



No. 10. DIC 2020.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi10.325

EL CÓMIC Y LA IDENTIDAD CULTURAL: NUEVOS PANORAMAS DEL IMAGINARIO LATINOAMERICANO.

COMIC AND CULTURAL IDENTITY: NEW LANDSCAPES OF THE LATIN AMERICAN IMAGINARIES.

José Miguel Jiménez Ramírez

Resumen

Este ensayo busca establecer una línea cronológica para comprender la influencia de los modelos narrativos y visuales desde el inicio del cómic, puntualizando el cómic norteamericano en su desarrollo de una visión enajenada de Latinoamérica y observando autores y analogías que contrastan estas influencias desde su técnica y formato. Para concluir en Ecuador las identidades culturales de sus personajes y las estrategias del comic independiente en Quito, sus reflexiones y atributos contemporáneos.

Palabras clave: comic-Ecuador-Latinoamérica-dibujo-apropiaciones

Abstract

This essay establishes a chronological timeline to get to know the influence of the influence of visual and narrative models from the beginning of comic, pointing out that North American comic establishes an alienated vision of Latin America, observing authors and analogies that can contrast these influences from technique to format. To conclude in Ecuador the cultural identities of their

characters and the strategies from independent comics on Quito, their reflections and contemporary attributes.

Keywords: Comic-Ecuador-Latin America-drawing-appropriations

Biografía del autor

José Miguel Jiménez Ramírez (Quito, Ecuador, 1989). Especialista en Museos y Patrimonio, licenciado en artes visuales de FADA PUCE. Artista y Gestor cultural trabaja en el colectivo Open de Dei y en el área educativa de FMC desde hace ocho años, dinamiza espacios de difusión cultural y promueve la producción cultural independiente. Produce la museografía de RompeFlasche para la obra de Schirin Kretschmann en 2016. Expone con ASES arte el Jam de dibujo esperando a Godot en project room Arte Actual FLACSO. Pública con ASES arte LA PROPUESTA DE LA UNIVERSIDAD NÓMADA: Una alternativa hacia la autoformación en la educación del arte. En Revista Index #00. En 2019 junto a Gustavo A, Arce J, Landázuri A y Mosquera G, Publica en TSAFIQUI Revista de Investigación Científica el artículo DON ALFONSO: DE REPORTERO DE LA BIODIVERSIDAD HACIA LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA, UNA ESTRATEGIA DE EDUCOMUNICACIÓN EN YAKU. Como caricaturista expone en Constelaciones 20 años CAV, Sucédeme 9 años No lugar, Dando la cara la multinacional 2014, Vocación de fracaso de la Multinacional, expone en El Caldero de las tres brujas en Dommo plataforma cultural 2019, Publica gratuitamente su webcomic Debora desde el 2008.

Código de identificación ORCID: 0000-0001-5012-3429

156 años de reflexiones ilustradas: la historia y la historieta

La variopinta cantidad de formatos del cómic o historieta hace complejo entender su origen, este arte advierte ya por su título cierta sátira picaresca, mientras que en su técnica el juego de cada autor, entre imagen, secuencia y texto, es lo que dificulta organizar en la cronología su punto de partida. Sin embargo, aquí se puntualiza el uso del cómic para narrar a latinoamérica y la influencia del cómic norteamericano, tanto en la técnica de autores como en la percepción de los lectores.

Dejaremos aparte casos como los murales de la Tumba de Menna, que manejan la secuencia de imágenes o la biblia de Velislav del siglo XIV cuyo fin era evangelizar a través de la imagen, para

enfaticar en el desarrollo técnico y las apropiaciones ante el valor de uso del comic norteamericano. Ya sea por medio de la tira cómica, la novela gráfica, fanzines o publicaciones, el cómic se mofa de algunos contenidos, pero también refuerza estereotipos, en su origen vislumbramos mejor esta idea, los precursores de este arte secuencial aparecen en 1894, gracias a la influencia de la imprenta y la necesidad de ilustrar escenas de la vida cotidiana.

