



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214
Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
N° 214**

**Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

| | |
|----------------------------|-------------------------------|
| Director | Dr. Cesar Alarcón Costa |
| Subdirectora | Dra. América Ibarra Parra |
| Secretario | Ac. Diego Moscoso Peñaherrera |
| Prosecretaria | Ac. Ingrid Diaz Patiño |
| Tesorero | Dr. Claudio Creamer Guillén |
| Bibliotecario archivero | Lcdo. Carlos Miranda Torres |
| Jefe de Publicaciones (e) | Dr. José Echeverría-Almeida |
| Relacionador Institucional | Dr. Eduardo Muñoz Borrero |

COMITÉ EDITORIAL

| | |
|---------------------------------|------------|
| Dr. José Echeverría Almeida | Presidente |
| Dr. Jorge Ortiz Miranda | |
| Dra. Rocío Rosero Jácome | |
| Dra. Libertad Regalado Espinoza | |
| MSc. Bayardo Ulloa Enriquez | |
| Dr. Wilson Gutiérrez Marín | |
| Dr. Álvaro Mejía Salazar | (alterno) |
| Dr. Sebastián Donoso Bustamante | (alterno) |

EDITOR

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Dr. José Echeverría-Almeida | Universidad Técnica del Norte |
|-----------------------------|-------------------------------|

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

| | |
|------------------------------|---|
| Dr. Katarzyna Dembic | Universidad de Varsovia-Polonia |
| Dr. Silvano Benito Moya | Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina |
| Dra. Elissa Rashkin | Universidad Veracruzana-México |
| Dr. Stefan Rinke | Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania |
| Dr. Carlos Riojas | Universidad de Guadalajara-México |
| Dra. Cristina Retta Sivoella | Instituto Cervantes, Berlin- Alemania |
| Dr. Claudio Tapia Figueroa | Universidad Técnica Federico Santa María – Chile |
| Dra. Emmanuelle SinarDET | Université Paris Ouest - Francia |
| Dr. Roberto Pineda Camacho | Universidad de los Andes-Colombia |
| Dra. María Letícia Corréa | Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil |
| Dr. Roger Pita Pico | Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia |
| Dr. Justo Cuño Bonito | Universidad Pablo de Olavide-España |
| Dr. Héctor Grenni Montiel | Universidad Don Bosco- San Salvador |
| Dr. Pablo Solórzano Marchant | Universidad Católica Silva Henríquez – Chile |
| Dr. Tomás Caballero Truyol | Universidad del Atlántico – Colombia |
| Dr. Julio César Fernández | Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú |
| Dra. Laura Falceri | Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador |
| Dr. Jairo Bermúdez Castillo | Universidad Sergio Arboleda – Colombia |
| Dr. Renato Ferreira Machado | Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil |
| Dr. Saúl Uribe Taborda | Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador |
| Dr. Juan Cordero Íñiguez | Academia Nacional de Historia – Ecuador |
| Dra. Olga Zalamea Patiño | Universidad de Cuenca |

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII

Nº 214

Julio-diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador

ISSN N° 1390-079X

eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.

Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito

landazurifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

ESTEREOTIPOS LOCALES EN LA HISTORIETA QUITEÑA, DÉCADA DE 1950

Katerinne Orquera Polanco¹

Resumen

El artículo hace referencia a la creación de los primeros estereotipos quiteños en las historietas de las revistas *No sea hueso* y *Sucesos*, que circularon en la ciudad en la década de 1950: el “chulla quiteño”, el indígena urbano, el “chapita” y la esposa gruñona como los más evidentes. El análisis se realiza con las herramientas de la historia cultural, específicamente de la historia de la lectura, que propone estudiar las modalidades de publicación, diseminación y apropiación de los textos por la comunidad de interpretación. Para ello, el artículo se desarrolla en tres partes: la primera describe el cómic quiteño desde su nacimiento hasta la década de los 50; la segunda da cuenta del contexto en que se desarrollaron los primeros estereotipos de la historieta quiteña; y, en la parte final, se presenta un análisis específico de esos materiales.

Palabras clave: Historia de la prensa, Historia de la lectura, Historieta, Estereotipos, Quito.

¹ Doctora en Historia Latinoamericana, Magíster en Historia Andina y Especialista en Historia, todas por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Licenciada en Comunicación Social, especialización en Investigación por la Universidad Central del Ecuador. Perteneció al grupo de investigación Iberconceptos Ecuador. Trabaja en el Área de Historia de la Universidad Andina, Simón Bolívar, donde es responsable del desarrollo editorial de Procesos. *Revista Ecuatoriana de Historia*. Editoralista de diario *El Comercio* desde octubre de 2021 hasta la fecha. Becaria del IFEA en 2018. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3603-0311>. Correo: katerinne.orquera@gmail.com.

Abstract:

The article refers to the creation of the first Quito stereotypes in the comic strips of the magazines *No sea hueso* and *Sucesos*, which circulated in the city in the 1950s: the “chulla quiteño”, the urban indigenous person, the “chapita,” and the grumpy wife are the most obvious examples. The analysis is carried out using the tools of cultural history, specifically the history of reading, which proposes to study the modes of publication, dissemination, and appropriation of texts by the interpreting community. To this end, the article is divided into three parts: the first describes Quito comics from their inception to the 1950s; the second recounts the context in which the first stereotypes of Quito comics developed; and the final part presents a specific analysis of these materials.

Keywords: Press history, History of reading, Comics, Stereotypes, Quito.

Introducción

La historieta fue parte de las ilustraciones incluidas en los impresos que circularon en Quito desde la primera década del siglo XX, pero la creación de estereotipos locales sucede a mediados de siglo, en las revistas humorísticas *No sea hueso* y *Sucesos*, dibujados por Marko y Avispa, lo que da cuenta de que para entonces tanto los autores como el público dominaban el lenguaje del cómic, es decir, leían con facilidad las ilustraciones yuxtapuestas, en secuencia deliberada que buscaban transmitir determinada información y obtener una reacción del lector.²

2 Scott McCloud, *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 1995, p. 9.

Uno de los elementos constitutivos en el lenguaje narrativo del cómic son los estereotipos, pues “para visualizar una idea o proceso rápidamente se requiere que la memoria del lector esté provista de un buen caudal de experiencias. De ahí la necesidad de simplificar las imágenes hasta convertirlas en símbolos repetidos. Ergo, estereotipos”.³ En el caso de Quito, los primeros estereotipos locales fueron dos personajes considerados típicos de la ciudad –el “chulla” quiteño y el “chapita”–, así como otros dos referidos a sectores subalternizados: las mujeres y los indígenas.

