

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

Análisis hermenéutico de la historieta de la familia Burrón

Autor: César Armando Chávez Mendoza

**Tesis presentada para obtener el título de:
Lic. En Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Luis Roberto Mantilla Sahagún**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESIS

*Análisis Hermenéutico de la Historieta
de La Familia Burrón*

*Trabajo que presenta el
C. César Amando Chávez Mendoza,
para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación*

*Asesor:
Lic. Luis Roberto Mantilla Sahagún*

Morelia, Michoacán, México.

Marzo 2006



NÚMERO DE ACUERDO: LIC. 000202
CLAOE: 16PSU00125



La Familia

burrón



UVAQ

M.R.

UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESIS

**Análisis Hermenéutico de la Historieta
de la Familia Burrón**

**Trabajo que presenta el C. César Amando Chávez Mendoza,
para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la
Comunicación.**

Asesor: Lic. Luis Roberto Mantilla Sahagún

**Morelia Michoacán, México.
2006**

Portada

Dedicatoria

Sé que nadie lee las tesis fuera de quienes deben leerlas, también sé que todos buscarán su nombre en la dedicatoria esperando con anhelo un espacio como reconocimiento a su ayuda, un auxilio sin el cuál no hubiese logrado hacer nada.

Gracias a Dios

A mis padres

Dr. Amando Ernesto Chávez Romero

Lic. María Mendoza Valencia

A mi hermano

Sbtte. Carlos Ernesto Chávez Mendoza

A mis abuelos

Don José Mendoza del Toro (+)

Prof. Amando Chávez González (+)

Profa. Catalina Romero Patiño (+)

Doña Librada Valencia Barragán

A mi novia

Lic. Karla Isabel Sánchez Cano

A mi amigo

Lic. Luis Roberto Mantilla Sahagún

Y a mi universidad

Universidad Vasco de Quiroga (UVAQ)

Sí me atreví a soñar fue porque ustedes me impulsaron.

Contenido

Portada	Pág. 002
Dedicatoria	Pág. 003
Contenido	Pág. 004

Proyecto

Introducción	Pág. 008
Antecedentes	Pág. 009
Planteamiento del Problema	Pág. 010
Justificación	Pág. 011
Objetivos	Pág. 011
Hipótesis	Pág. 012
Campo Epistemológico de Acción	Pág. 012
Marco Teórico	Pág. 013
Metodología	Pág. 016

Capítulo I Comunicación, Cultura de Masas e Historieta

Introducción	Pág. 020
1.1. La Comunicación y Su Estudio	Pág. 021
1.2. Modelo Sumario	Pág. 023
1.3. Tipos de Comunicación	Pág. 029
1.3.1. Comunicación Interpersonal	Pág. 029
1.3.2. Comunicación Interpersonal Asistida por Máquinas	Pág. 030
1.3.3. Comunicación Masiva	Pág. 031
1.4. Medios Masivos	Pág. 032
1.5. La Cultura	Pág. 036
1.5.1. Tipos de Cultura	Pág. 037
1.5.2. Productos Culturales	Pág. 040
1.6. El Cómic	Pág. 042
1.6.1. Su Historia	Pág. 049
1.6.2. México	Pág. 063
1.7. Consideraciones	Pág. 076

Capítulo II Análisis de los Componentes de La Familia Burrón

Introducción	Pág. 078
2.1. La Viñeta	Pág. 079
2.2. Aspecto Externo de la Viñeta o Continente	Pág. 080
2.3. Aspecto Interno de la Viñeta o Contenido	Pág. 084
2.3.1. Lo Icónico Adjetivo	Pág. 085
2.3.2. Lo Icónico Sustantivo	Pág. 092
2.3.3. El Contenido Verbal	Pág. 098
2.3.4. Personajes de La Familia Burrón	Pág. 100
2.3.5. Historias de La Familia Burrón	Pág. 110
2.4. Consideraciones	Pág. 128

Capítulo III Autor

Introducción	Pág. 130
3.1. Gabriel Vargas y su Contexto	Pág. 131
3.1.1. Nacimiento	Pág. 131
3.1.2. El Distrito Federal	Pág. 132
3.1.3. Su Infancia de Pintamonos	Pág. 133
3.1.4. Los Talleres de Dibujo	Pág. 135
3.1.5. La Beca	Pág. 136
3.1.6. El Excélsior y la Vida de Jesús	Pág. 138
3.1.7. José García Valsecaa y Jilemón Metralla	Pág. 141
3.1.8. La Apuesta que Dio Vida a los Burrón	Pág. 144
3.1.9. Segunda Época de la Familia Burrón	Pág. 147
3.1.10. El Contexto Actual	Pág. 148
3.2. Consideraciones	Pág. 150

Capítulo IV Lector

Introducción	Pág. 154
4.1. El Análisis	Pág. 155
4.1.1. ¿Qué Significa Este Texto?	Pág. 155
4.1.2. ¿Qué Quiere Decir?	Pág. 158
4.1.3. ¿A Quién Está Dirigido?	Pág. 160
4.1.4. ¿Qué Me Dice a Mí?	Pág. 161
4.1.5. ¿Qué Dice Ahora?	Pág. 162
4.2. Resultados de la Investigación	Pág. 165

Bibliografía y Anexos

Bibliografía	Pág. 170
Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas	Pág. 179
Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas	Pág. 192

Análisis Hermenéutico de la
Historia de la Familia Burrón

Proyecto

DON REGINO BURRÓN



Análisis Hermenéutico de la
Historieta de La Familia Burrón

Introducción

Las peculiaridades de la historieta como medio de comunicación la convierten en un objeto de estudio amplio e interesante, de cara a lo que es un exposición icónica.

Por regla, la mayoría de los medios comunicativos basados en la imagen (multimedia, televisión, cine, entre otros) requieren de un grado más o menos grande de complejidad en cuanto a su mediación tecnológica para la decodificación de mensajes.

El cómic, en cambio, debido a la simpleza que le caracteriza, no exige tales necesidades, dependiendo en cambio de factores internos para su lectura, por lo que se constituye en un instrumento enriquecedor no sólo para comunicar y entretener, sino también para analizar.

Otra característica interesante es que, a pesar de su marcada carga visual, también puede incluir texto, haciendo de su decodificación un aspecto simultáneo que es marcado por el ritmo del lector, del cual depende la profundidad de recepción y análisis.

El presente trabajo utiliza a la Hermenéutica como forma de aproximación a dicho objeto de estudio, por ser considerada (en lo personal) como la técnica más completa para realizar un análisis de este tipo (imagen-texto), ya que combina tres elementos (texto-símbolo, autor-contexto y receptor-interpretación) que en su conjunto brindan un panorama amplio y profundo de lo examinado.

Dicha disciplina interpretativa se ha popularizado y fragmentado con el paso de los años, de forma tal, que se encuentra especializada en un sin fin de subtipos para distintos casos, por lo que se abordará desde una perspectiva intransitiva, misma que se desarrollará a profundidad más adelante.

RODRÍGUEZ, L. L. *El cómic y su didáctica*, 1ª edición, Ed. Siglo XXI, 1998, México.

La filología moderna puede recuperar el texto perdido de un original, cuando compara las posibles variantes que aparecen escritas en las diversas copias existentes. Además la filología interpreta los textos que proporcionan información sobre la historia y la cultura, así como la lengua y la literatura. Enciclopedia Microsoft Encarta 2005.

GURKIN, ROMÁN. *Mensajes ocultos en la cultura de masas*, España, 1994, 1ª Edición, Ed. Larousse.

DOLEMAN, ARIEL Y MATTELART, ARMAND. *Para leer el Para-David*, México, 1974, 2ª Edición, Ed. Siglo XXI.

ECG, HUMBERTO. *Aproximación e integración frente a la cultura de masas*, España, 1973, 1ª Edición, Ed. Larousse, Pág. 24.

Antecedentes

El estudio del cómic como fenómeno comunicativo, se puede situar desde principios de 1970 con las aproximaciones de intelectuales como M. V. Manacorda de Rosetti¹, quien estudió dicho fenómeno desde un punto de vista filológico² y determinó los primeros elementos a considerar en cuanto a las viñetas, la lingüística y los signos de expresión fonéticos (Onomatopeyas).

Tiempo después, nace con Román Gubern³ el término Noveno Arte, el cual se explica a la luz de las teorías comunicativas de su época y la lingüística, e integra además elementos y definiciones norteamericanas como el término popular Cómics Book.

A principios de 1970, surgiría una postura muy diferente a las que hasta ese entonces se habían manejado en torno a la historieta, su génesis y función, centrada en la hegemonía y el imperialismo cultural que pueden ejercer los cómics en las sociedades donde surgen y en las que son receptoras de los mensajes. Representante de ello, es el texto de 1972 Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo⁴, de Dorfman y Mattelart, que explora el lado oculto de los mensajes y la sutileza del dominio ideológico a partir de un producto mercadológico.

Dicha postura se vería secundada por los trabajos del filósofo italiano Umberto Eco, quien al teorizar respecto a los medios de comunicación masiva, sin pretenderlo, sentaría en lo consecutivo las bases para la lectura e investigación de los súper-héroes; en su visión de Apocalípticos e integrados frente a la cultura de masas.

Eco señala, en dicha publicación, las funciones de la historieta, a la que define como: Un producto cultural, ordenado desde arriba, y que funciona según la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores [...] Así, los cómics, en su mayoría reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes.⁵

1 Citada por J. L. RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, El comic y su utilización didáctica, 3ª edición, ed. G Gili, 1998 México.

2 La filología moderna puede reconstruir el texto perdido de un original, cuando compara las posibles variantes que aparecen escritas en las diversas copias existentes. Además, la filología interpreta los textos que proporcionan información sobre la historia y la cultura, así como la lengua y la literatura : Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

3 GUBERN, ROMÁN. Mensajes icónicos en la cultura de masas; España, 1974, 1ª Edición, Ed. Lumen.

4 DORFMAN, ARIEL Y MATTELART ARMAND. Para leer al Pato Donald; México, 1974, 2ª Edición; Ed. Siglo XXI.

5 ECO, HUMBERTO. Apocalípticos e integrados frente a la cultura de masas; España, 1973, 1ª Edición; Ed. Lumen. Pág. 24.

Antecedentes del Problema

Gracias al pesimismo generado sobre la historieta, a la que cada vez se le asociaba menos con un mero entretenimiento infantil y más con formas de subyugación, dominio y control por parte de las potencias de la época, sería integrada en el quehacer académico y científico bajo una nueva óptica. Retomada por Elisabeth Baur, quien en base a los estudios del politólogo y sociólogo alemán Ralf Gustav Dahrendorf, explora la maleabilidad de los signos y subsistemas existentes en el cómic, su investigación culminaría en un estudio a profundidad del tebeo y su inserción útil en el quehacer propagandístico.⁶

Hasta la fecha, el estudio de la historieta se extiende por cuarenta años de investigaciones, pasando desde meras descripciones del fenómeno, hasta intentos de utilizarlo como medio propagandístico o mercadológico.

Planteamiento del Problema

El problema con el estudio del cómic, no sería, en un primer momento, la falta real de teoría entorno a él, pues existen desde hace tiempo investigaciones formales y profundas que abordan la temática desde diversas perspectivas, sino la carencia de un estudio particular del fenómeno de la historieta en alguno de sus exponentes, cuya finalidad no sea el comprobar teorías hegemónicas (como en el caso de Dorfman y Mattelart), sino como una exploración de un fenómeno concreto y particular. Pues, pese a la infinidad de material que se puede consultar sobre lo que son los tebeos, no se ha logrado entender cómo es que realmente funcionan en su dimensión comunicativa en un ejemplo preciso y qué tanto es capaz de influir, transformar o recrear a la cultura del país donde tiene su génesis.

Este estudio hermenéutico realizado sobre una obra concreta, podría arrojar elementos de consideración para entender a la historieta en su extensión comunicativa, develándola o rechazándola como una herramienta con el potencial de recrear la cultura de quien la desarrolla, sus alcances para realizar una crítica social a su grupo de pertenencia y

6 BAUR, ELISABETH K. *Historieta, una Experiencia Didáctica*, La; México, 1978; Ed. Nueva Imagen.

Planteamiento del Problema

Generar comparaciones en cuanto a su propuesta icónica y discurso literario para conocerla cercana o distante a su realidad.

Justificación

Derivado de las deficiencias observadas, en la comprensión y estudio de la historieta, se procederá a analizar una obra específica que permita dar respuesta a esta problemática, para lo cual recurriremos a la observación de uno de los trabajos comunicativos más populares del siglo pasado en México, La Familia Burrón, obra de Gabriel Vargas que debido a su importancia y trayectoria, se convierte en un cómic esencialmente atractivo para nuestros fines.

El estudio y la posterior crítica de La Familia Burrón, se apoyará en un análisis hermenéutico, debido a su orientación de contextualizar lo inspeccionado, brindando así un marco de exploración amplio y completo en un espacio delimitado de acción que hará en la medida de lo posible que la tesis sea objetiva.

El presente trabajo buscará conocer una realidad en su dimensión comunicativa y cultural, partiendo de un medio masivo ampliamente explotado en el mundo, pero poco estudiado bajo el rigor científico en Latinoamérica.

Si bien no se plantea reestructurar la formación de historietas como una industria en nuestro país, sí se persigue brindar una base teórica que solventará deficiencias e integrará elementos de consideración para todas aquellas personas interesadas en realizar trabajos académicos y profesionales en el ámbito del cómic.

Objetivos

Teorizar sobre el estudio de las tiras cómicas mexicanas en un estudio de corte Hermenéutico bajo el caso particular de La Familia Burrón.

Objetivos

Analizar las historietas de Gabriel Vargas en su contexto, buscando los diversos elementos gráficos, literales y simbólicos que le permitieron desarrollarse como una de las historietas más exitosas de México.

Descubrir las causas en las que radicó el triunfo de La Familia Burrón. Si en verdad tuvo el éxito del que se parte como supuesto y en qué aspectos, si lo fue en cuanto a la penetración cultural o al económico y a partir de ello dejar abierta la posibilidad de utilizar los antecedentes del trabajo de tesis, para cimentar futuros estudios que examinen a la historieta desde otras perspectivas.

Hipótesis

La Familia Burrón es un producto cultural que recrea su realidad a la vez que realiza una sutil pero constante crítica social, motivos por los cuales logró cimentar su éxito comercial. Además de ello, se trata de un claro exponente de historieta nacional, cuya comprensión nos permitirá entender al fenómeno comunicativo que es el cómic.

Campo Epistemológico de Acción

Entendiendo la necesidad de interactuar con diversas ciencias y disciplinas del conocimiento para la realización del presente trabajo de tesis y con la finalidad de aclarar y establecer el área del saber que habrá de servirnos para el desarrollo particular de cada capítulo, nos serviremos de:

La Comunicación, en su dimensión central como eje positivo de la interacción dada entre un medio masivo y su público.

La Filosofía del Lenguaje y social, para facilitar la comprensión y análisis del texto.

El Diseño Gráfico y Análisis Cinematográfico, en sus cualidades

Campo Epistemológico de Acción

Atributivas que les hacen tener puntos de encuentro con herramientas de creación historietil.

La semiótica y el Análisis del Discurso, como formas de acercamiento a un ente comunicativo que parte de la combinación de imagen y texto.

La Sociología y la Antropología en su capacidad de entender al cómic como una herramienta eficaz para el conocimiento de una cultura en particular.

Todas las ciencias y disciplinas antes citadas se interconectan en la presente tesis sirviendo a la Hermenéutica, con la intención de ordenar, justificar, explicar, definir, especificar y lograr los objetivos generales y particulares dentro del marco del actual análisis.

Marco Teórico

Como resultado de enfrentar un fenómeno comunicativo complejo (como lo es la historieta), bajo la óptica de la hermenéutica, se deben precisar diversas interrogantes que faciliten su uso para nuestros fines, cómo: ¿Qué es?, ¿Cuál es su objeto de estudio?, ¿Es un método propio?, ¿Es una ciencia?, ¿Existen diversos tipos de hermenéutica?, ¿Para qué se utiliza?, entre otros. Para lo anterior, se recurrirá a la obra de Mauricio Beuchot, quien indaga a profundidad sobre los planteamientos generales que hace la hermenéutica y las opciones con las que responde a una problemática específica.

El uso multidisciplinar de la hermenéutica y las constantes interacciones y dependencias con otros campos del saber para lograr la comprensión de fenómenos humanos, sociales o culturales dentro de un método propio, dotan a los análisis de corte hermenéutico de una profundidad que logra superar la pura técnica, pero que la imposibilitan para ser entendida como una ciencia.

BEUCHOT, MAURICIO.
Tratado de hermenéutica analógica.
México: 1977. 1ª edición, Ed.
U.N.A.M. © José Luis Gómez-
Marbuz.

3 Entendamos el término en su raíz.
Texto Océano.

Marco Teórico

De lo anterior se desprende el papel epistemológico de la hermenéutica como una disciplina interpretativa cuyo objeto de estudio es el texto, al cual se comprende de manera incluyente en cuanto a las posibilidades humanas de comunicación se refieren, pues no se trata sólo de letras o palabras, sino de todas las expresiones humanas.

Beuchot comenta que todo texto posee significados, todos ellos llenos de intenciones comunicativas, que se entremezclan en denotaciones y connotaciones, dos modos fundamentales y opuestos de expresión, que no hacen fácil la adquisición de respuestas frente aun tema observado. Por el aspecto referencial al que todos nos encontramos sujetos al momento de emitir juicios de opinión en diversos campos y que dificultan una vez más lo tratado.⁷

Tal agudeza radica, en la idea apócrifa⁸ y secreta de que todo texto escondía, buscando en lo aparente y superficial, un sentido mucho más profundo y verdadero, olvidando al lector como re creador del texto y centrándose en la intención original del autor y lo que había plasmado en su obra.

Esta perspectiva redundante en la separación de tres elementos de estudio. El texto, el autor y el intérprete; mismos que en el caso de este trabajo se trasladarán a los planos de: la historieta de La Familia Burrón, Gabriel Vargas y el investigador.

El primero, el texto, se estudia y desglosa a profundidad para buscar su multiplicidad de significados, cerrando posibilidades de interpretación y acotando su dimensión expresiva.

En el segundo se encuentra el génesis creativo de lo estudiado, su verdadera intención y el contexto en que se realizó y corresponde al conocimiento de la vida de Gabriel Vargas como creador y las influencias que pudo haber tenido.

7 BEUCHOT, MAURICIO. Tratado de hermenéutica analógica; México 1997, 1° edición; Ed. U.N.A.M. © José Luis Gómez-Martínez.

8 Entendamos el término en su raíz Texto Oculto

Marco Teórico

De lo anterior se desprende el papel epistemológico de la hermenéutica como una disciplina interpretativa cuyo objeto de estudio es el texto, al cual se comprende de manera incluyente en cuanto a las posibilidades humanas de comunicación se refieren, pues no se trata sólo de letras o palabras, sino de todas las expresiones humanas.

Beuchot comenta que todo texto posee significados, todos ellos llenos de intenciones comunicativas, que se entremezclan en denotaciones y connotaciones, dos modos fundamentales y opuestos de expresión, que no hacen fácil la adquisición de respuestas frente aun tema observado. Por el aspecto referencial al que todos nos encontramos sujetos al momento de emitir juicios de opinión en diversos campos y que dificultan una vez más lo tratado.⁷

Tal agudeza radica, en la idea apócrifa⁸ y secreta de que todo texto escondía, buscando en lo aparente y superficial, un sentido mucho más profundo y verdadero, olvidando al lector como recreador del texto y centrándose en la intención original del autor y lo que había plasmado en su obra.

Esta perspectiva redundante en la separación de tres elementos de estudio. El texto, el autor y el intérprete; mismos que en el caso de este trabajo se trasladarán a los planos de: la historieta de La Familia Burrón, Gabriel Vargas y el investigador.

El primero, el texto, se estudia y desglosa a profundidad para buscar su multiplicidad de significados, cerrando posibilidades de interpretación y acotando su dimensión expresiva.

En el segundo se encuentra el génesis creativo de lo estudiado, su verdadera intención y el contexto en que se realizó y corresponde al conocimiento de la vida de Gabriel Vargas como creador y las influencias que pudo haber tenido.

7 BEUCHOT, MAURICIO. Tratado de hermenéutica analógica; México 1997, 1^o edición; Ed. U.N.A.M. © José Luis Gómez-Martínez.

8 Entendamos el término en su raíz Texto Oculto

Marco Teórico

De lo anterior se desprende el papel epistemológico de la hermenéutica como una disciplina interpretativa cuyo objeto de estudio es el texto, al cual se comprende de manera incluyente en cuanto a las posibilidades humanas de comunicación se refieren, pues no se trata sólo de letras o palabras, sino de todas las expresiones humanas.

Beuchot comenta que todo texto posee significados, todos ellos llenos de intenciones comunicativas, que se entremezclan en denotaciones y connotaciones, dos modos fundamentales y opuestos de expresión, que no hacen fácil la adquisición de respuestas frente aun tema observado. Por el aspecto referencial al que todos nos encontramos sujetos al momento de emitir juicios de opinión en diversos campos y que dificultan una vez más lo tratado.⁷

Tal agudeza radica, en la idea apócrifa⁸ y secreta de que todo texto escondía, buscando en lo aparente y superficial, un sentido mucho más profundo y verdadero, olvidando al lector como re creador del texto y centrándose en la intención original del autor y lo que había plasmado en su obra.

Esta perspectiva redundante en la separación de tres elementos de estudio. El texto, el autor y el intérprete; mismos que en el caso de este trabajo se trasladarán a los planos de: la historieta de La Familia Burrón, Gabriel Vargas y el investigador.

El primero, el texto, se estudia y desglosa a profundidad para buscar su multiplicidad de significados, cerrando posibilidades de interpretación y acotando su dimensión expresiva.

En el segundo se encuentra el génesis creativo de lo estudiado, su verdadera intención y el contexto en que se realizó y corresponde al conocimiento de la vida de Gabriel Vargas como creador y las influencias que pudo haber tenido.

7 BEUCHOT, MAURICIO. Tratado de hermenéutica analógica; México 1997, 1^o edición; Ed. U.N.A.M. © José Luis Gómez-Martínez.

8 Entendamos el término en su raíz Texto Oculto

Marco Teórico

Por último, se usa al intérprete para unir los componentes anteriores en una serie de significados cercanos a la realidad. Proceso que descontextualiza para recontextualizar, sin perder de vista que el estudioso es subjetivo y que el resultado final dependerá de la profundidad con que se aborde el tema y las habilidades propias del analista.

Estos tres pasos siempre presentes en los estudios hermenéuticos, son delimitados con la propuesta de Beuchot, para concretar la interpretación hermenéutica a partir de los resultados que se esperan obtener con el análisis, sus funciones son:

(I) Intransitiva, o meramente reconocitiva, como la filológica y la historiográfica, cuya finalidad es el entender en sí mismo.

(Comprender)

(II) Transitiva, o reproductiva o representativa o traductiva, como la teatral y la musical, cuya finalidad es hacer entender.

(Reproducir)

(III) Normativa o dogmática, como la jurídica y la teológica, cuya finalidad es la regulación del obrar. (Aplicar)

Aunado a los propósitos perseguidos (comprender, reproducir o aplicar), Beuchot plantea una segunda división interna en cuanto a su planteamiento: Hermenéutica docens, como el uso de la teoría interpretativa y hermenéutica utens, como la practica derivada de dicha proposición; tratándose así de una disciplina primordialmente teórica.

Finalmente, encontraremos en cada uno de los propósitos (comprender, reproducir y aplicar) y vertientes (docens y utens), cuatro posibilidades de perfeccionamiento, donde según el predominio utilizado en los criterios de la investigación, puede ser sincrónica (entendiendo al análisis bajo la idea de sistema) o diacrónica (partiendo de una lógica histórica); sintagmática (acorde a un modelo horizontal) o paradigmática (realizada por asociaciones).

Metodología

La orientación teórico-metodológica del presente trabajo, se situará en la propuesta intransitiva de Beuchot, por la persecución de entender a La Familia Burrón, en forma tal que se vinculen los sucesos históricos con el contenido de la obra, dejando deliberadamente de lado la posibilidad de sistema, por considerar dicho enfoque demasiado general y distanciarse de los objetivos del presente trabajo.

El desarrollo del método hermenéutico de Beuchot se encuentra dividido en tres pasos que conllevan, cada uno de ellos, un proceso de recopilación de información, análisis, estrategia y finalmente una visión global de todo lo analizado:

Subtilitas intelligendi. Similar a las del proceso semiótico, consiste en definir lo que existe de manera textual y definir y buscar las posibilidades de lo que se encuentra más allá de lo evidente; es la parte que sustenta todo el análisis, sin la cual no existiría en un primer momento, cuya finalidad es de teorizar sobre los elementos constitutivos identificados en la obra del Sr. Vargas.

Dicha investigación teórica se apoyará de la propuesta semiótica de Pierre Guiraud y del modelo planteado por Diéguez sobre el análisis de la historieta, con la finalidad de desglosar los componentes de La Familia Burrón en partes que nos permitan identificar, el aspecto interno de la viñeta, el contenido icónico de la viñeta, lo icónico sustantivo, la adjetivación icónica y finalmente el contenido verbal de dicho cómic.

Tras finalizar este acercamiento para conocer a profundidad cuál es la propuesta icónico y simbólica de la obra de Gabriel Vargas se generarán los primeros elementos que habrán de servir para la realización del análisis hermenéutico.

Metodología

Subtilitas explicandi. Tras el previo conocimiento del subtilitas intelligendi, se procede al análisis de la obra, desde una perspectiva histórica, buscando trasladarla hasta el interprete, lo que pudo ser la intención del autor en dicho trabajo. Ello en pos de lograr una mayor objetividad respecto del resultado.

en el caso particular del presente trabajo a la hipótesis planteada.

Para lo anterior se considerarán la biografía del autor y el contexto en el que se desarrolló su obra, para posteriormente especular sobre las motivaciones y los mensajes que se emitieron durante la realización del texto (que en este caso es la historieta de La Familia Burrón), generando un mayor cúmulo de elementos para la práctica interpretativa.

Subtilitas applicandi. Es la parte final del análisis. En ella se recurre al método-hipotético deductivo, gracias al cual, no sólo se interpreta y analizan los datos obtenidos, sino que se elabora una hipótesis posterior. Se trata del momento más complejo del análisis, pues se deja de lado el aspecto documental e inferencial, para proceder con una serie de conclusiones resultado de todos los conocimientos anteriores.

Estos mismos elementos son los que hemos mencionado como texto, autor y lector y dependerá de la manera en que se planifique el análisis, cuál de los mismos será el que obtenga mayor relevancia. Esto quiere decir que dependiendo del énfasis que se les dé en el trabajo, obedecerá su objetividad.

Mauricio Beuchot señala, a modo de procedimiento, que el análisis final debe responder a una serie de interrogantes generales, con la intención de lograr su comprensión antes de la emisión de juicios finales o de la exposición de resultados. Dichas cuestiones son: ¿Qué significa este texto?, ¿Qué quiere decir?, ¿A quién está dirigido?, ¿Qué me dice a mí? Y ¿Qué dice ahora? Este juicio prospectivo, se transforma en efectivo al momento de resolver las

Metodología

incógnitas, en un proceso hipotético deductivo, que anulan o corroboran nuestros supuestos en torno al texto.

Del proceso interpretativo surge una conclusión que habrá de soportar el escrutinio hermenéutico y responderá en el caso particular del presente trabajo a la hipótesis planteada.



DON JILEMON

Capítulo I



DON JILEMON

Comunicación, Cultura de Masas
e Historieta

Capítulo I Comunicación, Cultura de Masas e Historieta

El objetivo de este primer capítulo es el de conocer y vincular a tres fenómenos humanos directamente relacionados con la investigación que se pretende realizar: la comunicación, la cultura de masas y la historieta, con la finalidad de establecer un marco de acción sobre los conceptos que se estarán utilizando en el presente trabajo de tesis.

científico, manifestándose por medio de definiciones aristotélicas que señalaba que la comunicación de los seres humanos es un fenómeno que se manifiesta en mensajes que se transmiten...

Aunado a esta noción, el estudio de la comunicación humana se ha desarrollado desde épocas antiguas, pero hasta el siglo XX se ha convertido en un campo de estudio independiente, que se ha desarrollado principalmente como la ciencia que estudia los procesos de comunicación humana y su relación a la realidad social, económica y política.

Dicho punto de vista se fundamenta en la filosofía de Augusto Comte (1789-1857), quien se dedicó a la investigación social y original de los fenómenos que se dan en la vida humana, por el cual se le considera el fundador de la sociología. En su obra "Curso de filosofía positiva" (1830-1841), Comte se especializó en el estudio de la sociedad humana, en el cual consiguió distinguir la filosofía y la ciencia, pero con la diferencia de la filosofía se encargaba de la investigación de los fenómenos...

Dentro de un marco teórico humano, que se refiere a la cultura, aparecieron entonces el estudio tanto de las naciones y el patrimonio de emplear a los seres humanos para los mismos. El estudio de la cultura, según la hasta entonces vigente filosofía aristotélica, era un problema que se encontraba en el ámbito de los filósofos griegos por lo que se le dio un gran valor. En el siglo XX, con el desarrollo de la información y la comunicación, se ha convertido en un fenómeno de gran importancia.

1. ARISTÓTELES Citado por: IRIARTE, OCTAVIO. Sobre la cultura. *Revista Iberoamericana*, julio 1987, II (138).

2. GÓMEZ-JARA, FRANCISCO. Sociología. México: Ed. Porrúa, 2001.

1.1. La Comunicación y su estudio

La comunicación es un fenómeno inherente (que no exclusivo) al hombre, en el cual se transmiten y reciben ideas mediante diversos procesos articulados, complejos y estructurados; a partir de los cuales nos expresamos, compartimos experiencias, pensamientos y formas de ver y sentir el mundo.

Pese al papel tan importante que la comunicación ocupa en los procesos humanos, su estudio permaneció sin un adecuado y riguroso quehacer científico, manteniéndose por siglos la definición aristotélica que señalaba que la comunicación ocurre cuando: "Un emisor transmite un mensaje a un receptor con la finalidad de persuadirlo".¹

Aunado a esta concepción, se sumaría la preeminencia de las llamadas ciencias exactas, que restringieron a la investigación científica dentro del campo de la naturaleza, donde se exploraron a profundidad disciplinas como la geografía, las matemáticas y la biología, mismas que analizaban a la realidad como algo externo al hombre.

Dicho pensar cambiaría con el nacimiento de la sociología de Augusto Comte (1839), transformando así el panorama de la investigación social y originando a la primera de las que con el tiempo serían llamadas por el catedrático alemán Heidelberg "Ciencias Culturales"², las cuales se especializarían en el estudio del ser humano como un ente en relación consigo mismo, lo artificial y lo natural, pero que a diferencia de la filosofía, perseguirían la rigurosidad científica en sus estudios.

Dentro de los muchos aspectos humanos que se seguirían cultivando, aparecería entonces el estudio formal de las maneras y los procesos que empleamos las personas para comunicarnos, el cual buscaba, entre otras cosas, superar la hasta entonces vigente definición aristotélica, cuyo problema principal radica en no poder adaptarse a los retos presentados por la realidad contemporánea, en la que las maneras y los medios de informarnos han cambiado tanto en su forma como en su tiempo.

1 ARISTÓTELES Citado por: ISLAS, OCTAVIO. Sobre Imagen Electrónica. Revista Razón y Palabra, primera edición especial, julio 1997; ITESM.

2 GOMEZJARA, FRANCISCO. Sociología; México : Ed. Porrúa, 2001.

1.1. La Comunicación y su estudio

Estos primeros estudios de comunicación, encontrarían su génesis de la mano de investigadores como Harold Dwight Lasswell 1902-1978 (comunicación política y propaganda), Wilbur Lang Schramm 1907-1987 (comunicación de masas, los niños y los medios y periodismo), Abraham Moles 1920-1992 (estudios culturales), Armand Mattelart 1936 (pobreza y comunicación y hegemonía de los medios), Umberto Eco 1932 (medios masivos, estructuralismo y sociedad).

contemplados en el modelo sumario (Tabla 1).

Este naciente interés por el estudio de la comunicación humana haría entonces patente lo limitado que resultaba el seguir definiéndola como el simple análisis del fenómeno que es o existe cuando un receptor recibe un mensaje por parte de un emisor, mismo que puede o no esperar una respuesta tras haber iniciado dicha interacción.

Esta apreciación, si bien mantiene los elementos primordiales y constitutivos de lo que es el objeto de estudio de las ciencias de la información, la comunicación humana, y aunque se trata de un vistazo superficial al mismo, permite darnos una idea de las relaciones básicas que necesitan existir para que la transferencia de información se realice.

Sin embargo, es necesario concebir al fenómeno de la comunicación de una manera más completa, por lo que en un inicio me serviré de la propuesta de Francisco A. Gomezjara, como un primer acercamiento formal al término.

Tabla 1. Modelo Sumario

Gomezjara nos dice que "comunicar es el proceso por medio del cual se transmiten significados de una persona a otra. Para los seres humanos esto es fundamental en cuanto a que las sociedades se fundan en cuanto a la capacidad del hombre para transmitir sus intenciones, sentimientos, sabiduría y experiencia, de persona a persona; siendo vital, en tanto la posibilidad de comunicación aumenta las oportunidades individuales para sobrevivir".³

3 GOMEZJARA, FRANCISCO A. Sociología, México: Editorial Porrúa, 2001. Pág. 369.

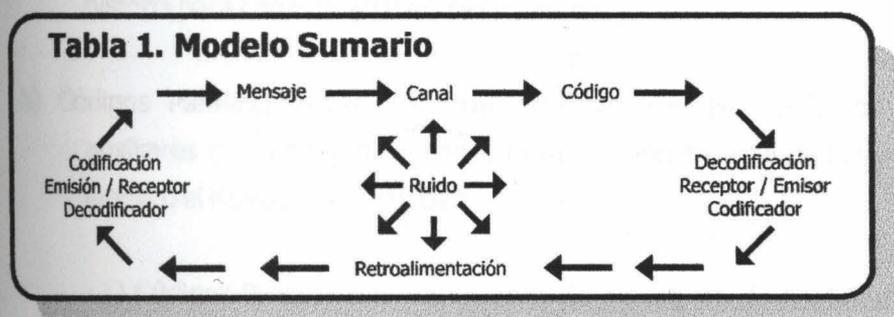
1.1. La Comunicación y su estudio

Adoptaremos esta definición porque rescata al fenómeno comunicativo como un proceso, situación que permite entenderlo dentro del marco de una estructura, misma que puede ser separada, estratificada y analizada para su comprensión; además de rescatar las funciones que el autor señala como inherentes al ser humano tras desarrollar medios de expresión e interacción social. Complementaremos además la concepción de comunicación antes expuesta, con los elementos contemplados en el modelo sumario (**Tabla 1**).⁴

1.2. Modelo Sumario

Este patrón comunicativo engloba las unidades básicas ya antes mencionadas por Gomezjara (emisor/ receptor), pero añade las interacciones y usos complejos de los mismos, razón por la que adicionaremos a nuestra tesis, los elementos contemplados en la obra de Joseph R. Dominick, donde se señala un modelo de comunicación sumario, mismo que resulta particularmente provechoso para nuestra investigación, por incluir el mayor número de variantes en él.⁵

Dicho esto, se presenta en el siguiente cuadro el modelo sumario de Dominick, donde se observan diversos elementos que se adicionan e interrelacionan en un círculo de correspondencias suscitadas durante el proceso comunicativo, misma que se explican a continuación:



Emisor/Receptor. Es la persona, individuo, entidad, organización, etc. de donde parte de manera inicial la comunicación y puede tener diversas intenciones al emprender dicha acción, así como conocer o no a su receptor. Pueden ser individuales o grupales y gracias a los procesos de

4 Dentro de la Teoría de la Comunicación existen infinidad de modelos comunicativos, como: el de Concordancia, de Comunicación Colectiva, la Tuba de Schramm, etc. Sin embargo, para mi tesis utilizaré el sumario por la riqueza de los elementos que en él se identifican.

5 DOMINICK, JOSEPH R. La Dinámica de los Medios de Comunicación Masiva, México: Ed. Mc Graw Hill, 2000.

1.2. Modelo Sumario

retroalimentación pueden fungir como destinatarios de su propia idea.

Codificación. Es la actividad que realiza la fuente del mensaje para estructurar sus pensamientos e ideas, logrando así establecer un discurso coherente que será percibido por los sentidos de su receptor.

Mensaje. Se trata del producto físico real que es codificado por la fuente y que transmite lo que el emisor desea. Puede ser consciente o inconsciente, pero siempre se están generando en el entorno social en el que el ser humano se desenvuelve.

Código. Se trata del conjunto de signos (estímulos que nos remiten a un signo y que a su vez nos evocan un objeto) utilizados por el emisor para estructurar un mensaje, para que funcionen a razón de una intención de comunicación específica; es necesario que tanto el emisor como el receptor manejen los mismos códigos. A continuación se anexa la clasificación que hace Pierre Guiraud⁶ en su libro La Semiología:

A) Códigos Lógicos.- Sirven para significar la experiencia objetiva y la relación Hombre-Universo.

a) Códigos Lingüísticos.- Se trata de la lengua hablada que cada uno de los diversos grupos humanos ha desarrollado a lo largo de su historia para comunicarse entre sí (Idiomas).

b) Códigos Paralingüísticos.- Se trata de los relevos, sustitutos y auxiliares de la lengua hablada. Como la escritura alfabética, el Morse o el Braille; se subdividen en:

1) Códigos Prosódicos.- Variaciones de elevación, de cantidad y de intensidad de la lengua hablada.

2) Código Kinésico.- Emplea gestos y mímicas para dar a entender un mensaje.

6 GUIRAUD, PIERRE. La Semiología, México: Ed. Siglo XXI, 2003.

1.2. Modelo Sumario

- 3) Código Proxémico.- Son los significados de proximidad entre el emisor y el receptor.
- b) Simbólica y Teórica.- Resultados de la imaginación y que se refieren a la realidad.
- c) Códigos Prácticos.- Su función es coordinar acciones, ya sea en conjunto (señales) o dando indicaciones (programas), como en el caso de un instructivo o en los sistemas de señalización.
- c) Morfología del signo.- Consiste en el análisis que se realiza de las partes que componen el signo.
- d) Códigos Epistemológicos.- Sirven para representar una realidad compleja, estableciendo un sistema de relaciones entre los elementos que constituyen el campo de una experiencia.
- 1) Códigos Científicos.- Las diferentes disciplinas científicas emplean comúnmente el lenguaje del investigador que les da vida, pero a demás poseen una lengua o código propio y que tienen diversos significados según sea el objeto de estudio. (formulas químicas, nombres científicos, ecuaciones, etc.)
- a) Signos.- Dentro de los códigos simbólicos, se ordenan como las reglas que rigen la comunicación.
- e) Códigos del Pensamiento Salvaje.- Se trata de toda la gama de significados que existen en torno a las artes adivinatorias, los dioses, el más allá, el destino, la suerte y demás códigos culturales que se han heredado desde nuestro más remoto pasado.
- b) Signos.- Dentro de los códigos simbólicos, se ordenan como las reglas que rigen la comunicación.
- B) Códigos Estéticos.- Mientras que los símbolos lógicos son arbitrarios y homológicos, los estéticos son concretos, icónicos y analógicos y se basan en la idea de mensaje-objeto. El arte es subjetivo, resultado de una emoción frente a la naturaleza, tiene la finalidad de comunicar la experiencia del autor y aunque se encuentran convencionalizados, (clasificados) no existe en ellos constricción.
- c) Código.- Engloban de alguna manera todas las relaciones humanas en un determinado contexto.
- a) Artes y Literatura.- Representan la naturaleza y la sociedad y pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas. Se trata de disciplinas que utilizan códigos preexistentes, pero que tras esa significación crean nuevos significantes. Ejemplo.- la literatura emplea códigos lógicos, pero el resultado es mucho más complejo.

1.2. Modelo Sumario

complejo y dotado de nuevos significados.

b) Simbólica y Temática.- Resultados de la imaginación y que se encuentran presentes en todas las culturas, varían en cada cultura y se mantienen constantes en el tiempo. Ejemplo.- la psicología del color.

c) Morfología del Relato.- Consiste en el análisis que se realiza de las obras literarias, donde intervienen diversas ponderaciones para evaluar su calidad y contenido (Desarrollo, trama, personajes, estereotipos, etc.)

C) Códigos Sociales.- El hombre desarrolla formas de conocer y de relacionarse con la naturaleza, pero al vivir en sociedad traslada dichas formas a su realidad, recreando patrones de conducta propios a su nación, raza, clase social, etc.

a) Signos.- Dentro de los códigos sociales, se entienden como las reglas comunes que son enseñadas a quienes forman parte de dicha generalidad.

1) Identidad.- Representan símbolos de estatus y pertenencia, son tan amplios como los totems, la poción, la alimentación e incluso los medios de transporte.

2) Cortesía.- Además de la identidad, existen relaciones transitorias inherentes a los involucrados y que varían de acuerdo al número de personas, al contexto o al estatus de las mismas.

b) Código.- Engloban de alguna manera todas las relaciones humanas en su contexto y significado.

1) Protocolo.- Dentro de todas las sociedades, los individuos ocupan un lugar y tiene una función específica y el protocolo se encarga de hacerselo saber a las personas.

1.2. Modelo Sumario

2) Rito.- Se trata de comunicaciones de grupo, el mensaje que cumple un orden y carácter inmutable, el emisor representa a la comunidad y no al individuo.

3) Moda.- Son las maneras propias de ser de un grupo (diversiones, alimentos, vestidos), procede de dos movimientos, uno centrípodo (deseo de identificación con grupos poderosos) y centrífugo (rechazo de la elite a esa tipificación). Esa es la causa de que las modas sean tan efímeras.

4) Juegos.- Son imitaciones de la realidad social, construidas con el objeto de reubicar a los individuos en un esquema significativo de la vida grupal.

Canal. O canales, son el vehículo por el cual viaja el mensaje desde su punto de salida hasta la o las personas a las que se desea expresar algo.

Decodificación. Es la actividad realizada por el receptor que consiste en traducir o interpretar mensajes físicos para apropiarse de ellos, entendiéndolos y razonándolos, el proceso suele ser más complicado de lo que aparenta en un principio, pues es una actividad que debido a la experiencia sensible del ser humano se realiza de manera simultánea en más de dos niveles y que en ocasiones atraviesa por varias personas para lograr un resultado final.

Por ejemplo, si pensamos en un libro, el que comunica es el autor, sin embargo ya ha pasado por las manos del editor, el corrector de estilo, en algunos casos un traductor, fotógrafos, diseñadores, encuadernador, impresor, etc. Dando como resultado un mensaje que en un solo proceso (su publicación) ya ha sido decodificado un centenar de veces.

Receptor/Emisor. Es el objetivo del mensaje y puede ser una sola persona o un inmenso y anónimo grupo de personas sin relación entre sí, en la actualidad las personas nos encontramos bombardeadas por una

1.2. Modelo Sumario

infinidad de ideas de toda clase, siendo mucho menor el número de personas que emite o comunica algo, que aquellas que lo reciben.

Antiguamente se creía que se encontraban determinados por la fuente, pues era la que escogía la manera de darse a conocer y cómo hacerlo; pero en la actualidad se sabe que el receptor decide en la mayoría de las ocasiones si desea atender al medio por el cual le comunican algo, al emisor o al mensaje.

Retroalimentación. Es la respuesta o las respuestas que se obtienen del receptor tras haber realizado la acción comunicativa y se encuentran orientadas a modificar o mantener en lo subsiguiente los mensajes de la fuente. Representa un reflujo comunicativo, convirtiendo al receptor en fuente y al emisor en destinatario.

Puede ser positiva cuando se obtienen los resultados deseados y se estimula la forma y fondo de la comunicación (mantener) o negativa cuando pretende cambiar o inclusive suspender el contacto (modificar).

Ruido. Es cualquier cosa que interfiera con la adecuada recepción de un mensaje, a mayor cantidad de él, la fidelidad del mensaje se va reduciendo pero puede recuperarse gracias a la retroalimentación. Existen tres tipos distintos.

A) Semántico.- Este nace cuando los códigos o los significados que tanto emisor como receptor manejan son distintos.

B) Mecánico.- Aparece cuando al utilizar alguna máquina para realizar los procesos comunicativos ésta, por algún motivo, sufre un desperfecto que interfiere con la decodificación.

C) Del Entorno.- Son fuentes externas al proceso de comunicación pero logran interferir en él y usualmente se encuentran fuera de los alcances del comunicador, también puede surgir de la fuente o del receptor.

DOMINICK, JOSEPH R. La Comunicación de los Medios de Comunicación en México, México: Ed. McGraw-Hill, 2000.

1.3. Tipos de Comunicación

La evolución de los modos y medios que utiliza el hombre para comunicarse, ha dado como resultado que existan diversos ejemplos o tipologías de envío y recepción de mensajes, dichas clasificaciones son variadas y distintas dependiendo de cada uno de los autores que las abordan y la intención de los mismos al hacerlo, motivo por el cual utilizaremos la distinción que Joseph R. Dominick hace en su libro⁷, pues se trata de un acercamiento profundo a la dinámica de la comunicación masiva; misma que nos permite ubicar al objeto de estudio de nuestra tesis, La Familia Burrón en el campo de la comunicación de masas.

