

Historia e historietas en la obra de Rius: el cómic como forma de arte

Laura Alicino
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

In this essay we will analyze the relationship between text and image within the work of the Mexican cartoonist Eduardo del Río (Rius), to show how both text and image are capable of representing Mexico's present and past. In his work, Rius establishes a contrapuntal relationship between realistic and satirical images, as well as between historical texts and personal interpretation. Through a combination of tragic and humoristic register, Rius's comic is transformed from a simple product of the mass culture, to a fundamental instrument of criticism and political opposition to the dominant ideology.

Keywords: Mexican comic, Rius, mass culture, intertextuality, counterpoint.

El tema del presente ensayo es analizar las relaciones entre texto y dibujo en la obra del viñetista mexicano Eduardo del Río (Rius), y el modo en que textos e imágenes son funcionales a la representación tanto del presente como del pasado mexicano. Rius trabaja estableciendo una contrapuntística relación entre dibujos realísticos y satíricos, entre textos históricos e interpretación personal. Indagaremos cómo, combinando el registro trágico y humorístico, Rius logra emancipar a la historieta de su consideración negativa, en tanto producto de la cultura de masa, transformándola en un instrumento fundamental de denuncia y oposición política.

Palabras claves: cómic mexicano, Rius, cultura de masa, intertextualidad, contrapunto.

El cómic es habitualmente considerado un medio de comunicación de masa, que se desarrolla siempre en una determinada cultura y bajo las reglas de una determinada economía. Como tal, su función principal es la de mantener o sostener la ideología dominante. Sin embargo, según sostiene María Pérez (1983), en América Latina, que cuenta con una geopolítica particular, por un lado se han producido textos que ciertamente imitan y sostienen esta ideología dominante, por el otro se han creado textos contestatarios y críticos. De esta última categoría hace parte también el trabajo de Rius. En su fundamental estudio sobre la historieta participativa, Pérez asevera: “La historieta es pues 'un arma de dos filos' que puede volverse contra la verticalidad y manipulación ideológica poniéndose al servicio – como medio – del cambio y el mejoramiento de los pueblos” (1986, p. 6).

Sin embargo, aunque si consideramos que la historieta puede ser un medio de contestación y, por lo tanto, un medio de la cultura, no podemos olvidar que se inserta dentro de la economía de masa. Por esa razón, se ponen cuestiones teóricas contundentes que cabe analizar y que se vislumbran también en las inquietudes de los mismos caricaturistas, acerca de la función que el cómic debe tener en la sociedad. En el presente ensayo, aspiramos a indagar las estrategias con las cuales Rius intenta resolver estas inquietudes y el modo en que logra hacer de la historieta una forma de arte. En particular, se considerarán las estrategias con las que Rius representa y critica la historia y la crónica de México.

La palabra de los críticos

En su estudio sobre la historia del cómic en México, Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra sostienen que, aunque haya pasado en las manos de casi toda la población mexicana, la historieta todavía es “la gran desconocida” (1988, Vol. 1, p. 9). A partir de la publicación de los dos críticos mexicanos, de hecho, la situación ha permanecido casi invariada. Si bien el cómic haya conocido una larga tradición en México, hasta la fecha son muy pocos los estudios que han intentado operar una crítica sistemática de este inmenso fenómeno cultural¹.

El primer trabajo representativo sobre el estudio del fenómeno de los cómics en México se debe a Irene Herner con su *Mito y monitos. Historieta y fotonovelas en México* (1979). El estudio se divide en dos partes. La primera proporciona un estudio cuantitativo del fenómeno, mientras que la segunda se ocupa del análisis temático de algunas historietas, desde un enfoque más bien de

¹ Irene Herner (1979) habla de tiraduras de setenta millones de ejemplares, entre historietas y fotonovelas, sólo en 1977.

corte político, influenciado por el trabajo de los argentinos Dorfman y Mattelart (1972) sobre el Pato Donald. Aquí la autora ofrece una lectura de impostación marxista denunciando el hecho de que las historietas en México son expresión de la ideología capitalista y que no responden a la realidad, porque hace falta la representación de la lucha de clase. De hecho, como formas de la cultura de masa, responden a las exigencias de la ideología dominante.

En 1988 se publica otro estudio fundamental, o sea el trabajo de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra ya citado. Hasta la fecha, el trabajo de los dos autores es una de las pocas antologías existentes sobre la historieta en México. El trabajo está dividido en tres volúmenes que abarcan un período de casi un siglo, desde 1870 hasta 1950. Se trata de un monumental estudio de tipo histórico. Aunque si no proporciona muchos acercamientos teóricos al fenómeno como sistema, es un punto de partida imprescindible para todos los que quieren acercarse al estudio del cómic en México.

Además, el mismo Rius publica, en 2004, una historia del cómic, titulada *Los moneros de México*, en la que el autor hace una recopilación antológica de los caricaturistas más destacados que se han dedicado a la historieta en México.

En tiempos más recientes, cabe mencionar el interesante e innovador trabajo de Genaro Zalpa, *El mundo imaginario de la historieta mexicana* (2005). Zalpa analiza un *corpus* de 56 textos publicados en México entre 1988 y 1994. Partiendo de la teoría narrativa relativa al modelo actancial planteado por Greimas, Zalpa proporciona un estudio complejo y teóricamente sofisticado con el que intenta cuestionar la presunta simplicidad del sistema historieta como fenómeno cultural. Puesto que una obra de arte, sea ésa cultura popular o cultura alta, no se da sino que se construye (Zalpa, 1994, p. 17), el autor logra considerar de modo pertinente la manera en que la historieta crea su mundo imaginario a partir de la realidad.

Otro estudio fundamental, publicado siempre en 2005, es el ensayo de Agustín Sánchez González, titulado *El 68 en monos: sumisión y rebelión*. El trabajo ofrece una visión exhaustiva del papel jugado por la historieta en México en 1968. Su análisis se basa en el contraste entre sumisión y rebelión en un medio generalmente considerado de menor importancia por el estudio de la historia. Sánchez González, por el contrario, logra demostrar cómo la historieta siempre haya representado una fuente atendible para leer la realidad, sobre todo considerando el trabajo de ruptura de autores como Valdillo y Rius.

Cabe también señalar el estudio del estadounidense Bruce Campbell que, en su *¡Viva la historieta!: Mexican comics, NAFTA, and the politics of globalization* (2009), proporciona un análisis de la historieta mexicana después del Tratado de Libre Comercio (NAFTA) de 1994. De hecho, esos fueron precisamente los años en que la historieta conoció un regreso a su período de oro. El enfoque es otra

vez de carácter político, que mira a subrayar la representación narrativa de la globalización y de la relación de México con los Estados Unidos, tanto en la historieta como en los demás medios de comunicación de masa. Cabe decir que, como la historieta conoce un nuevo periodo de oro propio en los '90, hacen falta más estudios y más enfoques sobre esa inmensa producción narrativa que Ezequiel Maldonado ha definido como el “vicio nacional” de México (2010).