Este trabajo busca dialogar con las investigaciones sobre el humor gráfico, la caricatura y el cómic que se han producido en la región desde los años **90 del siglo pasado**, las cuales abordan la gráfica de los impresos desde diversas ópticas: Los estudios culturales, la comunicación o la historia cultural, por ejemplo. En el caso específico del cómic, se han propuesto análisis que lo consideran como un artefacto cultural relacionado con la política, la memoria y la identidad.⁴

Sin embargo, ninguno hace referencia al Ecuador y solo dos coinciden con el arco temporal de esta indagación –los demás van de los años 60 hacia adelante–. Estos estudios, *El cómic hispánico*, de Ana Merino –que explora lo sucedido en España, Cuba, Argentina y México entre 1940 y 1960– y *Puros cuentos*, de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra –referido específicamente el caso mexicano–, son los que permitieron un diálogo más estrecho con esta indagación, para situar las historietas quiteñas respecto a las produ-

3 Will Eisner, *La narración gráfica*, Barcelona, Norma, 2003, p. 9.

4 Sin pretender hacer una lista exhaustiva, entre los trabajos dedicados específicamente al cómic latinoamericano se pueden mencionar: Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Ciudad de México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993; Ana Merino, “Las dimensiones narrativas del cómic del mundo hispánico en los límites de la modernidad”, tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2001; convertida luego en su libro: Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra, 2003; Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010; Jorge L. Catalá Carrasco, Paulo Drinot, James Scorer (eds.), *La impronta de la memoria en el cómic latinoamericano*, Madrid: Cátedra, 2019; y entre los más recientes: James Scorer, *Latin American Comics in the Twenty-First Century. Transgressing the Frame*, Austin: The Texas University Press, 2024.

cidas en otras ciudades de Latinoamérica, considerando tanto las similitudes como las diferencias de cada uno de los mercados culturales en que circularon los artefactos culturales objeto de interés de este trabajo.

También en los estudios producidos en el ámbito nacional, el cómic se ha vuelto objeto de indagación en los últimos años. Ya es posible encontrar diversos trabajos referidos al tema, pero en su gran mayoría se refieren a períodos más recientes, como sucede con los estudios internacionales. Para el período de estudio de este artículo hay mayor cantidad de análisis referidos a las caricaturas y el humor gráfico en general, que sirven de referencia para la presente indagación, principalmente los desarrollados por Hernán Ibarra y María Elena Bedoya, citados a lo largo del artículo.

La línea de investigación que guía el trabajo es la historia cultural, en cuanto tiene que ver con los estudios sobre historia de la lectura. Se sigue la metodología planteada por Roger Chartier respecto a la pertinencia de tomar en consideración prácticas particulares, objetos específicos y usos determinados de lo escrito –en este caso, los primeros estereotipos locales en historieta quiteña– en cuya distribución y lectura se mezclaban con otras formas de comunicación, en un contexto social específico, que determinó la tensión entre la posibilidad de creación y las restricciones respecto a lo que era posible pensar y hacer.⁵

Con el propósito de explicar el ambiente que hizo posible la creación de estereotipos locales en el cómic quiteño, el trabajo se divide en tres acápites: el primero, de tipo diacrónico, explica el nacimiento y circulación de las historietas quiteñas entre la primera y la cuarta década del siglo XX, colocándolas en el marco social de producción; el segundo, en cambio, es de tipo sincrónico y busca evidenciar el contexto social y de producción de historietas en los años 50, cuando el lenguaje del cómic ya era fácilmente entendido por la comunidad de interpretación conformada por autores y los lectores

5 Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, Ciudad de México, Instituto Mora, 1987 [1984], pp. 14-15, 137; Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona: Gedisa, 2007, pp. 54-56.

de los impresos que circulaban en la ciudad; la tercera y última parte se centra en analizar los cuatro estereotipos locales desarrollados en las revistas *No sea hueso* y *Sucesos* en la década de los 50.

El nacimiento y desarrollo de la historieta quiteña

El antecedente más remoto del cómic quiteño es “Virus amoroso”, firmado por Moustache, en la revista *Vejece y Novedades*, de diario *El Comercio*, el 13 de mayo de 1909. Ese mismo año, también *La Ilustración Ecuatoriana* publicó tres historietas humorísticas.⁶ Cabe mencionar que *Yellow Kid*, considerado el primer cómic moderno, había circulado apenas trece años antes en los Estados Unidos. Sin embargo, el siguiente registro de una historieta quiteña aparece en 1921, más de una década de por medio, momento a partir del cual se estabiliza su publicación.

Este ingreso definitivo de la historieta en los impresos de la ciudad se produce al mismo tiempo que inicia una etapa de gran inestabilidad en el país: entre 1924 y 1948 asumieron el poder 24 presidentes, prácticamente uno por año. Juan Maiguashca y Liisa North consideran que la raíz de esos problemas fueron dos crisis: la de “autoridad paternal” –del Estado respecto a los ciudadanos– y la de “lealtad” –de los sectores medios hacia los poderosos–. La búsqueda de salida de esas crisis no fue igual en todo el país, sino que dio paso a tres zonas económicas diferenciadas: Costa, Sierra Norte y Sierra Sur. En la Sierra Norte, donde se encuentra Quito, se produjo un “modesto proceso de industrialización sustitutiva” de importaciones y se registraron procesos de modernización tanto en el espacio urbano como en el rural.⁷

6 Moustache, “Virus antiamoroso”, revista *Vejece y Novedades*, Quito, No 5, 13 de marzo de 1909, p. 80, Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit – BEAEP –; Revista *La Ilustración Ecuatoriana*, Quito, No 5 y No 12, abril y septiembre de 1909, BEAEP.

7 Juan Maiguashca y Liisa North, “Orígenes y significado del velasquismo: Lucha de clases y participación política en el Ecuador, 1920-1972”. Rafael Quintero (ed.), en *La cuestión regional y el poder*, Quito, FLACSO / York University / CERLAC / Corporación Editora Nacional, 1991, pp. 95-97, 108.

