



Universidad Nacional  
**Federico Villarreal**

**VRIN** | VICERRECTORADO  
DE INVESTIGACIÓN

Facultad de Humanidades

SOBRE EL MATIZ FILOSÓFICO EN LAS HISTORIETAS  
GRÁFICAS PERUANAS, COMO MANIFESTACIONES  
ARTÍSTICAS. *MONOS Y MONADAS Y ¡NO!*  
(1978 – 1991)

Línea de Investigación:  
Procesos sociales, Periodismo y Comunicación

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Filosofía

Autor(a)  
Cancio Agurto, Kiara Milagritos

Asesor(a)  
Loayza Lozano, Teresa Elva  
(ORCID: 0000-0001-5649-3746)

Jurado  
Mora Ramirez, Rafael Félix  
Maúrtua Alva, José Gabriel Eduardo  
Estrada Pérez, Luis Francisco

Lima – Perú

2023

## ÍNDICE

### *Contenido*

Resumen	7
Abstract	8
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
1.1 Descripción y formulación del problema	10
1.2 Antecedentes	10
1.2.1 Las raíces de la historieta en el periodismo	12
1.2.2 La relación de la historieta con el contexto social	14
1.2.3 El humor como factor clave en las historietas	21
1.2.4 La historieta dentro del dibujo y su distinción dentro de la caricatura	22
1.2.5 La historieta como lenguaje	25
1.2.6 El <i>Supercholo</i> en Francisco Miró Quesada Cantuarias	30
1.2.6.1 Una historieta escrita por un filósofo	31
1.2.6.2 El súper sin poderes	33
1.3 Objetivos	35
1.3.1 Objetivos Generales	35
1.3.2 Objetivos Específicos	35
1.4 Justificación	35
1.5 Hipótesis	38
<b>II. MARCO TEÓRICO</b>	<b>39</b>
2.1 Bases teóricas sobre el tema de investigación	39

2.1.1	Arthur Schopenhauer y la música como expresión de la voluntad	43
2.1.2	Ernst Hans Gombrich y las cuatro teorías de la expresión artística	47
2.1.3	Theodor W. Adorno y la experiencia estética del arte	51
2.1.4	Sussane K. Langer y el simbolismo en el arte	55
<b>III.</b>	<b>MÉTODO</b>	59
3.1	Tipo de investigación	59
3.2	Ámbito temporal y espacial	59
3.3	Variables	59
3.4	Población y muestra	59
3.5	Instrumentos	60
3.6	Procedimientos	60
3.7	Análisis de datos	61
<b>IV.</b>	<b>RESULTADOS</b>	63
<b>V.</b>	<b>DISCUSIÓN DE RESULTADOS</b>	69
<b>VI.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	72
<b>VII.</b>	<b>RECOMENDACIONES</b>	74
<b>VIII.</b>	<b>REFERENCIAS</b>	75
8.1	Bibliográficas	75
8.2	Hemerográficas	79
8.3	Sitios web	81
<b>IX.</b>	<b>ANEXOS</b>	82
	Anexo A: Publicaciones de <i>El Supercholo</i>	82
	Anexo A.1: Primera publicación de <i>El Supercholo</i>	82

Anexo A.2: Segunda parte de la primera publicación de <i>El Supercholo</i>	83
Anexo A.3: <i>El Supercholo</i> en el campeonato interplanetario de fútbol	84
Anexo A.4: <i>El Supercholo</i> llegando a la luna	85
Anexo A.5: <i>El Supercholo</i> se encuentra con el tenista peruano Alex Olmedo	86
Anexo B: Publicaciones sobre el gobierno de Morales Bermúdez	87
Anexo B.1: Francisco Morales Bermúdez caricaturizado como el único empleado en una oficina de prensa	87
Anexo B.2: Portada de <i>Monos y Monadas</i> respecto a la censura del gobierno de Morales Bermúdez	88
Anexo B.3: Portada de <i>Monos y Monadas</i> durante el gobierno de Morales Bermúdez	89
Anexo B.4: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> (1979)	90
Anexo B.5: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> (1980)	91
Anexo C: Portada de <i>Monos y Monadas</i> (1980) caricaturizando a Belaunde	92
Anexo D: Crítica a la no acción del gobierno de Belaúnde frente al nacimiento de los grupos subversivos	93
Anexo D.1: Portada de <i>Monos y Monadas</i> sobre el segundo gobierno de Belaunde	93
Anexo D.2: Portada de <i>Monos y Monadas</i> en alusión a la Parada Militar de 1983	94
Anexo E: Críticas a los gobiernos del APRA	95

Anexo E.1: Caricatura de Alan García y Jorge del Castillo viendo un número de <i>Monos y Monadas</i>	95
Anexo E.2: Portada de <i>¡No!</i> en relación a la búsqueda de Guzmán Reynoso, por parte del gobierno de García Pérez	96
Anexo E.3: Portada de <i>¡No!</i> criticando la gestión municipal en Lima, del partido de gobierno	97
Anexo F: Publicaciones sobre la crisis económica, hiperinflación, devaluación de la moneda	98
Anexo F.1: Contraportada de <i>Monos y Monadas</i> Vísperas de Año 1989	98
Anexo F.2: Portada de <i>Monos y Monadas</i> ironizando sobre la clase política peruana	99
Anexo F.3: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i>	100
Anexo F.4: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i>	101
Anexo F.5: Viñeta que grafica la crisis por la hiperinflación	102
Anexo F.6: Viñeta sobre la devaluación de la moneda peruana	103
Anexo F.7: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i>	104
Anexo F.8: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i>	105
Anexo G: Caricatura <i>Gonzalito</i> , personaje basado en Guzmán Reynoso	106
Anexo G.1: <i>Gonzalito</i> en <i>Monos y Monadas</i>	106
Anexo G.2: <i>Gonzalito</i> en <i>Monos y Monadas</i>	107
Anexo G.3: <i>Gonzalito</i> en <i>Monos y Monadas</i>	108
Anexo G.4: <i>Gonzalito</i> en <i>Monos y Monadas</i>	109
Anexo H: Publicaciones sobre los ataques de los grupos subversivos	110

Anexo H.1: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> sobre el conflicto armado interno y SL en Ayacucho	110
Anexo H.2: Historieta sobre la masacre en Cayara (1988)	111
Anexo I: Publicaciones de crítica a la izquierda peruana	112
Anexo I.1: <i>Frejolito</i> en <i>Monos y Monadas</i>	112
Anexo I.2: Viñeta sobre Javier Diez Canseco, entonces secretario general del PUM	113
Anexo I.3: Portada de <i>Monos y Monadas</i> que caricaturiza a varios líderes de la izquierda peruana	114
Anexo J: Publicaciones sobre la candidatura presidencial de Vargas Llosa	115
Anexo J.1: Portada de <i>¡No!</i> dedicada a Mario Vargas Llosa	115
Anexo J.2: Portada de <i>¡No!</i> dedicada a Mario Vargas Llosa	116
Anexo K: Publicaciones sobre la candidatura presidencial de Alberto Fujimori	117
Anexo K.1: <i>Fujimoco</i> , tira en <i>Monos y Monadas</i>	117
Anexo K.2: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> sobre Fujimori	118
Anexo K.3: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> sobre Fujimori	119
Anexo K.4: Viñeta en <i>Monos y Monadas</i> sobre Fujimori	120
Anexo L: Viñetas sobre las dictaduras internacionales (Argentina y Chile)	121
Anexo L.1: Viñeta en <i>Hum</i> ®, representando a un verdugo (1981)	121
Anexo L.2: Cómic en <i>Cauce</i> (1982) sobre la candidatura de Pinochet	122

## RESUMEN

La presente tesis examina la historieta gráfica peruana, específicamente las publicaciones de *Monos y Monadas* y *¡No!*, durante los años 1978 – 1991. A través de un análisis demostrativo, de carácter exegético, se pretende evidenciar que la historieta se puede catalogar como una manifestación artística, y así ser estudiada por la estética. Los antecedentes contemplan estudios que relacionan a la historieta gráfica con el humor, el lenguaje y el contexto social, así como la publicación *El Supercholo*, cuyo guion fue escrito por el filósofo peruano Francisco Miró Quesada Cantuarias. En el marco teórico se presenta lo planteado por cuatro autores respecto a la clasificación de las artes, las manifestaciones artísticas, la experiencia artística y el simbolismo en el arte, a saber: Arthur Schopenhauer, Ernst Hans Gombrich, Theodor W. Adorno y Sussane K. Langer. Como resultado, se expone que la historieta gráfica peruana, a partir de los conceptos brindados por los cuatro autores, posee características para presentarse como una manifestación artística, a partir de ejemplos sustraídos de *Monos y Monadas* y *¡No!*.

**Palabras clave:** historieta gráfica, manifestación artística, experiencia artística, estética.

## ABSTRACT

The present thesis examines the Peruvian graphic cartoon, specifically the publications of *Monos y Monadas* and *¡No!*, during the years 1978 - 1991. Through a demonstrative analysis, exegetical character, it is intended to show that the cartoon can be classified as an artistic manifestation, and thus be studied by aesthetics. The background includes studies that relate comics to humour, language and social context, as well as the publication *El Supercholo*, whose script was written by the peruvian philosopher Francisco Miró Quesada Cantuarias. In the theoretical framework, the four authors' views on the classification of arts, artistic expressions, artistic experience and symbolism in art are presented, namely: Arthur Schopenhauer, Ernst Hans Gombrich, Theodor W. Adorno and Sussane K. Langer. As a result, it is exposed that the peruvian cartoon, from the concepts provided by the four authors, has characteristics to present itself as an artistic manifestation, from examples subtracted from *Monos and Monadas* and *¡No!*

**Keywords:** comics, artistic manifestation, artistic experience, aesthetics.

## I. INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como objetivo presentar a las historietas como manifestaciones o expresiones artísticas, cuyo estudio corresponde a la filosofía del arte o estética, dentro del plano de las disciplinas filosóficas. Para ello, se tomarán los casos de dos publicaciones, a saber, *Monos y Monadas* y *¡No!*, y así dar cuenta de que estas presentan características para poder ser consideradas como manifestaciones artísticas, además de contar con un factor de humor político.

En la sección dedicada a los antecedentes, veremos la manera en la que la historieta evolucionó, desde su publicación en diarios hasta sus publicaciones independientes y cómo ahora se han convertido en un medio de comunicación, a la par de otros medios de comunicación. Se dará cuenta, además, de cómo la historieta ha tomado el humor y el lenguaje para transmitir distintos tipos de mensajes. Prestaremos atención a un caso particular: la publicación de *El Supercholo*, en el *Suplemento Dominical* de *El Comercio*, cuyo guion fue elaborado por el filósofo peruano Francisco Miró Quesada Cantuarias.

En el marco teórico, se repasará lo dicho por cuatro autores: Ernst Gombrich, Arthur Schopenhauer, Sussane K. Langer y Theodor W. Adorno, con respecto a las manifestaciones artísticas y la manera en la que la filosofía estudia dichas manifestaciones. Afirmamos, así, que las historietas se pueden, y deben, tomar como manifestaciones artísticas para ser estudiadas por la estética dentro del plano filosófico.

En los capítulos dedicados a los resultados y la discusión de los mismos, se aplicarán los conceptos vistos en el marco teórico a las publicaciones de *Monos y Monadas* y *¡No!*, para dar cuenta de que realmente, a partir de estos ejemplos, se puede estudiar a la historieta como una manifestación artística, y por tanto es posible estudiarla desde el campo de la filosofía.

De este modo, el presente trabajo pretende revalorizar las manifestaciones artísticas peruanas que se han dejado de lado; pues el arte en este país sigue en un circuito cerrado en donde los estudios e investigaciones solamente se reducen a unos cuantos. Contar la historia desde el arte es totalmente válido, y el papel fundamental de la filosofía, a través de sus disciplinas, para estudiar lo que pasó y poder dar nuevas opiniones respecto a ello, se relaciona con el espíritu siempre crítico de esta.

### **1.1 Descripción y formulación del problema**

Los estudios sobre el cómic o historieta gráfica, en el campo de la filosofía, son todavía incipientes, si los comparamos con los estudios que se realizan en otras ciencias humanas y sociales. No se le brinda mucha importancia al cómic, pues todavía se toma a este como parte de la caricatura o parte de la literatura. Es por ello que en esta tesis se formula el problema general de la siguiente forma: ¿Cómo se configura la historieta gráfica peruana dentro de las manifestaciones artísticas, durante los años 1978 – 1991? De dicho problema general, se desprenden problemas específicos, que son ¿De qué manera estudia la estética a las manifestaciones artísticas? ¿Qué posturas tomaron los caricaturistas durante los años 1978 – 1991, y de qué forma esto se refleja en sus trabajos? ¿Cómo se relacionan la historieta, como manifestación artística, experiencia artística, con el contexto político peruano durante los años 1978-1991?

### **1.2 Antecedentes**

En esta sección veremos las características que presenta la historieta y cómo se sirve de algunos instrumentos para transmitir un mensaje, justamente antes de iniciar el análisis de las dos publicaciones que nos competen, para la realización de esta tesis. En primer lugar, veremos el contexto en el que nace el cómic o historieta. Además, se notará que existen distintos estudios sobre la historieta gráfica y, en especial, acerca de la manera en la que los artistas han ido

utilizando esta para poder expresarse, protestar, buscar cambios, hasta llegar a ser censurados por distintos motivos. En los estudios sobre la historieta gráfica, desde luego, existen distintos puntos de vista, algunos difieren demasiado entre sí, por lo que tomaremos aquellos que se refieren a publicaciones similares a las que se analizarán en el desarrollo de la presente tesis.

Partiremos por dar cuenta de los inicios de la historieta dentro del campo periodístico, pues es necesario remarcar que el cómic, antes de ser el mundialmente conocido universo de superhéroes con el que se le asocia casi inmediatamente desde hace años, nace dentro de los tabloides, con el afán de transmitir el mensaje de la línea editorial, en este sentido, se les consideraba como parte de una columna de opinión o como una columna de opinión en sí; por lo que la caricatura era vista como “opinión” u “opinión política”, antes que como un arte dentro del periodismo escrito. El segundo punto a tratar es la relación que sostiene la historieta con el mismo contexto, con la sociedad en donde se enmarca el trabajo del artista, en donde se desarrollan sus puntos de vista, en donde su trabajo cobra forma, mensaje y sentido. En el tercer subcapítulo nos dedicaremos a una rama relativamente nueva en el mundo de la filosofía del arte, esta es la filosofía del humor; es decir, veremos de qué manera el humor, relacionado con la sátira, se convierte en un ingrediente importante dentro del trabajo del historietista, pues con ella da toques personales, tanto en mensaje como en la forma de sus viñetas. Por último, en el punto número cuatro, nos abocaremos a la polémica existente entre las artes y la historieta, a saber, si esta última debe, pues, considerarse como parte de las artes. Nos remitiremos a estudiosos del cómic y de la historia del arte, en general, para plantear que las historietas, dada su evolución y los estudios dentro de sus límites artísticos, se pueden configurar también como un arte, con sus características, sus problemáticas, sus estudios, sus medios para la comunicación y, también, con los objetivos que busca alcanzar y desarrollar, tal como todas las artes las tuvieron en su momento de apogeo.

### 1.2.1 *Las raíces de la historieta en el periodismo*

Cuando nos referimos a la historieta o cómic, casi de manera instantánea, nuestra mente evoca a los superhéroes de la cultura pop norteamericana. Sin embargo, la historieta ha sido herramienta para un sinnúmero de expresiones, a lo largo del tiempo, en distintos lugares del mundo, para distintos fines, ya sean comunicativos, independientes y hasta han llegado a utilizarse para fines panfletarios. Su historia, pues, está llena de aristas que, a paso lento, la historia misma del arte, desde hace unos años viene estudiando y analizando. Siguiendo a Mejía (2001), se puede decir que el cómic se ha retroalimentado con otros tipos de arte, como el *pop art*, *op-art*, el expresionismo. No quedándose solo en el *feedback*, sino que toma los aspectos estéticos de estas corrientes, dándoles otra formulación, otros rasgos, incluso para llegar a otro tipo de públicos, más amplio y heterogéneo.

En efecto, los artistas dedicados a la historieta, al humor gráfico en sí, se nutren de las corrientes artísticas de su época, y esto se ve reflejado en su propio trabajo, es decir: en sus trazos, en sus colores, y hasta en los guiones que integran sus viñetas. Así, el cómic mismo, llega a valerse de herramientas de la pintura, que es de donde nace propiamente, del cine, de la fotografía, la escultura, etc. Por ello, en un momento, la historieta se catalogó como un híbrido de muchas expresiones artísticas, pero no una expresión artística en sí misma. Esta percepción ha ido cambiando, a lo largo del tiempo, y muchos elementos de la historieta o cómic se han considerado parte esencial de ella, de manera que la historieta se va posicionando también como expresión artística, con un amplio campo de trabajo, que recién viene siendo desarrollado por los distintos historietistas, alrededor del mundo. Mejía (2001) señala, claramente, la influencia de otras artes sobre la historieta o cómic, cuando asegura que la historieta tiene en artes como la pintura, el grabado, el cine o la fotografía medios para poder ser incluida, que se han convertido en sus propios recursos para su desarrollo, que además le han servido para la retroalimentación, es decir, estos medios también se han nutrido del lenguaje del cómic, a raíz

de ello, “(...) los historietistas deben documentar y apoyar permanentemente con material informativo, fotográfico, histórico, etc., en favor de su cualificación y renovación permanente” (p.107).

Su papel narrativo, pues, tiene mucho que ver con sus propios orígenes, dentro del mundo de la prensa (diarios, semanarios, revistas, etc.) Sobre esto, Vilches (2014), asegura lo siguiente: “El cómic, ese arte que apareció casi en la bisagra de los dos siglos, nace en la prensa y crecerá en ella durante varias décadas antes de saltar a otros soportes” (p.9). Es a partir de que el cómic, como tal, empieza a desarrollarse, cuando los artistas comienzan a mostrar, además de su talento, lo que piensan de acuerdo al contexto social en el que viven. Las historietas gráficas son, en primer lugar, manifestaciones artísticas porque son parte de la misma experiencia del artista con su entorno, y además son la muestra de lo que piensa y siente, quiere expresar y la mejor manera que tiene para ello es el dibujo, mediante la historieta gráfica. Es importante, además, señalar que la historieta gráfica, en su papel de obra de arte, ha venido evolucionando a lo largo de la historia. Al principio, eran vistas como un añadido o un anexo a las historias publicadas en los diarios, hasta que poco a poco fueron ganando más espacio. Al día de hoy, en distintos países, la historieta gráfica tiene publicaciones independientes y un espacio mayor dentro de las revistas, diarios o semanarios que se publican.

Es obvio que la historieta gráfica sigue, dado sus inicios en la prensa, una línea muy marcada, según la publicación en donde se imprima. En este sentido, los historietistas también siguen una línea, o en todo caso no están libres de un pensamiento predominante, que se expresa a través de sus trabajos. Aunque muchos autores, estudiosos y artistas consideran que hubo una época en la que el cómic tuvo su “época dorada”, y posteriormente decayó, así pues: “Los cómics pudieron ser contemplados en su más variada, imaginativa, colorista y emocionante plenitud durante los años treinta y los primeros cuarenta, una cima de creatividad y popularidad que no conservaron en lo sucesivo” (El País, 1988, p.399).

Hemos remarcado, por ello, en las primeras páginas de esta sección, que la sociedad se configura como un factor importante en el desarrollo de la historieta gráfica, pues de la misma sociedad y del contexto por el que pase, se entiende y se puede analizar, criticar, etc. la historieta gráfica como manifestación artística. Obviamente, este no es el único factor que debe tomarse en cuenta para el análisis de la historieta, pero sí es sumamente importante, pues a partir de este pueden relacionarse distintos factores que se encuentran dentro del estudio académico de las historietas.

Vemos, de esta manera, cómo la historieta llega a ser agente de cambio, junto con el artista creador, en la misma sociedad, respondiendo a las demandas sociales, acompañándolas, transmitiéndolas y hasta generándolas, mediante la tribuna que tiene dentro de la opinión pública, que posteriormente puede generar una especie de opinión política y social, a través de sus trabajos.

### ***1.2.2 La relación de la historieta con el contexto social***

La historieta llegó a ser una nueva manera de expresión no solamente para su propio creador, sino que también significó un cambio en la experiencia del lector. De esta manera, una persona puede encontrar ameno un tema que, probablemente, narrado de un modo que no sea en una historieta, le resultaría cansado, y hasta correría el riesgo de no terminar de leerlo. Por ello se dice que: “El *cómic* concilia los imperativos visuales del lector con sus imperativos semánticos, y es a través de su geografía que logra un clima de percepción, de exploración visual, de imaginación y de entretenimiento” (Mejía, 2001, p.102).

Ahora bien, el papel de la historieta, y por tanto del autor, es activo, en sentido tal que, a través de sus distintas viñetas, llega a transmitir una opinión, punto de vista, y busca generar una acción, en el mejor de los casos. Muy pocas veces la historieta o cómic llega a ser neutral, e incluso siendo “neutral”, o el autor calificándose como tal, está tomando una posición frente a cierto caso o situación. La mayoría de veces, lo que busca es brindar información puntual al

lector, de manera que le tome solamente algunos minutos informarse a través de las viñetas, y este pueda formarse una opinión respecto a cierto tema o hasta cambiar la opinión que tenía antes. Al respecto, Moreno (2007) asegura, a continuación, que:

Un cómic, además de abordar el tema le da una perspectiva, una opinión y trata de convencer, a través de razones, al lector de lo “bueno” y lo “malo”, o de lo adecuado y lo inadecuado, dándole un sinfín de matices al mismo tema para que el lector se forme una apreciación completa, con el objetivo de forjar una opinión y, en el mejor de los casos, una reacción, uno de los temas principales o de las pautas a seguir es crear conciencia en el lector. (p.19)

Analizar la composición de la historieta no solamente incluye pensar en el producto final, o sea el dibujo terminado, sino en todo el proceso que este necesitó para concluir de cierta manera. Dentro del proceso también se incluyen el genio del artista, la situación social del grupo donde este se desarrolla, etc. Con relación a eso, la historieta se presenta como una elaboración bastante compleja, no solamente se debe ver las viñetas o las tiras como tales, sino que por un momento hay que pensar en el trabajo previo al nacimiento de estas, además de lo que pasa durante y después de que se exponen. Ver más allá de lo que está en el papel, pensar en el mensaje que se lleva en los trazos del autor. (Conforti, 2013)

Podemos mencionar, en este sentido, a los diálogos que se enmarcan en la historieta, dentro de los llamados “globos” o “nubes”. Cada globo o nube significa algo distinto, y probablemente el lector lo identifica de una manera automática, sin detenerse a pensar por qué lee un texto de cierta manera, y otro, de alguna totalmente distinta. Por ejemplo, cuando vemos un texto dentro de una nube, entendemos que se trata de un pensamiento; cuando vemos el texto dentro de un globo, es un diálogo, e incluso existen distintos tipos de globos, los más alargados sirven para configurar líneas que van entre signos de admiración, es decir, el personaje en cuestión estaría gritando algo. Estas añadiduras también contribuyen a la dinámica

en la que se envuelve una historieta, en sus muchas o pocas viñetas, y se convierten, después, en signos característicos de cada historietista.

