza la apertura al mercado del papel que estaba por llevarse a cabo. Para algunos de estos empresarios, la existencia de PIPSA era el símbolo de la coexistencia pacífica entre la prensa e industria editorial libre y el Estado, esta relativa cordialidad, un poco empañada quizás por las perspectivas de una posible intervención del Estado en la prensa, originó que ante la perspectiva de privatización de PIPSA, no existiera un consenso total entre todos los editores de periódicos del país²²³.

Este descontento empresarial originó una serie de reflexiones acerca de la viabilidad y pertinencia del movimiento de privatización de PIPSA, así como un clima de crítica por parte de los principales periódicos del país, y una posterior privatización de PIPSA.

5.5.1.2. Conclusiones y principales afectaciones al medio de la historieta

Así pues, nos encontramos ante un producto esencial para la producción de las historietas, el papel, que era producido, importado, distribuido y regulado por una importante empresa paraestatal, pero también nos encontramos ante una época de crisis económica, a inicios de la década de los noventa, que origina grandes cambios en las políticas económicas y sociales del país, que a su vez, dieron como resultado un país en donde estas empresas paraestatales ya no eran viables y por lo tanto tienden a desaparecer.

En resumen, nos encontramos en una etapa en donde el medio sufre varias afectaciones. Por una parte, el poder adquisitivo de los mexicanos se vio seriamente afectado por las diversas crisis económicas y devaluaciones de estas décadas, y por otro lado, el medio se vio privado del suministro de papel por parte del Estado y de su arbitraje para la compra en el extranjero; tuvo que enfrentarse a un mercado internacional para el que no estaba preparado, por lo que los precios de

²²² Armando Zacarias, El papel de PIPSA en los medios Mexicanos de comunicacion
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf consult 10 septiembre 2011.

²²³ Ibidem

sus insumos principales se vieron disparados y el medio irremediablemente afectado, en la adquisición de este elemental insumo.

¿Podemos considerar coincidencia, que la época cuando la historieta se consolida y trasciende como medio sea la época de la participación en el mercado editorial de la paraestatal PIPSA, y de la misma forma, es coincidencia que la etapa de privatización coincida también con las últimas etapas como medio fuerte de la historieta? Desde mi punto de vista este fenómeno no puede ser de ninguna forma incidental, ya que si bien, en la debacle de la industria de la historieta intervienen **más factores**, la disponibilidad y viabilidad de los insumos de papel es un factor fundamental para la industria y al verse afectado en estos intereses, es lógico pensar que el resultado sería una baja en la producción y circulación de las mismas, que aunado a los demás factores resultaría en el debilitamiento de la industria de la historieta nacional.

Hemos analizado uno de los factores más importantes que inciden en el declive de la industria de las historietas, la desaparición de PIPSA como paraestatal, así como su afectación directa al medio de las historietas, ahora podemos pasar al segundo de estos factores y cómo resultó afectado por la entrada del neoliberalismo: la Unión de Voceadores.

5.4.2. La Unión de Expendedores y Voceadores de y revistas y la distribución

De igual importancia para la industria de las historietas en México resultaba la Unión de expendedores y voceadores de revistas, ya que se encargaba de una parte vital del proceso industrial de la historieta, la distribución, que como hemos ido observando era la parte final del proceso y consistía en poner al alcance del público consumidor las historietas salidas de las empresas editoriales, este importante paso se realizaba mediante su red e infraestructura, por lo menos en el D.F., por lo que la Unión resultaba de vital importancia para la industria de las historietas, y a su vez las historietas formaban un mercado bastante importante para la Unión, tan es así, que durante una de las crisis de la industria, en donde se intentó proscribir la publicación de historietas, la Unión enviaría a la presidencia de la república docenas de cartas con cientos de firmas cada una, en oposición a esta prohibición, argumentando que muchas de las razones para esta prohibición eran totalmente falsas, como el hecho de que la historieta era un riesgo para la mujer, lo que la Unión rechazaba ya que argumentaba que la mayoría de los compradores eran varones adultos y a la vez exponían que la historieta era el sostén de muchos de estos negocios y debido a ello, exigían la protección del Estado, algunos, incluso, llegaron a proclamar que la prohibición de las

historietas era totalmente antidemocrática,²²⁴ así pues, la relación con el mercado de las historietas era bastante estrecha ya que este producto resultaba rentable para el gremio por lo que resultaba lógico que defendiera el derecho de su publicación.

Originalmente la Unión fue un sindicato de trabajadores de las empresas de distribución de impresos que se movía con base en los intereses patronales, además de ser un poderoso organismo hegemónico que controlaba todas las publicaciones del país, y su función consistía en asociarse con despachos, expendedores y distribuidores para controlar las ganancias de la distribución de periódicos y revistas y a su vez, evitar el desarrollo de alternativas a la distribución²²⁵.

Sin embargo, esta Unión o sindicato de voceadores resultaba bastante peculiar por dos aspectos particulares en cuanto a su operación* y sobre todo, en lo tocante a su relación con el gobierno, ya que era de esperarse un manejo responsable y libre de la información que ofrecían las revistas, pero este órgano actuaba más como comparsa del gobierno evitando que las revistas o periódicos que resultaban incómodos o peligrosos para el Estado llegaran al público, labor que era recompensada ya que la Unión resultaba beneficiada por el gobierno, tal como nos lo dice Raymundo Riva Palacio en el prólogo del libro *La Prensa en la calle* de Gabriela Aguilar y Ana Cecilia Terrazas:



Fig. 138.- Autor Desconocido, *Voceador Callejero*, Internet, Mexico, 2012: Voceador callejero labor indispensable para la distribución de historietas.

“En su equipaje lleva las memorias de conflictos y cruzadas por el control de la distribución metropolitana de la prensa impresa que como pago a sucesivos gobiernos que la han solapado y apoyado, le han permitido ser ariete de la presión y la represión contra publicaciones disidentes u opositoras del régimen en varios momentos de la historia moderna mexicana”²²⁶.

Como podemos ver por esta cita, existía un acuerdo entre el Estado y la Unión ya que mientras éste solapaba que la Unión monopolizara la venta de impresos en la vía pública, ganada, eso sí, tras muchas luchas, la Unión no permitía la existencia de prensa incómoda para el Estado, sofocando su circulación desde un inicio²²⁷.

Por ello, la mayoría de los medios de comunicación impresos tenían que plegarse a sus exigencias y en cierto sentido, consentirla, ya que no existía tema o asunto que fuera tratado con mayor respeto,

²²⁴ A. Rubenstein, *Op Cit*, p.175

²²⁵ I. Herner, *Op. Cit*, p.104

²²⁶ Ana Cecilia Terrazas, Gabriela Aguilar, *La Prensa en la Calle*, Grijalbo, México, 1996, p11

²²⁷ *Ibidem*

que el que se refería a la Unión de voceadores, por lo tanto, las críticas en lo referente a la Unión y la circulación de la información eran casi nulas²²⁸.

En lo referente a las historietas no podemos asegurar que se vieran afectadas negativamente por el poder de la Unión, aunque en el caso de productos críticos, como podrían ser las historietas de "RIUS", el gobierno solía recurrir a la Unión para sabotear dichas publicaciones. En general podríamos decir que la relación Unión-editores de historieta resultó beneficiosa para la industria, ya que los creadores de historietas podían estar confiados de que su producto llegaría a todo el D.F., sin necesidad de invertir más capital, ya que la Unión trabajaba a comisión.

Políticamente la Unión de voceadores se vincula con la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), el brazo del PRI que alberga a todas las organizaciones que no son obreras o campesinas²²⁹.

Pero contrario a lo que se podría pensar, los motivos de la Unión para controlar la información no eran netamente políticos, también intervenía el contenido comercial y los intereses de los dueños de los más importantes diarios de circulación nacional, es decir, cuando un editor quería ganar cierta fama, popularidad o simplemente que su producto circulara más, influía en los voceadores para que lo mostraran con más ahínco o únicamente mostraran el suyo. Una muestra clara de esta forma de actuar la podemos observar en las revistas, ya que en muchos casos el éxito o bancarrota dependía de la intervención de la Unión y su relación con los editores, lo que indirectamente afectaba positivamente al mercado de las historietas ya que una buena relación con la Unión podía colocar al producto estratégicamente en el mercado²³⁰. En otras palabras, si la relación editores-voceadores era buena, la Unión procedía a blindar o proteger a la publicación ya sea revista, periódico o historieta, pero si por otra parte, la relación era tirante, nula, o mala, en muchas ocasiones el producto moría en las bodegas o era regresada al editor sin quitar el empaque de las mismas. Para las revistas de historietas, si leemos entre líneas, esto resultaba altamente positivo ya que un editor bien relacionado con la Unión tenía asegurada la distribución y promoción de su producto en muchas partes de la ciudad.

Sin embargo con la llegada de los nuevos sistemas socioeconómicos y políticos, las prácticas ejercidas por la Unión habían dejado de tener sentido y el peso específico de cada revista pasó a ser parte fundamental del éxito o fracaso que ésta pudiera tener en el mercado, si el producto no vendía

²²⁸A. Terrazas, G.Aguilar, *Op.cit*, p11

²²⁹Idem p.12

²³⁰Idem, p13

*Como muchas organismos o grupos de poder en México

o no impactaba al público estaría destinado a su fracaso económico y a su posterior desaparición como nos lo dice Raymundo Riva Palacio en La Prensa en la Calle:

“Los años de simulación llegaron a su término, periódicos y revistas que no tengan un peso específico en la sociedad serán marginados de las pautas publicitarias, que les aportan los recursos necesarios para poder subsidiar el costo de cada unidad y mantener su vigencia en el mercado”²³¹.

Como podemos observar, la época de proteccionismo, para las revistas, los periódicos y las historietas había tocado su fin y en adelante el éxito comercial y para captar anunciantes dependía únicamente de la calidad del producto, de su potencial para vender y del respaldo económico que la publicación traía consigo, lo que aunado y combinado a otras causas que aquí se han mencionado, resultaron en la aguda crisis de la industria.

Pero analicemos, para darnos un panorama más completo, la historia de la Unión desde sus antecedentes y su consolidación hasta los conflictos internos y externos que la llevarían a su actual estado.

5.4.2.1 Historia de la Unión

Si queremos rastrear los antecedentes de la Unión de voceadores debemos remontarnos a la segunda mitad del siglo XIX, específicamente al año de 1875, cuando el papelerero Trinidad Martínez controlaba a un grupo de niños no mayores de 12 años que se dedicaban a recorrer la ciudad pregonando las publicaciones de la época. El Sr. Martínez tenía un local en el portal de Mercaderes número 47 en donde vendía cerillos, timbres postales, billetes de lotería, cuadernos y folletines, pero en realidad Martínez alcanzaría tal auge con la venta de periódicos, que no existía comerciante alguno que no tuviera relación con él, e inclusive, los editores o escritores que deseaban tener éxito lo consultaban²³².

²³¹A. Terrazas, G.Aguilar, *Op.cit*, p.15

²³²Idem, p37

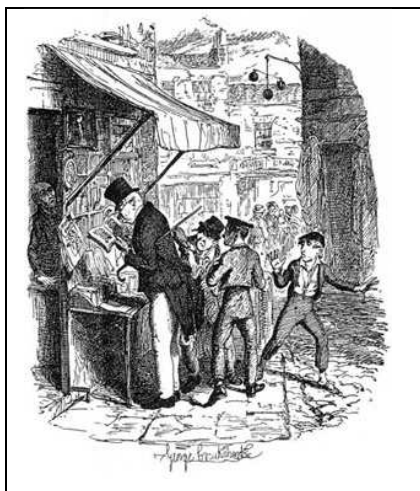


Fig. 139.- Autor desconocido
Voceadores Internet, México, XIX.