Pero la modernización de la ciudad fue desigual, pues mientras del centro hacia el sur de Quito se vivía una crisis de vivienda y servicios básicos por la enorme migración interna, en el norte se construían nuevas y modernas urbanizaciones, así como la pista de aterrizaje del aeropuerto, y se implementaban servicios como el tranvía.⁸ Fue este un período de transición hacia el capitalismo dependiente, que produjo una lucha de las clases sociales aún en formación, que conservaban patrones culturales del pasado. En ese ambiente contradictorio, se produjo una enorme movilización social –entre 1925 y 1950 se crearon 934 organizaciones de obreros, artesanos y empleados–,⁹ al tiempo que se desplegaban tecnologías y usos propios de la comunicación masiva, los cuales se imbricaron con la cultura popular.

Como se puede evidenciar, Quito –al igual que las demás capitales latinoamericanas– pasó por una “modernidad periférica”, que produjo nuevas formas de ocio colectivo: la circulación de variados tipos de impresos, las proyecciones de cine, las radionovelas, los espectáculos de fútbol, toros y box, así como otros espacios de entretenimiento nocturno: teatros, salones de baile y cabarés. Todas estas nuevas expresiones convivían y se retroalimentaban, pues compartían géneros, temas, argumentos y personajes.¹⁰ En ese clima de persistencia del pasado e invasión de la novedad nació el movimiento modernista quiteño, que impulsó la producción de humor gráfico en revistas ilustradas, eventos y salones de artes plásticas.¹¹ El nombre de su revista fue *Caricatura*, la cual circuló al final de la primera década del siglo XX, encabezada por Enrique Terán, con la colaboración de Guillermo Latorre y Carlos Andrade (Kanela).¹²

8 Jorge Salvador Lara, “La urbe del siglo XX”, en *Quito*, Quito, MAPFRE, 1992, p. 266.

9 Juan Maignashca y Liisa North, “Orígenes y significado del velasquismo...”, cit., pp. 90-91, 95.

10 Ana Merino, *El cómic hispánico*, cit.; Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., pp. 25, 28.

11 María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”. Xavier Bonilla (ed.), en: *Historia del humor gráfico en Ecuador*, Alcalá, Universidad de Alcalá/ Milenio.

12 *Revista Caricatura*, Quito, No 27-50, 22 de junio de 1919 - 11 de enero de 1920, BEAEP; Hernán Ibarra, *Trazos del tiempo*, Quito, Museo de la Ciudad, 2006, pp. 20-21, 113; María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones...”, cit., pp. 43-61.

En la década de los 20 circuló la revista *Nariz del Diablo*, de la Empresa de Ferrocarriles, primera publicación que colocó historietas en sus páginas de forma regular, la mayoría sin firma, referidas a situaciones relacionadas con el tren. En la década siguiente, entre 1932 y 1936, circuló *Zumbambico*, publicación en la que participaron los dibujantes de *Caricatura* y otros nuevos, con historietas en color, de estilo modernista, gráfica estilizada y gran expresividad. Para 1937, la historieta se empezó a usar en publicidad, mientras que en los 40 el cómic se mantuvo en pequeñas revistas, unas para adultos y otras para niños.¹³

En aquellos años circulaban tres diarios en Quito: *El Comercio*, *El Día* y *El Debate*, pero hasta mediados de los años 30 ninguno publicaba historietas, nacionales o extranjeras. El primero en comprar cómics a los *syndicates* norteamericanos fue *El Comercio*, a partir de 1936.¹⁴ Por lo tanto, hasta los años 40 las historietas, al igual que las caricaturas, circulaban en la “prensa chica”, según la denominación de la época, distinta de la “prensa seria”, que se distinguía por su comprensión de los hechos y por su gran formato – tamaño estándar de 60 cm de largo por 40 cm de ancho –, mientras que la “chica” era “un enjambre de periodicuchos, diminutos, demoledores y plagados de gratuitos denuestos contra la gente que algo vale; el brote innoble de la literatura de escándalo que cree asegurar el número de sus lectores, burlándose cínicamente del prójimo”.¹⁵

En ese “enjambre de periodicuchos” se desplegó el trabajo de los dibujantes de historietas, con el utillaje intelectual y el tejido cultural de una época contingente y contenciosa, como la define Gui-

13 Katerinne Orquera Polanco, “Reseña del cómic quiteño”, tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2009, p. 58, DOI: 10.13140/RG.2.2.11652.96646; Revista *Zumbambico*, Quito, No 1-46, 1932-1936, BEAEP; Revista Estampas de mi ciudad, Quito, No 16, 1 de agosto de 1937, pp. 7, 16; diario *Últimas Noticias*, Quito, octubre-noviembre de 1942, octubre-diciembre de 1943, BEAEP.

14 Revista *Nariz del Diablo*, Quito, No 3-24, julio de 1922 - julio de 1924, BEAEP; Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito: historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945”, tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, p. 104, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

15 Alejandro Andrade Coello, “El periodismo nacional. Visión de conjunto”, *El Comercio*, 1 de enero de 1936: 23, 5ª sección.

lermo Bustos.¹⁶ Es decir que, a diferencia de lo que sucedió con el cómic norteamericano, en Quito la historieta no sirvió a un interés comercial, sino que, más bien, sirvió como una herramienta de círculos artísticos y pequeños grupos editoriales para reelaborar contenidos y reapropiarse de espacios para la cultura popular, a partir de los productos de la cultura letrada, si seguimos el razonamiento de Eduardo Kingman.¹⁷

No hay que olvidar que para los años 40 ya circulaban en Quito las revistas de cómics mexicanos, los llamados “pepines”, que se constituyeron en un éxito editorial sin precedentes y crearon una industria que permitía la circulación de 4’500.000 ejemplares por semana y un estimado de 6’000.000 lectores en el mismo período. En México, de acuerdo con el relato de Aurrecoechea y Bartra, a las minorías cultas la pasión popular por los pepines les pareció: “una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias: mejor un pueblo de analfabetos puros que una nación de lectores contaminados”.¹⁸

Algo similar cuenta Ibarra para el caso del Ecuador: a mediados de los años 50, los cómics se volvieron preocupación de las autoridades, de manera que el presidente de la República emprendió una purga contra las “revistillas” y sugirió prohibir su importación, pues consideraba que exaltaban la imaginación de niños y adolescentes hacia el vicio, el asalto y el crimen.¹⁹ El gusto popular por las historietas, explican los autores mexicanos, es que, a diferencia de los libros y periódicos “serios”, no inhiben al principiante, son fáciles, accesibles y desechables.²⁰ De manera que para la década de los

16 Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017, p. 377.

