

ECUADOR

Debate

100



caap
40
años



Quito/Ecuador/Abril/2017

Cuestiones de cultura popular

Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno

Conflictividad socio política:
Noviembre 2016-Febrero 2017

Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales

Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos

Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate*

Antropología: Ecuador no Debate

Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX

Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular

La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales

El *Boom* de la tecnocumbia en el Ecuador

El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales

Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay

Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País

El *macho sabio*. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa



ECUADOR DEBATE 100

Quito-Ecuador • Abril 2017

PRESENTACIÓN / 3-7

COYUNTURA

- Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno / 9-27
Wilma Salgado Tamayo
- Conflictividad socio política: Noviembre 2016-Febrero 2017 / 29-34

A PROPÓSITO DEL No. 100

- Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales / 35-43
Lama Al Ibrahim
- Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos / 45-60
Eduardo Gudynas
- Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate* / 61-74
Víctor Bretón Solo de Zaldívar y Javier Martínez Sastre
- Antropología: Ecuador no Debate / 75-80
Xavier Andrade

TEMA CENTRAL

- Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX / 81-98
Hernán Ibarra
- Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular / 98-116
Manuel Kingman
- La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales / 117-131
Juan Pablo Pinto
- El Boom de la Tecnocumbia en el Ecuador / 133-152
Ketty Wong
- El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales / 153-165
Santiago Cabrera Hanna

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay / 167-177
Nasser Rebai

ANALISIS

- Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País / 179-195
Pierre Gaussens
- El macho sabio. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa / 197-211
María Paula Granda

RESEÑAS

- Crónica de los andes. Memorias del "otro" / 213-216
- Los neo-indios. Una religión del tercer milenio / 217-220
- El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica / 221-222

TEMA CENTRAL

Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX¹

Hernán Ibarra

El tratamiento de la cultura popular, en la caricatura política circunscrito a un momento histórico específico, enfoca los modos de representación y significados del mundo popular en una época de modernización social y cultural. Por lo que es importante considerar el ambiente histórico, relacionado con la irrupción de las industrias culturales, en una sociedad fuertemente jerarquizada. Esto implica un acercamiento que inserta estas imágenes en los procesos históricos y las concepciones culturales predominantes, entre las que se destacan imaginarios costumbristas, junto a ideas convencionales acerca de la moralidad y las buenas costumbres.

Introducción

De acuerdo a una definición convencional, lo popular consiste en las tradiciones culturales cristalizadas en la vida de amplios sectores sociales cuyas expresiones son la religiosidad, las fiestas, tradiciones orales, producciones artesanales, la literatura producida por los mismos actores. Por ello es que las culturas populares, han sido asimiladas a las prácticas culturales que tienen un ámbito de producción y realización en los sectores populares urbanos y rurales, constituidas por elementos surgidos de las experiencias codificadas en la vida social de grupos populares o étnicos específicos. Un aspecto problemático es el juego de intercambios y prestamos con la

cultura dominante de la época que se expresa en el sistema escolar, la “alta cultura” y los medios de comunicación. Lo culto, lo popular y lo masivo se presentaron como relaciones complejas a lo largo del siglo XX en América Latina, sobre todo por la irrupción de las industrias culturales.²

Si lo popular puede simplemente ser entendido como un conjunto de hechos y prácticas que se pueden identificar en diversas épocas, surge un problema interpretativo. En una circunstancia histórica determinada, tal como era la situación prevaleciente hacia los años cincuenta del siglo pasado, lo popular no existía como tema de conocimiento, sino que estaba subsumido en la noción de atra-

-
1. Este artículo se sustenta en la investigación realizada en 2005 para el Museo de la Ciudad. Originó una exposición temporal y la publicación del libro *Trazos del tiempo. La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*, Museo de la Ciudad, Quito, 2006.
 2. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Conaculta/Grijalbo, México D.F., 1990, pp. 190-221.

so y barbarie. En el Ecuador de mediados del siglo pasado, hablar de lo popular, era referirse al pueblo, lo plebeyo, generalmente como ideas de tipo negativo. Incluso quienes practicaban y difundían la música y los bailes folklóricos se hallaban condicionados por ideas de tipo civilizatorio. Así que, establecer algún enunciado sobre la cultura popular pasa primero por entender como una época procesa el significado de lo popular.

Esta era una sociedad que ingresaba en un cambio fundamental con el incremento de las migraciones, una mayor urbanización y un parcial retroceso del analfabetismo por la extensión del sistema escolar y las campañas de alfabetización. En la sociedad ecuatoriana de mediados del siglo XX prevalecía una densa jerarquización social y clasificaciones raciales que definían el lugar de las personas como blancos, mestizos e indios. La alta cultura, una de cuyas expresiones más importantes era la Casa de la Cultura Ecuatoriana –fundada en 1944–, postulaba la necesidad de acercarse al pueblo con propuestas de divulgación cultural; pero, estableciendo distancia con expresiones tales como la artesanía popular, que podía ser exhibida y valorizada, mas como el reconocimiento de la habilidad manual en el predominio de la noción de que la cultura hacía referencia a una formación del gusto, y una asimilación de cánones estéticos que implicaban la apreciación del arte y los productos literarios, los sujetos populares solo eran susceptibles de ser educados o instruidos en la asimilación de las formas más elaboradas de lo artístico. De allí que lo popular será concebido como lo inculto.

Después de 1930, se implantan imaginarios provenientes del indigenismo y los

cultores del folklore. Para los indigenistas liberales, lo deseable era un posible cambio cultural de los indígenas hacia la integración al Estado nacional mediante la educación y la higiene. Los folkloristas que en la sierra y costa ecuatorianas hacían recopilaciones de tradición oral y música popular, buscaban representar la vida indígena y montubia.

¿Qué dice la caricatura política?

La caricatura política es una representación gráfica de acontecimientos o personajes políticos. Corresponde a la comprensión que en una determinada época existe sobre lo que se considera político. A lo largo del siglo XX un factor fundamental en la delimitación de lo político, aparte de los mismos actores políticos, es lo que los medios impresos fueron definiendo que es lo político. Lo político es: todo aquello que se refiere a los eventos que ocurren en el espacio público y son expresados en los medios.

Para los medios impresos, lo político se refiere a los actos de gobierno, a los debates parlamentarios, las campañas electorales, los actos de corrupción, los actores y personajes políticos. Por lo que la caricatura política, es un modo de representación gráfica que delimita lo político y lo no político. Pero; numerosos rasgos de la vida social y pública no son representados por la caricatura política, precisamente porque no son considerados políticos. Se ha observado que “la vida de la gente común se desarrolla en la mayor parte de los casos en espacios diferentes que están fuera del área ocupada por la política, y que la política toca, pero no cubre jamás del todo”.³ Puesto que la vida privada y muchos eventos sociales se encuentran fue-

3. Norberto Bobbio, *El futuro de la democracia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992, 3a. reimp., p. 87.

ra de la política también pueden ser eventualmente politizados.