México y su historieta

El cómic ha conocido en México una larga tradición. Aurrecoechea y Bartra (1988) consideran que, aunque el cómic es un fenómeno de la cultura de masa y llega a México junto con el surgimiento de la prensa moderna y bajo las influencias europeas y estadounidenses, su alma es distinta y bien caracterizada. Ésta se puede remontar a la época colonial y a las estampas religiosas. Sin embargo, como menciona el mismo Rius (2004) la historia del cómic en su enfoque moderno empieza en el siglo XIX, cuando en 1827 el litógrafo italiano Claudio Linati publica en el periódico *El Iris*² la primera caricatura firmada de que se tenga noticia en México. Es interesante reflexionar sobre el hecho de que Rius considera la caricatura como una vertiente del periodismo. Como también sostienen Aurrecoechea y Bartra, “[...] los antecedentes periodísticos de nuestro cómic hay que buscarlos en la prensa política decimonónica y su poderosa gráfica satírica” (1988, Vol. 1, p. 45). Sin embargo, es durante el periodo del Porfiriato (1876-1911), caracterizado por años pacíficos, que se establecen las bases para un nuevo tipo de caricatura. Sobre todo en los primeros años del Gobierno de Porfirio Díaz, el tipo de caricaturas que se producen son políticamente neutras, debido a la fuerte censura. La función principal del cómic es esencialmente la diversión. Destacan, por ejemplo, los trabajos de Carlos Alcalde, Ernesto García Cabral, Rafael Lillo, Eugenio Olvera, José Clemente Orozco, Santiago R. de la Vega y Julio Ruelas, entre otros.

Al principio del siglo XX, en los albores de la Revolución, la caricatura se politiza nuevamente, poniendo también las bases de la que será la era de oro de la historieta mexicana, con las tiradas masivas de los años '40 y '50. Ya en la década de los '30, de hecho, la publicación de las historietas crece vertiginosamente con el surgimiento de las primeras revistas enteramente dedicadas al cómic. Entre ellas se publica *Paquín* (1934), editada por Francisco Sayrols, que trata historietas dedicadas a un público infantil y que llevan muchas

² El periódico *El Iris* fue la primera revista literaria independiente de México, después de la Independencia (1810). Sus editores fueron tres refugiados políticos: los italianos Claudio Linati y Florencio Galli, junto con el cubano José María Heredia. Aunque la revista nació con un enfoque literario, las preocupaciones políticas, en un periodo tan turbulento de la historia de la República, también se vislumbraban en todos los artículos publicados (Claps Arenas, 2001).

influencias extranjeras, sobre todo estadounidenses. Aurrecoechea y Bartra consideran que con la publicación de la revista *Paquín* empieza simbólicamente en México la “masificación de la lectura de cómics” (1988, Vol. II, p. 15). Además, Ezequiel Maldonado (2010) nos recuerda que tras el éxito de *Paquín* hay muchos otros privados que intentan conquistar el mercado nacional. Destacan, por ejemplo, la revista *Paquito*, publicada por la Editorial Juventud; *Chamaco*, editada por Ramón Valdiosera Berman y publicada por la editorial Publicaciones Herrería, entre 1936 y 1957. Pero, la revista que goza de las tiradas más imponentes – más de medio millón de ejemplares (Maldonado, 2010) – es seguramente la revista *Pepín*, publicada por Editorial Juventud y luego por Panamericana entre 1936 y 1958. *Pepín* – término con el que se identifican todas las revistas de cómic – publica historietas de orientación nacional entre las que podemos destacar seguramente *A batacazo limpio* y *Rolando el Rabioso* de Gaspar Bolaños, *Los Supersabios* de Germán Butze y *Adelita y las guerrillas* de José G. Cruz. A partir de estas publicaciones, el cómic mexicano se aleja de los estándares internacionales y logra características propias. Afirma Ezequiel Maldonado:

Determinadas características apartaban a los "pepines" [...] de los estándares del cómic internacional. Su formato extremoso: 28 por 43 centímetros, los grandes, y 12 por 15, los chicos; su impresión en una sola tinta, con frecuencia sepia o verde; su proclividad al mediotono y al *collage*; su frenético ritmo: algunos aparecían todos los días y dos veces los domingos; su carácter misceláneo y finalmente su creciente orientación al público adulto (2010).

A partir de la década de los '40 y durante todos los años '50, el cómic conoce su definitiva edad de oro. Sin embargo, las revistas publican historietas de corte erótico y que nacen para responder a las demandas de las nuevas libertades conquistadas después de la Revolución (*ibidem*). Entre los autores más destacados hay, por ejemplo, Rafael Araiza, quien siempre ha sido considerado el epígono del mal gusto y de la desmesura. Su estilo excesivo, hecho de lugares comunes, le costó muchas críticas. Carlos Monsiváis (1994) lo ha considerado un conservador, un machista y un homófobo, mientras que Aurrecoechea y Bartra escriben de su obra:

La de Araiza no es una obra reflexiva, consciente de sus implicaciones. Es, más bien, testimonio de un modo personal de no entender las cosas; crónica de una desubicación. Releer sus series más importantes es reconstruir un curso que va del melodrama optimista a la sátira paranoica de una realidad amenazante; que empieza proponiendo la redención por la gloria deportiva (o cualquier otra) y termina anunciando que, en verdad, no hay ninguna salvación sino puro “degenerere” (1988, Vol. II, p. 324).

Podemos decir que el trabajo de Araiza se posiciona en aquella vertiente de la cultura de masa, que simplemente sostiene la ideología dominante y nunca la subvierte ni la critica. Sin embargo, es precisamente en este periodo que surgen otras historietas que se posicionan en el otro lado, con una postura muy crítica y anticonformista. Entre los autores que responden a esta vertiente del cómic mexicano encontramos seguramente a Gabriel Vargas – que tanta influencia tendrá en el trabajo de Rius – con *La Familia Burrón* y *Los Superlocos*. El trabajo de Vargas marca un parteaguas fundamental en la historia de la historieta mexicana. Su trabajo es más bien una crónica testimonial en la que se entrelazan temas populares de la cultura mexicana del tiempo, junto a temas más sofisticados como el alemanismo o el empobrecimiento popular, durante el periodo conocido como “El milagro mexicano” (Maldonado, 2010).

Hacia el final de los años '60 y por todos los años '80 la historieta sigue teniendo tiradas masivas, pero sin una gran riqueza de temas. Se vislumbran más bien actitudes y personajes tipificados, como la lucha del bien contra el mal o la ganancia de las virtudes sobre los vicios, etc. Según Maldonado (2010), se trata de revistas hechas para adultos que contribuyen a mantener un *status quo* muy conservador. El mismo Rius considera que el cómic de estos años “le da a la gente violencia, sadismo, amor, falsos valores, aventuras fantásticas, en fin [...] opio de la mejor calidad, como dijo Bertrand Russell” (Maldonado, 2011, p. 208). Una crítica tan severa se entiende mejor si consideramos el papel que la historieta ha jugado en la sociedad mexicana posrevolucionaria, en su función didáctica además que de diversión. El México que sale de la Revolución es esencialmente analfabeto y si el proyecto del Ateneo de la Juventud y de José Vasconcelos promueve la lectura de los clásicos, la historieta representa una buena alternativa para los que no pueden acceder a la cultura alta. De hecho, Aurrecoechea y Bartra, con respecto al nacimiento de la producción masiva del cómic en México, consideran:

El pueblo mexicano se inició en la lectura precisamente con las historietas. A fines de los años treinta y durante la década de los cuarenta, millones de compatriotas, que aún no habían experimentado los placeres de la letra impresa, perdieron su virginidad literaria sumergiéndose en las seductoras páginas de las revistas de monitos (1988, Vol. II, p. 13).