17 Eduardo Kingman, “Estudio introductorio. Lo urbano, lo social: la historia social urbana”, en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social Urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador/ Ministerio de Cultura, 2009, pp. 28-29.

18 Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., pp. 13, 17, 22.

19 Hernán Ibarra, “Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX”, *Ecuador Debate*, No 100, abril 2017, 86.

20 Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., p. 13.

50 el cómic es un producto cultural reconocible y legible para el público quiteño, momento en que se producen los primeros estereotipos locales.

El afianzamiento del cómic local en los años 50

A fines de los 40, el escritor Ángel Felicísimo Rojas aseguraba que la literatura nacional era “de una adustez que asusta. Nadie se permite contar un chiste”.²¹ Quizá porque los narradores de la década de los 50, como menciona Martha Rodríguez, ampliaron las temáticas y las preguntas de los años 30: la modernización de las ciudades que reconfiguraba los espacios sociales, el aprendizaje de la civilidad, las tensiones con la cultura rural y la emergencia de las urbes como locus de modernidad.²²

En cambio, la historieta, considerada una expresión “menor” de la cultura de masas, tenía permitido representar lo cotidiano, lo “banal”, y hacerlo de manera humorística. Parafraseando la descripción de Susan Sontag sobre la fotografía, se puede decir que el dibujante se colocaba en un puesto de observación activa para animar la curiosidad de lo que está ocurriendo, de las cosas tal como son, y considerarlas dignas de representarse.²³ En Quito, la caricatura de autores locales empezó a incluirse en los diarios a partir de esta década. *El Sol*, proyecto editorial de Benjamín Carrión y Alfredo Pareja, que circuló entre 1951 y 1954, publicó desde su primer año “A punta de lápiz”, caricaturas de Galo Galecio; al año siguiente, *El Comercio* empezó a publicar a Asdrúbal de la Torre; y entre 1956 y 1962 *El Diario del Ecuador* –extensión de *El Sol*– publicó caricaturas de Galo Galecio, Avispa, Chumbi y el Diablo Ocioso.²⁴

21 Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana*, Quito, Ariel, sin año, p. 221.

22 Martha Rodríguez, “Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas”, *Kipus*. Revista Andina de Letras, no. 21, I semestre 2007, p. 48.

23 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Santillana, 2006 [1973], p. 28.

24 Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., p. 29.

Estos cambios en los impresos sucedían en una década notablemente distinta a las anteriores. El período 1948-1960 fue uno de los más estables en el ámbito político; la economía se estabilizó por el impulso del Estado a las exportaciones de banano de empresas privadas. Pero lo que marcó al país fueron dos hechos sucedidos en la década previa: la Guerra del 41 y la invasión de territorio por parte de Perú, juntamente con la firma del Protocolo de Río de Janeiro en enero de 1942, y la organización de un movimiento popular que promovió la salida de Carlos Alberto Arroyo del Río del gobierno y la elaboración de una nueva Constitución.

Como señala Guillermo Bustos, 1941 fue “el momento más dramático de un secular conflicto limítrofe con el Perú” y la pérdida del acceso al río Amazonas por la firma del Protocolo de Límites sacudió la representación de la nación y alentó el tropo de la “mutilación territorial”.²⁵ Producto de esos hechos y de la represión gubernamental durante los años subsiguientes, se organizó la Alianza Democrática Ecuatoriana -ADE-, que en mayo de 1944 derrocó a Arroyo del Río. ADE fue una especie de frente amplio que buscó cambiar el país, cuyas acciones se conocen como La Gloriosa, que dio paso a la Constitución de 1945, en la que se recogieron los rasgos corporativos de las organizaciones políticas, concretados, por ejemplo, en las diputaciones funcionales para los escaños del Congreso.²⁶

Pero si bien la caricatura logró aceptación en los rotativos más grandes de la ciudad, la historieta permaneció circunscrita a la prensa chica, donde logró extender su presencia. Entre las publicaciones que incluyeron historietas en sus páginas está *El Alacrán*, “seminario profiláctico para la erradicación de la curunchuperra y sus cómplices” que circuló en 1951, encabezada por Alejandro Carrión, con historietas de Galo Galecio.²⁷ En 1956 apareció *La Calle*, que tuvo una década de vida, lapso en el que publicó 24 cómics. Esta revista

25 Guillermo Bustos, *El culto a la nación...*, cit., p. 25.

26 Guillermo Bustos, “La identidad ‘clase obrera’ a revisión: una lectura sobre las representaciones del Congreso obrero de Ambato de 1938”, *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, No 2, I semestre 1992, p. 83.

27 Revista *El Alacrán*, Quito, No 1-6, 22 de septiembre - 3 de noviembre de 1951, BEAEP.

se oponía al gobierno de Camilo Ponce; fue dirigida por Pedro Jorge Vera y Alejandro Carrión. Las historietas estaban a cargo de Avispa (Gonzalo Mendoza), quien a partir del número 25 inició la serie “Sucedió en la calle”, que ocupaba la contraportada y se refería a hechos políticos o a la vida urbana.²⁸

Pero para la presente investigación, la publicación más importante del período fue la revista humorística *No sea hueso*, que circuló entre 1950 y 1957, en un formato similar a las revistas de cómic mexicanas –28 x 43 cm aproximadamente–, pero en presentación de periódico, es decir, sin una portada en diferente papel o color. Publicada en blanco y negro, podría contener algunos cómics con color, pero estos constituían más bien una excepción. Esta revista tuvo una larga vida respecto a sus similares –circular durante ocho años es un récord para cualquier revista del período y, aún más, para una revista humorística– y lograron representar los “tipos” quiteños más destacados de la época.