La historieta es parte de la sociedad (sociedad de consumo o de masas, según Masotta) y por ello, además de estar sumergida en ella, busca aportar algo más para la sociedad, en su mayoría de veces busca generar un cambio, frente a una situación que el artista considera necesaria de revertir. Así, Masotta (1982) dice que:

En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral. La historieta es “prosa” en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas “silenciosas”, de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. (p.10)

Precisamente, nada está desarticulado y fuera de serie, dentro de la construcción de la historieta. Está pensada paso a paso, para transmitir un mensaje, el que el artista desee, de la manera más concisa y clara que este pueda. En relación a ello, pues, Massota (1982) añade que la historieta no solamente es un tipo de narración, sino que es un mensaje de las “sociedades de consumo” y se dirige a las “audiencias de masas”, que son el eje central de la historieta misma.

Eco (1965), en su conocido libro *Apocalípticos e integrados*, menciona en relación a la historieta, y también en relación a la producción en masa de las historietas, que estas siguen un marcaje editorial ya determinado, así:

La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión

que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. Y los autores, en su mayoría, se adaptan: así los cómics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes. (p. 299)

Debemos centrar la idea, y crítica si así se quiere tomar, de Eco en la percepción de las historietas dentro del mundo de aquellas que nacen para convertirse en películas y series de la cultura estadounidense y norteamericana. Su crítica se dirige, precisamente, a aquellas historietas catalogadas como las historietas de superhéroes, que en su momento acapararon tanto la industria del cómic, que incluso hasta ahora, aunque en menor medida, cuando se piensa en cómic o historieta, algunas personas llegan a imaginar que solamente se está hablando de historietas dedicadas íntegramente a las historias de superhéroes, cuando ha quedado claro ya que no solamente la industria del cómic tiene a las historias de superhéroes, sino un sinfín de matices dentro de su mundo, en donde los artistas llegan incluso a ser muy versátiles con sus trabajos.

Tanto como iba cambiando la sociedad, los estudios sobre estas, y a la par los estudios sobre las artes, empezaron a realizarse estudios e investigaciones acerca del papel de las historietas, ya no se les tomaba a la ligera, o como un arte popular, de unos pocos, o contracultural. Empezó a hacerse, pues, de un espacio dentro de los estudios académicos. La historieta ya no era un “arte popular”, del mundo subte. A finales del siglo XX empezaron a aparecer estudios sobre su valor teórico, metodológico y sobre el lenguaje de las historietas, además de los blogs y sitios de internet donde fanáticos de estas intercambiaban información y críticas. (Steimberg, 2015).

En efecto, a lo largo de la historia, el cómic ha ido desligándose de ese papel “secundario” que obtuvo a partir de sus publicaciones dentro de los tabloides. Se fue independizando. Esto, producto de que ganó adeptos dentro de los lectores de estos diarios,

revistas, etc. Se debió, entre otros factores, a la facilidad con la que los artistas podían comunicar sus mensajes, al impacto que esto determinada en los ciudadanos, en cualquier individuo que pueda leer sus viñetas, sin importar, pues, el grado de instrucción, el origen, la familia de dónde venían, etc. La historieta se convertía, de alguna forma, en una especie de manifestación artística y política de alcance para todos, de cierta manera, democrática e igualitaria.

Respecto al desarrollo del cómic o historieta dentro del ámbito del arte, Vázquez (2001), afirma que el cómic posee una independencia de otras expresiones culturales como el dibujo, la pintura, la literatura, el teatro, el cine, etc., aunque siempre tiene intercambios con estas. Además, tiene también presencia en museos, institucionales culturales, universidades, es tema de debates, especialmente a partir de los años 60.

Es obvio que la historieta ha podido ganarse su lugar dentro de las artes. Ya no se considera un arte menor o un arte accesorio, está en camino a ser valorada, en el mismo nivel que las otras artes, mucho más antiguas que ella y de las cuales, en algún momento se nutrió y sigue nutriéndose. Su evolución ha sido esperada por muchos artistas, muestra de ello es que, durante los últimos años, se han venido publicando distintos libros de historietas y, además, libros de estudios sobre las historietas, sobre su papel dentro del arte, de la sociedad, y la conexión entre los artistas dedicados a este campo y lo que buscan generar en cuanto a cambios sociales. Acerca del papel de la historieta, su evolución y las tareas próximas que el desarrollo de la misma significa, para los historietistas, Turnes (2007) señala que:

El arte – las nuevas formas de entender el arte -, es hoy más importante que nunca. Asumir la tarea filosófica de ese arte es hoy una prioridad para todos los involucrados: artistas, críticos, filósofos, historiadores y público - siendo este último una síntesis y una suma de todos los actores tanto reales como posibles. (pp. 26 - 27)

Efectivamente, el papel primordial del historietista, podemos decir, es llevar a la capacidad de acción, la capacidad política, aquello que plasma en sus historietas, en sus dibujos. La situación social y política global, bastante congestionada, nos referimos a la actual y también a las que han pasado, se configuran como el trampolín necesario y oportuno, aunque esto pueda sonar incorrecto, para que estos artistas logren generar cuestionamientos y tomas de conciencia sobre la realidad, a los lectores. No solamente dejar las intenciones en papel, también llamar a hacer el cambio; los artistas pueden empezar por ser parte del cambio, y esto es realmente lo que se necesita en épocas de crisis, que todos contribuyamos desde donde podamos, desde donde más espacio nos den. Porque ¿de qué otra manera directa puede ayudar al cambio un historietista, si no es a través de su trabajo, de sus historietas? El trabajo del artista queda para el archivo, es decir, para que posteriormente se pueda analizar la manera en la que se dio su contribución frente a una situación político – social determinada.

En este sentido, el nacimiento de la historieta política se presenta como necesaria, en especial en situaciones sociopolíticas de conflicto y crisis, tal como la que estudiaremos en esta tesis. Ante la pregunta ¿cuál es la relación del arte con lo político, en este caso de la historieta, para que surja así la llamada “historieta política”? podemos citar lo expuesto por Conforti (2013), quien sostiene que:

Una historieta es política porque es obra de los hombres, que son por naturaleza políticos. Encontrar ideas y valores no es por una intención innegable, sino por la naturaleza del autor. Y también los imaginarios y los arquetipos son por la naturaleza de los hombres: una historieta tiene resabios del recuerdo y la memoria del autor, símbolos que evocan tiempos pasados, y la capacidad de representar pequeños objetos y situaciones que desenvuelven cadenas de significados. (p.73)

Es cierto que el hombre, como actor político en la historia, ha buscado las maneras de expresar los distintos puntos de vista respecto a la política. De acuerdo con las herramientas

que se le proporcionan, los artistas han llegado a expresar su opinión política a través de sus viñetas. Mencionemos, también, que el toque particular de cada artista es el que se da a través del manejo de diálogos, la estructura de los dibujos, el uso de los “monitos”, etc.

Otro punto importante, respecto al desarrollo de la historieta, es el humor. Este humor, usado por los historietistas, suele ser estudiado desde el ámbito sociológico; sin embargo, podemos decir que también los estudios filosóficos son necesarios en dicho contexto; la filosofía, recientemente, ha estudiado al humor, la risa, y demás conceptos afines a estos. Por lo tanto, dentro de la historieta como opinión política, el humor es un elemento primordial, y el manejo del mismo, entonces, ha de ser aplicado con mucho criterio. Sin embargo, es necesario aclarar que, a lo largo del tiempo, el humor no ha sido estudiado junto o como parte de la caricatura. Es más, los estudios de ambos se han dado por separado, dejando un vacío que poco a poco ha ido reduciéndose. En relación a lo dicho, Infante (2010) afirma que la caricatura se suele ver como un “arte menor”, mientras que el humor se toma como algo más complejo, donde no solo se presentan símbolos, como en la caricatura, sino que también se dan distintas interacciones, por lo que la caricatura, lo cómico y el chiste son sus operadores más conocidos. Además, los trabajos que existen sobre la comicidad, el chiste y la risa nos llevan a dar cuenta de esto. Sin embargo, el humor como una categoría todavía es un tema muy poco visto.

Precisamente, respecto al papel del humor, veremos, en la siguiente sección, cómo este es utilizado, las maneras en la que los artistas logran expresarlo y también cómo manejan los mensajes, de forma sutil, a través de la sátira de humor político, que hoy es muy común dentro de los cómic y las viñetas de las que estos se encuentran formados, para que sus trabajos tengan el toque necesario de humor, pero sin perder el mensaje principal que quiere transmitirse mediante las viñetas que conforman una historieta.

### ***1.2.3 El humor como factor clave en las historietas***

El humor que se suele utilizar en las historietas, que pertenecen al estilo que vamos a estudiar en el presente trabajo de investigación, es el humor político. Precisamente, este tipo de humor es aquel que ha sido censurado, señalado y, en un extremo, ha generado el asesinato de artistas (uno de los casos más recientes se dio en Francia, cuando en enero de 2015, terroristas fundamentalistas atacaron las oficinas del semanario satírico *Charlie Hebdo*, dejando un saldo de doce muertos. Este ataque del ISIS, respondió a las publicaciones realizadas por los artistas franceses, en donde el humor atacaba directamente a las distintas religiones, acusándolas de hipócritas). Dados los casos de ataques al humor utilizado en el mundo de la historieta, los artistas han tratado de analizar muy bien sus manifestaciones y su trabajo, antes de publicar los mismos.

Cabe resaltar que, en la serie de cómics, el uso del humor y las herramientas para encajar a este, caracterizan el trabajo de cada autor. Un artista no tiene la misma manera de transmitir su mensaje que otro; esto mediante el uso del humor, las técnicas de dibujo, etc., pues las historietas no solamente se caracterizan por la manera en la que se representan los dibujos, sino también por el uso de los diálogos y la forma en la que estos pueden llegar al lector. Por ejemplo, muchos caricaturistas utilizan distintas formas de “globos” (en donde, la mayoría de veces, plasman el texto de sus viñetas), y este estilo llega a formar parte de su trabajo, también utilizan gamas y paletas de colores característicos.

La sátira cobra un papel fundamental en el desarrollo de la historieta. Es a través de aquella que el dibujo, el guion y todos los elementos que conforman una historieta, llegan a calar en el lector, a transmitir el mensaje de una manera amena, que a la vez cuestione, pero no pierda el toque de humor que ha de estar presente casi siempre en los trabajos de este tipo. Al respecto, Pedrazzini y Scheuer (2012), en su análisis de las caricaturas políticas, aseguran que

la representación que realice el artista en sus caricaturas, de personas o situaciones, se dan de forma esquemática y simple, dado que necesitan cumplir con requisitos de economía, condensación, semejanza y simpleza. Es por ello que el artista usa estereotipos visuales, por ejemplo, para dar cuenta de estados de ánimos, usa ciertas formas en ojos, bocas, etc. Por muchas características, sobre todo por su “naturaleza discursiva”, su función social y argumentativa, el espacio que ocupa dentro de una publicación, es posible decir que la caricatura política constituye un subgénero de la sátira.

De acuerdo con el espacio dado para cada autor, entonces, se configura como un sujeto hábil para no dejar pasar ninguna oportunidad de plasmar lo que quiere decir, pero siempre dotado de una particularidad referida a su manera de ver las cosas, a partir de allí, la manera en que, además, puede transmitir lo que ve mediante un fino humor y la capacidad de esta característica para plasmar todo su mensaje, de manera que pueda divertir al lector, pero no solamente quedar allí; sino también poder llevar su mensaje reflexivo e invitar a actuar frente a algo que quiere denunciar, hacer ver o remarcar un mensaje que está siendo dado mediante otros canales, a manera de reforzamiento, pero con las herramientas que el arte es capaz de brindarle y que el artista mismo puede aprovechar de la mejor manera que considere.

#### ***1.2.4 La historieta dentro del dibujo y su distinción dentro de la caricatura***

La relación que ha tenido el cómic con otras artes, lo ha situado, por lo menos, en una posición complicada. Durante muchos años, se le ha catalogado como un “arte menor”, es decir, ni siquiera se consideraba que debía tomarse en cuenta dentro del mundo de las artes. Los caricaturistas no podían dedicarse solamente a crear historietas, debían ir también por otros rumbos, pues trabajar solamente en historietas no se veía como algo rentable. Existió, y aún existe, un debate entre el arte que “debe ser considerado arte”, o también llamado *arte de élite* y aquel que “no debe ser considerado arte”, o también conocido como *arte mediocre*. La

historieta se encontraba, en un primer momento, dentro del *down art* (arte considerado mediocre) pero conforme iba evolucionando era obvio que tenía la proyección de ser parte del grupo que encajaba en el rubro de las artes. Respecto a este debate, a saber, si considerar a la historieta dentro del campo de las artes, Groensteen (2009) manifiesta que:

En lugar de entrar en los detalles de este debate convencional sobre el arte "de élite" y el arte "mediocre o bajo", me gustaría proponer una explicación más general del hecho de que los *cómics* parecen estar condenados a la insignificancia artística. Me parece que el arte del *cómic* sufre una desventaja simbólica cuádruple. 1) Es un híbrido, el resultado del cruce entre texto e imagen; 2) Sus ambiciones narrativas parecen permanecer en el nivel de una sub-literatura; 3) Tiene conexiones con una rama común e inferior del arte visual, la caricatura; 4) Aunque ahora están destinados con frecuencia a adultos, los *cómics* proponen nada más que un regreso a la infancia. (p.7)

Es cierto que el cómic no es solamente dibujo, no es solamente caricatura, sino que surge como una necesidad de decir algo más allá de los dibujos, y por ello introduce en su juego artístico al texto, que es tan importante como el trazo del artista en la elaboración de las historietas. Sin embargo, debemos discrepar con Groensteen, cuando afirma que el nivel de literatura de las historietas la sitúa en una especie de "sub – literatura". El guion o texto que acompaña a las historietas ha ido evolucionando y tomando un protagonismo tal, que muchas veces se convierte en la sección más importante del trabajo de un artista; catalogar a este de sub-literatura roza el ninguneo al que fue expuesto el cómic durante muchos años, a partir de su nacimiento y su relación con los tabloides.

Beaty (2012) señala, respecto a la consideración de los cómics, en tanto su relación con las demás artes que los cómics se distancian de artes como la pintura, escultura o fotografía; están lejos de las tradiciones de las "artes serias" o ya catapultadas, es así que se integraron a

lo que se conoce como “cultura impopular”. El estudio de los cómics, entonces, se ha convertido en una inversión de las definiciones tradicionales de las humanidades, del canon de estas. El tema de si los cómics son o no una forma de arte se va dejando ya a un lado.

Si es necesario relacionar al cómic con alguna de las bellas artes ya existentes, muchos estudiosos la enlazan directamente con el dibujo, que parece, además, la relación más obvia. Sin embargo, existen trabajos referentes a las relaciones que han desarrollado las historietas, en donde se les presenta una estrecha relación con las artes plásticas en general. En este sentido, podemos citar lo dicho por Ballester (2018), quien sostiene que:

Debido a su condición gráfica y multidisciplinar, el cómic se relacionaría en primer lugar con las artes plásticas. Por tanto, a principios del siglo XX, el medio no sería desconocido en los círculos de artistas modernos y muchos de ellos reconocerían la influencia directa o indirecta de las historietas en su trabajo. Por ejemplo, **Pablo Picasso** se valdría de la narrativa secuencial en su aguafuerte *Sueño y mentira de Franco* (donde representa a un mismo personaje que desempeña diferentes acciones en una sucesión de viñetas); una obra que reproduciría en tiradas de mil ejemplares y vendería con el ánimo de recaudar fondos para la causa republicana.<sup>1</sup> (p.188)

Los artistas no solamente se dedicaban a un arte en particular, en su genio versátil, eran capaces de dedicarse a muchas artes, y así, tal vez sin saberlo en ese mismo momento, contribuyeron a que artes como la historieta siguieran en el camino de su evolución y, a pesar de que muchos pueden considerar lo siguiente como una falacia de autoridad, incluso con su propio nombre dentro de los trabajos artísticos que se enmarcan en las historietas, dotaron a estas últimas de cierto peso y, poco a poco, le otorgaron el reconocimiento dentro del mundo de las artes que tanto aspiraba obtener.

---

<sup>1</sup> Las negritas y cursivas pertenecen al autor.

De esta manera, la historieta pudo ir desprendiéndose de esa etiqueta de “arte menor” dentro de la que fue sometida junto con otras artes (que también fueron emergiendo, aunque no del mismo modo que ella). Es por ello que se han realizado distintos trabajos académicos (aunque no dentro de la filosofía, como señalamos anteriormente) en relación al desarrollo no solamente de la historieta en general, sino de casos específicos; por ejemplo, en Latinoamérica tenemos el caso de la famosa tira *Mafalda*, de Quino, que ha sido objeto de distintos estudios y tesis. En el Perú también debemos apuntar, en este caso, a realizar estudios sobre casos similares. En opinión de Gasparutti (2012), la historieta ya no puede ser llamada más un “arte menor”. Además, el carácter político de estas debe tomarse en cuenta al momento de realizar algún estudio o crítica respecto a sus publicaciones.

Dado el desarrollo que ha experimentado el cómic, se da por hecho que este se encuentra ya en el plano de las artes; sin embargo, se le sigue considerando dentro del dibujo y como parte de la caricatura, pese a que la historieta posee rasgos que la distinguen de una caricatura en sí. Se necesita, entonces, volver a la raíz de la pregunta: ¿es la historieta o cómic un arte, parte de las artes ya consolidadas, y si lo es, qué características posee para considerarse como tal? Por ello, la intención de este trabajo es dar a conocer las características de la historieta que la pueden considerar como expresión artística.

### ***1.2.5 La historieta como lenguaje***

El lenguaje juega un papel sumamente importante en el desarrollo y la presentación final de las historietas, porque son un factor clave para que la opinión social o política del artista llegue a los lectores. No hay que tomar a la ligera el mensaje que acompaña a los dibujos, pues incluso el caricaturista puede pensar mucho más el mensaje que la propia estructura de sus viñetas. De la misma manera, el cómic se transforma en una especie de lenguaje, mediante el cual, el artista, historietista o caricaturista, logra confluír las ideas, la opinión que tiene sobre un sinfín de temas, contextos y más. Es, en este sentido, un lenguaje claro, directo y conciso;

que, a diferencia de la poesía, la música y otras formas de lenguaje que pueda imaginarse, solamente tiene cierto espacio, presenta limitaciones para poder expresarse; es por ello que aprovecha al máximo todo el espacio que posea, para llevar un mensaje de la manera más clara posible. Al respecto, y en relación además al talento de cada artista de la historieta, para transformar sus trazos en lenguaje y sus mensajes lleguen de manera óptima al lector, a este respecto, Cantero (2001) menciona que:

Dentro de los realizadores y artistas del cómic, los modos y formas de expresión son factores inseparables de su propia educación y entorno cultural. Minuciosos, prolijos o espontáneos, los artistas del cómic beben de innumerables fuentes. Seguidores de una estética renacentista o despertados a movimientos de las nuevas tendencias plásticas, en función de ambientes, educación o situaciones sociales o políticas, han ido dejando su impronta y creando seguidores. Todos juntos, han realizado un universo de formas que, en principio, pueden representar un modo de evasión, como pudiera ser el cine, el teatro o la televisión, y, que, como estos, es dado a una interpretación más o menos coherente de una sociedad involucrada en sus mitos y leyendas, y que intenta alcanzar un mejor estamento social o educado. (p.7)

Así pues, incluso se puede decir que el mensaje puede “pecar” de ideológico, nos tomaremos esta licencia, pero este punto no desmerece la técnica y el talento de cada autor para poder llevar su mensaje hacia su finalidad. En los capítulos siguientes, además, quedará más clarificado que analizaremos la manera en la que se cargan los mensajes de ciertas ideologías o ciertos parámetros, ideas a las que responden, a lo largo de su trabajo, varios artistas; pero mientras tanto, en este capítulo nos dedicaremos a la mención y análisis de la forma, la técnica y el uso de los espacios para que el cómic pueda transformarse en un lenguaje sencillo, lleve un mensaje claro y, especialmente, pueda ser comprendido por los individuos sin importar su instrucción, clase social, e incluso su tiempo, dado el alcance de archivos que hoy guardan las

copias de las distintas historietas publicadas a lo largo de los años en nuestro país, las mismas que han venido suscitando interés en distintos espacios académicos. Poco a poco, las Humanidades y disciplinas afines al estudio del arte llegan a contemplar al cómic como un eslabón importante para poder comprender lo dicho, hace muchos años atrás, por la sociedad y los artistas.