Rius siempre ha sido consciente de estas importantes implicaciones que la historieta ha tenido en la sociedad mexicana y siempre ha utilizado el cómic en su doble función, o sea como diversión, pero también en su función didáctica, considerándolo capaz de despertar una conciencia crítica y política en la población mexicana.

El caso Rius

Eduardo del Río (en arte Rius) nace en Zamora en el estado de Michoacán en 1934. A los 18 años, dejando el Seminario en el que se ha educado, se vuelve caricaturista casi por azar, porque tiene que sustituir a su hermano Gustavo que ya trabaja en eso desde hace años. Como el autor mismo declara (Rius, 2008), el trabajo le gusta y empieza a dedicarse a eso de manera constante. En 1955 Rius es caricaturista en la revista *Ja-Ja*. Sin embargo, la fortuna del autor llega al final de los años '50, cuando se propone para sustituir a Abel Quezada³ que apenas había dejado de colaborar con la revista *Ovaciones*. A partir de este momento, Rius conoce una carrera muy rosea aunque no vacía de imprevistos y peligros, debido a la fuerte censura vigente en México en aquellos entonces.

Su carrera empieza como monero⁴. Su trato se caracteriza por líneas esenciales, simples y rápidas. Según asevera el autor, la "Santísima Trinidad" (2008) de sus influencias está representada por el estadounidense Saul Steinberg (el padre del cómic moderno), por el mexicano Abel Quezada y por el argentino Oski (Oscar Conti). Rius siempre ha sido muy consciente de sus límites y ha declarado su incapacidad para el dibujo. Sin embargo, conforme con la filosofía de la línea inaugurada por Saul Steinberg, el autor también asevera que:

[...] para hacer una buena caricatura el dibujo puede pasar a segundo plano. [...] se puede hacer un cartón político y crítico con el mínimo de líneas y monos mal hechos. [...] Desde luego lo ideal es esa combinación del buen dibujo y buen texto. (Rius, 2004, p. 234)

En 1960 Rius empieza a trabajar como monero en la revista *Siempre* junto a Valdillo (otro excelente caricaturista político mexicano) con la tira titulada "La semana política" (Fig. 1).

³ Abel Quezada (1920-1991) es entre los caricaturistas más destacados de México. Su trayectoria artística empieza en los primeros años '40. Ha colaborado con muchas revistas entre las que podemos encontrar *Ovaciones* de José García Valseca y *Excelsior* desde 1956 hasta 1976, cuando hubo el golpe contra Julio Scherer. Fue activo en la crítica al gobierno con respecto a la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968. Su posición abiertamente contra el sistema priista le causó muchas amenazas por el régimen y tuvo que trasladarse a los Estados Unidos.

⁴ En México, los caricaturistas que publican tiras de sátira política, o de cualquier tipo de humor, en los periódicos se llaman "moneros".



Figura 1. “La semana política” de Rius y Valdillo (Rius, 2008, p. 128)

Rius considera su trabajo en *Siempre* como una verdadera conquista. De hecho, por primera vez la caricatura política entra en un periódico que, en aquellos años, era seguramente el mejor de México. En 1966 pasa de la carrera de monero a la carrera de historietista y publica el primer número de *Los Supermachos* (fig. 2). Según considera Ezequiel Maldonado (2010), con esta historieta Rius abre un espacio original dentro del cómic mexicano, al crear la primera historieta política en el mundo. De hecho, por su enfoque progresista y filocomunista, *Los Supermachos* no tendrá vida simple:

En un ambiente preñado por la Guerra Fría entre las superpotencias de la época, el recién triunfo de la Revolución Cubana y la secuela guerrillera en América Latina, prevalecía en nuestros lares una atmósfera plenamente anticomunista y cualesquier manifestación o síntoma de una visión de la realidad progresista, o simplemente diferente a la imperante, era tachada de comunista o adversa a los valores tradicionales de la justicia y paz de los cementerios (*ibidem*).



Figura 2. *Los Supermachos* (Rius, 2009, p. 67)

Con *Los Supermachos* Rius crea el microcosmos del pueblo de San Garabato, en el estado de Cucuchán, donde se reflejan las virtudes y los vicios de una sociedad mexicana esencialmente clasista, machista y racista. Los personajes que pueblan San Garabato son Calzónzin (un indio rebelde y con una tendencia abiertamente filocomunista); Don Perpetuo del Rosal (un viejo cacique) y su cuerpo de policía, formado por Arsenio y por “el cabo Lechuzo”; Gedeón Prieto (un fiel burócrata, parodia del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz); el Chón Prieto, hermano de Gedeón; Doña Emerenciana (la vieja beata y puritana); Froylán Osorio (el poeta) y el boticario Don Lucas (Fig. 3).

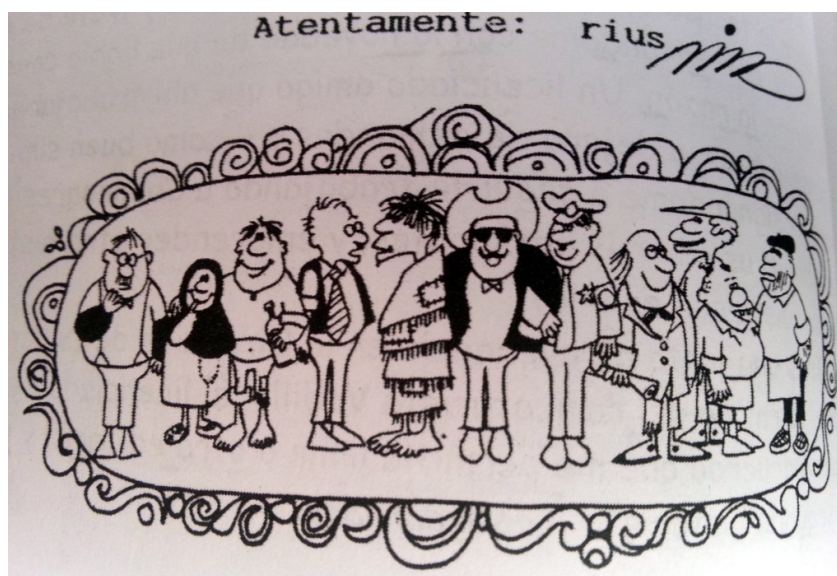


Figura 3. Personajes de *Los Supermachos* (Rius, 2009, p. 14)

Su militancia en el mundo de la caricatura de corte político no se para allá, porque en 1968 funda, junto a Ángel Boligán (AB), Helio Flores y Naranjo, la revista de humor político *La Garrapata*. Como el mismo Rius declara (2008), fue la primera revista de humor político después de la Revolución que no estaba vinculada con ningún partido político y tampoco patrocinada por el Gobierno. En efecto, después de muchos contrastes lo obligan a cerrarla. Mientras tanto, *Los Supermachos* empieza a sufrir la grave censura que en este periodo se experimenta en México. La editorial Meridiano, que publica *Los Supermachos*, obtiene muchas llamadas por Gobernación en que se le pide moderar los ataques. El editor empieza hasta a hacer cambios en la historieta de Rius, sin que él se entere de nada. Por eso, Rius decide abandonar la editorial y, después de descubrir que para un cavilo contractual ya no dispone de los personajes de *Los Supermachos*, en 1968 empieza a publicar su segunda historieta, *Los Agachados*, de que se hablará más detalladamente.