Varillas Fernández (2013) refiere en su investigación a la era dorada de la ilustración Norteamericana y la influencia de autores como Arthur Burdett Frost “A. B. Frost” ilustración más cercana al grabado en su técnica pero que construyó aportes puntuales para lo que después fuera la tira cómica, los rasgos de los personajes de Frost, la periodicidad de entrega, explicar la escena en un texto, son herramientas que obligarían a evaluar formatos en obras posteriores influenciadas por Frost como *The little bears and tigers* de Jimmy Swinnerton en el periódico *Examiner* de San Francisco.

Comics para visitar el mundo e influencias creativas

Gracias a la prensa el cómic llega a tener un espacio donde los autores buscan relatar la realidad de forma graciosa o satírica. buscando desarrollar personajes que empaticen con el público lector.

Mickey Dugan o Yellow Kid de Richard Felton condensó diálogo y viñetas para formar la tira cómica, relatando escenas burlescas traduce a un inglés con acentos chinos el diálogo en su camión, el aborda las tensiones generales sarcásticamente, al igual que Frederick Hopper con su personaje Happy Hooligan (Escuela Panamericana de Arte [EPA,1966], p.137).

Hopper logra construir situaciones donde se hace evidente para el público norteamericano que la brecha socioeconómica argumenta el chiste, pues Happy Hooligan al ser un vagabundo trata de tomar con calma las tensiones en su día a día, esta línea narrativa de la imagen también genera el escenario de fondo de Yellow kid de esta manera se va reforzando un estereotipo de un personaje ajeno al entorno y la norma social.

Mientras tanto en el *Chicago Daily Tribune* empezaría la difusión de Kinder kads obra de Lionel Feininger, (EPA,1966). Este autor versátil en sus trazos deja la historieta y pasa a la pintura para luego dar cátedra en la Bauhaus, aunque sus primeros trabajos pueden que no hayan resonado, a posterior fueron un aporte central para revistas como *Caricatura* en Ecuador. Pero la obra de Feininger se ve intervenida por la Primera guerra mundial en 1914 razón por la que huye a Estados

Unidos. Con esta guerra se construye una visualidad nueva, otra argumentación frente a la realidad para relatar este tipo de tensiones, este sería un tema recurrente en el mundo del cómic en general.

Después de esta guerra surge la distribución tradicional de viñetas con Bud fisher y su obra Mutt y Jeff p. (EPA,1966, p.136) de vuelta al cotidiano personajes como Winnie Wincke de Michel Branner, Tillie the Toiler de Russ Westover o Anita la huerfanita de Harold Gray son mujeres empoderadas de su cotidiano, construyendo condiciones para que se generen sub categorías de los comic strips: girl strips, family strips, etc. Estos y otros personajes serían la percepción del quehacer social sus roles y códigos.

América Latina, y sus representaciones sociales

Desde 1898 son distribuidas las revistas de Caras y Caretas revista Argentina de caricatura junto con PBT en 1904, son espacios novedosos donde encontrar este arte secuencial, ambas fomentadas por Eustaquio Pellicer, en 1912 estas publicaciones comienzan a publicar autores y personajes argentinos como: Negro Raúl y Tijereta, Viruta y Chicharrón o Sarrasqueta (EPA,1966, p.137). Mientras que en Colombia de 1924 Adolfo Samper Publicaba Mojicón, una adaptación de Smitty de Walter Berndt, para que después de cuatro décadas de olvido Colombia pueda ver a Copetín de Ernesto Franco, reflejando las vicisitudes de vivir en la calle a su corta edad (JEIDAP, 2017, p. 5).

Podemos contrastar los diversos escenarios políticos de estos personajes en su creación, pero existen interpretaciones específicas sobre las que se levantaron sus contenidos: la marcada diferencia social y la exclusión en base a códigos morales. En Argentina se construyó medios de difusión exclusivos para la historieta, mientras en Colombia se sesgó las publicaciones dándoles un uso pedagógico que casi las hace pasar al olvido por su falta de narrativa sino fuera por Copetín.