La caricatura política es una mirada fugaz sobre los acontecimientos, muy dependiente del medio en que aparece, capta eventos y personajes políticos, así como situaciones que carecen de una definición política o se han politizado transitoriamente. La profusión de eventos plantea una duda sobre lo que expresan las caricaturas en un momento determinado. Surge una manera de ver que se conecta a la representación de lo político y lo social.

El estilo y enfoque empleado por los caricaturistas implica un tipo de intervención. El "arsenal" de recursos simbólicos y humorísticos del caricaturista, se despliega en un entramado de tradiciones artísticas y circunstancias históricas.⁴ Y cada caricaturista va configurando su propio lenguaje y símbolos; estos corresponden a una cultura y sus particularidades. También a la recepción de estilos y símbolos internacionales que han tenido una larga difusión.

¿Qué dice la caricatura de un evento o personaje determinado? ¿Habla por sí sola? Estas son preguntas que no pueden ser respondidas fácilmente. Un acontecimiento del pasado tiene determinadas fuentes que nos permiten conocerlo, y una caricatura, contribuirá a distinguir una representación particular que se hizo de aquel evento. Una caricatura no explica los acontecimientos, y puede ser difícil de descifrar para quien no vivió en ese tiempo. Pero sí puede darnos importantes indicaciones de la mentalidad que impera en una época y el caricaturista puede expresar esas coordenadas

históricas. Así como la caricatura y otras imágenes visuales pueden convertirse en una fuente de conocimiento histórico, también son indicativas de la distancia social que impera en una circunstancia histórica determinada.⁵

Es posible postular que los caricaturistas, situados en una posición ligada a la cultura de élite, miraban a lo popular como un motivo a ser interpretado. Independientemente de sus posiciones políticas y los medios en los que publican, era obvio que la letra impresa estaba lejos de públicos masivos. Los caricaturistas utilizaron ocasionalmente motivos extraídos de películas o canciones para incorporarlos a las caricaturas como títulos o textos. *A volar joven* de Cantinflas, o *La Dolce Vita* de Fellini, sirvieron para titular algunos dibujos. Lo mismo, fragmentos de letras o títulos de canciones tales como "Cuesta abajo en su rodada" o "La piedra se desmorona", evocan un conocido tango y albazo respectivamente.

Las caricaturas publicadas, en periódicos y revistas ecuatorianas, que representaron aspectos de la cultura popular hacia mediados del siglo XX fueron ocasionales. Esta fue una temática de poca relevancia cuando las caricaturas se hallaban ya plenamente incorporadas en los medios impresos. Las caricaturas que analizamos, se publicaron en las páginas de opinión y en otras secciones de los periódicos, por ejemplo, en la sección de tiras cómicas. Por eso, la llamada caricatura editorial puede considerarse un punto de vista gráfico que condensa una opinión. La tendencia predominante de los medios impresos ecuatorianos era liberal,

4. E.G. Gombrich, "El arsenal del caricaturista", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Editorial Debate, 1998, pp. 127-129.

5. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 152.

y los caricaturistas se hallaban muy cerca de esta corriente con excepciones. Nuestra lectura trata de situar de manera contextual como se produjeron imágenes sobre lo popular que remiten, en realidad, a las concepciones y símbolos que portaban los caricaturistas. Estos se encontraban inmersos en una sociedad jerarquizada y sus dibujos revelaban una fuerte distancia social. De allí que surgieran representaciones sobre la moral, el alcoholismo o la política que evidencian una relación con la época histórica.

La llegada de la cultura de masas

Alrededor de los años treinta del siglo XX, se estaba produciendo la difusión de algunas formas de la cultura de masas. La instalación de radioemisoras desde aquella década, con una programación que incluía la divulgación del radioteatro, implicaba una llegada a públicos más amplios que tenían acceso a contenidos costumbristas y dramas con contenidos muy cercanos a la literatura de folletín.⁶ Esta literatura fue publicada en Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Sus contenidos se refieren predominantemente a situaciones amorosas con historias sencillas desde una perspectiva melodramática en la que se jugaban los sentimientos ligados a la felicidad y la vida cotidiana, aunque también emergían los dramas pasionales. Eran textos de circulación masiva, llegando a centenares de miles de ejemplares publicados, que contrastaban con los bajos tirajes de la literatura culta.⁷

Si bien la literatura de folletín se publicó en los periódicos y revistas ecuatorianas entre 1910 y 1930, no tuvo la característica de producción editorial autónoma y continuada que mencionamos para Argentina. Aunque su estudio aún no se ha hecho, indudablemente, en la literatura, el teatro y el radio-teatro, ha sido más importante el peso de la tradición costumbrista.

Generalmente la literatura costumbrista ha sido ignorada, sin considerar que tuvo un público lector y estuvo vigente como perspectiva narrativa –y teatral– hasta mediados del siglo XX. No ha sido visibilizada por el peso que alcanzó la narrativa realista de la década de 1930. En las interpretaciones predominantes de la literatura ecuatoriana, el costumbrismo fue considerado una corriente literaria, superada en la tercera década del siglo XX, con la irrupción de la literatura realista. El costumbrismo, es una forma de percibir y describir los hábitos y las conductas de la población en el marco de ambientes urbanos y rurales. El escritor o periodista que se hallaba inscrito en esta tradición, lo hacía desde una posición de observador que elige la crónica y el relato costumbrista donde aparecen personajes que son fácilmente identificables y reconocibles. Conducen a tipologías que tienen su fundamento en la vida social. Un autor representativo de esta corriente literaria, Alfonso García Muñoz, creó en 1937 el personaje Evaristo que sería exitosamente representado por el actor Ernesto Albán hasta los años sesenta.⁸ El mundo

6. Hernán Ibarra y Victoria Novillo, *La radio en Quito (1935-1960)*, Museo de la Ciudad, Quito, 2010.

7. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Norma, Buenos Aires, 2004.