Se registran 44 historietas publicadas, dibujadas por Marko y Avispa. Los dos tenían a su cargo las tiras cómicas “Un chulla como tantos”, “Cha, cha, chapita”, “1800 y pico 1900 y poco” y “Silvestre”, firmadas indistintamente por uno o por otro y, a veces, sin firma. Estos son los dos autores responsables de dibujar a los primeros estereotipos quiteños,²⁹ quizás porque lograron mantener un trabajo colaborativo en una publicación de largo aliento y porque en ese momento se impulsaba un proyecto de ciudad que debe haber influido en sus creaciones. A esta se une la revista *Sucesos*, de la que existe un solo ejemplar, pero que tenía características similares a la primera y, de hecho, también a Avispa como uno de sus dibujantes.

Como ha señalado Bustos, a partir de los años 30 las élites de la capital incitaron un proceso de construcción social de memoria pública y de tradiciones que volvieran a Quito un emblema de la ciudad hispánica, en el que participaron los historiadores de la Academia Nacional de Historia, desde el ámbito académico; el municipio

²⁸ Revista *La Calle*, Quito, No 24-133, 31 de agosto de 1957 - 12 de julio de 1963, BEAEP; Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., pp. 43, 51-53.

²⁹ Revista *No sea hueso*, Quito, 1950-1957, BEAEP.

de Quito mientras Jacinto Jijón y Camaño fue presidente del Concejo Municipal y luego alcalde, desde el ámbito oficial; diario *El Comercio*, especialmente por su vespertino, *Últimas Noticias*, que auspició y cimentó las “tradiciones quiteñas” –“el 40” (un juego de naipes), las corridas de toros y las carreras de coches de madera, por ejemplo– desde los medios de comunicación; y la población blanco-mestiza que adoptó la idea de “quiteñidad”, un complejo juego de adscripciones en oposición a lo indígena, en medio de relaciones sociales complejas.³⁰

Los primeros estereotipos de la historieta quiteña

Siguiendo a Ricardo Pérez Montfort, quien analiza la creación de lo “típicamente mexicano”, es posible considerar que la búsqueda por definir la “quiteñidad” dio paso a estereotipos que buscaban sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo verdaderamente quiteño, entendido como una síntesis de las características de un determinado grupo social, tanto en lo anímico como en lo intelectual y de imagen. Estos estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en la cultura popular, la actividad política y los medios de comunicación masiva, por lo que permearon tanto a las élites como a los sectores populares.³¹

El sentido de esos estereotipos fue reducir a una dimensión gobernable el sentido de “lo quiteño” y contribuyó a su difusión que se replicaran en varios medios de comunicación.³² No se debe olvidar que en Quito se impulsó, desde décadas anteriores, una cultura

30 Guillermo Bustos, *El culto a la nación...*, cit., p. 367; Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en Quito a través de la historia, Quito, Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito/ Consejería de Obras Públicas y Transporte/ Junta de Andalucía, 1992, p. 182; Ernesto Capello, “Hispanismo casero: la invención del Quito hispano”, *Procesos*. Revista Ecuatoriana de Historia, No 20, julio-diciembre 2003, p. 55; Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros”, en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana...*, cit., 376; Eduardo Kingman “Estudio introductorio. Lo urbano...”, cit., pp. 22-23.

31 Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, No 12, 1999, pp. 186-187.

32 Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación...”, cit., pp. 177-193.

popular letrada, auspiciada en un inicio por intelectuales y benefactores católicos y que para mediados de siglo ya había adquirido características propias.³³ Esto permite también remarcar que la comunidad de interpretación de estas historietas no solo recibía los mensajes emitidos por los medios masivos, sino que tenía la capacidad de reinterpretarlos y usarlos como resistencia al poder.

En *El cómic hispanico*, Merino asegura que al creador de cómics debe considerársele un “intelectual masivo y popular”, y que las historietas son herederas de la literatura popular decimonónica y del costumbrismo, que gustaba de crear personajes típicos. En esta última idea coincide Ibarra para el caso ecuatoriano, pues asegura que el costumbrismo ha sido ignorado en el análisis de los impresos, pese a que tuvo un público vigente hasta mediados del siglo XX.³⁴ De los creadores de los primeros estereotipos quiteños, Marko y Avispa, no se tienen mayores datos. Del primero, excepto su seudónimo, prácticamente se desconoce todo, incluso su nombre. Mientras que Gonzalo Mendoza, Avispa, fue un dibujante tanto de caricaturas como de cómics muy fecundo, que se mantuvo vigente por varias décadas, a partir de sus inicios en el diario *El Sol*.

Con estos datos, y bajo la consideración ya mencionada de publicar en la prensa chica, no es seguro que estos autores quepan en el adjetivo de “masivo”, pero sí de “popular”, no en el sentido de tener notoriedad, sino de pertenecer a la cultura popular. Asimismo, siguiendo a Ian Gordon, Merino asegura que se pueden plantear varias perspectivas de análisis del cómic y la modernidad, de las que menciona dos: a) entenderlos como parte del proceso de modernización o b) una respuesta humorística a los problemas de una sociedad en transición.³⁵ Pero la revisión de las historietas de *No sea hueso* y *Sucesos* hace pensar que las dos opciones no son opuestas, pues las historietas son, sin duda, un producto de la modernidad y de la cultura de masas, así como también muestran la agudeza de sus autores

33 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., p. 377.

34 Ana Merino, *El cómic hispanico*, cit.; Hernán Ibarra, “Representaciones de la cultura...”, cit., p. 84.

35 Ana Merino, “Las dimensiones narrativas...”, cit., 13.

para mirar con humor su propia situación y la de sus congéneres, como se detalla a continuación.

El primer estereotipo creado en *No sea hueso* fue el chulla quiteño (Imagen 1), una de las representaciones más fuertes en Quito. De hecho, como se ha señalado antes, existe una conexión y convivencia de varios géneros de la cultura de masas que se hace evidente en este caso: el pasacalle “El chullita quiteño”, infaltable hasta hoy en las fiestas de la ciudad, fue creado en 1948, dos años antes de la circulación de *No sea hueso*, que crea la sección “Un chulla como tantos”, mientras que la novela *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza, se publicó en 1958, cuando ya había dejado de circular la revista humorística que contenía esta historieta, a lo que se podrían agregar representaciones teatrales y radiales del mismo personaje.