El cómic como lenguaje, a pesar de gozar de libertad dentro de sus límites ya parametrados (que se definen por los espacios que se le brinda en cada publicación) ha llegado a sufrir, innumerables veces la censura, ya sea por motivos políticos, sociales, ideológicos, etc. Muchos de los caricaturistas, a lo largo de su carrera, incluso han sido privados de su libertad; por lo que podemos decir que este trabajo lleva sus riesgos, a saber: por la manera en la que se presentan ciertos personajes, se dicen las cosas y, en especial, por la forma en la que los artistas utilizan el humor y, sobre todo, la ironía, el sarcasmo y la sátira, que aunque al común de los lectores les causa mucha gracia, les hace soltar carcajadas y, a la vez, les cuestiona ciertos temas, a los grupos que son ridiculizados por los trazos de los caricaturistas, no les causa gracia de ninguna manera y buscan el modo de callar sus lápices, teniendo como forma más efectiva a la censura. Cantero (2001) apunta, nuevamente, al tema de la evolución del lenguaje y, específicamente, a su relación con la evolución misma de la sociedad y la política, en donde la historieta está sumergida. El lenguaje emergerá como una clave dentro de la interacción misma entre el cómic, como objeto de contemplación, y la sociedad donde se presenta, y es así que se puede sostener que:

La experiencia estética del lenguaje del cómic ha sido aquella que ha permitido el medio social en el que se ha movido, con frecuencia dentro de una censura, y los modos y maneras de reproducir, medios técnicos en constante renovación. Considerando estos dos factores y, en ocasiones a su pesar, el lenguaje ha ido evolucionando y desarrollándose porque es un lenguaje comprensible de las formas, y estético, porque

es del gusto del quehacer propio a artistas gráficos que actúan de acuerdo con su tiempo, y adecuado, por necesidad, al medio que va ofertado. (pp. 9-10)

A pesar de la censura, el cómic sigue formando parte de los medios de comunicación que se expanden de forma masiva; es decir, se puede encontrar en muchos lugares (ya sea de manera física o por medio del formato digital) y está al alcance de personas de distintas edades, sexo, cuestiones políticas o clases sociales. Otra cuestión interesante dentro del mundo de las historietas es que, a través de su forma de transmitir su mensaje, ha logrado calar en el mundo de los medios de comunicación masiva. Es normal, en estos tiempos, encontrar varias historietas en los puestos de periódicos, en publicaciones gratuitas de internet, etc. El fenómeno ha llegado a expandirse de tal manera que todos hemos escuchado de alguna historieta y hasta leído varias de ellas que nos impactan, ya sea por los colores, los trazos, las formas, el estilo o por el mensaje en sí que llevan. Cantero (2001) se refiere a esta expansión cuando afirma que el cómic tiene un alcance masivo y, a diferencia de la televisión, tiene una llegada más permanente, esto porque se puede conservar, guardar, para las próximas generaciones. Esto último es muy importante porque el que pueda llegar a generaciones posteriores la hace parte de una “cultura cíclica masiva”, que se va adaptando.

A lo largo de su evolución dentro de su campo, los artistas dedicados a las historietas se han valido de un sinnúmero de herramientas, pues no solo se han limitado al lápiz y papel, o al dibujo digital, esto implica que los historietistas se desarrollan también en otros ámbitos del mundo del arte, para implementar estos saberes en sus historietas. Al respecto, se puede decir que:

El papel y la tinta constituyen pues el “utillaje primario” del proceso creativo de los cómics, como la cámara tomavistas y la película virgen lo son para el cine. Para manejar, afinar y apurar las posibilidades expresivas de este “utillaje primario”, los dibujantes recurren a un utillaje complementario, como es el pincel, la pluma, las

tramas, el lápiz (...), los collages de fotografías (...), etcétera. Con este utillaje, el dibujante efectúa transposiciones de elementos de la realidad tridimensional, móvil, coloreada, olorosa, termovisible, etc., intentando la reproducción convencional de sus “formas” y “colores”, de modo más o menos estilizado y fantasioso, sobre la superficie bidimensional de la lámina. (Gubern, 1979, p.54)

Cuando nos referimos al lenguaje que utiliza el cómic no estamos señalando solamente una manera de comunicar, para este tipo de arte, sino que dentro de las características universales que tiene cada historieta, como los diálogos, la distribución de las viñetas, etc. emergen también distintas maneras de lograr comunicar el mensaje transversal y principal que pretende el autor. Algunos se valen de varias técnicas de dibujo y pintura, otros utilizan retazos de ciertas imágenes para crear otras más, todo depende de la corriente a la que sea afín el artista, la manera en la que crea es mejor comunicarse. No existen, creemos, niveles ni mucho menos jerarquías para calificar el trabajo dentro de la historieta, pues esta se nutre de muchas herramientas a partir de las otras artes. Si la tomamos como un arte emergente, todavía puede tomarse la libertad de sugerir o tomar distintas formas para llegar a su fin, el de comunicar un mensaje conciso, que va desde el artista hacia los espectadores.

El cómic se ha democratizado, y democratiza, además, a su mensaje y a su lenguaje. No realiza distinciones, no se genera uno para cierto público y otro dirigido a un grupo más reducido. Se ha gestionado, y todavía se prepara, para no darle tantas vueltas a un asunto, a ser lo más claro posible, y mientras más claro, mejor. No busca dar espacio a las interpretaciones triviales, pues espacio es lo que menos le sobra, y esto los artistas lo han entendido bien. Incluso, saben que, aunque en su época de publicación no se pueda entender su trabajo, este ha de conservarse para que, después, otras personas puedan observar, hasta valorar y analizar el mismo. El cómic se transforma, de esta manera, tal como se catalogan ya muchas otras artes,

en una expresión artística atemporal, que resiste al paso del tiempo y hasta puede sobrellevar, con paciencia, los cambios que surgen en este

### ***1.2.6 El Supercholo en Francisco Miró Quesada Cantuarias***

Al filósofo peruano Francisco Miró Quesada Cantuarias se le reconoce, en mayor medida, por sus trabajos dedicados a la lógica. Sin embargo, sorprende que haya desarrollado, también, algunos trabajos relacionados con la estética. Miró Quesada cuenta con reflexiones en torno a la filosofía del arte de Schopenhauer, de allí que podamos encontrar dentro de su labor filosófica publicaciones como la que se mencionará a continuación.

El *Supercholo* fue publicado, por primera vez, en el *Suplemento Dominical* (adscrito a *El Comercio*, en donde Miró Quesada Cantuarias era director) el 3 de noviembre de 1957. Mucho antes de que grandes publicaciones de cómics invadan el mundo cinematográfico y se conviertan en los favoritos de niños y adultos. Miró Quesada tomó la idea que planteaba el famoso *Superman*; es decir, un hombre que parece común pero oculta sus poderes, dedicado a salvar al mundo. En este sentido, el *Supercholo* no era nada más que un hombre común, sin ningún tipo de poder, ni siquiera amigos o conocidos que lo puedan ayudar; tampoco se dedicaba a salvar al mundo, esa tarea era demasiado grande para él; lo que el protagonista vivía eran experiencias en donde se encontraba, casi siempre, frente a sucesos que no puede controlar, logrando salir bien librado, tal como se puede apreciar en el Anexo A.1 y Anexo A.2, que corresponden a la primera publicación del mencionado cómic.

La importancia que tiene el *Supercholo* para el desarrollo de la historieta peruana es que se adecua a las posibilidades y la realidad peruana; el autor no sueña con un peruano del ande que adquiera poderes mediante algún experimento o accidente; sino que crea un personaje capaz de sobrellevar lo que le toca y hasta llega a salir bien librado, para pasar a otra situación. Si bien es cierto que, a lo largo del desarrollo de esta historieta, cuando el *Supercholo* se vuelve “sofisticado”, logra salir de la Tierra, por ejemplo participando en un campeonato

interplanetario de fútbol (Anexo A.3 y Anexo A.4), además de encontrarse con personajes famosos, del ámbito nacional e internacional (Anexo A.5); consideramos que esta característica no desmerece el sentido por el que nace dicha historieta, y es por ello que nos dedicaremos a ella antes de pasar a los casos específicos que competen al fin de este trabajo.

### **1.2.6.1 Una historieta escrita por un filósofo**

Pocos se imaginarían que Francisco Miró Quesada Cantuarias, reconocido filósofo y lógico, se interesaría por escribir el guion de una historieta, pero fue así. Aunque muy poco se mencione ese tema, cuando se aborda la carrera intelectual del filósofo peruano; sus intenciones se pueden inferir desde la firma que utilizaba en las publicaciones semanales de la historieta en el *Suplemento Dominical*, pues firmaba como *Diodoros Kronos*. En una semblanza dedicada al filósofo peruano, encontramos que:

El Supercholo vio la luz en 1957 con guión de Diodoros Kronos y dibujos de Víctor Honigman. Viajó por el mundo, enfrentó dinosaurios y fue hasta el centro de la Tierra. En la segunda etapa (1985-1989) se sumó al Capitán Intrépido a sus aventuras. (Ledgard, 2018)

Podemos entender la intención, vista como necesidad, de Miró Quesada Cantuarias para configurar a un personaje, dotado solamente de su perspicacia, ingenio y manera de solucionar las cosas. Presenta al *Supercholo* como una persona común, que no necesita más que lo que ya tiene consigo para poder sobreponerse a las distintas vicisitudes que le toca atravesar. El autor intentaba plantear una comparación entre el superhéroe americano por excelencia y el hombre del ande peruano, ya que para él ambos se pueden ver frente a situaciones complicadas y salir airoso de ellas, claramente de distintas maneras.

Esta idea, en principio, es revolucionaria pues ¿quién se imaginaría que un hombre común de la sierra del Perú pueda ser el protagonista de una historieta que quiere emular a la de un superhéroe norteamericano? Miró Quesada lo intentó y con gran éxito, pues el

*Supercholo* llegó a tener números semanales durante varios años. Aunque olvidado, es necesario tomar el caso del *Supercholo* para evidenciar que antes de los semanarios, como a los que nos dedicaremos en esta investigación, existieron manifestaciones de un quehacer dentro del campo de la historieta, con raíces en nuestro país, así podemos diferenciar al *Supercholo* de *Superman*, pues este último, según la historia:

(...) es el último superviviente del planeta Krypton, enviado en un cohete espacial por sus padres a la Tierra instantes antes de que su mundo natal fuera destruido. El pequeño alienígena aterriza en medio de Kansas, donde es recogido y criado por el matrimonio Kent. De adulto, decide vestirse con los colores que portaba en el cohete, rojo y azul, y la icónica «S» que lucirá en el pecho, y convertirse así en un héroe que luche por la justicia (...) Superman fue el primer superhéroe de la historia, aunque bebiera de muchas fuentes: los mitos griegos, por supuesto, pero también héroes enmascarados del pulp y personajes de las tiras de prensa como Flash Gordon (...) el nuevo personaje tendrá un éxito espectacular, que dará inicio a la Golden Age (la edad dorada) del *cómic-book*, en la que sus imitadores aparecerán como setas”. (Vilches, 2014, pp. 20-21)

Por el contrario, el *Supercholo* de Miró Quesada Cantuarias, al principio no contaba con poderes ni nada parecido, solo con su sentido crítico y con su sentido de supervivencia, algo que aprendió en el medio donde se desarrollaba y vivió hasta ser adulto. Lo interesante de esta historieta es el enaltecimiento y el protagonismo de un personaje que, según la tradición de los cómics debería tener poderes, sin embargo, carece de ellos, pero ello no es un impedimento, sino que se vale de otras estrategias para culminar sus aventuras de manera airosa.

En este trabajo, tomando la evolución que tiene el *Supercholo* como historieta gráfica, daremos cuenta de que existió un precedente importante en el campo de la historieta peruana, antes de la época y los casos que examinaremos. La peculiaridad de este *Supercholo* es que su guión fue escrito por un filósofo peruano, en este sentido, dicha característica se presenta como sumamente importante en el desarrollo de este trabajo; se da como ocasión única, pues en otros países latinoamericanos los filósofos no se dedicaron al campo del arte de las historietas gráficas, si bien algunos pudieron opinar y criticar las historietas, ninguno tuvo la osadía para participar en la elaboración y publicación de una de ellas, que tuvo exposición durante muchos años y llegó a gran parte de la ciudadanía peruana.

Una característica del *Supercholo* es la de presentarse como un hombre corriente, que proviene del ande del Perú, aunque se lo llame “súper” no cuenta con ningún poder, no experimenta algo que determine su destreza para enfrentarse a sus aventuras. Miró Quesada presenta, de esta manera, a la contraparte de un norteamericano *Superman*, que engloba las características que un ciudadano de Estados Unidos debería tener, pues dicha historieta pretende generar admiración por este superhéroe. El *Supercholo* no necesita de poderes para tener la admiración de la gente. A lo largo de las viñetas que conforman sus historias, ni siquiera podemos advertir que el personaje principal de la historieta peruana necesite o busque la aprobación de la ciudadanía o la compasión, cuando se encuentra en escenarios adversos.

Sin atribuirse poderes sobrenaturales, el *Supercholo* de Miró Quesada Cantuarias demostró que era posible tener héroes tan comunes como todos los demás, que tomen las aventuras porque simplemente estas llegaron en su camino, y finalmente pudieran salir victoriosos ante cualquier problema que vean frente a ellos.

#### **1.2.6.2 El súper sin poderes**

Cuando llegó el *Supercholo* a la publicación del *Suplemento Dominical* se le tomó tan solo como una historia anecdótica, en donde el protagonista era alguien pintoresco,

precisamente por ser un hombre del ande peruano que, en ese entonces, y aún ahora, se considera como una persona inocente, que no conoce muchas cosas del “mundo civilizado”. Empero, este hombre logra sobrepasar los obstáculos con los que se encuentra, es por ello que el autor, Miró Quesada Cantuarias, lo llama *Supercholo*, en contraposición obvia al superhéroe americano por excelencia: *Superman*. Pero cabe preguntarnos ¿es intencional que Francisco Miró Quesada Cantuarias haya elegido a un hombre andino como protagonista de su serie de historietas? ¿Es intencional, además, que este hombre no cuente con ningún súper poder para enfrentarse a las situaciones en las que se ve enredado?

Francisco Miró Quesada Cantuarias se descubre como un filósofo e intelectual progresista, dentro de los límites que le puede dar la época en la que publica la historieta, pues en los años 50 era inverosímil que se publique una historieta como la del *Supercholo* que, aunque ha pasado como un suceso anecdótico, un intento de entrar en el ámbito artístico por parte de Miró Quesada Cantuarias, creemos que la acción misma va más allá. Los trabajos estéticos del filósofo peruano se dan a partir de la admiración que sostiene frente a la filosofía de Arthur Schopenhauer, de allí que haya dedicado líneas al humor, a partir de la lectura del filósofo alemán. Es sumamente interesante leer artículos sobre la filosofía del arte y los dibujos, caricaturas, etc. publicados en *El Comercio*. Se percibe que Miró Quesada Cantuarias se interesó por la filosofía del arte, en especial desde el trabajo del filósofo alemán, lo que lo empujó a incursionar en el ámbito artístico, a partir de las historietas, pero siempre con el toque de filósofo, lo que lo distingue de otros trabajos artísticos de la época.

Es necesario, entonces, el análisis de la historieta, tanto desde el ámbito filosófico en sus implicancias tales como la elaboración estética, el humor, los ingredientes propios de cada autor, además del lenguaje utilizado por el artista para transmitir lo que cree y buscar ciertos cambios a partir de la experiencia estética ocurrida en la comunicación con el espectador y lector; y también la perspectiva política, que encarna la opinión de los artistas. Este análisis,

con las herramientas y métodos que nos brinda la filosofía, es el que pretendemos realizar en la presente tesis.

### **1.3. Objetivos**

#### **1.3.1 Objetivos Generales**

1. Demostrar que la historieta o cómic se puede configurar como una manifestación artística, y por tanto puede ser estudiada por la estética.
2. Explicar el matiz filosófico de la historieta peruana, durante los años 1978 – 1991.

#### **1.3.2 Objetivos Específicos**

1. Demostrar que la historieta gráfica peruana sí puede analizarse desde la estética, y además que este análisis forma parte de las demás manifestaciones artísticas que se dieron dentro de los años 1978 – 1991
2. Explicar en qué consiste la historieta como manifestación artística y opinión política.
3. Analizar las maneras en las que los caricaturistas representan sus ideas en torno a los sucesos políticos de la época de 1978 – 1991.
4. Presentar la influencia de la historieta gráfica peruana en el espectador, como experiencia estética, durante la época señalada.

### **1.4 Justificación**

La historieta ha sido medio de expresión para los artistas dedicados a este ámbito. Así, también se ha convertido en tema de interés dentro de la academia, pues plasma la opinión de los artistas respecto a distintos hechos sociales, conflictos, es decir, a distintas etapas de la historia. En sus inicios, solo se limitaba a seguir cierta línea editorial o ideológica de los diarios o suplementos en donde se publicaban; pero con el paso del tiempo, los historietistas gozaron

de mayor libertad para publicar, a través de sus dibujos, sus propias opiniones políticas, etc. Esto, cabe resaltar, hizo que muchas veces se los censuraran, afirmando que llegaban a insultar, a la deshonra de los personajes que se mencionaban, y más.

Si bien, como se dijo antes, la academia se ha interesado por el desarrollo de la historieta gráfica, este interés se ha despertado, sobre todo, dentro del campo de la literatura y también de la historia. Es comprensible, dado que al pensar en las historietas o *cómics* inmediatamente nuestra mente las relaciona con la literatura, y como parte de la historia. Podemos citar trabajos dentro del campo de la literatura, tales como: *La historieta peruana 1. Los primeros 80 años. 1887–1967* de Carla Sagástegui<sup>2</sup> o *Caricatura en el Perú. El período Clásico (1904–1931)* de Raúl Rivera.<sup>3</sup> Sin embargo, ya que nos referimos al campo de la academia peruana, son necesarios, en ese sentido, también los trabajos filosóficos en el Perú, que permitan estudiar y analizar las historietas peruanas desde el punto de vista de la estética y la filosofía del arte, pues la historieta ya se encuentra dentro del rubro de las artes dado que resiste el análisis concienzudo de las ciencias humanas, sociales y de todo aquel académico que se interese por ella.

Frente al panorama en donde los estudios filosóficos, además, se centran en la filosofía de occidente y todavía se realizan investigaciones sobre manifestaciones de occidente, filósofos europeos, etc. se viene desarrollando una rama de la filosofía latinoamericana y peruana que busca brindar la importancia tan necesaria a los estudios dentro de nuestra propia realidad, a partir de los distintos momentos históricos vividos en nuestra región. Con base en ello, es que el presente trabajo contribuye al análisis de la realidad que pudo presentar el Perú durante el

---

<sup>2</sup> Sagástegui, C. (2003) *La historieta peruana 1. Los primeros 80 años. 1887–1967*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

<sup>3</sup> Rivera, R. (2006) *Caricatura en el Perú. El período Clásico (1904–1931)*. Universidad de San Martín.

tiempo que deseamos abarcar a través de los trabajos de los historietistas. Bien se dice que un país se conoce de mejor manera cuando este atraviesa una crisis, pues es allí cuando veremos la reacción de sus ciudadanos.

El periodo de la historia peruana que abarca desde el año de 1978 a 1991 se presentó como un periodo de convulsiones políticas, sociales, donde los ciudadanos peruanos se encontraban frente a la amenaza de los grupos subversivos terroristas y también veían cómo los gobiernos que fueron pasando en esta época le tomaban poca importancia a la amenaza terrorista. En este escenario, revistas como *Monos y Monadas* y *¡No!* utilizaban la sátira para plasmar la situación por la que atravesaba el pueblo y burlarse (que es una herramienta que los humoristas y caricaturistas suelen utilizar también para llamar la atención y esperar que se dé un cambio) de los políticos de turno y su manera de actuar. Muchas de las portadas de las publicaciones mencionadas han quedado para la posteridad e incluso se han vuelto a publicar en números recientes, se han actualizado por los mismos actores, lo que demuestra que el escenario político del Perú no ha cambiado demasiado y se pueden aplicar las mismas opiniones de aquella época a las situaciones que se viven actualmente. Creemos que se puede hacer y además que es necesaria la visión filosófica, desde sus distintas disciplinas.

Por otro lado, avocados al estudio estético en el que se centrará nuestro trabajo, nos enfocaremos en el estudio de las manifestaciones artísticas que estudia la estética, las características de la misma y, por tanto, la necesidad de enmarcar a la historieta como manifestación o expresión artística, para que de esta forma pueda ser sujeto de estudio dentro del campo de la estética y la filosofía del arte. Es necesaria, pues, una investigación como esta, dentro del campo de la filosofía, para que no quede detrás de las investigaciones de otras disciplinas humanísticas. Cabe recordar que la filosofía tiene como una de sus características el ser una disciplina totalizadora, por ello es que puede aplicarse el análisis filosófico a distintos ámbitos de la vida social y el conocimiento humano, tal como pretendemos en el presente

trabajo de investigación. Nos valdremos de la estética y la filosofía del arte para analizar el caso de dos historietas peruanas dentro de su determinado contexto político y social.

Finalmente, al tratarse de una investigación que utilizará documentos disponibles en los distintos repositorios de instituciones, se podría considerar que la presente investigación puede servir también como apoyo e incentivo a investigaciones futuras en el mismo rubro, es decir, el de estudios sobre historietas, caricaturas o historietistas en general, dentro de la filosofía, en especial dentro de la filosofía del arte y la estética. Con ello, entonces, además de plantear y desarrollar nuestra tesis, podemos aportar un poco más dentro de las recientes investigaciones y revalorizaciones que vienen sucediendo en el arte peruano y la filosofía del arte, tantas veces enajenada con su realidad, pero que poco a poco viene relacionándose de una mejor manera con las expresiones propias del arte de su país.

### **1.5 Hipótesis**

Siguiendo a las ideas de cuatro autores - Schopenhauer, Gombrich, Adorno y Langer- la historieta gráfica se puede catalogar como una manifestación artística, y así ser estudiada por la filosofía del arte o estética.

## II. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Bases teóricas sobre el tema de investigación

Que el arte es una expresión inherente al hombre es algo que se acepta cada vez más. A lo largo de la historia, se ha asimilado la idea de que el arte es la producción de belleza, podemos decir que esta es una herencia platónica, repetida por muchos historiadores y filósofos del arte. Pese a ello, el campo del arte no ha estado exento de discusiones sobre su concepto. La cuestión central abarca, también, la distinción del arte frente a las demás expresiones humanas. Algunas concepciones sobre el arte realizan énfasis en la misma obra de arte; otras, en el artista, y están las que se enfocan en la relación entre el artista y los espectadores. Tatarkiewicz (2001) ejecuta una distinción entre las discusiones que se han suscitado por la definición del arte, según este autor, las definiciones se pueden dividir en

- 1) El rasgo distintivo del arte es que produce belleza.
- 2) El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad.
- 3) El rasgo distintivo del arte es la creación de formas.
- 4) El rasgo distintivo del arte es la expresión.
- 5) El rasgo distintivo del arte es que este produce la experiencia estética.
- 6) El rasgo distintivo del arte es que produce un choque.