En esta primera década Latinoamérica replicaba contenidos de otros autores traduciéndolos y adaptándolos, pese a ello (EPA,1966) comenta la copia de ideas ajenas como: González Foscat en Pepinito y su novia demostrando un parecido a Blondie de Chic Young (p.146). De la misma manera que Periquita guarda tintes de Mafalda o Patoruzu de Popeye, vemos que la influencia en estilo es bastante aparente, buscando quizá el mismo prestigio que sus referentes, lo cierto es que todos estos personajes gozaban de un margen de difusión adulto que los cómics traducidos de la Editorial Novaro no podían tener al ser considerados material de lectura juvenil o infantil.

En este panorama de nuevos personajes icónicos, en Norteamérica se comienza a sentir el efecto posguerra con cómics como Sad sack y Apple mary así que construyen ideales basados en arquetipos reales como es el caso de Al Capp con su obra Lil Abner, desarrollando facciones para sus personajes en base a estrellas de cine, (EPA, 1966, p.161). De la misma manera que identificamos un rostro criminal en Dick Tracy o Sin City, estos personajes fueron reforzando estereotipos de lo que entendemos como el vecino del sur, pueblos originarios, tierras misteriosas, etc.

Y en 1919 El zorro de Johnston McCulley, es una de las primeras maneras de entender a Latinoamérica como fuente de recursos y de costumbres ajenas, ejemplo que sería emulado en otros western de acción, (Rodríguez,2015) puntualiza como la línea argumentativa iba cobrando mayor criterio a la hora de escoger una lectura de cómic, la fuerza con la que se desarrollaba la historia dependía de su medio y que tan fiel a la realidad era, algunos autores parafraseando o resumiendo geografías generan un sincretismo entre culturas bastante amplio, queriendo en su afán pasar desde los gauchos hasta los cimarrones en sus palenques quienes fueron ilustrados en varios casos descontextualizando su historia.

En 1938 Action Comics magazine se hace presente, mostrando personajes como Batman y Superman busca resaltar valores que en sus términos para aplicar la justicia terminan siendo anhelos mesiánicos. En 1941 el Capitán América aparece como la figura que representa el carácter de Estados Unidos hacia la segunda guerra mundial. Aquí el cómic pedagógico surge a conveniencia, encargado de ilustrar la historia general del mundo, colocando a próceres de la independencia como Simón Bolívar a cambio de no tratar ninguna intervención militar de la época como las que había en Nicaragua, Haití o República Dominicana. La relación con el norte es idílica y sin bases militares (Rodríguez,2015, p.6).

La forma en que se ilustra ideales libertarios y se construyen enemigos de guerra como Hydra y Red Skull conjeturan la idea de que la democracia es la mejor alternativa, diversos héroes entran a Latinoamérica en esta época en el cómic norteamericano, formando la imagen de los pueblos originarios: sin conocimiento de sus recursos y fácilmente manipulables (Rodríguez,2015, p11).

Mientras tanto Condorito hace su aparición en Chile por 1949 lleno de contenido sexista y picaresco quizá reflejando un Chile que aún no llega a entender la idea de una mujer con derechos, posición que se va construyendo con el derecho al sufragio femenino. Dos años después comienza su trabajo la editorial mexicana Novaro traduciendo al español todo el contenido norteamericano generando un salto de contenidos bastante amplio.

En 1954 aparece en Estados Unidos un órgano regulador llamado Comics Code Authority (CCA) quienes censuran los contenidos, apoyados en supuestos teóricos, (Zabala, 2015) afirma: “Particularmente alarmante resultó la supuesta relación entre la lectura de cómics violentos y la delincuencia juvenil, defendida con calculado sensacionalismo en el texto *Seducción del Inocente* (1954), de Frederick Wertham.” los complejos de comportamiento social construyeron valores a narrar dividiendo el interés del público y mediatizando una lectura para edades jóvenes.

Ya en 1957 hace su primera aparición el eternauta, un comic de ciencia ficción ambientado en Argentina narrando una invasión y la guerra que desató. este cómic tuvo una reedición en 1969 con escenas más fuertes y cambiando el argumento donde Suramérica es el tributo para salvarse de la invasión, esta historia se adapta para narrar la intervención militar de la época (Gustavo N, na).