8. Alfonso García Muñoz (Quito, 1911-Bogotá, 1999) fue el autor de *Estampas de mi ciudad*, un periódico semanal publicado entre 1937 y 1938. Promovido como un semanario humorístico, planteaba una historia central protagonizada generalmente por Evaristo Corral y Chancleta y su familia. Las ilustraciones fueron realizadas por el caricaturista Jorge Diez. Véase la recopilación de García Muñoz, *Estampas de mi ciudad*, Libresa, Quito, 2004.

social que planteó García Muñoz, en las Estampas quiteñas, estaba dado por un tipo de personajes y lugares que evidenciaban una situación de fuerte jerarquización social. Las representaciones que proveían las estampas permitían a los lectores realizar fáciles identificaciones con personajes y situaciones conocidas. Los lectores se movían en un terreno seguro y familiar. Desde la esfera doméstica que aparecía como el eje central de la vida diaria, los personajes hacían una vida pública en las calles, plazas, fondas, mercados, cantinas y chicherías. Solo se ambientaban, ocasionalmente, los espectáculos públicos.

Adicionalmente, se vivía la “época de oro” del cine mexicano (1932-1956), las películas mexicanas se exhibieron crecientemente en los cines de las ciudades ecuatorianas. Por lo menos desde 1938, los cines Capitol, Bolívar y Variedades difundieron exitosamente el cine mexicano en Quito. Estos films acerca de charros, temas pasionales y la vida popular urbana, alcanzaron una inmensa popularidad.⁹ Esa época de oro instaló imágenes y personajes que lograron una duradera influencia. Una película emblemática es *Nosotros los pobres* (1947) con Pedro Infante en el papel de Pepe el Toro.¹⁰ La pobreza de un vecindario urbano se lleva con dignidad y banda sonora. No es sorprendente entonces que *Jalisco no te rajes*, haya sido una de las películas con más espectadores en Guayaquil hacia 1942.¹¹ Asimismo, las películas de Cantin

flas tuvieron amplia acogida; cuando el escritor mexicano José Revueltas, estuvo de paso en Guayaquil hacia el comienzo de 1943, observó la atracción que tenían las películas de Cantinflas en el público.¹² Otros films mexicanos estaban relacionados con la música cubana y la vida nocturna, lo que se conoce como el cine de rumberas. Este acceso al cine mexicano, proveyó de modelos masculinos y femeninos de belleza diferentes a los del cine norteamericano. Además, los circuitos internacionales de espectáculos, la radio y la industria fonográfica local, difundían la música caribeña y colombiana, promoviendo referencias distintas a la música nacional.

Las industrias culturales, a través del cine, la radio y las historietas, masificaron determinadas concepciones de lo popular. Entre estas representaciones se encuentran las tiras cómicas de dibujantes ecuatorianos que aparecieron con cierta regularidad en la prensa ecuatoriana. Sin embargo, su posición era bastante subordinada ante el predominio de las contribuciones extranjeras en las páginas de tiras cómicas. Se debe mencionar que la famosa tira cómica “Condorito” empezó a publicarse en Chile en la revista *Okey* desde 1948 y la primera recopilación en libro apareció en 1955 con gran éxito. El elenco de personajes y los ambientes tratados en Condorito, terminaron por incorporarse a los modos locales de expresión humorística en América Latina.

9. Victoria Novillo, “Vínculos entre México y Ecuador con respecto a la producción cinematográfica y radial de ambos países (1900-1970)”, et. al., *Ecuador y México. Vínculo histórico e inter-cultural (1820-1970)*, Museo de la Ciudad, Quito, 2010, p. 58.

10. Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, El Colegio de México, México D.F., 2010, p. 321.

11. *El Telégrafo*, 10 de enero de 1943.

12. Menciona Revueltas que “El público hace fila ante las taquillas de los salones cuando se anuncia una película de Cantinflas, y después comenta con calor las virtudes de nuestro gran cómico”. Véase José Revueltas, “Aproximación a la costa ecuatoriana” [1943], Suplemento sobre México en *El Comercio*, 15 de septiembre de 2005.

La circulación de historietas producidas en otros países, había logrado ya un considerable alcance, no solo por su venta, sino por la diseminación mediante su alquiler en lugares públicos que también eran sitios de lectura. Una nota de la revista *Verdad* en 1954, señalaba que “(...) el Presidente de la República ha emprendido en una verdadera purga de revistillas como Cuentos de Brujas, Ja Ja, Dick Tracy, Acción Policiaca, Dollman, etcétera”, y se sugería la prohibición de la importación “de estos mamotretos que hacen saltar la imaginación del niño y del adolescente, preparándole para el camino del vicio, el asalto y el crimen”. Se afirmaba que las consecuencias eran de tipo moral, con “los estudios abandonados, la moral por los suelos y las taras prematuras al orden del día”. Esto se agravaba por la transmisión de novelas policiales en la radio, con lo que se completaba “un panorama de hampa y de miseria para las generaciones del futuro”.¹³ Lo que este comentario recalca es la creencia de que los comics y radionovelas policiales inducen al delito. Estos argumentos morales son muy similares a los que sostuvo, en la década de 1940, la Liga de la decencia en México ante la creciente publicación de historietas producidas desde los años treinta.¹⁴

Esta opinión negativa, sobre las historietas y otras formas de la cultura masiva, como modos de corrupción de la juventud, era una crítica a las industrias

culturales desde una visión moralizante. Esto coincidía parcialmente con el enfoque conservador y de la Iglesia católica de la “mala prensa”. Algo que puede ser contrastado con las posturas de Adorno y Horkheimer, teóricos de la escuela de Frankfurt, que hacia los años cincuenta, habían emprendido una crítica a las industrias culturales norteamericanas.¹⁵ La suya era una perspectiva que veía la amenaza de la trivialización y mercantilización de los productos de la “alta cultura” que producía su masificación, bastante diferente al enfoque moralizador que ponía énfasis en la corrosión de las costumbres. Se debe mencionar que después de 1930, por influencia norteamericana, ocurrió en Inglaterra una masiva producción de novelas eróticas que eran consumidas por un público popular. Estos libros de pequeño formato tenían contenidos pletóricos de imaginación sexual.¹⁶ Hacia diciembre de 1953 empezó en Estados Unidos la publicación de *Playboy*, la ya clásica revista erótica que en su primera portada presentó a Marilyn Monroe quien ya tenía una relativa carrera como actriz de cine. Esta revista trató de identificarse como una publicación vinculada a circuitos culturales por incorporar contenidos literarios.¹⁷

El cuerpo femenino y la moral

Es relevante considerar una polémica sobre la pornografía y la moral que corresponde a la presentación de es-

13. “Folletines y revistas”, *Verdad*, No. 9, Guayaquil, 2 de diciembre de 1954, p. 5.

14. Anne Rubenstein, *Bad language, naked ladies, and others threats to the nation. A political history of comic books in Mexico*, Duke University Press, Durham and London, 1998, pp. 80-81.

15. Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural”, et. al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila Editores, Caracas, 1974.

16. Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, pp. 267-277.