1.3.1. Interpersonal

Se trata de la comunicación que resulta de una persona o grupo hacia otro individuo o conjunto y que como característica principal omiten el uso de algún medio mecánico. En este caso la fuente y el receptor se encuentran físicamente cercanos y los procesos internos de decodificación de mensajes suelen ser mucho más complejos, pues tal cercanía permite una recepción sensorial múltiple.

La fuente transforma sus pensamientos y procesos mentales al estructurar un discurso lógico y coherente, utilizando de manera consciente o inconsciente diversos canales (imagen, sonido, comportamiento, tono de voz, etc.) mientras que el receptor descifra dichos mensajes de manera simultánea y casi sin darse cuenta.

Pueden ser además, privados o públicos, dependiendo del número de personas al cual se desea dar a conocer algo y pueden tener un fin específico (espera respuesta) o carecer de él. Finalmente, la retroalimentación se obtiene de manera inmediata, haciendo posible improvisar y modificar el discurso sobre la marcha. El ruido puede ser semántico o del entorno.

7 DOMINICK, JOSEPH R. La Dinámica de los Medios de Comunicación Masiva, México: Ed. Mc Graw Hill, 2000.

1.3. Tipos de Comunicación

1.3.2. Interpersonal Asistida por Máquinas

Conocida también como comunicación por medios tecnológicos, mezcla características de interpersonales y masivas dirigiéndose ya sea a una persona o grupo de individuos por uno o más recursos técnicos.

Su característica principal consiste en mantener al emisor y a la fuente separados por tiempo y espacio, extendiendo el rango del mensaje y las zonas geográficas de impacto (ciudades con diferentes usos horarios). Además, el mensaje se modifica en función de que puede durar un mayor tiempo dependiendo del lugar donde se encuentre almacenado; haciendo posible su decodificación en más de una ocasión (releer una nota o escuchar por segunda vez un mensaje grabado).

El grado de dificultad de los mensajes es superior al hacer uso de la tecnología, pues implica más de una etapa de decodificación. Primero se necesita que la fuente exprese algo y luego dicha comunicación será codificada por el auxilio técnico, restringiendo de esta manera la cantidad de canales por medio de los cuales se entabla una interacción (la transmisión de mensajes se limita en cuanto a la cantidad de sentidos que se necesitan para su decodificación).

Los mensajes pueden ser también públicos o privados dependiendo de la circunstancia particular de cada uno de ellos y de igual manera la retroalimentación puede darse automática (una llamada telefónica) o retardada (una misiva).

Por fin de cuentas, las diversas invenciones que el hombre ha creado para hacer posible la satisfacción de sus necesidades comunicativas incrementan el número de contactos y experiencias en un sentido, pero lo empobrecen en otros.

1.3. Tipos de Comunicación

1.3.3. Comunicación Masiva

Al hablar de comunicación masiva, nos referimos al proceso que hace posible que una empresa u organización transmita mensajes públicos auxiliándose de uno o varios instrumentos, todo lo anterior dirigido a un conglomerado disperso y heterogéneo.

La línea que divide en este caso a la comunicación masiva de la interpersonal asistida por máquinas puede ser de cierta manera un tanto tenue, puesto que muchas veces una propuesta personal se transforma en masiva, pero si nos centramos en los componentes ya dichos (conglomerado disperso y heterogéneo) y sumamos la intención de lucro y las posibilidades de llegar al mayor número de personas posible, dicha confusión aparente queda solventada.

Quizás el emisor es una sola persona o preponderantemente se trata de la visión de un solo individuo. Pero en el momento en que logra que su producto llegue a un gran público por medio de la dependencia directa o indirecta de una organización o grupo de empresas, manteniendo el fin lucrativo, se transforma por antonomasia en una pieza de comunicación masiva.

Motivo por el cual entenderemos por emisor masivo, al grupo de individuos que trabajando en una organización se dedican a la elaboración de mensajes para un público amplio e inconexo, siendo dicho comunicado el resultado de los esfuerzos de más de una persona.

Otra característica de los medios es el desconocimiento real de los receptores que tendrán acceso a la información producida, pues aunque se cuentan con estudios de audiencia y mercados meta establecidos, su mismo carácter masivo puede provocar que lleguen a más personas de las que originalmente se encontraban determinadas (por ejemplo.- Una película serie B transmitida en un horario infantil).

1.3. Tipos de Comunicación

También es importante considerar que el proceso de codificación siempre se da en varias etapas, pues al ser realizado de manera industrial, depende del talento y la visión de muchas personas para llegar a un resultado final. Además de que se caracterizan en la mayoría de los casos por la necesidad de por lo menos un recurso tecnológico para hacer llegar un mensaje al público, el cual es por regla, todo aquel que puede pagar o acceder a las máquinas de recepción de información.

En cuanto al público, ya se ha mencionado que éste es heterogéneo y disperso, lo cual no sólo nos habla de una diseminación geográfica sino de una peculiaridad aun mayor, los receptores son anónimos entre sí.

Finalmente, y debido a que el flujo de información es por regla unidireccional, la retroalimentación se presenta como un fenómeno menos cotidiano y el receptor que decodifica en un solo proceso, se ve afectado además por toda clase de ruidos e infinidad de interpretaciones sobre lo que percibe, por ello la comunicación masiva aunque capaz de llegar a un número inmenso de seres humanos, tiene el defecto de que le es más difícil mantener la intención comunicativa en todos sus receptores.

Ahora bien, como señalé en el principio de este punto, era importante, identificar, ubicar y conocer esta clasificación, pues al entender a la comunicación masiva como el proceso antes descrito, podremos insertar ahí a La Familia Burrón en el campo de estudio de la comunicación y así sustentar la validez, e importancia de un estudio de esta naturaleza.

1.4. Medios Masivos

Ya antes se había mencionado las características de la comunicación masiva que la hace manar desde una fuente organizacional a un receptor extenso, heterogéneo y disperso, actividad realizada con una finalidad lucrativa. Es por ello que no se puede entender al fenómeno sin estudiar a los mass media, identificar qué son y las características que los integran.

1.4. Medios Masivos

Lo anterior porque están ligados de manera indisoluble, pero además porque su comprensión aporta un nuevo conocimiento sobre ellos, sobre la historieta en general y sobre la llamada cultura de masas, misma de la que se hablará en lo posterior.

Remontándonos en el tiempo y entrando en materia, encontraremos a la imprenta, la cual nace con los chinos en el 868 D.C., misma que se iría perfeccionando, adaptando y transformando a lo largo de los siglos posteriores, primero con la introducción de caracteres de arcilla, posteriormente de madera y para el siglo XV ya se les fabricaba en metal.

Pero no sería hasta que Johann Gutenberg combinara un rotativo para la elaboración de vino con el anterior invento chino, que nace propiamente la prensa de tipos móviles, su nuevo método de impresión estremecería al mundo tras la publicación de su famosa Biblia en el año de 1453.

Sólo treinta años después su invento ya se encontraba en más de 110 ciudades europeas⁸ causando un sin fin de consecuencias, entre las que se pueden destacar:

A.- El impulso del lenguaje vulgar, pues antes de su invento los textos escritos en un idioma distinto al latín o el griego eran mínimos y por consecuencia el saber se encontraba acaparado por una élite cultural celosa del mismo.

B.- Al publicarse cada vez más libros y a precios razonables (seguían siendo caros), fue posible que se difundieran a un público disperso y heterogéneo, dando así fuerza a la reforma religiosa iniciada por Martín Lutero. La Biblia ya podía leerse directamente por quienes supieran hacerlo.

C.- No sólo las ideologías religiosas se vieron favorecidas, también las publicaciones de carácter científico, al poderse publicar en poco tiempo y garantizando además que todos y cada uno de los textos serían iguales.

⁸ PHILIP WILKINSON, *Historia*
8 DOMINICK, JOSEPH R. *La*
Dinámica de los Medios de
Comunicación Masiva, México: Ed.
Mc Graw Hill, 2000.

1.4. Medios Masivos

D.- Había nacido el primer medio de comunicación masiva, el periódico.

Es importante resaltar que los cambios no los suscitó la imprenta por sí sola, sino que esta naciente capacidad del hombre para dar a conocer sus ideas, en combinación con factores sociales ya existentes, permitió toda una gama de inventos y descubrimientos haciendo posibles no sólo la reforma religiosa, sino movimientos como la ilustración y la revolución francesa.

En los siglos posteriores la imprenta se perfeccionó y para el siglo XVIII se empezó a utilizar una prensa completamente metálica que facilitaba su estabilidad y la hacía mucho más resistente. Tiempo después empezó a valerse de la energía de la máquina de vapor para su función.

Para el siglo XIX⁹ la herencia legada por el Renacimiento, la máquina de vapor, las nuevas imprentas, los descubrimientos realizados por exploradores y las nuevas concepciones del hombre y de la naturaleza, supusieron una transformación de lo que hasta ese momento había sido la forma de producción de las sociedades, generando con dicha Revolución Industrial, toda una serie de crisis en lo que hasta entonces era el sistema económico.

La migración de las personas de las pequeñas comunidades y poblados en Europa y posteriormente en todo el mundo hacia las nacientes fábricas, suscitaron una explosión demográfica que cambiaría el rostro de nuestra especie, pasando de unos cuantos cientos de millones, hasta llegar a ser miles de millones en un lapso de tiempo extremadamente breve.

Dicho incremento poblacional modificó la percepción del hombre sobre sí mismo, a saber había nacido la sociedad de masas y con ella se cambiaría también el rostro de la comunicación, pues al ser rebasados los modelos interpersonales de emisión y recepción de Mensajes, surgirían como respuesta lógica a las necesidades de

9 PHILIP WILKINSON, *Historia Mundial de los Medios Masivos de Comunicación*, México : Ed. Nueva, 1979.

9 PHILIP WILKINSON, *Historia Mundial de los Medios Masivos de Comunicación*, México : Ed. Dorling Kindersley, Casa Autrey y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

1.4. Medios Masivos

información de dicho conglomerado humano los medios que facilitarían dichas interacciones, los mass media.

Algunos de estos medios masivos como la fotografía y el cine causarían un efecto combinado de temor y asombro entre los espectadores, quienes por primera vez podían ver retratada a la realidad, aunado a ello, la transmisión de información auxiliada por el telégrafo y el teléfono era ahora casi inmediata no importando la distancia ni el lugar, perfilando las primeras industrias noticiosas y de entretenimiento del mundo.

La radio surgiría después para complementar un ciclo que abarcaba quinientos años de la historia de los medios de comunicación masiva, popularizando la música y generando espacios a la publicidad.

Finalmente, con el desarrollo de la televisión y la sociedad visual, los medios masivos terminarían de manifestarse como industrias que generan productos culturales que responden a los intereses económicos de grupos hegemónicos que ostentan el poder político y monetario.¹⁰ Esto debido, en el mundo capitalista, a lo costoso que resulta ser dueño de un mass media, y a las leyes del sistema de libre mercado, que harían posible la intervención de la iniciativa privada en los asuntos comunicativos y en el caso de los sistemas socialistas y comunistas, por el control gubernamental y social de los mismos.¹¹

No se puede negar ni dejar de lado, que como industria que son los medios de comunicación masiva se encuentran sujetos a las leyes de la oferta y la demanda, respondiendo así al fin lucrativo que como industria posee.

Otra característica que es conveniente resaltar de los medios masivos es su producción de mensajes, a los que entenderemos como productos culturales por desarrollarse al interior de grupos humanos y que a final de cuentas recrean las costumbres, tradiciones, religión, arte, patrones estéticos y demás peculiaridades propias de cada pueblo.

10 PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO. *Industria y Cultura de la Comunicación*. Ed. Trilce. 1995.

10 MACQUAIL, DENIS. *Sociología de los Medios Masivos de Comunicación*, México : Ed. Paidós. 1979.

11 ESTEINOU MADRID, FRANCISCO JAVIER. *Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía*, México : Ed. Trillas. 1992.

1.4. Medios Masivos

De todo lo anterior se desprende que un medio masivo de comunicación es un canal que permite transmitir mensajes desde una fuente hasta un público deseado, el cual ha empezado a ser segmentado en células cada vez más pequeñas y al que también se dirigen ahora ideas más específicas, pero sin romper con lo heterogéneo y disperso de los receptores.

1.5. Cultura

Pérez Tapias¹² menciona que "la cultura forma a los individuos y que a su vez estos le dan forma a ella, integrando en sí todas las manifestaciones humanas como: el arte, las prácticas, los hábitos, costumbres, moral, etc".

La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural al igual que Pérez Tapias, da una idea del amplio espectro de las posibilidades que se engloban al referirnos a cultura y señala que: "La cultura debe ser considerada como el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social y comprende, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, el sistema de valores, las tradiciones y las creencias".¹³

Contenida en esta definición, encontramos dos rasgos particulares que hacen alusión a la diversidad cultural de los pueblos que habitan este planeta y por ende a la amplitud de posibilidades que cada uno de ellos encierran y que hacen plausible el reconocer diferentes tipos de cultura.

Más aún, Lévi Strauss¹⁴ nos señala la existencia de culturas acumulativas, que evolucionan y se transforman con el paso del tiempo y la interacción o los intercambios con otros pueblos, creando sincretismos que dan forma a las sociedades. Al final cada cultura se conforma como un híbrido poliforme con aportaciones genuinas.

12 PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO, *Filosofía y Crítica de la Cultura*, España : Ed. Trotta. 1995.

13 Sustraído de la intervención de Álvaro Garzón en la mesa redonda *Derecho de Autor y Desarrollo durante el Congreso Iberoamericano de Patrimonio, Desarrollo y Turismo*, Morelia, junio 2003.

14 LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Antropología estructural*, Argentina : Ed. Eudeba. 2000.

1.5. Cultura

Esta Cultura o concepción de cultura, crea procesos de filiación e identificación que hacen posible el reconocer, características únicas de cada conglomerado social partiendo las discrepancias en materia estética, tecnológica y cosmológica, entre otras más y del reconocimiento de rasgos comunes cuya aceptación genera la pertenencia a un grupo social.

Umberto Eco menciona que la cultura se encuentra regida por universales a las que identifica como la forma en que se producen los bienes, la división social del trabajo, la creación de herramientas y el lenguaje.

Por lo tanto, la cultura es una producción humana que engloba los aspectos sociales característicos y distintivos de los seres humanos, ritualizando y concretando todo lo que en un momento es importante para nuestra especie.

1.5.1. Tipos de Cultura

La teoría clásica de cultura, y sus divisiones, se manifiestan claramente en la tesis sostenida por Denis Macquail¹⁵, quien hace distinción entre alta cultura, cultura de masas y baja cultura o popular, donde a través de supuestos básicos juzga elementos que generan cismas entre las diversas manifestaciones del hombre. Es importante revisar dichas ideas para lograr situarnos de manera adecuada en nuestro trabajo.

Macquail señala que en un principio, anterior a los medios masivos de comunicación, la mayoría de las sociedades se encontraban divididas entre sí en dos grandes bloques polarizados y no sólo por el estatus social, sino también por las diversas manifestaciones que tenían lugar en el seno de cada grupo.

Con el surgimiento de las clases medias, se iniciaría un consumo masificado de diversión, entretenimiento y seguridad que se distinguía

16 MACQUAIL, DENIS. La Industria de la Cultura. México. Ed. Aguilar, 1967.

17 MUGRINO, GABIN. Entrevista realizada por Susan Hall López.

15 MACQUAIL, DENIS. Sociología de los Medios Masivos de Comunicación, México : Ed. Paidós, 1979.

1.5. Cultura

tanto de las elites intelectuales y dominantes, como del proletariado y sus tradiciones.

La alta cultura sería, desde esta perspectiva, aquella a la que sólo tenían acceso las clases privilegiadas y educadas, que concentraban en grupos reducidos a la filosofía, la ciencia, y todas las artes clásicas, en donde además se entiende que tanto el creador o artista, como los receptores o consumidores se encuentran en común respecto a ciertos cánones estéticos y criterios valorativos.

La baja cultura por el contrario, aglutinaría a las manifestaciones populares que por desarrollarse fuera de las clases altas se encontrarían ya en otro plano, como lo son la artesanía, el folclor, los mitos y leyendas.

En cambio, la cultura de masas sería un hecho históricamente reciente y se encuentra directamente relacionado al consumo y a los productos creados para su adquisición a gran escala.

En conclusión a lo que menciona Macquail, sí son diferentes entre sí los tres niveles de apreciación cultural y sobresalen dentro de la infinidad de diferencias, las discrepancias en torno al volumen de información que cada una de ellas posee y emite, las diferencias, obvias de cantidad, variedad, apreciación, significantes y vanguardia, responden entonces al estímulo existente de la clase social a la cual deben su generación.¹⁶

De lo anterior me valgo para inferir que cabría la duda de si existe una superioridad entre culturas, esto debido a la idea que pueden causar los términos de alta y baja cultura, a lo que respondo que tal supremacía es inexistente y en ningún momento se presupone una preeminencia por parte de ninguna de ellas, pues como manifestación humana cumplen con los mismos supuestos básicos de identificación, goce estético y espiritual.

En el 2004, el cineasta indonesio Garin Nugroho¹⁷ sigue mantenido dicha

16 MACQUAIL, DENIS. La Industria de la Cultura, México: Ed. Alberto Corazón, 1967.

17 NUGROHO, GARIN. Entrevista realizada por: Sergio Raúl López. Los mil rostros de Indonesia. Revista 24xsegundo magazine, año uno, número once, septiembre 2004. DF, México.

1.5. Cultura

tesis, a la cual ha agregado que tales culturas son complementarias entre sí y existen actualmente en toda sociedad como parte de una única cultura, a la cual se puede separar por fines taxonómicos, pero sin negar que se complementan. Pues igual de valiosa es una obra literaria como una leyenda popular. Él las ha redefinido como cultura clásica, alternativa y comercial.

La cultura clásica similar del todo a la alta cultura, pero integrando elementos folclóricos y tradicionales propios de la baja cultura, a los cuales ha revalorado por su trascendencia y arraigo en la formación de ideologías y pensamientos.

Lo importante de esta diferencia radica en que al no encontrar a su juicio elementos de fondo que sustenten una división entre las categorías propuestas por Macquail resulta innecesaria dicha distinción.

La alternativa se entendería como una forma combativa a las nociones estereotipadas y políticas que buscan unificar a las sociedades en torno a elementos comunes, con la finalidad de mantener posiciones hegemónicas sobre ellas y ubicaríamos como tal a todo movimiento de vanguardia que con el tiempo se convertiría necesariamente en clásica, masiva o simple moda, pues dichos estados son actualmente inherentes a la cultura.

Y la cultura comercial que es otra forma de llamar a la cultura de masas y no encuentra mayor separación de ella que el nombre.

Es conveniente sin embargo añadir un cuarto nivel de desarrollo cultural, debido a la preponderancia en la vida cotidiana de todas las sociedades. Nos referimos a una cultura artificial¹⁸, entendiendo en ella al conjunto de avances y perfeccionamiento tecnológico que cada grupo humano posee para su desarrollo.

18 CASSEPER, ERNEST
Antropología Filosófica, México:
Ed. Fondo de Cultura Económica,
1973

18 TÉLLEZ, OTHÓN. Campos de reflexión sobre del concepto de cultura
.Http://www.othontellez.com
Página del autor con material sobre su obra.

1.5. Cultura

Y aun más, se podría pensar tal como dice Ernest Cassirer¹⁹ en un quinto nivel cultural que agruparía a todas y cada una de las manifestaciones que le son inherentes al hombre.

1.5.2. Productos culturales

La definición de "Cultura" supone un reto por tratarse de un término con la capacidad de albergar en sí a todas las manifestaciones humanas, de la misma manera resulta conflictivo el tratar de entender a una de las interrogantes generadas en torno a ella: ¿Qué es un producto cultural?

Othon Téllez²⁰ señala al respecto, en uno de sus ensayos, la difícil tarea que representa para los investigadores de la cultura el responder tal pregunta, a la cual menciona se le suele ubicar en relación a las artesanías, el arte y las manifestaciones populares, pero sin llegar nunca a un consenso o a precisar un margen de acción para su discernimiento.

Lo interesante de la propuesta de Téllez, para identificar a un producto cultural, radica en su aproximación económico-industrial y socio-filosófica. Logrando agrupar así, no sólo a las manifestaciones artísticas y populares, sino también a los desarrollos tecnológicos, científicos, mediáticos y hegemónicos, en tanto mantengan una cualidad estética.

Dichos bienes se entienden a partir de un triángulo (**Tabla 2**), en el cual existe una producción, una distribución y un subsiguiente consumo.

De aquí analizaremos en una primer instancia lo que es la producción, retomando nuevamente a Téllez para definir al producto cultural como: "aquél elaborado por el hombre como una muestra de su manifestación cultural, con valores sociales de grupo que fortalecen su identidad, representan su gusto y la estética del momento histórico y, en nuestro caso, aquel producto que, a diferencia del común de los demás productos culturales, se identifica por poseer mayor información estética sobre la manifestación cultural analizada".²¹

19 CASSIRER, ERNEST. Antropología Filosófica, México : Ed. Fondo de Cultura Económica. 1973.

20 TÉLLEZ, OTHON. El Producto Cultural. <http://www.othontellez.com> Página del autor con material sobre su obra.

21 IBIDEM

1.5. Cultura



Tabla 2. Tríada de los Productos Culturales

Siendo así, podremos decir que los productos culturales son en principio todas las manifestaciones de las bellas artes²², después les sumariamos a las artesanías²³ y en un último momento aquellos bienes resultados de la industrialización, mismos que día con día irrumpen en nuestra cotidianeidad.²⁴ Cabe señalar que las distintas mercancías tienen diferentes procesos en su elaboración y encontrar puntos de encuentro sería innecesario para nuestro estudio.

Su distribución partiría de la masificación de los productos, a los cuales se puede tener acceso desde los espacios sociales cotidianos como escuelas y hogar o especializados como auditorios y casas de la cultura.

Finalmente tendríamos la adquisición de dichos productos culturales, en la que entenderíamos al consumidor como a la persona que entra en contacto o se relaciona con ellos. Enfatizando el aspecto estético y comercial que ello supondría, entenderíamos ahora la relación existente entre cultura, producto cultural e historieta, todas ellas como partes interrelacionadas de un mismo eje, en las que se entendería al cómic como un producto cultural y, a su vez, una manifestación cultural.

22 Las bellas artes (en francés *beaux arts*) —literatura, música, danza, pintura, escultura y arquitectura— centran su interés en la estética.

23 Las consideradas artes decorativas, o artes aplicadas, como la cerámica, la metalistería, el mobiliario, el tapiz y el esmalte suelen ser artes de carácter utilitario y durante cierto tiempo estuvieron degradadas al rango de oficios.

24 Cultura de Masas. Ver apartado en este mismo capítulo.

1.6. El Cómic

El arte secuencial que es capaz de contener en su estructura una narrativa, es llamado de manera genérica en el mundo "cómic"²⁵ y es el resultado de siglos de refinamiento por parte de los seres humanos, quienes a lo largo del tiempo se han valido de las posibilidades visuales-textuales para narrar historias.

La historieta se ha constituido lentamente como un objeto de estudio real de la comunicación, del cual se han empezado a hacer estudios formales desde finales de 1960 esto debido principalmente al potencial de expansión con el que cuenta y que hace posible que llegue a un sin fin de personas.

Con el estructuralismo llegan los análisis más acabados y serios que se han hecho de este medio de comunicación y se da un giro radical a partir de las apreciaciones personales de personas como las de Humberto Eco o Armand Mattelart, siendo comprendido como un fenómeno histórico-social que debe ser estudiado por fuerza en su contexto particular para lograr así descifrar su función ideológica.

Javier Coma²⁶ explica que para el público en general tales cuestiones son por completo desconocidas y que inclusive en su mismo nombre, historieta o tebeos²⁷, conllevan a una visión peyorativa de lo que debería ser comprendido como arte. Señala Coma, además, que la perspectiva de ser un subproducto infantil es la que daña en términos generales toda posibilidad de considerarlo como una manifestación cultural seria y si a eso se aúna la existencia de revistas pornográficas o eróticas que conllevan la leyenda para adultos, la confusión es mucho mayor.

Pero, ¿qué es la historieta? Al indagar sobre lo que es el cómic surge una primera asociación con el término, donde cada persona de acuerdo a su experiencia particular podrá definir de distintas maneras y niveles de profundidad lo que a su juicio es un tebeo y al tratarse de un medio masivo ampliamente difundido podría resultar aparente para algunas personas que es innecesaria toda explicación sobre él, debido a la rápida

25 MC CLOUD, SCOTT. Understanding Comics, The Invisible Art, E.U.A. : Harper Perennial, 20000.

26 COMA, JAVIER. Del Gato Felix al gato Ffritz: historia de los cómics, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1976.

27 Nombre del que se le da en España a las historietas y nace a partir de la primera publicación seriada de comics en la revista llamada TBO.

1.6. El Cómic

asociación del término con aquello a lo que nos referimos.

Tal visión resulta en realidad un enfoque superficial respecto de un fenómeno comunicativo complejo, en el que no necesariamente todos tendremos que entender que es un cómic, su relevancia como medio masivo y las posibilidades que brinda su utilización, mismas de las que se hablarán más adelante.

Hasta ahora se han manejado los términos cómic, historieta y tebeo como sinónimos y es en realidad lo son; la diferencia máxima radica en que diversas culturas han optado por destinar distintos nombres al mismo producto y al no existir un nombre oficial en idioma español para los mismos, igual de válidos pueden resultar: cuentitos, fumettis o bandes dessinées y sólo se hará la separación con el manga japonés, pues éste remite a significaciones distintas en cuanto a un estilo muy marcado de dibujo y narrativa, aunque para fines prácticos participan de los mismos elementos constitutivos.

La teoría existente tan poco es de gran ayuda, pues se trata muchas veces de opciones ambiguas que explican una parte de todo lo que es el cómic, por lo cual se recurrirá a la propuesta realizada por José Luis Rodríguez Diéguez²⁸, quien hace un análisis profundo de diversos autores y llega a una aproximación mucho más completa de lo que significa una historieta.

Así pues, cuando decimos historieta, nos remitimos a un "mensaje narrativo que combina elementos verbales e icónicos mezclados con una serie de códigos y convenciones que le son propios. Y se realiza tendiendo a una amplia difusión cuya finalidad puede variar de acuerdo a las circunstancias en las cuales se desarrolla".²⁹

Ahora repasemos cada uno de los elementos que Rodríguez Diéguez señala en su definición:

28 RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1998.

29 RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1998.

1.6. El Cómic

Por "mensaje narrativo" nos referiremos a la existencia de una línea temporal que marca la presencia de un antes y un después, el cual se encuentra apoyado en la estructura de las viñetas y la secuencia de lectura que se realiza con ellas. Cada fracción de la historia se encuentra representado por un presente inmovilizado que se encuentra en relación directa con lo ya ocurrido y lo venidero.

Al avanzar en el relato, cada presente se torna pasado inmediato y cada viñeta contigua en futuro próximo. Dicha secuencia temporal nace de la pauta de lectura izquierda-derecha y arriba-abajo, en este desarrollo se basa el proceso diacrónico general de la historieta y se denomina línea de indicatividad o vector de lectura.

El ritmo temporal se logra gracias a los recursos de interconexión de viñetas, los cuales permiten situarnos en un plano cronológico distinto a nuestro presente (viñeta actual). Juan Acevedo³⁰ los clasifica en siete tipos distintos, los cuales son:

- 1.- Fusión. Se logra la ilusión de movimiento con diversos encuadres y acercamientos o alejamientos del plano de acción.
- 2.- Espacio contiguo. Crean la idea de continuidad al utilizar viñetas sucesivas en espacios que se suponen consecutivos.
- 3.- Cartela. Recurso no gráfico por medio del cual se explica en un texto el contenido de la viñeta. (mientras tanto...)
- 4.- Enlaces superpuestos. Se denominan así a los globos, letras, figuras, etc. Conectan a dos viñetas y se conocen también como lazos de imagen o texto contiguo.
- 5.- Estructuras espaciales del montaje. Similar al de fusión pero sin acercar o alejar el plano. Es una macro viñeta recortada en diversas secciones y que en su conjunto logran un significado cronológico.

30 ACEVEDO, JUAN. Para hacer historietas, España : Ed. Popular. 1990.

1.6. El Cómic

6.- Estructuras temporales del montaje. Nos habla de la distancia que existe entre cada viñeta para dar a entender situaciones que corresponden a tiempos específicos.

7.- Estructura psicológica del montaje. En este caso se trata de elementos que rompen con la continuidad lineal del relato (que es la más usual), toman su nombre del lenguaje cinematográfico y se denominan Flash-back (retrocesos en la historia o vistas del pasado) y Flash Forward (secuencias futuras de la narración).

Esto se hace posible debido a la elipsis (vacío entre viñeta y viñeta) que es completada por el cerebro humano y nos permite dar continuidad, lógica y entendimiento a los desfases temporales que observamos en el cómic.

Como excepción a la regla encontraremos las macroviñetas, las cuales integran en una sola viñeta o dibujo delimitado diversos tiempos de manera simultánea.

Al decir que integra elementos verbales e icónicos hacemos referencia a la combinación de imágenes y texto, pues aunque la narración que da vida a la historieta es su centro, ésta necesita forzosamente de una imagen. A lo largo de la vida del cómic se han realizado ejercicios que han carecido de dibujo (globos con letras) o de códigos lógicos (sólo pictogramas); pero por ser los menos se les considera más como peculiaridades que como ejemplos de lo que es en general el tebeo.

Es imposible no asociar a la historieta con el uso de dibujos o ilustraciones que muestran de manera gráfica una historia que puede ser más o menos compleja, dependiendo de su autor y de lo que con ella se busque transmitir. Ya se mencionaron algunas de las formas en que se mezclan texto e imagen, pero más como una manera de mantener ritmos que permitan su lectura y no como formas conjuntas de lograr una narrativa.

1.6. El Cómic

Así tendremos una serie de tipologías que se anexan al dibujo para reforzarlo y lograr una comunicación mucho mayor:

Cartuchos.- Propia de las historietas, se utiliza para incluir la voz del narrador. Recuadros de texto.

Texto.- se trata de discursos presentados en globos, cartuchos y onomatopeyas. Permiten insertar pensamientos, diálogos y narradores a los dibujos.

Textos de relevo.- Son aquellos que sirven de pauta o transición entre viñetas, pues nos remiten a una imagen o idea posterior.

Textos de anclaje.- Sirven para hilar ideas inconexas y como refuerzo de la imagen en la viñeta.

Onomatopeyas.- consisten en palabras que remplazan sonidos y sirven para acentuar momentos o circunstancias. (Bang, Boom, Splash, etc.)

Excepciones.- Antes de la incursión del monero Quino, no se concebía que en una historieta se pudiese realizar sin ayuda de ningún texto y que la sola serie de viñetas pudiesen expresar una idea compleja. Situación que resuelve el autor de Mafalda con el recurso de la gestualidad de los personajes, el cual demostró que es igual de eficaz para llegar a resultados eficaces. Sin embargo, son muy pocos los autores que logran dicho trabajo, razón por la cual no se considera representativo de toda la historieta.

Toda vez que se ha decidido descomponer al cómic en sus elementos constitutivos, es fácil encontrar "códigos y convenciones que le son exclusivos" y no se encuentran presentes en ningún otro medio de comunicación. Así tendremos, las llamadas convenciones gráficas que pertenecen a los llamados códigos propios del cómic y no son más que los elementos visuales estandarizados y esenciales a la mayoría de las

1.6. El Cómic

historietas, dentro de los que podemos citar a:

Globos.- dibujos normalmente circulares en los cuales se encierran palabras que representan los diálogos, pensamientos o emociones de los protagonistas de cada historieta. Constan de un cuerpo (forma) y rabillo (parte final que indica su lugar de procedencia). Su ubicación no es arbitraria y responde al sentido de la lectura y de la composición de la obra.

Signos gráficos.- líneas que complementan la expresividad de los dibujos y sirven para enfatizar reacciones y situaciones. Las hay de muchas formas, siendo las rectas (resplandor), vibratorias horizontales (calor o radiación) y paralelas (temblor), quebradas (rayos, energía o electricidad) y en forma de gotas de agua (sudor, lluvia o lagrimas), las básicas.

Metáforas visualizadas.- convención gráfica que permite al lector identificar la situación psíquica de los personajes, se sitúan comúnmente a su alrededor o en ocasiones al interior de globos.

Es muy importante no dejar nunca de lado el hecho de que La Historieta es un medio masivo como cualquier otro, ya que emplean herramientas o maquinaria para dirigirse a una colectividad dispersa, inconexa entre sí y anónima.

Además de que también la historieta ha sufrido las transformaciones que en general han experimentado los medios masivos desde finales del siglo pasado; nuevas tecnologías como el Internet los han hecho gratuitos y accesibles a audiencias aun mayores. El cine, la radio y la televisión se han servido de él para contar historias e inclusive ha intercambiado elementos constitutivos con ellos.

Finalmente, Rodríguez Diéguez alude al sentido de evasión y distracción que, según él, le es inherente al Tebeo. En este punto es muy escueto en

1.6. El Cómic

cuanto a profundizar más respecto de las finalidades del cómic, pues así de sencillo resulta para él, esta situación nos hace necesario remitirnos a otro autor que trata a un nivel mucho más recóndito los usos de la historieta.

Juan Acevedo³¹ menciona en su libro, que la historieta con todo y que ha sido subestimada y relegada a segundos planos en materia comunicacional, siempre ha encontrado espacios para su difusión y utilización; al contar con la gran cantidad de ventajas que ya hemos mencionado ésta puede y ha sido utilizada con fines:

Doctrinarios.- El fin catequizante o de propagación de doctrinas o ideologías que esconden un deseo proselitista, es muy común en la historieta; no solamente en cuestiones políticas, sino para recrear valores o introducir nuevas formas de pensar. Normalmente son gratuitas y ampliamente utilizadas por religiones, partidos políticos, movimientos sociales y líderes de opinión.

Educativos.- La enseñanza es otra vertiente en la cual es utilizado el cómic, al permitir acercar al público estudiantil la información sistematizada y fungir además como una herramienta pedagógica. Tanto el Estado como la educación privada se han servido del tebeo y su rasgo común es el de generalizar la visión del mundo y no crear controversia.

Culturales.- En este caso existe una preatención por parte del autor o autores de la historieta, para evaluar el nivel intelectual del lector, desarrollando su sensibilidad pensante y artística, en otros casos son simplemente biografías o monografías de personajes célebres, obras clásicas, reportajes, documentales o hechos históricos.

Entretenimiento.- Es posiblemente el uso más conocido, debido a encontrarse inmerso en una industria que lucra con él; tiene la finalidad de abrir espacios al esparcimiento y generalmente son de ficción.

31 ACEVEDO, JUAN, Para hacer historietas, España : Editorial Popular, 1990. Pág. 48.

1.6. El Cómic

1.6.1. Su Historia

Una forma común de agrupar a la historia del cómic es en las llamadas "cinco épocas del tebeo"³², dicha clasificación se debe a los momentos de auge y renovación dentro del cómic norteamericano y son:

"Edad Clásica" (1931-1937).- Nace en los diarios a modo de tiras dominicales cortas bajo el nombre popular de pulp fiction, término que nos remonta a simpleza o a la poca categoría que se les daba.

"Edad Dorada" (1938-1949).- En ella se contempla el nacimiento y auge de los superhéroes, Flash Gordon y Superman marcan su inicio, a la vez que surge la cultura popular y las historias secuenciadas.

"Edad Oscura" (1950-1961).- La industria del cómic decae en Estados Unidos debido a lo poco atractivas que resultaban las historias de superhéroes en un mundo de posguerra. Nace el género negro en la historieta encabezado por Tales of the Crypt.

En esta época se funda la Comics Magazine Association of America (CMAA), órgano oficial de censura del gobierno de Estados Unidos, el cual vigilaba que nada antiamericano saliera publicado.

"Edad de Plata" (1961-1985).- Se revive con nuevas historias a personajes ya extintos, Stan Lee (creador de Spiderman) y Jack Kirby (creador del Capitán América) se encuentran a la cabeza de la Marvel Comic's e inundan el mercado con sus superhéroes y por primera vez en una década se publica algo sin la autorización de la CMAA con críticas favorables.

"Edad Contemporánea" (1986).- Tras la caída de la censura oficial, los cómics norteamericanos habían pasado por diversas etapas en su forma y fondo, desde historias estereotípicas de superhéroes hasta críticas al orden establecido.



Imagen 1

32 SAAVEDRA OLMOS, CARLOS EDUARDO. Tesis: Valores socioculturales en el cómic estadounidense de superhéroes. Análisis de las publicaciones de Superman, Batman y Spiderman, Los. 2002. Universidad Vasco de Quiroga. Morelia, Michoacán, México.

1.6. El Cómic

Para mediados de los años ochenta, la industria se encontraban en nuevo atolladero, pues las historias nuevamente habían dejado de ser actuales. Es entonces cuando nace *The Dark Knight Returns*, historieta de la DC que muestra a Batman desde una perspectiva adulta, había nacido el cómic serio dirigido a todo público.

Dicha clasificación no será utilizada en el presente trabajo por considerar exclusivamente a las historietas de superhéroes y dejar fuera a otras manifestaciones del cómic, además de ser una división exclusivamente norteamericana. aunque considero que es importante conocerla por ser el estándar internacional.

Algunos investigadores como Scott Mc Cloud³³ señalan que se puede remontar a la historieta hasta las pinturas rupestres, los jeroglíficos egipcios o la Columna Trajana, debido a que dichos trabajos logran representar ejemplos de una narración visual, misma que es considerada como nuclear para la existencia del cómic por este autor.

Esta perspectiva centra su análisis desde una valoración estética del objeto, estudiando sus formas, diseño y realización, siendo este motivo el que nos hace pensarla como la mejor forma de contar la historia del cómic.

A continuación reproduzco detalles de ejemplos representativos de la evolución del cómic, o del lenguaje de la historieta desde sus inicios hasta la actualidad.

Pinturas Rupestres de Lascaux (Imagen 1). Las pinturas prehistóricas fueron realizadas por el hombre del paleolítico con pigmentos rojos y ocre, que eran sopladados a través de los huesos huecos de animales sobre la roca, o aplicados con juncos o ramas después de mezclarlos con grasa animal y representan una compleja creencia cosmológica y chamánica. 25.000 años.

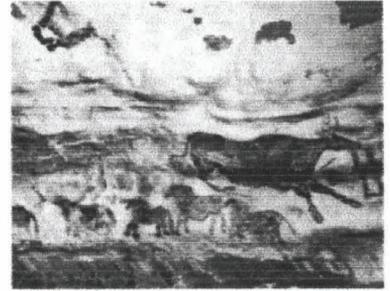


Imagen 1

33 SCOTT MC CLOUD, *Understanding Comics, The Invisible Art*, EUA : Harper Perennial. 2001.

1.6. El Cómic

El Libro de los Muertos (Imagen 2). Conjunto de textos de diversas épocas que se dibujaban en rollos de papiro de entre 15 y 30 metros, contienen un conjunto de fórmulas para guiar el alma (Ka) del difunto en el más allá (Amenti). 2.500 AC.



Imagen 2

Columna Trajana (Imagen 3). Esta columna narra la campaña militar del emperador Marco Ulpio Trajano en la cual se anexó el territorio de la Dacia (Europa del Este) como provincia romana.

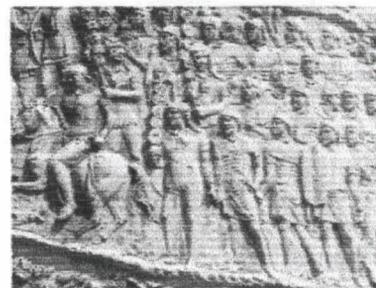


Imagen 3

Consta de 200 metros de relieves que recorren en espiral por la columna de 37 metros de alto, y fue construida en la ciudad de Roma entre el 106 y el 113 DC.

Tapiz de Bayeux (Imagen 4). Cortina medieval del siglo XI que relata la historia de la invasión de William de Normandía al territorio de Inglaterra. La secuencia, de 70 metros de largo por medio de ancho, va acompañada de algunas palabras en latín. El tejido muestra 1.512 figuras en 72 escenas.



Imagen 4

Códice Maya de Dresden (Imagen 5). El manuscrito de Dresden, fue una de las piezas más importantes para comprender y descifrar la escritura jeroglífica Maya.

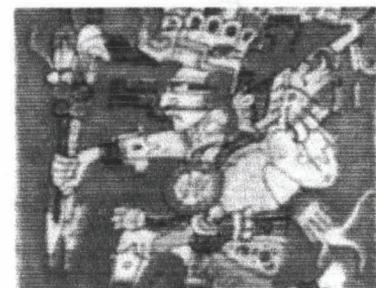


Imagen 5

Se divide básicamente en dos vertientes relacionadas con asuntos y festividades de índole religiosa y la descripción de sucesos históricos y astrológicos. 1250 DC.

Estos ejemplos, pese a no integrar algunas de las convenciones gráficas propias del cómic (onomatopeyas y globos de dialogo), se pueden considerar como antecesores de la historieta, debido precisamente a su capacidad narrativa y visual, además de cumplir con los fines que identifica Acevedo, los cuales ya hemos mencionado (doctrinarios, educativos, culturales y lúdicos).

1.6. El Cómic

Es por lo anterior que resulta poco provechoso referirse a un origen único de la historieta y es preferible optar por entender que diversas culturas en distintos tiempos de su historia generaron alguna especie de narrativa visual.³⁴

En cuanto a la historieta propiamente dicha, muchos países se han disputado el origen del cómic a lo largo de los años, Inglaterra, con los trabajos satíricos de James Gillray sobre la vida de Napoleón Bonaparte o con los dibujos de William G. Baster, a la vez que los suizos mencionan la obra del Rodolphe Töpffer y Estados Unidos señala al The New York Herald como la cuna de todo tebeo.³⁵

Sin embargo, la historieta propiamente dicha surgió en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, período revolucionario, que marcarían para siempre al mundo con la industrialización y el posicionamiento del capitalismo como sistema económico.

En 1865 nacería la serie de Max und Moritz (**Imagen 6**), acargo del guionista y dibujante alemán Wilhelm Busch, el cual es considerado como el padre del cómic. Su obra narra las aventuras de dos niños precoces y eran contadas mediante cuadros de texto conformados en verso.³⁶

Busch se valió para la producción y difusión de su obra, del invento de la rotativa, popularizado a partir de 1850 y permitió pasar de ocho mil páginas por hora a noventa y seis mil.³⁷

En ese tiempo, la circulación de periódicos se encontraba en vías de regularizarse tanto en Europa como en América y aunada a ella, la práctica publicitaria integraría en sus esfuerzos, gran cantidad de elementos que sentarían las bases de la historieta.

El 7 de julio de 1895 aparecería en Estados Unidos la primer página de una historieta en el periódico New York World, donde Richard Felton

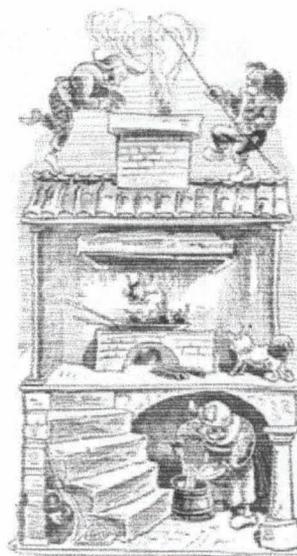


Imagen 6

34 ACEVEDO, JUAN, Para hacer historietas, España : Editorial Popular, 1990.

35 LEVARIOTURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

36 COMA, JAVIER. Del Gato Felix al gato Fütz: historia de los cómics, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1976.

37 STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos de una Arte Menor, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1977.

1.6. El Cómic

Outcault haría debutar a su personaje Yellow Kid (**Imagen 7**). Personaje que retrataría de manera cruda y humorística los bajos fondos y la pobreza imperante en Estados Unidos y que pronto se convertiría en el emblema del diario New Yorkino.³⁸

Para 1897 la demanda por historietas se había incrementado, situación que motivo al New York Herald a contratar a Rudolph Dirks (Katzenjammer kids) para desarrollar una tira cómica, naciendo así el 12 de diciembre de ese año Buster Brown (**Imagen 8**), el cual también era un medio de crítica a la sociedad norteamericana y contó con la peculiaridad de introducir globos de texto en los personajes para que estos pudiesen tener diálogos.³⁹

La evolución y distribución de historieta, no dejó de lado a Latinoamérica y a finales del siglo XIX, en 1880 se publicaban en México las 102 litografías del pintor catalán Eusebio Planas que conformaban la saga Historia de una mujer, la serie auspiciada por la cigarrera El Buen Tono, introdujo las viñetas en sus cajetillas (**Imagen 9**).

A principios del siglo XX aparecería otro joven creador, Winsor Mc Cay quien rompe los esquemas preestablecidos por Outcault y Dirks al utilizar por vez primera diferentes planos y aungulaciones en su obra Petit Sammy Eternue, aunando a ello la pericia en el manejo de las tintas, lo cual le permite dotar de mayor fuerza a sus personajes.⁴⁰

Por otro lado en Argentina, el 3 de julio de 1909 aparece la revista Tit-Bits (**Imagen 10.**), editada por la Editorial Manuel Láinez, se especializaba en entretenimiento e incluía las primeras tiras cómicas vistas en Latinoamérica, las cuales eran extranjeras, predominantemente de origen estadounidenses.⁴¹

Entre las historietas publicadas se destacan: Buster Brown, Katzenjammer Kids y Buck Rogers entre otras.