Imagen 1. Tira cómica “Un chulla como tantos”, dibujada por Marko
Revista *No sea hueso*, No. 3, 1950, p. 11

Este estereotipo corresponde, como dice el periodista Edmundo Ribadeneira, uno de sus cultores, a un concepto de “quiteñidad institucional que vale como un verdadero estilo de vida, una manera de ser, algo inconfundible, una marca de amor urbano”.³⁶ Con ello pasa a caracterizar a los habitantes de la ciudad: “Dueños de un agudo sentido del humor, los quiteños desahogaban, tal vez,

³⁶ Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, *Revista de Ciencias Sociales y Cultura*, No 19, enero 1994, p. 87.

con bromas y chistes ágiles como saetas el contenido ambivalente y el ambiente de opresión social que pesaba sobre ellos”.³⁷ Así como se muestra en la tira cómica de Marko, cuando el “chulla” va al cielo y se pone a jugar cartas, específicamente 40, con San Pedro y está a punto de ganarle.

Esta versión estereotípica, es decir, reducida de la realidad, es la representación del grupo de los pobres blanco-mestizos de mayor raigambre urbana, cuyos rasgos contradictorios solo pueden entenderse si se toma en cuenta el corte étnico: su empeño por diferenciarse de lo indio, como ha señalado Guillermo Bustos.³⁸ Los rasgos contradictorios del chulla quiteño a los que se refiere el historiador son expresados por Ribadeneira en un estilo jocoso:

Extremadamente hábil para valerse de las apariencias, radica en ello la posibilidad de su integración social oportunista y fugaz, por lo general, necesaria para comer de vez en cuando, para tomarse unos tragos y divertirse un poco a costilla de los demás. El término chulla significa uno solo o uno de dos. Chulla leva alude a no tener sino una única chaqueta; sin embargo, de lo cual se presume mucho. Quería decir ser pobre, no tener qué vestir ni dinero para comprar.³⁹

El chulla quiteño evidencia de manera concreta el solapamiento que se produce entre el desarrollo inicial del capitalismo y los rezagos de la antigua sociedad estamental, que dio lugar al desarrollo de una clase obrera atrapada en un lenguaje de castas, en la apreciación de Bustos:

La presencia de esta ‘longocracia’ surgida, dentro de una suerte de visión estamental, en relación con la ‘aristocracia’ — linaje/tradición — y la ‘bancocracia’ — dinero/modernidad —, generó diversas reacciones tanto por parte de los sectores dominantes como de parte de ciertos sectores subalternos urbanos, que se autodefinían étnicamente a distancia de cualquier expresión que provenga de una matriz indígena.⁴⁰

37 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

38 Guillermo Bustos, “Quito en la transición...”, p. 187.

39 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

40 Guillermo Bustos, “Quito en la transición...”, p. 186.

La consciencia de sus creadores respecto a la idea del chulla quiteño como un estereotipo se evidencia en la afirmación de Ribadeneira respecto a que “la ciudad forjaba, en definitiva, personajes típicos consagrados a producir la sal quiteña gracias a la cual las actividades adquirirían sabor y humor”;⁴¹ aunque buscaba purgarlo de sus contradicciones étnicas y de clase al asegurar que sentía solidaridad con “el chulla eufórico y vital irreductible e inconformen la salsa de su gracia permanente”, pero no “con ese chulla icaziano acomplejado por ser mestizo, siempre en fuga de sí mismo, amedrentado por un perseguidor implacable que no es sino, maligno y torvo, una sensación oscura que emerge de su propia consciencia”.⁴²

El personaje contrario al chulla quiteño es “Silvestre” (Imagen 2), estereotipo del indio urbano, que si bien en los inicios de su representación “tiene rasgos indígenas, viste poncho y está descalzo”,⁴³ como reseña Ibarra, a medida que pasa el tiempo, se viste al estilo de los mestizos y siempre está buscando la manera de ganarse la vida sin esfuerzo, con el concepto de “vago” que solía atribuirse a los indígenas, pues en esos años los blanco-mestizos pobres mantienen con el indio una relación paternalista, de redentorismo o, directamente, de racismo.⁴⁴

41 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

42 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 89.

43 Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., p. 92

44 Guillermo Bustos, “La identidad ‘clase obrera’...”, cit., p. 97.



Imagen 2. Tira cómica “Silvestre”, dibujada por Marko al iniciar la revista.

Revista *No sea hueso*, No. 3, 1950, p. 11.



Imagen 3. Tira cómica “Silvestre”, sin firma, el último año de la revista.

Revista *No sea hueso*, 1957, p. 11.

Como se puede notar, a lo largo de los años, Silvestre ha perdido el poncho y ha ganado zapatos (Imagen 3). El cambio puede deberse a varias razones: el gusto del público por un personaje mestizo, un cambio de dibujante, un cambio de perspectiva, pero también puede tener que ver con el “blaqueamiento” de los indígenas cuando salen a la ciudad; a ellos solía llamárseles “ladinos” o “forasteros”. Desde tiempos de la Colonia, su movilidad borró la frontera entre la república de blancos y la república de indios, al tiempo que estimuló un proceso de diferenciación social y socavó los cacicazgos. Los forasteros sufrieron de ostracismo y bajo estatus en las comunidades indígenas porque se consideraba que debilitaban la tenencia comunal de la tierra, alteraban los modelos tradicionales de reciprocidad y generalizaban las normas españolas.⁴⁵

Como explica Eduardo Kingman, ya en el siglo XX, si bien existían elementos culturales en común entre distintas capas sociales por la pervivencia de lazos patrimoniales, la tendencia dominante era la de la separación social y cultural, que no era generada solo por las élites y las clases medias, sino también por los sectores populares que, ante la crisis de valores generada por la modernidad, intentaron desarrollarse de manera relativamente independiente. Se trataba de una población que, si bien provenía del mundo indígena, estaba sujeta a la urbanización y el mestizaje.⁴⁶

De manera que la cultura popular urbana tenía una complejidad relacionada tanto con las diferencias económicas internas, que podían constituirse en fuente de prestigio, como también con la adscripción al ámbito letrado, que permitía expresarse en público o tomar decisiones; estos dos factores se constituían en un capital simbólico que permitía la diferenciación dentro de los propios sectores populares. La policía, cuyas filas estaban engrosadas por personas de este grupo social, se encargaba, con criterios higienistas, de desalojar a los sectores populares y sus “usos” del centro de la ciudad o de otros lugares en adcentamiento.⁴⁷ De ahí el estereotipo del

45 Karen Powers, *Prendas con pies: migraciones y supervivencia cultural en la Audiencia de Quito*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 12.