Tiempo después en 1977 en Uruguay Tabaré publica Diógenes y el Linyera, vagabundo que narra su amistad con un perro afrontando las clemencias urbanas. Todos estos personajes afrontan la crisis de su tiempo y la narran desde sus propios intereses, la construcción de su identidad no guarda ninguna relación con los superhéroes de primer mundo que ansían una vida normal produciendo alter egos que son su crítica a la sociedad: Clark Kent es débil y retraído mientras Batman, Iron man y Black Panther son la evidencia de que es lo que sucede si se invierte mal los recursos monetarios e intelectuales en sostener ciclos de violencia.

Goya, caprichos y disparates: la relación cómic institución en Ecuador

La manera de representar la realidad se ve intervenida no solo por intereses ajenos sino por el ingenio de sus actores culturales, que aprovechan contenidos políticos para impulsar un nivel crítico en el lector, tal es el caso de Francisco de Goya, más allá del hecho de retratar a la corte, en el detalle de las reacciones, ademanes, gestos y facciones su retentiva introspectiva se expresa en los personajes y escenas de sus obras. Goya se ve afectado por los códigos morales que presencia, desfogando en su producción una evidente relación entre arte y sociedad, mantiene una narrativa ante la realza en la fuerza de su trazo y el ritmo que impone, burlándose de las dinámicas de poder y evidenciando su falta de coherencia.

El autor es afectado por el medio en el que se desenvuelve y en resonancia a su realidad construye nuevos sentidos, imaginarios y lecturas desde las que el público receptor puede reconocerse y decidir su nivel de involucramiento o empatía. Estas dinámicas de “bufonasgo” situando al bufón como el único con el poder de burlarse de la corte y sus mecenas son elementos que se desarrollan en la relación comics/ institución.

Para la segunda década del siglo XX el margen Latinoamericano de producción visual se desarrolla a través de revistas y periódicos posicionando a la historieta en una periodicidad de entregas que le exige abordar temas actuales, en Ecuador las políticas editoriales de las revistas ilustradas y periódicos permiten la difusión del cómic (Bedoya,2007).

Los autores del arte secuencial se enfrentan a una serie de panoptismos visuales, es decir el despliegue de controles disciplinarios para centralizar los poderes con la intención de amedrentar y controlar una pandemia en un entorno intervenido (Foucault ,1975). El control de la lectura, o construir narrativas en base a la apropiación cultural modela la xenofobia lentamente a través de la construcción argumentativa del lenguaje visual, recurso presente en los comics norteamericanos, estos sistemas de control panóptico como los tiempos diarios o semanales de publicación polarizan la balanza entre forma y contenido.

No es la CCA la que ejecuta estos controles sino las convenciones técnicas que impiden a los autores desarrollar un guion más profundo, dejando en un plano superfluo a los personajes secundarios y sus ambientes, permitiendo una visión colonizadora sobre espacios exotizados para un público juvenil desde Novaro, mientras que en los periódicos en Ecuador el cómic se despliega como estrategia contra panoptismos sociales y regímenes opresores.

Identidad social y desarrollo de personajes

En 1918 surge Juan Pueblo en Kaleidoscopio, El Telégrafo obra de Jaime Virgilio Salinas, este personaje guayaquileño en los años 70 es investido con prendas tradicionales y calzado, su estética cambia de representar la opinión de las clases trabajadoras y oprimidas pasa a usar guayabera y fomentar la vida de un ciudadano orgulloso de su espacio delimitando su valor de uso, estas dimensiones fueron consideradas ya después de que el personaje pase por el lápiz de tres autores y se diluya su razón de origen, (El Universo,2018).

Volviendo a 1921 en Ecuador surge la revista Caricatura, dejando claro en su redacción, como en las ristas que se iban desarrollando, una relación con la literatura ecuatoriana, Kanela ilustra la portada de la publicación poemas íntimos (Bedoya,2007). La elocuencia en sus prólogos daba a notar que se esperaba un rol del lector, al adentrarse en una aventura narrativa a figurar nuevas apreciaciones de su cotidiano.