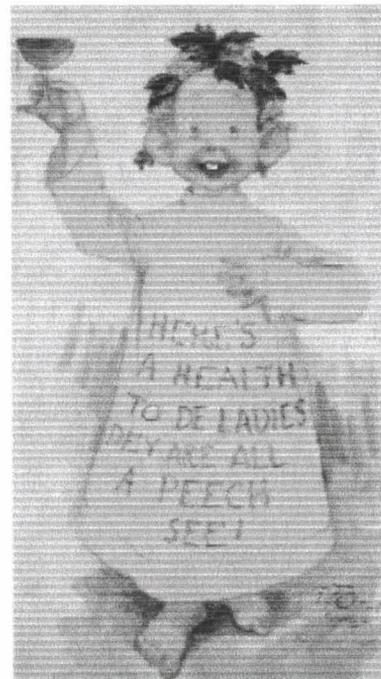


Imagen 7

Este personaje es el responsable de que a la prensa de corte sensacionalista se le denomine como amarillista.

38 Yellow Kid. Página sobre el primer personaje de historietas norteamericano: <http://www.neponset.com/yellowkid/history.htm>

39 LEVARIO TURCOTT, MARCO. Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

40 STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos de una Arte Menor, Buenos Aires. Ed. Nueva Visión, 1977.

41 ALARCÓN, ANTONIO DE. 1833-1891. Historietas Nacionales. Buenos Aires. Ed. Espasa-Calpe, 1952.

1.6. El Cómic

En 1917 surge en España la revista infantil TBO, que agruparía a un sin fin de jóvenes creadores; nacía el primer encuentro del mundo Español con el cómic, el cual sería llamado tiempo después Tebeo, debido precisamente a esta publicación.

Para ese entonces, en Europa, la historieta se encontraba en un proceso mucho más adelantado respecto de Estados Unidos y para 1929 apareció la primera aventura del reportero Tintín (**Imagen 11**), escrita por el dibujante y guionista belga Georges Rémi apodado Hergé, "Tintín & le Soviets" su trabajo es abiertamente anticomunista, motivo por el cual fue censurado en algunos países y aclamado en otros.⁴²

Los argumentos de Tintín se vuelcan siempre en la habilidad de su protagonista para resolver misterios, en numerosas ocasiones con implicaciones políticas que resultaban controversiales para la época.

En 1933 aparecería en Estados Unidos el primer comic book, editado por Max. C. Gaines, a quien se le ocurre la idea de compilar en un libro diversas tiras cómicas y usarlas, como una forma promocional de Procter & Gamble, dicho trabajo se llamo Funnies on Parade y es por él que Estados Unidos se sitúa como la cuna de la historieta moderna, debido a su visión de masificarla y convertirla en un medio de comunicación sometido a las leyes de la oferta y la demanda. En otras palabras, fueron los primeros en entender el potencial del tebeo como negocio.⁴³

Para el 7 de enero de 1934 aparece Flash Gordon (**Imagen 12**), en formato de páginas dominicales, a color. Personaje heroico y complejo de dimensiones épicas. Algo nunca antes explotado en Estados Unidos; Alex Raymond daba inicio de esta manera al primer genero nacido de manera exclusiva dentro de la historieta, los superhéroes.⁴⁴

Para mediados de la década surgirían además las primeras compañías enteramente de cómic en Norteamérica, las cuales se encontraban distanciadas cada vez más de los periódicos.

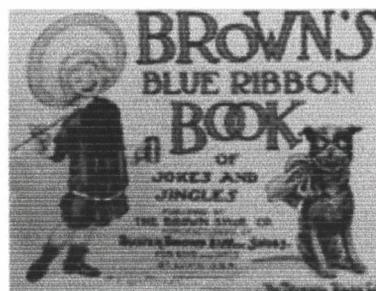


Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

42 Tintin. Página oficial del personaje. [Http://www.tintin.com/](http://www.tintin.com/)

43 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

44 COMA, JAVIER. Del Gato Felix al gato Ftitz: historia de los cómics, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1976.

1.6. El Cómic



Imagen 12

En 1938 el personaje creado por Jerry Siegel y dibujado por Joe Shuster para Detective Comics logra su publicación de manera independiente debido a su popularidad; había nacido Superman en Action Comics #1 (Imagen 13), el cual se convertiría con el tiempo en el emblema del naciente genero desuperhéroes y en una historieta de manufactura industrial, donde más de una persona colabora en su elaboración.

Durante todos estos años las historietas se vieron relegadas a un Segundo plano por la crítica de las elites culturales como subliteratura y Por las opiniones de izquierda que la tildan de ser un mecanismo ideológico estabilizador del sistema.⁴⁵

En 1939 el uruguayo radicado en Argentina, Alberto Brechia comienza a trabajar profesionalmente, en la Editorial Manuel Láinez, en la ya célebre revista Tit-Bits (Imagen 14), la cual era de origen norteamericano.

Pronto comenzaría publicar trabajos propios como Mariquita Terremoto, Kid Río Grande o El Vengador y adaptaciones de novelas populares, dejando de lado a las historietas adquiridas en Norteamérica y dando los primeros pasos en la tira cómica latinoamericana.

En los años cuarenta, la historieta se encontraba inmersa en la vida cotidiana de la sociedad norteamericana y comenzaba lentamente con sus procesos de expansión a otros países. Debido a la crisis en los suministros, causados por la Segunda Guerra Mundial, la historieta

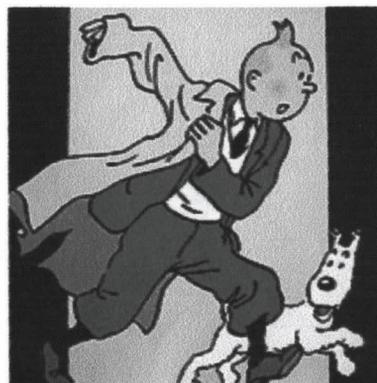


Imagen 11

Una historieta madura con personajes profundos y psicológicamente definidos, algo que no sería visto en Norteamérica hasta muchos años después.



Imagen 13

45 BAUR, ELISABETH K, La historieta: una experiencia didáctica, España : Ed. Nueva Imagen. 1979.

1.6. El Cómic

disminuye su capacidad productiva y de abastecimiento.

Esta situación forzaría a los creadores a publicar historias donde los superhéroes luchaban contra los nazis, Hitler y Stalin (**Imagen 15**), había nacido así la idea de que Estados Unidos era el Bueno y en un futuro la policía del mundo, debido a la necesidad de las casas productoras de tebeos para no cerrar.⁴⁶

En Europa, el Belga, Maurice de Bevère conocido como Morris, tras vivir algunos años en Estados Unidos, publicó las aventuras de Lucky Luke en 1948 (**Imagen 16**), un Vaquero impregnado del modo norteamericano de hacer historieta. Dándose así una exportación del modelo Norteamericano de la historieta, a niveles estilísticos y económicos (se empieza a considerar en Europa al tebeo como un negocio).

El 2 de octubre de 1950 nace en Norteamérica Snoopy, en la serie creada por Charles Schulz, Charlie Brown (**Imagen 17**), la cual rápidamente se convierte en un fenómeno de ventas en toda la unión americana y es uno de los primeros productos de historieta en ser exportado y traducido en todo el mundo.⁴⁷

Para 1966 la historieta se encontraba traducida a 21 idiomas en 75 países y con aproximadamente 355 millones de lectores, sus personajes han sido descritos por el filósofo Umberto Eco como: la reducción en



Imagen 14



Imagen 15

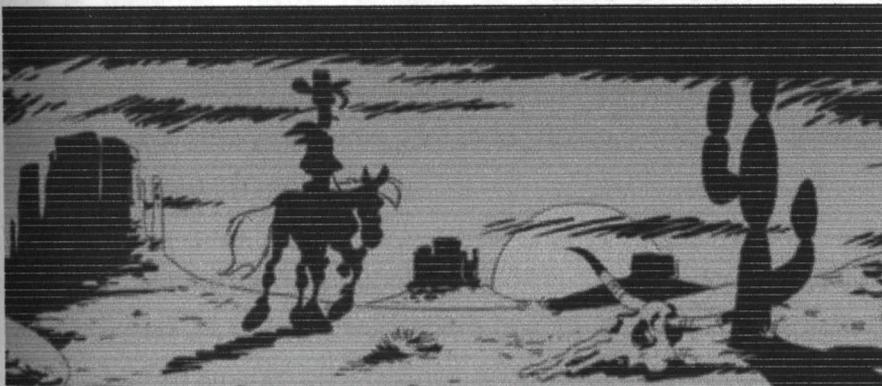


Imagen 16

46 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

47 COMA, JAVIER. Del Gato Felix al gato Ftitz: historia de los cómics, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1976.

1.6. El Cómic

pequeños monstruos infantiles de todas las neurosis de la civilización moderna.⁴⁸



Imagen 17

Mientras tanto en Asia, Osamu Tesuka influenciado por el trabajo de Walter Elías Disney, comienza a dibujar a temprana edad y para los años cincuenta era ya el principal creador de Japón en tanto a lo que el manga (Man-Dibujo ga-fantasia) y al anime (nombre adoptado del ingles Animated), con trabajos como: Tetsuwan Atom o Astroboy de 1951 (**Imagen 18**), Ribbon no Kishi o La princesa-caballero de 1953 (**Imagen 19**) y Taitei o kimba el león blanco de 1966 (**Imagen 20**).

Además, sentaría las bases estilísticas del Manga (ojos grandes, cuerpos esbeltos, líneas rápidas y personajes andróginos), tras su muerte se le conoce como el dios de los dibujos (Japón) o el Disney Oriental.

Tras la Segunda Guerra Mundial, los medios de entretenimiento japoneses se encontraban restringidos por las crisis económicas, motivo por el cual el manga o tebeo japonés cobra preponderancia en la vida cotidiana; se le crea y consume para todo público, sin importar la edad, condición social o género.⁴⁹

En Europa, Dominique Aury publica en 1954 el cómic erótico Historias de la O (**Imagen 21**), el cual trata sobre una mujer liberal que acepta la invitación de su amante para permitir encuentros sexuales con muchos hombres, debido a que a su pareja esto le excitaba.⁵⁰



Imagen 18



Imagen 19

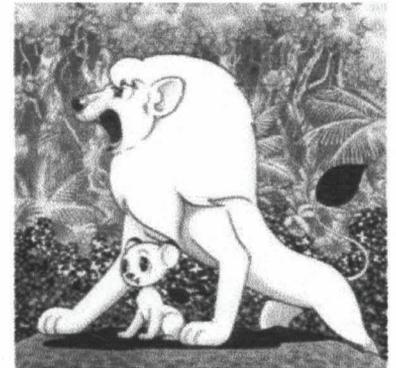


Imagen 20

48 SCHULZ, CHARLES M. Gran libro de Charlie Brown, El. Prólogo de ECO, HUMBERTO, España : Ed. Muchnik El Aleph Editores, 2004.

49 The Animatrix. Productores: Wachowski, Larry y Andy. Village Roadshow Films / Warner BROS. Estados Unidos 2003.

50 MASOTTA, OSCAR. Historieta en el Mundo Moderno, La, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1982.

1.6. El Cómic

La serie causó reacciones adversas debido a su fuerte contenido y dejó en claro que al menos en Francia, la historieta no era exclusivamente para niños.

El 29 de octubre de 1959, se publicaba el primer número de Astérix (Imagen 22) en la revista Pilote, bajo la autoría de Albert Uderzo y René Goscinny. Para 1961 crean el primer libro⁵¹ titulado Astérix le Gaulois, el cual tiene como novedad la inserción de macroviñetas en las que se concentra toda la narrativa, rompiendo con la temporalidad reinante hasta esa época.⁵²

Es Año 50 antes de Cristo, la Galia se encuentra ocupada por el Imperio Romano, a excepción de una pequeña aldea que no sólo resiste su invasión, resulta peligrosa debido a lo aguerrido de sus habitantes y a su conocimiento de una poción mágica.

A mediados de 1960 se observa como un periodo de revolución en los esquemas de pensamiento en el Mundo. Principalmente por lo que se refiere a la población joven, protagonista en todos los conflictos que se generaron en esos años.

La liberalización de las costumbres fue el trasfondo del cambio de valores que se generó en esta época. Especialmente en las relaciones entre

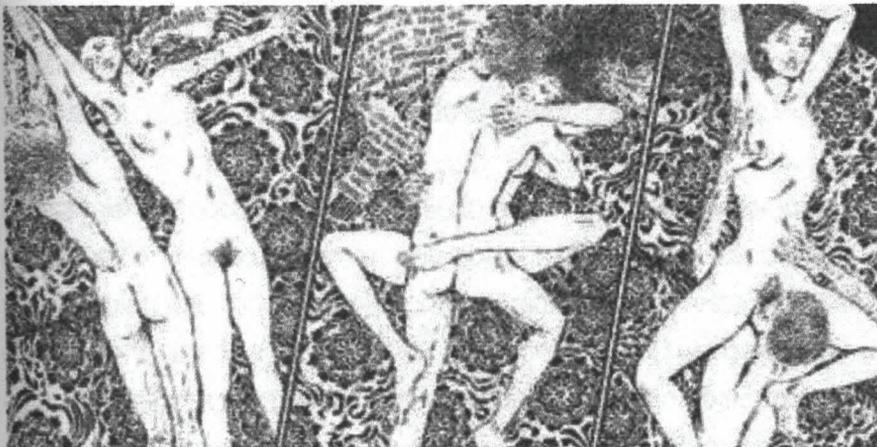


Imagen 21



Imagen 22

51 En Europa es común que se publiquen los cómics en volúmenes, son bastante extensos y se suceden entre sí por varios años, a diferencia de Estados Unidos o Japón donde la circulación es mensual o Latinoamérica donde se publica semanalmente.

52 STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos de una Arte Menor, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1977.

1.6. El Cómic

sexos. Esta emancipación sexual caminó de la mano con el nuevo papel que las mujeres desempeñaban en la sociedad.⁵³

Su incorporación masiva al mundo del trabajo, puso en cuestión los tradicionales roles asignados a la mujer como madre de familia y esposa, al tiempo que comenzó a cultivar su autonomía e independencia; a reivindicar la capacidad de decidir sobre su propio cuerpo y sexualidad. El control de la maternidad fue determinante en este sentido.

Sumándose a los movimientos de liberación sexual que imperaban en el mundo de los años sesenta⁵⁴, nace Barbarella (**Imagen 23**), primer heroína que no dependía del contrapeso masculino, lideraba los ideales de independencia femeninos en el mundo de la historieta. Creada en 1962 por el artista francés Jean Claude. La peculiaridad de este personaje yace en su vida sexual, pues lo mismo le atraían los hombres, las mujeres y los robots.



Imagen 23

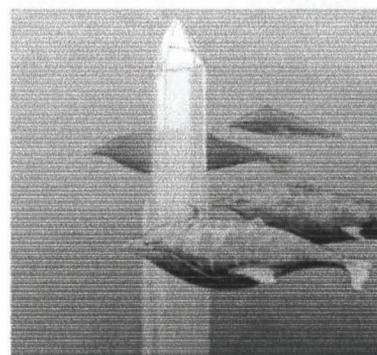


Imagen 24

También es durante los años sesenta que aparece en la escena internacional el francés Jean Giraud (**Imagen 24**). Sus dibujos cargados de dinamismo, aunados a sus argumentos maduros y tópicos no tocados hasta entonces en la historieta, lo convirtieron en el reformador del cómic europeo.

Aunque hizo su debut en el mundo del cómic en 1956, sus historias eran básicamente westerns sin mayor complejidad, pero a finales de 1960, refina su peculiar estilo y nace en todo el mundo como Moebius.⁵⁵

En esa misma época el literario Chileno Alejandro Jodorowsky junta sus esfuerzos con Moebius y crean una obra dividida en 6 episodios, es el primer guión de cómic escrito por un realizador de esta naturaleza (psicólogo y cineasta). La historia trata de Difoool (**Imagen 25**), un detective de poca monta que con la ayuda del extraño pájaro que tiene como compañero es capaz de moverse en el terreno de la metafísica. Sus indagaciones les llevarán por un mundo de aventura heroica y la

53 COMA, JAVIER. Del Gato Felix al gato Fritz: historia de los cómics, España: Ed. Gustavo Gili S.A. 1976.

54 GASCA, LUIS Y GUBERN, ROMÁN. Discurso del Cómic, El. Madrid: Ed. Cátedra, 1988.

55 MASOTTA, OSCAR. Historieta en el Mundo Moderno, La, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1982.

1.6. El Cómic

simbología, en el que el objetivo será alcanzar la realización personal a través de la iluminación.⁵⁶

Para 1962 el mundo del cómic occidental conocería el fenómeno del manga, se reeditarían muchas de las obras ya clásicas de Osamu Tesuka. Con temáticas de samuráis y comedia surrealista, sus dibujos en blanco y negro, la fuerza de su entintado y lo profundo de sus historias sorprenderían a Europa y posteriormente a América.⁵⁷

En América aparece en 1963 el primer libro de Joaquín Salvador Lavado (Quino), titulado Mundo Quino de Ediciones Zeta, en la que se pretendía introducir a una familia cuyos nombres empezaran con la letra M y sirvieran de anclaje para la línea de electrodomésticos Mansfield de Siam di Tella. Así nació Mafalda (**Imagen 26**), la cual fue capturada y adaptada rápidamente por el semanario Primera Plana, debutando el 29 de septiembre de 1964.

Tras un problema de censura, Quino se retira del periódico, naciendo así el personaje crítico por excelencia de Latinoamérica, que incluía la peculiaridad de omitir comúnmente la mayoría de las convenciones gráficas ya estandarizadas de la historieta y se apoyaba únicamente en la gestualidad de los personajes.⁵⁸

Un año después, el Italiano Guido Crepax empieza a experimentar con el erotismo y la abstracción, su primer cómic se publicó en la revista Linus en 1965. Valentina (**Imagen 27**), su inolvidable personaje cargado de significaciones masoquistas y fetichistas en una iconografía vanguardista que jugaba con los planos, el tiempo y el espacio.

Su montaje analítico es considerado uno de los más complejos en el mundo del cómic.⁵⁹

En 1968 el italiano Milo Manara (**Imagen 29**) desarrolla una narrativa experimental en un cómic erótico de contenido explícito, lo

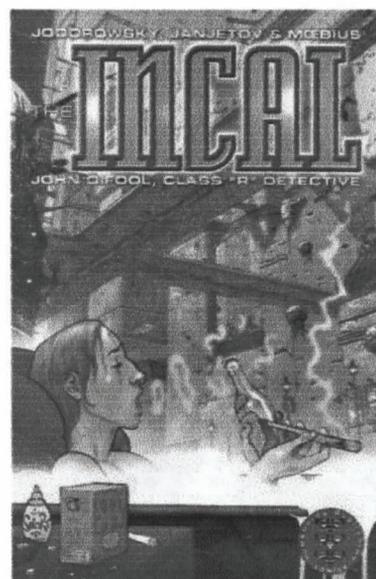


Imagen 25



Imagen 26

56 JODOROWSKY, ALEJANDRO. Página oficial del chileno y su labor en el mundo de la historieta: <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/>

57 LEVARIO TURCOTT, MARCO. Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

58 RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España: Ed. Gustavo Gili S.A. 1998.

59 MASOTTA, OSCAR. Historieta en el Mundo Moderno, La, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1982.

1.6. El Cómic

suficientemente cerca de la pornografía como para ser considerado ofensivo por algunos de los círculos más conservadores de su país.

Muchas de sus historias han sido llevadas al cine para adultos y se le considera un ícono de la libertad sexual y el erotismo.⁶⁰

En Estados Unidos, debido a las pocas ventas durante la posguerra, los superhéroes habían casi desaparecido, hasta que DC Comics lanzara con éxito al mercado su JLA (Justice League of America), situación que animo a su competidor más cercano Marvel Comics a relanzar y crear nuevos personajes, para finales de los sesentas aparecen en Norteamérica los Fantastic Four, Spiderman, Hulk y X-Men (**Imagen 29**) entre otras series que revitalizan a la industria del cómic en ese país al brindar a cada personaje de una profundidad y complejidad inexistentes hasta entonces.

Entre 1970 y 1976 nace El lobo solitario y su cachorro serie japonesa de fuerte penetración a nivel global y que rápidamente se convertiría en motivo de culto, la obra de Kazuo Koike (Dibujo) y Goseki Kojima (Guión) fue retomada por Frank Miller, quien impulsa su publicación en idioma ingles y retoma muchos aspectos de dicha obra para utilizarlos después en su labor creativa.⁶¹

La historia trata de Ogami Itto. Un gran guerrero que trabaja para la corte en el Japón feudal asistiendo a los samuráis en el Seppuku

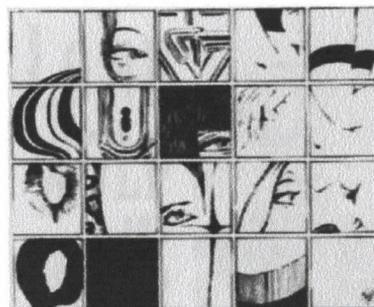


Imagen 27



Imagen 28

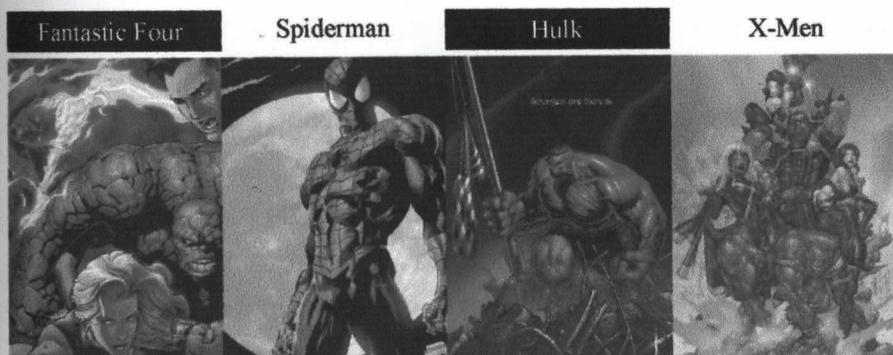


Imagen 29

60 STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos de una Arte Menor, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1977.

61 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

1.6. El Cómic

(Inmolación ritual), tras ser traicionado y acusado por el clan Yagyu, emprende la huida junto a su hijo, su venganza pronto se convertiría en la leyenda del El Lobo Solitario y su Cachorro (**Imagen 30**).

Fujio F. Fujiko⁶² influenciados por la obra de Tesuka, regeneran al manga, introduciendo una nueva cantidad de géneros; con introspecciones autobiográficas como en Manga Michi.

La serie más popular de estos creadores fue Doraemon (**Imagen 31**), de corte infantil humorística, protagonizada por un gato robot del futuro y un niño del presente mezquino y torpe.⁶³

En occidente, pese a la evolución mundial de la historieta, donde empezaban a surgir los primeros teóricos que analizan al tebeo como un fenómeno comunicativo serio; el cómic norteamericano se mantuvo en la percepción de ser solamente un producto infantil durante cerca de veinte años, ello cambiaría hasta mediados de los años ochenta, cuando la temática de las publicaciones empieza a cambiar en pos de un público más maduro y que empieza a ver a la historieta como algo que no es exclusivo de los niños.

Considerado por muchos autores como el inicio del cómic maduro en Estados Unidos, *The Dark Knight Returns* (**Imagen 32**) de Frank Miller nace en 1986 y es el primer esfuerzo serio que se da en norteamérica por dejar de lado la concepción de que la historieta es infantil.⁶⁴

Dicha evolución en el manejo de las tramas devendría paulatinamente en el cómic *Superman's Dead* de 1993, historia en la cual el personaje icono de la casa editora DC, moría a manos del villano irracional Doomsday (**Imagen 33**), esta edición resultaría de un interesante experimento, que integraría en la composición de cada página una sola viñeta (splash pages) y resultaría a su vez, el mayor éxito comercial de la década.⁶⁵

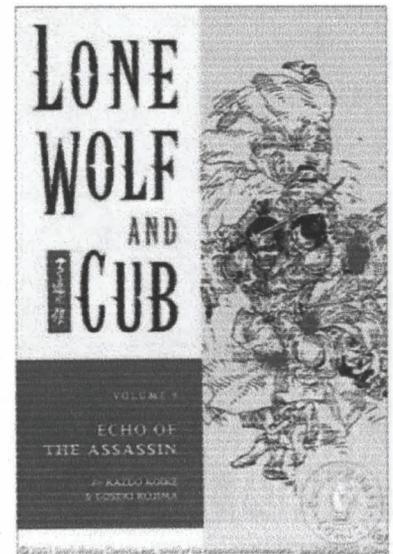


Imagen 30



Imagen 31

62 Fujio F. Fujiko es el pseudónimo utilizado por Hiroshi Fujimoto (nacido en 1933) y Motoo Abiko (1934).

63 GASCA, LUIS Y GUBERN, ROMÁN. *Discurso del Cómic*, El. Madrid: Ed. Cátedra, 1988.

64 MASOTTA, OSCAR. *Historieta en el Mundo Moderno*, La, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1982.

65 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta *Revista Etcétera* Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

1.6. El Cómic

Actualmente el cómic Norteamericano, Europeo y Japonés se encuentran en su mejor momento en mucho tiempo y sus ventas se extienden a todas partes del mundo. En cuanto a la historieta latinoamericana esta se contempla en expansión aunque en disparidad de competencia.

1.6.2. México

Tras independizarse México de la corona española, se ve sujeto a una infinidad de vicisitudes y problemas: las constantes peleas internas por el poder, guerra contra Estados Unidos (1847), la intervención Francesa (1865-1867), la lucha de conservadores contra liberales, el caudillismo exacerbado, entre otras más; en ese ambiente hostil y políticamente volátil, nace la caricatura mexicana como una forma de criticar los excesos del clero, la clase política y capitalista del país, siendo además estos dibujos el antecesor directo de la historieta, la cual surgiría mucho tiempo después.⁶⁶

Para 1826 nace El Iris, primer periódico mexicano, publicado por el italiano Claudio Linati y junto a él, la primer caricatura (que no historieta) hecha en México, titulada Tirania, la cual sería sucedida por otras publicaciones que también explotarían el potencial de las imágenes como forma de hacer crítica.

En 1847, en Mérida Yucatán, José María Luís Mora publica en su periódico Don Bulle Bulle los trabajos de Gabriel Vicente Gahona, quien tras estudiar grabado en Italia da a conocer su obra bajo el seudónimo de Picheta, plasmando costumbres, causas políticas, prejuicios y personajes de la época, en una burla de todo lo establecido.⁶⁷

Paralelo a ello se publicarían muchos otros periódicos que utilizarían recursos gráficos similares: El Calavera (1847), El Tío Nonilla (1849), El Gallo Pitagórico (1845 y 1857), La Pata de Cabra (1856) entre muchos más.⁶⁸

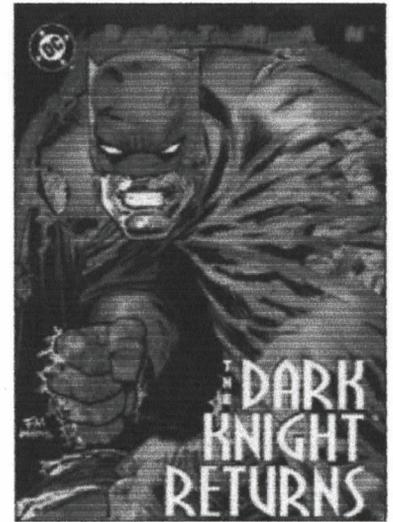


Imagen 32



Imagen 33

66 LEVARIO TURCOTT, MARCO. Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

67 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

68 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Editorial Grijalbo 2005.

1.6. El Cómic

Durante todo el gobierno de Antonio López de Santa Anna, la represión fue tan fuerte que ningún caricaturista firmaba sus trabajos, motivo por el cual se desconoce el nombre de muchos de los creadores de esa época.

Bajo el mandato del presidente Benito Juárez, el clima de represión no disminuye, sólo se transforma, situación que fomenta la aparición del periódico *La Orquesta* (1861) y de los caricaturistas Jesús T. Alamilla, Alejandro Casarín, Constantino Escalante, Santiago Hernández y José María Villasana, quienes bajo el amparo del gobierno atacaron de manera sistemática al clero, a los conservadores y a cualquier enemigo del presidente Juárez.

Tras la muerte de Juárez, Lerdo de Tejada asume la presidencia de México en 1872. El 5 de febrero de 1874 aparece el *Ahuizote*, publicación opuesta a su gobierno en la que se incluían tres secciones: Chistes, Porrazos y Diversiones. **(Imagen 34)** José María Villasana fue el responsable de la portada y de los interiores.⁶⁹

Porfirio Díaz fue declarado presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos el primero de Diciembre de 1880, convirtiéndose con el tiempo en un dictador para quien fue imposible desprenderse del ejercicio del poder durante más de 30 años y que siguiera las políticas juaristas de modernidad, progreso, mestizaje e inversiones extranjeras.

Ese mismo año (1880) se publica la que podría ser considerada la primer historieta mexicana **(Imagen 35)**. Compuesta por 102 litografías de la autoría del catalán Eusebio Planas, se incorporaron cada una en las cajetillas de cigarros *El Buen Tono*, como parte de una estrategia de ventas, la colección llevó el nombre de *Historia de una Mujer* y el texto se insertaba en recuadros debajo de la ilustración.

Este primer ejercicio historietil, pese a encontrarse desligado de la caricatura política, sería la excepción durante el gobierno de Porfirio Díaz, quien intolerante a la crítica, cierra las publicaciones que le eran adversas.

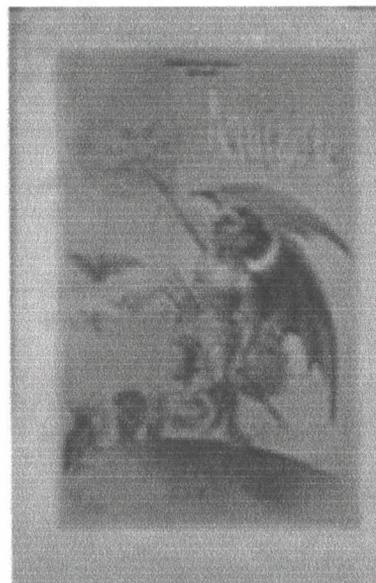


Imagen 34



Imagen 35

69 Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México. Página oficial:
<http://www.dgx.com.mx/Demo-HEMEROTECA/>

1.6. El Cómic

Constructor e innovador, amplía la red de caminos, introduce el ferrocarril, el telégrafo y el cinematógrafo, aunado a ello pacifica al país, concentra de manera absoluta el poder sustentado en el clero, caciques y hacendados, quienes pronto acumulan grandes riquezas.

Tales rezagos sociales y diferencias de clases en un modelo político inspirado en el centralismo Francés, despierta voces de reproche y crítica entre los intelectuales de la época. Así es como renace en medio del más profundo anonimato la caricatura, sus creadores luchaban de manera aguerrida contra el gobierno de Díaz, el cual a pesar de la censura y persecución política no logró acallar sus voces (o dibujos).

Así aparecen La Cantárida, El Quixote y La Patria Festiva (1879) y en 1885 El Hijo del Ahuizote de Daniel Cabrera Fíguro (**Imagen 36**), Jesús Martínez Carrión y Álvaro Pruneda. Tras las múltiples reelecciones de Díaz, las libertades se estrechan y para 1903 desaparecen la mayoría de las publicaciones clandestinas.⁷⁰

Daniel Cabrera (**Imagen 37**) funda ese año El Ahuizote Jacobino y Martínez Carrión en 1904 El Colmillo Público, los cuales seguirían con la tradición opositora al régimen del porfiriano y para 1906 José Guadalupe Posada retomaría la escuela crítica de la caricatura en el periódico El Diablito Rojo hasta 1910.

En 1910 Francisco I. Madero se postula a la presidencia de la República Mexicana. Tras encarcelar a Madero, Porfirio Díaz es declarado ganador en octubre y para el primero de diciembre de ese año es reelecto por octava ocasión. Lo anterior detona una lucha armada por el cambio de gobierno y en mayo de 1911 el presidente Díaz es expulsado del país.⁷¹

La inestabilidad política, orilló a muchas familias a salir del país, para 1911 Andrés C. Audiffred había creado y publicado a su personaje Pipirin (**Imagen 38**) en el San Antonio Express bajo el seudónimo de Pipin.



Imagen 36



Imagen 37

La obra más representativa de Posada es la Calavera Catrina, realizada en los talleres de la Imprenta Vanegas, obra de humor negro sobre las vicisitudes del pueblo mexicano durante el mandato de Porfirio Díaz.

70 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

71 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

1.6. El Cómic

Madero, una vez electo presidente, nombra como miembros de su gabinete a varios porfiristas, situación que genera descontento entre los revolucionarios y multiplica las rebeliones en todo el país, la inestabilidad de su gobierno sería denunciada por la prensa satírica de Ernesto García Cabral Chango, Atenedoro Pérez y Soto, Santiago R. De la Vega y Clemente Islas Allende.

En 1913, tras el asesinato de Madero, desaparece la incipiente libertad de expresión. El rechazo generalizado a la dictadura de Victoriano Huerta y los levantamientos armados, terminan en 1914 con el gobierno usurpador; es entonces cuando Venustiano Carranza ocupa su lugar.⁷²

Y para 1916 nacía el periódico El Universal, un año después se promulga la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y nace otro diario, El Excelsior.

En 1920 Carranza es asesinado y sustituido por Álvaro Obregón, en esta época los periódicos se comienzan a fortalecer y adoptan el formato de ocho columnas, aparece por primera vez el llamado material de entretenimiento, el cual consistía en la compra y traducción de tiras cómicas estadounidenses por parte de los diarios de circulación nacional, surgiendo así la industria de la historieta en México.

Los periódicos pronto empezarían a buscar alternativas a los que las agencias norteamericanas les vendían, en parte por el retraso en la entrega de los materiales y para reducir costos, motivo por el cual se empezó a buscar talento mexicano.

Historietas como Don Catarino (**Imagen 39**) de Salvador Pruneda, darían inicio a la historieta netamente mexicana. Publicada en 1921 por el Heraldo de México e iniciando de esta manera la producción de cómics de tiraje semanal de autores nacionales.⁷³

A mediados de los años veinte regresaría a México Andrés C. Audiffred,



Imagen 38



Imagen 39

72 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

73 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

1.6. El Cómic

quien trabajaría para El Universal y crearía series como Zig-Zag, El Señor Pestaña (**Imagen 40**), Chom Prieto y Don Lupino para la revista Argos.

En 1924 y debido a la política de censura gubernamental que instala Plutarco Elías Calles, Audiffred es comisionado para crear una forma crítica indirecta al gobierno, nace así la caricatura editorial.



Imagen 40

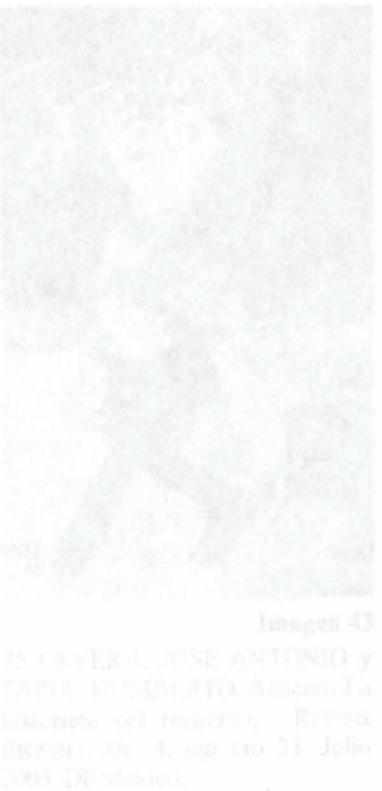
En 1925, el Universal publica las series El I. Rey de Moscavia (**Imagen 41**) y Rocambole de Carlos Dionisio Neve, las cuales contaron con la peculiaridad de un estilo propio y diferente del que hasta la fecha se había estado utilizando. Una imagen alejada de las formas norteamericanas de historieta que daba fe del talento y los deseos por realizar un trabajo puramente mexicano.⁷⁴

Juan Arthenack nacido en la Ciudad de México fue otro pionero de la industria y el primero en tener una educación formal como artista gráfico, sus trabajos fueron publicados por los diarios El Imparcial y El Heraldo de México.

Entre su obra se pueden destacar Adelaido el Conquistador y Don prudencio (**Imagen 42**) o su crítica indirecta a la censura y represión de la época en Tu-Tan-Kamen (1924).



Imagen 41



74 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

1.6. El Cómic

Toda esta primera producción de creadores mexicanos era realizada en blanco y negro y publicada de manera semanal en diversos diarios del país.⁷⁵

El aspecto crítico de la historieta mexicana no se pierde a pesar de los problemas de censura, destacando los caricaturistas Andrés Audiffred, Ángel Zamarrita Fa-cha y El Chango García Cabral, quien dirige el Semanario Loco a finales de los años veinte.

En 1934 aparecen en México las primeras revistas de historietas como tales. Paquito recopilaba material inédito de diversos autores y lo publicaba en una sola edición.

En 1936 surgió un experimento llamado Pepín (**Imagen 43**), el cual combinaba material mexicano y estadounidense, convirtiéndose rápidamente en el primer éxito comercial de la historieta mexicana, alcanzando un tiraje diario de 700,000 ejemplares.⁷⁶

Esta historieta, editada por José G. Cruz introduce la técnica de fotomontaje personajes fotografiados, recortados y pegados sobre fondos dibujados, casi siempre en medio tono.

La política popular de Lázaro Cárdenas lo dota de un fuerte respaldo, tolerando por primera vez la crítica de caricaturistas como: De la Mora, López Ramos y Reyes e inclusive otorga asilo a moneros españoles.

En su gobierno se crea la PIPSA (Productora e Importadora de Papel, S.A.) misma que serviría de órgano extraoficial de censura y haría prevalecer la historieta de Humor Blanco. A este tiempo se le conoce como la época dorada de la historieta mexicana, pues a pesar de la censura había cada vez más personas dedicadas a la creación de cómics.⁷⁷



Imagen 42



Imagen 43

75 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

76 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

77 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

1.6. El Cómic

En 1940 el personaje radiofónico cuentista de historias de terror, El Monje Loco (**Imagen 44**), comienza sus apariciones en la revista Chamaco y un año después en 1941 se convertía en la primer historieta de publicación diaria. La empresa Sayrols traspasa desde 1947 su revista Paquín a la editorial de periódicos S.C.L, misma que decide en 1941 cambiar el contenido de la misma y elimina todas las historietas mexicanas que en ella se presentaban.

A principios de 1950, surge en México la tendencia de trasladar a la historieta, novelas clásicas, pasajes de la historia y explotar a figuras del cine de la época, a la vez que algunas historietas se adaptaron a otros medios, en lo que representó la mayor bonanza comercial del tebeo mexicano (**Tabla 3**).

En 1954 el actor mexicano Jorge Alberto Moreno Negrete es llevado a la historieta bajo el título: La vida artística y romántica de Jorge Negrete (**Imagen 45**), misma que se publicó en febrero en la revista Pepita. El tebeo dibujado por María Isabel Camberros, convirtiéndose en la primera publicación nacional de Editorial Novaro.

En 1947, surgía la publicación semanal "Memín Pinguín" en Editorial Argumentos de Yolanda Vargas Dulché, antecesora directa de otro fenómeno de ventas, la revista Lágrimas, risas y amor.

La mancuerna lograda por el matrimonio De la Parra Dulché haría crecer pronto a su empresa, la cual se dividiría tiempo después en tres sellos productores: Editorial de la Parra, Publicaciones CITEM y Editorial Manelick de la Parra, mismos que publicarían de manera constante a Memín Pinguín (**Imagen 46**), Yesenia, Rubí, María Isabel, Rarotonga, entre muchas otras, que en algunos casos excedían el millón de ejemplares semanales.⁷⁸

Con el paso de los años se conformarían en una sola empresa, denominada Grupo Editorial Vid. La cual lograría hacer llegar sus



Imagen 44

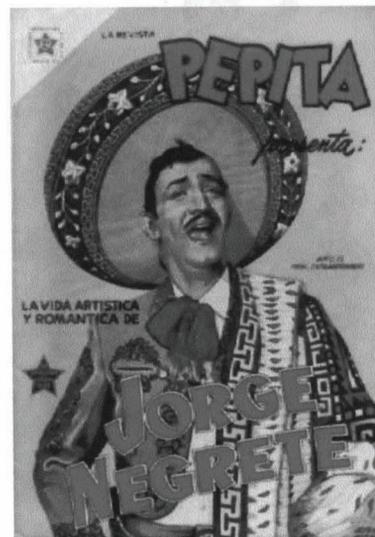


Imagen 45

78 VALENCIA, SIXTO. Artículo : Memín Pinguín: un anecdotario, Revista Etcétera Año 4, número 36, Octubre 2003, México, DF.

1.6. El Cómic

Tabla 3 Tirajes de Historieta 1950-1980

La Familia Burrón	1950-1970	500 mil
Lágrimas, Risas y Amor	1964	Un millón 500 mil
Memín Pinguín	1964-1972	Un millón 500 mil
Kalimán	1968-1975	Dos millones
El Pantera	1980	600 mil
El Libro Semanal	1982-1987	Un millón 500 mil

historietas en todo México, Estados Unidos y Europa.

La Familia Burrón de Don Gabriel Vargas (**Imagen 47**), muestra una comedia repleta de crítica social que retrataba las costumbres y formas de vida del Distrito federal.

La serie comienza a publicarse en 1948 en las páginas de la revista Pepín, de formato pequeño y periodicidad continua y durante cerca de 30 años mantuvo una media de ventas de medio millón de ejemplares, superando así a todas las revistas norteamericanas.

En 1980 inicio su segunda época con un tiraje de 15 mil ejemplares y hasta la fecha, es la única revista mexicana de ese tiempo que sigue publicando material nuevo semana con semana.

Durante los años cincuenta empieza en México el fenómeno de reimpresión de cómic estadounidense y empresas como La Sociedad Editora Americana publica las primeras revistas de Walt Disney el 1 de octubre de 1949.

Más tarde, en 1951 se le conocería como Editorial Novaro, e introduciría en nuestro país a personajes como Superman y El Hombre Araña (**Imagen 48**) entre muchos otros.

A mediados de los cincuenta y durante los sesentas, se da paralelo a la historieta de superhéroes un movimiento de moneros y caricaturista mexicanos que retoman el aspecto crítico de la historieta. Los trazos de



Imagen 46



Imagen 47

1.6. El Cómic

maestros como Rius, Beltrán, David Carillo, Eduardo El Nene Gómez, Jesús Castruita Castrux, Juan Ramírez, Héctor Valdés, Salazar Berber, Sergio Aragonés, W. Martínez, Carlos Dzib, Helioflores, Heras, AB, Naranjo, Vic, Matz, Rruizte, Rossas, Vázquez Lira, Iracheta, Magú, Marino, Borja y Ram, entre otros, publican sus opiniones en Ja-Ja (1954), Don Ferruco (1954), Ahí va el Golpe (1955), Los Supermachos (1962), El apretado (1951-1953), La Gallina (1959), El Mitote Ilustrado (1965-1968), El Universal (1916), Excélsior (1917), Ovaciones (1947), Cine Mundial 1953), El Día (1962), El Sol de México (1965) y El Heraldo de México (1965).⁷⁹

Eduardo del Río, mejor conocido como Rius (**Imagen 49**), inicia su carrera como dibujante en 1954 en la revista Ja-Ja, publicando a la fecha más 120 libros de caricatura en los que de manera satírica e irreverente aborda temas como la historia, el sistema político mexicano, eclesiásticos entre otros y es posiblemente el monero más emblemático de esta época.⁸⁰

Rius crea además a Los Supermachos, con una serie de personajes únicos como: Calzonzin Inspector, El Licenciado Trastupijes y Nopalzin Reuter, entre otros.

Dentro de las empresas de reimpresión de historietas extranjeras nacida en ese tiempo, se encontraba Editorial Sol, pero debido a su baja calidad y problemas de distribución terminó por desaparecer en poco tiempo.

En contraparte a los movimientos de moneros y reimpressiones de importación, surgirían también en los años cincuenta, las primeras novelas gráficas tipo pocket book, entre las que destaca El Libro Vaquero de Novedades Editores (**Imagen 50**), el cual pronto alcanzaría tirajes de un millón de ejemplares y sería secundado por El Libro Policiaco y así una gran lista de títulos de erotismo, acción, épica, romance y finales felices. De ellos cabe destacar El Libro Mensual, el cual debido a su éxito, cambiaría su nombre y periodicidad a El Libro Semanal.⁸¹



Imagen 48



Imagen 49

79 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004
<http://catalogo.depuebla.com/>

80 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

81 VARGAS, ÁNGEL Y PAUL, CARLOS. Artículo: Lo que la Gente lee. Periódico La Jornada, 17 de Enero de 2001. DF, México.

1.6. El Cómic

En 1959 Ángel Mora contribuye con sus trazos en la revista del Dr. Ángel Martín de Lucenay, Chanoc (**Imagen 51**), la historieta más popular de los años 70's fue revitalizada a la muerte de Lucenay (quien escribió los primeros 20 números) por el guionista Pedro Zapiain continuó con los guiones de la revista por más de 15 años.