Sin embargo, ninguna de estas definiciones logra satisfacer a los teóricos, historiadores y filósofos del arte. A lo largo de la historia, las sociedades, y con ellas el ser humano, van cambiando, también va cambiando el arte; por lo que ninguna definición puede, en realidad, englobar exactamente lo que es el arte. Esto no quiere decir que simplemente no veamos las distintas definiciones de arte, lo que sostiene es que ninguna definición es más completa o mejor planteada que otra; simplemente podemos ver que todas las definiciones de arte, a lo largo de la historia, son cimientos para las posteriores, para que de ese modo podamos entender, además, el arte que se produce en el tiempo que vivimos. Porque el arte también responde a los

cambios, puede replicarlos, cuestionarlos o plantear otros cambios, de la mano del artista creador. Por todo ello es que Tatariewicz (2001), finalmente, tienta una definición: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta representación, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (p.67).

De esta forma, el filósofo polaco logra que las distinciones antes planteadas puedan relacionarse entre sí y formar una sola definición de arte. Está claro que esta no es la definición final con la que todos los teóricos van a trabajar.

El arte, asimismo, ha tenido, desde hace mucho tiempo, una posición privilegiada dentro del pensamiento de muchos filósofos. Gombrich (1995) afirmaría que: “La palabra arte ha significado cosas distintas en épocas distintas. (...) hablamos de arte cada vez que algo está tan superlativamente bien hecho que hasta olvidamos preguntar qué es, de tanto como admiramos el modo en que ha sido realizado” (p. 602).

Desde que Platón sugirió que la música era importante dentro de la educación de los ciudadanos de la República, hasta que la filosofía contemporánea concibió al arte, y a la experiencia artística, como un intento de búsqueda de la verdad; el arte ha estado presente en el desarrollo de los sistemas filosóficos, en menor o mayor medida. Sin embargo, esto no quiere decir que la filosofía haya resuelto algún problema relacionado al arte, sino que su relación con el arte ha sido, casi siempre, problemática. Al respecto podemos tomar las palabras de Zuleta (2010) quien sostiene que las relaciones que se dan del arte con la filosofía se caracterizan por ser estrechas y tensas. No se ignoran, pero tampoco se dejan estar una al lado de la otra. Por ejemplo, en la obra platónica, el arte emerge como un problema, mientras que, en el caso de Kant, el arte lo lleva más allá de la racionalidad.

Querer definir el arte es también un trabajo que conlleva mucha dificultad, y podríamos decir que prácticamente es imposible. En relación con ello, Zátanyi (1997) apunta que una

definición del arte no puede darse a través del establecimiento de leyes, con un sistema de medición para identificar los fenómenos que deben estudiarse. Por el contrario, se bosqueja ideas sobre la existencia del arte, además de plantear preguntas y, a la vez, algunas respuestas a estas. Además, ni lo que nosotros podamos decir, o lo que otros digan, sobre el arte, tendrá validez para todos y para siempre.

Al preguntarnos y respondernos, a la vez, qué es el arte, debemos aceptar, en primer lugar, que nuestra respuesta no será una respuesta científica; o sea, no determinará con exactitud lo que es el arte, también, no necesariamente todos deben coincidir con nuestra definición, he allí la dificultad que yace en la búsqueda de dicha definición. Danto (2002), influenciado por la filosofía hegeliana y en especial con la tesis del “fin del arte”, señala respecto al intento de la filosofía en definir al arte, que:

Siempre ha sido una preocupación filosófica definir el arte (...). El problema que nos atañe puede ser formulado así: ¿por qué el arte es una de las cosas que los filósofos están interesados en definir? (...) Y la razón de que haya una filosofía del arte sería que la filosofía siempre se ha interesado por sí misma, y no ha hecho más que reconocer en el arte un momento alienado de sí misma. (p. 96)

Sobre la relación dada entre la obra de arte y el público espectador, existen opiniones distintas: algunos creen que la obra de arte es algo muy personal, mientras que otros sienten que esta cumple una función en la sociedad, o no se puede considerar como tal. Pareyson (1987) manifiesta que:

La obra de arte es a la vez una creación personal y libre a la que hay que enfrentarse desde el punto de vista de la singularidad y la autonomía de su valía, y una formación profundamente arraigada en un terreno social que condiciona no solo su origen y su sentido, sino también su génesis y su alcance. [...] la obra de arte nunca está tan aislada como para poder prescindir de una expectativa que colma o de una atención que exige, y

el medio del que emerge la obra de arte y al que va destinada no es nunca tan compacto y denso como para no poder discernir en él la multiplicidad de las personas que aportan sus propias diferencias en el marco de la unidad de una aspiración o de un consentimiento. (p. 45)

En efecto, que una obra de arte sea la expresión personal del artista no la aparta de ser, además, parte de una expresión social; ya que el artista forma parte de la sociedad, y al estar influenciado por las distintas situaciones del grupo en el que se desarrolla, a través de la obra de arte es capaz de expresar lo que tal vez no pueda hacer de otra manera. Y es así como los espectadores pueden identificarse con una obra de arte, pueden ver que en ellas hay rastros de su propia experiencia y aportar a la obra de arte un sentido, o varios, que antes no estaban en ellas.

La interacción entre el espectador y la obra de arte enriquece a ambas partes, pues los dos ganan algo al darse la experiencia sobre la obra de arte. Ninguna obra de arte está aislada del mundo, ni ningún hombre está aislado de las manifestaciones artísticas de otros hombres. Siempre se vivirá una constante retroalimentación entre ambos. Esto no se presenta como algo negativo, pero depende también de la manera en la que el espectador toma la obra de arte y se nutre de ella, a la vez que plasma en su experiencia estética las vivencias propias y únicas de cada persona. Podemos decir, entonces, que la experiencia estética de cada espectador le pertenece solo a él, mientras que la obra de arte misma puede experimentar dicha vivencia o experiencia muchas veces, con varios espectadores que juegan el papel del segundo agente en esta relación.

Por otro lado, muchas veces hemos escuchado o leído que existe una “confusión” entre la estética y la filosofía del arte. Para muchos filósofos, artistas y pensadores relacionados con estos temas, existe una gran diferencia entre la filosofía del arte y la estética, aunque de modo inmediato parecen lo mismo. Se señala a menudo que la filosofía del arte tiene una historia más

larga que la estética y que, en todo caso, la estética es una disciplina que se desprende de la filosofía misma. La estética es una disciplina que surgió en el siglo XVIII, y si bien este surgimiento se da a partir de la filosofía, actualmente no solo estudia lo bello, estudia también la experiencia estética. Ahora bien, la experiencia estética del espectador está sumamente ligada a sus sentidos, pues no podemos decir que experimentamos nuestra relación con el arte solamente desde la razón o el entendimiento. Si bien es necesario que el entendimiento participe en nuestra experiencia, el primer contacto que el arte, o la obra de arte, tiene es con nuestros sentidos.

Veremos, a continuación, a cuatro autores y sus distintas concepciones de experiencia estética. Así, posteriormente, situaremos a la historieta gráfica en relación a dicha categoría.

### ***2.1.1 Arthur Schopenhauer y la música como expresión de la voluntad***

Cuando pensamos en la música, podemos imaginarnos una expresión propia del hombre, que nos acompaña día a día. Pero la música es, a la vez, ya parte de la rutina; es decir, la escuchamos todos los días y puede ser que no nos detengamos siempre a apreciarla, no llegamos a darnos cuenta de que ocupa mucho más y significa mucho más de lo que creemos. Algunos pensadores le han dado a la música una ubicación especial dentro del racimo de las artes y, además, dentro de su pensamiento o de sus sistemas filosóficos.

Para el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, el arte es una forma de conocimiento privilegiada, porque parte de la contemplación desinteresada de las “ideas” y diferencia al arte, que siempre va a alcanzar su fin, de la ciencia, afirmando que:

El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo; y según sea la materia en la que las reproduce, será arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento. — Mientras que la ciencia, al seguir la continua corriente de razones y consecuencias en sus cuatro formas, con

cada objetivo que consigue es remitida a otro sin que pueda nunca alcanzar un fin último ni una completa satisfacción, del mismo modo que no podemos alcanzar andando el punto donde las nubes tocan el horizonte, el arte, por el contrario, alcanza siempre su fin. (...) De ahí que podamos calificar el arte como la forma de considerar las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a la consideración que sigue directamente ese principio, y que constituye la vía de la experiencia y la ciencia. (Schopenhauer, 2009, pp. 217- 218)

Hablar de arte implicaría un trabajo sumamente extenso. Pero, de alguna forma, los filósofos han priorizado ciertos aspectos del arte, para dar sentido a sus propios sistemas filosóficos, este es el caso de Schopenhauer, ya que la música es primordial dentro de su filosofía. Para el autor, la música se encuentra separada de todas las demás artes, porque en ella no se conoce la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo. Sin embargo, es un arte sumamente poderoso, que actúa en lo más profundo del hombre, como un lenguaje universal. Para él, la música es una copia o reproducción del mundo, aunque este sentido se encuentra muy oculto, es por ello que “(...) en todas las épocas se ha cultivado la música sin poderse dar cuenta de ello: contentándose con entenderla inmediatamente, se renuncia a una comprensión abstracta de esa comprensión inmediata” (Schopenhauer, 2009, pp. 302 -303).

Para Schopenhauer, las artes se clasifican teniendo a la música como punto central, porque la experiencia estética es una manera distinta de ver las cosas del mundo y la realidad en su conjunto. Todas las expresiones artísticas aspiran a tener las características que posee la música, por ejemplo, la de ser necesaria; todas las artes se encaminan a ello. Ahora bien, en lo que respecta de su relación con el mundo, al ser la música una representación de él; el autor de *El mundo como voluntad y representación* acepta que esta visión no es posible de demostrar, dado que la relación de la música se halla con una representación que, esencialmente, jamás podrá ser representado en su totalidad (el mundo).

En su representación del mundo, la música no se agota. Según Schopenhauer, la música misma trasciende el mundo de lo sensible, de tal manera que, si el mundo se acabara, de todas formas, la música seguiría existiendo, así “(...) la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir, aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes”. (Schopenhauer, 2009, p. 304)

Respecto a ello, Olite (1996) opina que el argumento schopenhaueriano de que la música puede sobrevivir al mundo de los fenómenos se iguala a decir que el hombre puede dar frente a la realidad sin uso de su razón. El hombre puede participar en la experiencia musical, donde tanto el mundo como la música son dos realidades que nacen a partir de un mismo origen. La experiencia musical, tomada como el ideal de la experiencia estética, constituye a su vez, la experiencia de la voluntad en relación con la realidad. La experiencia musical está muy ligada a la realidad. El hombre, de esta manera, no puede negarse a la experiencia estética desde la música, y luego de ella, desde las distintas artes. La experiencia musical, entonces, no es algo que el hombre pueda negarse a sentir, sino que está presente allí en la realidad de la que forma parte.

Posteriormente, Schopenhauer (2009) menciona una analogía entre la música como arte y las ideas, por lo que señala que:

(...) la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la copia de la voluntad misma cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser. Y al ser la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música, solo que de forma distinta en cada una, tiene que haber no una semejanza inmediata pero sí un paralelismo, una analogía entre la música

y las ideas, cuyo fenómeno en la multiplicidad y la imperfección es el mundo visible.  
(p. 304)

Así pues, para Schopenhauer, la música expresa un lenguaje universal, por ello la enaltece frente a las otras artes, que en su camino buscan ser como ella. Tomando la definición de Leibniz, la música es “un ejercicio oculto de la metafísica para un espíritu que no sabe que está filosofando”. De algún modo, el arte musical y la filosofía están ligados en su intención de representar al mundo. Empero, esta representación solo queda en una intención, porque lo que representa la música es nada más que lo inmediato, y la filosofía, pues, a lo largo de su historia, da vida a sistemas que llegar a contraponerse entre sí y muy pocas veces finalizan en un acuerdo, sino más bien en polémicas.

Es oportuno, en este sentido, citar lo expuesto por Olite (1996), en relación a la concepción de la música en la filosofía schopenhaueriana, en donde:

La música es la voluntad hecha símbolo, la faz estructural del sentimiento, de la interioridad. La música es ella misma símbolo de la voluntad en un lenguaje en que esta se muestra, pura, en su esencia extramundana. (...)

La música se eleva por encima del arte mismo, es más que un arte, es una revelación en términos semejantes a la intuición, una desvelación vivida, una curiosa actividad metafísica para el hombre. (p. 33)

Por tanto, la música está involucrada en la experiencia misma del hombre con el mundo, con la naturaleza y con la realidad que habita. Es necesario, entonces, según quienes siguen esta concepción de la filosofía de Schopenhauer, tomar en serio la experiencia estética desde la experiencia misma con la música, pues es ella que engloba incluso todo el mundo, que es capaz de subsistir si este último desaparece.

En este aspecto, no concordamos totalmente con Schopenhauer, para quien la música es el arte supremo, como expresión de la voluntad y representación del mundo. Dando cuenta

que, obviamente, la evolución de otras artes las ha llevado a tener hasta mayor espacio que la música misma. Sin embargo, nos es útil su clasificación de las artes, a saber: la arquitectura, el arte de los jardines, el arte estatuario, la pintura, la poesía, hasta llegar a la música, que se sitúa en la cúspide de la pirámide de su jerarquía de las artes. A partir de dicha clasificación, comparando la evolución de las artes, hasta llegar a la actualidad, se puede dar cuenta del cambio que han experimentado las distintas artes. Por ejemplo, el lugar que Schopenhauer le da al paisajismo o arte de los jardines no es el mismo que puede tener hoy. Esto nos lleva a entender que el cambio en la percepción de la importancia de las artes que se da a lo largo del tiempo permite, además, el ingreso de nuevas artes que antes se consideraban “inferiores”, como es el caso de la historieta. No pretendemos sostener que la historieta se encuentra en la punta de una pirámide de las artes, pero sí que es posible su ingreso dentro de las manifestaciones artísticas.

### ***2.1.2 Ernst Hans Gombrich y las cuatro teorías de la expresión artística***

Gombrich (1995) comienza el apartado “El arte y los artistas”, de su libro *Historia del arte*, afirmando que:

No existe, realmente, el arte. Tan solo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo. (p. 15)

Podemos entender que Gombrich, posteriormente, se refiere a las expresiones artísticas, haciendo hincapié al papel del artista en sí, y no se enrede tanto en intentos por definir al arte.

Cuando pensamos en el término expresión inmediatamente traemos a colación algo relacionado con signos visuales, vitales, del hombre mismo y hasta de los animales. El estudio de la expresión no es ajeno a los filósofos, desde la antigua Grecia, eran los filósofos quienes se preguntaban por las expresiones, de felicidad, tristeza, duda, melancolía, etc. de los seres humanos.

Precisamos, en ese marco, la distinción hecha por Gombrich, quien señala que en cuanto nos referimos a la palabra “expresión” relacionándola con el arte, esta palabra toma otro sentido y, así pues, presenta tres teorías de la expresión artística, a lo largo de la historia, finalizando con un aporte propio, que se configura como una cuarta teoría. Dice Gombrich (2021) que:

(...) en cuanto estudiamos y analizamos las ideas de los críticos y de los filósofos sobre el papel de la expresión en el arte, descubrimos que, bajo las apariencias de unas mismas palabras, encontramos a menudo diferencias en el significado. (...) en mi opinión, podemos distinguir, en la historia de la estética en occidente, tres teorías distintas sobre la relación entre el arte y las emociones. Tres teorías que me gustaría describir brevemente, antes de aventurarme a presentar mi propia interpretación, que vendría a constituir una cuarta teoría. (p. 17)

Este autor entiende la historia del arte como una búsqueda de metáforas que puedan llegar a calar en el sentimiento de los espectadores, quienes son los que llegan a tener la experiencia artística. Parte de los términos síntoma, señal y símbolo. Así, realiza la distinción de tres funciones, las cuales son las siguientes: la función de los síntomas en cuanto manifestación del estado anímico, esta función es común tanto al hombre como a los animales. La segunda función es la posibilidad de despertar emociones a través de signos visuales o acústicos. La tercera función, finalmente, es que las señales se pueden utilizar para representar o describir estados emotivos. “Síntoma, señal y símbolo; (...) tres términos que me propongo

usar para distinguir (...) las tres principales teorías de la expresión artística que se han ido sucediendo en la historia del pensamiento en Europa” (Gombrich, 2021, pp. 18- 19).

La primera teoría es la teoría de la expresividad artística en la antigüedad clásica. Existen pues, muchas señales y agentes externos que pueden llegar a estimular los sentimientos, y con ello la expresión de los hombres: el canto de la madre, la bebida, los rituales, etc. Para Gombrich, esta relación de efectos sobre las emociones debe ser estudiada desde la teoría del arte, así denomina a la primera teoría como “mágico – médica”. Fue Platón el primero en referirse a la relación de las emociones con agentes externos, por ejemplo, en la *República* le concedió un papel importante a la música, junto a ella, a otras artes como el arte de la oratoria. Por su parte, Aristóteles, en su *Poética*, menciona los efectos del arte dramático, conocido como “catarsis”. Al experimentar una tragedia, nuestro estado emocional llega, entonces, a una reacción que bien puede producir también un rito religioso. Gombrich deja en claro que esta es una teoría del arte y no de los artistas, el artista no necesita lucirse ni cautivar él mismo como ser humano, debe dejar actuar a su arte. En esta primera teoría, por lo tanto, podemos apreciar que la expresión artística estuvo siempre presente en el desarrollo de la filosofía, si bien todavía los griegos no conocían la estética como una disciplina filosófica que estudia todo lo referente al arte, la experiencia artística, etc. tenían una concepción de lo que el arte podía producir en los hombres y la manera en la que, incluso, el arte como elemento de la ciudad era capaz de contribuir al desarrollo de la *polis* misma.

La segunda teoría es la teoría de la expresión artística en el Renacimiento. En esta teoría, Gombrich ahonda en el estudio de Leonardo Da Vinci, es decir, en el estudio de las obras de Da Vinci para dar cuenta de cómo era la expresión artística en esta época. Se incita al artista a estudiar la expresión con el fin de imitarla dentro de las distintas artes. Para él, Da Vinci logra representar, en sus pinturas, sobre todo, no solamente al hombre, sino a su mente. En las pinturas de Leonardo, el espectador puede llegar a sentir lo que manifiesta el hombre en

la misma pintura, he aquí lo admirable, a opinión de Gombrich, de esta teoría representada por artistas como Da Vinci. El poeta, al igual que el pintor, debía estudiar el corazón del humano para poder escribir sobre el hombre mismo. El arte debe representar, por tanto, todas las expresiones humanas, desde la felicidad, el éxtasis, hasta el dolor.

Nos parecen esenciales, en primer lugar, estas dos teorías, dado que, sobre todo en la segunda teórica, Gombrich es capaz de mostrar la relación íntima que puede construir el artista con su obra, y todo el tiempo que toma para poder construirla; y así posteriormente mostrarla a los demás, a los espectadores, esperando que estos últimos puedan captar cada parte de lo que quiso expresar a través de su obra de arte. Pero, aceptemos que esta intención es bastante utópica, no podemos asegurar que los espectadores siempre entiendan la obra de arte tal cual quiso el artista que lo hagan; pues siempre existirán agentes externos y propios de cada espectador, que influyen en la manera en la que este puede percibir cualquier obra de arte; y el artista debe ser consciente, por lo tanto, de que cuando da a la sociedad una obra de arte, la expone a este tipo de experiencias.

La tercera teoría es la teoría de la expresión en el Romanticismo, en ella se efectúa una reivindicación a los sentimientos, especialmente a aquellos que se toman como “genuinos”, por lo que la expresión ya no se entendía como un síntoma o un signo, sino como una expresión de las emociones. Todo se volcaba sobre el interrogante de qué es aquello que siente el artista al realizar su obra. Esta teoría está ya asimilada en el mundo occidental. A diferencia de las dos anteriores teorías, esta se presentó como novedosa, en su momento, porque centraba su atención en el artista, mientras que la primera y segunda teoría tenían como punto de interés el trabajo del artista. Al dificultar la apreciación que se pueda tener de las obras de arte de la época antigua, dado que de los autores de dichas obras se sabe poco a nada, esta teoría de la “mente colectiva”, la cual sostiene que cada época tiene un “espíritu”, el mismo que se manifiestan a través de los trabajos artísticos de los hombres. Empero, y aquí coincidimos con

Gombrich, esta teoría es débil en el sentido en que asume que a través de una obra de arte seremos capaces de conocer lo más íntimo de su autor, lo cual es realmente imposible.

Por lo tanto, es necesario elaborar una nueva teoría de la expresión artística, así Gombrich nos presenta su teoría “centrípeta” de la expresión artística, pues, en contraposición a las tres teorías anteriores (que se pueden catalogar como “centrífugas”), enfatiza que primero se da la expresión y después los sentimientos, también se puede conocer como la teoría *feedback*. Así, el autor sostiene que “Los signos expresivos aparecen en primer lugar, y son precisamente ellos los que propician una respuesta emocional en el actor, el orador y -tal como me gustaría creer- en cualquier artista (...)” (Gombrich, 2021, p. 39). En esta teoría interactúan sentimientos, forma, el medio artístico y el mensaje que se transmite. Ahora bien, es importante señalar que esta cuarta teoría, aporte de Gombrich, no menoscaba a las tres teorías anteriores, sino que toma algo de cada una de ellas. De la primera teoría, toma aquel efecto que el arte origina en los sentimientos, el primero en sentir estos efectos es el propio artista. De la segunda teoría, toma la forma en la que el artista estudia la manera de poder manifestar sus emociones. De la tercera teoría, toma el hecho de que el artista encontrará sentimientos que convertirá en suyos, para después manifestarlos en sus obras.

Para el presente trabajo, es importante la teoría de expresión artística planteada por Gombrich, dado que en nuestro análisis de las historietas, sostenemos que primero se dan las emociones, por ejemplo, las que nacen a partir de los sucesos históricos y políticos que se vivían en aquellos años, en el país; y es a partir de ellos que se producirá una expresión o manifestación artística, propia del autor (en este caso específico, del caricaturista), que posteriormente buscará una respuesta en el espectador.