Pero la situación para los voceadores era diferente ya que estos eran considerados una plaga por los habitantes de la capital y se solicitaba a las autoridades la reglamentación de sus actividades, por lo que en 1895 el voceo de las noticias fue prohibido, limitándolos sólo a pregonar el nombre del impreso.

Existen versiones que nos indican que el voceo de las noticias surge con la aparición del diario el *Imparcial* de Rafael Reyes Spíndola, este periódico era de un gran tiraje por lo que requería de una gran infraestructura para su distribución y a esto debemos aunarle la salida de otros diarios de gran tiraje años después²³³ por lo que los voceadores se hacían cada vez más indispensables.

A la llegada del Porfiriato y su *Orden y Progreso* el gremio sería perseguido, ya que se les consideraría avatares de las ideas progresistas y en contra del régimen, muchos serían encarcelados en prisiones como la de San Juan de Ulúa y esta persecución continuaría incluso con Victoriano Huerta.

Nacimiento de la Unión

No es sino hasta la presidencia de Álvaro Obregón que los voceadores concretarían una Unión, específicamente el 15 de enero de 1923 a las 12 del día cuando en el salón de sesiones del sindicato de redactores y empleados de prensa²³⁴, se reunirían expendedores y voceadores para tratar de conformar una agrupación gremial, que a la postre sería la Unión de Voceadores y repartidores de prensa del D.F. Se eligió además, un comité ejecutivo provisional, así como algunas comisiones y estatutos para hacerla funcionar, teniendo como radio de acción la capital de la república y zonas aledañas, pero organizando a voceadores de todo el país, el objetivo era ayudar y proteger a sus miembros volviéndose indisoluble mientras existieran veinte miembros activos.



Fig.140.- Autor Desconocido,
Voceador, Internet, México, S XX

²³³ A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, 38

²³⁴ Idem, p.40.

Dos días después de su fundación, el 17 de enero de 1923, se llevaría a cabo la primera asamblea general en donde se crearía una Comisión encargada de recoger los fondos en beneficio de los voceadores, los cuales fueron obtenidos por la venta de boletos de una corrida de toros el cuatro de abril de 1922 y con los que se rentaría un local cerca del domicilio de los diarios y que serviría de base para la asociación, esta Unión contaría con el apoyo del sindicato de redactores que defendería sus derechos a través de diversas notas periodísticas.



En un inicio, la Unión estaba vinculada directamente con la Confederación Regional Obrero Mexicana (CROM)²³⁵ de la cual formó parte desde junio de 1924, pero de la que se deslindó en 1928 debido a que si bien, en un inicio, la creación de la Unión paso desapercibida, cuatro años después su número de miembros aumentó en tal cantidad como para ser considerados por separado, en parte debido a su número y en parte por la función

ejercida, y con ello iniciaría un acercamiento del gobierno con el gremio.

Este acercamiento se haría aún más evidente el 20 de abril de 1953 cuando por instancias del presidente Adolfo Ruiz Cortines, se instauraría el día del voceador, y de esto daría constancia la prensa, misma que año con año reseñaría los desayunos y distintos eventos realizados el día del voceador en sus primeras planas.

La Unión crecía y también sus relaciones y obligaciones con el Estado; para el año 1980, la Unión junto con la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana y la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas firmarían un convenio para que las publicaciones que no fueran autorizadas por la Comisión no fueran circuladas, fortaleciendo con esto, el compromiso de la Unión para con el Estado.

5.4.2.2. La estructura de la Unión

Estructuralmente hablando, la Unión ha tenido muy pocos cambios desde su fundación hasta nuestros días ya que siempre ha estado encabezada por un secretario general apoyado por las secretarías del mismo gremio y con una estrecha relación con el poder ejecutivo del Estado.

²³⁵A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, 41

Pero ¿Cómo es la forma de operar de la Unión y cuáles son sus funciones? Estos datos, concretamente, sus criterios para distribuir y sus ingresos económicos son poco accesibles debido a que el poder de la Unión era tal, que muchas veces los editores de diarios críticos a la Unión, preferían no tocar el tema para evitar verse afectados en su circulación de ellos existen varios ejemplos, como es el caso del Excélsior que en junio de 1993 sufriría un boicot por parte de la Unión, tras publicar un texto en su contra y de su monopolio; de igual forma, si la publicación no es del gusto, o afecta los valores morales del gremio, no será distribuida. El poder de la Unión era tal, que decidía qué se distribuía y qué no, a pesar de que el gremio proclamaba vivir de la libertad de expresión, en realidad ésta era empleada como rehén del grupo que actuaba bajo consenso, por lo que el acceso a los datos antes mencionados es muy difícil.

En lo que respecta a la estructura formal de la Unión, como ya hemos mencionado, consta de un comité ejecutivo y varias secretarías como son la del interior y del exterior, de honor y justicia, de actas, de organización, propaganda, de deportes, de archivo y estadística y del trabajo y para su funcionamiento se divide en tres sectores que funcionaban piramidalmente: despachadores, expendedores, y voceadores. Estructura que persiste hasta nuestros días.

El primer eslabón son los despachos que controlan todas las publicaciones que circulan en las calles de la capital, existen seis y conservan el nombre de su dueño o fundador, cada uno de los despachos maneja alrededor de 500 a 1000 publicaciones con exclusividad de títulos y es aquí donde los editores colocan primeramente sus publicaciones y en donde los expendedores, la segunda parte de la cadena, se surte. El tercer eslabón son los expendios, existen alrededor de 43 en la ciudad, aunque entre los voceadores se habla de 46, y se les identifica conforme al nombre de su dueño o ubicación y es donde el voceador se surtirá todos los días de sus revistas y periódicos.



Fig. 142.-Autor Desconocido, *Despacho de periódicos*, Internet, México 2012: Despacho el primer eslabón de la cadena

Para la comercialización en los estados del país, existen compañías distribuidoras que acuden a los expendios a través de agentes, consiguen los periódicos y revistas y se encargan de distribuirlas en los expendios de provincia o enviarlas al extranjero y los expendios de provincia, a su vez, las hacen llegar a los voceadores de cada estado y en cada uno de ellos encontramos diferentes formas de distribución. Por ejemplo, en Monterrey, la distribución de publicaciones en la calle está monopolizada por el

periódico *El Norte*²³⁶, al igual que en Jalisco donde el gremio voceador está íntimamente ligado al diario *El Informador*, mientras tanto, en algunos estados como el de Puebla existen pequeños gremios de voceadores, que imitando al de la capital, distribuyen diarios en sus respectivas ciudades.

Pero antes de detallar la labor de los voceadores, debemos mencionar que no cuentan con los derechos propios de los trabajadores, por no tener una jornada de ocho horas, ni seguro social, ni derecho a huelga, aunque jurídicamente los voceadores son excluidos de los delitos de prensa como está previsto en el artículo 6º y 7º constitucional.

En la práctica existen distintos tipos de voceadores: el de la mañana y el de la tarde²³⁷, el de la mañana es más consistente y tiene un puesto fijo, mientras que el de la tarde es un poco más informal y rescata un poco de la vieja labor de vocear los diarios en las calles.

Pero existe también otra división en la que encontramos tres tipos diferentes de voceadores y esto depende del catálogo de publicaciones que manejen: el “peladero” que sólo distribuye los periódicos o revistas de mayor circulación, el “ambulante” que es casi igual que el “peladero” pero distribuye todo tipo de publicaciones, entre ellas las historietas y tiene un puesto fijo como base, por último nos encontramos con el voceador de puesto fijo que cuenta con un establecimiento que puede tener distintos formatos, redondo, de quiosco, de tijera etc.



El voceador y la Unión obtiene fondos monetarios derivando, en teoría, del 1.5% del precio de venta al público de cada ejemplar para el sostenimiento y funcionamiento de la Unión, y esto debe ser

²³⁶ A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p. 91

²³⁷ Idem, p48

efectivo para que el voceador agremiado tenga acceso a servicios de salud, educación, de asistencia etc. Sin embargo, según los propios agremiados, no existe un procedimiento concreto para acceder a estos servicios, ya que el voceador solo puede obtener una credencial que lo acredita como tal, hasta que transcurran cinco años de ejercer el oficio. No obstante, los líderes proclaman en cada oportunidad pertinente, los logros obtenidos: la escuela de la Unión fundada en 1945, la casa del voceador, los útiles repartidos a los hijos de voceadores, el servicio de transporte, los uniformes etc.²³⁸. Por su parte el gobierno donó terrenos para la construcción de una colonia del voceador que nunca se concretaría. En 1968 se anunció la creación de una clínica de los voceadores que hasta la fecha sigue en funciones; de la misma forma, la Unión cuenta con un albergue para niños papeleros, un expendio y un salón de esparcimiento. La casa del voceador no se concretó sino hasta 1982, se ubica en la calle de Guerrero 54 y ahí mismo se encuentran las oficinas del comité ejecutivo de la Unión, un gimnasio y una guardería exclusiva para los voceadores²³⁹. Es también notable que en cada sexenio el presidente en turno otorgue algo a la Unión. José López Portillo, reconstruyó la casa del voceador, Miguel de la Madrid entregó la primera unidad habitacional a los voceadores, proyecto diferente a la colonia del voceador, Carlos Salinas de Gortari entregó becas a los hijos de los voceadores. Además, los voceadores cuentan con ocho días de fiesta, cinco marcados por la ley federal del trabajo y tres convocados por ellos mismos, así como otras actividades, como la peregrinación del doce de diciembre a la basílica de Guadalupe. Algunas festividades se complementan con regalos como es el caso del día del voceador, o la celebración del Año Nuevo.

Estas prestaciones son, en algunos casos, solo promesas, en otros, realidad, pero el bienestar depende de los ingresos del voceador y de las cuotas que aporte a la Unión que significarán mayores prestaciones para él y su familia.

Hemos revisado las estructuras de la Unión así como el estatus de los voceadores, ahora podemos adentrarnos a analizar cómo funcionan los acuerdos y logística de distribución entre editores y la Unión para que las publicaciones lleguen de la editorial al lector:

Cualquier editor que desee distribuir en la ciudad tiene que acudir a la Unión de voceadores, para ello, tendrá que hablar con uno de los responsables de los seis despachos, el cual tendrá la exclusividad de la venta de su producto y negociará con los expendios. Este despacho puede ofrecer diversos servicios al editor, tales como estudios de mercado o información de los porcentajes

²³⁸ A. Terrazas, G. Aguilar, *Op.cit.*, p.50

²³⁹ *Idem.*, p.52

económicos con los que cada eslabón se queda en la cadena de la Unión, además, se encarga de devolver el producto no vendido, algunos de estos despachos incluso se comprometen a presionar a los voceadores para que los productos circulen mejor, la relación entre los despachos y los editores es bastante cercana.

Cuando el producto llega al despacho se almacena y se separa por temas, entonces entran los expendedores a hacer su selección y esperan sus devoluciones. A estos expendedores se les da crédito y el sistema funciona a consignación. Como vemos, los despachos son la punta de la pirámide ya que ellos manejan la totalidad de las revistas de la ciudad²⁴⁰.