En este año sucede un acontecimiento hasta entonces nuevo en el mundo de la historieta mexicana, la empresa norteamericana Quality dueña de los derechos de Blackhawk, los sede a DC Comics y lo lanza al mercado mexicano en diciembre; en nuestro país Novaro ya antes había comprado al personaje y debido a que la historieta se registro en español como el Halcón Negro, se reconocen como dos productos distintos y empiezan a circular de manera periódica al mismo tiempo.⁸²

DC decidió cambiar el nombre para evitar confusiones y así nació el Halcón de Oro que era exactamente lo mismo.

Lo importante de este hecho fue que en un estudio de circulación de revistas de historietas realizado por la UNAM en Abril-Mayo de 1960, dejó ver que la versión norteamericana vendía 110,000 ejemplares al mes contra los 410,000 del Halcón negro. La conclusión de la investigación determinó que esto se debía en parte a los canales de distribución pero principalmente a las adaptaciones realizadas en México, que lo hacían más atractivo al público local.⁸³

El 17 de noviembre de 1965 nació la revista de historietas de Kalimán (**Imagen 52**), el hombre increíble, la cual fue un fenómeno de ventas desde su nacimiento.

Su tiraje inicial de 100.000 ejemplares fue duplicado debido a la fuerte demanda, alcanzando así su promedio de publicación de un millón y medio de revistas por semana.

Esta revista creada por Rafael Cutberto Navarro Huerta y Modesto

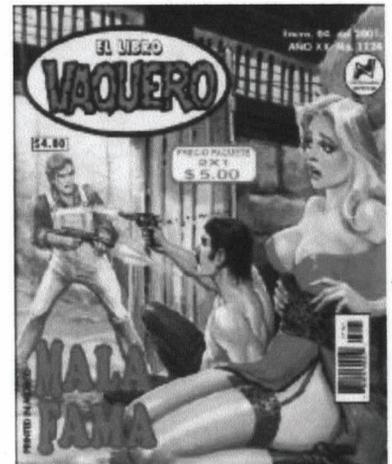


Imagen 50



Imagen 51

82 LEVARIO TURCOTT, MARCO, Artículo: Trazos de historieta Revista Etcétera Año 5, número 47, Septiembre 2004, México, DF.

83 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

1.6. El Cómic

Vázquez González se mantuvo por veinte años en circulación hasta su culminación en el número 1348, publicándose en conjunto más de mil millones de revistas de este superhéroe.

En 1977 desapareció el competidor más cercano de Editorial Novaro, La Prensa que había iniciado sus Publicaciones en 1952, mismo que terminó convirtiéndose en OEPISA (Marvel Comics México).⁸⁴

En 1985 debido a la fuerte crisis económica por la que atravesaba el país, desapareció Editorial Novaro tras 34 años de existencia, dejando tras de sí a la mayoría de los personajes de DC Comics y Marvel Comics.

Durante la década de 1980 y 1990 la historieta nacional ve un retroceso en su producción, desapareciendo casi por completo las antiguas historias, para dar paso al amarillismo y el tebeo pornográfico (**Tabla 4**), mientras que el cómic norteamericano comienza su expansión y captura cada vez a más lectores, situación que consolidó al Grupo Editorial Vid, quien tenía los derechos para publicación en español de prácticamente la totalidad de las historietas estadounidenses.⁸⁵

Aparecían en este tiempo las primeras tiendas especializadas en historieta, las cuales emulaban el modelo norteamericano y garantizaban un público definido. Sus ventas se centraban en el cómic de Estados Unidos y el manga Japonés.

En 1994 surgió en Monterrey un movimiento de historieta mexicano denominado Cygnus Comics, que culminó con la publicación de la serie de Ultrapato en cuatro tomos y para 1996 nacían Los Valiants (**Imagen 53**) divididos en seis entregas, trabajo basado en los personajes de Erick Delgado, con Edgar Delgado (Arte), Marco A. Fabela, Francisco Ruiz Velasco y Marco Ramírez. (Tintas) Con la colaboración de Ari Domínguez, Oscar Carreño, Abel Villarreal y Marielena Salas. A la fecha este grupo ha publicado además: B Squad, Creaturas de la Noche, Iamigala Comix y Lugo (**Imagen54**).⁸⁶

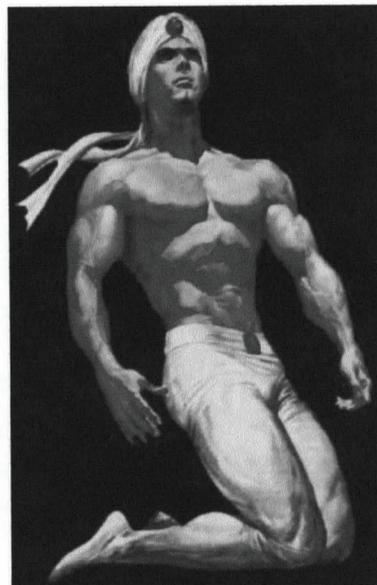


Imagen 52

84 OLVERA, JOSÉ ANTONIO y TAPIA, HUMBERTO. Artículo La historieta del recuerdo, Revista Etcétera, año 4, número 33, Julio 2003. DF México.

85 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004
<http://catalogo.depuebla.com/>

86 Guía del Cómic. Página mexicana dedicada al mundo de la historieta
<http://www.guiadelcomic.com>

1.6. El Cómic



Imagen 53

En 1994 aparece el Cerdotado (**Imagen 55**) de Polo Jasso bajo el sello de Psycomix, esta historia de autor (él dibuja, escribe y entinta), nace como una parodia a superman.

Se trata de un personaje cargado de cinismo, humor negro y desventuras de todo tipo y tras el cierre de su casa productora, se dedica al diseño gráfico, hasta que en 1998 relanza a su personaje en El Diario de Monterrey, un año más tarde sería publicado en el periódico de circulación nacional Milenio, primero semanalmente y después de forma diaria.

En 1997 surge el Taller del Perro, el cual recupera la tradición de la extinta revista El Gallito de Víctor del Real. Buscando profundizar en la historieta, es origen de afamados historietistas como José Quintero (**Imagen 56**) creador de Buba y Ricardo Pelaez (**Imagen 57**) entre otros.

En marzo del 2001, nace gracias a una beca por parte de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), la historieta Portal de sueños (**Imagen 58**), bajo la firma de Utopía Estudio. Esta empresa veracruzana se inclina por una creación eminentemente literaria, de la cual se desprende su narrativa visual.⁸⁷

Dicho proyecto inicial y los posteriores (Omaha y La Historia Incontable) se distribuyeron en gran parte del territorio mexicano, España y Cuba.

En México existen según comenta la periodista, Adriana Malvido, más de



Imagen 54



Imagen 55

87 PORTAL DE SUEÑOS. Página oficial de una empresa veracruzana dedicada a la creación de historietas:
<http://www.utopiacomix.com/index.html>

1.6. El Cómic

cincuenta empresas dedicadas a la producción de historietas, mismas que se ven en el problema la existencia de Editorial Vid como productor monopolístico, el cual tiene la ventaja de tener su propia distribuidora de revistas entre otras 53 empresas que también nacieron a partir de la historieta.⁸⁸

Esta situación privilegiada de Grupo Editorial Vid, cambio recientemente a mediados del 2005, cuando Editorial Televisa consiguió los derechos para Imprimir, distribuir y comercializar las historietas del Marvel Comic Inc. Causando reacciones encontradas entre los usuales consumidores. Por un lado se redujo el precio de portada de las revistas en un 40%, pero por otro, se descontinuaron 8 de los doce números que Vid publicaba.⁸⁹

Actualmente son seis las empresas que se disputan el control de la historieta en México, con la edición de 151 historietas, 74 de ellas de origen extranjero, 28 tienen contenidos para adultos, llamadas también sexicomedias y 49 nacionales, de las cuales en su mayoría son reimpresiones de historietas de los años cincuenta, sesenta y setenta.⁹⁰

Editorial Ejea, Toukan y Mango con la publicación de cómic erótico para el público adulto (aproximadamente 360 millones de ejemplares al año), Grupo Vid y Editorial Televisa poseerían el mercado juvenil, (aproximadamente unos 15 millones de ejemplares al año) con traducciones Japonesas y Norteamericanas y la publicación de historieta

Tabla 4 Tirajes de Historieta 2005

El Libro Semanal	3.5 millones ejemplares
El Libro Vaquero	3.5 millones ejemplares
El Libro Policiaco	2.4 millones ejemplares
Erotika	400 mil ejemplares
Sabrosas y bien entronas	300 mil ejemplares
Kalimán	160 mil ejemplares
La Familia Burrón	140 mil ejemplares
Shaman King	33 mil ejemplares
Los Simpsons	28 mil ejemplares
Spiderman	20 mil ejemplares



Imagen 56

Buba por José Quintero, es una historieta de relativo éxito, publicada originalmente en la revista La Mosca en la Pared, posteriormente participo en un proyecto con Grupo Vid, pero no fructifico.

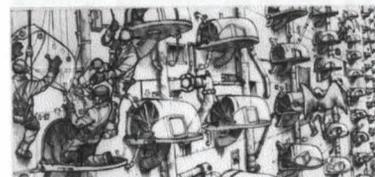


Imagen 57

Ricardo Pelaez ha explotado diversidad de conceptos y técnicas en su labor creativa.

Su trabajo se integra por ilustraciones de gran calidad y estética similar a la de Moebius.

88 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004. <http://catalogo.depuebla.com/>

89 VARGAS, ÁNGEL Y PAUL, CARLOS. Artículo: Lo que la Gente lee. Periódico La Jornada, 17 de Enero de 2001. DF, México.

90 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004. <http://catalogo.depuebla.com/>

1.6. El Cómic

mexicana reciclada sin propuestas novedosas y Novedades Editores quien publica las de corte rosa y las policíacas dirigidas a las amas de casa (aproximadamente 200 millones de ejemplares al año) y que en su conjunto representan el 41% de lo que se lee en México.⁹¹

1.7. Consideraciones

Este primer capítulo sirve para entender y contextualizar a qué nos referimos cuando abordamos el fenómeno comunicativo y cultural de la historieta, en específico el de La Familia Burrón. Con ello vez que hemos logrado establecer los conceptos históricos, referenciales y conceptuales que habremos de seguir utilizando para realizar el análisis hermenéutico.

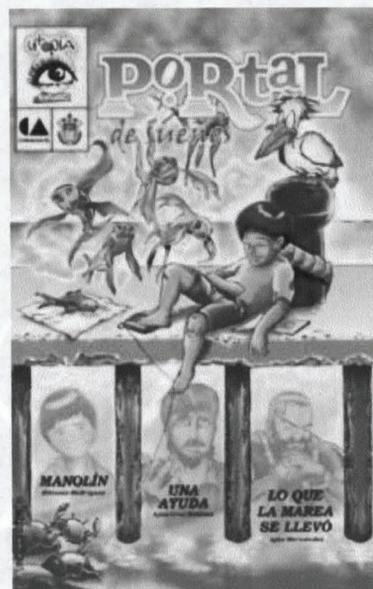


Imagen 58

91 VARGAS, ÁNGEL Y PAUL, CARLOS. Artículo: Lo que la Gente lee. Periódico La Jornada, 17 de Enero de 2001. DF, México.

Capítulo II

NEPOMUCENO ANICETO

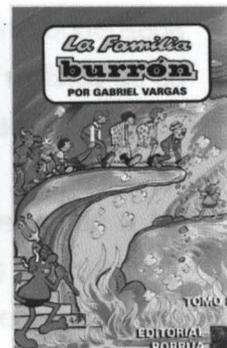
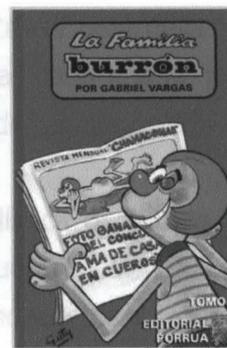
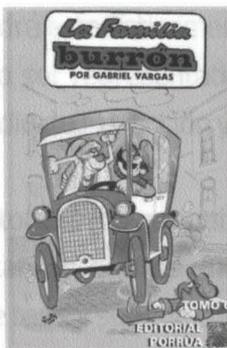
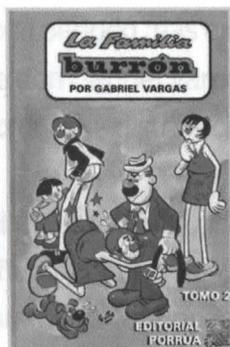
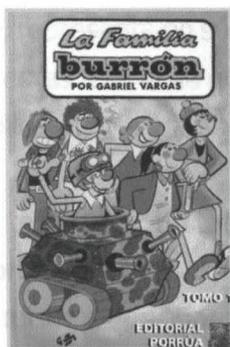


CHAVA

Análisis de los Componentes de
La Familia Burrón

Capítulo II Análisis de los Componentes de La Familia Burrón

En este capítulo se pretende llevar acabo el análisis de los elementos y componentes constitutivos de la historieta de La Familia Burrón, para ello se desglosarán sus unidades a partir de lo contemplado en la obra de J. L. Rodríguez, quien plantea un modelo muy completo para el examen de tebeos, en el cual logra establecer criterios para descomponer a la historieta en sus partes fundamentales.



2.1. La Viñeta

Debido a la imposibilidad práctica de analizar las más de 36 mil páginas que componen a la obra del Sr. Vargas, se recurrirá a una selección cualitativa de sus textos, mismos que se recuperan de la colección de nueve tomos que Editorial Porrúa publicó en el centenario de su fundación, los cuales contienen, cada uno, doce historias (un total de 108 historietas en la colección) y fueron escogidas por el propio Vargas, quien las considera revistas clásicas.

Dichas historietas, a su vez, pertenecen a la segunda época de La Familia Burrón, división creada por el autor y que, como se mencionará más adelante, representa no sólo el periodo más extenso de publicación, sino también es la fase en la que don Gabriel Vargas asumiría el control total de la publicación (historias, creación, distribución y ventas).

En total, tendremos un total de 9 historias del conglomerado, cada una con un promedio de 129 viñetas, dando un total de 1,161 recuadros a analizar, mismos que abordaremos a continuación.

La muestra equivaldrá estadísticamente al 7.68% de la obra condensada en tomos, logrando ser representativas cada una de las revistas de su respectivo compendio de extracción y de la labor de don Gabriel Vargas.

La muestra es entonces no probabilística o dirigida, responde a las posibilidades y alcances que se encuentran disponibles en cuanto al presente trabajo de tesis y supone como sujetos típicos y representativos a cada uno de los documentos tomados del universo que integran los nueve tomos compilatorios.¹

La observación inicial se realizará sobre la unidad mínima de la historieta, a saber: La viñeta, que según Rodríguez, es el lugar obligado para comenzar cualquier análisis, por ser el ambiente elemental, donde se encuentran las dos unidades principales de cualquier historieta: El continente (dimensión, extensión y forma) y el contenido (que engloba en sus elementos la intención comunicativa).²



1. QUÉRAUD, PIERRE. Sociología. La México: Editorial Siglo XXI, 1963.

2. La serie de muestra de papel, con un conjunto de formatos estandarizados por el ISO (International Organization for Standardization) en su norma 716 (de 1975) donde se tienen tres series A, B y C. En el mundo

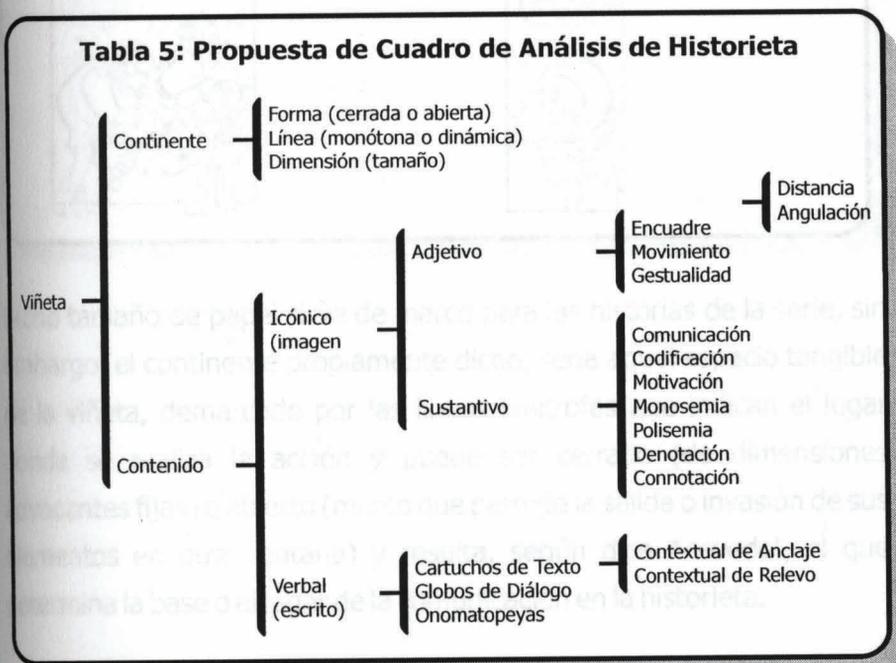
1. HERNÁNDEZ SAMPIERI; FERNÁNDEZ COLLADO y BAPTISTA LUCIO. Metodología de la Investigación, México: Editorial Mc Graw Hill, 2003.

2. RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España: Ed. Gustavo Gili S.A. Milana, 2004.

2.1. La Viñeta Externo de la Viñeta

Además de la mera identificación de su composición, se agregará a la propuesta ya planteada por Rodríguez, los elementos considerados por Pierre Guiraud en su obra *La semiología*, tal y como ya se había mencionado al inicio de este proyecto (**Tabla 5**). Esto con la intención de reforzar y crear un modelo de estudio más completo de historieta.³

Tabla 5: Propuesta de Cuadro de Análisis de Historieta



En un primer momento, se hará la descripción de las historietas en cuanto a su forma y, en un segundo instante, se abordará su estudio desde una perspectiva interpretativa y crítica, en base a los elementos identificados en las viñetas.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta. (Continente)

Los formatos de impresión estandarizados en todo el mundo⁴ determinan dos factores muy importantes al momento de producir una historieta, a saber, el costo y la consecuente adaptación de la obra al universo finito del papel donde se deberá situar.⁵

En el caso particular de la historieta de *La Familia Burrón*, sus dimensiones se corresponden a las de otras revistas contemporáneas del

3 GUIRAUD, PIERRE. *Semiología*, La, México : Editorial Siglo XXI, 2003.

4 Las series de tamaño de papel, son un conjunto de formatos establecidos por el ISO (International Organization for Standardization) en su norma 216 (de 1975), donde se fijaron tres series: A, B y C. En el mundo anglosajón, a las series ISO o DIN se las denomina también tamaños métricos (metric sizes) son la norma en todo el mundo, exceptuando Japón que cuenta con un sistema propio.

5 DE BUEN, JORGE. *Manual de Diseño Editorial*, México : Editorial Santillana, 2004.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta

mismo rubro, como lo son Kalimán o Lagrimas, Risas y Amor, con una extensión de 21 por 13.5 cm.

Tabla 6: Continente de Historieta



Viñeta de Continente Abierto



Viñeta de Continente Cerrado

Dicho tamaño de papel sirve de marco para las historias de la serie, sin embargo, el continente propiamente dicho, sería aquel espacio tangible de la viñeta, demarcado por las líneas limítrofes que indican el lugar donde se realiza la acción y puede ser cerrado (de dimensiones adyacentes fijas) o abierto (marco que permite la salida o invasión de sus elementos en otra ventana) y resulta, según dice Acevedo⁶, el que determina la base o el lugar de la comunicación en la historieta.

En este sentido, se les encuentran en dos variantes respecto a su nivel de importancia con el desarrollo de la historia que se pretende contar:

Las monótonas que cuentan con dimensiones regulares, equidistantes y simétricas. Ejemplo de ello podríamos mencionar a la historieta María Isabel (**Imagen 59**) de Yolanda Vargas Dulché, que es una publicación que integra en su composición, viñetas de estas características.

En contraparte encontraríamos a las viñetas dinámicas, caracterizadas por el uso de recuadros de diversos tamaños, líneas limítrofes curvas, asimétricas y complejas secuencias gráficas.

Ejemplo de ello sería la revista Meteorix 5.9, No Aprobado (**Imagen 60**), que es una historieta caracteriza por sus viñetas Dinámicas.



Imagen 59



Imagen 60

6 ACEVEDO, JUAN, Para hacer historietas, España : Editorial Popular, 1990.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta

Estas posibilidades de montaje son las que dotan de una carga significativa a la viñeta (su participación en la narración) o las convierten en criterios estéticos no significativos (un fin práctico y omnisciente).

Finalmente, es importante considerar el tamaño de las viñetas en la relación que guardan entre sí en la historieta, esto brinda señales (sobre todo en el caso de las dinámicas) de la importancia visual que tendrá la imagen (a mayor tamaño, más atracción o peso y viceversa).

Cabe mencionar que dentro de las posibilidades de montaje, se puede encontrar lo que Diéguez llama las macroviñetas (**Imagen 61**), las cuales no son otra cosa que una sola ilustración que alberga en su interior varias escenas interrelacionadas, dotando de un sentido de agilidad a la trama y en la cual se puede observar la repetición en el dibujo de un mismo personaje para indicar el antes y el después. En otras palabras, se trata de una imagen que es en sí misma varias viñetas, pero sin líneas limítrofes entre ellas y que conforma un solo recuadro.

Esta cualidad propia de las macroviñetas se relaciona directamente con la intención de generar la ilusión cinética y un mayor dinamismo en el montaje de la historieta, por lo cual es empleado comúnmente en secuencias de acción.⁷

Los criterios antes descritos nos permiten identificar a partir de la muestra cualitativa previamente tomada, el continente empleado por Gabriel Vargas, al que podemos señalar como integrado por viñetas monótonas de líneas rectas y medidas similares entre sí, de formas verticales y rectangulares, poseedoras de una contigüidad específica, en las que se observa una designificación de las mismas, pudiéndose agrupar en cinco tipos diferentes (**Tabla 7**).

De esta clasificación podemos desprender la cantidad de viñetas que se integran en continentes cerrados y abiertos.



Imagen 61

En el caso del siguiente ejemplo podemos observar una secuencia que combina los elementos propios de una macroviñeta, aunque ha añadido recuadros a las figuras para simplificar su lectura y evitar confusiones.

⁷ STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo historietas. Estilos y sentidos de una arte menor, Argentina : Ediciones Nueva Visión, 1977.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta

Estas posibilidades de montaje son las que dotan de una carga significativa a la viñeta (su participación en la narración) o las convierten en criterios estéticos no significativos (un fin práctico y omnisciente).

Finalmente, es importante considerar el tamaño de las viñetas en la relación que guardan entre sí en la historieta, esto brinda señales (sobre todo en el caso de las dinámicas) de la importancia visual que tendrá la imagen (a mayor tamaño, más atracción o peso y viceversa).

Cabe mencionar que dentro de las posibilidades de montaje, se puede encontrar lo que Diéguez llama las macroviñetas (**Imagen 61**), las cuales no son otra cosa que una sola ilustración que alberga en su interior varias escenas interrelacionadas, dotando de un sentido de agilidad a la trama y en la cual se puede observar la repetición en el dibujo de un mismo personaje para indicar el antes y el después. En otras palabras, se trata de una imagen que es en sí misma varias viñetas, pero sin líneas limítrofes entre ellas y que conforma un solo recuadro.

Esta cualidad propia de las macroviñetas se relaciona directamente con la intención de generar la ilusión cinética y un mayor dinamismo en el montaje de la historieta, por lo cual es empleado comúnmente en secuencias de acción.⁷

Los criterios antes descritos nos permiten identificar a partir de la muestra cualitativa previamente tomada, el continente empleado por Gabriel Vargas, al que podemos señalar como integrado por viñetas monótonas de líneas rectas y medidas similares entre sí, de formas verticales y rectangulares, poseedoras de una contigüidad específica, en las que se observa una designificación de las mismas, pudiéndose agrupar en cinco tipos diferentes (**Tabla 7**).

De esta clasificación podemos desprender la cantidad de viñetas que se integran en continentes cerrados y abiertos.



Imagen 61

En el caso del siguiente ejemplo podemos observar una secuencia que combina los elementos propios de una macroviñeta, aunque ha añadido recuadros a las figuras para simplificar su lectura y evitar confusiones.

⁷ STEIMBERG, ÓSCAR. Leyendo historietas. Estilos y sentidos de una arte menor, Argentina : Ediciones Nueva Visión, 1977.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta

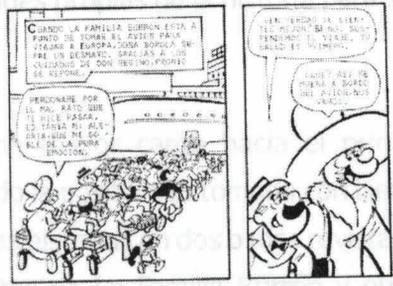
Tabla 7. Viñetas de La Familia Burrón como la cantidad de

Tipo: Título
Descripción: Sirve de marco para la presentación de la historieta, pueden ser de continente cerrado o abierto.
Frecuencia: 0.8%

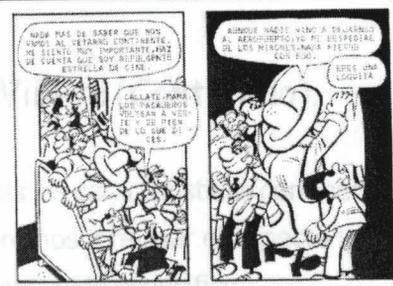


Tipo: A
Descripción: De mayor proporción respecto a la adyacente, oscila entre los 5.8 cm y los 7 cm x 8.8 cm (viñeta izquierda).
Frecuencia: 29.5%

Tipo: B
Descripción: De menor proporción respecto de la adyacente, oscilan entre los 3.5 cm y cm 4.5 cm x 8.8 cm (viñeta derecha).
Frecuencia: 29.5%



Tipo: C
Descripción: De similar proporción respecto de la adyacente, varían de entre los 4.6 cm y los 5.7 cm x 8.8 cm.
Frecuencia: 37%



Tipo: D
Descripción: De presentación, se encuentran en la primer página de la historieta y son menores en relación a su altura con las demás viñetas.
Frecuencia: 3.2%



Proporción de Viñetas de Continente Cerrado promedio: 83%
 Proporción de Viñetas de Continente Abierto promedio: 17%

Toda esta identificación de elementos compositores de la historieta, nos permiten conocer el patrón utilizado por Gabriel Vargas, quien generaría constantes en su obra que definirían su particular estilo.

2.2. El Aspecto Externo de la Viñeta

Es posible que la distribución de las viñetas, así como la cantidad de las mismas respondiera entonces a dos factores. El primero sería el espacio finito de la revista (resultado del presupuesto disponible, las expectativas de los consumidores y la capacidad de producción en las ediciones), mismo del que ya habíamos hablado en el pasado, y el segundo se integraría por las necesidades propias de la historia para ser contada.

Ante ello, encontramos entonces una mayor carga hacia el primer aspecto, toda vez que hemos observado la posibilidad tomada con cierta frecuencia por Vargas de dividir algunas historias en dos o más revistas y la similitud observada entre las viñetas de La Familia Burrón y otras publicaciones de la época.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta (Contenido).

Ya conocidas, identificadas y entendidas las características continentales de la obra de Gabriel Vargas, procederemos a revisar el aspecto interno de su obra, donde se ahondará en su contenido específico.

Al hablar de contenido, nos referimos a todos los elementos constitutivos y particulares de la historieta, mismos que dependen totalmente de la intención comunicativa del autor, se trata de los dos elementos que conforman al tebeo y se encuentran caracterizados por su interrelación (Tabla 8).

Tabla 8. Aspectos Pictográficos y Códigos Lingüísticos



2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

A.- Los Aspectos Pictográficos, (icónico) los cuales se integran por los elementos gráficos propios de la ilustración, los cuales permiten contar una historia.

B.- Los conformados por los Códigos Lingüísticos, (verbal) cuya finalidad es la de complementar, guiar y cerrar la gama de significados de la imagen.

Pueden desglosarse en el caso del primero, en icónico adjetivo (plano, angulación, movimientos y gestualidad utilizados) e icónico sustantivo (descripción de los elementos gráficos). Y en el caso del segundo, en verbales (contextual, de transferencia, de diálogo y onomatopéyico).

Es importante destacar que la posibilidad narrativa se sustenta en la consecución de varias viñetas interrelacionadas, logrando así transmitir un mensaje y en caso contrario, al contar con sólo una ilustración, no se trataría de una historieta sino de un dibujo, excepción a ello resultan las macroviñetas, que ya se han mencionado en este mismo capítulo.

2.3.1. Lo Icónico Adjetivo.

Por icónico adjetivo entenderemos a los elementos propios de la composición del tebeo, los cuales se orientan a las formas que integran el dibujo. Se conforma por el encuadre, los códigos cinéticos y la gestualidad. El objetivo principal de todas ellas es el de generar una carga significativa sobre los dibujos, de ahí su carácter adjetivo.

Encuadre

Se trata de un término extraído del lenguaje fílmico y es utilizado en el proceso comunicativo de la historieta, al igual que en el caso del cine o la televisión, como algo más que un simple margen existencial, borde o separación; se trata de un aspecto clave que habrá de definirnos a la imagen es sí.⁸

⁸ BRODWELL, DAVID y THOMPSON, KRISTIN. Arte Cinematográfico, México : Ed. Mc Graw Hill, 2002.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Ello quiere decir que al igual que en las viñetas significativas, encontraremos en las posibilidades de encuadre elegidas por el autor de historieta, una intención comunicativa, donde observaremos si se ha decidido utilizar como un elemento auxiliar en el proceso de contar una historia o se le ha relegado a un sentido meramente incidental.⁹

Sin importar el tamaño del encuadre, éste siempre representará un espacio finito y limitando y por ello se convierte en la guía utilizada por el emisor para transmitir un mensaje. Lo que el receptor es capaz de observar, sólo representa una porción de un universo más amplio al cual no se puede acceder a menos que el autor de la historieta así lo desee y lo integre en una nueva viñeta.

Otra característica del encuadre que se debe resaltar es la sensación que produce en el espectador, al situarlo en una posición específica, la cual en el caso de la historieta, corresponde no a una realidad, sino a la perspectiva que el artista ha decidido utilizar para generar la comunicación.¹⁰

Dentro del encuadre encontraremos dos elementos que se pueden observar con facilidad en las ilustraciones de las historietas, ellas son: la distancia y la angulación.¹¹

La distancia es el nivel de acercamiento que se guarda respecto de la imagen exhibida en la viñeta (**Tabla 9**).

Tabla 9. Distancia del Encuadre



Extreme Close Up

Se trata de una imagen que acentúa una parte mínima y cercana del objeto o persona que integra el encuadre.

9 MC CLOUD, SCOTT. Reinventing Comics, How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form, E.U.A. : Ed. Harper Perennial, 2001.

10 BAUR, ELISABETH K, La historieta: una experiencia didáctica, España : Ed. Nueva Imagen. 1979.

11 RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España : Ed. Gustavo Gili S.A.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta



Big Close Up

En este caso es una imagen que señala una sección pequeña del objeto o persona que integra el encuadre.



Close Up

Se trata de una imagen cercana del objeto o persona e integra una porción completa en sí misma y sirve para generar intimidad.



Medium Close Up

Es una imagen menor que permite hacer hincapié en un aspecto particular de la persona u objeto que compone el encuadre.



Médium Shot

En este caso se presenta una imagen intermedia de la persona u objeto del encuadre y es útil para identificarlo.



Plano Americano

Esta imagen se muestra una tercera parte del objeto o la persona del encuadre.



Full Shot

Se trata de una imagen que permite observar a la persona u objeto en su totalidad.



Long Shot

Es una imagen distante que muestra a la escena de forma general.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta



Big Long Shot

Esta imagen sirve para situar a la escena general en su contorno.



Extreme Big Long Shot

Esta imagen permite complementar el entorno con un mayor número de elementos.

El ángulo¹² remite a la perspectiva en la cual el receptor habrá de observar la acción; dicho punto de vigilancia es infinito, pues puede ser situado en cualquier punto del universo desarrollado, aunque para fines prácticos se mencionaran los seis tipos (**Tabla 10**) contempladas en la obra de David Cheshire.¹³

Tabla 10. Distancia del Encuadre



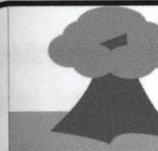
Horizontal.- Se trata de una perspectiva que muestra la escena desarrollada de manera lineal.



Plano Holandés.- Perspectiva que muestra la acción desarrollada con una inclinación general de la escena, a partir de treinta grados.



Picada.- Permite observar la escena desde un ángulo inclinado de cuarenta y cinco grados hacia la parte inferior del lugar.



Contra Picada.- Esta perspectiva se logra al mostrar la acción en un ángulo de cuarenta y cinco grados en dirección superior.

12 Imágenes generadas exclusivamente para esta Tesis.

13 CHESHIRE, DAVID. Gran Libro del Vídeo, El, Hong Kong : Ed. Salvat, 1990.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta



Cenital.- Se trata de una perspectiva que muestra la acción desde un punto de observación superior.



Contracenital.- Se trata de la perspectiva que permite observar la escena desde la parte inferior donde se desarrolla.

Ya conocidos los diferentes niveles de acercamiento y ángulos que pueden ser utilizados en la composición del encuadre de la viñetas, procederemos a enlistar los tipos y el porcentaje que se obtuvieron de la muestra analizada de La Familia Burrón (**Tabla 11**), para así comprender en qué medida Gabriel Vargas realizó dichas aproximaciones con una intencionalidad comunicativa.

Tabla 11. Resultados Encuadre y Ángulo

Tipo de Encuadre	Porcentaje	Tipo de Ángulo	Porcentaje
Extreme Close	16%	Horizontal	35%
Big Close Up	10%	Holandés	0%
Close Up	21%	Picada	31%
Medium Close Up	2%	Contra Picada	34%
Medium Shot	29%	Cenital	0%
Plano Americano	18%	Contra Cenital	0%
Full Shot	3%		
Long Shot	1%		
Big Long Shot	0%		
Extreme Long Shot	0%		

Los resultados antes expuestos, por sí mismos no representan nada, pero a partir de lo que hemos expuesto en este capítulo, nos permiten conocer lo que Bordwell y Thompson denominan proporción de aspecto y que no es otra cosa que la integración de elementos al interior de una imagen y la finalidad comunicativa que se persigue con ellos.¹⁴

Así tendremos en la obra de Gabriel Vargas, una intención de generar espacios íntimos, donde se pueden identificar de manera sencilla los personajes y los ambientes que a ellos rodean, esta característica se evidencia claramente en el uso predominante de Medium Shots, Planos Americanos y Close Ups en sus tres niveles más ínfimos.

14 BRODWELL, DAVID y THOMPSON, KRISTIN. Arte Cinematográfico, México : Ed. Mc Graw Hill, 2002.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Aunado a ello tenemos la constante interacción e intercalación de ángulos de imagen (horizontal, picada y contra picada), que ejercen un papel comunicativo muy importante al ser utilizados de manera casi equitativa como se observa en los resultados obtenidos de la muestra.

Lo anterior nos refiere a la combinación de elementos que dotan de una característica dinámica y adjetiva en las secuencias narrativas empleadas por Gabriel Vargas en La Familia Burrón y que logran integrarse en sus historias para reforzar, por medio de dichos manejos, a la historieta en sus posibilidades expresivas.

Códigos Cinéticos

Aunado al encuadre tendremos también el movimiento producido dentro de la historieta como otro factor de adjetivación de la imagen. Cabe destacar que dicha propulsión no es tal, sino la ilusión producida como ya se había observado en el capítulo anterior por convenciones gráficas que incrementan y completan la expresividad de los personajes y objetos de la ilustración, enfatizando las acciones de los mismos y dotándolos de esa apariencia cinética (**Tabla 12**).¹⁵

Tabla 12. Distancia del Encuadre



Líneas Rectas que, dependiendo de su acomodo pueden significar resplandor (manando del objeto), velocidad o dirección (situadas exclusivamente en un punto específico).



Líneas Vibratorias, mismas que pueden significar radiación, o calor si se encuentran de forma horizontal o temblor en caso de ser paralelas.



Líneas Quebradas, que se usan para representar rayos, energía o electricidad, dependiendo de la fuente de la cual provengan.

15 MASOTTA, OSCAR. Historieta en el mundo moderno, La, Argentina: Editorial Paidós, 1982.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta



En forma de Gotas y son utilizadas para representar sudor, lágrimas o agua dependiendo del lugar del cual manen.

Así encontraremos presentes dichas convenciones gráficas de adjetivación cinética en el 83% de las viñetas analizadas, ello nos remonta en una primer instancia a un claro manejo de dichos códigos por parte del autor y en segundo término a una persecución estética por lograr un mayor impacto en la expresividad de personajes, lugares y situaciones, dotándolos de una característica que facilita la comunicación con el lector al orientar su lectura.

Gestualidad

Pese a la importancia que tienen tanto el encuadre como los códigos cinéticos en la transmisión de mensajes sencillos o complejos dentro de la historieta, la mayor carga adjetiva dentro de la ilustración le corresponde a la gestualidad.

Modesto Vázquez¹⁶ menciona que existen cuatro formas básicas de gestualidad (**Tabla 13**) humana como forma de expresión, mismas que son llevadas a la historieta para lograr el efecto comunicativo deseado y de las cuales surgen otras dos que él denomina derivadas.¹⁷

Tabla 13. Gestualidad



16 VÁZQUEZ GONZÁLEZ, MODESTO. *Historietica : todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*, La, México : Editorial Promotora K, 1981.

17 Imágenes generadas exclusivamente para esta Tesis.

18 GUBERN, ROMÁN. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, España : Editorial Lumen, 1974.

Otros autores como Román Gubern¹⁸ clasifican al menos catorce distintas: terror, sorpresa, enfado, pesadumbre, maquinación, sueño, excitación, cólera, frío, hipocresía, astucia, confianza, complacencia y repulsión, mismas que se combinan con los códigos cinéticos para

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

acentuar y multiplicar las expresiones en el rostro y en todo el cuerpo.

A final de cuentas, la capacidad expresiva de un personaje depende de la pericia de su autor y no es reducible a formas o recetas. Se apoya tanto en la capacidad de observación cuanto en la expresividad y dominio de instrumentos gráficos.¹⁹

Sin embargo, coincidiremos con la propuesta de Vázquez por lograr entender a la gestualidad humana en una concepción mucho más ínfima del espectro que proporciona la expresividad, a lo sintético de su categorización y a permitir extenderla según los elementos de apoyo que se integren en los personajes, motivo por el cual habremos de utilizar su sistema de clasificación en el presente trabajo.

Tras aplicar los criterios ya señalados encontramos que la gestualidad observada en la obra de Gabriel Vargas es en el 92% de los personajes de alegría, en un 7% malicia y el 1% restante se divide entre ingenuidad, enojo y tristeza.

Ello nos habla de una tendencia muy marcada por parte de don Gabriel Vargas, de dotar a sus personajes de una expresión alegre, misma que como veremos más adelante resulta contrastante con la gravedad y el dramatismo de las historias, que tratan realidades crudas, urbanas y frías, ante las cuales los protagonistas siempre muestran un gran sentido del humor y optimismo ante la adversidad.

2.3.2. Lo Icónico Sustantivo.

Para Dieguéz, lo icónico sustantivo, se integra de los elementos gráficos regidos en función de la connotación, denotación y simbolización de las imágenes que se presentan y del significación que tendrán en el receptor.

Sin embargo, nunca menciona que toda la viñeta puede ser entendida como un conjunto de signos, tal y como sí lo hace Pierre Giraud al referir

19 RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, JOSÉ LUIS. El cómic y su utilización didáctica, España : Ed. Gustavo Gili S.A. 1998. Pág. 75.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Que un signo es un estímulo cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo²⁰, dicha evocación dada siempre con la finalidad de comunicar.

Significa que el signo posee la capacidad de transmitirnos diversos mensajes por medio de nuestros conocimientos y experiencias previas, ya sean conscientes o inconscientes, mismos que son usados por los seres humanos de manera cotidiana y casi imperceptible y en el caso específico de la historieta se retoman para lograr una comunicación efectiva mediante el uso de un lenguaje propio lleno de convenciones gráficas (Mismas que ya hemos analizado como parte de los elementos adjetivadores).

Lo importante a rescatar aquí, son los significados del signo y cómo éstos se encuentran regidos por funciones evocadoras, mismas que se presentan a continuación, junto con su identificación y uso en las historietas que conforman nuestra muestra.

Comunicación

Para la semiología o semiótica, el signo sólo existe cuando en él se encuentra la intención comunicativa, aunque existen una gran cantidad de elementos expresivos que sin tener el deseo logran darnos pistas o causar evocaciones, ello se logra no por una intención del emisor, sino porque el receptor dota de un cúmulo de significaciones a las cosas.

Por ejemplo, la caída de un rayo no puede ser entendida desde el punto de vista científico como una manifestación divina, sin embargo puede significar eso, dependiendo de las circunstancias y de la persona que recibe el mensaje o mejor dicho del sujeto que dota de significado a un suceso que per se carece del mismo.

Así tendremos en las historietas de La Familia Burrón una clara intención comunicativa (pues se realiza con la finalidad de llegar al mayor número

20 GUIRAUD, PIERRE, Semiología, La, México : Ed. Siglo XXI, 2003. Pág. 28.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

de receptores) que la situaría dentro de los medios masivos, la cual puede ser entendida desde el punto de vista del consumo cultural como la adquisición de un bien marcadamente estético y representativo de la cultura de la cual proviene, pero que a su vez nutre y añade nuevos elementos a sus receptores.

Siendo así un mensaje enviado, recibido y retroalimentado por Gabriel Vargas, quien se nutre de la realidad para crear fantasías que paulatinamente se convierten en manifestaciones cotidianas de su sociedad y que además cumple con las premisas que Dominick señala en el modelo sumario y del cual ya hablamos en el primer capítulo.

Codificación

La relación entre significante (objeto) y significado (evocación) se da por medio de convenciones, ya sean signos motivados o indicios naturales, son resultados de acuerdos explícitos o implícitos entre los involucrados.

Cabe destacar que el grado de complejidad se encuentra dado en relación con el objeto, por ello es mucho más cerrado un símbolo químico que una obra de arte, el primero surge de una convención académica establecida y aceptada a nivel mundial, la segunda es mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva.

Dando la posibilidad para entender que La Familia Burrón es en sí una expresión de mayor complejidad, pues se trata de miles de elementos individuales (viñetas), en torno a centenares de historias que en su complicación y extensión dan por resultado final una sola obra.

Dicho código no podría ser entendido sin un protocolo previo, establecido y difundido por las partes en cuestión, por ello es que la codificación de la obra de Vargas se da, como ya hemos observado en este capítulo, a partir del adecuado uso del lenguaje particular de la historieta.

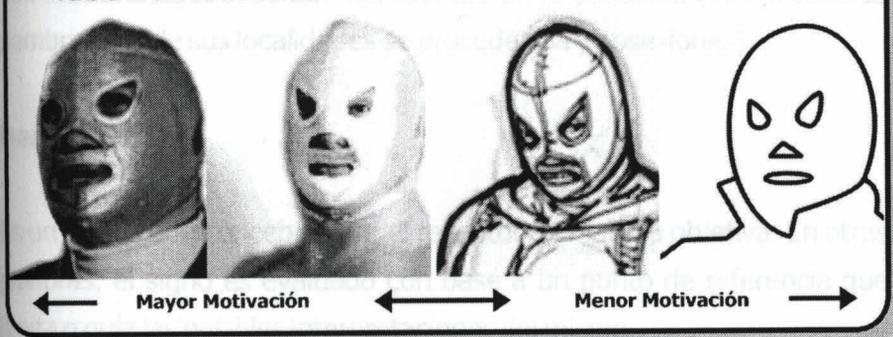
2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Motivación

Por motivación entendemos a la relación natural que se da entre el significante y el significado, y depende directamente de lo análogos que son entre sí las convenciones del signo y de su valor icónico.

Mc Cloud²¹ señala la existencia de niveles de iconicidad que dependen entre sí de lo cercano que se encuentren a la realidad que representan, polarizándolos desde la fotografía hasta aquellos elementos esenciales de una persona u objeto (figuras geométricas básicas).

Tabla 14. Motivación



Sería importante detenernos en este punto para explicar las implicaciones del mismo en nuestro estudio, pues se trata de un concepto que nos permite entender el grado de empatía que se puede generar hacia unos personajes poco figurativos (reparemos en que el marcado estilo de dibujo de Gabriel Vargas, se caracteriza por la poca cantidad de detalle y textura de sus personajes).

En otras palabras, La Familia Burrón hace uso de esta característica de la historieta, partiendo de contenidos gráficos con poca motivación, para contar historias complejas caracterizadas por su marcado contenido social.

Monosemia y Polisemia

La teoría, según dice Guiraud²², señala que a cada significante

21 MC CLOUD, SCOTT. Understanding Comics, The Invisible Art. E.U.A. : Harper Perennial, 2000.

22 GUIRAUD, PIERRE, Semiología, La, México : Ed. Siglo XXI, 2003.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

corresponde un significado, es a lo que llamaremos monosemia. Sin embargo en la práctica, un sólo significante puede gozar de muchos significados (polisemia), esto debido a que no existe un único código definido por el Hombre, sino que utilizamos una cantidad no determinada de códigos superpuestos en nuestra interacción cotidiana.