### ***2.1.3 Theodor W. Adorno y la experiencia estética del arte***

¿A qué llamamos arte, hoy, si las obras de arte no duran mucho en nuestro recuerdo y rápidamente son reemplazadas por otras, si son pocas las que nos conmueven, las que nos

invitan a pensar, de manera exacta, sobre el papel del hombre, sobre lo que podría estar sintiendo la persona representada en un cuadro, por ejemplo? Esto nos recuerda a lo dicho por Theodor W. Adorno sobre el carácter fetichista en el arte. Para Adorno (2014) si bien la cultura es “basura”, el arte es serio porque corresponde a la verdad, esto por su carácter de “doble fetichismo”. El arte se encuentra embrujado porque su “ser para otro” es apariencia, mientras que el “en sí” de la cosa se convierte en ideología al momento mismo en el que se establece. Existe una falsedad del “para otro” que se viene dando en las cosas que se hacen para el hombre. En realidad, el “ser en sí” se combina con el narcisismo elitista, por lo que se vuelve servil también a lo malo. En palabras de Adorno (2014), dado que las obras de arte “(...) registran y objetivan capas de la experiencia que, ciertamente, están en la base de la relación con la realidad, pero en ella están ocultas como cosas, la experiencia estética es acertada como experiencia social y metafísica” (p. 411).

Este autor establece el doble carácter que está instaurado dentro de la relación que se da entre el arte y la sociedad: cómo el arte se da, como cosa en sí, hacia los espectadores; y estos creen contemplarlo tal y cual se da; sin embargo, la obra de arte también puede guardar intenciones ocultas de quien desea plasmar una idea específica en la mente del espectador. Es decir, la experiencia estética así no se da “pura”, sin intermediario entre el receptor y la obra de arte. Pero ¿cómo poder darse cuenta de que está pasando una experiencia de este tipo? Adorno parece ofrecer una salida a esta situación, mediante el momento del llamado “goce artístico”, que acompaña a la experiencia artística ofrecida por la obra de arte, asegurando que:

El momento de placer en el arte, una protesta contra el carácter de mercancía mediado universalmente, es mediable a su manera: quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco. Ese placer es capaz de incrementarse hasta la embriaguez; no le alcanza el insuficiente concepto de

disfrute, que más bien es adecuado para volver aborrecible el disfrute. (Adorno, 2014, p. 26)

La expresión artística no se da sola, sino que se acompaña de conceptos tales como la experiencia artística y el goce artístico. Todos ellos relacionados, a su vez, con un espectador, con la realidad y dentro de un determinado contexto social. En relación a la problemática del concepto del arte, Adorno (2014) sostiene que el arte posee un concepto de acuerdo a cómo los momentos de la historia van cambiando, por lo que se niega a definirse. Así, la definición del arte “(...) está marcada por lo que el arte fue, pero solo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser” (p. 10).

Adorno asegura que el arte no se puede definir. En su *Teoría estética*, además señala que el lugar del arte se ha vuelto incierto. Para este filósofo, el concepto de arte no puede darse porque este va cambiando de acuerdo a su situación histórica. Estamos de acuerdo con esto, pues veamos cómo ha cambiado, hasta llegar a la actualidad, la manera de ver al arte y, por lo tanto, a los artistas. Hace algunos siglos, artes como la pintura o la música estaban al servicio de las clases dominantes, tanto era así que los pintores trabajaban “a pedido” de la realeza, pintando sus retratos, esto no lo hacían porque a los miembros de las coronas o a los gobernantes les apasionaba el arte o les gustaba cierto artista. Los retratos reflejaban, sobre todo, el poder que ejercían en el pueblo, y se pintaban imponentes. También la música, el teatro, y más artes empezaron a estar al servicio de quienes lo requerían. No se puede reprochar mucho a los artistas, pues si bien se dedicaban a esto, de alguna manera tenían que ver las vías para poder ganar dinero. Pero es importante hacer esta observación en el largo proceso en el que el arte ha convivido con los propios cambios sociales.

Sobre el concepto de “goce artístico”, Adorno (2014) argumenta que dicho concepto se presentaba como un “mal compromiso” entre lo social y lo antiético ante la sociedad de la obra de arte. El arte se justifica a través de un valor de uso, basado en el placer sensorial, así “(...)

se le falsea también al placer sensual esta satisfacción corporal que sus representantes estéticos no proporcionan”. (p. 26) La importancia de este placer sensual o sensorial varía de acuerdo a las épocas, durante el Renacimiento, significaba liberación. Pero, cuando el arte aparece tal cual, literalmente, como intacto, en palabras de Adorno (2014) “(...) la alergia a lo sensual burdo arruina también a los períodos en que lo placentero y la forma podían comunicarse de una manera más inmediata; tal vez, aquí esté la causa del abandono del impresionismo” (p. 27).

El arte está íntimamente ligado al placer y al deseo, según Adorno; pero cabe señalar que este placer y el mismo deseo han sido, durante muchos años, censurados por parte de los cánones artísticos; es decir, por largo tiempo se ha creído que la obra de arte puede mostrar muchas emociones, menos la del placer que puede suscitar en el espectador, junto con el deseo, que puede ligarse a su carácter fetichista, pues finalmente el propio espectador experimenta un deseo de pertenencia frente a la obra de arte: lo que quiere, al ver, escuchar o leer una obra de arte es tenerla para sí, y hacerla suya, porque de otra manera no podrá experimentar la vivencia estética y no podrá disfrutar del trabajo del artista. Para el filósofo alemán, la experiencia estética es un proceso, por lo tanto, esta experiencia “(...) es viva desde el objeto, en el instante en que las obras de arte adquieren vida bajo su mirada. (...) Al hablar, la obra se convierte en algo movido en sí mismo” (Adorno, 2014, p. 234). Además, para analizar una obra se debe tener en cuenta que estas son procesales, continuas. Precisamente:

El carácter procesual de las obras de arte se debe a que ellas en tanto que artefactos, en tanto que algo hecho por los seres humanos, tienen de antemano su lugar en el “reino propio del espíritu”, pero para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan de lo que no es idéntico a ellas (...) lo que no está todavía formado (..) Objetivamente, el carácter procesual inmanente de las obras de arte es (...) el proceso que llevan a cabo contra lo exterior a ellas, contra lo meramente existente. (Adorno, 2014, p. 236)

Las obras de arte se van a presentar como únicas, desafiantes ante lo que encuentran en el exterior. Y, en este sentido, Adorno (2014) sostiene que todas las obras de arte son polémicas, no contempla la existencia de obras de arte conservadoras, dado que “(...) las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico” (p. 236). Además, deja en claro que el carácter procesual del arte es temporal, porque si la obra de arte pretende perpetuarse, perderá su sentido, acortando su propia vida. Las obras de arte son productos del hacer del hombre, por lo tanto, son mortales, permanecen aquí en tanto su forma permanece, pero dicha permanencia no corresponde a su propia esencia. “La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. (...) esta relación es un devenir. Lo que se puede considerar totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes” (p. 238).

La experiencia estética, entonces, tiene lugar, primero, entre las mismas obras de arte, y también entre la obra de arte y el espectador, pero este no se entiende solamente como una persona, sino como la sociedad en general, que va cambiando, y a la vez cambia su percepción en torno a las obras de arte. Para el autor, en el mismo momento en el que las obras de arte salen a la luz, empieza su desmoronamiento, su envejecimiento, por lo que una sociedad no tendrá la misma experiencia estética que otra, anterior o posterior, ante su presencia. Esto último es lo que pasa con las historietas de las publicaciones que analizamos en la presente tesis, pues no se dará la misma experiencia estética hoy que cuando se publicaron, durante los años 1978 a 1991. Sin embargo, es seguro que sí generan dicha experiencia, con mayor o menor información de lo que sucedió durante aquella época, la persona que contemple las historietas publicadas, va a vivir una experiencia estética.

#### ***2.1.4 Sussane K. Langer y el simbolismo en el arte***

Para la filósofa estadounidense Sussane K. Langer, el arte puede ser estudiado como se estudian los símbolos, es decir, el arte representa y se puede representar mediante los símbolos.

Según la autora, en el concepto de “simbolización” se halla la clave de los problemas de la humanidad. Respecto a la filosofía y su forma de estudiar los símbolos, sostiene que:

El estudio filosófico de los símbolos no es una técnica extraída de otras disciplinas, ni aun de las matemáticas; ha surgido en los campos que el gran progreso del conocimiento científico dejó abandonados. Acaso contiene la semilla de una nueva madurez intelectual que ha de cosecharse en la próxima estación del entendimiento humano. (Langer, 1958, p. 37)

Langer pretende aplicar el método de estudio de los símbolos a las expresiones del entendimiento humano, incluido aquí el arte, señalando que las distintas ciencias han olvidado tomar en cuenta varias características del ser humano mismo, por lo tanto, estas serán tomadas por el simbolismo, que va consiguiendo, poco a poco, una mayor aceptación. Llevará su empresa, entonces, a una nueva manera de ver la filosofía, como el estudio de la mente del hombre. Para ella, es importante el uso de los símbolos. Así pues, sobre el arte, Langer (1958) expresa que se ha desarrollado una tendencia de considerar el arte como un “fenómeno significativo” antes de como una experiencia de placer en torno a los sentidos; esto porque, posiblemente, los artistas hacen uso del desentono, a lo que se llama “fealdad”. Además, asegura la autora, se ha manifestado una indiferencia a los valores estéticos, por parte de las “masas no educadas”, que antes no tenían acceso a las obras de arte, tales como la música, la pintura, la literatura. Como ahora casi todos pueden visitar museos, escuchar música y leer, la valoración de las masas ha evidenciado que el “gran arte” no evoca un placer sensorial directo, porque en el caso que lo fuera “(...) cautivaría tanto el gusto inculto cuanto el refinado, tal como sucede con los dulces y la bebida. Ello, juntamente con la intrínseca “destemplanza” de gran parte del arte contemporáneo, naturalmente debilitaría cualquiera teoría que considerara al arte como mero placer” (p. 236).

Para Langer (1958), el arte no puede manifestarse como un placer de los sentidos, ya que, en su opinión, no todos disfrutan de una “gran pieza musical”, o de “un buen libro”. Difiere, en este sentido, de Adorno, quien considera a la experiencia estética una experiencia sensual. Para la filósofa, dado que el arte no puede ser “apreciado” por las masas de gente común (es decir, la clase no culta) se entiende que dicho arte no es un placer sensorial. Posteriormente, plantea su nueva filosofía del arte y estética, a partir de la significación de la música, ya que toma a esta como el arte más general, aunque con algunos reparos en tanto las concepciones sobre la música, por parte de filósofos anteriores. Entiende que la música “(...) exhibe la forma pura no como un ornamento sino como su verdadera esencia, podemos tomarla en su plenitud (...) y prácticamente no tendremos más que estructuras tonales entre nosotros: ninguna escena, ningún hecho” (pp. 239 - 240). Eso no quiere decir que la música sea el arte más elevado o universal, sino que la autora considera que el sonido es el medio más sencillo para usar de manera artística “(...) pero trabajar con el medio más seguro de ningún modo es lo mismo que alcanzar la más elevada inspiración” (p. 240).

Langer trabaja la significación de la música por un tema de practicidad, más que por creer que es la música el arte más elevado, y que a partir de ella se pueden estudiar las demás artes, y que estas últimas quieren alcanzar la perfección de la música. Podemos tomar esto como una posición contraria a la del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, quien asumió que la música era el arte más elevado y la situaba, incluso, al nivel de la Idea platónica. A partir de su estudio simbólico sobre la música, Langer (1958) afirma que la música es capaz de enlazar formas que el lenguaje no puede. Asevera que la música, como tal vez todo arte, es formal e intraducible.

La música, y dada la generalización de su estudio, todo arte, llega a rincones del entendimiento humano que incluso el lenguaje mismo no puede alcanzar. Es decir, el hombre puede transmitir a través de la música tantas cosas como las que no puede expresar a través del

lenguaje, y esta es la expresividad artística que se da por medio de las formas, no por medio de los sentimientos, como algunos autores han planteado. Entonces, “(...) la música puede revelar la naturaleza de los sentimientos con precisión y exactitud inaccesibles para el lenguaje en razón de que las formas del sentimiento humano son más congruentes con las formas musicales que con las del lenguaje” (Langer, 1958, p. 269).

Hasta las artes se pueden estudiar como símbolos, y las emociones que estas generan también se entienden, según esta autora, como símbolos, que de otro modo no se pueden expresar, dado que la ciencia moderna, y sus manifestaciones, han olvidado las formas simbólicas de las artes en relación con lo que pueden ocasionar en el sentimiento y el entendimiento de los hombres.

Es posible, entonces, relacionar este sentimiento generado por medio de los símbolos, con los que genera, posteriormente la caricatura como manifestación artística. Es decir, los artistas, por medio de sus caricaturas, enmarcan perfectamente lo sustentado por Langer, que hay sentimientos que el lenguaje no puede plasmar, por lo que el dibujo, en este caso, las tiras de caricaturas sí logran llevar hacia el espectador.

### III. MÉTODO

#### 3.1 Tipo de investigación

El tipo de investigación es cualitativo. Se aplicará el método analítico demostrativo al modo exegético, en donde se analizarán los fundamentos de distintos autores respecto al concepto de manifestación artística.

#### 3.2 Ámbito temporal y espacial

El ámbito temporal en el que se enmarca la presente tesis ocupa desde el año 1978 hasta el año 1991, mientras que su ámbito espacial es el Perú.

#### 3.3 Variables

- *Variable independiente: manifestación artística.*

La manifestación artística se presenta como una categoría a partir de la cual se puede analizar, estudiar, criticar, etc. una obra de arte.

- *Variable dependiente: historieta gráfica*

La historieta gráfica se compone de varias viñetas, de imágenes y, a veces, textos, para contar una historia, además de reflejar el punto de vista de los autores. Actualmente, es materia de estudio de muchos teóricos del arte, además de ser parte de distintas exposiciones en museos e instituciones ligadas al arte.

#### 3.4 Población y muestra

La población de la investigación se conforma por los ejemplares de *Monos y Monadas* y *¡No!* publicados entre 1978 - 1991, de la cual se tomará una muestra de 70 números.

### 3.5 Instrumentos

Se han utilizado fichas bibliográficas para seleccionar las citas relevantes respecto al tema que nos compete, las manifestaciones artísticas.

Se utilizó un *scanner* y un teléfono celular Xiaomi Redmi 10, para digitalizar una selección de portadas, contraportadas, viñetas, tiras e historietas gráficas contenidas en los números de *Monos y Monadas* y *¡No!*

### 3.6 Procedimientos

El camino que se siguió para la realización de la tesis es el siguiente:

- Se revisaron fuentes bibliográficas, específicamente de filósofos y teóricos del arte, que se refieran a temas puntuales, tales como la experiencia estética, la expresión artística, manifestación artística, y la relación de la obra de arte con la sociedad.
- Se eligieron cuatro autores, que conformaron el marco teórico de nuestra tesis.
- Se inició la búsqueda de los ejemplares de *Monos y Monadas* y *¡No!*. Lamentablemente no fue posible acceder a hemerotecas o bibliotecas, producto de las restricciones por la emergencia sanitaria por la COVID 19. Sin embargo, se compraron los números de ambas publicaciones por cuenta propia, en tiendas de antigüedades y se obtuvieron otras copias, a través de colecciones privadas.
- Se clasificaron los datos, es decir, se eligieron las historietas, viñetas y tiras que mejor se relacionen y puedan sustentar nuestra investigación.
- Se aplicaron los conceptos vertidos en el marco teórico, a través de un método interpretativo, hermenéutico, a las publicaciones que se presentan en la sección de anexos.

- Se elaboraron las conclusiones.
- Se elaboraron las recomendaciones.

### 3.7 Análisis de datos

El tipo de análisis que se dará en la tesis pertenece al ámbito filosófico, específicamente al de la estética, además es de carácter crítico e interpretativo. Se analizarán las viñetas, tiras e historietas más pertinentes y significativas.

En el caso de *Monos y Monadas*, los números tenían un aproximado de diez páginas. La portada y la contraportada se publicaban a colores, mientras que las páginas internas se publicaron a blanco y negro.

Las páginas, hasta el año 1983 medían 41 cm de largo y 27 cm de ancho. Posteriormente, las páginas medían 35 cm de largo y 22 cm de ancho. Las viñetas, típicamente, tenían unas medidas de 12 cm de largo por 10 cm de ancho. Las tiras medían 20 cm de largo por 8 cm de ancho, ocupando toda una página, entre cuatro y cinco tiras por número. En cada número publicaban un aproximado de ocho caricaturistas, entre los dibujantes fijos y los colaboradores gráficos.

En el caso de *¡No!*, al publicarse como el suplemento de la Revista *Sí*, sus ejemplares eran más pequeños de 18 cm de alto y 12 cm de largo, aproximadamente. Las portadas y contraportadas se publicaban a color. En las hojas interiores, algunas tiras e historietas se publicaban a colores, sin embargo, predominaban las publicaciones en blanco y negro, además en tonos naranjas, negros, en un papel más rústico, comparado con el que se utilizaba para imprimir la Revista *Sí*. Cada número contaba con alrededor de 10 páginas, donde publicaban aproximadamente seis a ocho caricaturistas.

Otros datos que se toman en cuenta, en la elaboración de la tesis, son los aspectos políticos, sociales y económicos que afectan al Perú durante los años 1978 a 1991, por ejemplo, las elecciones que marcan el regreso a la democracia, la crisis económica y posterior hiperinflación, el surgimiento de los movimientos subversivos, las elecciones de 1990.

#### IV. RESULTADOS

El cómic ha tomado relevancia, durante los últimos años, como forma de arte capaz de ser estudiada desde las distintas ciencias sociales y ciencias humanas. Así, vemos que se publican y presentan estudios respecto al cómic en el ámbito de la sociología, la historia del arte y la literatura. La filosofía, por su parte, no se ha interesado a fondo por este tema, dado que muchos filósofos presuponen que es un área de estudio que le compete más a la literatura o a las ciencias sociales.

Sin embargo, consideramos que aquello es un error; ya que la historieta gráfica, como tal, tiene mucho que brindar a los estudios de la filosofía, especialmente a los estudios de la estética y la filosofía del arte. Aunque muchas veces pasan desapercibidas en alguna publicación de revistas o periódicos, las historietas han estado presentes en la cotidianidad, desde su publicación. Al respecto, Vilches (2014) señala que “El germen del cómic está, por tanto, en la imprenta. El invento de Johannes Gutenberg inició a mediados del siglo XV la industria del libro, al permitir copiar de un modo relativamente rápido las obras literarias” (p. 7).

Es a partir de que el cómic, como tal, empieza a desarrollarse, cuando los artistas comienzan a mostrar, además de su talento, lo que piensan de acuerdo al contexto social en el que viven. Las historietas gráficas son, en primer lugar, manifestaciones artísticas porque son parte de la misma experiencia del artista con su entorno, y además son la muestra de lo que quiere expresar y la mejor manera que tiene para ello es el dibujo mediante la historieta gráfica. Es importante señalar que la historieta gráfica, en su papel de obra de arte, ha venido evolucionando a lo largo de la historia. Al principio, eran vistas como un añadido a anexo a las historias publicadas en los diarios, hasta que poco a poco fueron ganando más espacio. Al día

de hoy, en distintos países, la historieta gráfica tiene publicaciones independientes y un espacio mayor dentro de las revistas, diarios o semanarios que se publican.

Es obvio que la historieta gráfica sigue, dado sus inicios en la prensa, una línea editorial, según la publicación en donde se imprima. En este sentido, los historietistas también siguen una línea, o en todo caso no están libres de un pensamiento predominante que se expresa a través de sus trabajos. Por ello, es sustancial entender que la sociedad se configura como un factor importante en el desarrollo de la historieta gráfica, pues de la misma sociedad y el contexto por el que la misma pase, se entiende y se puede analizar, criticar, etc. la historieta gráfica como manifestación artística.

En dicho sentido, a partir de las publicaciones *Monos y Monadas* y *¡No!*, es posible relacionar lo dicho en el párrafo anterior con las censuras que sufrieron estas publicaciones. Estas censuras e intento de controlar los medios se puede apreciar en las publicaciones de los propios caricaturistas. Así, en el Anexo B.1 y Anexo B.2 se presenta al Morales Bermúdez como el único empleado de una oficina de prensa, el encargo de dirigir la línea editorial y todo lo que se pueda publicar, en clara alusión al control que su gobierno pretendía sobre los medios de comunicación, mientras que en el Anexo B.3 se puede ver una portada de *Monos y Monadas* ridiculizando al presidente de ese entonces, este tipo de sátiras, hacia el presidente de la época, se repiten en varias viñetas y tiras (Anexo B.4 y Anexo B.5), esto se repite, de cierta manera, también con las publicaciones que se dan en torno al segundo gobierno de Belaunde, y el control de medios que se pretendió ejercer desde el gobierno (Anexo C). Una de las críticas más puntuales que se le hizo a Belaunde es que, según estas publicaciones, hacía la vista gorda con relación al surgimiento y el avance del PCP - Sendero Luminoso y el pensamiento Gonzalo (Anexo D.1 y Anexo D.2) Es cierto que esta crítica, de la poca o nula lucha contra los subversivos se dio también con el primer gobierno de Alan García Pérez, pero en este caso no existió una censura o un intento de control de medios. (Anexo E.1 y Anexo E.2)

En esta tesis, además, pretendemos mostrar que el cómic es capaz de valorizarse como manifestación artística, dado que, a través de este, el espectador puede adentrarse en lo que se conoce como experiencia estética o vivencia estética. Es decir, con el cómic sucede lo mismo que con otras artes: quien tenga contacto con el cómic, puede llegar a la experiencia artística, porque el cómic mantiene una relación de retroalimentación con el espectador, incluyendo lo que quiere transmitir el artista, mediante las caricaturas, en relación a la situación social en la cual se elaboró dicha historieta y la situación que vive o desde la que viene el espectador. Para ejemplificar esto, a través de las dos publicaciones que nos interesan, véase el Anexo E.3, Anexo F.1 y Anexo F.2, en donde los autores manifiestan, a través del humor, la crisis e incertidumbre económica y social que vivió el país durante los años que interesan a la presente tesis.

Es importante resaltar el humor siempre presente en estas publicaciones, en donde se tocaron temas como los anuncios de los ministros (Anexo F.3), la estatización de la banca (Anexo F.4), la hiperinflación sufrida entre los inicios de la década de los 80 y los 90. (Anexo F.5 y Anexo F.6). Es posible distinguir, en estas viñetas, que los autores tratan temas sociales bastante complicados para el momento, pero lo hacen desde el humor, pues es una de las formas más vivaces y creativas para afrontar este tipo de temas, vale preguntarnos, con base en la época de las publicaciones ¿de qué vale seguir presentando estos temas con el tinte de incertidumbre, y hasta pavor, como los demás medios? En medio de la falta de certeza, entonces, deciden darle un giro al tono de las noticias y presentarlas con un toque de humor. (Anexo F.7 y Anexo F.8)

La historieta se entiende como un vehículo para la propia expresividad artística, de una manera sencilla y corta, para que el espectador pueda entender lo que desea decir el artista y, de alguna manera, se identifique con ella, muestre sus coincidencias y, esto en última instancia, la historieta gráfica pueda pasar de la comunicación a la acción, en el sentido que sea posible

que a través de las publicaciones de las historietas, la gente que las lea reaccione y llegue a actuar para lograr algún tipo de cambio, pequeño o grande, en la sociedad de la que forma parte.