17. Ravi Somaia, “Nudes Are Old News at Playboy”, *New York Times*, Oct. 12, 2015, https://www.nytimes.com/2015/10/13/business/media/nudes-are-old-news-at-playboy.html?_r=0.

pectáculos de striptease y películas de contenido sexual en las salas de cine guayaquileñas. Por ejemplo, la bailarina argentina Nadia Karamuru, bailó desnuda rodeada de serpientes en el teatro Apolo a comienzos de diciembre de 1953; el espectáculo también incluía bailarinas nacionales.¹⁸ En el Teatro Colón, se presentaron los desnudos de Aixa Azahara “Bailando al desnudo artístico”. Además el mismo espectáculo incluyó la película *Nudismo en el trópico*.¹⁹ Los circos también exhibían bailarinas. Se mencionó en *El Telégrafo* que durante una función de circo en Yaguachi, unas bailarinas semidesnudas bailaron mambos junto a un payaso, que “tomándolas por la cintura, ejecutaba contorsiones de caderas, propias para un espectáculo de cabaret”.²⁰ Lo que el periodista vio fue probablemente a bailarinas con algo cercano al traje de baño que no obstante le producía una respuesta púdica. El incisivo comentario de Roland Barthes, sobre el striptease parisino que corresponde a la misma época, lo define como un ejercicio del desnudamiento que posee elementos rituales y rutinas que producen un efecto poco erótico. Y en ciertos escenarios, que han legitimado el desnudo femenino, puede ser considerado un trabajo calificado conducente a una carrera.²¹

La censura municipal de Guayaquil, autorizó en enero de 1954, la exhibición de la película *Campamento de nudismo o Éxtasis de amor*.²² Esto desató una disputa en la que las sociedades de damas católicas y otras de las elites guayaquileñas denunciaron la pornografía y espectáculos inmorales en el puerto, pidiendo al Ministro de Gobierno Camilo Ponce, su intervención. Se aseguraba que los espectáculos y el cine, “traen continuas e innumerables y nefastas propagandas pornográficas y escenas además de amorales de pésimo realismo, antiestéticas”. Y había un problema adicional, puesto que “a pretexto de comercio, se alquilan revistas inmundas y se las proporciona a los niños, envenenando el espíritu de los hombres del porvenir”.²³ Camilo Ponce, el Ministro de Gobierno respaldó el reclamo de las elites guayaquileñas y pidió la aplicación del Código Penal, ampliando su alcance a las publicaciones impresas.²⁴

El ambiente polémico está representado con una caricatura en la que se observa a los actores involucrados: la Iglesia, el Ministerio de Gobierno, la sociedad porteña, la Casa de la Cultura, el censor que mira y se deleita con la figura femenina. Excepto el Ministro de Gobierno, todos miran hacia un cartel de anuncio de un espectáculo don-

18. *El Universo*, 2 de diciembre de 1953. Naja Karamuru era el nombre artístico de Juana Orfilia Moreira. Pero ella y su representante fugaron de Guayaquil incumpliendo los contratos. Véase “Empresa Romero Jaime es estafada”, *El Universo*, 3 de diciembre de 1953.

19. *El Universo*, 25 de diciembre de 1953.

20. *El Telégrafo*, 2 de enero de 1954, p. 5.

21. Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México D.F., 1988, 7ª. ed., pp. 152-153.

22. Los anuncios de *Campamento de nudismo* publicados en *El Universo* no mencionan al director ni los actores. Probablemente se trata de la película *Garden of Eden* (1954) filmada en un campo de nudistas bajo la supervisión de la Asociación de Naturistas de América. Esta película estuvo en el centro de una controversia judicial sobre la obscenidad en Estados Unidos. Véase Ramón Freixas y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 126.

23. “La sociedad porteña está alarmada por los espectáculos inmorales que se vienen presentando en la ciudad”, *El Sol*, Quito, 9 de enero de 1954.

24. *El Telégrafo*, 9 de enero de 1954.

de una mujer desnuda está de espaldas (figura 1). La Casa de la Cultura y la sociedad porteña tienen el aspecto de mujeres enojadas, lo que subraya atributos femeninos de protección moral. Esta representación visual, enfatiza la existencia de un cerrado frente de defensa de la moral ante el avance de los espectáculos que poseen contenido erótico. En *La Nación*, apareció una caricatura en la que se ve a una mujer que simboliza a la sociedad porteña, aferrada a un árbol que encarna a las autoridades. Con sus manos, trata de salvar a otra mujer que personifica a la moral y está ahogándose en aguas putrefactas que son los espectáculos pornográficos.²⁵ La disputa había puesto en discusión el significado de las normas tradicionales sobre la exhibición del cuerpo femenino, donde nociones tales como la obscenidad y la pornografía eran manejadas como criterios basados en valoraciones morales que invocaban a la decencia. Lo obsceno y lo pornográfico no podían definirse de un modo unánime puesto que dependía del grado de permisividad y regulaciones vigentes.²⁶

El Alcalde velasquista de Guayaquil, Pedro J. Menéndez Gilbert, ratificó la autorización para seguir exhibiendo la película *Campamento de nudismo*, con la indicación de que se darían “funcio-



1. Don Claro Mirón. “Nudismo”, *El Universo*. Guayaquil, 6 de enero de 1954.

nes separadas para damas y caballeros”, y la prohibición de ingreso a los menores de edad.²⁷ Pero el 7 de enero, la Intendencia de Policía de Guayas suspendió drásticamente la presentación de la película y obligó a cambiar la programación de los teatros.²⁸ Fue un triunfo circunstancial de las fuerzas moralizantes puesto que, la autoridad del Estado central se impuso sobre la permisividad

25. La caricatura se titula “S.O.S.” y tiene esta leyenda “La Dama: o me ayudan a sacarla de estas aguas hediondas o su putrefacción causará serias epidemias”, *La Nación*, 7 de enero de 1954, p. 6.

26. En la década de 1950, las opiniones antagónicas a la exhibición del desnudo femenino en los países del norte estaban centradas en si era o no obsceno su presentación en los medios impresos y audiovisuales. Después, los límites entre erotismo y pornografía fueron objeto de agudas controversias en el feminismo norteamericano en las décadas de setenta y ochenta del pasado siglo. El erotismo podía aludir al sexo que implicaba una reivindicación del placer, mientras que la pornografía fue asociada a la dominación masculina y la violencia contra la mujer en las corrientes feministas anti pornografía. Pero la frontera entre el erotismo y la pornografía quedaba situada de modo borroso por las variadas interpretaciones implicadas que tenían derivaciones legales y regulatorias. Véase Raquel Osborne, *La construcción sexual de la realidad*, Cátedra, Madrid, 2002, 2ª. ed., pp. 28-30.