En resonancia con Latinoamérica se publican revistas como Caritas y Carotas en 1924, Hélice fundada por Camilo Egas en 1926 y Cocoricó en 1932, que serían espacios de difusión con una amplia cantidad de lectores (Bedoya,2007). El cotidiano cobra nuevos sentidos en su

representación, generando una imagen propia y estilos diversos por parte de varios autores, el ánimo general cohesiona a los actores culturales como Benjamín Carrión, Guillermo Latorre, Enrique Terán, Alberto Coloma, Carlos Endara, Rafael Alvarado, entre otros, lo que también produce el interés del público (Bedoya,2007).

El cómic se vuelve parte de la coyuntura política, presentando temas de actualidad surgen nuevos recursos visuales, y así el humor para retratar críticamente la plutocracia apela al lector en su lectura profunda del tema (Bedoya,2007). Dentro del comic ecuatoriano hay una reflexión académica, pues son estos espacios donde surgen la mayoría de autores que empiezan a trabajarlo, el intercambio de influencias y estilos en Latinoamérica es bastante heterodoxo pero su aspecto central es ridiculizar figuras de poder que devienen tanto del circuito de influencias artísticas como de la presión política a la que se deben en su narrativa.

Artistas como José María Roura Oxandaberro tienen una influencia notable en la escuela de bellas artes (Bedoya,2007). La plumilla, el trabajo de contraste y perspectiva, así como el perfil de sus personajes fueron determinantes para establecer sus fuertes bases para el cómic en Quito y Guayaquil, estas revistas surgen como propuestas libres desde espacios de diálogos posibles gracias a las academias de arte.

La relación entre obra y política como base argumentativa de este género es evidente, buscando destacar, cada caricatura guarda sus propios sesgos. (Ibarra,2006) en su investigación presenta autores como Diablo Ocioso quien retrata rasgos específicos para denotar el papel e intenciones de sus personajes mientras en la obra de Don Claro Mirón vemos a un Juan Pueblo cansado de los abusos de los gobernantes (González, 2016). Por otro lado, con Galo Galecio, Terán y Kanela vemos las influencias de Bushmiller en su tratamiento estético y cromático.

Estrella tiene una línea más acentuada en un puro sentido técnico: buscando un trazo más limpio, así mismo Avispa, Prohías, Jockey y Montañola (Ibarra,2006), son autores que demuestran estilos propios y comienzan a tener un uso reiterativo de la viñeta para que tiempo después Nelson Jácome publicará el descubrimiento del amazonas en el diario El Ecuador, generando una historia sostenida, con un canon realista y planos panorámicos sobre los espacios, mientras en El Telégrafo Jaime Salinas Virgilio pública la crisis del 15 de noviembre del 1922, la fuerza de este tipo de obra reside en relatar de una manera más fiel la realidad y sus aspectos estéticos.

Montañola y Sombra usan una sola viñeta para sus entregas, aportes que vienen del desarrollo del cómic extranjero, mientras Luis Peñaherrera crea a Meyoco y Bananito, personajes que con su curiosidad muestran la alta brecha social, igual que Happy Hooligan en su construcción

de la comedia, solo que esta vez en poncho y alpargatas, mientras que Don Canuto de Nelson Jácome demuestra la sal quiteña como arma contra los quehaceres sociales (Ibarra,2006). Afrontados a la rutina social la fuerza crítica hacia la política también deja espacio para mostrar elementos urbano-sociales.

El Banco Central del Ecuador decide ilustrar la realidad ecuatoriana gracias a la obra de Margarita Jaramillo Salazar como un aporte educativo se lanza: De la Arqueología a la Historia: Cuando en el Ecuador no se hablaba castellano (Zabala,2014). Dejando en claro un nudo tensionante entre rescatar la memoria identitaria y el carácter del público lector que dejaba los tiempos de Hélice y Cocoricó atrás.

Ya en 1976 German Viteri crea a Albersiño do Santos impulsado por el novedoso uso de la animación para las gaseosas Fruit (Espinosa,2015). Detrás de este turista que llega a Ecuador se excusa un uso mercantilista de la mujer como estrategia publicitaria, en su slogan “y las mujeres también” la indecisión de Albersiño contempla la dinámica que se esperaba de un producto y una sociedad en auge debido al boom petrolero.