Los temas que Rius afronta en sus obras son de dos tipologías: a) temas de crónica actual, tanto política como social⁵; b) temas históricos: Rius ha publicado un sinnúmero de libros acerca de los grandes temas históricos de América Latina y del mundo, proporcionando una verdadera lectura crítica de los grandes acontecimientos, aunque si no siempre objetiva⁶. En este estudio, se examinarán dos de sus obras fundamentales: a) "Los cocolazos de julio-agosto-septiembre (y octubre quién sabe si tambor)" (1968)⁷, un número especial de la serie *Los Agachados*, dedicado al Movimiento Estudiantil y publicado apenas dos semanas antes de la masacre de Tlatelolco⁸; b) *La revolucioncita mexicana* (1997), un cómic histórico que propone una visión desencantada y crítica de la Revolución mexicana, sobre todo en comparación con la Revolución cubana. Nos fijaremos en el particular estilo de Rius y en las cuestiones teóricas que el autor plantea.

⁵ Se consideren, por ejemplo, los siguientes títulos: *El amor en los tiempos del sida* (1988), *Machismo, feminismo & homosexualismo* (1990), *Santo PRI líbranos del PAN* (2011).

⁶ Véanse las siguientes obras: *Hitler para masoquistas* (1995), *La trukulenta historia del capitalismo* (1976), *Lástima de Cuba* (1994), *La interminable conquista de México* (1984), *500 años fregados pero cristianos* (1992), *¿Quién diablos fue Quetzalcoatl?* (2008).

⁷ La versión original de "Los cocolazos de julio-agosto-septiembre (y octubre quién sabe si tambor)" de Rius, que se utilizó por este estudio, ha sido gentilmente concedida por el Museo de la Caricatura y de la Historieta "Joaquín Cervantes Bassoco" de Morelos, en México: <http://museocomicmexicano.blogspot.it/>.

⁸ Con el término "noche de Tlatelolco" se indica la masacre de los estudiantes, y de todos los que sostenían el Movimiento Estudiantil mexicano, que tiene lugar la noche del 2 de octubre de 1968. La masacre de Tlatelolco representa el trágico epílogo de un año lleno de luchas, tanto de los obreros como de los estudiantes, para obtener la autonomía y el derecho a ser representados sindicalmente. En esta trágica noche mueren alrededor de 300 y más personas entre viejos, mujeres, hombres, jóvenes y niños, a causa del fuego cruzado del ejército y de los órganos de policía, provocado por algunos franco tiradores – que hoy sabemos hacer parte del Batallón Olimpia, una unidad expresamente creada por orden de Díaz Ordaz para sedar las revueltas en contra de las Olimpiadas – posicionados en los varios edificios que rodean la Plaza de Las Tres Culturas en Tlatelolco.

Los Agachados: “Los cocolazos de julio, agosto, septiembre (y octubre quién sabe si tambor)”

Los Agachados nace, entonces, como un *remake* de *Los Supermachos*. El pueblo en el que se desarrolla la historieta ahora se llama Chayotitlán. Los personajes principales son un intelectual de izquierda (el profesor Gumaro Asecas) cuya ideología, cultura y opiniones políticas son las mismas que caracterizaban al indio Calzónzin; el licenciado Trastupijes, que recuerda a Don Perpetuo; Doña Tecla y Doña Garatuza, puritanas tanto como Doña Emerenciana, y Don Céfiro que se puede asimilar al Chón Prieto (fig. 4). Una de las diferencias sustanciales entre las dos historietas se vislumbra seguramente en la caracterización de los personajes. En efecto, si los personajes de *Los Supermachos* no son tan reconocibles y su carácter siempre permanece en el vago, con *Los Agachados* la crítica social y política de Rius se vuelve más directa. El viñetista utiliza un lenguaje mucho más didáctico y politizador, enfrentándose con temas que, en estos años, constituyen un tabú para todos los medios de comunicación de masa. Rius afronta de manera muy crítica cuestiones contundentes para México, o sea la corrupción en la política, la cuestión de la Revolución cubana, el desarrollo de la ideología comunista, así como la violencia extrema de la represión por parte de los cuerpos de policía.



Figura 4. *Los Agachados* (Rius, 2008, p. 160)

El primer número de *Los Agachados* se publica el 11 de septiembre de 1968. Cómo ya se ha subrayado, se trata de años particularmente difíciles, en los cuales

imperar el gobierno autoritario del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Asimismo, la represión social y el control de la oposición, por parte del Gobierno del entonces Presidente Gustavo Díaz Ordaz, alcanza niveles de violencia extrema. En efecto, en este periodo, Rius no se dedica sólo a la historieta, sino que se incorpora prácticamente al Movimiento Estudiantil. Junto a otros historietistas como Naranjo, por ejemplo, produce y distribuye carteles y hojas con viñetas de sátira política, también en clandestinidad. Por su abierta incorporación al Movimiento, el 29 de enero de 1969 Rius sufre también un secuestro y amenazas de muerte. Cómo asevera el mismo autor (2008), puede salvarse sólo porque la familia de su esposa conoce a algunos representantes de las Instituciones, que logran mediar por él. De hecho, hay que decir que si bien su trabajo es clandestino, ya todos pueden reconocer perfectamente su estilo. Por esta razón, uno de los carteles distribuidos durante las Olimpiadas, por ejemplo, que muestra una crítica explícita en contra del Presidente Díaz Ordaz con respecto a los hechos de Tlatelolco, ya lleva su firma (fig. 5).



Figura 5. (Rius, 2008, p. 177)

Pertenece a esta forma de crítica abiertamente política también el número especial de *Los Agachados* dedicado al Movimiento Estudiantil, “Los cocolazos de julio, agosto, septiembre (y octubre quién sabe si tambor)”, que se publica el 24 de septiembre de 1968 y que Rius escribe con la colaboración del caricaturista

cubano Ángel Boligán (AB). En línea con las políticas autoritarias de Gustavo Díaz Ordaz, todos los medios de comunicación de masa esencialmente coinciden en condenar y criminalizar al Movimiento Estudiantil. La posición de Rius representa una de las únicas contra-vozes, que intentan subvertir la tendencia del sistema de los medios de comunicación de masa.

Con respecto a este punto, la imagen de la portada del número especial de *Los Agachados* es ciertamente emblemática (fig. 6).