Esta cualidad del significante fue considerada por Vargas, quien (posiblemente sin querer) dotó a sus personajes de un código único y específico para comunicarse, en el cual se emplea un vocabulario propio, enriquecido con elementos del folclor popular y las reglas gramaticales del español (facilitando así su lectura), y a su vez integra en sus actores nominaciones que resultan inexistentes en lo cotidiano (sus peculiares nombres, las de sus localidades de procedencia y posesiones).

Denotación

Es un significado concebido por el receptor de manera objetiva. En otras palabras, el signo es evaluado con base a un punto de referencia que limita o guía las posibles interpretaciones del mismo.

Por ejemplo, el dibujo de un helicóptero no es un vehículo aéreo, se trata de una imagen bidimensional que sirve para que el lector interprete que se habla o hace relación a dichas máquinas.

De la misma manera, no existen las personas, lugares ni sucesos a los que se hacen referencia dentro de la serie de historietas, lo que sí es real, es la capacidad del lector para asimilar los contenidos de las historias, humanizando a sus protagonistas y generando lazos empáticos con ellos.

Connotación

Se trata de una cualidad propia de los signos, en la cual el decodificador o receptor de un mensaje dado, construye un significado a partir de sus experiencias previas, dichas valoraciones redundan en una apreciación

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

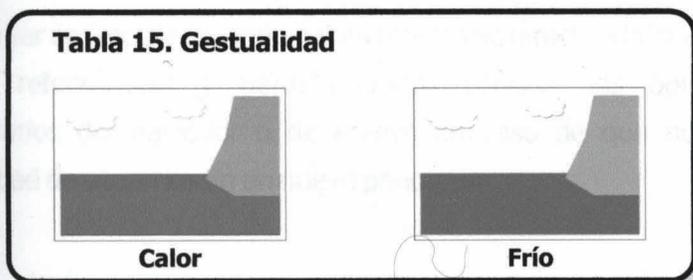
subjetiva del objeto.

Utilizando el mismo ejemplo del dibujo del helicóptero, tendremos entonces referencias de vuelo, estatus social, potencial bélico, apreciación del trabajo del dibujante y posiblemente tantas connotaciones diferentes como lectores existan.

De igual manera, los Burrón sufren este mismo efecto, pues son interpretados de diferentes formas por cada receptor, pero son orientados por Gabriel Vargas quien envía sus historias al decodificador con el acertado uso de elementos y convenciones gráficas y logrando así una comunicación efectiva.

Todo signo se rige por semejanzas, entre su significante y su significado. Estas analogías se logran según Diéguez por la preponderancia que el ser humano le da a la vista sobre los demás sentidos que posee, de lo contrario, la ilusión no resultaría y se harían necesarios los complementos sonoros, táctiles, gustativos y olfativos para lograr un mensaje efectivo en la historieta.

Esta cualidad también hace posible el uso de aspectos propios del diseño gráfico, como los colores o formas simbólicas para expresar una gran gama de cualidades (calor, frío, soledad, melancolía, entre otras), y deben su funcionamiento a las experiencias previas de las personas, quienes dan coherencia al mensaje. Por ejemplo (**Tabla 15**), una misma ilustración pero con una gama distinta de color, genera atmósferas y ambientes totalmente diferentes.²³



23 Imágenes generadas exclusivamente para esta Tesis.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Finalmente, otra analogía que nos permite entender una historia narrada dentro de las viñetas de un tebeo, es la relacional, que permite dotar de manera inconsciente a un personaje que actúe como individuo, de los mismos juicios de valor, motivo por el cual somos capaces de entender a Borola, por ejemplo, como una persona.

2.3.3. El Contenido Verbal

Ya antes habíamos podido apreciar las observaciones de diversos teóricos de la historieta que afirmaban que una de las características básicas del tebeo era precisamente la integración de elementos gráficos e icónicos en el montaje de la viñeta.

Esta conjunción de elementos hace permisible un alto grado de redundancia en el mensaje, lo que guía, orienta y simplifica su decodificación.

Dichos elementos textuales se integran a la imagen de diversas maneras y a su vez cumplen funciones específicas en la historieta.²⁴

Cartuchos de Texto

Se trata de recuadros que sirven para separar el contenido verbal de la imagen y hacen las veces de voz en off en la narración, permitiendo situar al lector en un ambiente específico o al brindar de una pequeña introducción respecto del pictograma apreciado. A la vez que contextualizar las situaciones (**Imagen62**).

Pueden ser de Anclaje, cuando hacen referencia directa a la imagen de la viñeta, reforzándola y permitiéndonos conocer las opiniones y comentarios del narrador o de Relevo en caso de que nos den la posibilidad de situarnos en un nuevo panorama.

Hace muchos días



Imagen 62



24 ACEVEDO, JUAN, Para hacer historieta, España : Editorial Popular, 1990.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Globos de Diálogo

Se trata de una convención gráfica que permite la introducción de diálogos en los personajes que intervienen en la historieta. Consta de un cuerpo usualmente circular que puede modificarse en base a los criterios de los códigos cinéticos, para dotar al emisor de una tesitura de voz particular o de gravedad o relevancia en su intervención y de un rabillo que permite establecer el origen del sonido (**Imagen63**).



Imagen 63

Onomatopeyas

Este elemento en particular puede ser ubicado dentro de las convenciones gráficas de la historieta y se trata de la inserción de una palabra que representa un sonido en específico y dota de una mayor significación a la imagen observada (**Imagen64**).



Imagen 64

Excepciones

Como excepción a la regla, es posible encontrar historietas o cartones²⁵ que carezcan de los elementos gráficos y se integren sólo de texto. Como lo ejemplifica el siguiente cartón (**Imagen65**) del Maestro Rius, donde se omite la ilustración y se reemplaza por un fondo negro, que en la cultura occidental significa luto y dota de una mayor significación al mensaje.



Imagen 65

De esta clasificación sobre el contenido verbal, encontraremos una relación intrínseca donde se manifiestan de manera tácita todos los elementos en la conformación de historietas y que por resultado lógico generan una relación natural al aunarse a las imágenes de cada viñeta para presentarse como una obra compleja.

En cuanto a lo observado en la obra de Gabriel Vargas, cabe hacer la mención del elemento principal en cuanto a sus posibilidades escritas o de narrativa se refiere y que es precisamente la flexibilidad y peculiaridad con la cual hace uso del lenguaje en las páginas de su historieta; idioma

25 Nombre común dado a la caricatura de índole político en México.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

español al cual tras introducir o enriquecer en relación a su fuente (el habla popular) costumbrista y folclórica, ve adornado en una composición cuasi barroca para generar un habla plena de libertad y en contra de toda orden gramatical o apego al español.

Dicha informalidad obedece a sus propios cánones. Donde igual se combina el modismo mexicano del Distrito Federal, que expresiones del habla inglesa y aun más frases generados de manera exclusiva para el universo de La Familia Burrón.

Tal característica del lenguaje enriquece a la historieta y apoya a un segundo elemento que es en realidad el protagonista de la obra de Vargas. Dicho papel estelar cae en manos de las tramas de carácter imperantemente urbano y que buscan retratar de manera cómica realidades amargas y oscuras donde el ser humano al entrar en contacto con una ciudad adversa a la vida se pervierte y sume en sí mismo plétorico de corrupción, pobleza y desolación.

La salida a tal contrariedad (La de la vida misma rebasada en sus posibilidades de solución) deviene de la actitud de la atípica y protagónica familia que da nombre a la serie y es que su posición ante lo cotidiano es contundente; se trata de la búsqueda por superar los rezagos, desgracias y problemas aprendiendo a ser felices por medio del refuerzo de los valores que cultivan y exaltan: honestidad, trabajo y familia.

2.3.4. Personajes de La Familia Burrón

De acuerdo con lo publicado por Carlos García-Tort y Miguel Cervantes²⁶, en un ensayo referente a los personajes que integran el universo de La Familia Burrón, son cinco los que por su transcendencia podrían considerarse como los principales (Borola, Regino, Macuca, Tejocote y Foforito Burrón), los cuales, se encuentran organizados dentro de un modelo jerárquico triangular, donde se reconoce la igualdad de la pareja,



Trabajo 66

ST. FRANCISCO
San Francisco, México - Ed. Perla
2002 - Capítulo V. Origen y

26 GARCÍA-TORT, CARLOS Y CERVANTES, MIGUEL, Ensayo: Los Burrón: Dramatis personae o un elenco cachetón, Periódico: La Jornada Semanal, 10 de mayo de 1998.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

pero en este caso con predominio de la figura femenina en cuanto a su importancia²⁷ y a los cuales se anexan otros veinte de naturaleza secundaria y que en este caso sirven como miembros de apoyo en las historias, ambos autores coinciden en hacer referencia a las peculiaridades de Doña Borola (su constante intervención en la trama como generadora o depositante de la acción) a quien consideran como el personaje principal.

Carlos Monsiváis²⁸, va más allá al asegurar la existencia de por lo menos ochenta miembros distintos que interactúan dentro de la serie de La Familia Burrón. Esta cantidad de integrantes interconectados, convierten a la vecindad, no sólo en un macrocosmos, sino en el personaje principal.

La idea explotada por Monsiváis, de un sistema del cual todos son parte, permite entender que los personajes gozan de una importancia similar, si bien el rol que cada uno de ellos juega cambia tanto en sus funciones como en su jerarquía (la cual esta dada por sus apariciones e influencia en el sistema), todos son necesarios.

Para fines del presente trabajo nos ceñiremos a lo observado por García y Cervantes, pero sin descuidar las observaciones de Monsiváis que permiten comprender con mayor profundidad a cada uno de los personajes que integran a La Familia Burrón.

A continuación se presenta una relación de los personajes estratificados en cuanto a su constante aparición en la serie y a una jerarquía establecida por el eje temático de las historias.

Doña Borola Tacuche de Burrón.- También llamada en la serie, La Güereja, es la esposa de Don Regino Burrón y por consiguiente, la madre de Macuca y de Regino Chico (**Izquierda, Imagen 66**).

Se trata del personaje sobre el cual gira la acción dentro de las historietas de La Familia Burrón, es un ser que contrasta con la figura sumisa de la



Imagen 66

27 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo V Origen y Desarrollo de la Familia.

28 MONSIVÁIS, CARLOS, Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas, Periódico La Jornada Semanal, 10 de mayo de 1998.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Mujer mexicana de la época, pero que representa en su persona, en mayor o menor grado, a toda la clase proletaria mexicana.

Este proletariado se sitúa dentro del espectro social en una desventaja categórica frente a todas las demás clases sociales, a saber: los pobres, sabedores de la inequidad económica, viven bajo sus propias normas en un ambiente que les es naturalmente hostil.²⁹

Derivado del resentimiento de su condición, la clase baja, se representa mediante una actitud explosiva y desafiante a lo establecido (ambas características presentes en Borola), lo que se entiende más como una apariencia creada a modo defensivo, que una actitud natural.

Se trata de una mujer temperamental, violenta al menor roce, ingeniosa, alegre y poco escrupulosa que busca, en sus aventuras y desventuras, sacar a su familia de la pobreza en la cual subsiste y mejorar su entorno en el corto plazo, observando con desgano y desinterés cualquier plan que redunde en estrategia a futuro. Lo único que existe en su dimensión es el ahora.³⁰

Se supone una burguesa caída en desgracia y es así como justifica de manera implícita su conducta desinteresada y presuntuosa, añorante de un tiempo del cual no conserva plena conciencia.

Caracterizada además por su peculiar forma de vestir (siempre a la última moda) y por su autoproclamada ayuda hacia los desprotegidos, misma que la transforma de manera frecuente en una activista social de temporada.

Siempre buscando la manera de reafirmarse a sí misma, forja su realidad a partir de anhelos y deseos, por lo que se resuelve como una figura esencialmente introvertida.



29 RAMOS, SAMUEL, Perfil del Hombre y la Cultura en México, El México: Ed. Espasa-Calpe, 1992.

30 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México: Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XI El Factor Psicológico.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Don Regino Burrón.- Esposo de Borola, se trata de un personaje educado, sencillo y taciturno, el prototipo del hombre de familia que se enorgullece de ella, es el proveedor por antonomasia y sostén moral de la misma, busca en su retraimiento e inhibición, un espacio familiar y seguro (**Derecha, Imagen 66**).

Ejerce el oficio de peluquero en El Rizo de Oro, establecimiento del cual es propietario, hombre honrado, trabajador, en extremo paciente y amoroso, por lo general, es quien ayuda a deshacer los líos generados por su esposa.

A diferencia de su mujer, él no representa a la clase proletaria en sus actos, sino a una incipiente clase media urbana, muy segura de su sentido práctico, temerosa de perder los escasos privilegios que han sido conquistados en la evolución social de México y celosa del resguardo de sus valores.³¹

Es un hombre pasivo, de acción torpe y carente de filiaciones políticas, religiosas, sociales o cualquier otra que lo obligue a la convivencia con sus congéneres, en un ejercicio premeditado contra cualquier dejo de idealismo.

Resultado de la misma parquedad con la que observa al mundo, se encuentra subyugado a su familia de manera conciente e inconsciente.

Macuca Burrón.- Hija menor de Borola y Regino Burrón, es soñadora, sensible y reservada, se encuentra muy unida a su madre, a quien ayuda en los quehaceres domésticos e imita sus patrones de conducta social, pero se excluye de manera deliberada de las situaciones que considera que afectan a su ética (**Imagen 67**).

Siempre viste igual que su madre, salvo en las ocasiones de gala, donde su indumentaria es sobria en la persecución de no opacar o lucir por encima de Borola. Es un personaje sin carácter, puede llegar a tener



Imagen 67

31 RAMOS, SAMUEL, Perfil del Hombre y la Cultura en México, El México: Ed. Espasa-Calpe, 1992.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

opiniones propias, pero es incapaz de hacer prevalecer su voluntad sobre cualquier persona.

Es en ella donde recae el papel de subyugación femenina que Borola ha rechazado; mujer sumisa, cortés y reservada, engloba cualidades que la hacen presa de inequidades políticas, jurídicas y económicas.

Ella se encuentra en un proceso de transición entre la discriminación de género y la vida de universitaria con aspiraciones profesionales. Blanco de los halagos y pretensiones románticas de muchos vecinos, se desarrolla al igual que sus padres en un ambiente asexual.

Regino Chico Burrón.- Conocido como el Tejocote, es el primogénito de los Burrón. Un joven apuesto y gallardo, que nunca se ha visto inmiscuido en problemas de pandillas ni vicio alguno, es perseguido por varias mujeres, generalmente mayores que él, pero su madre le impide formalizar cualquier relación (**Imagen 68**).

Es una extensión de Regino en cuanto a su forma de ver la vida, aspiraciones o falta de las mismas. Celoso de su hermana, cariñoso con su madre y respetuoso con su padre, al que ayuda en la peluquería y, que pese a sus cualidades, ha sido incapaz de aprender el oficio.

Es un personaje carente de matices, que si bien nunca se inmiscuye en problemas tampoco es centro de ninguna rebeldía y representa la sumisión del hijo al padre.

Foforito Burrón.- Hijo de Susano Cantarranas, los Burrón lo recibieron en su casa debido al alcoholismo de su padre y ausencia de su madre (de quien se ignora mayor detalle). Su integración a la familia se da bajo el modelo del recogido o entenado, práctica habitual en las comunidades indígenas y grupos campesinos, consiste en retirar la tutela de un menor a sus padres o tutores, por la ineptitud o incapacidad de cuidarlos y cedérselos a una familia de autoridad dentro del núcleo social.³²

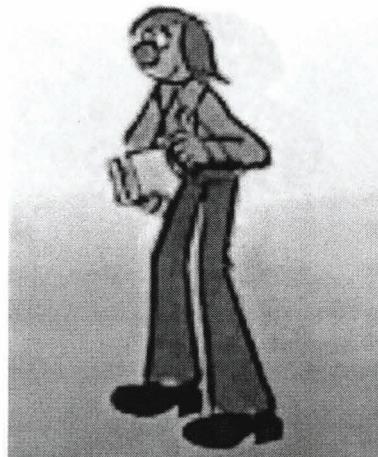


Imagen 68

32 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo IX El Factor Antropológico.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Foforito, impulsado por su familia adoptiva, asiste a la escuela de música a la vez que trabaja en la peluquería El Rizo de Oro; considerado como otro miembro de la familia, se encuentra muy apegado a don Regino.

(Imagen 70).

Se trata de un niño reservado, sonriente y de una enorme madurez, su carácter es posiblemente el fruto de su adopción y de eventualmente, entrar en contacto con su verdadero padre (**Derecha, Imagen 69**).

Wilson.- Fiel mascota de los Burrón, es un pequeño perro de raza indefinida que defiende aguerridamente a sus amos de cualquier peligro (**Izquierda, Imagen 69**).

Ruperto Tacuche.- Es Hermano de Borola, en el pasado tuvo problemas con la justicia pero actualmente se encuentra redimido y trabaja para mantener a Bella Bellota y a su hijo. Siempre lleva cubierto el rostro con una bufanda debido a un accidente que sufrió cuando era niño y que le quemó el rostro (**Imagen 70**).

Al igual que el personaje de Víctor Hugo en Los Miserables, su vida transcurre entre una desgracia y otra, pese a sus esfuerzos por reivindicarse, el peso de ex-convicto le imposibilita en muchas ocasiones para conseguir un empleo o inclusive hacer frente a los abusos de la autoridad.³³

Pertenece a una clase proletaria e indefensa y posee en menor medida rasgos comunes al peculiar temperamento de Borola.

Bella Bellota.- Reservada, sumisa y callada, es la compañera sentimental de Ruperto Tacuche, no existe evidencia de vida sexual entre ellos; su relación es amorosa y de una enorme dependencia afectiva y económica. Es madre soltera y se desconoce el nombre del padre o las condiciones bajo las que se gestó el nacimiento de su hijo, al cual se encuentra dedicada por completo (**Imagen 70**).

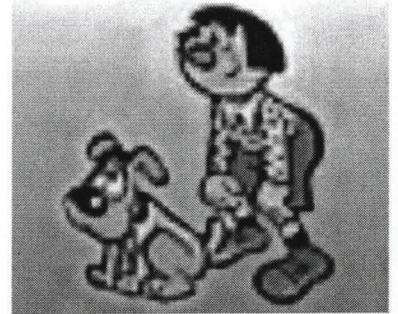


Imagen 69



Imagen 70

33 PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO, Filosofía y Crítica de la Cultura, España : Editorial Trotta, 1995.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Robertino.- Hijo de Bella Bellota, se encuentra discapacitado debido a la poliomielitis y requiere exhaustivos cuidados, Ruperto adora al niño y lo colma de atenciones mientras que Robertino cree que él es su tío (**Imagen 70**).

Cristeta Tacuche.- Tía de Borola y Ruperto, fue madre sustituta de ellos por razones no especificadas, señora rolliza y en extremo adinerada que vive en Francia y que siempre se ve cortejada por caza-fortunas que ven en ella una forma de dejar de trabajar (**Izquierda, Imagen 71**).

En mayor proporción, es sobre su figura donde recae la recreación de la burguesía mexicana. Dueña del capital, no es propiamente una capitalista pues no busca ni posee medios de producción y sólo se reserva su fortuna para no trabajar.

Cristeta es una persona cultivada e inteligente que busca inconscientemente dejar de ser mexicana; evidencia de ello es su forma de comportarse, sus modales europeos y el vivir en Francia. Sin embargo posee los mismos prejuicios, susceptibilidades nacionales y en casos de ira, inclusive el lenguaje o comportamiento de las clases bajas mexicanas.³⁴

Posee la peculiaridad de no exhibir nunca su dinero, en un esfuerzo infructuoso por mantener un bajo perfil; guarda un profundo afecto por los Burrón, pero nunca los ha visitado en su modesto hogar.

Boba Licona.- Secretaria, administradora, consejera y confidente de Cristeta, hace prácticamente todo por ella, siempre busca lo mejor para su patrona y le brinda su sincera amistad (**Derecha, Imagen 71**).

Es un retrato idealizado de la servidumbre intelectual, engloba a los profesionistas que venden su inteligencia a manera de fuerza de trabajo. No posee, al igual que los demás personajes, filiaciones de tipo políticas, sociales y religiosas.



Imagen 71

34 RAMOS, SAMUEL, Perfil del Hombre y la Cultura en México, El. México: Ed. Espasa-Calpe, 1992.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Don Titino Tinoco.- Hombre adinerado que trabajó en el servicio público durante mucho tiempo hasta dedicarse al ramo inmobiliario, siempre se encuentra rodeado de guardaespaldas y constantemente castiga a su hijo debido a sus travesuras y holgazanerías (**Centro, Imagen 72**).

Representa a una clase particular de burguesía, nacida en México después de la revolución de 1910-1917, se trata de la personificación de los políticos y caudillos militares que sustrajeron capital del erario público para después invertirlo en sus propias empresas.³⁵

Doña Burbuja de Tinoco.- Abnegada y conciliadora, esposa de Titino Tinoco y madre de Floro, siempre se preocupa por su hijo a quien busca complacer en todo capricho y sacarlo de los múltiples apuros en los que comúnmente se ve inmerso. Es incapaz de contradecir a su esposo y se consolida como una figura decorativa (**Izquierda, Imagen 72**).

Floro Tinoco.- Apodado El Tractor, tiene catorce años y es amigo de Regino Chico y eterno pretendiente de Macuca. Naturalmente flojo y mimado, se divierte destruyendo costosos objetos y dilapidando el dinero de su padre. Dejó la escuela argumentando que era demasiado joven para estudiar (**Derecha, Imagen 72**).

Es el junior por excelencia, burgués de nacimiento, es inconsciente de la situación privilegiada en la que se encuentra, pero conoce los alcances del poder e impunidad que su fortuna le ofrecen. Es idealista y busca dejar la dependencia paterna, pero más como una consecuencia de su edad que de una convicción propia, le es imposible renunciar a su vida de prerrogativas.

Doña Gamucita viuda de Pilongano.- Vecina de los Burrón que sobrevive a pesar de su edad, de lavar ropa ajena. Madre abnegada que por amor es incapaz de ver que su hijo es un holgazán al cual idolatra, justifica y mantiene (**Izquierda, Imagen 73**).



Imagen 72

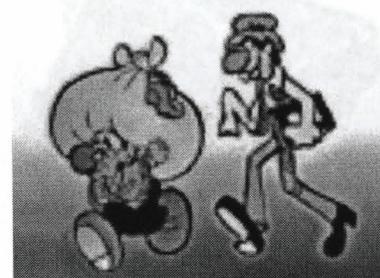


Imagen 73

35 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XIV Las Clases Sociales.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Junto a su hijo sobrevive en la pobreza más nefasta, no por convicción propia o falta de interés en mejorar su situación económica, pero resulta imposible para esta madre mexicana el exigir a su hijo que trabaje o aporte en algo a su auxilio doméstico.

Avelino Pilongano.- Poeta e hijo único de doña Gamucita, se dice que otrora fue un niño superdotado hasta que un terrible accidente en la cabeza lo dejase lerdo, se considera un artista, motivo por el cual siente una particular aberración a todo trabajo. Está seguro de que algún día su labor literaria será reconocida **(Derecha, Imagen 73)**.

Es un holgazán, abiertamente desempleado y sin preocupación por dejar de serlo, considera al trabajo como algo grosero y humillante.

Don Quirino.- Dueño del hotel El Catre, es el eterno casero de Ruperto Tacuche y su mejor amigo, siempre lo defiende de la policía cuando ésta acude buscándolo por algún delito (que por norma no cometió). Buena persona, de la cual se aprovechan sus inquilinos quienes nunca le pagan y en ocasiones hasta lo estafan **(Imagen 74)**.

Es un hombre honrado y trabajador, sin ambición alguna sólo persigue metas a corto plazo o que no excedan su fuerza más elemental.

Susano Cantarranas.- Alcohólico, mujeriego y jugador, trabaja de pepenador para mantener todos sus vicios. Es el verdadero padre de Foforito y vive en una casa de cartón en la periferia de la Ciudad de México, ya sea solo o con alguna de sus novias **(Derecha, Imagen 75)**.

Es en él donde el lumpemproletariado encuentra a su más grande representante dentro de la historieta, su comportamiento cínico y desenfadado suele tornarse en violento o agresivo contra su ambiente y sí mismo.

Carece de coerción social que limite su comportamiento y por ende se

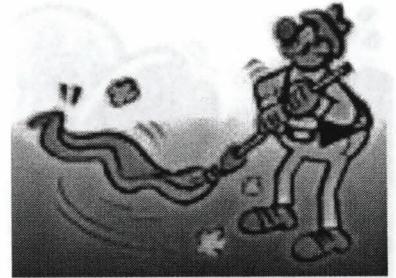


Imagen 74



Imagen 75

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

entiende su alcoholismo, la desintegración familiar, riñas e incompreensión por el modelo monogámico de familia.

La Divina Chuy.- Mujer indigente, alcohólica y holgazana que vive junto a Susano Cantarranas de manera semipermanente, soportando golpizas y malos tratos y al igual que su novio es pepenadora **(Izquierda, Imagen 75).**

Se encuentra incluida en la misma cultura de la pobreza y círculos viciosos que les impiden superar su precaria situación.

Don Briagoberto Memelas.- Alcohólico y mujeriego, presume de tener ochenta esposas en La Coyotera, pueblo del cual es cacique y única autoridad; es compadre de los Burrón y siempre que visita el Distrito Federal se queda con ellos, para alegría de Borola y descontento de Don Regino **(Izquierda, Imagen 76).**

Mientras que las tropelías y abusos cometidas contra las personas más pobres del campo son admiradas e interpretadas como señal de inteligencia por Borola, Regino las desdeña por ser fruto de hurtos y no del trabajo arduo.

Es poseedor de un extraño animal el cual llama cuaco-pollo que es una especie de caballo de dos patas.

Don Juanón Teporochas.- Igualmente alcohólico, este diminuto sujeto es el mejor amigo de Briagoberto y cacique del pueblo vecino a la Coyotera, San Cirindango de las Iguanas, se trata de una persona más ecuánime que contrarresta y repara muchos de los daños ocasionados por su compañero **(Derecha, Imagen 76).**

Pánfilo Bonete.- Amigo de don Regino, se trata de una persona sumamente adinerada y socarrona, que busca la compañía de éste, para jugarle costosas y pesadas bromas **(Imagen 77).**



Imagen 76



Imagen 77

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Representa al igual que Cristeta a una clase adinerada y desocupada y que en el caso particular de Pánfilo, se divierte a expensas de los pobres. Carente de cualquier compromiso social su vida transcurre en un monótono e incierto camino.

Condes Carroña.- Personajes socarrones y humorísticos, sirven para hacer patentes los miedos y supersticiones de los habitantes del Callejón del Cuajo. Viven en una mansión ubicada en algún lugar del D.F.

La pareja se integra por el **Conde Satán Carroña (Izquierda, Imagen 78)**, una suerte de Drácula que se alimenta de sangre humana o animal y siente un mórbido deseo por Borola a quien busca furtivamente y la condesa **Cadaverina (Centro, Imagen 78)**, una mujer elegante (similar a la Catrina³⁶), de naturaleza celosa, observa recelosa las actividades de su marido, con quien dice, comparte media vida.

Chicho.- Es el sirviente de los Condes Carroña y su función radica en procurar el alimento para sus amos (**Derecha, Imagen 78**).

De este modo, en sus múltiples y diversos personajes, La Familia Burrón, recrea de manera gráfica y discursiva a la sociedad mexicana de entre los años 1950-1970 y sus actores interactúan como reflejos, proyecciones y en última instancia manifestaciones de una realidad observada críticamente. Tal riqueza y variedad, hace posible encontrar representaciones de diversos estratos sociales en constante movimiento dentro del universo creado por Gabriel Vargas.

2.3.5. Historias de La Familia Burrón

Antes de adentrarnos en las historias que conforman a La Familia Burrón, es importante entender, que es la narrativa, trasladada al terreno visual o escrito, lo que se complementa para generar un producto final integro.³⁷

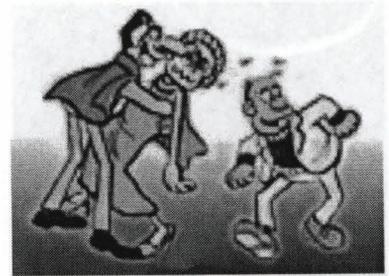


Imagen 78

36 La Calavera Catrina, es el retrato del artista mexicano José Guadalupe Posada, sobre las vicisitudes y acontecimientos ocurridos en México durante el mandato de Porfirio Díaz. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005. ©

37 BAUR, ELISABETH K. Historieta, una Experiencia Didáctica, La, México : Ed. Nueva Imagen, 1978.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Representa al igual que Cristeta a una clase adinerada y desocupada y que en el caso particular de Pánfilo, se divierte a expensas de los pobres. Carente de cualquier compromiso social su vida transcurre en un monótono e incierto camino.

Condes Carroña.- Personajes socarrones y humorísticos, sirven para hacer patentes los miedos y supersticiones de los habitantes del Callejón del Cuajo. Viven en una mansión ubicada en algún lugar del D.F.

La pareja se integra por el **Conde Satán Carroña (Izquierda, Imagen 78)**, una suerte de Drácula que se alimenta de sangre humana o animal y siente un mórbido deseo por Borola a quien busca fortuitamente y la condesa **Cadaverina (Centro, Imagen 78)**, una mujer elegante (similar a la Catrina³⁶), de naturaleza celosa, observa recelosa las actividades de su marido, con quien dice, comparte media vida.

Chicho.- Es el sirviente de los Condes Carroña y su función radica en procurar el alimento para sus amos (**Derecha, Imagen 78**).

De este modo, en sus múltiples y diversos personajes, La Familia Burrón, recrea de manera gráfica y discursiva a la sociedad mexicana de entre los años 1950-1970 y sus actores interactúan como reflejos, proyecciones y en última instancia manifestaciones de una realidad observada críticamente. Tal riqueza y variedad, hace posible encontrar representaciones de diversos estratos sociales en constante movimiento dentro del universo creado por Gabriel Vargas.

2.3.5. Historias de La Familia Burrón

Antes de adentrarnos en las historias que conforman a La Familia Burrón, es importante entender, que es la narrativa, trasladada al terreno visual o escrito, lo que se complementa para generar un producto final integro.³⁷



Imagen 78

36 La Calavera Catrina, es el retrato del artista mexicano José Guadalupe Posada, sobre las vicisitudes y acontecimientos ocurridos en México durante el mandato de Porfirio Díaz. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005. ©

37 BAUR, ELISABETH K. Historieta, una Experiencia Didáctica, La, México : Ed. Nueva Imagen, 1978.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Por lo anterior, se desprende, que si bien se ha dado un acercamiento al universo creado por Gabriel Vargas a partir del conocimiento y división de los elementos que en un principio integran su obra (entiéndanse por ello todas y cada uno de sus características distintivas a razón de manejo del lenguaje de historieta en la conformación de un estilo propio), aún falta el adentrarse en el componente que brinda y potencia al tebeo, como una efectiva herramienta de comunicación, la historia.

Por ello se retomarán las nueve historietas antes descritas desde un punto de vista taxonómico y se procederá a identificar puntos en común, de la trama, el desarrollo, el vocabulario, los personajes y los escenarios utilizados por Gabriel Vargas, generando así una nueva cuota de elementos para la posterior crítica de su obra y que a su vez tendrán la mayor importancia en el análisis.

Cabe destacar que los nombres que sirven de referencia para ubicar a cada una de las historias fueron generados para el presente trabajo de investigación, pues hasta la fecha, ninguna de las historietas de La Familia Burrón poseen título.

1.- La Dentadura de Capullo (Imagen 79)

La historia se desarrolla en el interior de la vecindad habitada por La Familia Burrón, donde Borola descubre que una de sus vecinas, la señora Capullo, se encuentra en un dilema, al no tener dinero suficiente para comprarse la dentadura que tanta falta le hace. Tras jugarle repetidas bromas y burlarse de la falta de dientes de la anciana, Borola se despide y promete hacer hasta lo imposible por ayudarla. La mofa es en éste caso una herramienta utilizada de manera desespera en la persecución de evadir la realidad.

En la cocina de su casa, Borola y Macuca discuten lo ocurrido y las formas en que podrán ayudar a doña Capullo. Ahí se cuentan sobre las múltiples ocasiones en que la señora se había casado y sobre su desamparo, pues

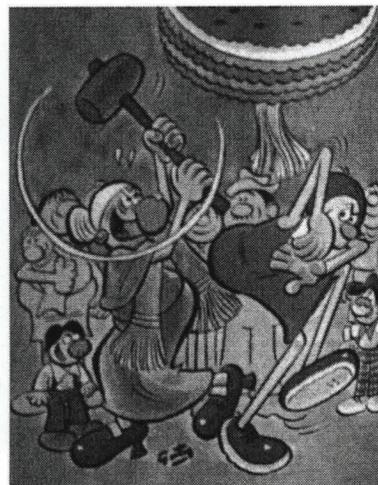


Imagen 79

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

ni sus exmaridos, hijos, nietos y bisnietos se encuentran interesados en ayudarla. Abandono del que son presas los ancianos, toda vez que han dejado de ser útiles como proveedores y las precarias situaciones en las que se encuentran para subsistir.³⁸

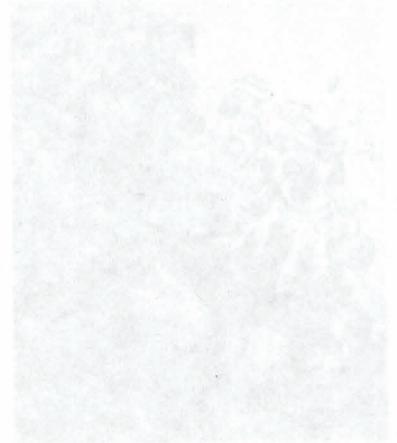
Tras terminar de preparar la comida de su familia, Borola acompañada por su hija Macuca decide realizar una colecta (plena de coerción) en toda la vecindad, donde tras reunir una cantidad insuficiente de dinero, decide convencer a la anciana Capullo para que ésta acceda a emplear el monto recaudado en la realización de una posada para toda la vecindad y tras un primer consentimiento de la anciana, parten rumbo al mercado.

Es así que la colecta, como solución, no culmina con el desenlace planteado en un principio (comprar la dentadura de Capullo), sino que redunda en beneficio de toda la vecindad (una posada), la cual adquiere mayor importancia frente a las necesidades individuales.

Ya en el mercado, mientras realizaban las compras necesarias para la posada, Borola y su hija sufren el desprecio por parte de los locatarios, quienes, bajo el pretexto de la diferencia social, las observan con desagrado y cuestionan abiertamente su poder adquisitivo, tal menosprecio gesta en la Güereja una reacción violenta e impulsiva, que la lleva a causar un gran alboroto para luego terminar huyendo del lugar.

Al llegar a la vecindad, se tropiezan con la señora Capullo, quien les dice, que siempre sí quiere el dinero para comprar su dentadura, pues ha conseguido un precio especial para la adquisición de su herramienta³⁹. Ahí es informada por Borola que, desgraciadamente, el dinero ya se ha gastado y que los preparativos para la posada ya están casi terminados y trata de convencer sin mucho éxito a la afectada, de que es mejor de esa manera.

Esa misma noche la posada transcurre en calma, hasta que Capullo, bajo el influjo del alcohol, reclama a Borola el uso del dinero de la cooperación



38 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XV Relaciones y Procesos Sociales.

39 Nombre dado en la historieta a la dentadura postiza.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

realizada bajo la excusa de comprarle una dentadura y trata de golpearla.

Borola resuelve todo al otro día, al darle a la anciana una dentadura de juguete, no sin antes hacerle creer que es la más costosa que existe en el país.

Esta historieta aborda en su trama, a la vejez en el contexto de la sociedad mexicana de clase baja, no como el proceso de envejecimiento humano, sino con la óptica de las circunstancias sociales (pobreza, marginación e ignorancia) que excluyen a las personas de edad avanzada de la vida cotidiana, bajo el pretexto de su inutilidad para realizar cualquier labor.

Al mismo tiempo, se observa la característica psicosocial del mexicano que le exige situar a la tertulia en un papel preeminente dentro de sus actividades, por encima del trabajo o de cualquier otra diligencia.

2.- La Visita de Susano (Imagen 80)

Susano Cantarranas, el padre biológico de Foforito, llega a la vecindad donde viven los Burrón con la finalidad de saludar a un compadre suyo, al cruzar por el Callejón del Cuajo, se encuentra con doña Borola, a quien trata de saludar, pero es repelido por la Güereja quien lo ignora.

Fue debido al alcoholismo de Susano y a su abierta holgazanería, que La Familia Burrón decidió recoger a Foforito de lado de su padre, ante las poco alentadoras condiciones que él le ofrecía y esos mismos motivos son los que han hecho recelar a Borola de su encuentro y a mostrarse más hostil de lo común.

Ya en casa de sus compadres, Susano comienzan a platicar con ellos y les regala a los múltiples hijos de éstos, objetos que encontró en su trabajo de pepenador⁴⁰, después comenta que el motivo de su visita es la de apadrinar⁴¹ la casa, por lo que pagará la comilona⁴² y la beberecua.⁴³



Imagen 80

40 Profesión que radica en recolectar basura para su posterior comercialización.

41 Nombre dado en la historieta al acto de alcoholizarse por primera vez en un lugar.

42 Nombre dado en la historieta a las viandas preparadas con motivo de alguna celebración.

43 Nombre dado en la historieta a las bebidas alcohólicas.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Su compadre ofrece mandar a su hija, pero Susano dice que él tiene un hijo en la vecindad y que lo pueden mandar por las bebidas alcohólicas, por lo que se dirigen a casa de los Burrón, y ya en la vivienda, exigen que el niño vaya por un cartón de cheves⁴⁴, a lo que por respuesta recibe un golpe de la puerta al cerrársele en la cara.

El sentido de propiedad que despierta Foforito en Susano corresponde a una idea de utilidad y dominio sobre la descendencia, presentes en el lumpemproletariado como forma normal de convivencia. Los hijos y la pareja, son observados en un sentido práctico que permite hacer uso de ellos a voluntad.⁴⁵

Tras los resultados adversos, Susano regresa muy contrariado con su compadre y le pide ayuda para mandar a su hijo por el alcohol, poco tiempo después, los Burrón se ven sorprendidos por el fuerte estruendo que causa la investida de una viga en la puerta de su hogar.

Borola decide entonces hervir agua y lanzarla sobre los agresores desde la azotea de su casa, tras este incidente, don Regino decide negociar con Susano y su compadre, pero ante la actitud conciliadora de él, es golpeado por la pareja adversaria, hasta escuchar el estrépito de un arma de fuego disparada por la Güereja.

La nueva derrota, lejos de calmar la situación, aviva el rencor de los asaltantes, quienes deciden retirarse a su casa, para preparar una serie de bombas molotov que usarán en un segundo asalto contra los Burrón, la agresión no se deja esperar y comienza la trifulca, en la cual toman al niño, pero es rescatado por Borola, quien bebiendo gasolina se convierte en un lanzallamas y logra evadirlos nuevamente.

Finalmente, don Susano se presenta rendido, pero advierte que si no le prestan a su hijo para realizar ese favor, los acusará ante las autoridades de secuestro y de forzar al niño a pedir limosna, el agravio es respondido por doña Borola, quien nuevamente bebe gasolina y escupe fuego



Imagen 31

44 GOMEZJARA, FRANCISCO, 44 Nombre dado en la historieta a las cervezas. Capítulo XV Relaciones y Procesos Sociales.

45 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XV Relaciones y Procesos Sociales. Capítulo XIV Las Clases Sociales.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

auxiliada de una antorcha que ella fabricó, en ésta última ocasión, los persigue hasta asegurarse de que no regresarán.

La experiencia de sucesos traumáticos durante la infancia, tales como la violencia física y sexual, la desintegración familiar, el alcoholismo y la drogadicción entre otros, afectan el desarrollo emocional del niño y su posterior comportamiento social de manera negativa y la inestabilidad emocional que producen en el menor tales contrariedades pueden redundar a su vez en la recreación de los patrones observados.⁴⁶

3.- Desalojados (Imagen 81)

Esta historieta contempla las problemáticas de la falta de vivienda y empleo, situaciones que al combinarse producen fricciones e inestabilidad emocional en los afectados, los cuales usualmente no poseen los medios económicos o la previsión que les permita superar tales contrariedades⁴⁷

Borola y Macuca descubren, mientras pasean por un parque, que a su conocida y amiga, la señora Gamucita viuda de Pílongano y a su hijo Avelino, los han desalojado por no cubrir la renta de su vivienda desde hace dos años.

La precaria situación de su amiga, impulsa a Borola, para convertirse en su abogada y visitar a la dueña de la vecindad, ante la que se presenta, como apoderada de la Viuda de Pílongano, en una entrada por demás prepotente.

Después de su entrevista con la señora Caserola Salpicón viuda de Chiltipil, propietaria de la vecindad, le comenta la situación de su amiga, mintiendo y exagerando la realidad, le hace creer que el difunto marido de doña Gamucita era un explorador afamado y que muchas de sus valiosas pertenencias han sido robadas durante el desalojo, situación que la obligará a presentar una querrela legal en su contra.



Imagen 81

46 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XV Relaciones y Procesos Sociales.

47 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XIV Las Clases Sociales.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Tras convencer a la propietaria de dar unos días más para realizar averiguaciones, Borola ordena a Gamucita y Avelino que aguarden a fuera de su casa, mientras ella piensa en lo que debe de hacer; ya en su casa, comenta lo ocurrido a su marido, Regino propone dar hospedaje a los desafortunados, pero la Güereja se niega a dar alojamiento al inútil de Avelino, a quien culpa de manera directa por el desalojo.

Debido a una repentina tormenta, Borola decide regresar con sus defendidos, acompañada en esta ocasión de su hijo el Tejocote. Tras robarse una motocicleta para llegar más rápido, la Güereja trata de forzar el candado de la casa, pues el frío empieza a aumentar.

Al no lograr entrar Borola en la vivienda, Avelino se burla de ella, obteniendo de esa manera, el frustrado poeta, una fuerte reprimenda por parte de la Güereja, quien le reprocha las contrariedades, su ociosidad y la falta de apoyo brindada a su madre. En un nuevo intento logra derribar el candado propinándole una patada y todos entran a la casa.

De inmediato Avelino se dirige a su cuarto a dormir, pero es detenido por Borola quien nuevamente le riñe por su pereza. De pronto entra a la casa el nuevo inquilino, quien al enterarse de que la casa aun no está deshabitada, se molesta, pues ya ha pagado tres meses por adelantado y les riñe, Borola y Regino Chico les hacen frente a él y a su esposa, hasta vencerlos.

De ahí, Borola se encamina nuevamente a casa de la propietaria, a quien amenaza con demandarla por todos los desperfectos y por las lesiones ocurridas durante el enfrentamiento a menos que condone la deuda de la renta de los Pilongano y le pague diez mil pesos de indemnización.

Logrado el triunfo, regresa junto a Gamucita, a quien le entrega el dinero y se retira, no sin antes dar un fuerte golpe a Avelino, a quien nuevamente culpa de manera directa del incidente.



Imagen 82

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Borola, haciendo gala de su genio explosivo, nuevamente se inmiscuyó en un conflicto a favor de los desprotegidos, en lo que en su consideración, se trató de una situación injusta, sirve de ejemplo de la lucha de clases, donde bajo el amparo de sus ideas y con mira en lograr sus fines, no reparó en demostrar el menor escrúpulo para mentir, robar e inclusive trabarse en una riña.

El amparo de la pobreza es en este caso, del que se sirve para realizar sus tropelías.



Imagen 82

4.- El Último Adiós (Imagen 82)

La interrupción de la vida y la pérdida irreversible de las características esenciales del ser humano, varían en su significado, dependiendo de la cultura y el momento histórico en las que se presentan, pero todas ellas son entendidas como la muerte.

En la historieta, el señor Burrón lleva varios días ocultándose de su vecino Epifanio Birote y de su invitación para festejar su cumpleaños, don Regino argumenta su desagrado por las bebidas alcohólicas, que de seguro abundarán en el festejo, motivo por el que prefiere no asistir. La imagen que tiene de sí mismo, de padre abnegado y responsable, le limitan cualquier actividad social.

En la entrada de la vecindad, Borola y Regino se topan con el festejado, quien los invita a su celebración, el señor Burrón le miente diciendo que asistirá puntualmente, pero Epifanio desconfiando de su palabra, lo amenaza diciendo que si no cumple, ira por él y su familia en la noche y los obligará a visitarlo.

Don Regino plática con su familia y comenta que no desea mezclarlos con personas viciosas y poco trabajadoras, así que firme en su convicción de no ir, decide apagar las luces e ir a dormir temprano. Mientras tanto,

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Epifanio al darse cuenta de la hora (las diez de la noche) y de la ausencia de los Burrón, decide cumplir sus amenazas e ir por ellos.

Tras mucho tocar la puerta de los Burrón, Epifanio pide ayuda a su esposa para entrar por la azotea y una vez dentro de la casa, renueva su invitación ante un enfurecido Regino, que lo amenaza con llamar a la policía por la invasión de propiedad.

Don Epifanio comenta que sólo entró en casa de don Regino, porque lo estima mucho y tras renovar su invitación, se marcha. Borola decide que el no asistir sería una descortesía, por lo que empieza a arreglarse para salir, el señor Burrón se niega rotundamente a ir, pero es incapaz de hacer frente a las decisiones de su esposa y no le impide a ella y a sus hijos mayores que vayan.