La historieta es parte de la sociedad y, por ello, busca aportar algo más para la sociedad, en su mayoría de veces busca generar un cambio, frente a una situación que el artista considera necesaria de revertir. Es así que Masotta (1982) sostiene que en la historieta todo tiene un significado, todo es social y también moral. Es en la historieta donde imagen y palabras se complementan. La imagen ilustra a las palabras, mientras que las palabras delimitan lo que quiere expresar la imagen, así pues “(...) la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada” (p. 10).

Moreno (2007), en relación de la acción de la historieta gráfica frente al lector, apunta que esta busca dar una opinión, al momento en el que aborda un tema, es decir, dar sus razones (las razones del autor, específicamente) para calificar de buena o mala cierta acción respecto al tema que presenta:

(...) dándole un sin fin de matices al mismo tema para que el lector se forme una apreciación completa, con el objetivo de forjar una opinión y, en el mejor de los casos, una reacción, uno de los temas principales o de las pautas a seguir es crear conciencia en el lector. (p. 10)

En las dos publicaciones que nos competen se puede dar cuenta de esta situación. Así, no solamente se publicaban críticas a los gobiernos o políticos de la época, sino que también se trataron temas delicados como el apogeo que tuvieron los grupos subversivos, como PCP - SL y el MRTA. Incluso, en *Monos y Monadas*, se publicaba una tira que tenía como protagonista al niño “Gonzalito”, un travieso niño que, obviamente, remedaba a Guzmán Reynoso, como se puede ver en el Anexo G.1, Anexo G.2, Anexo G.3 y Anexo G.4. Por tanto,

los autores eran conscientes de que no simplemente era una responsabilidad del gobierno lo que se estaba viviendo en esos años (el conflicto armado interno), sino que también representa la carga de responsabilidad que tienen los integrantes de los grupos subversivos, especialmente los efectos de estos sobre la población civil. (Anexo H.1).

La historieta gráfica no es neutral, es decir, siempre transmite una opinión, con el fin de informar al lector o espectador, dando información que ya se sabía, vista de un modo en específico, o también brindando información nueva de una manera más sencilla que, por ejemplo, leer una crónica, entrevista o columna de opinión. La historieta gráfica se caracteriza por su simplicidad, lo que no quiere decir que su calidad sea inferior a cualquier otra publicación. En el Anexo H.2 se puede observar claramente cómo se grafica lo sucedido tras la masacre de Cayara (Ayacucho), perpetrada por SL en el año 1988. Después de un mes de los hechos una comitiva llegó al lugar, sin embargo, no se les prestó la atención debida a los testigos. Esta situación es la que se refleja en la historieta publicada en *¡No!*. Otra vez, caricaturizando a los políticos de la época, pero a la vez denunciando sus actos, o la falta de ellos. Tomando este ejemplo, nos atrevemos a afirmar que el trabajo para realizar una historieta gráfica es mucho más intenso y requiere de mayor capacidad de síntesis que la utilizada para la redacción de cualquier otro texto. No es fácil reducir un sinnúmero de ideas, y sobre todo mucho texto, al estrecho espacio que se le daba a la historieta. El artista debía limitarse y elegir bien sus viñetas, para que así su historieta diga todo lo que quiere él decir, en el poco espacio y las pocas líneas que le permite la publicación.

Cabe señalar que las críticas, con humor, no solamente se hacían hacia el partido de gobierno o a los políticos de cierta ideología. Al publicar el trabajo de muchos caricaturistas, incluso algunos con ideas alejadas entre sí, tanto *Monos y Monadas* como *¡No!* se refirieron a aciertos y desaciertos de los políticos de la época, así no ocupen cargos públicos en ese momento, como el de presidente, congresistas o alcaldes. Así, en el Anexo I.1 damos cuenta

del modo irónico con el que presentan la figura de Alfonso Barrantes, exalcalde de Lima con Izquierda Unida, a quien incluso le dedicaron una tira en varios números, llamada *Frejolito*. Siguiendo esta idea, en el Anexo I.2 se presenta a un nervioso Javier Diez Canseco como secretario general del Partido Unido Mariateguista, declarando tras separaciones dentro de su partido. Una de las portadas que pueden representar más claramente la crisis por la que transitaba la izquierda peruana, y la mofa que se hace respecto a ello, se ve en el Anexo I.3, en donde se caricaturizan a los principales líderes de izquierda de la época.

La última etapa que compete a esta tesis es la que se da a partir de la campaña presidencial para el periodo de 1990 - 1995. Las publicaciones que nos incumben, *Monos y Monadas* y *¡No!* dedicaron muchos números a lo que ocurría entre los dos candidatos que luchaban por ganar las elecciones, a saber, Mario Vargas Llosa y Alberto Fujimori. En relación al primero, se enfocaron en su carácter y en su clase social, por lo que se le representó como un candidato alejado de la realidad peruana (Anexo J.1 y Anexo J.2). Mientras que a Fujimori se le representaba como un candidato nuevo, a la vez que improvisado, que nadie conocía, en el Anexo K.1 aparece como protagonista de la tira *Fujimoco*, que precisamente lo mostraba como el candidato que huía de los debates. Esta situación se repite en la viñeta del Anexo K.2.

Cuando Fujimori asumió como presidente de la República, a través de sus publicaciones, los caricaturistas seguían reflejando la incertidumbre frente al nuevo gobierno y al presidente, de quien se conocía poco. Esta situación se refleja en el Anexo K.3 y Anexo K.4, donde se caricaturiza a un Fujimori que todavía no tiene en mente el camino que debe seguir el país, por lo que se le presenta como inexperto, nervioso y hasta llamando a su contrincante en las elecciones presidenciales ya pasadas.

## V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Durante los últimos años, podemos ver que existe un mayor número de publicaciones solamente dedicadas a las historietas, en tal sentido, vemos que la historieta no era ajena a las situaciones sociales. Respecto al desarrollo del cómic dentro del ámbito del arte, Vázquez (2001) afirma que el cómic se presenta ya como independiente de otras “expresiones culturales próximas”, con las que, a su vez, intercambia tanto temas como recursos.

En relación al desarrollo de la historieta, García (2010) dice que “Las exposiciones de cómic ya no son un fenómeno pintoresco, sino que cada vez llegan con mayor frecuencia a los escenarios de la gran cultura por su propio valor, y no como notas al pie del arte verdadero” (p. 22).

En Latinoamérica han existido publicaciones similares a *Monos y Monadas* y *¡No!*, que criticaron a distintos gobiernos e incluso denunciaron los abusos de las dictaduras en sus respectivos territorios. En el caso de Argentina, la revista *Hum*® fue la encargada de publicar lo que ocurría durante la dictadura de los años 80, a través del humor y la sátira. Remarca Burkat (2017) que *Hum*® en sus primeros años publicaba chistes de humor negros; sin embargo, al presentarse situaciones de violencia por parte de las Fuerzas Armadas, empezó a denunciar y advertir los mismos, a través de sus publicaciones. (Anexo L.1). El caso de esta revista se puede comparar con el caso de las revistas peruanas que analizamos en la presente tesis, porque se combina tanto el humor con las posiciones políticas y las denuncias que realizan los autores a través de sus publicaciones.

En el caso de la caricatura chilena, durante la dictadura de Pinochet, Antezana (2014) presenta a los caricaturistas como parte de la oposición a la dictadura, no solamente como miembros civiles, sino, por ejemplo, como activistas del No en el plebiscito nacional de 1988, que culminó con la mayoría decidiendo que se den nuevas elecciones. (Anexo L.2). En este

caso es mucho más clara la posición que tomaron los autores de las caricaturas respecto a la situación política y social que pasaba el país, así incluso, fueron parte de una campaña política.

Acerca del papel de la historieta, su evolución y las tareas próximas que el desarrollo de la misma significa, para los historietistas, Turnes (2007) señala que una de las principales características de la historieta es que no necesita un conocimiento previo complejo, por lo que es posible que sea leída de manera masiva y popular, pero la pregunta que se puede plantear es “¿cómo convertir esa masa crítica, esa potencial ilimitada y siempre presente en los cuerpos lectores en capacidad política, en verdadera acción? (...)” (p. 26). Aquí se le presenta, siguiendo a Turnes, la tarea filosófica del arte, que debe verse como una prioridad de artistas, críticos, filósofos y el público mismo.

El papel principal del historietista, entonces, es fomentar que se lleve a la acción aquello que plasma en su arte. La situación social y política es el trampolín necesario y oportuno para que estos artistas logren generar cuestionamientos y tomas de conciencia sobre la realidad en los lectores. No solamente dejar las intenciones en papel, también llamar a ser parte del cambio. Además, el trabajo del artista queda para el archivo, es decir, para que posteriormente se pueda analizar la manera en la que se dio su contribución frente a una situación política y social determinada.

Merino (2003) cree que aquellos que se dediquen a estudiar el cómic, posteriormente, se van a enfrentar “(...) con las ruinas de un siglo de creación que necesita catalogarse, reconstruirse en las bibliotecas y hemerotecas. Esta apropiación canónica implica su aceptación no sólo como objeto de consumo masivo, sino también como objeto de reflexión crítica minoritaria” (p. 271). Dada la rápida proliferación del cómic en los medios masivos, no todo ello significa beneficios para los historietistas y sus publicaciones; también corren riesgos. El riesgo más significativo es el de que la industria de las masas monetice su trabajo. No queremos

decir con esto que el cómic y sobre todo los artistas creadores de estos viven solamente por el arte, obviamente necesitan que su trabajo sea pagado. Pero es necesario recordar que la historieta gráfica nació como “opinión”, como parte de un diario o revista, y con el paso del tiempo, incluso, se estableció como “opinión política”, e imaginar que esta puede ser mercantilizada es una situación frente a la que los artistas se han resistido, a través de los años.

## VI. CONCLUSIONES

- 6.1 A partir de lo planteado por Schopenhauer, respecto a la clasificación de las artes, es posible dar cuenta de que la historieta gráfica puede formar parte de una clasificación y jerarquización de las artes, producto de que estas van cambiando a lo largo de la historia, de lo que se considera arte o no, y actualmente es objeto de estudio de las ciencias sociales y humanas.
- 6.2 Siguiendo las cuatro teorías de la expresión artística sostenidas por Gombrich, la historieta gráfica se incluye en la teoría de expresión artística que el autor llama “teoría centrípeta”, donde se dan primero las expresiones y son estas las que producen los sentimientos, que finalmente se muestran en el trabajo, es decir, en las historietas, compuestas por viñetas, etc. que, a su vez, buscan la interacción con el espectador o lector, por lo que también se produce un *feedback*.
- 6.3 Las obras de arte se presentan como desafiantes ante el mundo, siguiendo a Adorno, por tanto, las historietas gráficas peruanas, en el periodo de tiempo analizado en la presente tesis, se presentan de dicho modo, a tal punto de ser objeto de censuras por algunos gobiernos. Además, la experiencia estética que se da con dichas obras cambia de acuerdo al cambio de sociedad, no es la misma experiencia la que se dio entre los años 1978 – 1991 que la que se da actualmente.
- 6.4 Para Langer, existen sentimientos incapaces de ser transmitidos mediante el lenguaje, por ello es que se recurre al símbolo. La historieta gráfica presentada en *Monos y Monadas* y *¡No!*, por lo tanto, constituye aquel símbolo y mensaje que se comunica a través de los símbolos, en este caso las caricaturas, y no se utiliza un espacio tan amplio como en el que se necesita, por ejemplo, para presentar un artículo.

6.5 El estudio de los sucesos histórico-políticos del Perú, desde la estética, a partir de sus características particulares, contribuyen con un posterior análisis que puede darse dentro de la filosofía política y demás disciplinas filosóficas, por lo que puede considerarse como el primer paso dentro de una investigación que involucrará muchas ramas de la filosofía.

## VII. RECOMENDACIONES

- 7.1 Fomentar los estudios y publicaciones sobre filosofía del arte y estética, a través de eventos, foros, encuentros, con la participación de alumnos, egresados y docentes de la Escuela Profesional de Filosofía de la Facultad de Humanidades UNFV.
- 7.2 La presente tesis puede servir como un primer paso para aplicar los criterios de análisis estéticos a otros tipos de manifestaciones artísticas, parecidas a la historieta gráfica, tal como los fanzines.
- 7.3 A nivel institucional, se recomienda que la Facultad de Humanidades incentive la firma de convenios, acuerdos, etc. con aquellas instituciones encargadas de almacenar archivos de importancia para las futuras investigaciones de carácter humanístico.

## VIII. REFERENCIAS

### 8.1 Bibliográficas

Adorno, T. (2014) *Teoría estética* (J. Navarro, Trad.) AKAL.

Antezana, L. (2014) Al filo de la pluma: caricatura chilena en tiempos de dictadura. *Revista Contemporânea – Dossiê Convidado: Caricatura Política En El Cono Sur*, 4(2), 1 - 28.

Ángel, F. (2010) Las encrucijadas de la belleza. En J. Dominguez (Ed.) *¿Quién le teme a la belleza?* (pp. 169- 184). La Carreta Editores.

Ballester, S. (2018) *El comic y su valor como arte*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47463/>

Barbieri, D. (1998) *Los lenguajes del cómic*. Paidós.

Beaty, B. (2012) *Comics versus art* [Cómics versus arte]. University of Toronto Press Incorporated.

Burkart, M. (2017) De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en *HUM@* y *Pasquim* durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil. *Topoi* 18(34), 137 - 165. <https://www.scielo.br/j/topoi/a/KvkvX6KkJNbDxF33pxqBNtR/abstract/?lang=es>

Camnitzer, L. (2010) La mediocridad de la belleza. En J. Dominguez (Ed) *¿Quién le teme a la belleza?* (pp. 161- 168). La Carreta Editores.

Cantero, J. (2001) *El cómic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1696/>

- Conforti, E. (2013) *Descomponiendo viñetas: un análisis de la narrativa de la historieta como especificidad compleja*. [Tesina de grado]. Universidad Nacional de Rosario.
- Danto, A. (2002) *La transformación del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós.
- Eco, U. (1965) *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- El País (1988) *Cómics: Clásicos y modernos*. Altamira.
- García, S. (2010) *La novela gráfica*. Astiberri.
- Gasparutti, L. (2012) *La crítica política en la historieta humorística*. [Tesina de grado] Universidad Nacional de Rosario.
- Gombrich, E. (2021) *Cuatro teorías sobre la expresión artística y otros escritos sobre el relativismo cultural*. Rialp.
- Gombrich, E. (1995) *La historia del arte*. Diana.
- González, M. (1955) *La caricatura política*. Fondo de Cultura Económica.
- Groensteen, T. (2009) Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? [¿Por qué los cómics siguen buscando legitimación cultural?] En J. Heer, y K. Worcester. (Eds) *A comics studies reader* [Una revista sobre estudios de cómics] (pp. 3 -11). University Press of Mississippi.
- Gubern, R. (1979) *El lenguaje de los comics*. Península.
- Infante, C. (2010) Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 3 (1), 245 – 271.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2962931>

- Langer, S. (1958) *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte* (J. Rest y V. Erhart, Trad.) Sur.
- Mariátegui, J.C. (1988) *El artista y la época*. (10.<sup>a</sup> ed.) Amauta.
- Masotta, O. (1982) *La historieta en el mundo moderno*. Paidós.
- Mc Laughlin, J. (2005) *Comic as philosophy*. [Cómico como filosofía] University Press of Mississippi.
- Mejía, P. (2001) *Semiótica del cómic*. Imprenta departamental.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Cátedra.
- Moreno, J. (2007) El cómic como objeto de estudio para las Ciencias Sociales y las Humanidades. *Voz Universitaria*, 7 (1), 16- 22.
- Olite, J. (1996) La música en Schopenhauer: tema y variaciones. *Revista Filosófica IES Virgen del Pilar*, 1 (1), 26-35.
- Pareyson, L. (1987) *Conversaciones de estética*. Visor.
- Pedrazzini, A. y Scheuer, N. (2012) Figuras retóricas verbales y visuales en la conformación de un estilo de autor: las caricaturas políticas del semanario satírico francés *Le Canard enchaîné*. *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 10 (1), 111- 128.  
<https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/257187>
- Perniola, M. (2002) *El arte y su sombra*. Cátedra.
- Rivera, R. (2006) *Caricatura en el Perú. El período Clásico (1904–1931)*. Universidad de San Martín de Porres.

- Sagástegui, C. (2003) *La historieta peruana 1. Los primeros 80 años. 1987– 1967*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Sánchez, G. (2012) La caricatura política: sus funcionamientos retóricos. *Razón y Palabra*, 13 (78), 11 – 33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192036>
- Schopenhauer, A. (2009) *El mundo como voluntad y representación* (P. López, Trad.; 2ª ed.) Trotta.
- Steimberg, O. (2015) *La historieta*. Universidad Nacional de Rosario.
- Tatarkiewicz, W. (2001) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (F. Rodríguez, Trad.; 6ª ed.) Tecnos.
- Tauzin-Castellanos, I. (2009). La caricatura en la prensa satírica peruana (1892-1909). *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 35 (1), 273-291. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113656>
- Turnes, P. (2007) El mundo según el gap. Una aproximación estética a la historieta. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 10 (1), 139-154. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/345>
- Vázquez, M. (2001) Las raíces del cómic. Cómic, comunicación y cultura. En M. Lasso (Ed.), *El cómic en el nuevo milenio: actas de las primeras jornadas sobre cómic, comunicación y cultura*. (pp. 11-23). Universidad de Sevilla.
- Vilches, G. (2014) *Breve historia del cómic*. Titivillus.
- Villar, A. (2016) *Búmm! Historieta y humor gráfico en el Perú 1978 – 1992*. Reservoir Books,
- Zántoyi, M. (1997) *Una estética del arte y del diseño de imagen y sonido*. Librería Técnica.
- Zuleta, E. (2010) *Arte y filosofía*. Hombre Nuevo.

## 8.2 Hemerográficas

Ale (1 de octubre de 1981) Cualquier cantidad de moscas. *Monos y Monadas*, 3.

Alfredo (18 de julio de 1988) Portada sobre Vargas Llosa *¡No!*, 1.

Alfredo (15 de agosto de 1988) Portada sobre Vargas Llosa. *¡No!*, 1.

Alonso (22 de junio de 1987) ¿Y qué haces tú para impedirlo? *¡No!*, 1.

Alonso (15 de febrero de 1988) Wanted. *¡No!*, 1.

Carlín (13 de marzo de 1980) Ni calco ni copia: creación heroica. *Monos y Monada*, 1.

Carlín (17 de julio de 1980) Se acabó el parametraje. *Monos y Monadas*, 1.

Carlín (11 de septiembre de 1980) Discusiones económicas. *Monos y Monadas*, 3.

Carlín (27 de enero de 1983) Presidente entró en la atmósfera. Podría caer en el Océano Índico.  
*Monos y Monadas*, 1.

Carlín (4 de agosto de 1983) Vistosa Parada Militar hizo Sendero en Ayacucho. *Monos y Monadas*, 1.

Cándido (5 de julio de 1979) Sobre el gobierno de Morales Bermúdez. *Monos y Monadas*, 4.

David (5 de mayo de 1989) Del Castillo nuevo redactor de Monos y Monadas. *Monos y Monadas*, 12.

David (13 de octubre de 1989) El sabor de la nueva decepción. *Monos y Monadas*, 1.

Diodoros Kronos y Honigman (3 de noviembre de 1957) El Supercholo. *Suplemento Dominical*, 12.

Diodoros Kronos y Honigman (31 de agosto de 1958) El Supercholo. *Suplemento Dominical*, 12.

Diodoros Kronos y Honigman (5 de abril de 1959) El Supercholo. *Suplemento Dominical*, 12.

Diodoros Kronos y Honigman (20 de mayo de 1962) El Supercholo. *Suplemento Dominical*, 12.

El Gato (1 de junio de 1987) El Candidato, *Cauce*, 8.

Hjans (7 de octubre de 1988) Gonzalito. *Monos y Monadas*, 8

Hjans (18 de noviembre de 1988) Parando la olla. *Monos y Monadas*, 10.

Hjans (18 de noviembre de 1988) La rica yuca. *Monos y Monadas*, 9.

Hjans (6 de enero de 1989) Gonzalito. *Monos y Monadas*, 7

Hjans. (24 de marzo de 1989) Gonzalito. *Monos y Monadas*, 7.

Hjans. (8 de abril de 1989) Gonzalito. *Monos y Monadas*, 7.

Ibañez (2 de mayo de 1981) Por una cabeza, *HUM®*, 5.

Javier (4 de mayo de 1990) A sus marcas. *Monos y Monadas*, 3.

Juan (29 de marzo de 1979) Pasando revista. *Monos y Monadas*, 1.

Lazarus (3 de enero de 1980) Compra y venta de animales. *Monos y Monadas*, 6.

Llino (26 de abril de 1984) Pobre diablo. *Monos y Monadas*, 1.

Luis Alfredo (1 de junio de 1990) Fujimoco. *Monos y Monadas*, 7.

Luis Alfredo (3 de agosto de 1990) ¡Aló, Mario! *Monos y Monadas*, 2.

Marat (27 de enero de 1983) ¡Abimael! ¿Dónde estás? *Monos y Monadas*, 6.

Mechaín (23 de septiembre de 1988) Hiperinflación. *Monos y Monadas*, 3.

Mechaín (7 de octubre de 1988) ¡Gracias Dios mío, por fin un gobierno peor que el mío! *Monos y Monadas*, 5.

Mechaín (13 de octubre de 1989) Frejolito. *Monos y Monadas*, 7.

Nano (14 de octubre de 1982) Visite el Perú. *Monos y Monadas*, 5.

Nano (14 de abril de 1983) Corrida bancaria. *Monos y Monadas*, 3.

Plutarco (20 de julio de 1990) El túnel. *Monos y Monadas*, 3.

Polar (s.f) Melgar y los muertos que cayara. *¡No!*, 6.