27. “Alcalde encontró solución en la cuestión exhibición de películas consideradas como no apropiadas”, *La Nación*, Guayaquil, 7 de enero de 1954.

28. “Por disposición del Ministerio de Gobierno se impidió ayer la exhibición de la película Campo de nudismo”, *El Universo*, 8 de enero de 1954, p. 4.

de la Censura Municipal de Guayaquil, a los espectáculos de contenido sexual.

Imaginar al pueblo

La representación del pueblo surgió como la invocación a un actor al que se atribuían opiniones políticas en un período de ampliación de la participación electoral. Las imágenes iniciales de “Juan Pueblo”, un personaje del “alma guayaquileña” conocido como un hombre de rasgos cadavéricos, pies descalzos, sombrero y pantalón raídos junto a un perro flaco han sido atribuidas al caricaturista guayaquileño Jaime Virgilio Salinas (1900-1959).²⁹ Esta caracterización generalmente servía como un recurso valorativo que permitía mostrar lo positivo y lo negativo, asumiendo que era un portavoz de la opinión popular. Además, revelaba una identidad con la nación y los ideales republicanos. Juan Pueblo había emergido como la condensación de un actor colectivo que estaba siendo invocado en los discursos políticos. Después de 1930, el pueblo fue un significante fundamental de los discursos de Velasco Ibarra y sobre todo de Concentración de Fuerzas Populares (CFP), que en los años cincuenta y sesenta procesó una representación simbólica del pueblo opuesto a las oligarquías.³⁰

Galo Galecio (1908-1993), utilizó extensamente la imagen de Juan Pueblo en sus caricaturas como un significante que podía adoptar significados políticos liberales y de la identidad nacional. Pero tomando el instante depresivo del fin de la temporada de inocentes Gale-



2. Galo Galecio, “Un triste despertar”, *El Sol*. Quito, 7 de enero de 1954.

cio mostró a Juan Pueblo con una máscara de payaso a comienzos de 1954, situándolo en una escena cotidiana. En la caricatura, titulada “Un triste despertar”, al igual que un pasillo ecuatoriano, el pueblo aparece con una máscara en un costado y vestido con un traje de payaso. Dice: “Ahora si soy un pobre payaso que no valis”. Unos papeles con deudas y unas copas por el suelo, ilustran el fin de una temporada de inocentes.

La caricatura está conectada a un artículo de opinión de Pancho Verde, “Payaso que no valis”:

Hoy, en triste caravana, todos vamos en retorno a la realidad. A esta realidad de desfallecimientos, de contrariedades. De ingraticudes y de miserias. La ciudad ha

29. “Juan Pueblo, personaje del alma guayaquileña”, *El Universo*. Guayaquil, 25 de julio de 1998. No siempre Juan Pueblo era flaco y estaba descalzo. En la revista *Cocoricó*, Salinas representó a Juan Pueblo en 1932 con zapatos y un cuerpo robusto. Ver H. Ibarra, *Trazos del tiempo. La caricatura política...*, p. 23.

30. Rafael Guerrero, *Regionalismo y democracia social en los orígenes del “CFP”, CAAP*, Quito, 1994.

escondido una vez más su traje dominical en el oscuro armario. Y esconderá también por un año sus entusiasmos de viejecita traviesa.³¹

Más o menos por ese tiempo, Raúl Andrade, consideraba que los payasos que aparecían en la temporada de inocentes, eran agresivos a diferencia de otros tiempos cuando imperaba un humorismo de mayor ingenio, la cortesía y menor consumo de alcohol.³² Esta apreciación alude a un cambio de época en Quito con la decadencia de la temporada de inocentes.

Mirando el alcoholismo

En los barrios populares y la periferia de Quito, existían chicherías y guaraperías. Las autoridades sanitarias realizaron desde 1940 una persecución sistemática a estos establecimientos que frecuentados por indígenas y sectores populares, eran parte de la cara tradicional de la ciudad que buscaba ser eliminada.³³ El guarapo, una bebida fermentada del jugo de caña, era considerado por las autoridades de control un tóxico por los ingredientes usados en su preparación. En la caricatura, un expendedor está junto a un barril de guarapo con huesos y zapatos que se aseguraba haber encontrado en los recipientes de almacenamiento.

La cuestión del consumo de bebidas alcohólicas, era un asunto en el que estaban involucrados los intereses de la industria licorera; los afanes fiscales por la necesidad de recaudar impuestos; las autoridades locales y nacionales encar-



3. [Galo Galecio]. "Guarapo", *Diario del Ecuador*, Quito, 17 de enero de 1956.

gadas del control; sectores religiosos e intelectuales que opinaban sobre el alcoholismo de los sectores populares.

Las dos bebidas industrializadas más importantes eran el aguardiente y la cerveza. El aguardiente de caña era producido por destilerías localizadas en las ciudades y alambiques rurales. El Estanco de aguardiente controlaba la producción y circulación del aguardiente de contrabando que proveniente de las zonas tropicales y subtropicales del Ecuador, se consumía en las zonas urbanas y rurales. En cuanto a la cerveza, en la década de 1950 se había consolidado el control del mercado nacional de la cerveza con la marca Pilsener de Guayaquil y la declinante presencia de la cervecera Victoria de Quito.³⁴

31. *El Sol*, Quito, 7 de enero de 1954.

32. Raúl Andrade, "La decadencia de la máscara" [1955], en *Claraboya*, Banco Central, Quito, 1990, pp. 217-218.

33. Eduardo Kingman y Ana María Goetschel, "Chicherías, guaraperías y cantinas", en Edgar Freire (comp.), *Quito tradiciones, testimonio y nostalgia*, Libresa, Quito, 1993, p. 129.

34. Graciela Schamis, *Concentración industrial y transformación agrarias. El caso de la agroindustria cervecera en Ecuador*, FLACSO, Quito, 1980, p. 121.



4. Avispa, "Como festejarán las navidades", *La Calle*, No. 40. Quito, 21 de Diciembre de 1957, p. 34.

Unas viñetas de Gonzalo Mendoza ("Avispa", 1934-2006), contrastan el festejo navideño en los distintos grupos sociales: los ricos, los pobres, el indio. Todos beben licores de acuerdo a su status social. La imagen del indio lo muestra de rodillas, haciendo una plegaria al cielo y un mate de chicha regado al lado (figura 4). La leyenda correspondiente dice: "El indio muy embriagado eleva triste plegaria: ¡si el gobierno me ha engañado, haz tú la Reforma Agraria!".

Atribuye al indígena la creencia de que un cambio social puede venir de la intervención divina ante la falta de intervención estatal.