Borola entra a la fiesta llamando la atención por su apariencia distinta (alta, ojos verdes y muy blanca) y comienza a bailar con su hijo. Al poco rato, don Epifanio pega un fuerte grito y cae al suelo víctima de un infarto. La señora Burrón acude en su auxilio y pide que le lleven la bebida más fuerte que tengan, tras darle ella un trago que vacía la mitad de la botella, trata de hacer beber al señor Birote, pero éste ya se encuentra sin vida.

Por un momento todo es angustia, hasta que doña Borola comenta que el mejor funeral que le pueden dar es continuar con la fiesta, por lo que levanta al difunto y comienza a bailar con él, todo mundo regresa al festejo, las mujeres danzan junto a don Epifanio y los hombres beben con él.

A las doce en punto, Macuca y Regino chico dicen a su madre que es hora de retirarse, ella les riñe su falta de entusiasmo, pero accede marcharse con ellos y en el camino comienzan a hablar de lo natural de la muerte⁴⁸. El señor Burrón al enterarse de lo ocurrido decide levantarse de inmediato para despedir a don Epifanio y al llegar a casa de éste descubre que todo mundo se fue tras la partida de Borola. El Señor Burrón



Imagen 83

48 El sincretismo que se dio entre las diversas culturas existentes en Mesoamérica y los conquistadores españoles, devino en una nueva cultura, con una serie de tradiciones adoptadas y adecuadas a las ya existentes. Destacándose la fusión de las ideas prehispánicas en torno a la muerte como un ciclo interminable donde los muertos se trasladaban del inframundo al plano terreno a placer y el festejo católico del Día de los Difuntos que ya tenía en sí, un gran cúmulo de costumbres populares precristianas. Tal combinación de elementos se enriquecería con los siglos, hasta llegar a la relación de aceptación, duelo, fascinación e incomprensión que el mexicano experimenta por la muerte.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

acompaña a la viuda desde las dos hasta las nueve de la mañana.

La relación del festejo en preeminencia con el duelo se hacen nuevamente presentes en esta historia, donde los participantes hacen, a iniciativa de Borola, una fiesta de la muerte de Epifanio, en lo que se observa como la expresión simbólica de los valores del grupo.⁴⁹

La muerte es representada al igual que en un gran número de canciones, leyendas y pinturas populares, como una oportunidad para celebrar, de los que podemos rescatar el refrán "el muerto al pozo y el vivo al gozo".⁵⁰

Tal construcción de indiferencia ante la muerte, no es real y responde a un intento infructuoso, por mitigar la enormidad e impotencia que se originan a partir del fin de la vida. Es por ello que ya en el cementerio, Los Burrón descubren con tristeza que sólo ellos han asistido al entierro, pues a nadie le interesa saber de la defunción.

La crítica final de la obra, no radica en la celebración por encima del duelo, sino en la incapacidad del mexicano para realizar con la misma intensidad acciones festivas que laborales.

5.- El Disparo (Imagen 83)

Este episodio se desarrolla en base a los problemas del hermano de Borola, quien debido a los problemas pasados experimentados con la justicia, lo han marcado socialmente y convertido en una suerte de paria.

La delincuencia, si bien es abordada desde una perspectiva humorística, se retrata en cuanto a lo complicado de su naturaleza y se explota una de las posibilidades de la reincidencia en los criminales. La dificultad para alejarse de los círculos sociales de marginación, indigencia y violencia en la que se han desarrollado toda su vida.⁵¹

La historia comienza con el matrimonio de los Burrón, quienes al ir



Imagen 83

49 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XV Relaciones Sociales.

50 Recordemos que los proverbios o refranes, son afirmaciones concisas, de uso popular, que, por lo general, expresa las creencias y las ideas recibidas en una comunidad. Se conoce también por refrán. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

51 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XVII El Desarrollo Socioeconómico.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

paseando por la calle, se encuentran con Ruperto Tacuche, a quien su hermana juega una pesada broma. Tras el sobresalto, se saludan y él les comenta que se encuentra enamorado de una mujer llamada Bella Bellota, la cual es madre soltera. También dice que ya ha dejado para siempre su vida delictiva y que sólo desea trabajar para poder casarse.

Tras despedirse, Ruperto sigue con su camino, hasta llegar al hotel donde vive, donde don Quirino, su casero, le informa que La Changa y El Cachuchas⁵² lo esperan en su habitación, alarmado por la noticia, decide salir antes de encontrárselos, pero es sorprendido por ellos e insisten en acompañarlo para platicarle un negocio.⁵³

En un terreno baldío cercano al hotel, le proponen que participe en el robo a una ferretería, al negarse a colaborar, forcejea con ellos y recibe un disparo en la pierna, tras lo cual decide acudir en auxilio de su hermana, él le cuenta que recibió un disparo accidental, pero teme ir a un hospital o con algún doctor, pues con sus antecedentes lo encerrarían.

Borola y Macuca le brindan los primeros auxilios, pero le advierten que serán insuficientes. A la llegada de su cuñado, Ruperto le dice que se encuentra lastimado por haberse caído del autobús en el que viajaba, los Burrón lo invitan a quedarse en la casa, pero él se niega y decide marcharse solo.

Borola se ofrece a llevarlo en bicicleta a su hotel, con terribles resultados, chocando en el camino en dos ocasiones, primero contra un carro de helados y después al caer en una alcantarilla abierta. Ya en el hotel, Ruperto cuenta a don Quirino la verdad, por lo que éste llama a un doctor. Al descubrir el médico que se trata de una herida de bala, da parte a las autoridades, quienes se presentan de inmediato y lo detienen.

Don Regino descubre al otro día que su cuñado ha sido detenido y se le acusa de un robo, mismo en el que se comenta, fue herido de gravedad al tratar de huir. Al contarle lo ocurrido a su esposa, deciden visitarlo. Al



52 Mote dado en la historieta a dos antiguos secuaces de Ruperto Tacuche.

53 Nombre dado en la historieta a los actos delictivos.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

verlos llegar, Ruperto cuenta que todo sucedió por negarse a participar en un atraco, pero éstos no le creen.

Las vicisitudes experimentadas por Ruperto en la historia, se derivan de la desconfianza social respecto de los ex-convictos, a quienes no obstante al cumplimiento de las sanciones penales correspondientes a sus crímenes, nunca son reincorporados con plena confianza a la comunidad.⁵⁴

6.- Las Asaltantes (Imagen 84)

La Familia Burrón y sus personajes, subsisten en una eterna crisis económica, misma que les impide en general solventar sus necesidades más básicas, la pobreza en la que se encuentran instalados, se resuelve en el hambre y la malnutrición asociadas a la desigualdad de clases sociales de la que son víctimas.

En este episodio, Borola y varias de sus vecinas irrumpen violentamente en el mercado que se encuentra cerca de la vecindad, con ametralladora en mano y enmascaradas, ordenan a los locatarios que les proporcionen todo lo que les pidan, así se llevan reses enteras y costales de víveres.

Al salir del mercado suben todo a un camión que las espera a las afueras del lugar y huyen a toda velocidad, mientras tanto y tras recuperarse de la impresión, los comerciantes salen en busca de la policía, la que informan lo sucedido y se lanzan en su persecución.

En esos momentos, el camión con los alimentos ya se encuentra en la vecindad y a una orden de Borola, el portón de acceso se cierra ocultando su rastro a la patrulla que las seguía. Las mujeres son recibidas como heroínas por su robo y comienzan los preparativos para una comida comunal.

Pero Borola es informada que un policía se encuentra fuera de la



Imagen 84

54 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XVII El Desarrollo Socioeconómico.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

vecindad y trata de ingresar. Borola ordena que lo dejen entrar y tras platicar con él sobre sus motivos para cometer el atraco y la necesidad que las ha movido a ello, éste se aleja prometiendo que no dirá nada.

El Señor Burrón junto a Regino chico entran a la vecindad sorprendidos al ver el portón cerrado y la enorme cantidad de alimentos que se encuentran por todos lados, al preguntar a Borola por el origen de los comestibles, ésta responde que son un regalo de Los Reyes Magos.⁵⁵ Ante la respuesta, don Regino decide que es mejor no indagar, pues todo saldrá en su momento.

A los pocos días, la comida ya se ha terminado, por lo que Borola decide nuevamente realizar una adquisición hostil, tras preparar a todas sus amigas, salen nuevamente a realizar un atraco en el mercado, pero de camino observan un camión del rastro y deciden cambiar su objetivo para saquear el camión.

Tras el hurto de una res completa se escapan con dirección a su hogar, donde preparan nuevamente una comida popular, pero antes de terminar se ven sorprendidas por la intromisión de la policía, los uniformados logran someterlas en poco tiempo y llevárselas detenidas.

Al preguntar horas después por su esposa a una vecina, don Regino recibe como respuesta que no se encuentra porque se la llevaron Los Reyes Magos.

La solución escogida por Borola y sus amigas, resulta en una acción ilegal, ante una situación que les parece injusta, tal como en otras ocasiones, la desigualdad, la desesperación y el hambre, les permiten realizar actividades que se alejan de la honestidad, redundando abiertamente en la delincuencia, a la que si bien no se justifica y culmina con el castigo de las transgresoras, sí se explica en función de la situación de franca desigualdad.⁵⁶



55 Alusión a los tres Magos de Oriente, que según el evangelio de san Mateo, siguieron a la estrella de David, hasta Belén, para rendir homenaje a Jesucristo. De acuerdo con la tradición adoptada en los países católicos de habla hispana, los Reyes Magos entran en las viviendas la noche del seis de enero para dejar presentes.

56 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XVIII Contracultura y Subculturas.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

Cabe destacar el fuerte sentido de filiación, identidad y pertenencia de la colectividad de la clase social baja, a la cual se observa en total acuerdo de realizar una actividad ilegal siempre y cuando ella satisfaga a sus intereses.

7.- El Hurto (Imagen 85)

La historieta, da inicio con el Tractor sentado junto a su madre en la sala de la mansión, donde recibe una fuerte reprimenda por parte de su padre don Titino Tinoco, quien lo acusa de haber sustraído de su oficina diez millones de pesos.⁵⁷

Pese a las súplicas y ruegos de Floro, es lanzado fuera de su casa. Tras despedirse de sus padres y pedir permiso para llevarse su automóvil, sale a la calle con rumbo al Rizo de Oro en búsqueda de sus amigos los Burrón.

Entrando de improviso con todo y su vehículo hasta la peluquería de don Regino, Floro causa un gran sobresalto en el lugar, a tal grado que uno de los clientes decide reñirle, tras lograr disminuir la tensión, el señor Burrón, nuevamente prevé cualquier conflicto y lo soluciona por medio del diálogo y la concesión.

Tras interrogar al muchacho respecto de su visita y escuchar la versión que Floro le cuenta de lo ocurrido, don Regino decide invitarlo a vivir con su familia. Cabe destacar que ante el apremio de la necesidad, no se cuestionan los medios o posibilidades reales de auxilio, ni las consecuencias que acarrearán, simplemente se observa e identifica la necesidad y de ella se desprende el ofrecimiento de ayuda. En otras palabras, no se razona, se actúa en base al sentir.

La decisión de apoyo a Floro, molesta a Borola, pues dice que son demasiado pobres para poder sostener otra boca más. Dado su historial, posiblemente ella hubiese hecho lo mismo por el joven, por lo que su reacción obedece posiblemente, más al celo de observar una decisión



Imagen 85

⁵⁷ Cuantiosa cantidad de dinero.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

propia en su marido o por tratarse de un muchacho de clase alta, a la que de manera inconsciente reconoce como el enemigo a vencer.

Borola, decide sin embargo, hacer de la situación algo provechoso para ella y esa misma tarde, sin consultar con su marido, decide visitar a los Tinoco, a quienes cuenta que su hijo se encuentra con ellos, por lo que necesita dinero para su manutención.

El señor Tinoco acepta, dándole una gran suma de dinero a Borola para que mantenga a su hijo, pero ella decide emplear los fondos para comprarse un fino abrigo de pieles y con el pasar de los días logra obtener de los papas de Floro el capital suficiente para adquirir un automóvil. El señor Burrón comienza a sospechar de los bienes y le cuestiona a su esposa el origen de los mismos, pero ella lo tranquiliza, diciéndole que los ha obtenido a crédito.

Momentos después, el señor Tinoco llega al Rizo de Oro preguntando por su hijo, ahí explica que todo ha sido un mal entendido y que ya ha encontrado el dinero faltante y de paso, comenta que le han dado fuertes sumas de dinero a Borola para la alimentación del Tractor. Al llegar a su casa, don Regino discute con su esposa y le hace prometer que devolverá el dinero que gasto en ella, por lo que se ve obligada en regresar el automóvil y el abrigo de pieles.

Pese a que las historietas de La Familia Burrón reflejan primordialmente personajes y situaciones pertenecientes al proletariado, también en ellas se puede apreciar a una clase alta, misma que no es abordada con el mismo conocimiento íntimo y cercano que el autor hace de la pobreza y se relaciona con las interpretaciones que la clase baja hace de ella como: derrochadora, insensible e inconsciente en una recreación que no conoce de puntos medios.⁵⁸

Por lo demás se observa de nuevo a una Borola desenfadada en la realización de acciones deshonestas, ya que en la persecución de sus



Imagen 26

58 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XIX La Enajenación.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

fines, simplemente no posee límites sociales, ni restricciones de tipo alguno.

8.- El Pretendiente (Imagen 86)

Esta historia, presenta la peculiaridad de excluir en el desarrollo de su trama a los personajes principales de La Familia Burrón, sin que por ello se aleje o distinga en demasía del conglomerado estudiado.

La historieta comienza con doña Cristeta, quien se encuentra en la sala de su mansión platicando con su amigo Dodo y su secretaria Boba, sobre su nuevo novio Matías, quien tiene dos horas de retraso a su cita y quien además es abiertamente descortés con las amistades de Cristeta.

Al llegar el aludido, se disgusta ante la presencia de Dodo y dirige ataques e indirectas para con él, tras hacer las paces de manera forzada, Matías los invita a bailar, por lo que la señorita Tacuche sube a su cuarto para cambiarse, para su sorpresa encuentra sobre su cama una enorme serpiente, por lo que corre en auxilio de sus compañeros.

Ante el grito, suben en su ayuda, para después ser perseguidos por el animal, hasta que Dodo logra matarlo, tras recuperarse del susto salen a un lujoso restaurante, donde bajo el pretexto del sobresalto, comienzan a platicar sobre sus temores y fobias, así se enteran de que Matías al contrario del amigo de Cristeta no teme a las arañas.

Tras comer y bailar, todos deciden ir a sus casas, ya en su cuarto Cristeta descubre con horror que su habitación se encuentra llena de Tarántulas y tras ser auxiliada por Boba, las dos vierten sus sospechas sobre Matías, por lo que al otro día lo enfrentan, pero él lo niega y le propone matrimonio en ese preciso momento.

Cristeta lo rechaza y le pide tiempo para pensarlo, una vez en su casa, Matías descubre que su cama se encuentra llena de víboras, tras

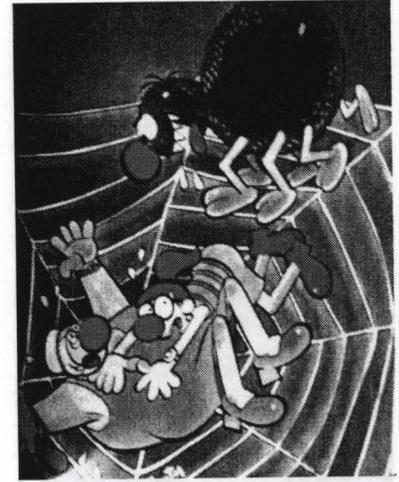


Imagen 86
Imagen 87

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

dispararles con el arma que guarda en su buró, descubre que el responsable de las bromas hechas a Cristeta es Dodo, decidido a contarle de su hallazgo, se prepara para visitarla pero en el camino es atacado por un león, tras enfrentarse a la fiera, descubre una carta en la que se le amenazan de muerte si prosigue su relación sentimental.

Sin temor a las amenazas, Matías decide contarle lo ocurrido a Cristeta, pero ella no le cree y decide dar por terminado su noviazgo. Mientras tanto, en una partida de póquer, Dodo confiesa a sus amigos, la responsabilidad en las amenazas y bromas, las cuales dice, fueron resultado de los celos.

Todos los sucesos anteriores, se suscitan bajo el pretexto de los celos, en una serie de eventos inverosímiles y de fuerte carga cómica. En el desarrollo de la historieta intenta describir a la clase alta, bajo la perspectiva proletaria, satirizándola y haciendo mofa de ella.

De las historias analizadas, ésta señala los vicios aparentes u obvios de la clase alta, la trivialidad y superficialidad de la burguesía, a la que se entiende en la dimensión de su haraganería socialmente aceptada y se reprocha su inconciencia ante su situación y el desinterés por sus congéneres.⁵⁹

La importancia que la burguesía mostrada en La Familia Burrón otorga a los problemas sociales y a la pobreza, es tan insignificante, que simplemente no existen para ellos.

9.- Al Diablo (Imagen 87)

La fama de doña Borola ha trascendido de los recovecos de su vecindad y ha llegado a los oídos del Diablo Mayor, quien incrédulo ante las acusaciones decide enviar a un detective para que investigue si la reputación de la señora Burrón es justificada.

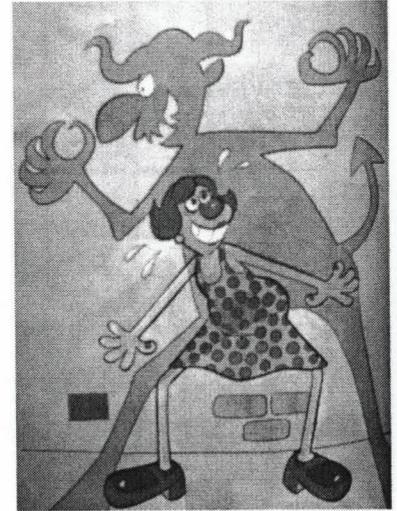


Imagen 87

59 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002. Capítulo XIX La Enajenación.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

El enviado del infierno conversa con las vecinas para indagar sobre Borola, éstas le advierten sobre el explosivo genio de ella y sobre algunas de sus maldades. Aún suspicaz ante las acusaciones, opta por entrevistar en persona a la señora Burrón y se presenta ante ella como: Petrolino Morongon dueño de una revista especializada en escándalos de vecindad llamada La Comadre y le dice encontrarse interesado en hacerla su colaboradora, por lo Borola lo invita a su casa para platicar.

2.4. Consideraciones

Estando en la sala, Macuca descubre que el señor Morongón es poseedor de un rabo y cuernos, por lo que deduce, que él es en realidad un diablo, tras comunicárselo a su madre y realizar las comprobaciones pertinentes (encontrar y jalar de su rabo), la Güereja decide echarlo de la vecindad auxiliada de las demás vecinas. El pingo desaparece en una nube de humo y azufre al doblar la esquina, sin que Borola logre convencer a nadie que el sujeto era en realidad un demonio.

Ya en su casa, Macuca y Borola tratan de reponerse del exabrupto cuando llegan don Regino con sus hijos, ellas tratan de poner al corriente al señor Burrón, pero este al igual que los vecinos se niega a creerles.

Ante el temor del infierno, la señora Burrón decide entonces cambiar su vida y alejarse de lío alguno, la transformación es tal que sorprende a todos los vecinos y le resulta en problemas con sus antiguas amistades, quienes recelan de su conducta y le riñen su mutismo.

Así continua por varias semanas, hasta un día en que don Regino recibe la visita en su peluquería del señor Morongon, quien le informa que es afortunado al tener por esposa a tan buena mujer.

Acto seguido se manifiesta como el diablo que es y le informa que su esposa ha sido absuelta por el tribunal infernal. Borola llega a visitar a su esposo y lo encuentra junto con sus hijos turbados por el encuentro, ante la visión de su familia azorada, ella simplemente comienza a reír.

2.3. El aspecto Interno de la Viñeta

La situación de enfrentar al Diablo Mayor, como entidad demoníaca, siendo Borola y todos los demás personajes esencialmente reticentes a cualquier asunto religioso o mención de divinidad alguna, hacen del pingo un elemento de superstición y no de fe. Tal demostración de temor ante lo desconocido y superstición es un hecho irracional, producto de la ignorancia y la desigualdad de clases.

2.4. Consideraciones

En los casos analizados de La Familia Burrón, se encontró que el uso de los elementos gráficos de Las historietas se componen en su estructura física básicamente de la misma forma, lo que dota a cada uno de los tebeos de un ritmo y extensión similares en cuanto a su apariencia y narrativa.

La diferencia radica en la riqueza y diversidad de las temáticas abordadas en las historietas, las cuales combinan básicamente dos aspectos, un sentido de comicidad arraigado en sus relatos y una descripción social, de las costumbres, folclore y pensamiento de las personas retratadas en la historieta.

Es así que es interesante encontrar reflejada, la relación que guarda el mexicano hacia la muerte, la vida, la superstición, sus semejantes, sus relaciones de grupo y sentido de pertenencia e identidad.

Los personajes que interactúan en la historieta, son básicamente los mismos, cada uno de ellos representativo de diversos estratos sociales y son dotados de un vocabulario y actitudes particulares en consonancia al grupo social que personifican.

Finalmente, este capítulo nos ha dado un panorama a profundidad de lo que es La Familia Burrón, haciendo posible el conocer e identificar los elementos descriptivos, estéticos y constitutivos de la historieta para su posterior análisis.

Capítulo III



Gabriel Vargas y su Contexto

Capítulo III Gabriel Vargas y su Contexto

El objetivo de este capítulo, es presentar el contexto político, tecnológico, histórico, cultural y social del autor de *La Familia Burrón*, a manera biográfica. Este enfoque nos permitirá comprender la realidad en la cual se ha desarrollado la historieta, a la vez que generará los elementos ya antes observados para el análisis hermenéutico.

1. Nacionalismo

Gabriel Vargas Burrón nació el 17 de octubre de 1917, en el poblado de San Mateo, estado de Hidalgo, en las marginas del río de mismo nombre, a una distancia de 109 kilómetros del Distrito Federal. Sembró el gusto de leer y sus primeros años de vida transcurrieron en la actividad agrícola del entonces pequeño poblado, donde las actividades económicas principales eran la ganadería, el cultivo de trigo y maíz, y la agricultura; estas favorecidas por el clima templado de la región.

La gran parte del siglo XX, periodo histórico especialmente revolucionario y transformador para México, en una etapa que involucra una población de 13 millones de habitantes, distribuidos principalmente en zonas rurales y que disminuirá con el paso de los años a 10 millones de habitantes, en su habitar urbano.

En esa época la década de los años veinte en México, se habían dado los cambios de la Revolución de San Luis, del levantamiento maderista y de la Revolución Mexicana, así como el surgimiento, producto de los conflictos

ENCALANTE, GONZALEZ
PABLO, GARCIA MARTINEZ
BENIGNO, JAUREGUI, LUIS
ZORAIDA VAZQUEZ
ROSELYNA, SPECKMANN
GUERRA, ELISA
GARCADIEGO, JAVIER
ARQUITES AGUILAR, LUIS
Nueva Historia Mínima de México
México: Comisión Nacional
Libros de Texto Gratuitos
Secretaría de Educación Pública
© Fotogramex México A.C. 2004

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

La revisión histórica de vida de Don Gabriel Vargas es importante para nuestro estudio, porque nos permitirá vincular los sucesos más trascendentales de su existencia con el contenido de su obra, a la vez que observamos la evolución de su trabajo, entendiendo así el progreso que dio paso a la creación de los personajes, historias y de todo el universo de La Familia Burrón.

La recopilación de datos se guiará bajo las siguientes aristas. En primer lugar, se recurrirá a la información documental disponible sobre él y su trayectoria a manera de fichas biográficas. Después estas mismas habrán de ser comparadas y corroboradas para obtener el mayor número de datos fidedignos posibles y finalmente se añadirán elementos en la línea de tiempo que nos auxilien a conocer la realidad nacional en la cual el se encontraba sumergido en los diferentes momentos de su vida.

3.1.1. Nacimiento

Gabriel Vargas Bernal nació el 24 de marzo de 1918, en el poblado de Tulancingo, estado de Hidalgo, en las márgenes del río de mismo nombre, a una distancia de 109 kilómetros del Distrito Federal. Siendo el quinto de doce hijos, sus primeros años de vida transcurrieron en la apacible tranquilidad del entonces poco poblado municipio, donde las actividades económicas principales eran la ganadería, el tejido de lana e hilados y la agricultura; éstas favorecidas por el clima templado de la región.

Vivió gran parte del siglo XX, período histórico especialmente revolucionario y transformador para México, en una etapa que inició con cerca de 13 millones de habitantes, distribuidos principalmente en zonas rurales y que culminaría con poco más de 100 millones de habitantes, primordialmente urbanos.¹

Comenzaba la década de los años veinte en México, ya habían pasado los días del Plan de San Luis, del asesinato de Francisco I. Madero y de la Revolución Mexicana, así como el aislamiento, producto de los conflictos

2. ENDRIGUEZ FLORES, EDUARDO. Gabriel Vargas, un niño que no ha dejado de serlo. *Revista Nueva Literaria*, año 2, número 10 (2001) DF, México.

3. AGUILAR CAMÍN HÉCTOR Y MEYER, LORENZO. *Sonidos de la Revolución Mexicana. A la México*. Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1977.

4. ESCALANTE GONZALBO, I. ESCALANTE GONZALBO, PABLO; GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO; JÁUREGUI, LUIS; ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA; SPECKMAN GUERRA, ELISA; GARCADIAGO, JAVIER Y ABOITES AGUILAR, LUIS. *Nueva Historia Mínima de México*, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

internos y de la Primera Guerra Mundial, daban paso a una lenta pero continua apertura cultural, comercial, tecnológica, etc.

Tras el asesinato de Venustiano Carranza, Álvaro Obregón tomaría la presidencia iniciando así una serie de reformas agrarias, educativas y laborales, mientras que la población apenas se recuperaba de los cruentos y sangrientos sucesos experimentados durante la época revolucionaria.

En la capital del país daban inicio nuevos proyectos de urbanización, recuperación e incremento de una insipiente planta industrial, nuevos conjuntos habitacionales que surgían a las márgenes de la ciudad y barrios en acelerado crecimiento poblacional.²

A la vez que, José Vasconcelos era nombrado secretario de Educación, para el período de 1921-1924 y con él, la primera campaña fuerte de alfabetización, la promoción de las diversas expresiones artísticas (en especial el muralismo) y una nacionalización e independencia cultural, que no se detendrían pese al exilio de México. Para 1925 publicó: *La raza cósmica*, obra donde expone algunas de sus ideas sobre el indigenismo.³

Por ese tiempo, el filósofo y escritor mexicano Antonio Caso, publicaba: *Discursos a la nación mexicana*. Y se consolidaba como una de las figuras clave de la intelectualidad en la primera mitad del siglo XX.⁴ Ajeno por a su corta edad, a la situación nacional, Vargas crecía en un mundo cambiante.

3.1.2. El Distrito Federal

Gabriel Vargas contaba apenas con cinco años de edad cuando su padre don Víctor Vargas falleció, situación que orilló a su madre Josefa Bernal, a migrar junto a sus hijos al Distrito Federal. Por ese entonces la capital de país no era la superpoblada urbe contemporánea y sólo contemplaba lo que hoy se denomina Centro Histórico de la Ciudad de México.

2 RODRÍGUEZ FLORES, EDUARDO, Gabriel Vargas, un niño que no ha dejado de serlo, *Revista Vagón Literario*, año 2, número 10, 2003. DF, México.

3 AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR Y MEYER LORENZO, *Sombra se la Revolución Mexicana*, A la, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1997.

4 ESCALANTE GONZALBO, PABLO; GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO; JÁUREGUI, LUIS; ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA; SPECKMAN GUERRA, ELISA; GARCIADIEGO, JAVIER Y ABOITES AGUILAR, LUIS, *Nueva Historia Mínima de México*, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Ya en la capital del país, la señora Josefa Bernal decidió invertir el capital familiar en la adquisición de una tienda de abarrotes para así poder sostener a su numerosa prole, la cual se encontraba viviendo en un modesto departamento de la calle de Moneda, y posteriormente con dirección en Jesús María.

Al poco tiempo, el negocio familiar perdió su rentabilidad y nuevamente se encontraron en la necesidad de conseguir un medio de sustento, situación que orilló a doña Josefa a vender su tienda de abarrotes y conseguir un trabajo como obrera para una empresa dedicada a la fabricación de productos médicos.

Su madre sería una de las mujeres pioneras, en ser cabeza de familia y ostentó para sí el cargo de proveedora a la vez que suplía, en la medida de sus posibilidades, la ausencia de una figura paterna para sus hijos.

Por entonces, en 1924 el General Plutarco Elías Calles era electo como nuevo presidente de México y daba continuidad a los cambios en materia agraria y educativa, además de realizar transformaciones en materia religiosa. Sus acciones de secularización harían estallar la tensa situación entre el Estado y la iglesia hasta el extremo de la llamada Guerra Cristera misma que duraría tres años de cruentos ataques entre el gobierno y los guerrilleros.⁵

Este convulsionado periodo post revolucionario, traería consigo grandes transformaciones en todos los ámbitos nacionales, dejando atrás el ambiente rural en la persecución de un ambiente urbano.

3.1.3. Su Infancia de Pintamonos

Al poco tiempo de llegar a la capital del país, Gabriel Vargas se encontró en edad de ingresar a la instrucción primaria, por lo cual su madre lo inscribió en la escuela Rodolfo Menéndez, en la cual debido a la viveza de su inteligencia, fue adelantado tras una breve estadía en el primer curso,

⁵ AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR Y MEYER LORENZO, *Sombra se la Revolución Mexicana*, A la, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1997.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

directamente a tercer año, por órdenes del Lic. Evaristo Ruiz, director del plantel.⁶

El pequeño Gabriel era un niño hiperactivo, inquieto y por demás travieso, situación que exasperaba a su madre a quien se encontraba muy apegado y cuyas reprimendas, en consecuencia, traían periodos de un comportamiento reservado, tranquilo y demasiado maduro para su corta edad. La naturaleza precoz y amistosa le facilitó el ganarse el aprecio de los habitantes de su barrio, haciendo migas y trabando amistad con prácticamente cualquier persona.

Este primer entorno de sus años de infancia le serviría como modelo, para la realización de sus primeros dibujos, los cuales eran vistos al principio por su madre como mera distracción, pero con el tiempo y al observar que el niño aspiraba a profesionalizar su pasatiempo, doña Josefa le riñó abiertamente: ella quería que hiciera una carrera profesional, me decía: ¿Qué vas a ganar de pintamonos?; por eso lo trabajaba por las noches debajo de mi cama con la ayuda de mi hermano. Una vez me quedé dormido y las parafinas empezaron a quemar el colchón, el caso es que todos se espantaron porque yo me estaba ahogando debajo de la cama. Me pusieron una regañada...⁷

Para 1928 Obregón, quien acababa de ser reelecto presidente de México era asesinado, trayendo consigo nuevamente un periodo de inestabilidad política. Emilio Portes Gil sería nombrado presidente provisional por el Congreso y posteriormente Abelardo Rodríguez terminaría el sexenio.

Así transcurrió su infancia. Entre crisis políticas y religiosas de las que apenas comprendía mayor cosa, bajo la tutela de una madre trabajadora, rodeado de sus numerosos hermanos. "Nuestros juegos fueron los de todos los niños de aquella época: los huesitos de ciruela pintada para jugar matatena; el balero, las canicas".⁸ "Le tocó vivir y atestiguar la ciudad de vecindades y pulquerías, perros famélicos y limosneros,

6 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 1, México : Ed. Porrúa, 2001. Pág. 6.

7 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Noviembre 2003, México D.F.

8 IBIDEM

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

desocupados y malviviendo, inundaciones y hambre”.⁹

Es también en su infancia, que Gabriel Vargas descubriría su talento artístico y ya en su cumpleaños número doce (**Imagen 88**), habría dado indicios de una natural habilidad para el dibujo; con un estilo propio que le permitían copiar escenas familiares de su entorno con singular maestría y el reconocimiento de sus profesores.

En cierta ocasión y por órdenes del director de su escuela, él participaría en un concurso internacional a realizarse en la ciudad de Osaka en Japón. Gabriel realizaría entonces diversos dibujos del Zócalo de la Ciudad de México, las Pirámides de Teotihuacan y Xochimilco obteniendo meses después el segundo lugar y un reconocimiento por parte del embajador de Japón, tres mil pesos mexicanos en efectivo y artículos escolares y deportivos.

3.1.4. Los Talleres de Dibujo

Su talento quedó confirmado en 1930, año en el cual, bajo la excusa de la celebración de El Día del Tráfico, el joven Vargas elaboró en tinta un dibujo de dos metros y medio de ancho por ochenta centímetros de altura. Muy completo y de gran detalle de la Avenida Juárez, que incluía gran cantidad de vehículos, anuncios publicitarios, edificios y más de cinco mil figuras humanas.

Al mismo tiempo que Gabriel Vargas ingresaba a la secundaria, también lo hacía a los Talleres de Dibujo de la Secretaría de Instrucción Pública¹⁰, lugar donde ya antes había trabado amistad con el director de dicho plantel, el escultor Juan Olaguivel. Fue precisamente este espacio, el que lo impulsaría en su carrera como dibujante, ilustrador e historietista y terminaría de desarrollar su particular y único estilo.

Al poco tiempo de ingresar a los Talleres de Dibujo, abandonaría sus estudios de secundaria para ingresar de lleno en su instrucción técnica,



Imagen 88

9 ESTRADA MOSQUEDA, EDUARDO. Biografía de don Gabriel Vargas Bernal, [Http://www.supermexicanos.com/vargas/vargas.htm](http://www.supermexicanos.com/vargas/vargas.htm)

10 Actual Secretaría de Educación Pública.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

sin dar parte a su madre de su decisión, simplemente faltaba a clases por ir a dibujar toda la mañana.

Por esa época, el general Lázaro Cárdenas, fungía como presidente del Partido Nacional Revolucionario (del cual era cofundador), gobernador de Michoacán de Ocampo y secretario de Guerra y Marina¹¹, se encontraba en posesión de la Presidencia de la República.

3.1.5. La Beca

Cierta ocasión, mientras Vargas se encontraba trabajando en un proyecto personal (un dibujo que ejemplificaba, con gran detalle, la construcción de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México), fue observado precisamente por el Sr. Olaguivel, quien impresionado lo instó a mostrar su trabajo al Secretario de Educación Alfonso Caso.¹²

El Joven, animado por los comentarios positivos hacía su trabajo, no dudó en presentárselo al ministro Caso, así que se dirigió a su oficina. Dado su temperamento, ni siquiera se tomó la molestia de indagar quién era el Secretario de Educación y al cruzar el patio se topó con una persona muy bien vestida que salía de un lujoso automóvil (Para la fecha muy pocas personas tenían acceso a ellos) y sin dudarlo lo abordó.

La confusión originada por el arrojamiento del joven, redundó en conocer al Doctor Alfonso Pruneda, quien acababa de ser Rector de la Universidad Nacional de México¹³ y por ese entonces fungía como Director de Cultura de lo que con el tiempo se convertiría en el Instituto Nacional de Bellas Artes.¹⁴

Gabriel Vargas cuenta que el caballero se encontró gratamente sorprendido y tras sonreírle, le pidió que lo visitara al día siguiente en su oficina acompañado de su madre para hablar de su educación.¹⁵

El Joven se dirigió a su casa muy emocionado tras el encuentro con el Dr.

11 El Ministerio de Guerra y Marina se separaría en las secretarías de la Defensa Nacional y de Marina en FALTA EL AÑO.

12 RODRÍGUEZ FLORES, EDUARDO, Gabriel Vargas, un niño que no ha dejado de serlo, Revista Vagón Literario, año 2, número 10, 2003. DF, México.

13 La UNAM fue autónoma a partir de 1929 y el Dr. Pruneda fungió como rector de 1924 a 1928. Enciclopedia Microsoft Encarta 2005. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

14 El INBA se fundó hasta 1947. Enciclopedia Microsoft Encarta 2005. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

15 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo I, México: Ed. Porrúa, 2001. Pág. 6.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Pruneda y con un enorme deseo de comunicarle lo sucedido a su madre. Pero para su sorpresa, una vez que llegó a su casa, nadie le abrió la puerta, por lo que el siguió tocando, sin recibir respuesta alguna. Al cabo de un tiempo, uno de sus hermanos mayores le informó que la doña Josefa Bernal se encontraba muy disgustada con él y que no le permitiría entrar a la casa.

El motivo, un aviso del director de su secundaria, en el que se le comunicaba a su madre la decisión de expulsar a su hijo debido a sus reiteradas inasistencias. Esta situación disgustó a tal grado a doña Josefa que decidió prohibirle la entrada a su hijo, a quien consideraba un vago al que no dejaría entrar ni siquiera a dormir.

Ante esta contrariedad, el joven Vargas perseveró en su intento de ingresar a su casa, a grado tal que por fin logró el consentimiento materno para entrar a su domicilio, una vez ahí le contó con lujo de detalles lo ocurrido en el Taller de Dibujo y de su entrevista con el Dr. Pruneda. Pero su madre, escéptica ante su relato, dio por sentado que se trataba de un mero invento de su hijo para así evitar la reprimenda y se negó a ir al despacho del Doctor.

Ante este nuevo problema, Gabriel Vargas decidió ir puntual a su cita, pero sin la presencia de su madre. Ya en la oficina, fue recibido por el director de cultura, a quien contó lo ocurrido. El Dr. Pruneda optó entonces por hacer llegar a doña Josefa Bernal una invitación por escrito para presentarse junto con su hijo.

"Mi madre no creía que en la SEP quisieran hablar con nosotros, pero después de ver la carta que me dieron me creyó. Entonces me dijo: Y yo que te prohibía dibujar".¹⁶

Este nuevo acontecimiento hizo que la madre del joven resolviera hacer acto de presencia en el despacho del director. El Dr. Pruneda, el Lic. Caso y el Sr. Olalgivel se presentaron ante la señora Bernal y compartieron con

16 VARGAS, GABRIEL. La Familia Bernal. Dpto. C. México. La Puntal, 2003.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

ella su entusiasmo por el talento de su hijo y comparando su trabajo con los códices precolombinos, le ofrecieron una beca para realizar estudios de pintura en Francia.

Doña Josefa aceptó de inmediato la proposición, en la que veía una opción para el desarrollo de su hijo. Sin embargo, el joven Gabriel, no estaba dispuesto a separarse de su madre, por lo que rehusó la beca y en cambio pidió la posibilidad de conseguir un empleo.¹⁷

3.1.6. El Excélsior y la Vida de Jesús

De esta manera y contando con apenas trece años de edad, Gabriel Vargas Bernal ingresó como dibujante e ilustrador al periódico Excélsior (**Imagen 89**), donde comenzó con un sueldo semanal de tres pesos.

En el periódico, su jefe fue Mariano Martínez, con quien el joven Vargas se sintió muy identificado, de esta estrecha relación, Don Gabriel aprendería mucho sobre el funcionamiento editorial en nuestro país. Fue formador en Jueves de Excélsior e ilustrador en Revista de Revistas.

"En el Excélsior había una pizarra de avisos, en el que ocasionalmente se introducían comentarios chuscos sobre el personal del periódico, una vez, se me ocurrió bromear con el gerente del diario puesto que había una foto donde aparecía con la boca abierta. Lo que hice fue utilizar esa imagen para completarla con un traje de Don Juan Tenorio y lo puse cantando. Se armó un lío tremendo, yo me quedaba callado, ya llevaba un año en Excelsior, tenía cerca de 14 años. Al final alguien me descubrió ante el gerente. Cuando me vio me abrazó y me felicitó. Desde ese día don Gilberto Figueroa se convirtió en un gran amigo, fue el primero que siendo un chamaquito me dio su firma para sacar un coche".¹⁸

Su fama de persona formal, reservada y seria de ser, "lo hacía parecer un adulto, Siempre con un libro bajo el brazo, leyendo, estudiando, observando, de una serenidad increíble y una intensa capacidad de

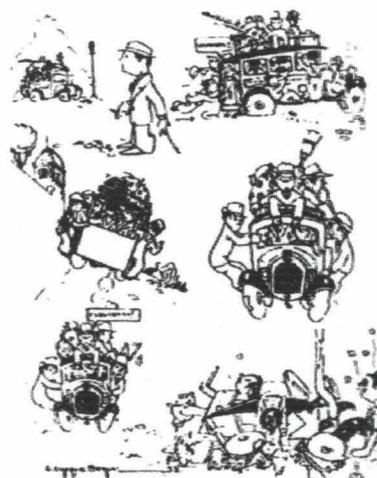


Imagen 89

17 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 6, México : Ed. Porrúa, 2001.

18 VARGAS, GABRIEL. Entrevista: La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Noviembre 2003, México D.F.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Trabajo",¹⁹ le ganó el mote del embajador japonés y en pocos años obtendría una plaza en el Excélsior y llegaría además a ser el jefe del área.

En 1933, el Sr. Ignacio Herrerías, a quien conoció en su etapa de ilustrador en Revista de Revistas, se preparaba para el lanzamiento de la publicación denominada Novedades, le pidió que inventara algo para la portada, Vargas presentó un cartón sobre el Buda más grande del mundo y otro sobre el Conde Zeppelin.

Tiempo después, Ignacio Herrerías le propuso que colaboraran juntos en un proyecto que él tenía ganas de realizar desde tiempo atrás, así que lo contrató para realizar una historieta inspirada en la vida de Cristo, donde se pretendía dar a conocer de una manera respetuosa pero muy a la "Varguitas"²⁰ episodios bíblicos precisamente sobre Jesucristo (**Imagen 90**).

Comenzó a trabajar en los dos periódicos: en Novedades de las seis a las once de la mañana y el resto del día en Excélsior.



Imagen 90

19 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 3, México : Ed. Porrúa, 2001. Pág. 6.

20 Nombre que los compañeros de trabajo dieron a su peculiar estilo.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

De esa manera, salieron varios números, hasta que un día en el que ingresaba como todos los días a su trabajo en el periódico el Exélsior, se topó con un hombre "de gran tejana y pistola al cinto, quien lo abordó y le preguntó si él era Gabriel Vargas el que hacía la Vida de Cristo",²¹ ante la respuesta afirmativa del muchacho, el agente (que jamás mostró identificación alguna), lo obligó a subir a un automóvil jeep, con tal premura que apenas pudo entregar al portero su maletín, donde se encontraba el trabajo de ese día.

Ya en la inspección de policía, lo presentaron con un jefe de policía, "un tipo que portaba tamaño puro y con aire de suficiencia y que autorizó un interrogatorio exhaustivo de varias horas".²² Durante este periodo, se le explicó que lo que había hecho era un delito, pues la propaganda religiosa era un crimen.

Así continuaron las horas, entre preguntas y amenazas. ¿Quién era él? ¿Quiénes eran sus padres? ¿A quién estaba cubriendo? Le dijeron que ya habían detenido a su mamá y a sus hermanos y que era mejor cooperar.²³ Tras el interrogatorio efectuado por cuatro o cinco individuos y cuando la desesperación del muchacho de apenas quince años (**Imagen 91**) llegaba a su punto más alto, pudo escuchar a lo lejos la voz del Sr. Herrerías, quien muy molesto preguntaba por Varguitas. Por fin pudo verlo y tras hablar con el abogado del Novedades y firmar diversos documentos cuyo contenido jamás conoció, quedó en libertad.

"La única satisfacción que me llevé al ejecutar la vida de cristo fue la gran aceptación que tuvo la historieta, de la cual se vendieron miles y miles de ejemplares".²⁴ Tras el incidente y bajo amenazas de cerrar en definitiva al periódico Novedades por el proselitismo religioso que realizaba, la historieta fue suspendida.

La experiencia no impidió que Gabriel Vargas continuase experimentando con la historieta en los dos periódicos donde laboraba, así nacerían en el Novedades: el Caballero Rojo, Sherlock Holmes y La

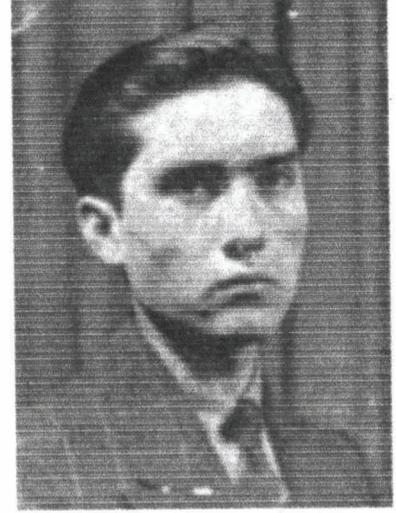


Imagen 91

21 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 3, México : Ed. Porrúa, 2001. Pág. 7.

22 IBIDEM

23 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 3, México : Ed. Porrúa, 2001. Pág. 8.

24 IBIDEM

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Vida de Pancho Villa y en el Excélsior: Virola y Piolita y Frank Piernas Muertas.