Ya en el expendio los voceadores se surtirán de las revistas y periódicos que exhibirán en sus puestos. Por lo general, los expendios abren a las 3:30 de la madrugada, de esa hora y hasta las nueve de la mañana se factura y se atiende a los voceadores que recogen las nuevas revistas que venderán y regresan lo que no vendieron, desde esta hora, nueve de la mañana, y hasta las 12 del día se acumulan en el expendio todas las devoluciones que ese mismo día el expendedor entrega a los despachos, recoge las revistas del día siguiente y las prepara en su local para que el voceador se las lleve al día siguiente, las labores del expendio terminan aproximadamente a las cuatro de la tarde.

Existen varias versiones acerca de cómo se distribuyen las ganancias entre los miembros y diferentes niveles de la unión, según estas versiones el voceador el percibe entre el 29 y 30%

Y ¿En qué consiste la labor del voceador para ganarse este porcentaje? Un voceador común se levanta alrededor de las tres de la mañana y se traslada al expendio que generalmente se encuentra ubicado en la calle de Bucareli en la ciudad de México, el voceador se forma para obtener sus publicaciones y devolver las que le sobraron del día anterior, se le revisa el crédito y hace cuentas con el expendedor, hacia las seis o siete treinta de la mañana los voceadores salen hacia sus puestos para comenzar la labor del día terminando a las seis o siete de la noche, repiten esto todos los días del año excepto el uno de enero, uno de mayo, 16 de septiembre, 20 de noviembre y 25 de diciembre.

Como podemos ver, el ambiente laboral de los voceadores es bastante particular ya que sus actividades inician desde muy temprano y el trabajo es bastante arduo, desde transportar la

²⁴⁰A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p57

mercancía hasta empalmar los diarios y a esto debemos aunar la presión que los expendedores ejercen sobre los voceadores para que aumenten las ventas, y la competencia desleal de los llamados “coyotes” y aunque en teoría, todos los voceadores son iguales, algunos de ellos han acaparado los mejores puntos de venta de la capital.

Además debemos mencionar que en la actualidad existe una crisis en la industria editorial, de la que forma parte la industria de la historieta, que sistemáticamente ha afectado las ventas de revistas y periódicos, hasta en un 50%, los mismos directivos aseguran que a pesar de la existencia de revistas de gran venta, existe una crisis editorial en el país, pero sobre esto, ahondaremos más adelante, ahora, abordemos el tema de la relación gobierno-Unión.

5.4.2.3 La relación gobierno-Unión

Lo primero que destaca de esta relación es la cercanía de la misma, y muestra de ello es la buena relación existente entre el presidente de la república y el secretario general de la Unión, o el desayuno que cada año ofrece el ejecutivo al gremio en su día.

Este vínculo tan estrecho data del año 1953, cuando el entonces presidente Ruiz Cortines decretó las celebraciones del día del voceador, este convivio representa no sólo la celebración de los voceadores, sino los estrechos lazos que los une al Estado, ya que la Unión no sólo se dedica a vocear los diarios, sino que a través de la manipulación de la información y la expedición de la misma, defendía importantes intereses del gobierno, o en su caso de algunos editores. La manipulación de la información y las fiestas organizadas por el Estado para el gremio, son sólo muestras de la solidaridad y el compromiso entre el gremio y el Estado y es precisamente en esta celebración en donde el presidente nos recuerda la importancia de la labor de los papeleros así, como su sacrificio para llevar a cabo esta labor. Tal era la importancia, que muchos presidentes se reunían con ellos de manera regular e incluso hay quienes clamaban haber formado parte de la Unión, como es el caso de Ernesto Zedillo que orgullosamente llegó a proclamarse como antiguo papelero ante el gremio.²⁴¹.

Como vemos, nos encontramos pues, ante una relación de mutuo respaldo, ya que, mientras el gobierno respalda a la Unión en casi todos los aspectos desde financieros hasta sociales, la Unión acata todas las disposiciones del gobierno, es decir, se acopla a los deseos del gobierno en torno a la información.

²⁴¹A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p24

5.4.2.4. Relación Unión-partido

Al igual que su relación con el Estado, la relación entre la Unión y el entonces partido del estado (PRI) es también bastante estrecha y data de 1946 cuando el gremio formaba parte de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), para 1992 este grupo pasaría a formar parte del recién creado grupo UNE, que aglutinaba a distintas agrupaciones productivas y de servicios que brindaban apoyo político al partido, y esto demuestra que el gremio de los voceadores era de gran importancia para el partido; en otras palabras, la Unión siempre ha formado parte importante del partido, desde sus inicios en la CROM y hasta los inicios de la década de los noventa con la creación del UNE, lo que demuestra su dependencia al mismo²⁴².

5.4.2.5 Crisis en la Unión

Pero a pesar de todas estas relaciones y estructuras la Unión sufre actualmente una crisis interna ante la aparición de distintos competidores y otras alternativas de distribución de impresos, así como los diversos enfrentamientos que ha tenido con grupos editoriales como *Reforma*, en el que la distribución del diario se vio comprometida y que destapó tópicos tan delicados como la libertad de distribución y la creación de mecanismos alternos para la distribución que la Unión acaparaba desde su fundación en 1923, y que dio pie a que se le considerara un instrumento de censura del Estado.

El estatus de privilegio que tuvieron los voceadores al formar estos vínculos con el Estado comenzó a cambiar desde 1990, cuando el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, modificó la miscelánea fiscal, obligando a los voceadores a pagar impuestos y llevar cuadernos de contabilidad²⁴³ ya que estaban exentos del pago desde hacía cuatro décadas sin una aparente justificación. Ante esta nueva iniciativa, *El voceador*, que es el órgano informativo del gremio, publicó una editorial en la que se quejaba de los obstáculos que la Secretaria de Hacienda le ponía en el camino. Por otra parte, en cuanto a cuestiones externas al gremio, en la actualidad la industria editorial también se encuentra en crisis por lo que la mayoría de los voceadores se ven obligados a vivir únicamente a expensas de las cuatro revistas que mas vendían al inicio de esta crisis: *Cosmo*, *Vanidades*, *Teleguía* y *Tv novelas* que debido al éxito y a sus grandes ventas permite compensar las bajas ventas de las otras publicaciones²⁴⁴.

²⁴²A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit.*, p.28

²⁴³Idem, p.33

²⁴⁴Idem, p.69

El pago de impuestos y la constante baja en la producción de la industria editorial ha dado como resultado que los voceadores estén en una precaria situación que actualmente se ha agudizado pero que vienen arrastrando desde los conflictos que enfrentó la Unión a mediados de la década de los noventa, siendo esto aprovechado por los intermediarios y los expendedores. Sobre esta situación, los mismos voceadores se expresan de la siguiente manera acerca de los expendedores:

“Los que estamos en batalla somos nosotros y ellos nomas agarran, como le digo al patrón mire usted con un solo cliente ya gana mucho pero yo, para vender 120 periódicos ¿Cuántos clientes necesito? Por lo menos 100²⁴⁵”.

Como podemos observar a través de esta cita, actualmente los voceadores se encuentran descontentos, tanto por su situación como con la directiva de la Unión, y esto deriva tanto de los manejos de la misma directiva como de la crisis que sufre el medio editorial. Además de esta precaria situación económica, también debemos mencionar la constante presión con la que los expendedores tratan a los voceadores, para intentar aumentar las ventas de la alicaída industria, los voceadores tienen que enfrentar un tenso ambiente laboral.

Pero adentrémonos un poco más a fondo en lo que es la crisis actual de la Unión, comencemos analizando las alternativas de distribución que han emergido últimamente en la capital y que agravan esta misma crisis.

Una de las primeras alternativas existentes, son las suscripciones que hacen llegar los productos editoriales directamente a los lectores sin necesidad de la mediación de la Unión, pero lo que sin duda alguna alteró su estructura, fue la distribución a locales, ya que ésta se realiza de manera organizada y totalmente independiente, en el aquel entonces esto significó declararle la guerra a la Unión, lo que es más, en la actualidad la mayoría de estas organizaciones son consideradas como “traidoras” por los miembros de la Unión ya que merman las actividades de los voceadores y tratan de usurpar el “legítimo lugar” que a ésta le corresponde, y es que, aunque la Unión tiene monopolizada la vía pública, no tiene injerencia en restaurantes, tiendas, aeropuertos, hospitales, ya que de esto se encargan empresas totalmente ajenas a la Unión y que son consideradas contrarias a la misma, pero que sin duda, forman una alternativa a la distribución. Entre ellas podemos encontrar las siguientes:

CITEM: que surge en 1982 y se encarga de la distribución de periódicos y revistas en el D.F, área metropolitana y algunos estados.

²⁴⁵A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p.73

DIMSA: Data de la década de los setenta y se dedica casi exclusivamente a la distribución de revistas extranjeras.

CODIPLRSA: Propiedad de un miembro de la Unión y dedicada a la distribución de medios impresos únicamente en provincia.

INTERMEX: la distribuidora más importante del país adquirida por Televisa en 1992, factura cerca de 200 millones de dólares al mes y distribuye las revistas de mayor tiraje²⁴⁶.

DIFESA: de las primeras empresas distribuidoras surge en 1988 y ha enfrentado diversos problemas con la Unión.

La mayoría de estas alternativas de distribución surgen en la década de los ochenta, lo que vino a acrecentar los problemas internos que la Unión ya sufría.

Pero ¿Cuáles son las causas de esta crisis? Uno de los grandes factores es sin duda las prácticas monopólicas que la Unión ejercía sobre la distribución callejera de publicaciones periódicas y sobre lo que muchos editores se quejaban, ya que atribuían, en muchos casos, las bajas de sus ventas a la mala distribución por parte de la Unión* casos como los siguientes, existen en abundancia.

Revista Política: revista altamente crítica aparecida entre 1960 y 1968 y boicoteada por el gobierno a través de la Unión.

Macrópolis: Otra revista política que nunca fue distribuida adecuadamente por la Unión.

El tabloide: periódico de los años cincuenta que no fue distribuido por la Unión debido a sus bajos precios.

Crucero: Un caso evidente de la injerencia de la Unión en la mala distribución.²⁴⁷

Como podemos ver, la Unión tenía bastante influencia para el éxito o fracaso de las publicaciones que le eran encomendadas. Pero en realidad la forma de operar de la Unión, a pesar de la gran responsabilidad que lleva consigo, la distribución de publicaciones, era y es bastante precaria, al azar y poco profesional, y es que a pesar de la rapidez con que la red de los voceadores puede cubrir la ciudad con publicaciones, esta tiene serias desventajas, debido a que nos encontramos con un sistema totalmente arcaico, en cuanto al control de su contabilidad, que no cuenta con un control efectivo y profesional de la distribución de los medios que manejan, es decir, existe un gran poder político, pero muy poco profesionalismo.

²⁴⁶A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p37 p. 101

*Atreviéndose a decirlo a pesar de las consecuencias que podría traer una mala relación con la Unión para su publicación

²⁴⁷Idem, p 109.

No existe una información ordenada acerca de la distribución ni por zonas, ni dotaciones, ni ventas, ni devoluciones lo que da como resultado uno de los puntos débiles de este sistema, además, debemos aunar a ello, los problemas prácticos que conlleva la distribución de impresos, como el retraso en la salida de los periódicos, la lluvia y el empalme de los periódicos que no vienen completamente armados.

Así pues, nos encontramos ante un organismo que monopoliza las calles para la distribución de información, pero que al mismo tiempo mantiene prácticas anacrónicas y poco profesionales, lo que es poco útil para las necesidades de la información actual.