Figura 6. (Rius, 1968, portada)

Cómo se puede observar, en la imagen aparece el podio olímpico con los efectivos del ejército y los órganos de policía, encargados de reprimir las protestas. Más detalladamente, los tres representantes de las fuerzas armadas encarnan el grado de violencia creciente en la represión del Movimiento Estudiantil. En el tercer lugar, aparece el policía con macana; en el segundo lugar, se representa al granadero con casco, escudo, máscara y macana; mientras que, finalmente, en el primer lugar aparece el efectivo del ejército con bayoneta. Cabe mencionar que en el momento de la publicación de la historieta el ejército, así como se representa en el primer lugar del podio olímpico, todavía no es oficialmente parte de las políticas represivas. Considerando la brutal represión

que ocurre en la noche del 2 de octubre, Rius demuestra tener una visión clara de las implicaciones funestas de la política represiva del Gobierno, cargando su historieta de un doloroso carácter predictivo.

A la imagen de la portada, sigue un "Prólogo" particularmente interesante. En éste, los caricaturistas asimilan su encargo al trabajo de los periodistas, dándose así una legitimación para proporcionar una propia versión crítica de los hechos y una posición de relieve al interior del sistema de la prensa oficial, en aquellos entonces tachada de vendida (Fig. 7). La función política y social de la historieta, en efecto, se establece desde el principio en el pacto narrativo proporcionado en el "Prólogo". Rius explicita también la natura de las fuentes utilizadas en su trabajo casi investigativo, que incluyen tanto entrevistas y testimonios como una lectura atenta de las informaciones proveídas por la prensa oficial.



Figura 7. Prólogo (Rius, 1968, p. 1)

La historia empieza en el pueblo de Chayotitlán. Los campesinos están discutiendo las noticias de las protestas y de las consiguientes represiones en la capital. No entienden bien lo que está pasando, porque la prensa oficial sigue dando noticias incompletas y contradictorias. Por eso, los representantes locales del Gobierno deciden organizar un mitin en el pueblo, para explicar lo que está pasando con una postura que claramente defiende a la acción del Gobierno y criminaliza la acción de los estudiantes. De repente, aparece el profe Gumaro, que acaba de regresar precisamente de la capital y que empieza a hablar con los campesinos, dando una versión diferente de los hechos. El Licenciado lo invita a

proponer su versión por delante de todos los representantes del Gobierno allá presentes (Fig. 8).



Figura 8. (Rius, 1968, p. 8)

Gumaro acepta la propuesta y se crea un verdadero contradictorio democrático. En efecto, Rius logra textualizar el diálogo con las Instituciones que los estudiantes estaban pidiendo desde hace mucho tiempo y por el que se darán cita en la Plaza Tlatelolco el 2 de octubre del mismo año. Sigue la narración cronológica de los hechos según el punto de vista de Gumaro, que está a favor del Movimiento Estudiantil. En el cuento de Gumaro, se representa la violencia extrema de las fuerzas de policía (en particular del cuerpo de los granaderos) que desaparecen y encarcelan a mucha gente. Para la fecha en que Rius escribe, ya había un muerto.

Los granaderos se representan de una manera muy ridiculizada. La figura 9 muestra uno de los episodios más llamativos de la violencia represora del cuerpo de policía, que el 30 de julio de 1968 destruye con un golpe de bazooka la histórica puerta colonial de la Escuela Preparatoria Nacional. Irrumpiendo adentro de la Preparatoria los policías proceden a golpear todos los que encuentran en su camino, tanto a profesores mientras que están dando clases como a estudiantes, desnudando los que se oponen y tirando los trajes a la calle.



Figura 9. (Rius, 1968, p. 13)

Rius inserta dentro de la narración también el documento con el elenco de las peticiones de los estudiantes, logrando crear visivamente el sinsentido de la reacción excesivamente violenta del Gobierno. Esta contradicción se hace evidente también en el contraste entre la violencia extrema de los órganos de policía y su representación humorística (Fig. 10 y Fig. 11). En particular, la figura 11 muestra uno de los momentos más violentos de la represión, cuando los tanques del ejército entran arbitrariamente en la Ciudad Universitaria y toman la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).



Figura 10. (Rius, 1968, p. 18)



Figura 11. (Rius, 1968, p. 20)

Además, llama también la atención la presencia de una de las primeras caricaturas directas del Presidente Gustavo Díaz Ordaz, claramente desestimando la gravedad de la situación (Fig. 12), que terminará en la trágica matanza del 2 de octubre.



Figura 12. (Rius, 1968, p. 13)

Al final de la historieta, Rius hace referencia a la prensa vendida, criticando abiertamente el sistema de comunicación de entonces.

Después del cuento cronológico del profe Gumaro, en Chayotitlán se reestablece el diálogo en el presente. En ese momento, Gumaro hace referencia por primera vez a las Olimpiadas y enumera todos los casos en que las órdenes de las Instituciones y la acción del cuerpo de policía han violado la Constitución.

De hecho, Gumaro termina poniendo de relieve las faltas del Estado en su función de garante de la seguridad de los ciudadanos y de su bienestar. Para Gumaro, la solución al problema es simple e inmediata: la situación se puede solucionar sólo si las Instituciones empiezan a cumplir con los deberes por los que se han instituido, o sea que sean garantes del respeto de la Constitución (fig. 13).



Figura 13. (Rius, 1968, p. 32)

Con respecto a esta historieta, se destaca claramente uno de los recursos estilísticos más utilizados por Rius, o sea el contrapunto, que se establece tanto a nivel temático, como a nivel narrativo. Como subraya Ezequiel Maldonado (2010), Rius habla de un tema político de difícil acceso y de difícil comprensión, trámite un medio de comunicación de masa, pero utilizándolo como contra-sistema. Aquí se ponen las primeras cuestiones teóricas acerca del uso del medio de comunicación de masa como contra-sistema y, por lo tanto, como medio de la cultura, como un medio que puede ofrecer una alternativa. Si consideramos que la tarea de Rius es la de volver accesibles, a través de un proceso de simplificación, temas y procesos de difícil comprensión, su logro es aún más complicado. Si nos apoyamos en la teoría que Umberto Eco elabora en *Apocalittici e integrati* (1964)⁹, Rius logra hacer del cómic un contra-sistema en el momento en que todos los topoi convencionales se vuelven un elemento constitutivo de una alegoría que logra superar su carácter de convención. Es razonable pensar que, por su naturaleza, el cómic utilice elementos convencionales, preexistentes a la obra de arte (Eco, 2008, p. 217), o sea *topoi*. Sin embargo, como subraya el crítico

⁹ Para este estudio hemos consultado la versión italiana reeditada en 2008. Todas las citas se refieren a la edición mencionada.

italiano, no siempre el uso del *topos* lleva al fallecimiento de la obra narrativa, porque el *topos* también se puede utilizar como mero pretexto, sin que la narración se concentre esencialmente sobre él. Escribe Eco:

Sta peraltro di fatto che in alcuni casi [...] il *topos* convenzionale [...] diventa elemento costitutivo di una allegoria che lo supera, e assume funzione di rottura e di proposta, non di mera riconferma del fattuale. [...] ogni qual volta il personaggio, anche fittizio, cessa di avere funzione centrale, per farsi supporto di altri contenuti che il racconto tende a esprimere usando il *topos* esplicitamente come tale, a titolo di mero pretesto, la convenzionalità del personaggio non diventa allora segno di fallimento dell'opera (*ivi*, p. 218).

