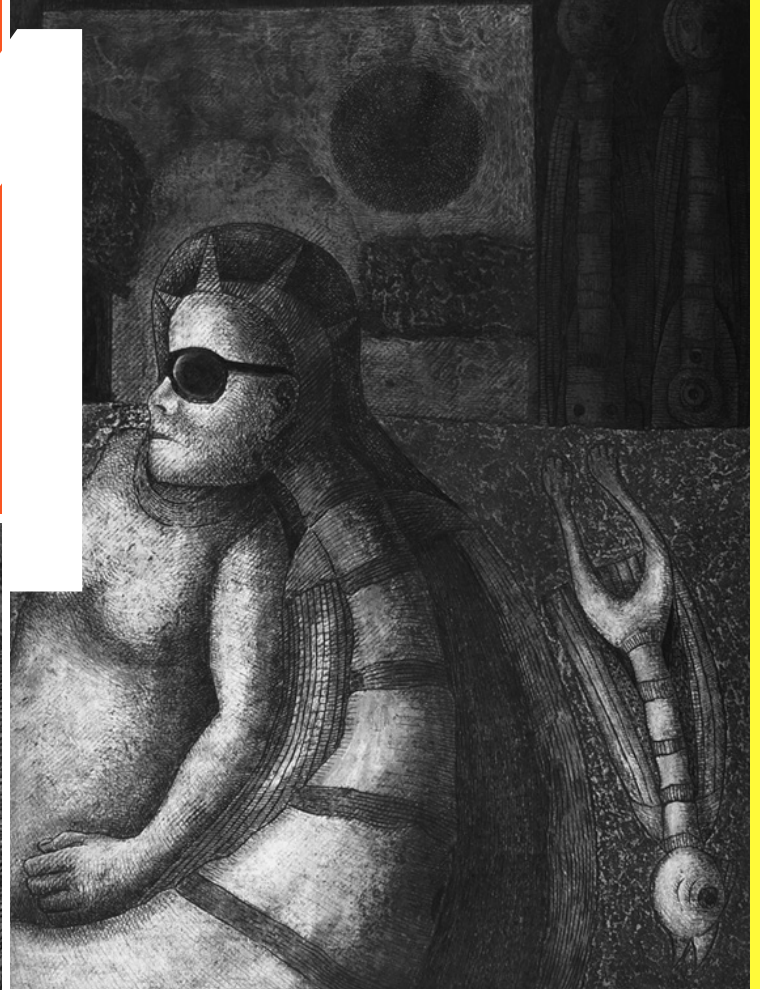


# 24



AÑO 11 N°21, JULIO - DICIEMBRE 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela

# situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

# ***Changay, edición y gestión: culturas heroica, masculina y local en el cómic de Puerto Rico***

## *Changay, Editing and Management: Heroic, Male, and Local Cultures in the Comic of Puerto Rico*

**Dorian Lugo Bertrán**

Programa de Estudios Interdisciplinarios. Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico  
dorian.lugo1@upr.edu

Recibido: 01-09-2015  
Aceptado: 06-10-2015

### **Resumen**

Me propongo leer la construcción del superhéroe en el cómic puertorriqueño *Changay* (1994-1997) de David Álvarez y David Martínez. Este cómic es parodia del "vigilante" (héroe justiciero). La historia se ambienta en tierra exotista "Changay", y no está exenta de sentido del humor e iluminación para con, no solo la tradición del superhéroe primermundista, sino también el modo en que el subalterno se enuncia al interior de dicha tradición, sea esto mediante desfamiliarizar los consabidos lances del paradigma del superhéroe estadounidense, sea mediante generación de desbordes o excesos significantes, procedimiento que desde la crítica literaria latinoamericana se podría identificar como "neobarroco". Mi acercamiento se vale de diferentes enfoques teóricos, entre ellos, teorías anti-colonial y poscolonial, estudios de masculinidad y roles de género, y finalmente de crítica y estudios culturales latinoamericanos. Su metodología es cualitativa, y se fundamenta en la técnica de análisis de discurso o documental.

**Palabras clave:** masculinidad; héroe justiciero; colonialismo; neobarroco; parodia.

### **Abstract**

I intend to read the construction of a super-hero in the Puerto Rican comic *Changay* (1994-1997) by David Álvarez and David Martínez. This comic is a parody of the "vigilante" character. The story is set in exotist land "Changay", and is not exempt of humor and insight into not only the first-worldlist super hero tradition, but also into the way the "subaltern" speaks within that tradition, whether it be by making unfamiliar the well-trodden ways of the USA super-hero paradigm, or by creating "spillings" or "excesses" of meaning, a procedure that Latin American literary criticism would identify as Neo-Baroque. My approach will use different theoretical frameworks, among them, anti-colonial and post-colonial criticism, masculinity and gender studies, as well as Latin American cultural studies and critique. Its methodology is qualitative, and its technique is discourse analysis.