Por otra parte ya hemos visto cómo las maniobras de la Unión pueden marginar a una publicación de circular libremente en las calles de la ciudad, ya sea debido a problemas políticos o de conveniencia de sus directivos, estas prácticas han conllevado distintas quejas por parte de los editores en contra del monopolio como la que expuso el 5 de junio de 1993,²⁴⁸ durante el II Simposio Internacional de Editores de Periódicos el director de *Ultimas Noticias* de *Excelsior*, Ricardo Perete, en la ponencia titulada *Por un sistema de distribución profesional* en la que denunciaba las prácticas monopólicas de la Unión; la ponencia fue destacada días después en una nota del *Excelsior* lo que le valió un boicot por parte de la Unión y un posterior enfrentamiento de declaraciones entre las partes, que dio pie a una seria desacreditación para la Unión ante el público en general, a este enfrentamiento debemos aunar las críticas posteriores que el diario vertería sobre la Unión y que a la postre harían renunciar a su líder, Enrique Gómez Corchado, que dejó debilitada a la Unión.²⁴⁹ Esta guerra de críticas y declaraciones puso de manifiesto que la Unión monopolizaba las calles y que los editores de periódicos requerían de opciones para su distribución, ya que como hemos visto, las necesidades de distribución de los diarios se dejaban enteramente en manos del distribuidor y los criterios de los editores no eran tomados en cuenta; es decir, la Unión decidía qué se vendía y dónde se vendía, esto era debido a la falta de profesionalismo en los procedimientos de la Unión.

Pero sin duda alguna el enfrentamiento que mayores problemas trajo a la Unión fue el que tuvo con el grupo editor del diario *Reforma*.

²⁴⁸ A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p143

²⁴⁹ *Idem* p.152

5.4.2.6. El conflicto con Reforma

Desde el lunes 31 de octubre de 1995 el diario *Reforma* fue de difícil adquisición en los puestos de revistas de la capital, ante esto, el periódico publicó una nota en la que acusaba a la Unión del monopolio y boicot, así como de ser un gremio privilegiado por el Estado y de no dar a los lectores alternativas para la adquisición del periódico.

En la nota también se acusaba a la Unión de intentar forzar al diario a adoptar las formas e itinerarios de la Unión, violando de esta manera su derecho a trabajar todos los días, ya que la Unión pretendía que el diario suspendiera su publicación los días en que ella no laboraba.

Reforma llamó a los diarios a una cruzada por la libertad de expresión y de trabajo y en contra de los monopolios que la Unión representaba. Los empleados del diario salieron enfundados en uniformes de la publicación a vender el diario en las calles encabezados por su director Alejandro Junco de la Vega. Mientras tanto, la Unión acusó al grupo *Reforma* de crear un conflicto totalmente artificial y de no respetar los días de descanso de la Unión. Pero *Reforma* contraatacó argumentando que la manipulación de la Unión hacía que el diario tuviera devoluciones del 50% y se mostró inconforme por el trato preferencial del Estado para con los voceadores²⁵⁰ que además les otorgaba privilegios a cambio de los acuerdos con la Secretaría de Gobernación, tratos y acuerdos que fueron inmediatamente negados por el gobierno.

Firme en sus propósitos, el *Reforma* perseguía romper el monopolio de la Unión a los cuales se sumaron una gran cantidad de intelectuales y para lograrlo presentó la iniciativa de los microempresarios, que consistía, según sus requerimientos, en convocar a hombres o mujeres independientes a trabajar de ocho a diez de la mañana, con ello el *Reforma* estaba creando una alternativa a los voceadores de la Unión, ya que los “microempresarios” se dedicarían a vender y distribuir el diario en las calles de la capital, lo que acarrearía enfrentamientos violentos con la Unión de voceadores, estos enfrentamientos lograrían que el gobierno interviniera y lograra reuniones entre ambas partes.

Poco después, la Unión entablaría una demanda en contra del *Reforma* por supuesto “daño moral”, en la que demandaba 500 millones de nuevos pesos, así como los derechos de exclusividad de la venta de los diarios y un 40% sobre el valor de cada diario vendido, ante lo que el *Reforma* expresó que la reclamación de “daño moral” era totalmente falsa y que ésta tenía que ser probada.

Entre los principales motivos de este conflicto, encontramos que el gremio se opuso tajantemente a que el diario se vendiera en locales cerrados, a que el diario saliera ya empalmado de la editorial lo

²⁵⁰A. Terrazas, G. Aguilar, *Op Cit*, p161

que le restaba trabajo a los voceadores, además de negarse a vender el diario los 365 días para respetar los días de descanso oficial del gremio.

Este conflicto se redujo poco a poco en intensidad e interés hasta desaparecer pero dejó aun más honda la crisis en la Unión que ya no contó con el apoyo gubernamental, ni con las funciones que el mismo gobierno le encomendaba, pasando a tener funciones netamente comerciales.

5.4.2.7. Conclusiones

Todos estos hechos afectarían directamente la distribución de historietas, ya que ahora sólo los productos comercialmente exitosos permanecerán en la calle. Cuando la Unión tenía el poder suficiente, los editores de historietas, al tener buenos contactos con ésta, podían asegurar su distribución y promoción, ahora estas relaciones son netamente comerciales y para poder tener una adecuada distribución y promoción es necesario que el producto sea exitoso, además de tener un respaldo económico fuerte, es decir, la historieta tiene que pensarse ahora netamente como un negocio desde un inicio, lo que, como hemos venido observando, muchos editores de historieta nacional no hicieron, lo que conjugado con los otros elementos llevó a la industria de la historieta a una profunda crisis.

Nos encontramos ante una estructura básica para la industria de la historieta que ya es obsoleta. La distribución de publicaciones que realizaba un gremio que en la actualidad, y ante las nuevas realidades económicas, ha perdido toda lógica de operación, además de vigencia. Sus antiguas prácticas son suprimidas y ahora son meramente comerciales, propiciando que los editores presten atención solamente a este aspecto, y si a esto le aunamos la baja en las ventas de las historietas, encontraremos que la Unión ya no podía ser el pilar tan importante como fue en el pasado.

5.4.3 La Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas

Al revisar el proceso de producción de las historietas pudimos notar que un requisito primordial que la industria tenía que cubrir era el visto bueno que el gobierno otorgaba a las publicaciones y que a pesar de la censura, el editor, al obtener el certificado de licitud, la materialización de este visto bueno, podía sentirse respaldado por el gobierno. El estado, a través de la Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas se encontraba conforme con sus contenidos, pero además de estas funciones, la Comisión cumplía con otra más importante, aunque no del todo conocida: reglamentaba y ponía trabas, en ocasiones excesivas, a las publicaciones extranjeras, lo que convertía a la Comisión y a sus funciones en una especie de salvaguarda o muralla protectora para el medio de historietas nacional, pero revisemos el caso de la Comisión comenzando por su historia.

5.4.3.1 Historia, generalidades y funciones de la Comisión

La Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, que legalmente es un organismo derivado de la Secretaría de Educación Pública (SEP), fue creada para dar cumplimiento con lo estipulado por el reglamento de revistas ilustradas en lo tocante a la educación. A su vez, este reglamento fue redactado por un grupo de abogados* y expedido el 18 de febrero de 1944 por encargo del entonces presidente Manuel Ávila Camacho, en respuesta a la primera campaña de censura de las historietas del mismo año, y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 11 de marzo de 1944 con el fin de proteger la educación pública en cualquier sentido, evitar sentimientos de odio, crueldad, superchería o superstición y por otra parte, dar mayor auge al desarrollo integral, ético, estético, cívico y de preparación para el trabajo benéfico de la comunidad; esto de acuerdo con el artículo 4º de la ley orgánica de la educación pública, reglamentaria de los artículos 3º, 31 fracción 1, 76 fracciones X y XV y 123 fracción XII de los Estados Unidos Mexicanos²⁵¹ Esta ley, de la que deriva la creación de la Comisión Calificadora, establecía, que entre los varios tipos de educación, se encontraba el de la propagación de la cultura y sus distintas manifestaciones y consideraba a la prensa como uno de los medios más eficaces para su difusión, sin embargo, también este reglamento consideraba que la educación misma se veía contrarrestada por las historietas describiéndolas como: *“revistas ilustradas, historietas y láminas que bajo pretexto de amenidad o diversión contienen argumentos y estampas nocivas por su inmoralidad, que apartan al espíritu joven de los cauces rectos de la enseñanza; presentando a menudo descripciones gráficas que ofenden al pudor, la decencia y las buenas costumbres”*²⁵² por lo que la comisión tenía que reglamentar y censurar su contenido.

Las funciones de esta comisión se encontraban previstas en los artículos 4º, 6º y 7º del reglamento de los artículos 4º y 6º fracción VII de la ley orgánica de la educación pública, sobre publicaciones y revistas ilustradas que se expidió el 15 de Marzo de 1951.

Estas reglas eran un compendio de lo que, para el gobierno y la sociedad, era moral y qué no lo era. Así como qué exaltaba a la nación, la educación y el trabajo y qué no lo hacía y cómo la Comisión debería castigar a los editores cuando faltaban a cualquiera de estas reglas. La Comisión debía eliminar las revistas que desalentaran el trabajo o el estudio, que estimularan la pereza y la fe en la suerte, que mostraran que los protagonistas triunfaban violando las leyes o despreciando a las

²⁵¹ I. Herner, *Op Cit*, p.139.

²⁵² *Ibidem*

* A la postre estos abogados se convirtieron en asesores de dicha comisión

instituciones mexicanas, publicaciones que instaran al desprecio del pueblo de México, y de igual forma se aplicaban las reglas en cuanto al dibujo.

Formaba parte de esta comisión, además de la ya mencionada SEP, la Secretaría de Gobernación, el Departamento del D.F, la Procuraduría General de la República, y la Dirección General de Correos. Estaba conformada por cinco miembros, uno de cada dependencia, que designaba el Presidente de la República por medio del Secretario de Educación Pública, práctica llevada a cabo desde los primeros años de la comisión. Había un integrante más que representaba a la opinión pública, por lo que podría decirse que se trataba de un comité intergubernamental. En un inicio, los integrantes de dicha Comisión no recibían un salario, por lo que tenían que tener otro empleo, y no sería hasta 1953 cuando recibirían un pago por sus trabajos.

En resumen, las funciones de la Comisión consistían en otorgar a las publicaciones que cumplían con la normatividad, los certificados de licitud de título y contenidos, así como negar dichos certificados a las publicaciones que no cumplían con los reglamentos estipulados, declarándolas ilícitas y poniendo a sus editores fuera de la ley si continuaban con su publicación.

Para Anne Rubenstein este “pequeño organismo gubernamental” se encargaba de proteger a la población, en particular a los grupos de edad más vulnerables de la influencia de contenidos nocivos o mórbidos que pueden estar contenidos dentro de revistas impresas²⁵³.

Esta Comisión, desde su fundación en 1944, se ha encargado de evitar la aparición de groserías, descripciones de crímenes e imágenes de desnudos y sexo. En pocas palabras cualquier cosa que viole los reglamentos establecidos. La Comisión también atendía las quejas de ciudadanos mexicanos en contra de transgresores especialmente notables, como las historietas románticas y los periódicos de nota roja. Cuando se presentaba una queja, en esta Comisión se daba el primer paso de un complejo proceso legal que podía llegar desde la confiscación de ejemplares y multas, hasta el riesgo de cárcel para los reincidentes.