En todas las obras de Rius, los personajes nunca son un elemento central de la narración, sino que son puros pretextos. Rius nunca intenta establecer la profundidad psicológica de un tipo, sino hacer que este vaya más allá de sí mismo, disolviendo un sistema de que el personaje es parte integrante. De esta manera, la narración produce figuras que se vuelven modelos de vida. Es gracias a esta estrategia que el cómic asume con Rius un valor de ruptura y, por lo tanto, de propuesta, volviéndose concretamente una forma de arte¹⁰.

La revolucioncita mexicana

Por lo que concierne a las historietas de corte histórico, el papel didáctico que en México se le reconoce al cómic es todavía más evidente. En 2010, por ejemplo, en ocasión de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia (1810) y del Centenario de la Revolución mexicana (1910), El Colegio de México (en colaboración con la editorial Turner) ha publicado, en ocho volúmenes, la *Nueva historia mínima de México* en cómic. Siguiendo la tradición del cómic a temática histórica, la publicación del Colmex tiene una fuerte carga de representación realista¹¹.

La obra de Rius, por el contrario, se presenta como algo esencialmente nuevo. En *La revolucioncita mexicana* (1997) Rius propone una visión desacralizada y desencantada de la Revolución. El énfasis se pone sobre el presunto fallecimiento de la misma, que corresponde a la creación del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Desde su creación, en 1929, el PRI se mantiene en el poder hasta el 2000. La de México no ha sido una dictadura militar en

¹⁰ Según Umberto Eco (2008) podemos definir obra de arte cualquier narración que produce figuras que pueden volverse modelos de vida y convertirse en "emblemi sostitutivi" (p. 212) del juicio sobre nuestras experiencias.

¹¹ Para informaciones más exhaustivas sobre la tradición del cómic naturalista y realista en México, se consulte el tercer volumen del trabajo de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra (1988).

sentido estricto, pero no cabe duda de que el PRI haya utilizado los mismos métodos coercitivos y violentos de cada dictadura militar. Como muestra la figura 14, Rius identifica a la dictadura de Porfirio Díaz con el Gobierno del PRI, poniendo clara énfasis sobre las contradicciones que ha llevado consigo la creación del partido que ha sido, por casi ochenta años, el partido único de México. Hasta el 2000, año en que Vicente Fox – representante del partido de derecha (PAN) – gana las elecciones, toda la oposición política al PRI ha sido simplemente de fachada, tal cual pasaba durante la dictadura de Porfirio Díaz, como el mismo Rius aclara en la historieta.

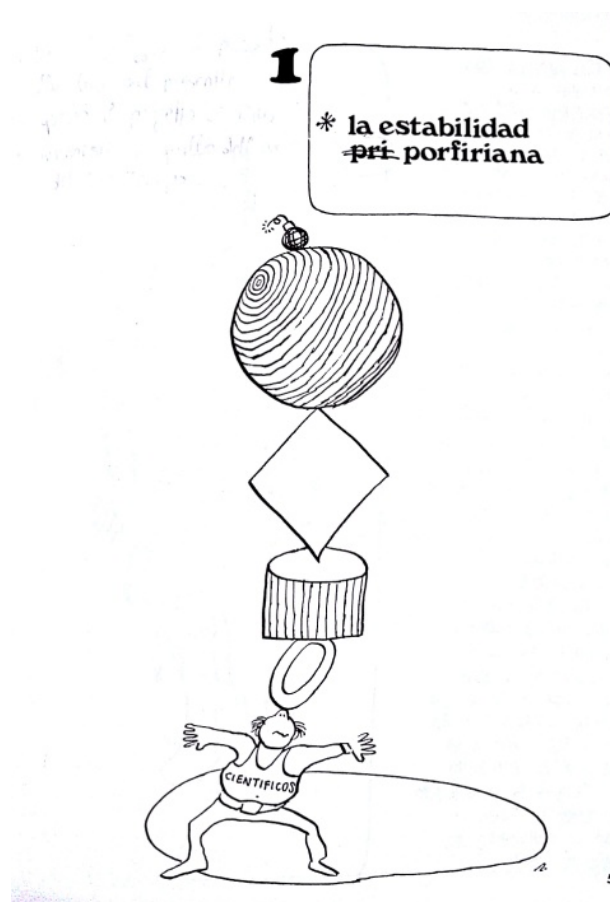


Figura 14. Rius, 1997, p. 5

Sin embargo, la visión de Rius no es completamente negativa. El autor propone, por ejemplo, una reevaluación del personaje de Emiliano Zapata, el líder campesino, como ya había hecho Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Es Emiliano Zapata, según Rius, la personalidad que encarna la cara más genuina de la Revolución mexicana.

La revolucioncita mexicana se construye a través de una narración de tipo cronológico, desde 1900 (primera fecha que aparece en la historieta) hasta 1920, en la que se analizan todos los pasajes del proceso de la Revolución. En la

construcción del texto destaca, otra vez, la función del prólogo, que establece el pacto narrativo con el lector. En éste, el autor declara que escribirá una historia de humor (por lo tanto no será una representación realista), pero con pretensiones de veracidad. La presencia de la bibliografía, al final de la obra, sugiere que la función referencial será fundamental tanto como la función conativa, normalmente preponderante en los cómics. De aquí, otra vez el papel imprescindible del contrapunto, que se establece principalmente gracias a una serie de estrategias que se procederá a analizar.

Uno de los recursos aptos para crear el juego contrapuntístico es la relación entre texto humorístico e imagen realística y viceversa. Este uso peculiar del contrapunto logra, en efecto, subrayar el valor complementario de la realidad trágica de la Revolución y el legado casi caricaturesco que ha dejado de sí misma. Para subrayar el carácter de veracidad, además de la bibliografía, Rius utiliza la intertextualidad, o sea el uso de textos e imágenes de naturaleza discursiva diferente. Se trata seguramente de un recurso estilístico casi nunca utilizado en la historieta (Rius, 2008). En el texto entran, por ejemplo, un gran número de fotografías y litografías del tiempo de la Revolución: la figura 13 muestra la fotografía del cadáver de Aquiles Serdán, el líder del movimiento anti-reeleccionista de Puebla. En este caso, el contraste entre la imagen trágica y el texto humorístico, que se sirve también del lenguaje popular, es contundente.



Figura 13. Rius, 1997, p. 74

También aparecen grabados del siglo XIX a los que Rius añade los globos con textos caricaturescos (fig. 14; fig. 15). El viñetista mexicano inserta también la

transcripción de documentos históricos, como es el caso de algunos fragmentos del Plan de Ayala, el pronunciamiento político hecho por Emiliano Zapata en 1911 (fig. 16). Además, Rius usa la intertextualidad también en su sentido clásico, o sea – usando la terminología de Gérard Genette (1997) – como serie de hipertextos de la misma naturaleza discursiva del hipotexto. Rius introduce, de hecho, caricaturas de otros autores, como Naranjo, con clara función de homenaje (fig. 17). Sin embargo, también usa las imágenes realísticas de la historieta de corte histórico clásico, añadiéndoles globos caricaturescos, con el doble intento de no rechazar la tradición, pero también de cuestionarla y superarla (fig. 18).