46 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., p. 375.

47 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., pp. 377, 380; Eduardo Kingman, *La*

“chapa” –del verbo quichua chapar, que significa vigilar o espiar–, presentado como un ser de pocas luces y que no cumple sus labores a cabalidad.



Imagen 4. “Cha, cha, chapita”, de Avispa (Gonzalo Mendoza).

Revista *No sea hueso*, n.º 5, segunda época, 1957, p. 10.

Como se puede notar, la historieta (Imagen 4) no está dibujada en sentido horizontal, sino vertical, seguramente con el propósito de aprovechar un espacio de la página que de otra manera quedaría vacío. La historia es simple: un “chapa” va a controlar a un borracho que está haciendo escándalo en la vía pública, cantando y tocando la guitarra, pero en lugar de desalojarlo, se queda bebiendo y cantando con él. Pero, aunque esto parezca nada más que una ocurrencia del ilustrador, la historiadora Ana María Goetschel registra que para 1908 la policía aún no lograba institucionalizarse, por lo que “en ciertas ocasiones no solo no cumplía las órdenes, sino que participaba de las algazaras de los sectores populares de los que provenía”.⁴⁸

Si bien se podría pensar que a mediados del siglo XX la situación no era la misma, baste recordar que luego de La Gloriosa, en 1944, el Cuerpo de Carabineros se transformó en la Guardia Civil Nacional y solo en 1956 se unificaron los mandos urbano y rural. Por lo que es posible suponer que la invitación a ser parte de la fiesta era una estrategia de evasión y escamoteo de las personas sujetas a acciones punitivas.

ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía, Quito, FLACSO Ecuador/ Universidad Rovira y Virgili, 2006, p. 328.

⁴⁸ Ana María Goetschel, *Moral y orden. La delincuencia y el castigo en los inicios de la modernidad en Ecuador*, Quito, FLACSO Ecuador/ Abya-Yala, p. 115.

El cuarto y último estereotipo se encuentra en la revista *Sucesos* y hace alusión a la esposa gruñona, para cuyo análisis se sigue el examen que realiza Armando Bartra a las historietas de la familia Burrón, publicadas en México en un período similar al de este artículo. La primera advertencia del autor es que no se trata de encontrar a una familia típica, sino de las situaciones representativas del autor, ilustradas luego de observar su sociedad; por lo tanto, no es un material primario, sino un texto elaborado que se debe decodificar.⁴⁹

La ilustración es de Avispa (Imagen 5). Como se puede notar en los dibujos, dado que el texto se ha vuelto ininteligible, de diez viñetas, cinco corresponden a parejas y, de ellas, una corresponde a un cambio de los roles tradicionales de hombre y mujer, pues ella está acostada leyendo el diario, mientras él tiene maletas para irse, y cuatro muestran a mujeres disgustadas que amenazan al marido, lo sacuden o directamente lo han golpeado, todo esto bajo el socorrido patrón de esposa verdugo-esposo víctima, que usaron los cómics desde sus inicios.

De acuerdo con el análisis de Bartra, estas “ogresas” han sido dibujadas por hombres y las historietas pensadas, en primera instancia, para un público masculino, razón por la que pocas veces toman en cuenta el enclaustramiento de la mujer en el hogar y, en cambio, proyectan sus fobias viriles, como el síndrome de marido oprimido. De hecho, análisis de cómics norteamericanos hechos en 1955 y 1963 dan cuenta de que en las historietas el matrimonio “disminuye” a los hombres; cuando son solteros son altos y guapos, pero cuando están casados son representados calvos y panzones, con mujeres de mayor estatura, pero más gordas y feas que las solteras.⁵⁰ Efectivamente, en la historieta de Avispa se puede ver que, excepto una, todas las demás son mujeres poco atractivas y, aunque no son gordas, sí se ven más altas que sus maridos.

49 Armando Bartra, “La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX”, Versión. Estudios de Comunicación y Política, No 25, 2010, p. 34.

50 Armando Bartra, “La osa y el barbero...”, cit., p. 37.



Imagen 5. "Se acabaron las fiestas", por Avispa.

Revista Sucesos, n.º 1, enero de 1959, p. 58.

Las imágenes que se generan en estas revistas van acompañadas de otros innumerables dramas representados en el cine, los radioteatros, los tangos, los boleros, los fotomontajes y los folletines del corazón, consumidos especialmente por las clases populares y la media baja que ven desvanecerse sus anhelos de progreso, acosados por la po-

breza –hambre, enfermedad, carestía, delincuencia, arbitrariedad policiaca, malos servicios públicos, ira, desesperanza– y, en esa medida, la historia que se narra corresponde a la crisis y transformación de las estructuras familiares que dejaron de ser viables con la llegada de la modernidad.⁵¹

Este último estereotipo, como se hace evidente, también da cuenta de la ausencia de las mujeres en el ámbito de la ilustración de los impresos, especialmente en cuanto tiene que ver con el cómic, lo que demorará todavía un par de décadas para suceder. Esta ausencia no se produjo únicamente entre los ilustradores; en los diarios también se registra una prolongada ausencia de reporteras hasta la década de los 50, lo que Pablo Piccato atribuye a que el periodismo, la política y la literatura excluyeron a las mujeres porque se debatían en entornos públicos de homosociabilidad, donde la amistad era el vínculo más fuerte.⁵²

Conclusiones

Una primera y relevante conclusión es que en Quito las historietas locales no circularon en los grandes rotativos – eso solo sucederá en la década de los 60 con las historietas de Nelson Jácome –, por lo que su consolidación se debe a ilustradores que trabajaron en pequeñas revistas, muchas de ellas humorísticas. Es decir que los ilustradores se apropiaron de una herramienta creada por los grandes rotativos para expresar sus propias representaciones de la vida social y el poder.