Sin embargo, la operación de este órgano de gobierno era bastante *sui generis*, es decir, que no funcionaba como estaba previsto, sino en forma muy particular *, como nos lo deja ver Irene Herner en la siguiente cita:

²⁵³A. Rubenstein, *Op Cit*, p 16

“Sin miedo a exagerar, ya que el lector puede comprobar por sí mismo este hecho, casi no hay historietas o fotonovelas de venta en los puestos de periódicos en nuestro país cuya forma y contenido no sean fundamentalmente violentos y de una u otra forma pornográficos. No solo nos sería difícil detectar alguna publicación que promueva la devoción al trabajo, si no que por el contrario, nos encontramos con que los contenidos de estas publicaciones niegan al trabajo como tema, precisamente evaden al lector trabajador.... La reglamentación de la Comisión calificadora no solo no se aplica, si no que se pasa totalmente por alto”²⁵⁴

La Comisión tiene un modo de funcionar bastante a modo, o en otras palabras, bastante discrecional, ya que lo que esperaban los creadores de esta ley era que resolviera el problema de las revistas ilustradas, y si bien, la ley en teoría respondía tanto a las demandas de los grupos conservadores, prohibiendo la descripción de crímenes, los contenidos que ofendían al pudor o las buenas costumbres, reglamentando el uso de imágenes y textos y proscribiendo revistas de historietas que crearan desdén para el pueblo mexicano, sus aptitudes e historia, ésta nunca funcionó como tal, ya que de haber sido así, hubiera acallado las preocupaciones y demandas de los grupos más conservadores, sin embargo, al inicio de sus funciones, en 1944, todos los interesados estaban de acuerdo en que el objetivo de esta Comisión y de la ley era impedir que el *Pepín* y otras revistas de historietas y otro tipo de publicaciones periódicas, que ocupaban un lugar secundario para la Comisión, mostrasen actos o imágenes ofensivas para el público, aunque estas normas eran aplicadas de forma discrecional.

Pero esta ley nunca logró depurar las historietas como era su objetivo inicial y al parecer nunca tuvo esta intención, su poder de castigar a los editores infractores no estaba claramente delimitado, ya que podía imponer multas, pero no estaba facultada para requerir su pago, podía solicitar la comparecencia de los editores infractores, sin embargo, no podía hacer que la policía los presentara o detuviera, incluso podía pedir a PIPSA que le cortara el suministro de papel a dicha publicación, pero no podía hacer nada para que la petición fuera acatada; en otras palabras, la Comisión podía atacar el fondo del asunto, pero no tenía manera de hacer cumplir la normatividad, además, para cumplir con su función contaba con un minúsculo presupuesto; dejaría de funcionar en una primera etapa, en el año de 1947, afectando de manera insignificante al medio de las historietas.

Sin embargo, y a pesar de esta falta de actuación, la Comisión era importante, pues además de sus funciones habituales: como las de registrar las publicaciones, cobrar pequeñas cantidades por derechos y enviar por correo los certificados, tenía otras funciones como la de ser el mediador y amortiguador entre los poderosos dueños de los medios de comunicación y el mercado mexicano;

²⁵⁴ I. Herner, *Op Cit*, p.146

* Como es el caso de muchos órganos de gobierno durante la época del priato

además, y este punto es sumamente importante para nuestro tema, de proteger al mercado mexicano de las publicaciones extranjeras, ayudaba a mantener el diálogo, fungiendo como mediador entre los modernistas y tradicionalistas, conflicto al que ya nos hemos referido con anterioridad, pero más importante aún, permitía al gobierno federal mantenerse en el centro de la mediación de estos conflictos logrando sumar, en muchas ocasiones, a las partes en conflicto al esfuerzo conjunto de la Comisión Calificadora.

5.4.3.2 Funciones reales de la Comisión

Ya en lo tocante a los hechos, y como hemos establecido, la Comisión funcionaba de manera bastante singular, por decir lo menos, ya que los editores podían editar lo que quisieran hasta que concluyese el periodo de inspección por parte de la Comisión, con la condición de que un ejemplar de cada número fuese enviado a la Comisión, que debía otorgar o negar las licencias derivadas de esta inspección. Las licencias requeridas eran dos: una para el título que implicaba que no era inmoral y que podía ser enviado al departamento de derechos de autor, y otro para los contenidos, que certificaba que éstos no violaban en ningún sentido las reglas establecidas por la Comisión y que el editor podía continuar con su publicación sin cambio alguno; generalmente, y es aquí en donde el proceso muestra más particularidades, todas las revistas recibían el certificado o licencia de licitud, pero en ocasiones, podía llevarse varias semanas o incluso meses en ser expedido, y como ya hemos dicho, además de negar el certificado de licitud, la Comisión podía solicitar castigos para los infractores, sin embargo, no estaba facultada para ejercer dichos castigos, ni tenía el poder para ordenar a otras instancias que cumplieran el castigo. Esta carencia de poder es prueba de que los artífices de la Comisión y de las leyes no tenían intenciones serias de que las revistas de historietas u otras publicaciones fueran suprimidas, por este órgano tan visible²⁵⁵. Otra de las características que hacía singular a la Comisión era el actuar a contentillo, dependiendo de los involucrados en el proceso, es decir acatar de una manera u otra las reglas dependiendo de las circunstancias particulares de cada caso, ya que si el editor de las revistas era influyente o económicamente poderoso podía seguir editando sus revistas, aún sin el certificado de licitud u obteniéndolo por medio de “palancas”, la influencia o presión de un personaje de peso para conseguir las autorizaciones.²⁵⁶

Sin embargo, estos hechos no impedían que los integrantes de dicha Comisión se sintieran comprometidos con su labor ya que a partir de años posteriores, la Comisión mostró más

²⁵⁵ A. Rubenstein, *Op Cit*, p 204

²⁵⁶ Esto lo documenta Anne Rubenstein en varias páginas de su libro *Del Pepín a los Agachados, comics y censura en el México Posrevolucionario*

compromiso personal con la censura de las historietas, muchos de sus integrantes sentían un verdadero interés por el contenido de las mismas y sentían agravio al ver que el contenido de algunas de las publicaciones que supervisaban no cumplían con la normatividad, por lo que muchos de los inspectores tomaban el reglamento o estatutos como un mandato para inspeccionar todas las revistas de historietas en circulación, y se ponían en contacto con editores y autoridades por igual, el escrutinio de contenidos era especialmente intenso en las publicaciones dedicadas a los niños.

Así pues, si bien nos encontramos ante un órgano sin poder real alguno, sí bastante comprometido con una labor en la que creían sinceramente, o por lo menos en parte, en la censura del “material peligroso” para los mexicanos, sin embargo, existían bastantes tensiones dentro de la misma Comisión debido a las discordancias entre los miembros que defendían sus preocupaciones morales particulares, algunos se preocupaban por las que mostraban o sugerían sexo, por el ateísmo, religiones diferentes al catolicismo, el divorcio, el crimen. El nacionalismo también estaba presente en otro grupo, por lo que algunos censores de la Comisión pertenecientes a este grupo nacionalista se preocupaban por las publicaciones que denigraban a la revolución o a las instituciones, y otro grupo distinto se preocupaba por el uso del lenguaje y la imaginaria, además que había otro integrante que defendía los intereses de los editores. Como vemos, en la Comisión estaba representada tanto la derecha, como la izquierda y la parte capitalista de la sociedad, además, también existían tensiones entre quienes en verdad deseaban liberar a México de estas publicaciones y quienes tenían una visión menos rigurosa del proyecto.

Tras su primera etapa de existencia, que como dijimos concluyó en 1947, la Comisión se dividió tanto a los fines como a los medios, incrementando sus diferencias y estas divisiones persistieron durante toda su historia y se hicieron más profundas entre quienes expresaban el deseo de proteger a los mexicanos de la “corrupción” que emanaba de los medios de comunicación masiva y quienes estaban dedicados a los intereses de la industria. Otra división importante la encontrábamos entre quienes juzgaban a toda las publicaciones norteamericanas como agraviantes por casi cualquier cosa y los que querían que se juzgara caso por caso, sin embargo, sobre estas diferencias tan marcadas persistía un espíritu de unión sobre el espíritu de la ley, y esta unidad, aunque débil, se veía reflejada en las revistas de historietas provenientes de Estados Unidos.

En el año 1952 se haría más evidente la falta de apoyo económico de la SEP, fue una época difícil, ya que no solo perdería sus oficinas sino, incluso, mucho de sus activos fijos;²⁵⁷ activos, que

²⁵⁷A. Rubenstein, *Op Cit*, p 218

tardarían años en recuperar, pero aun, a pesar de esto, la Comisión seguiría en funciones, durante varios años más.

5.4.3.3. Las “Otras funciones” de la Comisión

Pero la Comisión tenía otras funciones que iban mucho más allá en importancia que sus funciones formales y tuvo bastante éxito en ello: absorbía la furia y distraía la atención de algunos grupos conservadores, actuaba como válvula de escape y esto hacía imposible que estos conservadores sociales hicieran más daño a la industria, sin embargo, estas relaciones no siempre resultaban del todo bien. En la década de los cincuenta el número de historietas en circulación aumentó notablemente, viéndose la Comisión imposibilitada de revisar cada una, se concentraba en revisar las de mayor circulación y los tabloides que describían crímenes violentos o escenas de guerra, además de examinar las publicaciones de las que recibían queja, sin embargo, dados los alcances reales de la Comisión, y que muchas de estas publicaciones actuaban sin el certificado de licitud, las acciones nunca llegaban demasiado lejos, lo que resultaba frustrante tanto para la Comisión como para los grupos que presentaban las quejas, pero por otra parte, los grupos conservadores no podían argumentar que sus quejas no eran escuchadas por el gobierno federal.

5.4.3.4. Las tres funciones principales de la Comisión

Una vez que ya revisamos la historia de la Comisión, así como sus funciones, podemos resumir éstas, en tres que fueron esenciales.

1. Ayudó a preservar y expresar el discurso nacionalista cultural destacando lo mexicano y la resistencia a las fuerzas culturales internacionales, es decir, promovía la cultura nacional por encima de las influencias culturales de otros países, como por ejemplo las historietas provenientes de otro país o que no promovieran valores netamente mexicanos.
2. Con la justificación de los requisitos, levantó grandes barreras contra las revistas norteamericanas traducidas, requisitos más difíciles de cubrir que aquellos a las que se enfrentaban las publicaciones locales. Punto de especial interés para el mercado nacional de historietas ya que se traducía en un proteccionismo en su favor, convirtiéndose así, en la función de mayor importancia que ejerciera la Comisión para los editores nacionales de historieta.
3. Canalizaba y cooptaba las protestas de los grupos de oposición y servía de válvula de escape, sumando finalmente a estos grupos al sistema mismo, evitando de este modo, más conflictos futuros.

Como vemos, a pesar del funcionamiento bastante a modo de la Comisión, ésta cumplía labores esenciales para el mercado editorial mexicano, en particular para el de las historietas, así como para el Estado, canalizaba las quejas y servía como válvula de escape para las mismas, cooptaba a los grupos de oposición al hacerlos parte del proceso de discusión y debate de los temas culturales, pero sobre todo, protegía los intereses culturales mexicanos sobre los extranjeros, lo que sería de especial interés para el mercado de historietas nacionales, pero revisemos más a fondo cómo funcionaba la Comisión con respecto a las producciones extranjeras, y cuáles eran las trabas que les imponían, además de revisar porqué esta función se convirtió en indispensable para los editores nacionales.

5.4.3.5. La Comisión Calificadora y las historietas de Estados Unidos.

Resulta de interés especial para nuestro estudio la función que ejercía la Comisión Calificadora con las revistas de procedencia extranjera.