**Keywords:** masculinity; vigilante; colonialism; neo-baroque; parody.

## 1. Introducción

Cuando se estrena el cómic *Changay* en Puerto Rico, había poca duda de su difícil emprendimiento. En más de una ocasión, los autores del concepto, David Álvarez y David Martínez, aludieron en notas preliminares y respuestas a cartas de lector del cómic la desafiante gesta de su publicación en el Puerto Rico de los años noventa. Si se hubieran propuesto que fuera un cómic experimental o “underground”, de distribución limitada, sugerimos, quizá no hubiera sido tan arduo el camino. Pero al proponerse que fuera “comercial”, así indicado, sus autores tuvieron que fungir ya no solo de artistas sino de emprendedores, y ello le agregó matices de complejidad a su gestión (*Changay*, “Apunte preliminar”, p.1), en un país que no dispone de un gran eco-sistema empresarial en general.

El cómic no fue longevo, pero sí memorable. Al presente, se le cita con frecuencia en el país en ambientes de lectores de cómic y hasta fuera de ellos, en la medida en que uno de sus autores ha sido tirillista conocido de algunos de los principales rotativos de Puerto Rico, como *El Nuevo Día* y *Primera Hora*. En este artículo me propongo leer la textualidad y coyuntura de *Changay*, atendiendo a una de sus encomiendas más explícitas, la de la creación de un superhéroe puertorriqueño y de divulgación masiva. Me valdré, para mi lectura, de enfoques teóricos de las teorías anti-colonial y post colonial, además de las teorías de roles de género, *queer* y neo-barroca latinoamericana. Con ello, se escenificará la difícil enunciación de un superhéroe puertorriqueño, encomienda que sí se logra en el cómic en cuestión, si bien con no poca negociación en el ámbito de diversos paradigmas –intelectuales, artísticos, empresariales–, relanzando así un constructo “heroico” que expresa a la vez fuga e inscripción en coordenadas masculinas y culturales.

*Changay* fue un cómic realizado en Puerto Rico y de publicación bi-anual irregular, desde 1994 hasta 1997, cuando termina su primera edición, con anuncio de la siguiente, la cual no se realizó. Conforme con la investigación efectuada, el cómic dispuso de seis números oficiales, además de un cómic con numeración “0” a modo de prueba y otro de “edición especial”, de distribución limitada y en formato reducido, sin número. De los dos citados autores del cómic, Álvarez se ocupó por regla general de los lápices y Martínez de las tintas, a veces en colaboración. Se distribuyó razonablemente, con relativos éxito y acogida de público, por toda la isla.

En el 2007, Álvarez publicó en formato de cómic impreso las tirillas de rotativos dominicales de su recién bautizado *Changay*, no *Changay*. Pero, aunque conservaba

personajes y diseños del cómic anterior, hay que reconocer que ya era otro concepto, y no solo otro género, el de la tirilla, detalles para discutirse más adelante. Uno de los aspectos que más salta a la vista tanto de *Changay* como de *Changuy* es que más bien pareciera ser un cómic “underground” en cualquier país del mundo. Sin embargo, según lo indicado, los mencionados autores pretendieron lanzar al mercado un cómic comercial, que presumible y razonablemente se convirtiera en fuente de ingresos solvente, o al menos costo-efectiva, y que se distribuyera masivamente dentro y quizá fuera del país. Cometido laudable, sin duda. No obstante, a juzgar por su corta vida, el propósito no se cumplió. Cabe preguntarse, ¿cuáles fueron las circunstancias que no favorecieron tal encomienda?

## 2. Contexto histórico

La historia de Puerto Rico, como la de todo país, es compleja. No pretendo resumir en su totalidad una historia tan aristada, pero sí dar dos o tres rasgos distintivos de la misma, para situar el desempeño de dicho cómic. No hay que olvidar, pues, la espinosa instalación de la isla en el capitalismo digital de hoy, en el que hay que reconocer que pocos países son prósperos. En el caso de Puerto Rico, al pasar a manos de los Estados Unidos por invasión en 1898, diferentes sectores de la isla pretendieron redefinir su relación con el país hegemónico, entre cuyas múltiples medidas figuró con el tiempo la controvertida constitución del Estado Libre Asociado de 1952, estatus político que conserva al día de hoy para Puerto Rico la designación de “territorio no incorporado” de los Estados Unidos.

El Estado Libre Asociado sigue siendo una definición colonial para muchos críticos, proveyéndole a Puerto Rico facultad de voto por el “gobernador” del país y ciudadanía estadounidense con poderes respectivos, mas no facultad de voto por el Presidente de los Estados Unidos como residente de la isla; pero sí como residente de un Estado de la nación estadounidense. El destino político de Puerto Rico, a tal efecto –si independiente, estado anexo, unión estadolibrista o estadolibrista reformulada– es cuestión palpitante al día de hoy<sup>1</sup>. No lo es menos la situación económica de Puerto Rico.