Este periodo de su obra se caracterizaría por un profundo cambio en el abordaje de sus historias, una marcada influencia norteamericana (en especial por los trazos del creativo Milton Caniff) y evidenciando aquí una mayor solidez en las temáticas abordadas; iniciando además con el manejo de antihéroes, los cuales podrían ser considerados una continuación de las tendencias de la época y del género negro.²⁵

En 1933, Samuel Ramos publicaba su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*; y para 1934 el país vería un nuevo momento histórico con la llegada al poder del general Lázaro Cárdenas, quien pondría en marcha el plan sexenal de su partido y realizaría múltiples expropiaciones, nacionalizaciones (*Ferrocarriles de México* 1937 y *Petróleos Mexicanos* 1938) y daría cabida a intelectuales españoles exiliados, quienes crearían la Casa de España en México y que en 1939 se transforma en El Colegio de México.²⁶

En 1940, la sucesión de Cárdenas, con la elección de Ávila Camacho como presidente de México, representaría la primer contienda electoral reñida del siglo XX, con el nacimiento de Acción Nacional por parte de los grupos conservadores y su candidato el general Juan Andrew Almazán, la votación transcurrió en un clima tenso, de violencia y con acusaciones de fraude. Al final, el partido oficial se impondría, junto al candidato designado por el presidente, en lo que funcionaría como el arreglo político durante sesenta años.²⁷

3.1.7. José García Valseca y Jilemón Metralla

En ese tiempo, el coronel José García Valseca, quien se iniciaba en el mundo de la historieta con su editorial Panamericana, decidió realizar una convocatoria para todos los dibujantes del país, para participar en un nuevo proyecto. El anuncio tuvo muy buena respuesta, ya que hubo

25 MONSIVÁIS, CARLOS. Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas. Periódico La Jornada, 1998. DF, México.

26 AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR Y MEYER LORENZO, *Sombra se la Revolución Mexicana, A la, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1997.*

27 ESCALANTE GONZALBO, PABLO; GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO; JÁUREGUI, LUIS; ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA; SPECKMAN GUERRA, ELISA; GARCADIAGO, JAVIER Y ABOITES AGUILAR, LUIS, *Nueva Historia Mínima de México, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.*

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

cientos de aspirantes que presentaron su trabajo, entre ellos Rafael Freyre²⁸ y Alfredo Valdez²⁹, grandes historietistas mexicanos de la época.³⁰

Para entonces el joven Vargas hacía trabajos en acuarela y óleo, escultura con diversos materiales y había pulido al máximo su propio estilo de dibujo.

Gabriel Vargas en un principio se negaba a participar de la convocatoria, pero los consejos de un amigo, aunados al premio de diez mil pesos³¹ lo hicieron participar. Tras resultar el ganador del concurso, más por su agudo comentario que por su ilustración, el coronel García le propuso un empleo fijo para la creación de una historieta, un sueldo semanal de mil pesos y la dirección de la recién creada área de dibujo de su periódico.

El joven de dieciséis años tardaría todo un año en aceptar la tentadora oferta, pues las exigencias del trabajo le impedirían seguir colaborando en Novedades y tendría que dejar su trabajo en el Excélsior. Publicaciones a las que se encontraba fuerte mente ligado por lazos afectivos y de lealtad.

Ya en García Valseca, publicaría dentro de la revista Pepín, (una de las historietas más importantes de la época) una serie que parodiaba a la serie de Los Supersabios de Germán Butze,³² Los Superlocos, esta serie pronto cobraría una popularidad y éxito similar a su contraparte.

El personaje de esta historieta se llamaba Jilemón Metralla y Bomba (**Imagen 92**), un diputado con aspiraciones a padre de la patria, corrupto y mentiroso. Su retrato satírico de la política mexicana le valió gran reconocimiento y éxito, llegando a publicarse de manera semanal medio millón de ejemplares, batiendo el récord existente para ese entonces y reportando ganancias quincenales para editorial Panamericana de más de dos millones de pesos.³³



Imagen 92

28 Nacido en Veracruz en 1917, se inició en el mundo de la caricatura política desde los trece años, prosiguió su carrera realizando cartón editorial en el Excélsior. Se le conoce como La Ranita.

29 Nacido en Veracruz en 1910, fue conocido como el caballo Valdez y surgió del Timorato.

30 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

31 Suma estratosférica para la época.

32 Germán Butze nació en el D.F. en 1912 y es reconocido en México como uno de los más grandes historietistas de todos los tiempos.

33 MONSIVÁIS, CARLOS. Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas. Periódico La Jornada, 1998. DF, México.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Fue en esta serie donde Gabriel Vargas Daría señales de su capacidad de observación y de retrato de la realidad cotidiana, dibujando y creando personajes que ya prefiguraban lo que serían en el futuro "La Familia Burrón" (**Imagen 93**).

"Desde el principio me preocupó mostrar cómo vive el mexicano. Agarré como tarea todas las noches recorrer la ciudad de México, entonces yo trabajaba a lo bestia. Todo mundo cree que sólo hacía La familia Burrón, iese es puro cuento!, ¡hacía otras cosas, lo que pasa es que a nadie le han interesado! Yo me iba a los teatros, a los cafés, bastaba como caminar por San Juan de Letrán para saber cómo hablaba la gente".³⁴

Tras algunos años de trabajo en García Valseca, emprendería un nuevo proyecto como colaborador de la revista Pinocho, donde publicaría sin mucho éxito la historieta de Los Superchiflados, en ella, Vargas se encargaba de los guiones y Juan Arthenack,³⁵ realizaba las ilustraciones, esta unión se disolvería al poco tiempo sin dejar grandes resultados.

Vargas regresaría a su anterior trabajo en García Valseca, donde comenzaría una nueva serie titulada El Barón Rojo, en esta ocasión se trataba de una historieta dramática, que si bien no fue un fracaso comercial, tampoco se mantuvo en el gusto del público y fue cancelada apenas a los doce números de su lanzamiento.

Así Gabriel Vargas retomaría su serie de Los Superlocos, ganando con ello nuevamente a sus seguidores, acostumbrados a asociarlo con el humor que ya había realizado con mucho éxito. Transcurrieron casi diez años de éxito continuo, tiempo después ingresaría a la Editorial Herrerías, donde trabajó como guionista para la historieta Los del 12, misma que era dibujada por Macedo. Su trabajo era reconocido en la revista Paquito, pero aún faltaba el momento que marcaría un antes y un después en la carrera de Gabriel Vargas.³⁶

Por esas fechas, cobraría fuerza un movimiento intelectual liderado en



Imagen 93

34 VARGAS, GABRIEL. Entrevista: La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Noviembre 2003, México D.F.

35 Nació en 1891 en el D.F. y colaboro entre otros periódicos en El Heraldo y El Universal, es considerado como un pionero de la historieta nacional.

36 MONSIVÁIS, CARLOS. Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas. Periódico La Jornada, 1998. DF, México.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

México por Samuel Ramos, Leopoldo Zea y José Gaos y en Argentina por Francisco Romero, que veía en la Segunda Guerra Mundial, un ejemplo de la decadencia de occidente y que planteaba la mayoría de edad de la cultura y la filosofía América, que revalorizaba lo nacional.

3.1.8. La Apuesta que Dio Vida a los Burrón

Cierta tarde, su amigo, el cubano Armando Ferrari, quien era humorista y trabajaba en la serie radiofónica de Anita de Monte Mar, le apostó tras una plática, que no podría manejar a un personaje femenino con las características de Jilemón Metralla.

Gabriel Vargas pidió entonces un plazo de un mes y pactada la apuesta por la suma de diez mil pesos, empezó a investigar qué tipo de mujer podría crear. Para la fecha acordada y sin dar aviso a su jefe inmediato, nació en 1948, el primer número donde aparecerían los Burrón. Titulado Paquito presenta: "El Señor Burrón"³⁷ en ella se encontraba doña Borola, la copia corregida y aumentada de Jilemón Metralla pero en mujer (inspirada en la madre de un amigo). Un trabajador y honrado peluquero (homenaje a otro amigo) y dos hijos adolescentes inspirados en sus propias anécdotas (**Imagen 94**).

Se trataba de una historieta con personajes poco convencionales que retrataban de manera humorística a la Ciudad de México. El apellido de los Burrón surgiría como referencia al trabajo exhaustivo por parte de don Regino, al cual comparaba con un burro de carga.

La nueva serie alcanzaría y superaría a su antecesora en muy poco tiempo, logrando junto con ella, la consagración de Vargas como historietista y el reconocimiento no sólo de sus colegas, sino también de intelectuales mexicanos, que lo llamaban entre otras cosas: cronista (Alfonso Reyes) y sociólogo (Carlos Monsiváis).³⁸

Por ese entonces, se llevaba a cabo en el mundo, la Segunda Guerra

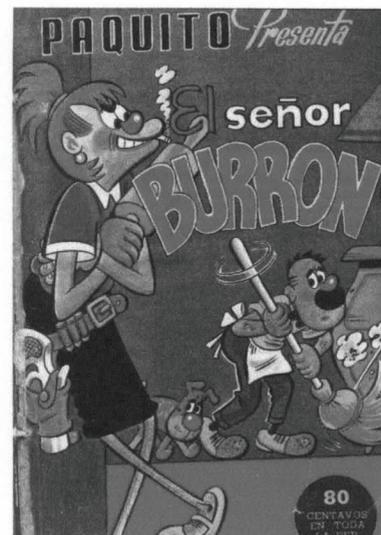


Imagen 94

37 RODRÍGUEZ FLORES, EDUARDO, Gabriel Vargas, un niño que no ha dejado de serlo, Revista Vagón Literario, año 2, número 10, 2003. DF, México.

38 MONSIVÁIS, CARLOS. Entrevista realizada por: Miguel Alva Marquina. Revista Súper Cómics, año uno, número nueve, 24 de agosto del 2004. DF, México

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

Mundial. México ingresaría en el conflicto, sumándose a los aliados (Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética). La situación bélica a nivel global, a diferencia de los países que vivieron en su territorio, los enfrentamientos, significarían para el país, un periodo de abundancia, estabilidad y crecimiento económico, mejorando las relaciones con Norteamérica y logrando consensos que se alejaban del radicalismo cardenista.³⁹

Para 1952, los personajes creados por Gabriel Vargas tendría un título propio, surgiendo ese año el número uno de La Familia Burrón, en un principio dentro de las páginas de Herrerías, hasta lograr su independencia.

Ese año, bajo el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, se realizaría una enmienda constitucional, permitiendo el voto de la mujer, cabe destacar que algunas agrupaciones a favor del sufragio femenino llegaron a utilizar a Borola como símbolo de su movimiento (**Imagen 95**).⁴⁰

A mediados de 1950, la industria de la televisión mexicana comenzaba a consolidarse con transmisiones regulares y cada vez más personas contaban con televisores en sus hogares, en cuanto a la historieta, eventualmente se integrarían muchos más personajes secundarios y un miembro más de los Burrón, Foforito, hijo de Susano Cantarranas, adoptado por La Familia Burrón. En 1961 y 1962 nacerían los hijos de Gabriel Vargas, de los que poco se sabe.



De Izq. Cadena, Rius, Gabriel Vargas, Rossas, Cardoso, Palmira, Vadillo,

Luis G., Marlán y Heras. Imagen 96

Las benitas en defensa de la vida



TAMBIEN LAS BOROLAS
CELEBRAN EL 8 DE MARZO

En el marco de la lucha por la democracia y la recuperación de la soberanía y la lucha social en nuestro país, las mujeres de los barrios de la ciudad de México celebramos en 8 de marzo.

Las mujeres organizadas de los barrios de la ciudad de México, creemos que es el momento de abrir una nueva época de participación política y social que genere un movimiento que incluya los intereses de millones de mujeres mexicanas. Celebramos este 8 de marzo con dignidad, alegría y esperanza en que estamos construyendo un México nuevo, libre y democrático.

Comisión de Mujeres
H. CONVENCION DEL ANAHUAC

Imagen 95

39 ESCALANTE GONZALBO, PABLO; GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO; JÁUREGUI, LUIS; ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA; SPECKMAN GUERRA, ELISA; GARCADIAGO, JAVIER Y ABOITES AGUILAR, LUIS, Nueva Historia Mínima de México, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.

40 AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR Y MEYER LORENZO, Sombra se la Revolución Mexicana, A la, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1997.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

En 1960, se funda la Asociación Mexicana de Caricaturistas, donde Gabriel Vargas fungiría como su primer presidente. Según dijo el monero Rius: "Él aceptó el cargo, con la única condición de que no lo hiciéramos hablar" (**Imagen 96**).⁴¹

Mientras tanto, Gabriel Vargas proseguía con su labor en La Familia Burrón y en otros medios, trayéndole como consecuencia una crisis nerviosa por agotamiento, misma que le culminaría en un caso de amnesia temporal.

"Durante dieciocho años manejé revistas de moda y de mujeres, en el Esto tenía diez páginas semanales. Trabajé muchísimo, por eso me enfermé. Este mal que tengo no fue gratis. Nunca tenía tiempo de nada, me querían mandar a Francia y Estados Unidos pero no podía, si me iba no salían los monigotes. Personas de gran talento se negaron a hacer mis textos, cuando me enfermé la primera vez, iperdí la memoria!, fue tremendo. Los médicos me decían que no volviera a trabajar, me recuperé gracias a que el tipo de amnesia que me dio fue incipiente".⁴²

A finales de los sesenta se gestaban en el mundo entero grandes cambios sociales, en Latinoamérica se buscaba, bajo el amparo de una filosofía de la liberación, el derecho a existir y poseer una visión iberoamericana del orden mundial: El parteaguas mexicano vendría en 1968, con la represión estudiantil del 2 de octubre en Tlatelolco.⁴³

Época de transformaciones, los setenta representarían en Gabriel Vargas, la independencia del Grupo García Valseca, a decir de unos⁴⁴ debido a la pérdida de control de la empresa por parte de su dueño y fundador en 1971, pero según otros por el fallecimiento del mismo en 1976.⁴⁵ Sobre lo que sí se tiene consenso es que Vargas rechazó la prima correspondiente por más de treinta años de trabajo.

Al mismo tiempo que llevaba su editorial, siguió colaborando en diversos medios, entre ellos un suplemento dominical en el periódico Esto, donde

41 CARBOT, ALBERTO. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL, Revista Gente Sur. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

42 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Año 4, número 25, Noviembre 2003, México D.F.

43 ESCALANTE GONZALBO, PABLO; GARCÍA MARTÍNEZ, BERNARDO; JÁUREGUI, LUIS; ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA; SPECKMAN GUERRA, ELISA; GARCADIAGO, JAVIER Y ABOITES AGUILAR, LUIS, Nueva Historia Mínima de México, México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.

44 CASTILLO, ENRIQUE. Los Burrón, México Hoy: <http://www.mexicohoy.com/>. 03 de junio del 2001

45 VARGAS, GABRIEL. La Familia Burrón Tomo 1, México : Ed. Porrúa, 2001. Pág. 7.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

realizó la historieta de Los Armadillo, y logró recuperar y reimprimir algunos número de Los Superlocos, pues los originales ya habían sido destruidos.

3.1.9. Segunda Época de La Familia Burrón

Nació de esta manera, tras la ruptura con Grupo García Valseca y un período de ausencia de varios años, la segunda época de La Familia Burrón, editada por G. y G., iniciales del autor y de su segunda esposa. Guadalupe Appendini, periodista a la que conoció en el Excélsior y con quien contrajo nupcias en 1984 tras el fallecimiento de su primer mujer. El primer episodio de la segunda época apareció el 15 de Septiembre de 1978 (**Imagen 97**).⁴⁶

Las nuevas historias, recreaban el estilo y las tramas de la primera época, pero ahora con mayor organización en su elaboración y con un cuerpo de dibujantes y diseñadores, para auxiliarlo en la realización de las historietas. El resurgir de los Burrón, significó el final de la contextualización cotidiana de la revista, ya no se retrataban los sucesos de día a día, sino que se rememoraban los acontecimientos del pasado. El nacimiento del matrimonio Burrón se situaría de manera definitiva en los primeros años de 1920 y las historias en la Ciudad de México de mediados de 1950.

Gabriel Vargas recuerda al respecto: "un gringo habló de mí cosas increíbles, fue Oscar Lewis. Él me vino a ver de Nueva York porque estaba maravillado por la forma en que mis historietas retrataban la pobreza. Pero eso ya pasó, no podría retratar al mexicano de hoy. Hace muchos años dejé de salir a la calle. Las enfermedades me encerraron. El idioma no es estático, y mis formas se quedaron como hace 20 años".⁴⁷

En 1983 recibió el premio nacional de periodismo en el ramo de caricatura, en reconocimiento a sus más de cincuenta años de hacer historieta, por ese entonces la circulación de La Familia Burrón ya había



Imagen 97

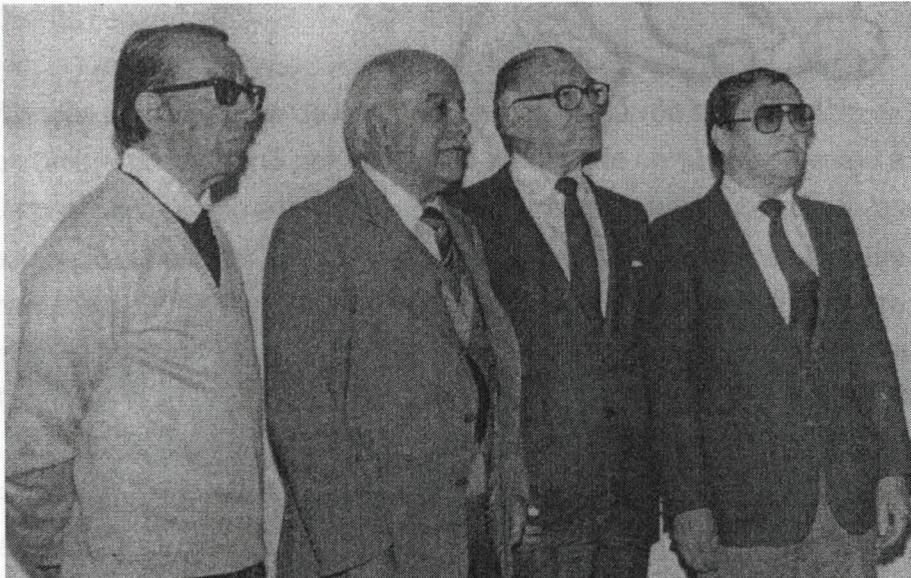
46 Se desconoce cualquier dato sobre su primer matrimonio.

47 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Noviembre 2003, México D.F.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

dado indicios de una crisis, pues su tiraje que apenas en los setenta era de medio millón de ejemplares había disminuido a 125 mil ejemplares.⁴⁸

En 1989, a los 71 años de edad, don Gabriel Vargas sufrió una embolia que lo imposibilitó para seguir dibujando a La Familia Burrón, su problema de salud culminó en una hemiplejía que paralizó su brazo y pierna izquierdos, dicha contrariedad no impidió que la revista continuase bajo su supervisión y con ayuda de su grupo de dibujantes, liderados ahora por su sobrino Agustín Vargas (**Imagen 98**).



De Izq. Alberto Cervantes (+), Miguel Mejía, Gabriel Vargas y Agustín Vargas al recibir el premio La Catrina de manos del...

Imagen 98

"Nunca me he doblado ante los problemas. Pero ahora lo he sentido muy feo, sobre todo en la pierna izquierda, se me dobla y doy cada guitarrazo, aparentemente está muy bien pero cuando se me dobla ipúmbale, ahí te voy!".⁴⁹

3.1.10. El Contexto Actual

En el año 2000, durante el centenario de la fundación grupo Editorial Porrúa y tras el cincuenta aniversario de La Familia Burrón se lanzó el primer tomo de una colección de ediciones compilatorias especiales en pasta rígida, cada uno de ellos con doce episodios clásicos de la historieta



Imagen 99



Imagen 100

48 Todo tiraje que supere los sesenta mil ejemplares es reutilizable. MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004 <http://catalogo.depuebla.com/>.

49 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Año 4, número 25, Noviembre 2003, México D.F.

3.1. Gabriel Vargas y su Contexto

de Gabriel Vargas, mismos que han tenido una enorme aceptación entre el público y a cuatro años de su lanzamiento ya habían agotado las primeras seis ediciones.

El día trece de agosto del 2004 se realizó la presentación de una emisión de estampillas postales como tributo a la obra de don Gabriel Vargas, en donde se puede observar a Borola, personaje representativo de La Familia Burrón (**Imagen 99**). Dicho evento fue realizado a iniciativa del escritor Carlos Monsiváis y llevado a cabo por la Asamblea legislativa del Distrito Federal.

"La idea que la imagen de la señora de Regino Burrón se imprimiera en un timbre postal nació por necesidad de rendirle un justo homenaje a Vargas, pero debido a que por regla del Servicio Postal Mexicano, en las estampillas postales para estos casos, la persona a quien se le rinde homenaje debe haber fallecido, entonces se pensó en incluir al miembro más reconocido de sus ya de por sí famosos personajes: Borola Tacuche".⁵⁰

Recientemente, Gabriel Vargas fue homenajeado nuevamente durante el IV Encuentro de Caricatura e Historieta (**Imagen 100**), como parte de las actividades y festejos que realiza Feria Internacional del Libro de Guadalajara, al recibir el premio La Catrina, de manos del rector de la Universidad de Guadalajara, en reconocimiento a sus más de setenta años de trayectoria dentro del mundo historietil y recibir ovaciones y aplausos por parte de los asistentes, Don Gabriel Vargas dijo: "Los homenajes todavía me ruborizan, me apenan; no los merezco, si sólo aprendí a dibujar. Pero en realidad, sí, me siento muy contento".⁵¹

Cabe señalar que la serie de La Familia Burrón sigue saliendo de manera semanal todos los días martes y es supervisada por su creador: Don Gabriel Vargas.



Imagen 99

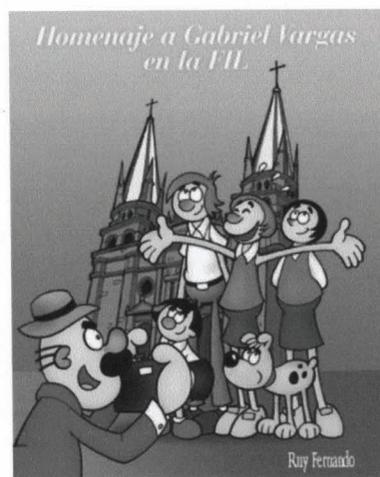


Imagen 100

50 MONSIVAIS, CARLOS. Entrevista realizada por: Miguel Alva Marquina. Revista Súper Cómics, año uno, número nueve, 24 de agosto del 2004. DF, México.

51 CARBOT, ALBERTO. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL, Revista Gente Sur. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

3.2. Consideraciones

Generar en base al conocimiento biográfico de Gabriel Vargas, un perfil de su obra que permita comprender a La Familia Burrón en el contexto en que nace, requiere retomar diversos sucesos y experiencias de la vida del autor, para posteriormente ligarlas a lo ya observado en el análisis de su historieta.

En muchos sentidos Gabriel Vargas (**Imagen 101**) es una persona de su tiempo, se crió en la ciudad de México cuando ésta comenzaba su carrera por convertirse en la urbe densamente poblada de la actualidad, vivió una época de profundas transformaciones sociales para nuestro país, el nacimiento de las instituciones de salud y los profundos cambios que traerían a nivel demográfico.

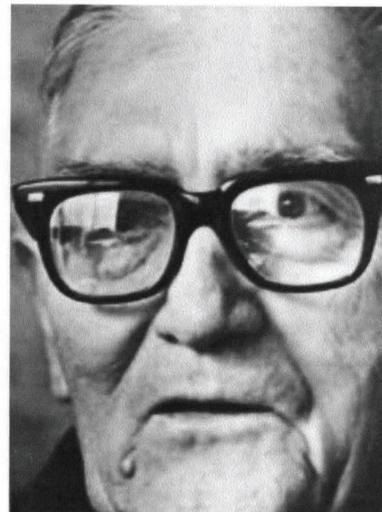


Imagen 101

Creció con la ausencia de la figura paterna y bajo el control dominante de su madre, rodeado de sus hermanos y hermanas, en el Centro Histórico de la Ciudad de México y en constante interacción con toda clase de personas.

La precaria situación económica de su infancia le permitió convivir, conocer y sentir de manera directa la pobreza y la manera en que las personas afrontan día con día el no poder acceder a los niveles mínimos de alimentación, vestido, vivienda, educación y atención médica.

Su desarrollo entre las clases urbanas media-baja y baja de la Ciudad de México, le permitió desenvolverse con naturalidad en los ambientes de vecindad y barriada presentes como escenario de La Familia Burrón, al igual que le facilitó dotar a todos sus personajes de un comportamiento, lenguaje y actitudes verosímiles.

Resultó beneficiado en su quehacer, al igual que toda la industria nacional del entretenimiento (radio, cine, teatro e historieta) por la explosión de la Segunda Guerra Mundial, la cual se convirtió en un período de abundancia. También, fue partícipe de manera indirecta del movimiento filosófico y cultural de la revalorización de lo mexicano.

3.2. Consideraciones

Empezó a trabajar a corta edad y siguió haciéndolo sin tregua durante toda su vida, resultándole de ello diversas complicaciones a su salud y la embolia que finalmente le traería la parálisis de la mitad de su cuerpo y lo imposibilitaría para dibujar, mas no para continuar trabajando (como él diría, igual que un Burrón).

Fue gracias a su talento para dibujar y observar la realidad (que posteriormente retrataba con argumentos) y la casualidad, lo que le permitieron desarrollarse dentro de los medios impresos, logrando en base a sus esfuerzos proseguir con proyectos personales como Jilemón Metralla y La Familia Burrón.

Experimentó la llamada edad de la cerrazón,⁵² donde el gobierno era el único proveedor de papel para los periódicos, años de exenciones fiscales; donde se premiaba y se castigaban las lealtades y deslealtades en los medios de comunicación. "Había de repente algún incidente porque publicaba que la policía era un nido de ladrones, algunas veces me amenazaron de muerte, pero nunca pasó nada".⁵³

"A la vez, es imposible entender a La Familia Burrón, ajena a un contexto como el mexicano, en el que se producen más historietas por habitante que en ningún otro país del mundo".⁵⁴

La Familia Burrón es una historieta de autor, debido a que su creador Gabriel Vargas, siempre ha controlado el proceso creativo de la misma, aunque se ha auxiliado a partir de su enfermedad, de un equipo de dibujantes.

Actualmente La Familia Burrón continua publicándose semanalmente martes con martes, bajo el sello editorial fundado por Gabriel Vargas (G. y G.) con dicho fin y tiene un costo de \$10.00 (diez pesos 00/100 m.n.).

La revista ha experimentado reveses en su distribución y producción, principalmente a partir de dos sucesos en la vida y el contexto de don

52 ARANDA PEDROZA, ENRIQUE. Conferencia Transición en los medios de Comunicación, Morelia, Michoacán México : UVAQ 2005.

53 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Noviembre 2003, México D.F.

54 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004
<http://catalogo.depuebla.com/>

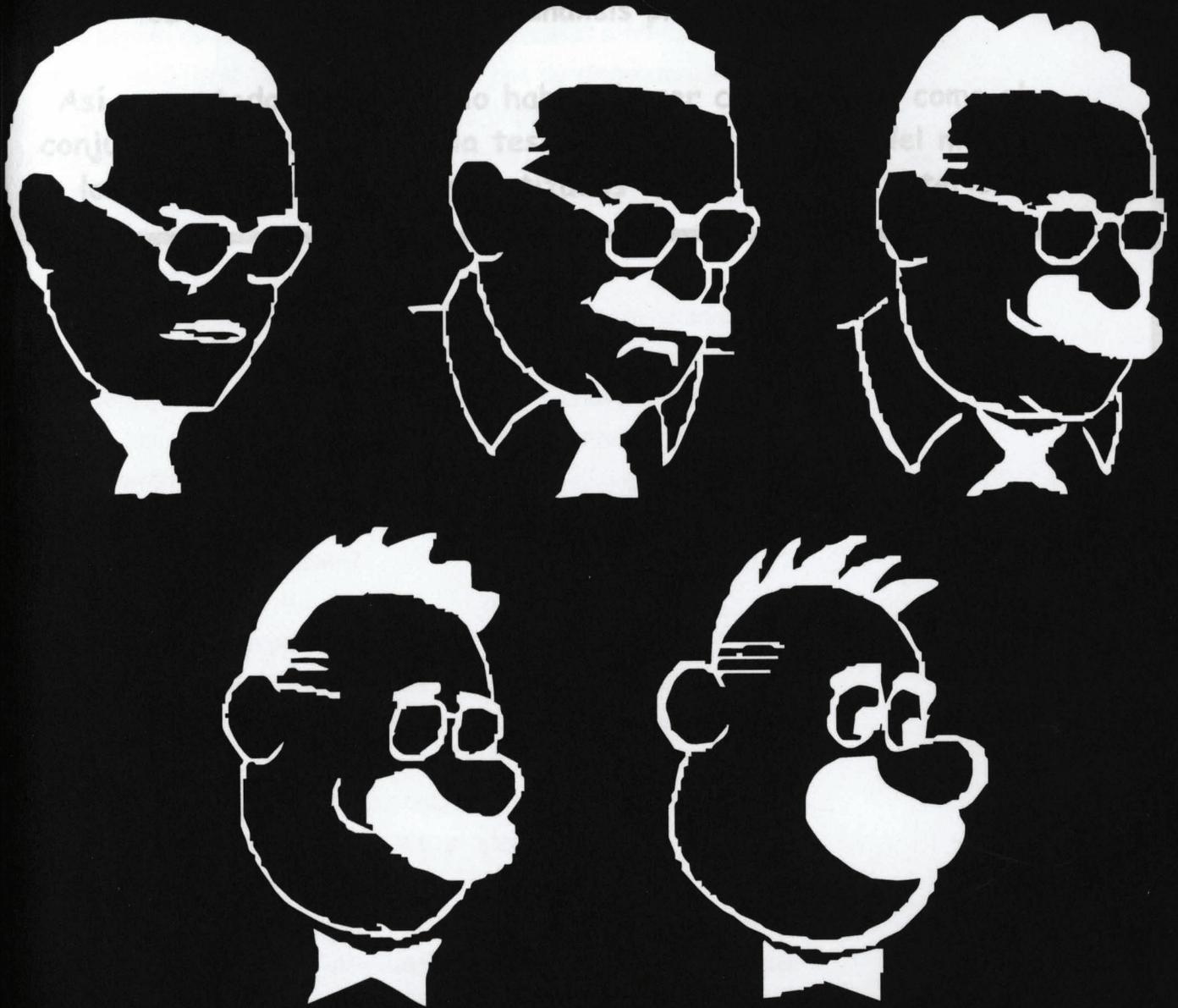
3.2. Consideraciones

Gabriel Vargas. El primero de ellos fue la transformación del entretenimiento que dio preeminencia a la televisión, por sobre todos los demás medios de comunicación, disminuyendo los tirajes de las historietas y la inversión en el desarrollo de nuevas propuestas y la segunda, los problemas de salud del autor, que en sus propias palabras lo imposibilitaron para dar continuidad a su obra, estancando sus historias en la realidad de los años cincuenta.

Es posible que, pese a la gran cantidad de reconocimiento que ha recibido don Gabriel Vargas en últimas fechas por todo su trabajo, su historieta desaparezca en los próximos años en su capacidad de seguir generando nuevas propuestas, pero sin que ello afecte o ponga en riesgo la perpetuidad de su trabajo. "Mi historieta, que es la única decente, va a morir pronto. Lo demás es pura majadería, tanto en dibujo como en texto son de carcelarios".⁵⁵

55 VARGAS, GABRIEL. Entrevista La TV acaba con todo, realizada por: González Jordán, Héctor, Revista Etcétera. Año 4, número 25, Noviembre 2003, México D.F.

Capítulo IV



Exposición de Resultados.

Capítulo IV El Lector

Finalmente, el objetivo de este último capítulo, es el de aterrizar todos los elementos ya manejados, en una interpretación final de los datos recopilados (el análisis propiamente dicho).

Así pues, todo este capítulo habrá de ser comprendido como el conjunto de resultados de la tesis, obtenidos a partir del manejo de los datos recopilados y sintetizados en los capítulos anteriores.

Imagen 1

Así mismo se espera que dentro de una nueva compilación de resultados de la investigación, se incluya un capítulo que contenga los datos y análisis del presente trabajo de investigación, con el fin de permitir entender de manera concreta los resultados de la investigación documental de la familia de la Familia Burón.

4.1.1. ¿Qué significa ser poeta?

La vida de Gabriel Verger estuvo ligada desde su temprana edad a dilucio y posteriormente a la escritura, en la que se dio en una forma de expresión que le permitió dar rienda suelta a su imaginación y creatividad. Es así que, por primera vez, se desarrolló un estilo propio de hacer poesía, evolucionando sus trazos desde sus primeros años, misma que se paró mucho lo mejor de su propia historia.

Lo más importante que resultan ser los métodos y técnicas, antes de conste se contactó con las verdades entre ellas, las historias de la vida de ambiente urbano y el mundo familiar, en un momento en el que su madre fungió como cabeza de familia y sus hermanos heredaron herramientas.

De igual manera que en la infancia y adolescencia de Gabriel Verger, tendríamos en la Familia Burón una gran capacidad de entender la coherencia con el mundo de los hijos urbanos, en las que se dio una gran

4.1. El Análisis

Para el análisis, tomaré como referente el primer capítulo, en el que se adquiere una gran cantidad de datos sobre la historieta y la comunicación, para a partir de ahí aunar los capítulos dos y tres, los cuales habrán de enriquecer los resultados parciales sobre la obra y la vida de don Gabriel Vargas. Todo ello en pos de responder las cinco preguntas que Beuchot menciona como primordiales en un análisis hermenéutico de tipo intransitivo (comprender), a saber: ¿Qué Significa Este Texto?, ¿Qué Quiere Decir?, ¿A Quién Está Dirigido?, ¿Qué Me Dice a Mí? y ¿Qué Dice Ahora?



Imagen 102

Asimismo se exponen dentro de este mismo capítulo los resultados de la investigación, tras los cuales podremos conocer los logros y alcances del presente trabajo de tesis y que nos permiten entender de manera concreta los resultados de la exploración documental en torno a La Familia Burrón.

4.1.1. ¿Qué significa este texto?

La vida de Gabriel Vargas estuvo ligada desde muy temprana edad al dibujo y posteriormente a la historieta, en la cual encontró una forma de expresión que le permitieron dar rienda suelta a su imaginación y creatividad. Pasando por diversas empresas, desarrolló un estilo propio de hacer cómic, evolucionando sus trazos, pero sobre todo su narrativa, misma que es por mucho lo mejor de su propuesta historietil.

Más importante aún resultan su origen social y educación, ambos en constante contacto con las vicisitudes económicas, las historias diarias de ambiente urbano y su núcleo familiar, un matriarcado en el que su madre fungió como cabeza de familia y sus numerosos hermanos y hermanas.

De igual manera que en la biografía y experiencias de Gabriel Vargas, tendremos en La Familia Burrón una increíble capacidad de retratar la cotidianidad por medio de crónicas urbanas en las que se observan el

4.1. El Análisis

saber popular, la psicología del mexicano e inclusive las realidades políticas y sociales de nuestro país bajo la óptica picaresca de la historieta, todas ellas en consonancia a la experiencia del propio autor.

El antecedente directo de La Familia Burrón se encuentra en las páginas de Los Superlocos y de su personaje principal Jilemón Metralla y Bomba, el cual retrata lo peor del mexicano en una revista crítica y profunda. Monsiváis lo define como un Cábula, por su particular tendencia a reír a costa de la desgracia ajena y menciona que se trata de un ente que no conoce límites o que en todo caso los busca para romperlos.¹

No se sabe por qué Gabriel Vargas decidió dejar de lado a dicho personaje (que en consideración de Rius se trata del mejor de su carrera²) y explotar un nuevo concepto. La única información existente señala un hastío por parte de su creador en torno a una figura tan complicada de realizar o simplemente se debió a una necesidad de cambiar de escenario ante una realidad cambiante que dejaba de lado a la dimensión social de la Revolución Mexicana y con ella devenía el desgaste propio de su creación.

Dicho cambio introduciría preponderantemente dos tópicos nuevos en su discurso narrativo. Primero, una modernidad selectiva que poco a poco destruía la vida rural e incrementaba de manera desmedida la explosión demográfica y la migración del campo a la ciudad³ y segundo, el incremento del capitalismo en la realidad cotidiana del mexicano que empezaba a engrosar la llamada clase media,⁴ situaciones con las que el propio Vargas se encontró relacionado en sus primeros años de vida.

Este cambio no es exclusivo de Gabriel Vargas, sino por el contrario responde a una corriente generalizada entre diversos autores que vislumbraban los choques culturales entre la vida urbana y rural y vaticinaban una megaurbe deshumanizada al estilo de la metrópolis de Fritz Lang, en una actitud que sin embargo no era pesimista o derrotista sino una extraña mezcla de cinismo, inmoralidad y algarabía.

1 MONSIVÁIS, CARLOS. Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas. Periódico La Jornada, 1998. DF, México.

2 DEL RÍO, EDUARDO. Los Moneros de México, México : Ed. Grijalbo 2005.

3 RAMOS, SAMUEL, Perfil del Hombre y la Cultura en México, El. México : Ed. Espasa-Calpe, 1992.

4 GOMEZJARA, FRANCISCO, Sociología, México : Ed. Porrúa, 2002.

4.1. El Análisis

Un mundo sin reglas inmerso en un caos permanente, donde se recrea una cultura popular o para ser más precisos, una realidad proletaria que hace suya cuanto puede de la vida real y transmuta y flexibiliza. Evidencia de ello es el lenguaje, donde captura la manera típica y desembarazada de hablar del mexicano a la par que improvisa y genera nuevas formas de expresión oral.

Moniváis menciona que sus personajes se expresan en mexicano, una peculiar mezcla del habla de Cantinflas por lo enredado y difuso del idioma y de Tin Tán por su improvisación y desenfado en utilizar palabras o frases en idioma inglés.⁵

Esta fórmula de expresión y narrativa pertenecía al estilo concreto que Vargas había desarrollado originalmente para los Superlocos y que, al trasladar a su nueva propuesta, resultaría en la serie de historietas que lo consagrarían como creador de cómics, introduciendo originalmente la idea del norteamericano Geo Mc Manus y de su serie Bringing Up Father de un padre de familia subyugado y una esposa emancipada.

Borola se convierte, de esta manera, en el primer personaje femenino liberado en un medio de comunicación en México (diez años antes de la telenovela Gutierrez de 1958), el cual, como ya se ha señalado aparecería en 1948 bajo el título de El señor Burrón o Vida de Perro, que contaba con apenas cinco páginas dentro de la revista de Pepín.

Pese a estas dos fuentes de inspiración (la historieta norteamericana y su propia obra precedente), la labor de Vargas culminaría con la generación de una propuesta propia, donde se retrataba a la clase media baja de la Ciudad de México por medio de los ojos de una familia unida y amorosa. Apartándose de cualquier pretensión sociológica o de la fábula moralista, emplea como base el costumbrismo, el humor y el saber popular.

5 MONSIVÁIS, CARLOS. Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas. Periódico La Jornada, 1998. DF, México.

4.1. El Análisis

4.1.2. ¿Qué quiere decir?

Como se observó en el presente trabajo de tesis, muchos críticos señalaron en un primer momento las similitudes existentes entre La Familia Burrón y *Bringing Up Father*, pero lo que hizo trascender a esta historieta fue la capacidad del autor para separarse de los esquemas iniciales del cómic norteamericano y generar una propuesta propia que se desarrolla en un marco de identidad mexicana.

Dicha equivalencia con los patrones culturales mexicanos, no convierten a La Familia Burrón en la realidad mexicana vertida en historieta, alejada de una adaptación documental, retrata a una familia idealizada, atípica y en ocasiones surrealista que se encuentra inmersa en el contexto verosímil de la Ciudad de México. En otras palabras, no es de ninguna forma una biografía, aunque resulta en un prontuario de tradiciones y costumbrismos adaptados a un mundo urbano.

Esta familia, guía e hilo conductor de las situaciones, resulta lo más atípico de toda la serie y en diversas formas se convierte en un reflejo de los cambios sociales que se gestaban en la época y que hoy son una realidad como el control poblacional, igualdad de la mujer y cambios de los roles de pareja.

Una familia urbana de clase media que rompe con la realidad existente en los años cuarenta al presentarnos a una mujer independiente, liberal y ambiciosa casada con un hombre sencillo, responsable y trabajador. Un hijo mayor siempre solícito y auxilio de su padre se encuentra convencido de la importancia de la castidad en su vida, una hija que se halla estudiando (algo verdaderamente extraño para la época) una carrera universitaria y la intromisión de un tercer hijo al cual deciden adoptar debido a las poco estimulantes condiciones de vida en las que este se encuentra.

Estos personajes son utilizados por Vargas en un ambiente que retrata la



Imagen 103

4.1. El Análisis

corrupción de las autoridades, el abuso de poder, la necesidad económica y la pobreza, el despilfarro de las personas adineradas, los caciques de provincia y una decadente clase media siempre en riesgo de extinción.

Así, a la salvedad de los protagonistas, todos los personajes de la vecindad son concientes de su pobreza, pero lejos de esforzarse por cambiar dicha situación, se adentran intencionalmente en su miseria, donde el alcoholismo, la infidelidad conyugal, los subempleos y la gran cantidad de hijos son la generalidad.

En contraparte, las clases adineradas y de rancio abolengo son caracterizadas por una total inconciencia del mundo, no tienen idea de que existe la pobreza, el hambre o siquiera del hecho de encontrarse en una posición privilegiada y comprenden a la indigencia a razón de mano de obra.

Aunado a ello encontramos un interesante manejo de situaciones donde se ha borrado de manera premeditada cualquier alusión a la vida religiosa, política y sexual de los protagonistas. Debido posiblemente a las experiencias pasadas del autor con la censura oficial, sus personajes experimentan situaciones adversas de delincuencia, impunidad, corrupción, desempleo, infidelidad y alcoholismo pero siempre a una prudente distancia.

Tal es la brecha que enmarca a los protagonistas con dichas alusiones, que mientras todas las parejas sean de ley o de hecho se recogen en la misma cama. Los Burrón, en cambio y pese a lo amorosos que siempre se muestran, duermen separados. Es un universo finito e inverosímil, en el que se halla retratado por la historieta de La Familia Burrón, encerrada entre las paredes de su vecindad, rodeada de personajes inmersos en grandes claroscuros que los mantienen alejados de cualquier perspectiva maniqueísta del bien y el mal.

4.1. El Análisis

En ese sentido, la forma de ser y el carácter de Borola, hacen de ella el personaje principal y el más grande representante de dicho punto medio, ella siempre busca la manera de ayudar a los demás y no tiene mayor problema en romper la ley si se trata de dar refugio a su hermano de la policía o de robar alimentos a mano armada para poder comer carne. Es explosiva, inconsciente y temeraria. El centro de la mayoría de las historias, una mujer que no se conforma con su rol y busca trascender en su vida, amorosa con sus hijos, a quienes trata como amigos, rompiendo con los rígidos cánones de conducta hacia los padres, se sabe igual a su marido y no le permite mandar sobre su vida, la cual defiende junto con su libertad de hacer lo que le place.

4.1.3. ¿A quién está dirigido?

En la época en que se publicó por primera vez la historieta de los Burrón no existían los análisis de mercado o la segmentación de público objetivo, por lo que, el mérito de la inserción de una historieta comercialmente rentable es grande, pues Gabriel Vargas supo explotar sus habilidades de creación y observación en la realización de un producto que gustó desde su inicio y que aún vende de manera considerable.

Es entonces el mérito de ventas y aceptación de la historia resultado de dos factores fundamentales y siempre presentes en toda historia de éxito. El talento desbordante y creativo del autor, quien genera un concepto novedoso para realizar historieta y, en segundo lugar, la suerte o mejor dicho el contexto que le permitió expandir su idea y concretarla de manera rentable.

Reparando en especial en el segundo punto, encontraremos que nuestro país ha sido históricamente un consumidor asiduo de tiras cómicas (y lo sigue siendo) y durante cerca de medio siglo, entre los años treinta y ochenta, el reinado de la historieta sobre otros medios, les permitiría explotar gran cantidad de tramas e historias, a la vez que se convertían en el principal ejercicio de alfabetización del mexicano promedio y en

4.1. El Análisis

ocasiones el único alimento cultural y literario de las personas.

Dicha situación se vería transmutada con el paso de los años, haciendo que la preeminencia de los medios de comunicación electrónicos (en especial la televisión e Internet) desplazaran a un segundo lugar a todos los impresos (libros, periódicos y revistas). Pese a ello, el menos afectado resultaría ser precisamente la historieta, situación que confirma la larga tradición y preferencia por ella.

Aún más interesante resulta saber que es gracias a la historieta que la industria editorial nacional se sostiene y que, como resultado de los excedentes monetarios provenientes de la venta mensual de cuarenta millones de revistas consumidas en los kioscos de todo México se pueden financiar otros proyectos impresos.

México es principal consumidor de historieta del mundo, contando con un aproximado de 80 millones de analfabetas funcionales, de los cuales, 61 millones se acercan a la lectura de historieta. No sólo se trata de un medio de esparcimiento, en muchos casos es el único medio de distracción al que el mexicano tiene acceso, y es precisamente a ellos a quienes se dedica la obra de Gabriel Vargas, como medio de distracción, entretenimiento, educación y reflexión.

Es para ellos, para las personas que de una u otra manera se perciben identificadas, conectadas o representadas en la obra de Gabriel Vargas, a quienes él destina su mayor descubrimiento intuitivo: Una fórmula que permite generar comedia al burlarse de la realidad. Las posibilidades de dicha acción redundan en distanciarse de lo abrumador que resulta el saberse indefenso ante lo cotidiano.

4.1.4. ¿Qué me dice a mí?