Durante las décadas de 1940-1970, el negocio de las editoriales se enfrentaba a una dura competencia con las editoras provenientes de los Estados Unidos, por ello, los editores mexicanos usaban la retórica nacionalista para que el gobierno les brindara protección, y este discurso no sólo aparecía en las relaciones editores mexicanos-censores, sino que se hacía público, como en el caso de un artículo publicado en *Excélsior*, en el año de 1952, en donde se advertía que existía una invasión de revistas norteamericanas como *Life* y *Selecciones* y que esto significaba no sólo un peligro para la cultura nacional, sino para el empleo en México,²⁵⁸ caso muy similar al de las muchas barreras formales a la inversión extranjera que se erigieron durante los años cincuenta con el fin de crear las condiciones para que los negocios florecieran en México, es decir, existía, hacia la industria editorial, particularmente la de historietas, un proteccionismo gubernamental por medio de la Comisión Calificadora.

Esto ocasionaba que ninguna historieta nacional, fuera cual fuera el tema tocado, fuera sometida a un escrutinio tan intenso como el que los censores aplicaban a las historietas provenientes de Estados Unidos, prácticamente todas las revistas provenientes de ese país tenían una regulación mucho más estricta que sus símiles nacionales, esto pudo haberse debido, en parte, a que los editores extranjeros desconocían la forma tan particular con la que la Comisión y su reglamento funcionaban, ya que a diferencia de sus pares mexicanos se tomaban textualmente todos los requisitos burocráticos, pagaban de inmediato todas las multas y enviaban representantes cuando eran requeridos por la Comisión, y a esto debemos añadir que los editores extranjeros no tenían los “contactos-palanca” en México para poder actuar de manera más efectiva.

²⁵⁸A. Rubenstein, *Op Cit*, p 242

Pero por otro lado, podemos deducir que el escrutinio tan intenso por parte de la Comisión a estas revistas extranjeras es producto del nacionalismo cultural que compartían unánimemente todas las facciones de la Comisión, compromiso que no compartían, muchas de las veces, políticos de fuera de la Comisión.

Hay diversos ejemplos de este nacionalismo ejercido por la Comisión, ya que habitualmente negaban las licencias de títulos a las publicaciones con nombres en inglés, y ponían cualquier cantidad de trabas posibles a los contenidos, incluso a las revistas de historietas norteamericanas perfectamente traducidas; entre estos destacaban, los comics bélicos a los que calificaba como violentos y de incitar a los niños al belicismo.²⁵⁹

Estas barreras de burocracia erigidas en contra de las publicaciones extranjeras son, sin duda, el efecto más notorio de la Comisión sobre las publicaciones periódicas mexicanas ya que les permitía operar sin preocuparse por la competencia extranjera, y de este modo, hacer crecer el mercado nacional, aprovechándose, en ocasiones, de la ingenuidad de los editores norteamericanos, como nos lo dice Anne Rubenstein a continuación:

“Los comisionados solían quejarse de que pocas veces tenían razones legales para negar licencias a las traducciones de revistas norteamericanas. No obstante se las arreglaban para presentar obstáculos formidables a la publicación legal de alguna de ellas, aprovechando la ignorancia o arrogancia de algunos editores estadounidenses”²⁶⁰.

Y es que ninguna publicación enfrentaba las dificultades que las extranjeras tenían que sortear, por ejemplo los editores de fotonovelas obscenas y pornográficas no se sometían a las consideraciones de la Comisión, evitando los problemas, o hasta que la Comisión recibía quejas de las mismas; sin embargo, las publicaciones extranjeras que intentaban cumplir con todas las normas burocráticas y sentían verdadero respeto por la ley se veían en verdaderos problemas para lograr publicar sus historietas y podrían tardar años en reunir todos los requisitos.

Así pues, podemos deducir que aunque una de las funciones principales de la Comisión fue la censura, ésta no tuvo tintes políticos como cabría esperar, sino más bien, de la censura de cualquier idea o publicación que dañase el nacionalismo cultural y lo hizo de dos formas, logrando que todas las publicaciones periódicas nacionales la respetaran y erigiendo barreras casi infranqueables contra las publicaciones extranjeras; en otras palabras, brindó un proteccionismo estatal al medio en contra de las publicaciones extranjeras, pero al mismo tiempo, exigió a las editoriales nacionales que se sumaran a su proyecto de nación.

²⁵⁹ A. Rubenstein, *Op Cit*, p 18

²⁶⁰ Idem, p 267

5.5. Los cambios económicos y políticos, conclusiones y afectaciones

Nos encontramos ante el fin de una época de prácticas económicas y comerciales que beneficiaban y daban sustento a la industria de la historieta, una época en donde gracias a las estructuras comerciales y económicas se permitía la existencia de una industria de la historieta boyante como la que conocimos.

Con el cambio en las políticas sociales y económicas que el país experimentaría en la década de los noventa, estas estructuras perderían su lógica y funcionalidad, PIPSA pasaría a manos privadas por lo que la disposición de papel estaba al arbitrio de las leyes del mercado. La unión de voceadores perdió gran parte de su fuerza ante la aparición de nuevas formas de distribución y el apoyo que otorgaba a la industria de las historietas también vino en decadencia, por su parte, la Comisión Calificadora dejó de tener las funciones que protegían al mercado nacional de los productos extranjeros.

Como vemos, la protección del Estado, que de alguna manera ejercía para con la historieta, dejó de existir tras los ya mencionados cambios, se le abandonó a merced de las leyes del mercado, en donde sólo el éxito comercial y/o un respaldo económico de consideración podría mantener al producto, hechos que muchos editores no pudieron o no supieron asimilar, condenando a muchas historietas a la desaparición, lo que, combinado con otras causas propició la gradual desaparición de la industria en las pasadas dos décadas.

Ya conocemos a fondo las causas tanto internas como externas que derivaron en la profunda crisis que casi concluyó con la desaparición de la industria de la historieta en México, conozcamos ahora un poco del fatídico panorama de la industria de la historieta durante los años noventa.

6.- Las historietas Mexicanas después de 1990. Crisis y renacimiento

Ya hemos revisado como emergió, creció y se desarrollo la crisis en el medio de la historieta nacional durante los años noventa, revisamos también como los números de la industria de la historieta bajaron drásticamente y cuáles fueron las causas (tanto internas como externas) para que estos números bajaran de manera tan drastica, una vez hecho esto podemos revisar a detalle el resultado de esta crisis es decir, como quedo el medio de la historieta mexicana tras la crisis.

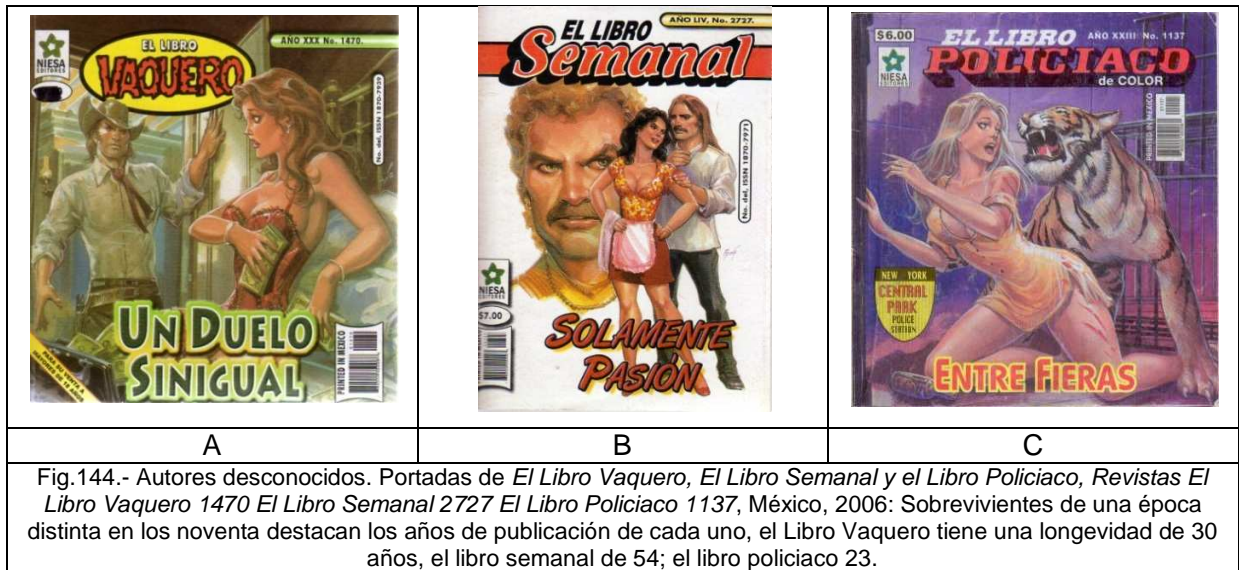
6.1.- Lo que queda, las ruinas que ves:

Para la década de los noventa y tras las crisis tanto externas como internas que sufriera, la historieta se encuentra prácticamente en un estado de coma, en pocas palabras desahuciada, aunque en estos años aún subsisten personajes representativos de las grandes épocas de la historieta como **La Familia Burrón, Kalimán, el Pantera**, y de igual forma sobreviven títulos con más de cincuenta años de historia entre los que encontramos **El libro policiaco, La novela policiaca y El libro vaquero**, aunque ya se encuentran severamente menguados en cuanto a su popularidad, títulos y ventas; sobre esto Armando Bartra nos dice lo siguiente en su artículo Globos Globales 1980-2000:

“Mientras que la lectura cultivada avanza a paso de tortuga, se desploma la única lectura masiva que jamás hayamos tenido. Frecuentada hasta hace poco por decenas de millones de mexicanos, la historieta ha perdido quizá nueve de cada diez lectores. Sus tirajes, que fueron millonarios, se reducen a treinta o cuarenta mil ejemplares de cada título; mientras que la diversidad, que en los buenos tiempos rebasaba el centenar de títulos al mes, se ha constreñido a algunas decenas”²⁶¹.

Como vemos por esta cita y por las estadísticas que ya hemos revisado el número de lectores, así como el número de títulos disponibles en el mercado de la historieta había menguado notablemente, casi en un 90% según esta cita, sin embargo, un fenómeno en auge y representativo en esta época de debacle, serían sin duda alguna los *Sensacionales*, que harían su aparición durante estos años.

²⁶¹ Armando Bartra, Globos Globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.



6.2.- Los Sensacionales

Los sensacionales eran historietas de talla modesta, aproximadamente 13 X 14 cm, mayoritariamente en color y con una buena impresión, dejando atrás las épocas del tono sepia y las impresiones borrosas que quedaron en el pasado; otra de las características de este tipo de historietas era que cada título tenía un tema bien definido, y que por lo general eran historias auto conclusivas, es decir que iniciaban y terminaban una historia en un mismo número, con excepciones como los sensacionales de: **Bronco**, **Tinieblas** o **la Serpiente emplumada**, estas historietas, por lo general, tocaban temas semi pornográficos con toques de humor, como *el Sensacional de Barrios*, **“Sensacional de luchas”**, **Sensacional de mercados**, o netamente pornográficos como: **Sabrososas** y **Bien entronas**, **Las Chambeadoras** etc.; siendo estos últimos los que prevalecerían en mayor número al pasar el tiempo; sin embargo, no todos los títulos de Sensacionales cayeron dentro de estos límites temáticos, ejemplo de ello es **La serpiente desplumada** de 1996 serie en la que se tocarían temas políticos recientes, de forma ácida y crítica.