Tiempo después Coqui la mascota publicitaria de Heladerías Cofrunat fue creada en 1980 por Alfonso, esposo de la fabricadora de la receta original, motivado por una palma de coco ilustra el carácter principal de su producto. Aquí contrastamos la razón para el desarrollo de un personaje: la presión mercantilista de un producto como Fruit lleva a emplear varios campos artísticos, mientras Coqui es el trabajo de una matriz afectiva que inicia un proyecto de vida, aunque ambos usan a la caricatura, contemplan en su desarrollo una intención diferente que lo demarca en su posterioridad para otras generaciones.

A finales de los 80 el trabajo de Edgar Cevallos con personajes como Don Evaristo y Máximo el tucán apelan a una moralidad respetuosa e informada construyendo valores para una sociedad cambiante que pronto entrará en crisis debido al feriado bancario de los 90 y esto de igual manera afecta la producción de cómics en Ecuador.

Finales del siglo XX: historietista ecuatoriano o complejo de hombre orquesta.

Fabián Velasco en las calles de Quito conocido como el hombre orquesta a través de su puesta en escena cuestionaba la pertinencia del discurso social (Ortíz, n/a). Su esfuerzo y dedicación son elementos que salvan al arte del vacío económico que produce el feriado bancario, gracias a su presencia celebramos la música del Taller la bola, legado de su ingenio. El hombre orquesta decide

el ritmo de producción y carga todos los elementos consigo mismo, es su figura la analogía perfecta para estas últimas cuatro décadas de historieta ecuatoriana.

Buscando espacios donde desarrollarse la obra *T mutante* de Eduardo Villacís se publica en la revista musical *Traffic* (Zabala,2015). La sátira del medio sigue presente bajo lenguajes propios del autor y esto se da en diversos casos:

En *Privatefalia S.A.*, de Bonil (1993, 74 pp), se exploró por primera vez el espacio de la ciencia ficción para reflexionar acerca de la situación política de esa época. Algo muy similar sucedió con la colección de 6 cuentos y caricaturas antibélicas *La Línea*, de Wilo Ayllón (1996), a propósito de la guerra del Cenepa. (Zabala,2015).

Aunque *XOX* de Adn Montalvo cierra después de 5 ediciones (Zabala,2015).

Varios autores logran posicionarse en algunos proyectos como Villacís en el 98 que acompaña los poemas de César Ricaurte (Serrano,2014). También Erick Álava, crea la primera revista *subterránea* del Ecuador, *Rocko Cómics*. Para que tiempo después surgieran recopilatorios como *Lesparragusanada* y revistas como *Zona acuario* origen del *Capitán Escudo*. El costo de producción va mermando el tiraje de las ediciones, haciéndolas un hábito de coleccionismo, razón por los que se percibe a la mayoría de los autores de los 2000 como *underground* o poco *mainstream*, ya que el número de lectores disminuye considerablemente.

Los periódicos difunden clásicos como *Mafalda*, *Diógenes* y abren pocas columnas para autores locales como Patinho y Bonil, en este punto inicia un proceso de revisión histórica con la exposición *Arqueología del comic ecuatoriano* curada por Diego Lara y la *Deformidad Perfecta* curada por Diego Arias.

El formato impreso pierde categoría para disolverse en la diversidad digital, nuevas identidades culturales y problemas políticos. Dentro de la gestión independiente de fanzines como *Caricato* en 2005 y la difusión de la obra de *Afromonkey* se imponen nuevas maneras para dimensionar los alcances que pueden lograr autores ecuatorianos, surgen nuevos formatos como el ensayo gráfico de *Calavera Comics*, y las revisiones históricas de *Chuzo cómics*, mientras que *Artlequin Sebastián Haro* se dedica a producir el imaginario simbólico de personajes tradicionales, estas obras son una visión crítica del autor.