Decir que La Familia Burrón es la protagonista de esta historieta sería negarle a Borola el papel preponderante que tiene en todas las historias,

4.1. El Análisis

las cuales giran en torno a su ambición, cinismo y desfachatez.

La falta de escrúpulos por parte de la versión femenina de Jilemón Metralla, resulta el toque que hace de esta publicación algo genial. Una mujer que nunca aceptará su pobreza, sino que buscará la manera de conseguir recursos, sobra decir que el fin justifica en ella cualquier medio.

Pero el hecho de ser un personaje preponderantemente cómico no la exenta de una fuerte carga crítico-social. Ella es, ante todo, una rebelde en eterna oposición al sistema, retando todo y a todos en ocasiones sólo para demostrar que es capaz de decir no, desacralizando y mofándose de todo lo que tradicionalmente es sobrio y ceremonioso.

Es una historieta crítica que ha servido de crónica constante de la realidad social y política del pueblo mexicano, evolucionando en el tiempo y a la vez siendo la misma posiblemente porque retrata y señala situaciones que no han sido superadas (corrupción, discriminación, injusta distribución de la riqueza entre muchos más) y de ahí es donde radica su vigencia.

4.1.5. ¿Qué dice ahora?

Abordar a La Familia Burrón como el fenómeno comunicativo complejo que es, nos permite conocer en lo particular a una de las historietas nacionales más representativas de toda la industria y en lo general nos adentra a su vez en la comprensión del cómic no sólo mexicano sino de todo el mundo.

Ello gracias al conocimiento de los códigos estéticos definidos a los que atiende, mismos que parten de lo concreto e icónico. Siendo así que el cómic puede ser comprendido como una expresión artística cuya finalidad primordial radica en establecer un canal de comunicación en atención a las necesidades de expresión del autor o emisor.

4.1. El Análisis

partiendo de ello, encontraríamos que el dibujo de Gabriel Vargas se caracteriza por el uso de líneas rectas y desproporciones en los personajes, en una escala que va de lo no figurativo a la caricatura con rostros y narices redondas y el empleo de colores vivos.

Gabriel Vargas utiliza de manera interconectada a sus personajes en un ambiente inalterable de vecindad, donde por medio de sus historias se observa el acontecer de los habitantes de dicho lugar. Sus problemas y vicisitudes relacionadas siempre con la necesidad económica y las maneras poco honestas que Borola emplea para mejorar su situación financiera y de quien la rodea.

La Familia Burrón concentra todos los elementos propios de la historieta, al hacer uso de las convenciones gráficas en sus relatos, los cuales gozan de un ritmo similar en su desarrollo (viñetas monótonas primordialmente de continente cerrado y bajo nivel de iconicidad en un estilo de dibujo particular).

El manejo de códigos establecidos, que en su conjunto desencadenan en la formación del cómic, no entrañan en sí constrictión alguna y permiten al autor (cualquiera que este sea) una gama inagotable para hacer participe al receptor de obras totalmente nuevas.

Tal comunicación es resultado de un proceso en el que interactúan estímulos del emisor y que son dotados de significado por el lector en una cultura dada en la cual se observan los valores sociales del grupo del cual mana la historieta.

Dicha peculiaridad fue observada por Dorfman y Mattelart, al igual que otros autores, quienes pensaron en dicha característica de recreación cultural como un claro indicio de imperialismo cultural. Tal hipótesis cobra sentido al comprender que toda fuente reproduce lo que le es propio. Sus valores, estética y gusto en lo que se entiende como un refuerzo de su identidad.

4.1. El Análisis

la irrupción cotidiana y masificada de la historieta en espacios social habituales (casa, escuela, exposiciones, entre otros) es la que le da su sentido de medio de comunicación, influencia y participe de la cultura.

Lo anterior observado en base a La Familia Burrón, a la que entendemos como narrativa visual con potencial de medio de comunicación masiva y una estética que nace, se nutre, se transmite y retroalimenta de su realidad directa.

Nunca se intentó agotar un tema tan abundante y amplio como lo son las historietas, situación considerada desde un principio como algo poco plausible, lo que se persiguió, fue acotar el tema en torno a un análisis de corte científico que permitiera comprender de una mejor manera y con un mayor número de herramientas la situación pasada y presente de la historieta.

Tendremos así en la historieta de La Familia Burrón, a un texto vigente y vivo (como se puede observar en su ininterrumpida publicación semanal), que si bien ha disminuido en sus tirajes, es debido a la preeminencia de otros medios de comunicación y no a un desgaste o discontinuidad de la obra.

Dicha disminución en los tirajes no es un fenómeno aislado o exclusivo de La Familia Burrón, sino por el contrario se trata de un síntoma generalizado en la industria de la historieta nacional; esta crisis no la pone en peligro de extinción, ni su consumo se ve seriamente afectado en una sociedad con una tradición de más de cincuenta años de leer tiras cómicas, por desgracia lo que si corre riesgo de desaparecer es la explotación de nuevos géneros o conceptos creativos, los cuales son dejados de lado por la falta de inversión en ese rubro por parte de las casas editoriales que se conforman con las reimpresiones de viejos tebeos que abaratan inmensamente los costos de producción.

4.2. Exposición de Resultados de la Investigación



Imagen 104

En un principio, se planteó la necesidad de un estudio de corte Hermenéutico, debido a las posibilidades que brinda en su complejidad, para comprender un texto y las consecuentes ventajas de examinar a la historieta mexicana, a partir de una obra específica.

Tal abordaje, realizado con la finalidad de acercarnos a la dimensión comunicativa del cómic, de cómo es o puede ser utilizado para observar, recrear y documentar a una sociedad específica y que a saber, nunca se ha realizado en referencia a ninguna historieta mexicana.

De esa manera, al realizar el ejercicio hermenéutico, encontramos en la obra de Gabriel Vargas todos los elementos formales (icónico adjetivo y sustantivo) que nos permitieron en un primer momento entender a La Familia Burrón, como un claro exponente de la historieta mexicana, la que, aunada a su tiraje y permanencia, concebiremos como una publicación de gran éxito comercial y popular.

Rentabilidad y popularidad sustentadas en su capacidad de atracción hacia el lector de historietas, quien finalmente decide comprar, leer y

4.2. Exposición de Resultados de la Investigación

Releer el cómic, acciones que logran perpetuar un trabajo historietil por décadas, tal y como es el caso de La Familia Burrón.

Ahora bien, el lograr cautivar a un gran número de lectores, gracias a su ingenioso discurso narrativo, no sólo garantiza su supervivencia, sino que la sitúa como un medio de comunicación con la capacidad de transmitir mensajes a un gran público, al que puede o no influenciar en diversos niveles, dependiendo de factores como la realidad cotidiana del lector, el grado de acercamiento a la revista y los factores psicosociales entre otras variables.

Pese a no poder medir de manera definitiva el grado de penetración cultural de La Familia Burrón o de cualquier otra historieta sobre la sociedad que recibe el mensaje, debido a que el acercamiento a fin de cuentas resulta de una acción individual que varía en todos los casos, sí se puede aseverar que estimula a las personas en contacto con el medio, entreteniéndolo, educándolo e informándolo.

Tal capacidad de estímulo se encuentra regida, a diferencia de las posturas hegemónicas observadas por diversos investigadores en otras obras, por las interpretaciones que el autor realiza de su sociedad en el tiempo específico de la segunda mitad del siglo XX y que nos permite asegurar, que el conocimiento de las historias, personajes y lugares reflejados en La Familia Burrón, forman en su conjunto un testimonio social de tal período temporal.

Siendo parte de su sociedad y cultura, Gabriel Vargas nutre a su quehacer de la realidad, para después verter sobre ella sus mensajes, haciendo difícil reconocer el origen primario de los mismos. Tal razonamiento en consonancia con lo observado por Pérez Tapias⁶ (a quien cito en el capítulo I de esta tesis) sobre el origen de la cultura, la cual forma al hombre, pero también es formada por el hombre.

6 PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO, *Filosofía y Crítica de la Cultura*, España: Ed. Trotta. 1995.

4.2. Exposición de Resultados de la Investigación

El papel de los medios masivos de comunicación y en específico de la historieta, radican en facilitar la difusión de un conocimiento o visión particulares sobre un conglomerado amplio y disperso, la relevancia de tal acontecimiento nace de que en muchas ocasiones, la historieta puede ser la única lectura realizada por millones de personas.⁷

Esta realidad hace de La Familia Burrón y del tiraje de millones de copias semanales que ostento, durante muchos años, un producto cultural de gran influencia sobre la misma sociedad a la que refleja, regresando a ella valores de grupo que fortalecen un sentido de identidad y empatía para con los personajes, situaciones y ambientes.

Cabe resaltar, que sus logros fueron realizados a pesar de tener una ilustración en la que la cantidad de elementos gráficos, estilísticos y simbólicos, son utilizados en sus niveles icónicos mas bajos, por ello aseguramos que su éxito radica más por su capacidad narrativa que por su diseño y estructura.

Comprender las posibilidades de la historieta como medio de comunicación, apuntando a su uso como un instrumento de crítica social en base al entretenimiento, parece generar una formula imitable para la realización de tebeos, sin embargo, el sistema que resulta efectivo para La Familia Burrón, debe ser comprendida en la dinámica histórica y contextual de Gabriel Vargas, misma que resulta en la actualidad, si no del todo inoperante, sí restrictiva y poco competitiva.

Lo anterior no quiere decir que al no poder emular todos los factores que intervinieron durante la creación de La Familia Burrón, el camino de otras publicaciones se encuentre destinado al fracaso, pues el desarrollo de una técnica de dibujo propia e innovadora, aunada a un estilo narrativo pensado en el lector, pueden incrementar junto a una adecuada distribución el probable éxito de un tebeo y que las tiras cómicas nacionales pueden competir y ganarles a las extranjeras.

7 MALVIDO, ADRIANA, Revista Electrónica depuebla.com, Nov. 2004
<http://catalogo.depuebla.com/>

4.2. Exposición de Resultados de la Investigación

Finalmente, el resultado colateral de este estudio, fue el de aterrizar en la práctica, un modelo de análisis de imagen y texto basado en el autor y que permite en lo posterior resolver problemas metodológicos en la investigación de la historieta.



FIN

Bibliografía

Copyright Imágenes y Tablas

Análisis de las Viñetas

Bibliografía y Anexos



Bibliografía
Copyright Imágenes y Tablas,
Análisis de las Viñetas

Libros

Acevedo, Juan

Para Hacer Historietas.

España : Editorial Popular, 1990.

Aguilar Camín, Héctor y Meyer Lorenzo

Sombra se la Revolución Mexicana, A la.

México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública, 1997.

Alarcón, Pedro Antonio de

1833-1891. Historietas Nacionales.

Buenos Aires : Editorial Espasa-Calpe, 1952.

Baur, Elisabeth K

Historieta, una Experiencia Didáctica, La.

México : Editorial Nueva Imagen, 1978.

Beuchot, Mauricio

Tratado de Hermenéutica Analógica.

México : Editorial UNAM, 1997.

Brodwell, David y Thompson, Kristin

Arte Cinematográfico.

México : Editorial Mc Graw Hill, 2002.

Cassirer, Ernest

Antropología Filosófica.

México : Editorial Fondo de Cultura Económica, 1973.

Cheshire, David

Gran Libro del Video, El.

Hong Kong : Editorial Salvat, 1990.

Coma, Javier

Del Gato Felix al Gato Ftitz: Historia de los Cómics.

España : Editorial Gustavo Gili, 1979.

De Buen, Jorge

Manual de Diseño Editorial.

México : Editorial Santillana, 2004.

Del Río, Eduardo

Los Moneros de México.

México : Editorial Grijalbo 2005.

Libros

Dominick, Joseph R

La Dinámica de los Medios de Comunicación Masiva.

México : Editorial Mc Graw Hill, 2000.

Dorfman, Ariel y Mattelart Armand

Para leer al Pato Donald.

México : Editorial Siglo XXI, 1974.

Eco, Umberto

Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas.

Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

Escalante Gonzalbo, Pablo; García Martínez, Bernardo; Jáuregui, Luis; Zoraida Vázquez, Josefina; Speckman Guerra, Elisa; Garcadiago, Javier y Aboites Aguilar, Luis

Nueva Historia Mínima de México.

México : Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, Secretaría de Educación Pública y El Colegio de México, A. C., 2004.

Esteinou Madrid, Francisco Javier

Los Medios de Comunicación y la Construcción de la Hegemonía.

México : Editorial Trillas. 1992.

Gasca, Luis y Gubern, Román

Discurso del Cómic, El.

Madrid : Ediciones Cátedra, 1988.

Gomezjara, Francisco

Sociología.

México : Editorial Porrúa, 2002.

Gubern, Román

Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas.

España : Editorial Lumen, 1974.

Guiraud, Pierre

Semiología, La.

México : Editorial Siglo XXI, 2003.

Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar

Metodología de la Investigación.

México : Editorial Mc Graw Hill, 2003.

Libros

Lévi-Strauss, Claude

Antropología Estructural.
Argentina : Editorial Eudeba, 2000.

Lozano, Jorge; Peña Marín, Cristina y Abril, Gonzalo

Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual.
México : Editorial Catedra, 1999.

Masotta, Oscar

Historieta en el Mundo Moderno, La.
Buenos Aires: Editorial Paidós, 1982.

Maurice, Duverger

Métodos de las Ciencias Sociales.
México : Editorial Ariel, 1992.

Macquail, Denis

Sociología de los Medios Masivos de Comunicación.
México : Editorial Paidós. 1979.

Macquail, Denis

La Industria de la Cultura.
México : Editorial Alberto Corazón. 1967.

Mc Cloud, Scott

Understanding Comics, The Invisible Art.
E.U.A. : Editorial Harper Perennial, 2000.

Mc Cloud, Scott

Reinventing Comics, How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form.
E.U.A. : Editorial Harper Perennial, 2001.

Orozco Gómez, Guillermo

Investigación en la Comunicación desde la Perspectiva Cualitativa, La.
México : Editorial Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunicativo, 2000.

Pérez Tapias, José Antonio

Filosofía y Crítica de la Cultura.
España : Editorial Trotta, 1995.

Philip Wilkinson

Historia Mundial.
México : Editorial Dorling Kindersley, Casa Autrey y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Libros

Ramos, Samuel

Perfil del Hombre y la Cultura en México, El.
México : Editorial Espasa-Calpe Mexicana, 1992.

Rodríguez Diéguez, José Luis

Cómic y su Utilización Didáctica, El. Los Tebeos en la Enseñanza.
México : Editorial Gustavo Gili, 1998.

Shökenl, Luis Alonso y Bravo, José María

Apuntes de Hermenéutica.
España : Editorial Trotta, 1997.

Schulz, Charles M.

Gran libro de Charlie Brown, El.
Prólogo de Eco, Humberto.
España : Editorial Muchnik El Aleph Editores, 2004.

Steimberg, Óscar

Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos de una Arte Menor.
Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.

Vargas, Gabriel

Familia Burrón, La. Tomos 1 al 9. Compilación.
México : Editorial Porrúa, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004 y 2005.

Vázquez González, Modesto

Historietica : Todo lo Relativo al Lenguaje Lexipictográfico, La.
México : Editorial Promotora K, 1981.

Tesis

Malvido Arriaga, Adriana Neneka

La historieta en México : ciclo de producción, distribución y consumo en los ochentas (reportaje).
1992. Universidad Ibero Americana México D.F.

Maya Obe, Carlos

Análisis de la Historieta Lágrimas, Risas y Amor. 1978. Universidad Ibero Americana México D.F.

Romero Ibarrola, Norma Ma. Margarita

Análisis de un episodio completo de la historieta seriada : Kalimán. 1980. Universidad Ibero Americana México D.F.

Tesis

Saavedra Olmos, Carlos Eduardo

Los valores socioculturales en el cómic estadounidense de superhéroes. Análisis de las publicaciones de Superman, Batman y Spiderman. 2002. Universidad Vasco de Quiroga. Morelia, Michoacán, México.

Samano Gómez, Esperanza

Análisis de contenido de la conducta verbal de los personajes de una historieta semanal, en base a la teoría del análisis estructural. 1979. Universidad Ibero Americana México D.F.

Periódicos y Revistas

Blue Demon Jr. Legado, El

Editorial Ka-Boom!

Año 1, número 1, México, julio 2005.

Complot

Directora Silvia Guillén

Año 3, número 69, México, Octubre 2002.

Etcétera

Olvera, José Antonio y Tapia, Humberto.

Artículo La historieta del recuerdo.

Año 4, número 33, México, Julio 2003.

Etcétera

Valencia, Sixto

Artículo : Memín Pinguín: un anecdotario

Año 4, número 36, México, Octubre 2003.

Etcétera

González Jordán, Héctor

Entrevista a Gabriel Vargas: La TV acaba con todo.

Año 4, número 25, México, Noviembre 2003.

Etcétera

Director: Levario Turcott, Marco

Artículo: Trazos de historieta

Año 5, número 47, México, Septiembre 2004.

Gente Sur

Carbot, Alberto.

El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL.

Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

Periódicos y Revistas

Jornada, La

García-Tort, Carlos y Cervantes, Miguel, Ensayo: Los Burrón: Dramatis personaeo un elenco cachetón.

10 de mayo de 1998. DF, México.

Jornada, La

Monsiváis, Carlos, Ensayo: En los ochenta años de Gabriel Vargas.

10 de mayo de 1998. DF, México.

Jornada, La

Vargas, Ángel y Paul, Carlos, Artículo: Lo que la Gente lee.

17 de Enero de 2001. DF, México.

Jornada, La

Del Río, Eduardo. Cartón contra el desafuero.

04 de Abril del 2005. DF, México.

María Isabel

Yolanda Vargas Dulché

Grupo Editorial Vid.

Año 1, número 1, México, Abril del 2005.

Meteorix 5.9, No Aprobado

Editorial Toukan.

Año tres, número 69, México, Enero del 2005.

Súper Cómics

Homenaje a Gabriel Vargas.

Año 1, Número 9, México, Agosto 2004.

Vagón Literario. Literatura e infancia para el adulto de habla hispana

Editora: Ana Nora Martínez. Grupo Editorial Santillana, S. A. de C. V.

Año 2, Número 10, México, Diciembre 2003.

Conferencias

Aranda Pedroza, Enrique

Transición en los medios de Comunicación.

UVAQ. Morelia, Michoacán México. 2005.

Garzón, Álvaro

Derecho de Autor y Desarrollo.

Congreso Iberoamericano de Patrimonio, Desarrollo y Turismo, Morelia, Michoacán México. 2003.

Conferencias

Del Río, Eduardo

Cincuenta Años de Hacer monos.

Casa de la Cultura. Morelia, Michoacán México. 2004.

Videos

The Animatrix

Productores: Wachowski, Larry y Andy

Directores: Arias, Michael; Takeuchi, Hiroaki y Tanaka, Eiko

Casa Productora: Village Roadshow Films / Warner BROS.

Estados Unidos de Norteamérica 2003.

Medios Electrónicos e Internet

Asterix. Página oficial del personaje creado por Albert Uderzo y René Goscinny:
<http://www.asterix.tm.fr/>

Arcana Studio. Página oficial de una empresa estadounidense independiente dedicada a la creación de historietas: <http://arcanastudio.com/>

Colectivo Dosis. Página oficial de un grupo de creadores mexicanos dedicado a la generación de historietas. <http://www.colectivodosis.com/>

Desde Puebla. Página del estado de puebla donde se abordan temas de interés general:
<http://catalogo.depuebla.com>

DC Comics Online. Página oficial de la empresa: <http://www.dccomics.com/>

Enciclopedia Microsoft Encarta 2005. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

Es Cómic. Página oficial de un colectivo mexicano dedicado al diseño gráfico y la creación de historietas: <http://www.escomic.com/>

Escuela de Periodismo Carlos Septién García. DF, México. Página oficial:
<http://www.septien.edu.mx/>

Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Lima, Perú. Página oficial: <http://www.felafacs.org>

Flash Gordon. Página con información sobre el personaje de historietas y televisión:
<http://flashgordon.ws/>

Medios Electrónicos e Internet

Guía del Cómic. Página mexicana dedicada al mundo de la historieta:
<http://www.guiadelcomic.com>

Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México. Página oficial: <http://www.dgx.com.mx/Demo-HEMEROTECA/HEMEROTECA/index2.html>

Historieteca. Página web Argentina, con información sobre la historieta en Latinoamérica y el mundo: <http://www.historieteca.com.ar/>

International Hero. Página inglesa dedicada a la historieta mexicana:
www.internationalhero.co.uk/

International Standard Paper Sizes. Página con información referente al diseño editorial:
<http://www.cl.cam.ac.uk/%7Emgk25/iso-paper.html>

Jodorowsky, Alejandro. Página oficial del chileno y su labor en el mundo de la historieta:
<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/>

Ka-boom. Página web oficial de una empresa mexicana dedicada a la ceración de historietas:
<http://www.ka-boom.com.mx/>

Kalimán. Página web oficial del personaje de historietas Kalimán: <http://kaliman.net/>

Lambiek. Página alemana de archivo de historietas, personajes y autores:
<http://www.lambiek.net/>

Luky Luke. Página oficial del personaje de Maurice de Beberé. <http://www.lucky-luke.com/>

Manual de la Historieta. Página española dedicada a la enseñanza teórico-práctica del Tebeo:
<http://manualdelahistorieta.com/>

Marvel Comics. Página oficial de la empresa Marvel Entertainment, Inc.:
<http://marvelcomics.com/>

México Hoy. Revista Electrónica con información variado sobre temas de actualidad:
[http://www.mexicohoy.com/.](http://www.mexicohoy.com/)

Mundo Vid. Página oficial de Grupo Editorial Vid, empresa fundada por Yolanda Vargas Dulché y Guillermo De La Parra y dedicada a producir historietas en México: <http://www.mundovid.com/>

Portal de Sueños. Página oficial de una empresa veracruzana dedicada a la creación de historietas: <http://www.utopiacomics.com/index.html>

Medios Electrónicos e Internet

Productora, La. Página oficial de una empresa argentina independiente dedicada a la ceración de historietas: <http://www.laproductora.ahiros.com.ar/>

Quimera Estudio. Página oficial de un equipo de Historieta Experimental Mexicana dedicado a la ceración historietil: <http://www.quimeraestudio.com/>

Razón y Palabra. Revista Electrónica del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Monterrey, México: <http://www.cem.itesm.mx>

Snoopy. Página oficial del personaje creado por Charles Schulz: <http://www.unitedmedia.com/comics/peanuts/>

Súper Mexicanos. Página web sobre personajes mexicanos y con información sobre la biografía de don Gabriel Vargas Bernal por: Estrada Mosqueda, Eduardo, <http://www.supermexicanos.com/vargas/vargas.htm>

Taller del Perro. Página web del grupo de ilustradores mexicanos del mismo nombre: <http://www.ilustracionmexico.org/perro01.html>

Téllez, Othón. El Producto Cultural. Página del autor mexicano con material sobre su obra: <http://www.othontellez.com>

Tintin. Página oficial del personaje creado por Georges Rémi. <http://www.tintin.com/>

Unidad de Investigación y Gestión de la Comunicación. Quito, Ecuador. Página oficial: <http://www.uv-unicom.net>

Yellow Kid. página sobre el primer personaje de historietas norteamericano: <http://www.neponset.com/yellowkid/history.htm>

Digital: ...

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 001

Logotipo "La Familia Burrón". Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo II Compilación. México. Editorial Porrúa, 2004.

Página 002

Logotipo y Tipografía "UVAQ". Copyright © 2006 Universidad Vasco de Quiroga.

Página 007

Composición portada proyecto "Don Regino Burrón". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas y Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 019

Composición portada capítulo I "Don Jilemon". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas y Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 023

Tabla 1: Modelo Sumario. Copyright © 2000 Por: DOMINICK, JOSEPH R. La Dinámica de los Medios de Comunicación Masiva, México. Ed. Mc Graw Hill, 2000.

Página 041

Tabla 2: Triada de los Productos Culturales. Copyright © 2005 Por: Otón Téllez. El Producto Cultural. <http://www.othontellez.com>

Página 050

Imagen 1: Pinturas Rupestres de Lascaux. Copyright © 2005 Por: Bridgeman Art Library, London/New York y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Página 051

Imagen 2: El Libro de los Muertos. Copyright © 2005 Por: Bridgeman Art Library, London/New York y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Imagen 3: La Columna Trajana. Copyright © 2005 Por: Scala/Art Resource, New York y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Imagen 4: El Tapiz de Bayeux. Copyright © 2005 Por: Bridgeman Art Library, London/New York y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Imagen 5: El Códice Maya de Dresden. Copyright © 2005 Por: Newberry Library, Chicago/Super Stock y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Página 052

Imagen 6: Max und Moritz. Copyright © 2004 Por: Wilhelm Busch, Revista Etcétera, Director: Levario Turcott, Marco, Artículo: Trazos de historieta, Año 5, número 47, México, Septiembre 2004.

Página 053

Imagen 7: The Yellow Kid. Copyright © 2005 Por: Richard Felton Outcault, The Yellow Kid web site. <http://www.neponset.com/yellowkid/history.htm>

Página 054

Imagen 8: Buster Brown. Copyright © 2004 Por: Wilhelm Busch, Revista Etcétera, Director: Levario Turcott, Marco, Artículo: Trazos de historieta, Año 5, número 47, México, Septiembre 2004.

Imagen 9: Petit Sammy Eternue. Copyright © 2004 Por: Winsor Mc Cay, Revista Etcétera, Director: Levario Turcott, Marco, Artículo: Trazos de historieta, Año 5, número 47, México, Septiembre 2004.

Imagen 10: Tit-Bits. Copyright © 1909 Por: Editorial Manuel Láinez. <http://www.historieteca.com.ar/>

Página 055

Imagen 11: Tintín. Copyright © 2005 Por: Georges Rémi Hérge y Moulinstar. <http://www.tintin.com/>

Imagen 12: Flash Gordon. Copyright © 2004 Por: Alex Raymond. <http://flashgordon.ws/>

Imagen 13: Superman / Action Comics #1. Copyright © 2005 Por: DC Comics. <http://www.dccomics.com/>

Página 056

Imagen 14: Tit-Bits. Copyright © 1941 Por: Editorial Manuel Láinez. <http://www.historieteca.com.ar/>

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Imagen 15: Superman Vs. Hitler. Copyright © 2005 Por: DC Comics.
<http://www.dccomics.com/>

Imagen 16: Lucky Luke. Copyright © 2004 Por: Maurice de Bevère. <http://www.lucky-luke.com/>

Página 057

Imagen 17: Charlie Brown. Copyright © 2004 Por: Charles Schulz.
<Http://www.unitedmedia.com/comics/peanuts/>

Imagen 18: Tetsuam Atom (Astroboy). Copyright © 2004 Por: Osamu Tezuka.
<http://www.lambiek.net/>

Imagen 19: Ribbon no Kishi (La princesa caballero). Copyright © 2004 Por: Osamu Tezuka. <http://www.lambiek.net/>

Imagen 20: Jungle Taitei (kimba el león blanco). Copyright © 2004 Por: Osamu Tezuka.
<http://www.lambiek.net/>

Página 058

Imagen 21: Historias de la O. Copyright © 2004 Por: Dominique Aury.
<http://www.lambiek.net/>

Imagen 22: Asterix le Gaulois. Copyright © 2004 Por: Albert Uderzo y René Goscinny.
<http://www.asterix.tm.fr/>

Página 059

Imagen 23: Barbarella. Copyright © 2004 Por: Jean Claude. <http://www.lambiek.net/>

Imagen 24: Moebius. Copyright © 2004 Por: Jean Giraud. <http://www.lambiek.net/>

Página 060

Imagen 25: Inicial y Difool. Copyright © 2004 Por: Alejandro Jodorowsky y Jean Giraud Moebius. <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/>

Imagen 26: Mafalda. Copyright © 1964 Por: Joaquín Salvador Lavado Quino.
<http://www.historieteca.com.ar/>

Anexo

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 061

Imagen 27: Valentina. Copyright © 2004 Por: Guido Crepax. <http://www.lambiek.net/>

Imagen 28: Milo Manara. Copyright © 2004 Por: Milo Manara. <http://www.lambiek.net/>

Imagen 29: Marvel Heros, Fantastic Four, Spiderman, Hulk y X-Men. Copyright © 2005 Por: Marvel Entertainment, Inc. <http://marvelcomics.com/>

Página 062

Imagen 30: Lone Wolf and Cub. Copyright © 2004 Por: Ogami Itto y Dark Horse Comics. <http://www.lambiek.net/>

Imagen 31: Doraemon. Copyright © 2004 Por: Fujio F. Fujiko. <http://www.lambiek.net/>

Página 063

Imagen 32: The Dark Knight Returns. Copyright © 1986 Por: Frank Miller y DC Comics. <http://www.dccomics.com/>

Imagen 33: Superman's Dead. Copyright © 2005 Por: DC comics. <http://www.dccomics.com/>

Página 064

Imagen 34: El Ahuizote. Copyright © 2005 Por: Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Http://www.dgx.com.mx/Demo-HEMEROTECA/HEMEROTECA/index2.html](http://www.dgx.com.mx/Demo-HEMEROTECA/HEMEROTECA/index2.html)

Imagen 34: Historia de una Mujer. Copyright © 1880 Por: Eusebio Plana. <http://www.guiadelcomic.com>

Página 065

Imagen 36: El Hijo del Ahuizote. Copyright © 2005 Por: Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). <http://www.dgx.com.mx/Demo-HEMEROTECA/HEMEROTECA/index2.html>

Imagen 37: La Zincografía Calavera Catrina. Copyright © 2004 Por: José Guadalupe Posada, Copyright © 2005 Por: Bridgeman Art Library, London/New York y Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2005.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 066

Imagen 38: Zig-Zag. Copyright © 1911 Por: Andrés C. Audiffred. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Imagen 39: Don Catarino. Copyright © 2004 Por: Salvador Pruneda. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 067

Imagen 40: El Señor Pestañas. Copyright © 1924 Por: Andrés C. Audiffred. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Imagen 41: El I. Rey de Moscavia. Copyright © 1925 Por: Carlos Dionisio Neve. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 068

Imagen 42: Don prudencio. Copyright © 1929 Por: Juan Arthenack. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Imagen 43: Pepín. Copyright © 2004 Por: Revista Etcétera. Olvera, José Antonio y Tapia, Humberto. Artículo La historieta del recuerdo. Año 4, número 33, México, Julio 2003.

Página 069

Imagen 44: Monje Loco. Copyright © 1968 Por: Editorial Tempora. <http://kaliman.net/>

Imagen 45: La Vida y los Amores de Jorge Negrete. Copyright © 1950 Por: Editorial Novaro. [Http://www.guiadelcomic.com](http://www.guiadelcomic.com)

Página 070

Tabla 3: Tirajes de Historieta en México. Copyright © 2004 Por: Revista Etcétera. Olvera, José Antonio y Tapia, Humberto. Artículo La historieta del recuerdo. Año 4, número 33, México, Julio 2003.

Imagen 46: Memín Pinguín. Copyright © 1947 Por: Manelick de la Parra. <http://www.mundovid.com/>

Imagen 47: La Familia Burrón. Copyright © 2003 Por: Vargas, Gabriel. Vagón Literario. Literatura e infancia para el adulto de habla hispana. Grupo Editorial Santillana, S. A. de C. V. Año 2, Número 10, México, Diciembre 2003.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 071

Imagen 48: Superman y El Hombre Araña. Copyright © 2005 Por: DC Comics y Marvel Comics. <http://www.guiadelcomic.com>

Imagen 49: Guía completa de la historieta. Copyright © 2004 Por: Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 072

Imagen 50: El Libro Vaquero. Revista Etcétera, Director: Levario Turcott, Marco, Artículo: Trazos de historieta, Año 5, número 47, México, Septiembre 2004.

Imagen 51: Chanoc. Copyright © 2005 Por: Ángel Mora. <http://www.guiadelcomic.com>

Página 073

Imagen 52: Kalimán. Copyright © 2005 Por: Rafael Cutberto Navarro Huerta, Modesto Vázquez González y Corporativo Mexicano de Impresión, S.A. de C.V. <http://kaliman.net/>

Página 073

Imagen 53: Valiant. Copyright © 2005 Por: Cygnus Comics. <http://www.guiadelcomic.com>

Imagen 54: Lugo. Copyright © 2005 Por: Cygnus Comics. <http://www.guiadelcomic.com>

Imagen 55: Cerdotado. Copyright © 1994 Por: Polo Jasso y Psycomix. www.internationalhero.co.uk/

Página 074

Imagen 56: Buba. Copyright © 2004 Por: José Quintero. <http://www.ilustracionmexico.org/>

Imagen 57: Ricardo Pelaez. Copyright © 2004 Por: Ricardo Pelaez. <http://www.ilustracionmexico.org/>

Tabla 4: Tirajes Actuales de Historieta en México. Copyright © 2004 Por: Revista Etcétera. Olvera, José Antonio y Tapia, Humberto. Artículo La historieta del recuerdo. Año 4, número 33, México, Julio 2003.

Página 075

Imagen 58: Portal de sueños. Copyright © 2001 Por: Estudio Utopía y CONACULTA. <Http://www.utopiacomics.com/index.html>

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 077

Composición portada capítulo II "Nepomuceno, Aniceto y Chava". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas y Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 078

Portadas de los Tomos compilatorios de La Familia Burrón I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII y IX. Copyright © 2005 Por: Vargas, Gabriel. Familia Burrón, La. Tomos 1 al 9. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 080

Tabla 5: Propuesta de Cuadro de Análisis de Historieta. Copyright © 2006 Por: Chávez Mendoza, César Amando.

Página 081

Tabla 6: Continente de Historietas. Copyright © 2006 Por: Gabriel Vargas, La Familia Burrón y César Amando Chávez Mendoza.

Imagen 59: Viñeta monótonas, revista María Isabel. Copyright © 2005 Por: Manelick de la Parra. Yolanda Vargas Dulché, Grupo Editorial Vid. Año 1, número 1, México, Abril del 2005.

Imagen 60: Viñeta dinámica, revista Meteorix 5.9, No Aprobado. Copyright © 2005 Por: Editorial Toukan. Año tres, número 69, México, Enero del 2005.

Página 082

Imagen 61: Macroviñeta, revista El Legado. Copyright © 2005 Por: Blue Demon Jr. y Editorial Ka-Boom! Año 1, número 1, México, julio 2005.

Página 083

Tabla 07: Tipos de Viñetas. Copyright © 2006 Por: Gabriel Vargas, La Familia Burrón y César Amando Chávez Mendoza.

Página 084

Tabla 08: Aspectos Pictográficos. Copyright © 2006 Por: Gabriel Vargas, La Familia Burrón y César Amando Chávez Mendoza.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 087

Tabla 09: Tipos de Encuadre. Copyright © 2006 Por: Gabriel Vargas, La Familia Burrón y César Amando Chávez Mendoza.

Página 088

Tabla 10: Distancia del Encuadre. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 089

Tabla 11: Resultados de Encuadre y Ángulo. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 090

Tabla 12: Códigos Cinéticos. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 091

Tabla 13: Gestualidad. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 095

Tabla 14: Motivación. Copyright © 2006 Por: el Hijo del Santo y César Amando Chávez Mendoza.

Página 097

Tabla 15: Connotación. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 098

Imagen 62: Cartuchos de Texto. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Página 099

Imagen 63: Globos de Diálogo. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Imagen 64: Onomatopeyas. Copyright © 2006 Por: César Amando Chávez Mendoza.

Imagen 65: Excepciones, no al desafuero. Copyright © 2006 Por: Eduardo del Río y Periódico La Jornada 04 de Abril del 2005. DF, México.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 101

Imagen 66: Borola y Regino Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 103

Imagen 67: Macuca Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 104

Imagen 68: Tejocote Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 105

Imagen 69: Foforito Burrón y Wilson. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 70: Ruperto Tacuche, Bella Bellota y Robertino. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 106

Imagen 71: Cristeta Tacuche y Boba Licona. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 107

Imagen 72: Titino, Burbuja y Floro Tinoco. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 73: Gamucita y Avelino Pilongano. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 108

Imagen 74: Don Quirino. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 75: Susano Cantarranas y la Divina Chut. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 101

Imagen 66: Borola y Regino Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 103

Imagen 67: Macuca Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 104

Imagen 68: Tejocote Burrón. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 105

Imagen 69: Foforito Burrón y Wilson. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 70: Ruperto Tacuche, Bella Bellota y Robertino. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 106

Imagen 71: Cristeta Tacuche y Boba Licon. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 107

Imagen 72: Titino, Burbuja y Floro Tinoco. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 73: Gamucita y Avelino Pílongano. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 108

Imagen 74: Don Quirino. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 75: Susano Cantarranas y la Divina Chut. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 109

Imagen 76: Briagoberto Memelas y Juanón Teporochas. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Imagen 77: Pánfilo Bonete. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 110

Imagen 78: Condes Carroña y Chicho. Copyright © 1998 Por: Gabriel Vargas y Periódico La Jornada. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Página 111

Imagen 79: Historieta La Dentadura de Capullo. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 113

Imagen 80: Historieta La Visita de Susano. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 115

Imagen 81: Historieta Desalojados. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 117

Imagen 82: Historieta El Último Adiós. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 119

Imagen 83: Historieta El Disparo. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 121

Imagen 84: Historieta Las Asaltantes. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Anexo

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 123

Imagen 85: Historieta El Hurto. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 125

Imagen 86: Historieta El Pretendiente. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 126

Imagen 87: Historieta Al Diablo. Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Página 129

Composición portada capítulo III "Gabriel Vargas". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas y Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 135

Imagen 88: Fotografía de Gabriel Vargas a los 12 años. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo I Compilación. México : Editorial Porrúa, 2004.

Página 138

Imagen 89: Historieta La tragedia de un empleado público. Copyright © 1932 Por: Periódico Excélsior. Del Río, Eduardo. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 139

Imagen 90: Fragmento de la Historieta La Vida de Jesús. Copyright © 2003 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo III Compilación. México : Editorial Porrúa, 2003.

Página 140

Imagen 91: Fotografía de Gabriel Vargas a los 15 años. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo I Compilación. México : Editorial Porrúa, 2004.

Página 142

Imagen 92: Jilemón Metralla y Bomba. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo I Compilación. México : Editorial Porrúa, 2004.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 143

Imagen 93: Fotografía de Gabriel Vargas a los 30 años. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo I Compilación. México : Editorial Porrúa, 2004.

Página 144

Imagen 94: Primera aparición de La Familia Burrón. Paquito presenta: El Señor Burrón. Copyright © 2003 Por: Vargas, Gabriel. Vagón Literario. Literatura e infancia para el adulto de habla hispana. Grupo Editorial Santillana, S. A. de C. V. Año 2, Número 10, México, Diciembre 2003.

Página 145

Imagen 95: Cartel Promocional en apoyo al sufragio femenino. Copyright © 1952 Por: Gabriel Vargas. <http://www.guiadelcomic.com>

Imagen 96: Asociación Mexicana de Caricaturistas (1960). Copyright © 2005 Por: Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 147

Imagen 97: Primera aparición de La Familia Burrón en su Segunda Época. Copyright © 1977 Por: Gabriel Vargas. <http://www.guiadelcomic.com>

Página 148

Imagen 98: Primer equipo de dibujantes de Gabriel Vargas. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Familia Burrón, La. Tomo II Compilación. México : Editorial Porrúa, 2004.

Página 149

Imagen 99: Estampilla homenaje a Gabriel Vargas. Copyright © 2004 Por: Gabriel Vargas. Súper Cómics. Año 1, Número 9, México, Agosto 2004.

Imagen 100: Cartel Homenaje a Gabriel Vargas en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Copyright © 2005 Por: Ruy Fernando. Gente Sur. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

Página 150

Imagen 101: Fotografía En los ochenta años de Gabriel Vargas. Copyright © 1998 Por: Jornada, La. 10 de mayo de 1998. DF, México.

Primer Anexo: Copyright de Imágenes y Tablas

Página 153

Composición portada capítulo IV "Gabriel Vargas es Regino Burrón". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas y Eduardo del Río. Los Moneros de México. México : Editorial Grijalbo 2005.

Página 155

Imagen 102: Fotografía Gabriel Vargas y su Obra No. 1. Copyright © 2005 Por: Ruy Fernando. Gente Sur. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

Página 158

Imagen 103: Fotografía Gabriel Vargas y su Obra No. 2. Copyright © 2005 Por: Ruy Fernando. Gente Sur. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

Página 165

Imagen 104: Fotografía Gabriel Vargas y su Obra No. 3. Copyright © 2005 Por: Ruy Fernando. Gente Sur. El maestro Gabriel Vargas recibe homenaje en la FIL. Núm. 115, Jueves 15 de diciembre de 2005.

Página 169

Composición portada "Bibliografía y Anexos". Copyright © 2005 Por: Gabriel Vargas. La Familia Burrón. Compilación. México : Editorial Porrúa.

Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Tabla: Análisis de las Viñetas:

Revista: La Dentadura de Capullo Pág. 03

Viñeta 1



Viñeta 2



Viñeta 3



PAG. 3-N



La Familia
BURRÓN
POR GABRIEL VARGAS



Viñeta 4



Viñeta 5



Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Revista: La Dentadura de Capullo.

Pág. 03

Viñeta No. 01

Dimensión limítrofe de la viñeta de forma rectangular: 5.3 cm x 7.4 cm. Tipo D en relación con las otras ventanas.

Contenido Icónico Sustantivo: La anciana Capullo sentada junto a una vecina en el pórtico de su casa, Borola y Macuca acercándose a ella de izquierda a derecha.

Contenido Icónico Adjetivo:

Plano.- Panorámico de la vecindad.

Angulación.- Horizontal.

Movimientos.- Gotas de sudor manando de la cara de Borola.

Gestualidad.- Alegría.

Contenido Verbal:

Texto de Tipo.- Diálogo

Borola: ¿Qué pasa Capullo? Ayer no te vi para nada, te hace bien salir a tomar el sol, así no te hueles a ratón.

Capullo: No tuve ganas de levantarme, así que me quede en el catre todo el día.

Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Revista: La Dentadura de Capullo.

Pág. 03

Viñeta No. 02

Dimensión limítrofe de la viñeta de forma rectangular: 4.5 cm x 7.4 cm. Tipo D en relación con las otras ventanas.

Contenido Icónico Sustantivo: La anciana Capullo sentada junto a una vecina en el pórtico de su casa, Borola frente a ella y a su izquierda Macuca acercándose a ella de izquierda a derecha.

Contenido Icónico Adjetivo:

Plano.- Full Shot.

Angulación.- Picada.

Movimientos.- Líneas vibratorias en forma de nubes de vapor flotando sobre Capullo.

Estualidad.- Alegría.

Contenido Verbal:

Texto de Tipo.- Diálogo

Borola: ¿Estás comiendo Chopas? ¿Pues qué paso con tu dentadura, no que ibas a estrenarla hoy?

Capullo: ¡Ts! Me gaste el dinero.

Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Revista: La Dentadura de Capullo.

Pág. 03

Viñeta No. 03

Dimensión limítrofe de la viñeta de forma rectangular: 10.9 cm x 3 cm. Tipo Titular en relación con las otras ventanas.

Contenido Icónico Sustantivo: Izquierda, señora dando vueltas a un niño vendado y con un palo para romper la piñata; Centro, recuadro con el título de la historieta y Derecha, Señor cargando piñata.

Contenido Icónico Adjetivo:

Plano.- Full Shot.

Angulación.- Horizontal.

Movimientos.- Señora y niño con líneas vibratorias de giro, señor con líneas vibratorias de asenso.

Gestualidad.- Alegría.

Contenido Verbal:

Texto de Tipo.- Titular

La Familia Burrón, Por: Gabriel Vargas.

Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Revista: La Dentadura de Capullo.

Pág. 03

Viñeta No. 04

Dimensión limítrofe de la viñeta de forma rectangular: 7 cm x 7 cm. Tipo D en relación con las otras ventanas.

Contenido Icónico Sustantivo: La anciana Capullo sentada junto a una vecina en el pórtico de su casa, Borola frente a ella y a su izquierda Macuca, niños jugando tras el grupo y unas gallinas a la distancia.

Contenido Icónico Adjetivo:

Angulación.- Horizontal.

Plano.- Full Shot.

Angulación.- Picada.

Movimientos.- Líneas vibratorias en forma de nubes de vapor entre Capullo y Borola, líneas vibratorias de niños jugando y gotas de sudor tras de ellos.

Gestualidad.- Alegría.

Texto de Tipo.- Diálogo

Contenido Verbal:

Borola: No la amuses, no olvides que no estás pagando por tu dentadura.

Texto de Tipo.- Diálogo

Capullo: Con muchos trabajos logre reunir quinientos pesos para comprarme mi dentadura, pero no se ni como, los gaste.

Borola: ¿Qué no te choca llenar el buche con atoles y chopas, mi estimada Capullo?

Segundo Anexo: Ejemplo de Análisis de las Viñetas

Revista: La Dentadura de Capullo.

Pág. 03

Viñeta No. 05

Dimensión limítrofe de la viñeta de forma rectangular: 3.4 cm x 7 cm. Tipo D en relación con las otras ventanas.

Contenido Icónico Sustantivo: Borola hablando con Capullo.

Contenido Icónico Adjetivo:

Plano.- Medium Close Up.

Angulación.- Horizontal.

Movimientos.- Ninguno

Gestualidad.- Alegría.

Contenido Verbal:

Texto de Tipo.- Diálogo

Borola: No la amueles, no olvides que es indispensable tener en condiciones los de mazorca para masticar bien.