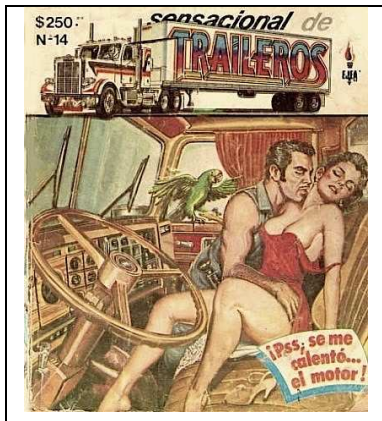


Fig.145.-Autor Desconocido, Portada Sensacional de trailereros, Revista Sensacional de Trailereros No 14, México, Años 90: Los sensacionales; nueva vertiente de la historieta industrial nacional.

Pero no sólo los sensacionales tendrían cabida en los puestos de revistas de la época, otro tipo de productos también verían un gran auge en su oferta durante esta época: las historietas traducidas provenientes principalmente de Estados Unidos y Japón.

6.3.- El boom de los comics traducidos y sus influencias

Debido a diversos factores, entre ellos la globalización y la influencia de la historieta **La muerte de Superman**, los puestos de revistas de esta época se ven copados de productos extranjeros²⁶² traducidos y adaptados al mercado nacional, cuyos mayores consumidores se encuentran entre los niños, y adolescentes, principalmente de clase media. Estos productos, como ya mencionamos provienen en su mayoría de Estados Unidos y de Japón, entre los que podemos contar principalmente series de superhéroes norteamericanos o japoneses como **Batman**, **Superman** o **Dragón Ball** de Akira Toriyama producidos por Editorial Vid, o **Hellboy** editada por Toukan. Aunque también se encuentran series de otros géneros como **Los Simpson**” o **Sin City** de Frank Miller, ambas editas por Vid. Este fenómeno editorial también fue un fenómeno comercial que crearía todo un mercado alterno alrededor de estos títulos y tendría influencia en muchos artistas del cómic nacional como en Gabriela Maya guionista de los **Supercampeones del Fútbol**, Adalisa Zárate autora, junto con la primera, de la serie **I doll** aparecida en la efímera revista **Toukan Manga**, revista que también publicaría **Las aventuras de Gurubarú**. De igual forma, surgen bajo la influencia nipona, mangas Hentai como **Chicas trabajadoras** y **Sexi divertidas y abusadas** de la mancuerna Oscar Medina y Jorge A Reséndiz, de este tipo de historietas con influencias japonesas destaca **Meteorix 5.9** de Jorge Breack y editada por Toukan.

²⁶² Aunque las historietas producidas en el extranjero adaptadas al español siempre han estado presentes en el mercado nacional, en esta época sobrepasan notablemente al producto nacional, en cuanto a títulos disponibles.



6.4. El regreso de los monitos a los diarios

Mientras este auge de producto extranjero y semipornografía sucedía en los puestos de revistas, parte de la historieta nacional también sufre una transformación en dos vertientes, 1.- regresa a su origen de los años treinta, es decir, regresa a los diarios; 2.- Empieza a surgir como producto de autor, pero analicemos ambas vertientes a detalle.

Las historietas de vuelta a los diarios, y el resurgimiento de la caricatura política

Armando Bartra caracteriza este regreso con las siguientes palabras: *Los monitos mexicanos, que al adquirir vehículo propio se bajaron de los periódicos, han regresado al hogar. En los ochenta y noventa, prácticamente no hay cotidiano nacional que no combine el tradicional cartón político con alguna tira*²⁶³.

Como podemos ver a través de esta cita, para la década de los noventa existían muchos diarios que contaban con historietas en sus ediciones, ejemplos de ello hay muchos, como el diario Milenio que publica cinco tiras distintas: **El cerdotado** de Polo Jasso, **Los miserables**, de Patricio, **Crónicas Marcianas** de "Trino", el "Escribidor", autor de **Teta** y una tira genérica del historietista Kabeza, además de incluir una críptica tira de **Jis**. Los suplementos dominicales de monitos también han regresado por sus fueros, entre estos destacan **El Mas o menos** del periódico Uno más uno, **Histerietas** publicada en la Jornada y el **Monobloc** que editaba el periódico El occidental.

²⁶³ Armando Bartra, *Globos Globales*: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.

6.5.- La nueva historieta política

Debido al ambiente propio de estos años, se da un nuevo auge de caricatura política, tanto en cartones como en historieta y sobre esto Armando Bartra nos dice:

Los horrores del régimen de Carlos Salinas, los errores del gobierno de Ernesto Zedillo y la pasmada transición mexicana a la democracia, han propiciado un auge de la caricatura política, tanto en cartones como en historietas, y el renacimiento de las revistas satíricas²⁶⁴.

Entre estas revistas de historietas dedicadas a la política podemos encontrar: **El Chahuistle, el Papá del Ahuizote, el Guajolote y el Chamuco**; aunque también podíamos encontrar cómic político en publicaciones dedicadas a la crítica política o de humor político como eran: **Rino, Lapiztola**, y Proceso entre otras.

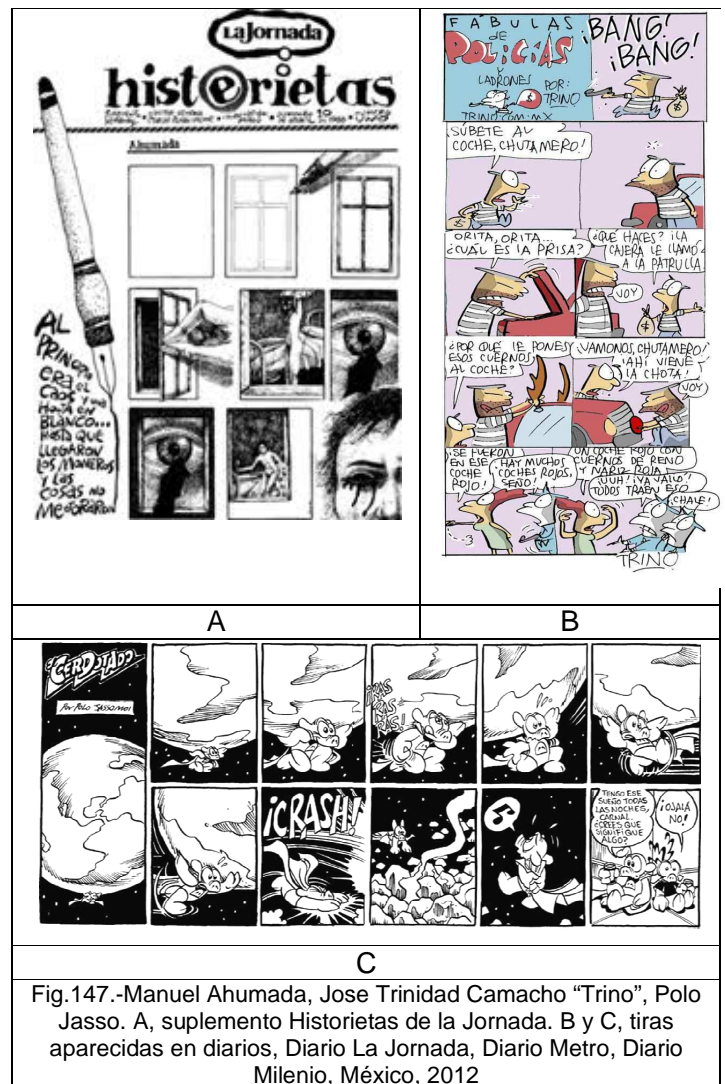
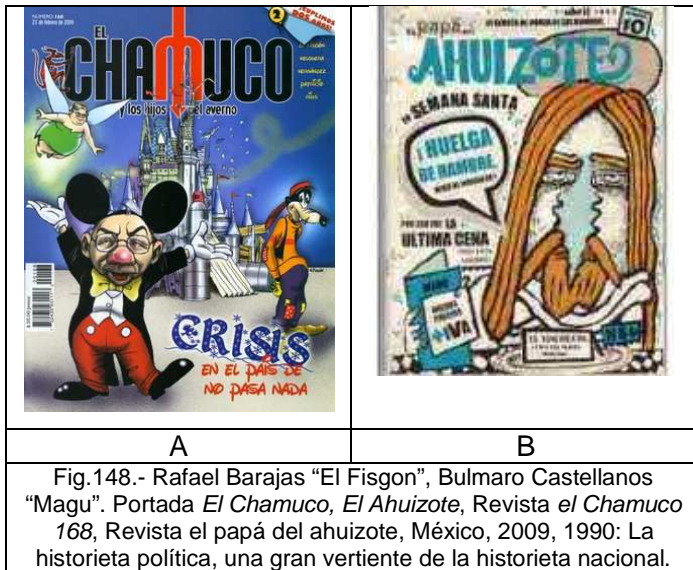


Fig.147.-Manuel Ahumada, Jose Trinidad Camacho "Trino", Polo Jasso. A, suplemento Historietas de la Jornada. B y C, tiras aparecidas en diarios, Diario La Jornada, Diario Metro, Diario Milenio, México, 2012

²⁶⁴ Armando Bartra, Globos Globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.



Un fenómeno de mayor importancia para la historieta mexicana de la época, y que la caracterizaría hasta nuestros días, sería el surgimiento de la historieta de autor y de los fanzines.

6.6.- La historieta de autor y los fanzines

Si bien la historieta perdió penetración popular y poderío económico, ganó cierto prestigio cultural con el auge de los llamados cómics de autor; una historieta que hoy en día llamaríamos alternativa, que viene a renovar y

a hacer sofisticado el medio de la historieta nacional, que se vale de mensajes crípticos, y en ocasiones alucinados, para plasmar su mensaje final; son realizadas por un grupo de historietistas que ya no tienen interés en la historieta industrial y cuyos trabajos aparecían en diarios, suplementos dominicales, publicaciones de humor, cómics alternativos o fanzines, derivando últimamente en web cómics, y entre la multitud de artistas que realizan este cómic moderno mexicano podemos encontrar todo tipo de estilos y temas; de entre esta multitud de nuevos historietistas que destacan por sus estilos podemos encontrar a Rafael Barajas, el “Fisgón”, autor de la tira **Mike Godness y el cabo Chocorrol**; a José Palomo Fuentes “Palomo” y su tira **El Cuarto Reich** o Antonio Garci y su obra **Las gallinas quieren pollo**. Provenientes de Guadalajara destacan José Trinidad Camacho “Trino” y José Ignacio Solórzano “Jis” autores de la acida tira **El Santos vs la Tetona Mendoza** su más famosa creación, pero también debemos mencionar otras tiras de su autoría como **Fábulas de policías y ladrones**; **Crónicas marcianas**; **la Chora**; **Mátalas callando**; y **Gato encerrado** entre otros trabajos.

Mención aparte, en el ámbito de la historieta de autor, merece el proyecto del estudio El taller del perro: **El gallito Inglés** revista de historieta fundada en 1991 por Edgar Clement, entre sus trabajos podemos contar **Operación Bolívar**, Ricardo Peláez, Luis Fernando Henríquez, Damián Ortega y Avran, encabezados por Víctor del Real, que a inicios del año 2000 contaría con aproximadamente cincuenta y cinco números. Esta publicación, quizá el mayor representante nacional del comic de autor, se caracterizaría por el uso del humor irónico y por su espíritu crítico a veces intimista, pero nunca panfletario, el trabajo de los historietistas de “El taller del perro” dista mucho de la tradición historietista nacional, pero también de las influencias extranjeras de superhéroes norteamericanos o

japoneses, más bien, abrevia de diferentes fuentes como el cómic testimonial de Carlos Giménez, el arte de Crumb, las historias de **Miller** y los superhéroes decadentes de **Corven**. Los trabajos de estos nuevos historietistas adquirirán prestigio cultural al ser publicados en revistas como **Nexus**, **La regla rota**, y **Lumpen** entre otros.