Sol-Rac. (7 de octubre de 1988) Hizo ¡¡PUM!! *Monos y Monadas*, 2.

Sol-Rac. (6 de enero de 1989). Desaparecen dólares en USA por demanda en Ocoña. *Monos y Monadas*, 12.

Tineo (22 de marzo de 1991) Cáete con algo, tío. *Monos y Monadas*, 1.

Velarde, S. (12 de octubre de 1978) Diez años de revolución: atrapado sin salida. *Monos y Monadas*, 1.

### 8.3 Páginas web

Franco, F. (6 de noviembre de 2012) Los 55 años del Supercholo del Perú (recordando su primera aventura). *Perú21 blogs*. <http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/11/los-55-anos-del-supercholo-del.html>

Ledgard, M. (16 de diciembre de 2018) Francisco Miró Quesada Cantuarias: La mente detrás del Súper Cholo. *El Dominical*. <https://elcomercio.pe/eldominical/mente-detras-supercholo-noticia-587772-noticia/>

## IX. ANEXOS

Anexo A: Publicaciones de *El Supercholo*Anexo A.1: Primera publicación de *El Supercholo*

Nota: Tomado de Franco (6 de noviembre de 2012)

<http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/11/los-55-anos-del-supercholo-del.html>

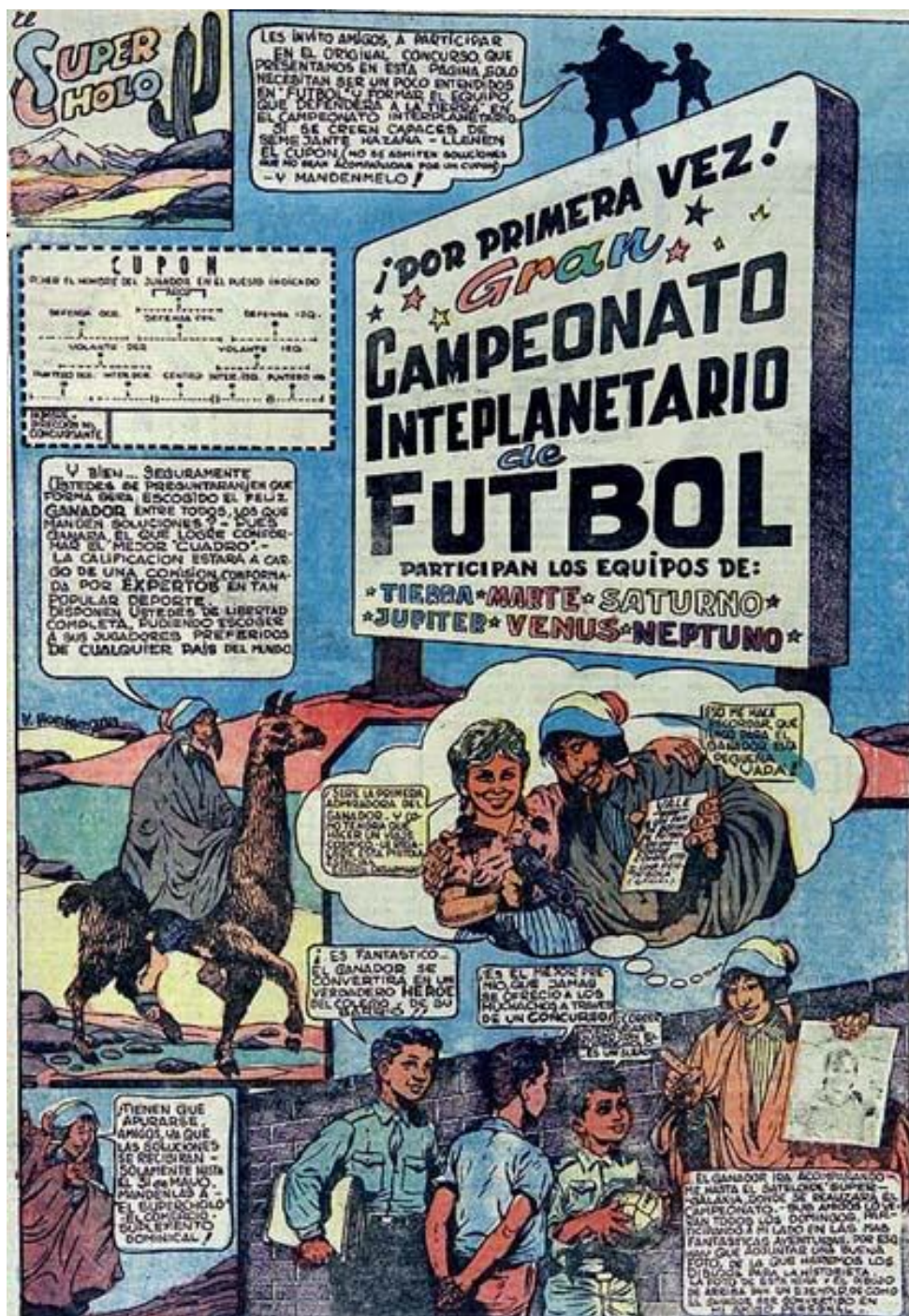
Anexo A.2: Segunda parte de la primera publicación de El Supercholo



Nota: Tomado de Franco (6 de noviembre de 2012)

<http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/11/los-55-anos-del-supercholo-del.html>

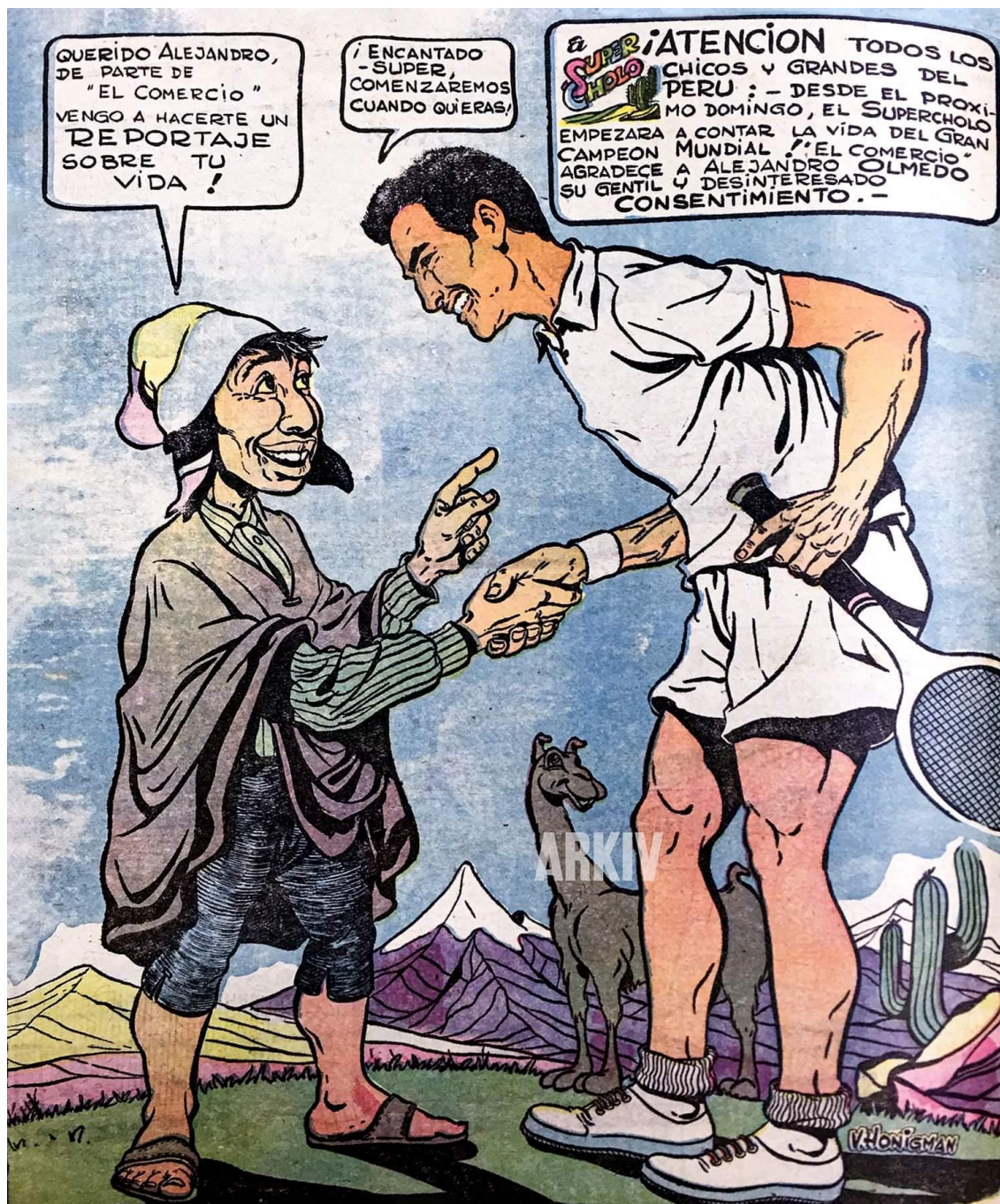
Anexo A.3: El Supercholo en el campeonato interplanetario de fútbol



Nota: Tomado de *El Supercholo*, por Diodoros Kronos y Honigman, 1962, *Suplemento Dominical*.



Anexo A.5: *El Supercholo se encuentra con el tenista peruano Alex Olmedo*



Nota: Tomado de *El Supercholo*, por Diodoros Kronos y Honigman, 1959, *Suplemento Dominical*.

## Anexo B: Publicaciones sobre el gobierno de Morales Bermúdez

Anexo B.1: *Francisco Morales Bermúdez caricaturizado como el único empleado en una oficina de prensa*



Nota: Tomado de *Redacción*, por Villar, 2016. Autor: Carlin.

Anexo B.2: Portada de *Monos y Monadas* respecto a la censura del gobierno de Morales Bermúdez



Nota: Tomado de "Pasando revista", por Juan, 1979, *Monos y Monadas*, 131.

Anexo B.3 Portada de *Monos y Monadas* durante el gobierno de Morales Bermúdez

# MONOS Y MONADAS

QUINGENARIO FESTIVO Y DE CARICATURAS

LIMA 12 DE OCTUBRE DE 1978 AÑO LXXIII No. 119 S/. 60

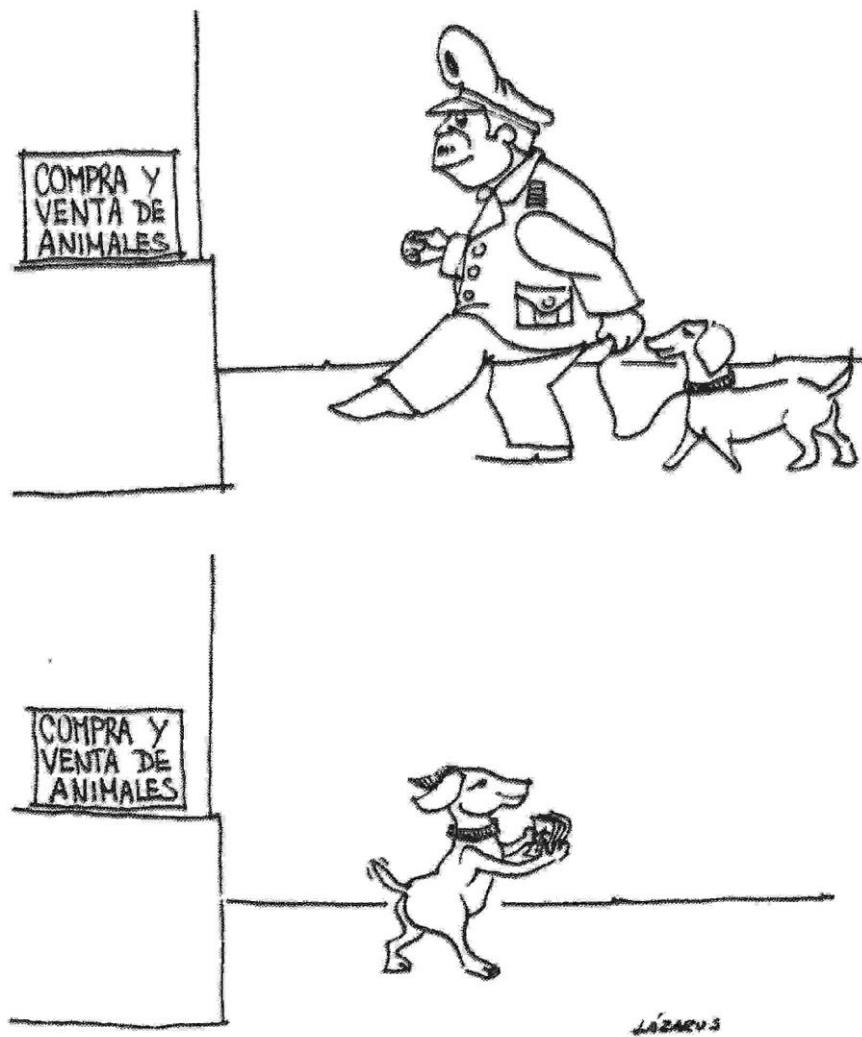


Nota: Tomado de “Diez años de revolución: atrapado sin salida”, por Velarde, 1978, *Monos y Monadas*, 119.

Anexo B.4: Viñeta en *Monos y Monadas* (1979)

Nota: Tomado de *Sobre el gobierno de Morales Bermúdez*, por Villar, 2016. Autor: Cándido.

Anexo B.5: Viñeta en Monos y Monadas (1980)



Nota: Tomado de *Compra y venta de animales*, por Villar, 2016. Autor: Cándido.

## Anexo C

Portada de *Monos y Monadas* (1980) caricaturizando a Belaunde.



Nota: Tomado de "Se acabó el parametraje", por Carlin, 1980, *Monos y Monadas*, 165.

**Anexo D: Crítica a la no acción del gobierno de Belaúnde frente al nacimiento de los grupos subversivos**

Anexo D.1: *Portada de Monos y Monadas sobre el segundo gobierno de Belaunde*



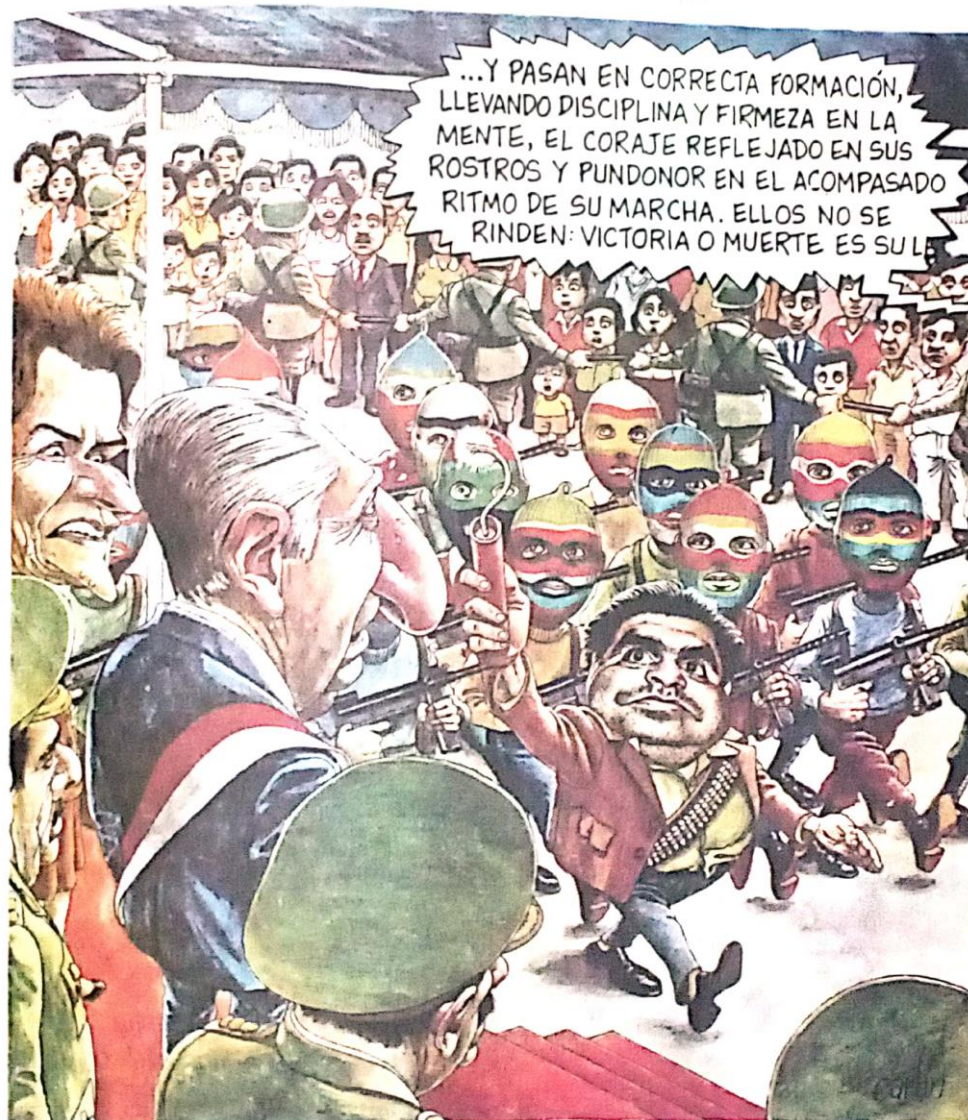
Nota: Tomado de “Presidente entró en la atmósfera. Podría caer en el Océano Índico”, por Carlín, 1983, *Monos y Monadas*, 240.

Anexo D.2: Portada de *Monos y Monadas* en alusión a la Parada Militar de 1983.

# MONOS Y MONADAS

QUINCENARIO FESTIVO Y DE CARICATURAS

LIMA 4 DE AGOSTO DE 1983 AÑO LXXVIII No. 253 S/ 900



**VISTOSA PARADA MILITAR  
HIZO SENDERO EN AYACUCHO**

Nota: Tomado de "Vistosa Parada Militar hizo Sendero en Ayacucho", por Carlín, 1983,

*Monos y Monadas*, 253.

## Anexo E: Críticas a los gobiernos del APRA

Anexo E.1: Caricatura de Alan García y Jorge del Castillo viendo un número de *Monos y Monadas*



Nota: Tomado de " Del Castillo nuevo redactor de Monos y Monadas", por David, 1989,

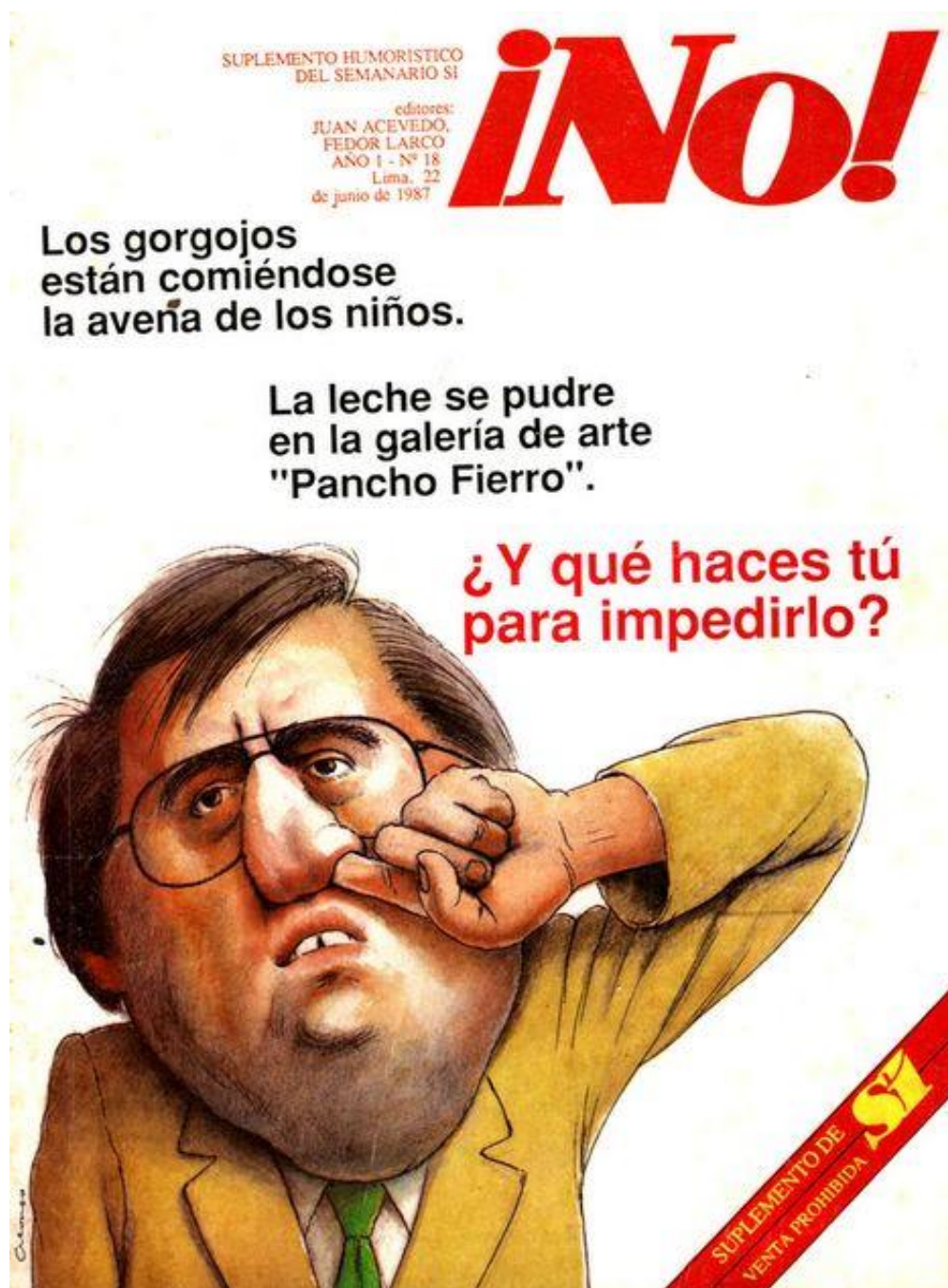
*Monos y Monadas*, 364.

Anexo E.2: Portada de *¡No!* en relación a la búsqueda de Guzmán Reynoso, por parte del gobierno de García Pérez



Nota: Tomado de "Wanted", por Alonso, 1988, *¡No!*, 51.