La historia de Puerto Rico conoció pues “crecimiento” económico a raíz de la reformulación del estatus político y concomitante modelo económico industrial, pero no “desarrollo” económico, desde el punto de vista de varios estudios, entre ellos el clásico y todavía actual de James L. Dietz. En su momento, el nuevo modelo económico generó industrias diversas al interior de un capitalismo dependiente, mediante presencia considerable

1 Por independiente nos referimos a la constitución de Puerto Rico como “estado soberano”; por “estado anexo”, a su integración al estado federado estadounidense; por “estadolibrista”, a la conservación del estado actual; por “estadolibrista reformulado”, a diferentes facciones que a lo largo de la historia han respondido a titulaciones diversas, entre ellas “autonomismo” o “soberanismo”, lo cual se puede entender como otorgación de mayor autonomía o poderes al Estado Libre Asociado, entre ellos la posibilidad de la constitución de Puerto Rico como “república asociada”, con la conservación de ciudadanía estadounidense, pero sin que se constituya en nación independiente como tal.

y, con el correr del tiempo, de gigantismo estatal, en la forma de estado benefactor, subvencionado en su mayor parte desde prestaciones otorgadas a través una contradictoria y paternalista relación con el gobierno federal estadounidense: entidad que imaginaria y realmente vigila y subsidia y en cuyo corazón se mantiene la dependencia.

La psicología discursiva que se desprende de esta relación es complejísima; en un nivel más cotidiano se escucha que sobrevive “como mejor se pueda” de economías formales e informales, con el respaldo del Estado benefactor. El puertorriqueño tiene pues muchísima responsabilidad que asumir por dichas negociaciones, como también la nación estadounidense, dado que las mismas le han sido oportunas durante bastante tiempo, con antiguas instalaciones de bases militares por la isla, la casi exclusividad de mercado económico resultante, la persecución en un pasado del ideal independentista, entre otras.

Hoy día, con el Estado Libre Asociado en crisis, la designación en la isla de crédito ecómico “chatarra” por parte de acreedoras internacionales, la diseminación de la narcocultura, la generalización de las economías informales, la poca participación ciudadana de la cultura tributaria, la migración como subterfugio de la crisis, con una ciudadanía estadounidense que antes lo facilita, la continua dependencia de prestaciones o subvenciones federales, y un alarmante índice de desempleo de casi el doce por ciento al día de hoy, sin un nuevo modelo económico de por medio y débil eco-sistema empresarial, el panorama no luce alentador.

Hay que decir, sin embargo, que para efectos de la investigación en curso, Puerto Rico es país de gran tradición de arte gráfico, en forma de grabado y caricatura política, internacionalmente reconocida, con Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera y Filardi en cabeza, además de fogonazos de genio en prácticamente todas las áreas de desarrollo, sea en economía, sociedad o cultura, que luchan contra el fantasma de la discontinuidad del fruto de la invención –en ocasiones con éxito– en situaciones inhóspitas para su permanencia.

### 3. Changay, el cómic

En tal historia de país se inserta el argumento de *Changay*, en la medida en que las coordenadas socio-económicas descritas arriba ya estaban presentes en aquel entonces. Trata de una científica llamada Julie, quien se propone combatir el crimen de Ciudad Fénix mediante el reclutamiento de un hombre común que funja de “vigilante” o de héroe justiciero. Tal hombre es finalmente Arturo Mozambique, electricista de oficio. Su identidad enmascarada es Changay, y cuenta con el previsible

“changoauto” y dispositivos de combate varios, ideados y contruidos por Julie.

Hay que reconocer que el argumento no puede ser más tópico; para beneficio del cómic; sin embargo, se propone expresamente como una “parodia” del cómic del superhéroe estadounidense, según indica la respuesta de edición a una carta de lector: “*Changay*, desde un principio, es parodia del concepto del vigilante oscuro, como Batman” (*Changay* 1 (1), p.2, “La marca del chango” [cartas del lector]: reverso de contraportada). Así que parte de su estrategia interventiva será la apropiación de convenciones del medio, ironizándolas. Además de Arturo Mozambique/Changay y de Julie, el cómic cuenta con Katrina como archi-enemigo y Rigoberto como amigo estadounidense/nuyoricán<sup>2</sup> y futuro aliado enmascarado de combate, entre otros.

Desde el punto de vista de su arte, las intertextualidades no son tan al estilo “manga” como da a entender su título, de tipo asio-exotista. Los mismos autores reconocen como influencias las animaciones de Walt Disney y artistas como Chuck Jones, Preston Blair y Tex Avery (*Changay* 1 (1), p.2, “La marca del chango” [cartas del lector]: reverso de contraportada). Así pues, les cuadran mejor matrices de cultura comercial gráfica y de animación estadounidense. Ha indicado más de un epistológrafo fan que el arte de Arturo Mozambique/Changay tiene aires de Darkwing Dawk, de lo cual los autores se han defendido alegando que se trataba de una parodia, en cita anterior (*Changay* 1 (1), p.2, “La marca del chango” [cartas del lector]: reverso de contraportada). Por tal razón, entendemos, el aprovechamiento del género de la parodia en la diégesis<sup>3</sup> es asunto que elaborar.