Los lugares de consumo de cerveza y aguardiente eran las cantinas donde imperaban consumidores provenientes de los sectores medios y populares urbanos. En tanto que la chicha y el guarapo era consumido en chicherías donde predominaban los indígenas. A comienzos de la década de 1950 se identificaron 3.720 cantinas y estancillos en Quito y 6.800 en la provincia de Pichincha.³⁵ Las cantinas han sido evocadas como espacios muy vitales de sociabilidad masculina de las capas medias y populares.³⁶ Mientras que las chicherías se mencionaron frecuentemente como lugares oscuros y lúgubres localizados en las zonas populares y las periferias de Quito. La chicha es una bebida producida a partir del maíz y puede ser consumida en forma inmediata a su preparación o después de un proceso de fermentación. Sus usos rituales y festivos han sido característicos de las sociedades andinas desde la época pre hispánica. Según Blanksten, quien conoció zonas rurales de la sierra en 1948, la chicha era la bebida de las fiestas indígenas donde participaban activamente los sacerdotes de la Iglesia católica.³⁷ En estas circunstancias de distintas pautas de consumo de bebidas alcohólicas, prevalecía una visión prejuiciada que resaltaba el alcoholis-

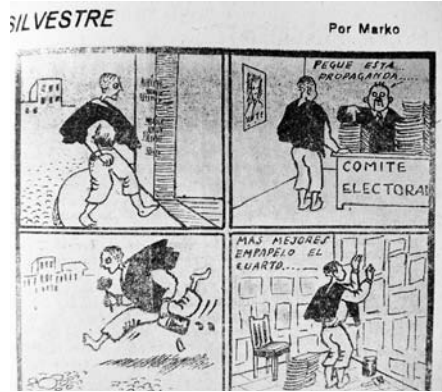
35. José Cruz Cueva, "Higiene mental del empleado público", *Archivos de Criminología, Neuro-Psiquiatría y Disciplinas Conexas*, 2ª. época, vol. III, No. 4, enero-marzo 1955, p. 594.
 36. Nicolás Kingman, "Elegía de la taberna urbana", en Edgar Freire (comp.), *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, T. V., Libresa, Quito, 2004, pp. 360-364.
 37. George Blanksten, *Ecuador: Constitutions and Caudillos*, University of California Press, Berkeley, 1951, p. 18.

mo de los indígenas como uno más de sus defectos. Una voz que buscaba relativizar esta creencia del alcoholismo indígena fue la de Segundo Maiguashca, quien sostuvo que la borrachera estaba en todos los grupos sociales y que “el indio borracho es menos, muchísimo menos cargante y peligroso que el blanco y el mestizo en las mismas condiciones”.³⁸ En un análisis de las condiciones sociales de los empleados públicos, se indica que estos también tenían costumbres de ingesta alcohólica los fines de semana que incidían en su vida familiar y sus ingresos.³⁹

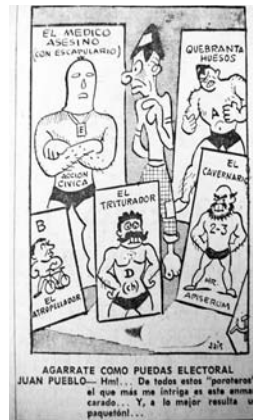
La participación política

Algunas concepciones sobre la mentalidad política en los sectores populares, atribuyen a estos una vinculación utilitaria con la política. Silvestre, es un personaje que apareció en la revista *No sea hueso*. Tiene rasgos indígenas, viste poncho y está descalzo. En una secuencia de viñetas se aprecia su astuto manejo de la participación política. Se vincula a un comité electoral y recibe propaganda para pegar. Pero resuelve utilizar los carteles para empapelar su cuarto (figura 5). Así, la propaganda electoral termina en un espacio privado que ha sido politizado de manera decorativa. Una identificación política circunstancial satura un ambiente privado.

Una contienda electoral local en Guayaquil, es graficada recurriendo a luchadores de catchascán, un espectáculo popular que enfrenta a luchadores que usan formas de combate como las “llaves” que inmovilizan al adversario. En los combates siempre aparece el lu-



5. Marko, “Silvestre”, *No sea hueso*, I, No. 3. Quito, 1955(?), p. 19.



6. Don Claro Mirón, “Agárrate como puedes electoral” [Minuto Gráfico]. *El Universo*. Guayaquil, 2 de noviembre de 1958, p.4.

chador “técnico” frente al “rudo”, o la personificación de la bondad frente a la maldad. Dice Barthes que como espectáculo de simulación, se espera que en el catchascán el luchador realice “exactamente los gestos que se esperan de él”.⁴⁰ Los candidatos al Concejo Municipal de Guayaquil toman los nombres

38. Segundo Maiguashca, *El indio, cerebro y corazón de América*, Fray Jodoco Ricke, Quito, 1949, p. 54.

39. José Cruz Cueva, “Higiene mental...”, p. 596.

40. Roland Barthes, *Mitologías*, p. 14.



7. Miguel Ángel Gómez. "Lo que se ve", *El Universo*. Guayaquil, 25 de enero de 1954.



8. Miguel Ángel Gómez. "Lo que se ve", *El Universo*. Guayaquil, 11 de diciembre de 1958, p. 25.

de luchadores. El profesor Eusebio Macías aparece como "El atropellador", la lista 2-3 como "El Cavernario", el velasquismo como "El triturador", y el CFP es "El quebrantahuesos". La incógnita es "El enmascarado" que Juan Pueblo mira con sospecha (figura 6). Sin embargo, la mayor sorpresa fue la elección del profesor Eusebio Macías como concejal en las elecciones seccionales de 1958. Utilizaba una bicicleta en la que se desplazaba y realizaba sus campañas políticas. Fue candidato del movimiento Concentración Revolucionaria Nacional (CRN) que obtuvo una votación más alta que la registrada por los candidatos de la izquierda.

Observando el mundo urbano

Entre 1940 y 1960, el caricaturista guayaquileño Miguel Ángel Gómez (1906-1994), mantuvo en *El Universo* la tira cómica "Saeta y Raffles" y, "Lo que se ve", unas viñetas sobre costumbres urbanas. Saeta y Raffles son dos personajes cercanos a una idea de clases medias bajas, que realizan acciones localizadas en el espacio doméstico y las

calles en torno a cuestiones de la vida diaria, aunque ocasionalmente irrumpen en sus vidas los temas políticos, cuando hay que usar palancas o tomar decisiones como votantes. Los temas tratados en las viñetas de "Lo que se ve," se refieren a situaciones en los mercados, buses, la calle y los espacios públicos. También son comentarios casa adentro. Siempre se contraponen los

ejemplos de malas costumbres frente a principios que implican las buenas costumbres. Un claro contraste entre el cobrador de un bus que maltrata a pasajeros de otro sector social se presenta en una viñeta. El cobrador está caracterizado por su gestualidad agresiva y lenguaje vulgar (figura 7). Se juzga la conducta de un "patán" desde la opinión de unos personajes de clase media ofendidos. Los malos modales del cobrador de bus aparecen como un comportamiento reprochable.