Anexo E.3: Portada de ¡No! criticando la gestión municipal, en Lima, del partido de gobierno.



Nota: Tomado de "¿Y qué haces tú para impedirlo?", por Alonso, 1987, ¡No!, 18.

**Anexo F: Publicaciones sobre la crisis económica, hiperinflación, devaluación de la moneda**

Anexo F.1: *Contraportada de Monos y Monadas. Vísperas de Año 1989.*



Nota: Tomado de “Desaparecen dólares en USA por demanda en Ocoña”, por Sol-Rac, 1988, *Monos y Monadas*, 347.

Anexo F.2: Portada de Monos y Monadas ironizando sobre la clase política peruana



Nota: Tomado de “El sabor de la nueva decepción”, por David, 1989, *Monos y Monadas*, 387.

Anexo F.3: Viñeta en *Monos y Monadas*

Nota: Tomado de "Discusiones económicas", por Carlín, 1980, *Monos y Monadas*, 169.

## Anexo F.4: Viñeta en Monos y Monadas



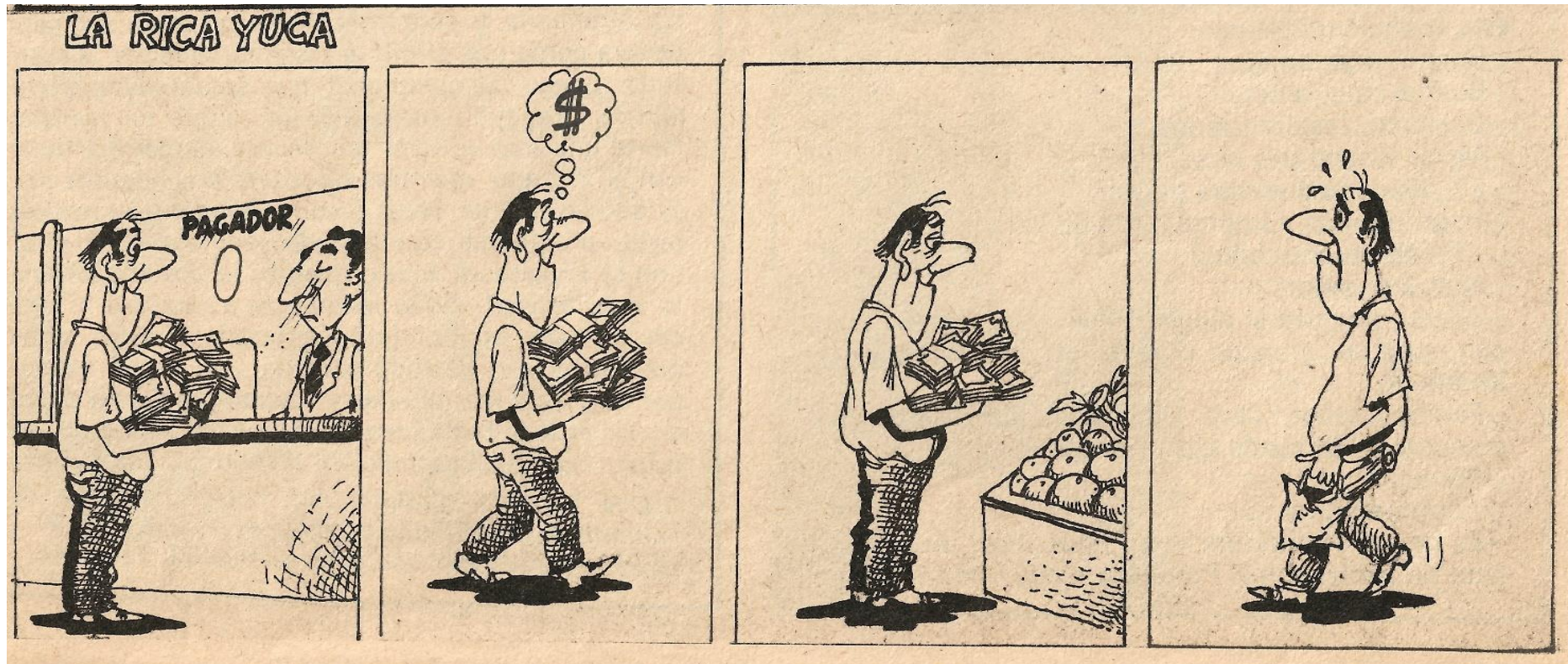
Nota: Tomado de "Corrida bancaria", por Nano, 1983, Monos y Monadas, 246.

Anexo F.5: Viñeta que grafica la crisis por la hiperinflación



Nota: Tomado de "Parando la olla", por H. Paul, 1988, *Monos y Monadas*, 340.

Anexo F.6: Viñeta sobre la devaluación de la moneda peruana



Nota: Tomado de "La rica yuca", por Hjans, 1988, *Monos y Monadas*, 340.

## Anexo F.7: Viñeta en Monos y Monadas



Nota: Tomado de "Hiperinflación", por Mechaín, 1988, *Monos y Monadas*, 332.

Anexo F.8: Viñeta en *Monos y Monadas*

Tomado de “¡Gracias Dios mío, por fin un gobierno peor que el mío!”, por Mechaín, 1988, *Monos y Monadas*, 334.

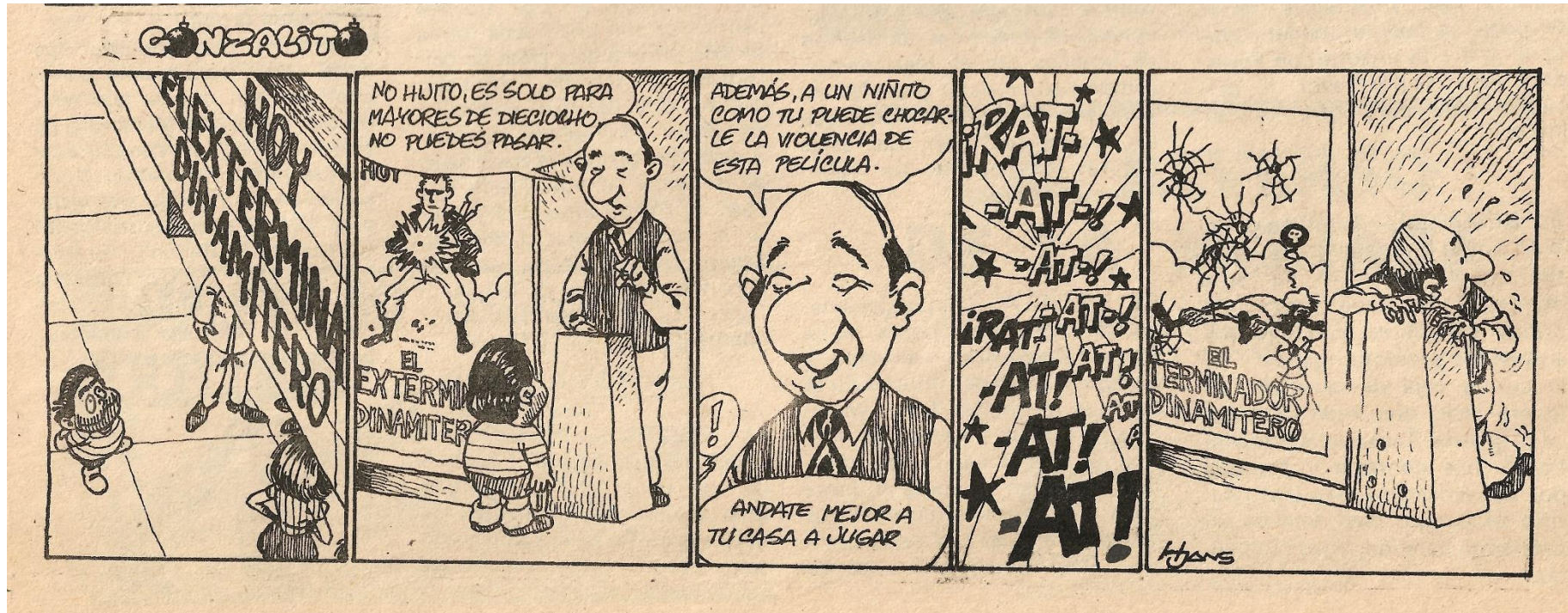
Anexo G: Caricatura *Gonzalito*, personaje basado en Guzmán Reynoso

Anexo G.1: *Gonzalito en Monos y Monadas*



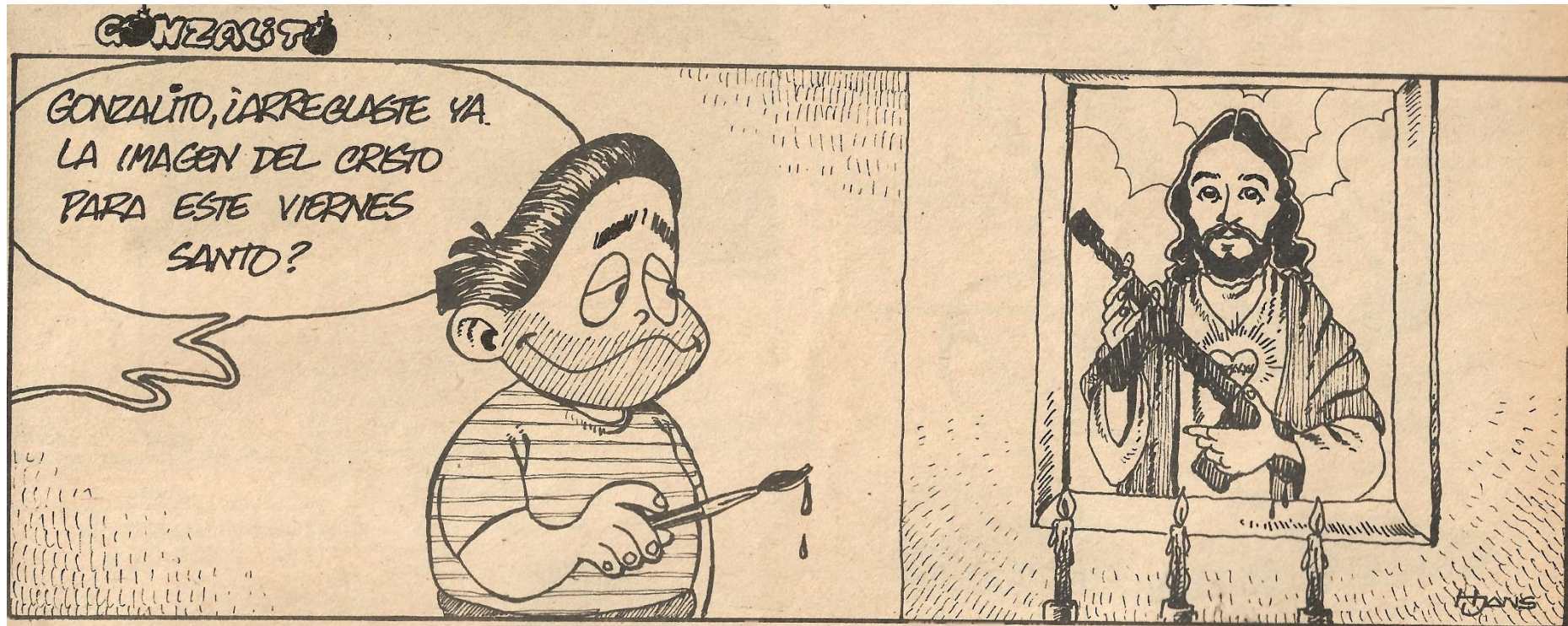
Nota: Tomado de "Gonzalito", por Hjäns, 1988, *Monos y Monadas*, 334.

## Anexo G.2: Gonzalito en Monos y Monadas



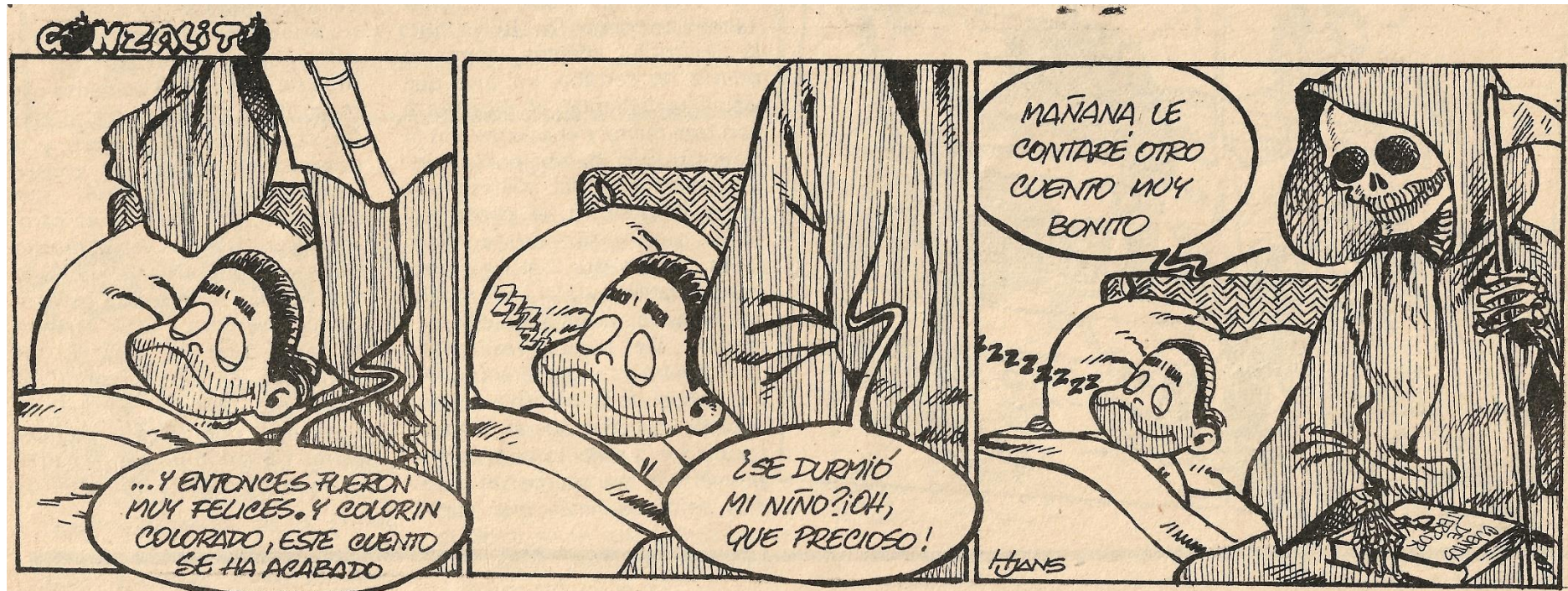
Nota: Tomado de "Gonzalito", por Hjans, 1989, *Monos y Monadas*, 347.

## Anexo G.3: Gonzalito en Monos y Monadas



Nota: Tomado de "Gonzalito", por Hjans, 1989, *Monos y Monadas*, 358.

## Anexo G.4: Gonzalito en Monos y Monadas



Nota: Tomado de "Gonzalito", por Hjans, 1989, *Monos y Monadas*, 360.

## Anexo H: Publicaciones sobre los ataques de los grupos subversivos

Anexo H.1: Viñeta en Monos y Monadas sobre el conflicto armado interno y SL en Ayacucho.

**VISITE EL PERU**

**EL PAIS DE SENDERO LUMINOSO**

- Tour completo con alojamiento en auténticos refugios guerrilleros personalmente atendidos por atractivos militantes del movimiento.
- Visita a las ruinas de las comisarías, torres de alta tensión y otros escombros públicos dinamitados por la guerrilla.
- Conozca personalmente al fundador de "Sendero Luminoso" Abimael Guzmán.
- Citas clandestinas y exclusivas a la luz de las estrellas andinas con el carismático líder senderista.
- Disfrute de las serenatas que acostumbran brindar los senderistas a las visitantes extranjeras.

**son mejores Vacaciones.**

**Eastern es AYACUCHO**

**8 veces por semana.**

Nota: Tomado de *Visite el Perú*, por Villar, 2016. Autor: Nano.

Anexo H.2: Historieta sobre la masacre en Cayara (1988)



Nota: Tomado de *Melgar y los muertos que cayara*, por Villar, 2016. Autor: Polar

**Anexo I: Publicaciones de crítica a la izquierda peruana**Anexo I.1: *Frejolito en Monos y Monadas*

Nota: Tomado de "Frejolito", por Hjans, 1989, *Monos y Monadas*, 387.

Anexo I.2: Viñeta sobre Javier Diez Canseco, entonces secretario general del PUM



Nota: Tomado de "Hizo ¡¡PUM!!", por Sol-Rac, 1989, *Monos y Monadas*, 334.

Anexo I.3: Portada de *Monos y Monadas* que caricaturiza a varios líderes de la izquierda peruana



Nota: En esta portada aparecen (de izquierda a derecha): Jorge del Prado (PPC), Genaro Ledesma (FOCEP), Hugo Blanco (PRT), Rolando Breña (UNIR) y Alfonso Barrantes (UDP). Tomado de “Ni calco ni copia: creación heroica”, por Carlin, 1980, *Monos y Monadas*, 156.

**Anexo J: Publicaciones sobre la candidatura presidencial de Vargas Llosa***Anexo J.1: Portada de ¡No! dedicada a Mario Vargas Llosa*

Nota: Tomado de "Portada sobre Vargas Llosa", por Alfredo, 1988, *¡No!*, 73.

## Anexo J.2: Portada de ¡No! dedicada a Mario Vargas Llosa



Nota: Tomado de "Portada sobre Vargas Llosa", por Alfredo, 1988, ¡No!, 77.

**Anexo K: Publicaciones sobre la candidatura presidencial de Alberto Fujimori**

Anexo K.1: *Fujimoco*, tira en *Monos y Monadas*



Nota: Tomado de "Fujimoco", por Luis Alfredo, 1990, *Monos y Monadas*, 420.



## Anexo K.3: Viñeta en Monos y Monadas sobre Fujimori



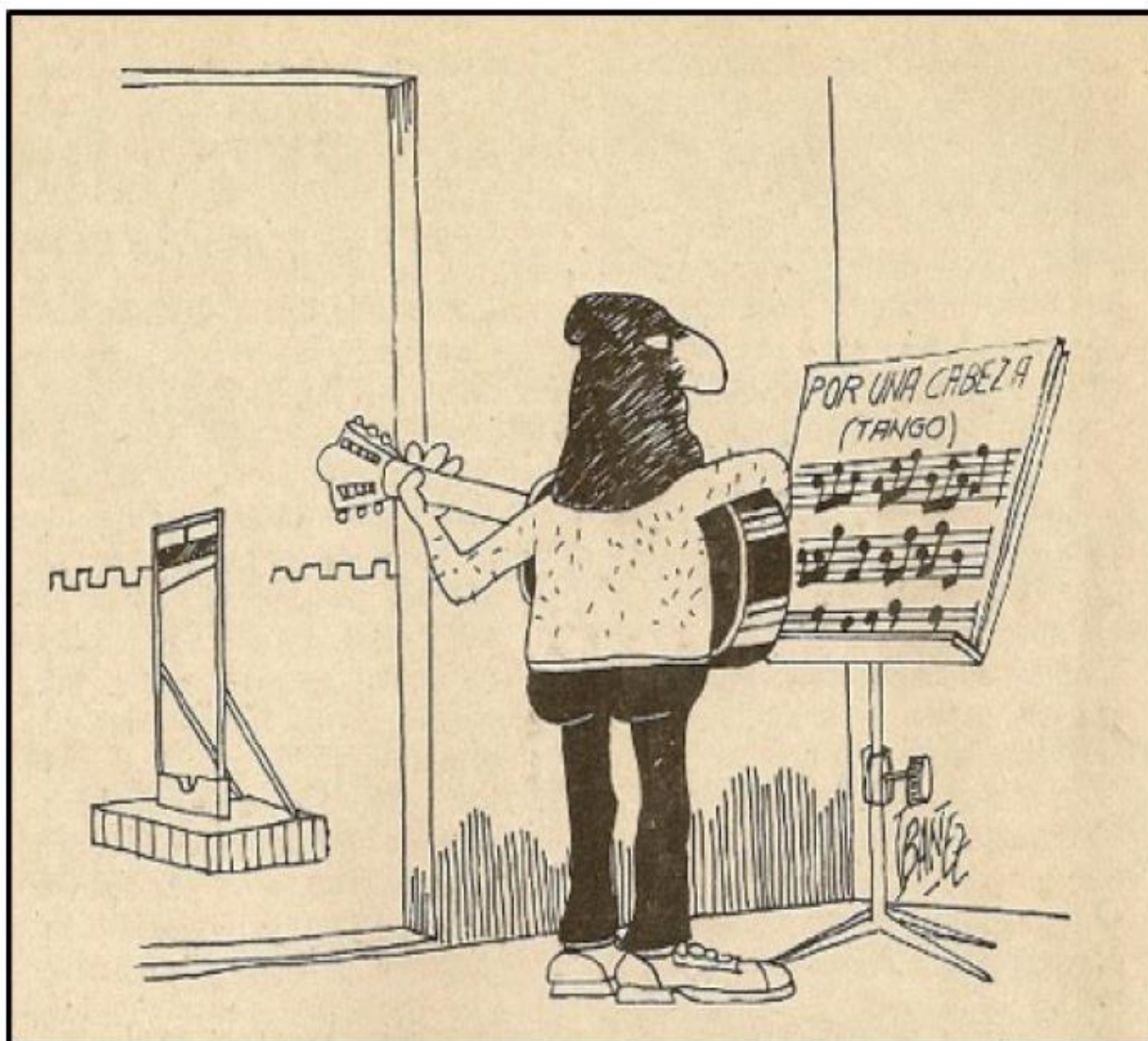
Nota: Tomado de "El túnel", por Plutarco, 1990, *Monos y Monadas*, 427.

Anexo K.4: Viñeta en *Monos y Monadas* sobre Fujimori

Nota: Tomado de “¡Aló, Mario!”, por Luis Alfredo, 1990, *Monos y Monadas*, 429.

**Anexo L: Viñetas sobre las dictaduras internacionales (Argentina y Chile)**

Anexo L.1: *Viñeta en HUM®, representando a un verdugo (1981)*



Nota: Tomado de *Por una cabeza*, por Ibañez, 1981, *HUM®*, 58.

## Anexo L.2: Cómics en Cauce (1982) sobre la candidatura de Pinochet



Nota: Tomado de "El Candidato", por El Gato, 1987, *Cauce*, 110 (2).