Como se sabe, la parodia del superhéroe o, incluso, del héroe mítico o épico, dista de ser novel. Si nos limitamos al héroe en Occidente, antiguos precedentes se remontan a la llamada épica burlesca o “mock-epic”, desde *La batalla de las ranas y el ratón* y aun *La Odisea*, hasta los orígenes y evolución de la novela, género anti-épico por excelencia según el pensador M. Bajtín, con el *Ulises* de J. Joyce en cabeza, pasando por obras de género diverso como el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, *Orlando Furioso* de Ariosto, *La gatomaquia* de Lope de Vega, *Don Quijote* de Cervantes, *Shamela* de H. Fielding, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentelman* de L. Sterne, *Northanger Abbey* de J. Austen (con parodia en femenino de la heroína de la novela gótica), *Mme. Bovary* de G. Flaubert (con parodia en femenino de la novela rosa) y *Camino de perfección* de P. Baroja (con parodia del relato místico), etcétera.

En el cómic, si nos circunscribimos a la muy bien documentada historia del género en los Estados Unidos, sobre todo de los comics comerciales, vale la pena tener en cuenta a Ma Hunkle en *The Red Tornado* (1940), *Supersnipe* (1942), Tribilín (“Goofy”) en *Súper Goof* (1965), *Captain Klutz*

- 2 “Nuyoricán” se refiere en general al sujeto migrante a la ciudad de Nueva York y de origen puertorriqueño, o de habitante de la ciudad de Nueva York de ascendencia puertorriqueña. Surge de la fonetización al español del término en inglés “New York [Puerto] Rican”, toda vez que la ciudad de Nueva York acogió un gran número de puertorriqueños en la primera horda migratoria de la isla.
- 3 Por “diégesis” entendemos el término estructuralista de amplia divulgación cultural que hace las veces de “historia”.

(1967), Herbie en *The Fat Fury* (1967), *Forbush Man* (1967), entre otros, además de las mil y un parodias al respecto lanzadas desde el longuetudinario *Mad*. Si tratamos el cómic social, sirve destacar *Súper Tiñosa* (1961), parodia del superhéroe del cómic estadounidense, del cubano Virgilio, entre otros de similar estrategia que asomaron para el mismo tiempo desde el paradigma revolucionario en América Latina, de acuerdo con Rius (1991). Lo que interesa consignar en el caso de *Changay* es que los autores retoman la tradición de la parodia en el cómic para renunciar a la posibilidad de un superhéroe puertorriqueño, asunto que retomaremos más adelante.

Volviendo al arte, llaman la atención los siguientes aspectos de su lenguaje formal<sup>4</sup>. Trataremos antes los elementos visuales. En primer lugar, el uso de lápices y tintas para trazar un discurso en blanco y negro en su interior y un arte de portada a color, de gama fría y clara. Lápices y tintas también marcan bastante el modelado, nada esquemático, de las figuras, insertándolas en referida tradición realista: cabe añadir que el trazado tiende a ser curvilíneo y acaricaturado. En algunos de sus números, despunta el contraste en las tintas, con guiño obvio a la ensombrecida Ciudad Gótica del archi-famoso enmascarado. Si bien el uso de viñetas y de hileras es tradicional, generalmente de a tres por tres, el tratamiento de la relación entre ambas esferas varía, en ocasiones ubicando una viñeta en diagonal, en ruptura de linealidad. Las líneas de diseño implicadas y dirección entre viñetas tienden a ser dramáticas, mediante afinidad o conflicto, pero siempre diegéticas, en la medida en que conservan el hilo de la historia.

Hay a su vez predominio de encuadre a modo de primerísimos planos, primeros planos y planos medios, con poca profundidad de campo. Esto es, asoma tratamiento de forma y masa sea bien sin figuras negativas, sea con fondo negativo abstracto, en blanco. En cuanto a elementos de montaje, hay planos autónomos de tipo insertos explicativos (cómic) o subjetivos (*flash-back*), escenas, secuencias ordinarias y alternantes, llenas de *suspense* y dinamismo elíptico como en el cine de Hollywood, y notable omisión general de plano o secuencia descriptivo, de ambientación o de situación. Dichas elipsis diegéticas crean contrastes de espacios, generando ganchos de interés.

En cuanto a señaléticas, despuntan los globos de línea y tipografía convencionales; divertidas flechas reflexivas y caprichosas, aludiendo, con otros recursos, a la materialidad del arte y de la historia, en contraste con la tradición realista, reñida con la idea de un meta-cómic; antes bien, *Changay* se emparenta aquí con la tradición del cómic "underground". De vez en cuando hay cartuchos, no apoyaturas, marcando continuidades igualmente veleidosas entre viñetas. Es de notar el total respaldo del

vernáculo boricua, a diferencia de tanto cómic en Puerto Rico enunciado desde un español genérico o incluso desde el inglés.