Figura 14. Rius, 1997, p. 8

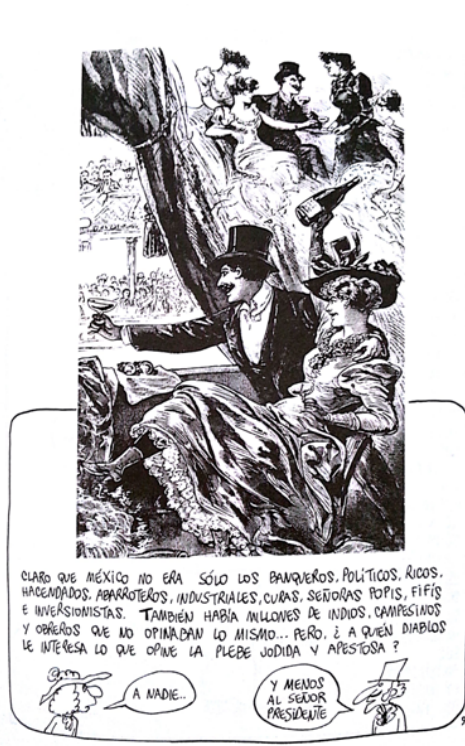


Figura 15. *ivi*, p. 9

PLAN DE AYALA
(Resumen)

Teniendo en consideración que ha tratado de ahogar en sangre a los pueblos que le piden, solicitan o exigen el cumplimiento de las promesas de la revolución, llamándoles bandidos y rebeldes, condenándoles a una guerra de exterminio, sin conceder ni otorgar ninguna de las garantías que prescribe la razón, la justicia y la ley...

POR ESTAS CONSIDERACIONES DECLARAMOS AL SUSODICHO FRANCISCO MADERO INEPTO PARA REALIZAR LAS PROMESAS DE LA REVOLUCION DE QUE FUE AUTOR, por haber traicionado los principios con los cuales burló la voluntad del pueblo y pudo escalar el poder; incapaz para gobernar, etc., etc.... y desde hoy comenzamos a continuar la revolución principiada por él, hasta conseguir el derrocamiento de los poderes dictatoriales que existen.

2/ Se desconoce como jefe de la Revolución al señor Madero y como presidente de la República...

3/ Se reconoce como jefe de la revolución libertadora al C. General PASCUAL OROZCO...

4/ La Junta Revolucionaria del Edo. de Morelos hace suyo el Plan de San Luis... con las adiciones que a continuación se expresan...

6/ LOS TERRENOS, MONTES Y AGUAS QUE HAYAN USURPADO LOS HACENDADOS, CIENTIFICOS O CACIQUES A LA SOMBRA DE LA JUSTICIA VENAL, ENTRARAN EN POSESION DE ESOS BIENES INMUEBLES DESDE LUEGO LOS PUEBLOS O CIUDADANOS QUE TENGAN SUS TITULOS CORRESPONDIENTES A ESAS PROPIEDADES...

7/ En virtud de que la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos del terreno no son más dueños que EXPROPIARON, previa indemnización, de la tercera parte de esos monopolios a los poderosos propietarios de ellos, a fin de que los pueblos y ciudadanos de México obtengan ejidos, colonias, fondos legales o campos de sembradura y labor...

Figura 16. *ivi*, p. 104



Figura 17. Pancho Villa por Naranjo (*ivi*, p. 108)

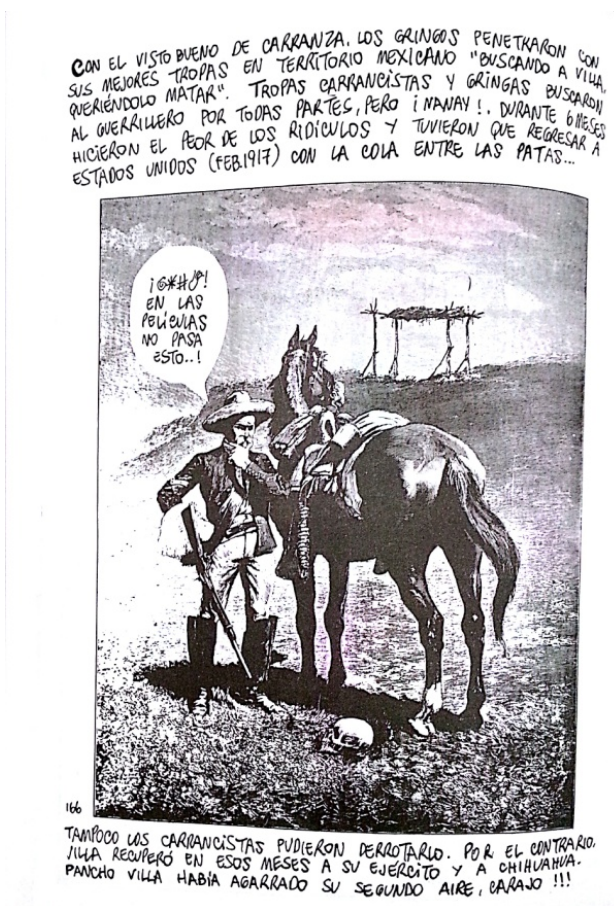


Figura 18. *ivi*, p. 166

La obra entera se construye a través de un *collage* de texto e imagen, en un andamio contrapuntístico fuertemente marcado. Si nos apoyamos en el análisis que opera María Pérez, el enlace que se establece entre los enunciados referenciales y los enunciados textuales, permite que la instancia narrativa no establezca un discurso objetivo, pre-existente, sino un discurso que contribuye a crear un “nuevo sentido” en el texto mismo (1983, p. 49). Sin embargo, es en la elección de los textos citados que entra la posición personal del autor, marcando así la función conativa, característica de los medios de comunicación de masa. Rius cita textos de autoridad que marca de vez en vez como positivos o negativos. En la bibliografía, por ejemplo, se mencionan los textos de John Reed pero no se mencionan los textos del Colegio de México.

La relación que se establece entre el dibujo original de Rius y los dibujos de otros caricaturistas, así como entre las fotografías del principio del siglo XX con globos humorísticos y la citación de documentos de archivo, contribuye a crear una obra dialógica en que la intertextualidad asume una función fundamental. A partir del momento en que Julia Kristeva (1969) ha introducido el concepto de “intertextualidad” al interior de la teoría de la literatura, es largamente aceptado que un texto se relaciona siempre con otros textos,

antecedentes o contemporáneos, y con una serie de enunciados registrados en el contexto en el que el texto se inserta o al que se refiere¹². Partiendo de este presupuesto, María Pérez asevera:

Asumir un medio de producción de sentido como práctica significativa, como texto (productividad e intertextualidad) es no aceptar las clasificaciones rígidas, la diferenciación estricta. Es asumir cada una de las revistas, los llamados 'strips' o las caricaturas comentadas como una producción y no como un producto hecho, listo para el intercambio. Es aceptar que todo texto es una intertextualidad (un diálogo de textos de diversa índole, anteriores o sincrónicos) y que, como texto particular forma parte del texto general de la historia y de la cultura. Es considerar que cada producción es una **práctica social** y no el producto de un 'genio creador' único (1986, p. 13).