Entre la formalidad y la disrupción del formato llegan los antihéroes como *Fumanchu* de Iván Bernal, *Walter Edison* o *Sr Buyi* de Daysi Estefanía al conjunto de *Stacy Comix*, generando controversia por su moralidad y contenido explícito. la cohesión cultural ahora reside en espacios alternativos donde se difunde prensa libre y se dan cita todo tipo de autores, fanzinotekas como la

de Open de Dei o exposiciones dentro del Dommo plataforma cultural construyen nuevos intercambios y posibilidades de diálogo.

Conclusión

Roy Lichtenstein no advertía en su obra los alcances que Latinoamérica lograba desde la historieta, este se origina en los espacios de bellas artes en el caso Ecuador, lo que él consideraba un gesto pop de repetición y esnobismo era otro ciclo social silente, esos puntos benday no serían el identikit de la reproductibilidad en las galerías, al contrario, son solo una muestra del desconocimiento general producido por la expansión del cómic norteamericano en su mejor época.

En esta ecuación faltan otros Países para enunciar una historia de la caricatura latinoamericana, pero podemos vislumbrar la visión política general del cómic en obras recientes como Pareman y Negro matapacos en Chile. Hay que considerar la influencia también de autores del Reino Unido como Alan Moore, Neil Gaiman y aportes de Norteamérica como Scott McCloud.

En Ecuador los autores de cada década tratan de sostener publicaciones periódicas para lectores cada vez más exigentes e informados, mientras la institución (periódico, escuela de arte, estado) siempre fue origen de los contenidos formales del cómic tanto en su técnica como en su guion. El comic ecuatoriano, concluye en un post fordismo inadvertido tras el feriado bancario, desarrollando sus propios espacios, debatiéndose cada edición de diversas maneras, manteniéndose presente en un horizonte difuso. El lenguaje visual aplicado ahora nos permite discernir las apropiaciones entre el Capitán América y el Capitán Escudo comprendiendo que si no se resaltan los valores que construyen al individuo social, el imaginario del estado se diluye.

Referencias

Bedoya M, (2007). Los Espacios Perturbadores del Humor: *Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*.

Escuela Panamericana de Arte (1966) Técnica de la Historieta: *Evolución de la Historieta Americana desde los precursores (1894) hasta la segunda guerra mundial (1944)*.

El Universo, (2018) infografías: Personaje ícono de la ciudad festeja con libro su centenario

Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/2018/09/05/infografia/6938474/personaje-icono-ciudad-festeja-libro-su-centenario>

- Espinosa M, (2015) “Análisis del diseño de una mascota publicitaria utilizado como atributo complementario a una marca con posicionamiento relevante en el mercado ecuatoriano”.
- Foucault, M. (1987). *Vigilar Y Castigar; Nacimiento De La Prisión*. México, D.F.: SIGLO XXI.
- González, D. (2016). Truculento y Político: La caricatura en el Ecuador. Blog de difusión gratuita con fines educativos. Recuperado de: <https://truculentoypolitico.wordpress.com/>
- Gustavo, N, (na). *La Historia del comic en la Argentina*, Recuperado de: https://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm
- Ibarra, H, (2006). Trazos del Tiempo: *la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*.
- Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Visuales JEIDAP Román H, Iaconis M, Lucas M, Martín J, Nieves V y Carri A (2017). Discursos Visuales en las Historietas Latinoamericanas.
- Loscoqueiros.com. 2020. *Los Coqueiros*. Recuperado de: <https://loscoqueiros.com/la-marca/>
- Ortíz, D. (n/a). El legado del ‘Hombre Orquesta’ se mantiene vivo en las calles. Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultural/legado-del-hombre-orquesta-se.html#>
- Rodríguez, J. (2015). Pacarina del Sur: Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano: *La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)*.
- Serrano, JC. (2014). Producción de arte secuencial en Ecuador desde 2003 a 2013 Análisis de clubs de cómics.
- Varillas Fernández, R. (2013). CuCo Cuadernos de cómic Revista de estudio y divulgación de la historieta : *El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al comic book*. Vol. 1 (1).
- Zabala, J. (2014). Historia del Comic Ecuatoriano. Cartón Piedra, El Telégrafo Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/historia-del-comic-ecuatoriano>

Enviado: 2020-03-12

Aceptado: 2020-12-07