Sus autores se precian por este rasgo distintivo, llamándole en nota aparte "criolleras" a su recurso de emplazar la historia del cómic, alejándola así de epigonalismos estadounidenses: "Así empiezan la mayoría de nuestros embelecros: 'Tú te imaginas... ¿A [sic] el Batman de Adam West en un tapón de madre con esa capa sin aire acondicionado al mediodía pa' ir a la colecturía? Con dos pancakes debajo de los brazos!' (*Changuy*, "Apunte preliminar", p.1). Reconocen, sin embargo, que hay otras tradiciones en Puerto Rico que pueden haber aprovechado del vernáculo anterior a ellos, como la del cómic "underground" (*Changuy*, "Apunte preliminar", p.1). La orientación de ellos se distingue, pues, por aprovechar el uso del vernáculo dentro de la tradición del cómic comercial en Puerto Rico. De hecho, su empeño de poner en contexto el cómic responde también a situarlo en la cultura en general y no solo en la lengua, pues aunque la diégesis no tenga lugar en Puerto Rico, hay un sinnúmero de referencias al contexto cultural del mismo. Repetimos: no se ubica en Puerto Rico, pero sí en muchos de sus códigos culturales o vernáculos.<sup>5</sup>

En cuanto a los elementos compositivos, llama la atención la creación de equilibrios asimétricos y de manipulación de escala y proporción de figura con relación al globo y encuadre, de modo que da la impresión siempre de que hay mucha información por viñeta y que es necesario asumir distancia para cobrar una visión de conjunto, aislar el detalle, aspecto que destaco, no como crítica, sino como rasgo formal interesante. Figura y globo lucen apretadas, a punto de desbordar el encuadre o, incluso, desbordándolo con frecuencia. Saltan a la vista, pues, sus puntos de contacto con una estética "neo-barroca", al decir del escritor cubano Severo Sarduy, estética generada desde América Latina en manos de escritores como José Lezama Lima y Alejo Carpentier, con instancias precursoras desde las literaturas novohispana, virreinal y novogranadina, entre otras, y que en carácter reciente se ha trasladado como concepto a la lectura de la producción cultural contemporánea en general, tanto de Latinoamérica como fuera de ella.

A la estética neo-barroca la caracterizará un "surplus" de significación, el desfase entre el signifiante y el significado no tanto por brecha, como corrientes post saussureanas, sino por "exceso", "frenesí", "crepitación" (términos del escritor cubano José Lezama Lima, afines a su otro término de uso: lo "hipertélico", aquello que va más allá de sus fines [utilitarios]). Tiende a ser más intelectual el "Barroco de Indias" o latinoamericano que el Barroco contrarreformista europeo: es "arte de la contraconquista"

4       Sigo de cerca las categorías de análisis formal de: Barbieril, D. (1998); García, S. (2004); Gubern, R. (1974); McCloud, S. (2005); McKenzie, A. (2006) y Vásquez, M. (1981).

5       Utilizo "vernáculo" no solo como término alusivo a un registro dialectal del idioma, sino también a un registro local de cultura.

(Lezama Lima), y apunta, según él mismo, a un estilo de vida y no solo a una estética<sup>6</sup>. Es, por tanto, enemigo de los deslindes entre disciplinas, claro está, e incluso entre arte y vida, afirmaciones que son ya lugares comunes de la crítica latinoamericana.

Retomando el análisis formal, si se tienen en cuenta todos los elementos mencionados, desde los visuales y compositivos en cuanto al lenguaje gráfico; los secuenciales, de montaje o sintagmáticos, en cuanto al lenguaje cinético, y, por último, la señalética, *Changay* ofrece una lectura particular. Lectura que se nos aparece como una hermenéutica de la identidad en general y de la masculinidad en especial, de la ciudad, del país de origen de sus autores y de sus prácticas allí, entre ellas, la de gestión empresarial e, incluso, de la situación ciudadana hoy.

Así, como título de cómic, *Changay* es índice del álter ego heroico de Arturo Mozambique pero a la vez no deja de guardar resonancia con la renombrada ciudad china. Cierta orientalismo deliberadamente acartonado parece adoptarse, para aludir a la situación manga y a sus mercados, por un lado, y a la situación hollywoodense y sus mercados de cine de artes marciales, por otro. Pero no deja de tener resonancia, sugiero, de imaginario sencillamente exotista o fantástico. Es *Changay* también posibilidad de lugar, utopía o distopía.

A tal efecto, interesa que los personajes del cómic no sean seres humanos sino animales que se comporten y hablen como humanos. A Arturo Mozambique/*Changay* lo representa un "chango" o Mozambique de Puerto Rico, ave cuyo nombre científico es "quiscalus niger brachypterus", de tamaño abrevado, de color negro íntegro y brillante, de poco temor a los seres humanos, territorial de comportamiento y ruidosa al atardecer. La cronista puertorriqueña Magali García Ramis ha escrito que el chango debiera convertirse en "pájaro nacional", y no el pitirre como quieren los mitos del país.