El uso explícito de otros textos al interior de su propia producción creativa, hace del cómic de Rius una forma de práctica social en donde el lector desempeña un papel fundamental. En efecto, el uso peculiar del contrapunto y de la intertextualidad ayuda a crear textos que no se cierran nunca en una dimensión ideológica acrítica, sino que se abren a un número indefinido de procesos de decodificación. La intertextualidad, entonces, desempeña una doble función. Por un lado funciona como un recurso para informar y educar y, por el otro lado, se configura como un medio para involucrar directamente al pueblo en un proceso de transformación y de cambio (Pérez, 1985).

Conclusiones

En las dos obras analizadas, Rius trabaja estableciendo una contrapuntística relación entre dibujos realísticos y satíricos, entre textos históricos e interpretación personal. Como ha cuestionado también Genaro Zalpa (2005), la supuesta simplicidad semiótica de un recurso como la historieta es sólo aparente. Al contrario, Rius se pone cuestiones teóricas fundamentales, que intenta resolver con estrategias pertinentes (contrapunto, intertextualidad o detipificación de los personajes), aún más complicadas a la hora de enfrentarse con un medio de la comunicación de masa. Rius tiene el mérito, junto con Abel

¹² Cesare Segre (1984) considera que el término "intertextualidad" al contener la palabra "texto" se refiere sólo a las relaciones que se establecen entre un texto y otro texto. Al contrario, para subrayar las relaciones que se establecen entre un texto y todos los enunciados registrados en el tiempo de producción del texto o en el tiempo al que se refiere, sería mejor utilizar el término "interdiscursividad", que el crítico italiano deriva del concepto de "pluridiscursividad teorizado por Michail Bachtin (1975).

Quezada y muchos otros, de haber evolucionado radicalmente la tradición del cómic mexicano, dando a sus historietas un corte exquisitamente socio-político.

Concertando sátira y crítica social ha vuelto populares temas de difícil acceso. Además, combinando sapientemente el registro trágico y el registro humorístico, Rius logra emancipar a la historieta de la jaula en que ha sido relegada por mucho tiempo, transformándola en un instrumento fundamental de denuncia y de oposición política. Según sostiene Ezequiel Maldonado (2010), Rius es un continuador de las dos corrientes básicas de la agitación política mexicana que empieza en el siglo XIX: la sátira política y la crítica social. Su tarea es la de hacerse portavoz del pueblo y, a través de su obra, despertar una conciencia crítica, manifestando su honda creencia en el valor del cómic en su función social, como un medio de expresión de, por y para la cultura.

Bibliografía

- AURRECOECHEA, Juan Manuel – Armando, BARTRA. *Puros Cuentos I. Historia de la historieta en México 1874-1934*, Vol. 1. México, Editorial Grijalbo, 1988.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel – Armando, BARTRA. *Puros Cuentos II. Historia de la historieta en México 1934-1950*, v. 2/3. México, Editorial Grijalbo, 1988.
- BACHTIN, Michail. *Estética e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975 [1979].
- CAMPBELL, Bruce. *¡Viva la historieta!: Mexican comics, NAFTA, and the politics of globalization*. Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- CLAPS ARENAS, María Eugenia. “El Iris: periódico crítico y literario”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, v. 21, 2001, pp. 5-29.
- DORFMAN, Ariel – Armand, MATTELART. *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano, Bompiani, 1964 [2008].
- ESCALANTE Gonzalbo, Pablo [coord]. *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México, El Colegio de México, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino, Einaudi, 1997.
- HERNER DE LARREA, Irene. *Mito y monitos. Historieta y fotonovelas en México*. México, Editorial Nueva Imagen, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli, 1978 [1969].
- MALDONADO, Ezequiel. “La historieta mexicana y la seducción de los inocentes. Semblanza de Los Agachados de Rius”. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Lima, No. 4, 2010, <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/124-la->

- historieta-mexicana-y-la-seducion-de-los-inocentes-semblanza-de-los-agachados-de-rius.
- MALDONADO, Ezequiel. "Pepines, chamacos y Los Agachados, expresiones de una cultura popular", *Temas y variaciones de literatura*. Universidad Nacional Autónoma de México, No. 36, 2011, pp. 195-226.
- MONSIVÁIS, Carlos. "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México", en HERLINHAUS, Hermann - Walter, MONIKA (coord.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlino, Langer Verlag, 1994, pp. 134-158.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- PÉREZ IGLESIAS, María. "Censura/Autocensura y juego circular de información". *Ciencias Sociales*, Universidad de Costa Rica, v. 26, 1983, pp. 43-54.
- PÉREZ IGLESIAS, María. "Mass media frente a mass media. La historieta como trabajo y el trabajo crítico de la historieta", *Ciencias Sociales*. Universidad de Costa Rica, v. 30, 1985, pp. 29-59.
- PÉREZ IGLESIAS, María. *La Historieta participativa*. Quito, CIESPAL, 1986.
- RIUS. *Número Especial de los cocolazos de julio-agosto-septiembre (y octubre quien sabe si tambor)*. México, Editorial Posada, 1968.
- RIUS. *La trukulenta historia del capitalismo*. México, Grijalbo, 1976.
- RIUS. *La interminable conquista de México*. México, Grijalbo, 1984.
- RIUS. *El amor en los tiempos del sida*. México, Grijalbo, 1988.
- RIUS. *Machismo, feminismo & homosexualismo*. México, Editorial Posada, 1990.
- RIUS. *500 años fregados pero cristianos*. México, Grijalbo, 1992.
- RIUS. *Lástima de Cuba*. México, Grijalbo, 1994.
- RIUS. *Hitler para masoquistas*. México, Grijalbo, 1995.
- RIUS. *La revolucioncita mexicana*. México, Grijalbo, 1997 [2004].
- RIUS. *Los moneros de México*. México, Grijalbo, 2004.
- RIUS. *Los Agachados. Selección de la gran historieta de los años setentas*. México, Grijalbo, 2008 [2004].
- RIUS. *¿Quién diablos fue Quetzalcoatl?*. México, Grijalbo, 2008.
- RIUS. *Mis supermachos 2. Violencia, sexo, agruras, corrupcion, conspiracion y colitis (de pilón). 12 episodios sin censura*. México, Grijalbo, 2009.
- RIUS. *Rius para principiantes*. México, Editorial Grijalbo, 2008.
- RIUS. *Santo PRI libranos del PAN*. México, Grijalbo, 2011.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *El 68 en monos: sumisión y rebelión*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005.
- SEGRE, Cesare. *Teatro e romanzo*. Torino, Einaudi, 1984.

ZALPA, Genaro. *El mundo imaginario de la historieta mexicana*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.

Laura Alicino es Doctora en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad de Bolonia. Se ocupa principalmente de literatura hispanoamericana contemporánea (novela histórica y novela policial), de literatura colonial, de crónica y de periodismo literario. Ha colaborado, entre otras, con la revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de la Ciudad de México, *Diario de Campo*, en el número dedicado a la memoria de Carlos Monsiváis.

Contacto: laura.alicino2@unibo.it

Recibido: 30/10/2014

Aceptado: 13/03/2015