Una viñeta sobre el alto costo de la vida, muestra un diálogo entre un ama de casa y su empleada negra. Para el ama de casa, existe una responsabilidad política en los altos precios, una creencia firmemente vigente en aquel tiempo (figura 8). Desde una situación de jerarquización racial surge una explicación sobre las causas de los altos precios.

Cuando se enfocan temas de tipo político, estos se refieren al funcionamiento de las oficinas y servicios públicos. Surge la desconfianza en los políticos y la justicia. Se trata de una crítica al Estado desde la perspectiva del funciona-

miento administrativo, evidenciado en la mala atención y negligencia de los empleados públicos, los actos de corrupción y el deterioro de los servicios. Representa el punto de vista de los usuarios de los servicios públicos. En la viñeta rotulada "Servicios públicos en manos de la demagogia y la politiquería", dos usuarios comentan sobre la interferencia de la política en los servicios (figura 9).



9. Miguel Angel Gómez. "Lo que se ve", *El Universo*. Guayaquil, 10 de enero de 1959, p. 19.



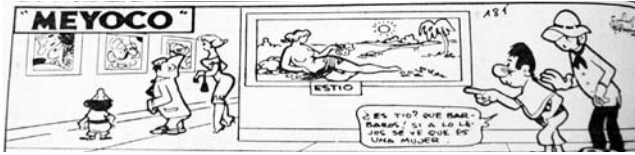
10. Miguel Angel Gómez. "Lo que se ve", *El Universo*. Guayaquil, 5 de febrero de 1959, p. 19.

Dos usuarios vestidos de terno y corbata se quejan de la grosería y el desplante de los empleados públicos que adoptan modales atribuidos a la patanería (figura 10). Es una crítica a las rutinas burocráticas que carecen de un trato amable al público donde no se observan las pautas de urbanidad. Esta forma de vestir muy formal, indica una posición social de clase media.

En la página de tiras cómicas de *El Telégrafo*, apareció "Meyoco", modo de escribir melloco transformando la "ll" en "y" de acuerdo a una convención lingüística costeña. Luis Peñaherrera creó este personaje indígena serrano en Guayaquil. Las primeras caricaturas publicadas en diciembre de 1958, presentan al personaje con sombrero y poncho. Este indígena con trenza que habla mal el castellano, es un modo de representar la cultura indígena serrana. El mundo de Meyoco es el de los trabajos ocasionales que le dan el diario sustento, y las circunstancias que le hacen mostrar su inventiva para obtener dinero. Se relaciona con otros habitantes urbanos y circula en diversos escenarios. El inter-

locutor costeño es "Bananito", un personaje que ocasionalmente va a la cárcel. Una serie que duró varios días tuvo a Meyoco como conscripto y se basaba en las vivencias del caricaturista cuando fue a la conscripción. Se puede inferir que Bananito es una persona de origen rural. Estos dos personajes expresan a dos tipos de raíz popular serrana y costeña que han establecido vínculos de amistad. Meyoco y Bananito están en una exposición de pintura y observan un cuadro con una mujer parcialmente desnuda en una playa que dice "Estío", y Meyoco se sorprende porque una mujer "es tío" (figura 11). Son pues las relaciones entre espectadores populares y una obra pictórica sobre un paisaje de verano que produce malentendidos. Se plantea una brecha interpretativa en la apreciación de una obra de arte proveniente de la alta cultura.

En otra secuencia, Bananito está con su tío —un veterinario— y le presenta a Meyoco. Este se sorprende por los modales del profesional que le dice "para servirle" provocando el desconcierto de Meyoco al no entender el alcan-



11. Luis Peñaherrera. "Meyoco", *El Telégrafo*. Guayaquil, 19 de junio de 1959, p. 18.



12. Luis Peñaherrera. "Meyoco", *El Telégrafo*. Guayaquil, 25 de junio de 1959, p. 18.



13. Nelson Jácome. "Don Canuto", *Diario del Ecuador*. Quito, 4 de marzo de 1961, p. 11.



14. Nelson Jácome. "Don Canuto", *Diario del Ecuador*. Quito, 21 de marzo de 1961, p. 11.

ce de una frase de cortesía que proviene de un superior (figura 12). Las relaciones de jerarquía aparentemente han sido trastocadas con un gesto cortés, puesto que servir a otra persona podría tener un sentido de sujeción y dependencia. En Guayaquil, los indígenas trabajaban de cargadores y como trabajadores de la construcción. Un breve estudio sobre migrantes indígenas de Cañar, muestra que aunque se habían adaptado al me-

dio urbano, mantenían importantes lazos con sus comunidades de origen.⁴¹

Un tipo popular quiteño, "Canuto", se publicó en *Diario del Ecuador*. En esta tira cómica, Nelson Jácome –su autor– le presentó vestido con chaqueta, camiseta y un pequeño sombrero. Sus situaciones suelen ser embarazosas o ridículas y desempeña múltiples ocupaciones: vendedor, mesero, oficinista. También posee una capacidad de conquista a las mujeres. Es un personaje que insinúa la imagen del "chulla" quiteño. Una secuencia muestra que Don Canuto es atropellado y muere. Va al cielo y es ángel, pero después se torna en diablo por-

que al recibir un auto en el cielo atropella a san Pedro en un accidente celestial. Estas representaciones metafóricas se hallan inscritas en elementos simbólicos de la cultura católica.

En un accidente, Don Canuto cae en un bache, cuando está pensando en el estado de las obras públicas (figura 14). Es un modo figurado de criticar a la administración pública. De modo tangencial asoma lo político a través de la vida cotidiana.

41. Javier Espinosa Zevallos, *Aculturación de indígenas en la ciudad de Guayaquil*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1965.

Estas tiras cómicas nacionales publicadas en los diarios ecuatorianos, tenían un espacio marginal frente a aquellas producidas en Estados Unidos, Argentina y México. Evidencian además contenidos locales. Meyoco sitúa un punto de vista de la inserción de personajes populares en Guayaquil, en tanto que Don Canuto muestra a un individuo cercano a un tipo de clase media baja en Quito.