El ave es negra o mulata, como la cultura de Puerto Rico, y muy "agentá" o gregaria, afirma la cronista. Así pues, en nuestro cómic, *Changay* es también tierra de changos y, en tal sentido, tierra del chango mayor, *Changay*. Interesa que se haya designado al chango como posibilidad de (anti-) héroe en el cómic, pues es forma de acercarlo a

la cultura, con características de tipo "común", "callejero", según ciertos tipos y estereotipos nacionales de lo negro y de lo puertorriqueño popular.

Por añadidura, es *Changay* un espacio principalmente interpelativo, casi aurático, donde el diálogo –los globos– predomina y no la voz omnisciente o introspectiva que produce totalización o distancia –la apoyatura– (factor que no resulta del todo extraño en Puerto Rico, toda vez que es una cultura donde la radio es todavía uno de los medios de comunicación principales). *Changay*, en fin, parece tierra incapaz de distancia, saturada de contexto o del contexto en el texto. Tierra neo-barroca, plétórica en detalles, que rebasa la nítida cuadratura eficientista-moderna. Plétora que incluso comprende los para-textos y no solo el discurso artístico: en las cartas de lector, los autores de *Changay* aclaran en sus respuestas lo difícil que es hacer cómic en el país, excusándose por las demoras entre tiradas. El contexto es, desde sus comentarios en notas preliminares, también, "sudor" y "tapón" ("embotellamiento" en boricua): "Créame... No era fácil correr la isla entera en un Toyota .8 con medio tanque de gasolina para poder distribuir la revista con éxito" (*Changay*, "Apunte preliminar", p.1). Cada dibujo, sus lápices y tintas, eran sudores. *Changay* era pues cómic-proceso<sup>7</sup>, siempre en (difícil) curso.

Como la posmodernidad en definitiva, la inteligencia de *Changay* radicaba en haber sabido instalarse en tradiciones estadounidenses establecidas pero desde lo diminuto y local, potenciándolo<sup>8</sup>. La difícil pregunta de aquel entonces era cómo poner a hablar en la tradición del cómic del súper héroe estadounidense a quien normalmente era adversario, auxiliar u objeto de la acción del sujeto por excelencia, el héroe estadounidense; esto es, cómo poner a hablar al subalterno<sup>9</sup>, al "subdesarrollado", al "tercermundista", desde el cómic de *Tarzán* (1931) hasta los filmes de catástrofes hollywoodenses, según clásicos análisis del caricaturista Rius (1991, pp.38-39), de un lado, y de los estudiosos Dorfman y Mattelart (1972, pp.57-81), de otro.

Ni "doble cómico" (Bajtín)<sup>10</sup> ni "buen salvaje" (Dorfman y Mattelart) ni estafador, *Changay* el héroe, no el espacio, es pedacería de todos ellos y a la vez no es ninguno de ellos; esto es, al modo del Movimiento

6 Es Severo Sarduy quien contrapone una estética neobarroca propia de algunos exponentes de la cultura del siglo veinte, y no solo latinoamericana, a un "Barroco de Indias" o Barroco latinoamericano, término cuyas propiedades, según es lugar común en la crítica, elaboran, primero, los pensadores Mariano Picón Salas, Pedro Henríquez Ureña y Ángel Guido, y segundo, José Lezama Lima.

7 Me sirvo de la contraposición que se desprende del ámbito del arte contemporáneo entre arte-proceso contra arte-producto, en donde el primero es la cosa inacabada y en curso, en tanto que el segundo es acabado y dirigido.

8 Sigo de cerca la teorización del "devenir menor" de Deleuze y Guattari, como una suerte de infra-significación que, por la misma razón, subvierte la significación dominante o totalizadora.

9 Evoco el clásico artículo de la teoría poscolonial, "Can the Subaltern Speak?" de Gayatri Chakravorty Spivak.

10 En su célebre teoría del carnaval, M. Bajtín elabora que el "doble cómico" en la literatura occidental ejemplifica bien la inserción de la cultura popular en la cultura oficial, toda vez que la segunda rebaja –irrisoriamente– las pretensiones "altistas" de la primera.

Moderno latinoamericano<sup>11</sup>, Changay, en sus momentos más acertados y de contracorriente, es “antropofagia”<sup>12</sup>, deglución, que en su evacuación transforma el producto extranjero, o lo “transcultur”, al modo del antropólogo cubano Fernando Ortiz<sup>13</sup>. Los mismos autores aluden a su cómic como “mejunje” o “híbrido” de los comics de superhéroe, educativo, “underground”, entre otros (*Changuy*, “Apunte preliminar”, p.1). La relación con el paradigma estadounidense se hace más tensa y explícita, curiosamente, en su último número, de segunda edición anunciada pero irrealizada, cuando el estadounidense/nuyoricano, Rigoberto, de parodiado hablar, de habla terminante con frecuencia en “-ou”, se hace superhéroe, Rocketigre, con alta tecnología a la mano, tipo cohete volador y demás, pero su fanfarronería no deja de hacerlo risible, como no deja de ser risible Changay. Nivelados, ninguno de los dos es aquí el doble cómic.