6.7.- La historieta de pasta dura

Otro fenómeno que nos indica el avance cultural que la historieta cobra durante los noventa será su publicación en forma de libros o novelas gráficas,



ejemplo de ello son muchos de los títulos de "Rius", aunque en su mayoría muchos de estos libros serían compendios de trabajos ya publicados, como los editados por autores como Magú, Alfonso Arau, El Fisgón, Jis y Trino y un largo etc.



Aunque también es de mencionar un caso diametralmente opuesto a la publicación de libros y esto es la publicación de Fanzines, que en la mayoría de las ocasiones eran dibujados con ayuda de ordenadores y distribuido en fotocopias o directamente en la red, por lo que no tienen que apegarse a regla editorial alguna ni temática ni de forma, por lo

que proliferarán en gran número, encontrándonos productos de todas calidades.

6.8.- Conclusiones

Como vimos a través de estas líneas, la industria de la historieta nacional tumultuaria se vio reducida durante este década hasta quedar relegada únicamente a los semi pornográficos y en muchos casos, netamente pornográficos *Sensacionales*, y su lugar se vio ocupado por las producciones importadas venidas principalmente de Estados Unidos y de Japón, que una vez traducidas y adaptadas al español coparon los puestos de revistas, al igual que los productos influenciadas por éstas.

Sin embargo, la historieta nacional y sus creadores sufrirían una transformación que llevaría a adquirir un prestigio cultural y que lo haría llegar a nuevos mercados y sobre todo a nuevos formatos, reinventándose de este modo para los nuevos tiempos a diferencia de la industria que sucumbiría debido, precisamente, a la falta de adaptación.

En resumen, estamos ante un cambio en la forma que la historieta era concebida en México, pasando de ser un producto industrial y de gran penetración social, consumido por muchas clases sociales, sobre todo las populares, a ser un producto de temas alternativos culturales y principalmente consumido por nichos específicos de la sociedad; y sobre esto Armando Bartra nos dice lo siguiente:

Cualquiera que sea su vehículo, es claro que los cómics del fin de siglo van dirigidos a minorías, a segmentos de un mercado cultural irremisiblemente balcanizado. Los tiempos en que los pepines emparejaban los gustos de la nación toda han quedado atrás. Lo de hoy son identidades particulares que se congregan en espacios totémicos: los raspas en el tianguis del Chopo y las tocadas de Netza, los nice en el Comicastle de Félix Cuevas y los conciertos del Metropolitán, los grafiteros frente a un muro, los tatuadores sobre una piel, los ciberpunk en una página de web. Por fortuna los tiempos unánimes son historia²⁶⁵.

Tomando en cuenta esta cita podemos concluir que la década de los noventa fue una época de transformación de la historieta nacional y de desaparición de la industria que la sustentó por tantas décadas, y por su parte, la historieta nacional como medio de expresión de ideas adquiere prestigio cultural, aunque pierde penetración popular, convirtiéndose en producto de consumo, sólo para ciertos nichos específicos de la sociedad.

²⁶⁵ Armando Bartra, Globos Globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html Consult 9 Junio 2012.

7.- Conclusiones

A lo largo de la investigación presentada en estas páginas observamos cómo la historieta se encumbró a partir de 1930 y se convirtió en uno de los principales medios de comunicación en el país, alcanzando una popularidad tal, que sus tirajes alcanzaron cifras enormes. Con el paso de las décadas este medio maduró, se diversificó y se consolidó como una forma de entretenimiento y de comunicación de capital importancia en el país, ayudando a fundar imperios editoriales, influyendo en otros medios de comunicación y estando presente en todos los estratos sociales de México.

Sin embargo, a finales de los ochenta e inicios de la década de los noventa, este otrora poderoso medio entraría en una profunda crisis, tanto de creatividad, como industrial y económica que la llevaría a desaparecer en su forma habitual y a transformarse en una historieta totalmente distinta, ya no con el carácter popular y de masas que caracterizaron a su predecesora, sino dedicada a nichos específicos de lectores.

Como tratamos de demostrar a lo largo de la investigación, esta crisis-transformación, debe ser atribuida a tres factores principales:

1.- La caída del sistema económico proteccionista y la implementación del modelo económico neoliberal; cambio que tuvo serias implicaciones para la historieta industrial, ya que el sistema proteccionista daba sustento a su vez, a tres pilares de capital importancia para esta industria: **PIPSA**, empresa paraestatal que otorgaba el papel a las editoriales a bajo costo para fomentar la producción, **La unión de voceadores**, que se encargaba de distribuir el producto ya terminado mediante su red que abarcaba toda la metrópoli, obedeciendo criterios de cierta manera, clientelares, y finalmente la **Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas**, que entre sus múltiples funciones podemos contar la de poner ciertas trabas a los productos provenientes del extranjero, protegiendo de esta manera los productos nacionales.

Al caer el sistema proteccionista e implementarse el sistema neoliberal, estos tres pilares dejaron de tener sentido y fuerza dentro del nuevo sistema económico, por lo que desaparecieron o se transformaron; PIPSA pasó por un lento pero constante proceso de privatización y finalmente el suministro de papel pasó a estar bajo criterios meramente comerciales por lo que muchas editoras pequeñas de historietas que dependían del subsidio de PIPSA se vieron fuertemente afectadas. Por su parte la Unión de Voceadores se vio inmersa en diferentes crisis internas y externas que la llevarían finalmente a obedecer criterios únicamente económicos, lo que se tradujo en que si la

historieta no tenía éxito en sus primeros números no sería distribuida posteriormente ya que no representaba un buen negocio para la Unión, afectando de esta manera, nuevamente a muchas editoras de historietas; por último, la Comisión Calificadora que durante mucho tiempo ejerció funciones de protección hacia la historieta nacional, cambiaría estas políticas dejando de lado esta protección que tan necesaria era para el producto nacional.

Al perder estos tres indispensables pilares que le daban un sustento económico, la industria de la historieta se volvió débil e inestable, lo que combinado con las otras dos causas, la condujeron a su casi desaparición, pero analicemos la segunda causa.

2.- Al llegar la segunda parte de la década de los ochenta, la industria venía arrastrando tras de sí una crisis interna en cuanto a contenidos y creatividad; los temas eran cada vez mas repetitivos, la creatividad se mantenía estancada, trayendo como consecuencia que muchos lectores, antes asiduos al medio, prefirieran otras formas de entretenimiento incluidas las historietas de procedencia estadounidense o japonesa. El consumo de estas historietas extranjeras produjo el gran boom o auge que se vivió durante la primera parte de la década de los noventa; auge que no sólo incrementó la cantidad de este tipo de historietas sino que generó toda una industria de productos colaterales. Los consumidores de estas historietas se componían del público que ya las prefería con anterioridad y de lectores que acostumbraban leer historietas nacionales. Este nuevo público provenía de estratos socioeconómicos totalmente diferentes, de grupos de edades y de mentalidades totalmente distintas a las del público habitual de la historieta.

Por su parte, los autores de historietas, al verse en medio de una industria creativamente estancada e influenciados por autores de otras partes del mundo, decidieron incursionar en proyectos distintos a la historieta industrial, prefirieron el mercado extranjero o la historieta de autor, dedicadas a grupos específicos de lectores.

3.- A diferencia de la década de los treinta, cuando la historieta tuvo su mayor auge, para la década de los noventa la televisión, ya estaba en todos los hogares de las familias mexicanas y es cuando la historieta comienza su debacle. Nuevas tecnologías para opciones de entretenimiento, nuevos contenidos programáticos para televisión, canales abiertos y gratuitos están al alcance de prácticamente cualquier persona que tenga una televisión y una antena aérea, y el público la prefiere; la prefiere por el contenido fresco, novedoso, por encima de una historieta chata, y repetitiva

Una vez revisadas estas tres causas podemos concluir, que si bien el medio de la historieta tuvo presencia importante en el México del siglo XX, sufriría una gran crisis en la última década del mismo que la llevaría casi a su desaparición.

6.- Bibliografía

Libros

1. HERNER, Irene, *Mitos y Monitos*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979
2. MCCLOUD, Scott, *Understanding Comics*, Harper Perennial, Nueva York, 1993
3. DEL RIO, Eduardo "Rius", *La vida de cuadritos*, Debolsillo, México, 2010
4. Enciclopedia Salvat del Estudiante, 16 ts, Salvat, México, 1984, t.8,
5. EISNER Will, *El comic y el arte secuencial*, Norma Editorial, Barcelona, 2010
6. RUBENSTEIN, Anne, *Del Pepín a los agachados, comics y censura en el México Posrevolucionario*, FCE, México, 1998
7. BARAJAS Rafael, *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, Editorial RM, México, 2009
8. *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000
9. TERRAZAS Ana Cecilia, Gabriela Aguilar, *La Prensa en la Calle*, Grijalbo, México, 1996
10. AURRECOECHEA, Juan Manuel, Armando Bartra, *Puros Cuentos: Historia de la historieta en México*, 3 ts, Grijalbo, México 1994
11. *El Comic es algo serio*, Ediciones Eufesa, México, 1982

Artículos en revistas

1. RAMIREZ Isaac, "Las edades del comic", *Comic Zone*, 5 (2007)
2. AGUILAR Juan Carlos, "Racrufi, Mito engranes y piel", *Comikaze*, 1(2008),p.8-10
3. ALVA Jose Miguel, "Gallur, el maestro sensacional", *Comikaze*, 2(2008),p.30-33
4. ALVA Jose Miguel, "Chanoc, cachorro de mar y selva", *Comikaze*, 5(2009), p.13-16
5. ALVA Jose Miguel, "Juan ALba López. Padre de el Pantera", *Comikaze*, 6(2009), p. 38-40
6. FERNANDEZ Bernardo, "Mister Fantastico: una plática con Rémy Bastien", *Comikaze*, 8(2010), p. 9-11

Artículos en Internet

1. www.wikipedia.org
2. Artic. rev. latin. de la hist: *los Pepines en la educación sentimental*:
http://www.rlesh.110mb.com/02/02_bartra.html
3. Artículo PIPSA: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf
4. Artic. rev. latin de la hist: Globos globales: http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html
5. Artículo Televisión historia en México: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10501909.pdf>

6. Artículo Televisión historia en México:
<http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc170/Numeralia.pdf>
7. Artículo manufactura de la historieta: <http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=1547>
8. Artículo la crisis de la industria de la historieta:
<http://estoesferpecto.produccionesbalazo.com/?p=773>
9. Artículo para cultura Otaku: <http://www.slideshare.net/torukajin/el-nacimiento-de-la-cultura-otaku-en-mxico>
10. Artículo para cultura Otaku: <http://culturacomix.com/2008/10/opinion-el-otaku-mexicano/>
11. Estado actual de las publicaciones en México: <http://pnmi.segob.gob.mx/>
12. Estadística Televisión 1:
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aeeum/2004/aeeum2004.pdf
13. Estadística Televisión 2:
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/ehm2009.pdf
14. Estadísticas Televisión 3: http://www.sct.gob.mx/uploads/media/anuario2002_actualizado.pdf
15. Estadísticas Televisión 4:
http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/encuestas/especiales/endutih/2010/endutih2010.pdf