El proceso de divulgación fue lento, pero apalancado por la circulación permanente de historietas norteamericanas desde el año 1936 en el diario *El Comercio*, de tal manera que para los años 50 ya es posible producir estereotipos, dado que la comunidad de interpretación efectivamente tiene la habilidad de descifrar los códigos del lenguaje del cómic. En un espacio público donde no solo circu-

51 Armando Bartra, “La osa y el barbero...”, cit., pp. 42, 52.

52 Pablo Piccato, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Durham/ Londres: Duke University Press, 2010, p. 79.

laron los grandes diarios de la ciudad, sino también otro tipo de publicaciones, que disputaban las representaciones étnicas, de clase y de género.

Los cambios que se producen en Quito con la llegada y expansión de diversos medios de comunicación se entretajan con las costumbres tradicionales de relacionamiento en una modernidad que, como señala Ana Merino, es incompleta y está llena de vértices, por lo que las historietas no son necesariamente parte de una industria de entretenimiento masivo, sino también, como sucedió en Quito, un artefacto que cuestiona, a través del humor, tanto los cambios como las permanencias de una sociedad que se encuentra en transición.

Archivos consultados

Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP). Quito, Ecuador.

Fuentes primarias

ANDRADE COELLO, Alejandro, "El periodismo nacional. Visión de conjunto", *El Comercio*, 1 de enero de 1936, p. 23, 5ª sección.

Diario *Últimas Noticias*, Quito, octubre-noviembre de 1942 - octubre-diciembre de 1943.

MOUSTACHE, "Virus antiamoroso", revista *Vejece y Novedades*, Quito, No. 5, 13 de marzo de 1909.

Revista *Caricatura*, Quito, Nos. 27-50, 22 de junio de 1919 - 11 de enero de 1920.

Revista *El Alacrán*, Quito, Nos. 1-6, 22 de septiembre - 3 de noviembre de 1951.

Revista *Estampas de mi ciudad*, Quito, No. 16, 1 de agosto de 1937.

Revista *La Calle*, Quito, No. 24-133, 31 de agosto de 1957 - 12 de julio de 1963.

Revista *La Ilustración Ecuatoriana*, Quito, No. 5 y No. 12, abril y septiembre de 1909.

Revista *Nariz del Diablo*, Quito, Nos. 3-24, julio de 1922 - julio de 1924.

Revista *No sea hueso*, Quito, 1950-1957.

Revista *Sucesos*, Quito, 1959.

Revista *Zumbambico*, Quito, Nos. 1-46, 1932-1936.

Referencias

AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Ciudad de México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

BARTRA, Armando, "La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n.º 25, 2010, pp. 31-57.

BEDOYA, María Elena, "Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940", En Xavier Bonilla (ed.), *Historia del humor gráfico en Ecuador*, 43-61. Alcalá, Universidad de Alcalá/Milenio, pp. 43-61.

CAPELLO, Ernesto, "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 20, julio-diciembre 2003, pp. 55-77.

CATALÁ CARRASCO, Jorge L., DRINOT, Paulo, y SCORER, James (eds.), *La impronta de la memoria en el cómic latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

CHARTIER, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.

-----, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, Ciudad de México, Instituto Mora, 1987 [1984].

BUSTOS, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Fondo de Cultura Económica/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017.

-----, "La identidad 'clase obrera' a revisión: Una lectura sobre las representaciones del Congreso obrero de Ambato de 1938", *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, n.º 2, I semestre 1992, pp. 73-104.

-----, "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)", en *Quito a través de la historia*, Quito, Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito/Consejería de Obras Públicas y Transporte/Junta de Andalucía, 1992, pp. 163-188.

EISNER, Will, *La narración gráfica*, Barcelona, Norma, 2003.

GOETSCHHEL, Ana María, *Moral y orden. La delincuencia y el castigo en los inicios de la modernidad en Ecuador*, Quito, FLACSO Ecuador, Abya-Yala.

IBARRA, Hernán, "Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX", *Ecuador Debate*, No. 100, abril 2017, pp. 81-98.

-----, *Trazos del tiempo*, Quito, Museo de la Ciudad, 2006.

KINGMAN, Eduardo, "Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros", en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 365-382.

-----, "Estudio introductorio. Lo urbano, lo social: la historia social urbana", en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 11-33.

-----, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO Ecuador y Universidad Rovira y Virgili, 2006.

MAIGUASHCA, Juan y NORTH, Liisa, "Orígenes y significado del velasquismo: lucha de clases y participación política en el Ecuador, 1920-1972". Rafael Quintero (ed.), en: *La cuestión regional y el poder*, Quito, FLACSO, York University, CERLAC y Corporación Editora Nacional, 1991, pp. 89-159.

McCLOUD, Scott, *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 1995.

MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra, 2003.

-----, "Las dimensiones narrativas del cómic del mundo hispánico en los límites de la modernidad", tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2001.

ORQUERA POLANCO, Katerinne, "Prensa periódica y opinión pública en Quito: historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945", tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

-----, "Reseña del cómic quiteño", tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2009, DOI: 10.13140/RG.2.2.11652.96646.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo 'típico' mexicano 1920-1950)", *Política y Cultura*, No. 12, 1999, pp. 177-193.

PICCATO, Pablo, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Durham, Londres, Duke University Press, 2010.

POWERS, Karen, *Prendas con pies: migraciones y supervivencia cultural en la Audiencia de Quito*, Quito, Abya-Yala, 1994.

RIBADENEIRA, Edmundo, "El chulla quiteño", *Nariz del Diablo. Revista de Ciencias Sociales y Cultura*, n.º 19, enero 1994, pp. 86-90.

RODRÍGUEZ, Martha, "Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas", *Kipus. Revista Andina de Letras*, n.º 21, I semestre 2007, pp. 39-54.

ROJAS, Ángel Felicísimo, *La novela ecuatoriana*, Quito, Ariel, sin año.

SALVADOR LARA, Jorge. "La urbe del siglo XX", en *Quito*, Quito, MAPFRE, 1992, pp. 261-301.

SCORER, James, *Latin American Comics in the Twenty-First Century. Transgressing the Frame*, Austin: The Texas University Press, 2024.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Santillana, 2006 [1973].

VÁZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.