El aspecto más erizado del cómic estudiado, sin embargo, es el tratamiento de la masculinidad. Huelga indicar el lugar preponderante que ocupa el héroe mítico o épico masculino en la historia de las culturas en Occidente desde antiguo, analizado con rigor erudito en otra lectura clásica del cómic, que realiza Umberto Eco, esta vez a propósito de *Superman* (1993, pp.189-255). A tal efecto, es interesante la colocación en otro espacio y en otro tiempo de una masculinidad, al modo del Superman kryptoniano, casi como “padre totémico”, arquetipo del hombre dueño de la comarca y harén, o de su existencia paralela en Latinoamérica, la del “caudillo”, anterior a los límites impuestos por la castración y la cultura, como quieren discursos tradicionales del psicoanálisis<sup>14</sup>.

Afán el de nuestras culturas de soñar con hombres que no padecen los “malestares” de la cultura o del contrato social, que viven a sus anchas y son recompensados en tierra por su padecimiento injusto y en pro de los justos,

y que no mueren, habitando así como los dioses griegos un mundo onírico de eterna juventud. Comprensible ensoñación evasiva, que deja su saldo pendiente en la construcción masculina, que se querrá en adelante igual de todopoderosa e ilimitada, acarreado con ello un trato cruel tanto para con otros como para consigo misma<sup>15</sup>. Pero esto es harina de otro costal.

## Conclusión

Aunque en *Changay* se construye un (anti-) héroe a base de pedazos y con distancia suficiente de paradigmas estadounidenses y colonialistas, el concepto general del cómic no deja de tornarse bastante defensivo en torno a sus identidades masculina y de orientación sexual, como bien ha indicado el gestor puertorriqueño Jefte Lacourt: “En los 1990 vimos posiblemente el mejor superhéroe puertorriqueño que se creó en la isla: Changay (de David Álvarez), un chango vigilante, que luego se le cambió el nombre a Changuy quizás por complejos con la parte ‘gay’ (gai)” (*Funny Fish Fountain Comics*). Así pues, no solo asoman los chistes homofóbicos de rigor en ocasiones de la diégesis, sino marcadamente en los últimos números. Para diferenciarse de otros especímenes animales, el chango no tarda en llamarles “patos” (en boricua es despectivo para homosexual o afeminado). Que no se confunda, pues, a este “pájaro”, Changay, con otros “pájaros”, los “patos”, pareciera sugerir, y cuyo recelo se hace evidente quizá en el cambio de título de *Changay* a *Changuy* en tiempos postreros, como indica Lacourt. En definitiva, el “vuelo” y plumas del súper chango boricua tenían su límite.

Hay que agregar, sin embargo, que no hay lugar sin límites, y que los límites no tienen por qué ser vistos solo como detrimento sino también como condición

11 La curadora Maricarmen Ramírez aplicó el tópico respecto del Movimiento Moderno latinoamericano al arte, reasignándole un semantema de “apertura” y “nacionalismo”, a diferencia del rupturismo y cosmopolitismo del Movimiento Moderno europeo. El Movimiento Moderno latinoamericano fue, pues, más abierto a influencias y menos “nihilista” que el europeo, recalitrante como fue a la gestión pública, entre otros aspectos.

12 Término de artista y teorizante Oswald de Andrade, que se ha tomado como emblema del arte latinoamericano.

13 El conocido antropólogo cubano genera el término “transculturación” para signar, en general, otra forma de leer la relación entre cultura migrante y cultura asentada más allá de la “asimilación”. Esto es, la cultura migrante no siempre “se asimila” la cultura asentada; antes bien, en un gesto que rompe con toda idea de unilateralidad, transcultura la asentada. Transculturación puede definirse como traducción “a sus propios términos” de la cultura asentada por parte de la cultura migrante o, para ponerlo al modo de uno de sus actualizadores más destacados, Angel Rama, como procedimiento de “selección”, “descarte”, “descubrimiento”, “combinación” y “síntesis” de una cultura a otra.

14 Desde el psicoanálisis lacaniando, la “castración” no es “mal necesario” del malestar en la cultura, al modo freudiano. Por el contrario, es “liberadora”, en la medida en que supone un “atravesamiento” (agotar en sus términos) del mito o arquetipo del “padre totémico”, el supuesto “padre de la horda” (Freud) que existe más allá del contrato/vínculo social o restricciones del Otro y para su “goce” propio (Braunstein). De traducirse el término del padre totémico al código revolucionario latinoamericano, el “padre totémico” puede ser ubicable en el “caudillo”, el líder militar o combativo, e inspirado, quien desde un lugar extra-social “pone en sociedad” a la masa amorfa menesterosa.

15 El género como construcción es remisible a los clásicos estudios de Judith Butler, con instancias precursoras en Michel Foucault y hasta en el mismo Severo Sarduy. Así pues, la masculinidad misma se entenderá como lugar que no solo “expresa” sino que también “performa” o “[auto-] realiza” cometidos sociales. Conforme con lo indicado arriba desde el psicoanálisis lacaniano-braunsteiniano, “ser hombre” no es desempeñar una identidad “pre-social”; es antes bien desempeñar una identidad social que, mediante la asunción de la ley simbólica (el límite) y no solo solo la jurídica, va más allá de lo social mismo, para innovar, entre otras, desde el deseo o, incluso, desde la pulsión redirigida.

de posibilidad. No significa tornarse acrítico; sí puede significar ser crítico y a la vez reconecedor de gestiones echadas adelante desde ciertos lugares, límites mediante y no a pesar de ellos. Pese a que estamos lejos en Puerto Rico de una industria del cómic, poco a poco se han ido generalizando en el cómic comercial en la isla pautas sentadas por *Changay* y el cómic “underground”, como las de retomar héroes y localizarlos lingüísticamente.

Además, tal pareciera que comics y gestiones como las de *Changay* ponen de relieve la importancia de la investigación acerca de todo tipo de producción cultural y no solo de la producción cultural rupturista, como se advierte a veces en la investigación académica humanística, cuando en países de débil industria o gestión empresarial el solo ensayo de emprender es de suyo experimental y supone un esfuerzo parejo de creatividad. Además de que como bien apunta Eco en su referido ensayo, el “esquema iterativo” y mensaje redundante o de gran previsibilidad que se advierte en la cultura comercial no es tan fácil de descalificar por los vanguardistas, pues tal parece que “esquemas iterativos” se aprecian en las culturas de todos los tiempos, y que son propios del juego e incluso de toda práctica salutífera (1993, pp.242-243). No son evasibles en su totalidad, en fin, ni por el más revolucionario, en la vida cotidiana.

Haya ganado o haya sido vencido, el legado – quizá heroico– que nos deja *Changay* comprende mucho más que un cómic, en adelante en manos de coleccionistas como yo. Fue una gestión, que retomar o refundar, y tal vez hoy mi trabajo no es más que un pase de bastón.

## Referencias

- Álvarez, D. (2006). *Changay*, 1, (1). Impreso.
- Álvarez, D. y Martínez, D. (1994-1997). *Changay*, 0-6 (1) y “Edición especial”. Impreso.
- Bajtín, M. (1997). El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno. Impreso.
- Barbieril, D. (1998). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós. Impreso.
- Braunstein, N. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London y New York: Routledge.
- Butler, J. (1990). Imitation and Gender Insubordination. H. Abelove, M.A. Barale y D.M. Halperin. (Eds.). (1993). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London y New York: Routledge.
- De Andrade, Oswald. (1981). Manifiesto antropófago. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Impreso.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Impreso.
- Dietz, J.L. (1987). *Economic History of Puerto Rico. Institutional Change and Capital Development*. New Jersey: Princeton University Press.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2000). *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo*. Tercera edición. México, D.F. y Madrid: Siglo Veintiuno. Impreso.
- Eco, U. (1993). El mito de Superman. *Apocalípticos e integrados*. Undécima edición. Barcelona: Lumen. Impreso.
- García Ramis, M. (1993). *La ciudad que me habita*. San Juan: Huracán. Impreso.
- García, S. (2000). *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona: Glénat. Impreso.
- García, S. (2004). *Anatomía de una historieta*. Madrid: Sinsentido. Impreso.
- Gubern, R. (1974). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península. Impreso.
- Lacourt, J. (2012). “Por qué no necesitamos más superhéroes”. *Funny Fish Fountain Comics*. Consultado en julio de 2016, en <http://f3comics.com/?p=1029>
- McCloud, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri. Impreso.
- McKenzie, A. (2006). *El noveno arte. De la mesa de dibujo a la estantería*. Barcelona: Norma. Impreso.
- Ortiz, F. (1987). Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Primera edición, 20 de octubre de 1978. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Impreso.
- Ramírez, M. (2004). A Highly Topical Utopia: Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Ramírez, M. y H. Olea. (Eds.) New Haven: Yale University Press. Impreso.
- Rius (1991). *El arte irrespetuoso: historia incompleta de la caricatura política según Rius*. México D. F.: Grijalbo. Impreso.
- Rius (1991). *La vida de cuadritos: guía incompleta de la historieta*. México D. F.: Grijalbo. Impreso.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Spivak, G. Chakaravorty. Can the Subaltern Speak? *Marxism and the Interpretation of Culture*. C. Nelson y L. Grossberg. (Eds.). Basingtoke: McMilliam Education, 1988, pp.271-313.
- Vásquez, M. (1981). *La historietica. Todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*. México D.F.: Promotora K. Impreso.





UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 11. N°21** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada  
en diciembre de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**  
**Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**