La masiva circulación de historietas producidas sobre todo en México, como el país donde se traducían los más famosos comics provenientes de Estados Unidos, junto a otras de autores y dibujantes mexicanos, plantea una condición relacionada con las industrias y los mercados culturales que también ya habíamos mencionado con la difusión del cine. Al respecto sostiene Sassoon, que los países con fuertes mercados internos culturales están en capacidad de exportar sus productos hacia otros países. Mientras que países con débiles mercados culturales se convierten en receptores de producciones externas.⁴² El caso del Ecuador fue el de un débil mercado cultural condicionado por las altas tasas de analfabetismo y una oferta de productos culturales impresos que llegaba a públicos reducidos dada la segmentación estamental de la sociedad.

Nota final

A mediados del siglo XX, se produjo una parcial modernización social con el incremento de las migraciones, una mayor urbanización y un cierto retroceso del analfabetismo. Pero; en medio de una sólida jerarquización social y clasificaciones raciales, predominaba una noción

de que la cultura hacía referencia a una formación del gusto y una asimilación de cánones estéticos que implicaban la apreciación del arte y los productos literarios. Lo popular venía a ser concebido como lo inculto. Por eso es que, los sujetos populares solo eran susceptibles de ser educados o instruidos en la asimilación de las formas más elaboradas de lo artístico.

Esta aproximación al tratamiento de la cultura popular en la caricatura política, circunscrita a un momento histórico específico, tiene la dificultad del escaso conocimiento disponible sobre los medios impresos y la cultura popular como expresiones materiales y simbólicas. Por eso, enfocar la caricatura política, que situaba temas del mundo popular, implica un acercamiento indirecto que inserta estas imágenes en los procesos históricos y las concepciones culturales predominantes, entre las que se destacan imaginarios costumbristas junto a ideas convencionales acerca de la moralidad y las buenas costumbres.

La caricatura política es una representación gráfica de acontecimientos o personajes políticos. Expresa una mirada efímera sobre los acontecimientos, muy dependiente del medio impreso en que aparece. Procesa eventos y personajes políticos, así como situaciones que carecen de una definición política o se han politizado transitoriamente. Como un modo de visualización que delimita lo político y lo no político, la vida privada y muchos eventos sociales que se encuentran fuera de la política, también pueden ser transitoriamente politizados.

42. Donald Sassoon, "Acerca de los mercados culturales", *New Left Review*, No. 17, noviembre-diciembre 2002, Madrid, pp. 86-98.

El pasado tiene determinadas fuentes que nos permiten conocerlo, y una caricatura, contribuirá a distinguir una representación particular que se hizo de eventos remotos. Las caricaturas y otras imágenes visuales son indicativas de la distancia social que impera en una circunstancia histórica determinada. En tanto que los caricaturistas, se encontraban situados en una posición ligada a la alta cultura, miraban a lo popular como un motivo a ser interpretado.

Algunos aspectos de la cultura popular, figurados en las caricaturas publicadas en periódicos y revistas ecuatorianas hacia mediados del siglo XX, fueron ocasionales. La tendencia predominante de los medios impresos ecuatorianos era liberal y los caricaturistas se hallaban muy cerca de esta corriente, con excepciones. Nuestro análisis procuró situar de manera contextual como determinadas imágenes sobre lo popular evidenciaban en realidad las concepciones y símbolos que portaban los caricaturistas. Condicionados por el ambiente de una sociedad jerarquizada, sus dibujos revelan una amplia distancia social.

Bibliografía

- Andrade, Raúl
(1955) "La decadencia de la máscara", en *Claraboya*, Banco Central, Quito, 1990, pp. 217-218.
- Barthes, Roland
(1988) *Mitologías*, Siglo XXI, México D.F., 7a. ed.
- Blanksten, George
(1951) *Ecuador: Constitutions and Caudillos*, University of California Press, Berkeley.
- Bobbio, Norberto
(1992) *El futuro de la democracia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 3a. reimpr.
- Burke, Peter
(2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Cruz Cueva, José
(1955) "Higiene mental del empleado público", *Archivos de Criminología, Neuro-Psiquiatría y Disciplinas Conexas*, 2ª. época, vol. III, No. 4, enero-marzo, pp. 583-599.
- Espinosa Zevallos, Javier,
(1965) *Aculutación de indígenas en la ciudad de Guayaquil*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa,
(2000) *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona.
- García Canclini, Néstor
(1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Conaculta/Grijalbo, México D.F.
- García Muñoz, Alfonso
(2004) *Estampas de mi ciudad*, Libresa, Quito.
- Gombrich, E.G.
(1998) "El arsenal del caricaturista", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Editorial Debate.
- Guerrero, Rafael
(1994) *Regionalismo y democracia social en los orígenes del "CFP", CAAP*, Quito.
- Hoggart, Richard
(2013) *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno,
(1974) "La industria cultural", et. al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila Editores, Caracas.
- Ibarra, Hernán y Victoria Novillo,
(2010) *La radio en Quito (1935-1960)*, Museo de la Ciudad, Quito.
- Ibarra, Hernán
(2006) *Trazos del tiempo. La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*, Museo de la Ciudad, Quito.
- Kingman, Eduardo y Ana María Goetschel
(1993) "Chicherías, guaraperías y cantinas", en Edgar Freire (comp.), *Quito tradiciones, testimonio y nostalgia*, Libresa, Quito.
- Kingman, Nicolás
(2004) "Elegía de la taberna urbana", en Edgar Freire (comp.), *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, T. V., Libresa, Quito, pp. 360-364.
- Maiguashca, Segundo
(1949) *El indio, cerebro y corazón de América*, Fray Jodoco Ricke, Quito.

Novillo, Victoria

(2010) "Vínculos entre México y Ecuador con respecto a la producción cinematográfica y radial de ambos países (1900-1970)", et. al. *Ecuador y México. Vínculo histórico e inter-cultural (1820-1970)*, Museo de la Ciudad, Quito.

Osborne, Raquel

(2002) *La construcción sexual de la realidad*, Cátedra, Madrid, 2ª. ed.

Revueltas, José

(1943) "Aproximación a la costa ecuatoriana", Suplemento sobre México en *El Comercio*, 15 de septiembre de 2005.

Rubenstein, Anne

(1998) *Bad language, naked ladies, and others threats to the nation. A political history of comic books in Mexico*, Duke University Press, Durham and London.

Sarlo, Beatriz

(2004) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Norma, Buenos Aires.

Sassoon, Donald

(2002) "Acerca de los mercados culturales", *New Left Review*, No. 17, noviembre-diciembre, Madrid, pp. 86-98.

Schamis, Graciela

(1980) *Concentración industrial y transformación agrarias. El caso de la agroindustria cervecera en Ecuador*, FLACSO, Quito, 1980.

Somaiya, Ravi

(2015) "Nudes Are Old News at Playboy", *New York Times*, Oct. 12. <https://www.nytimes.com/2015/10/13/business/media/nudes-are-old-news-at-playboy.html?_r=0>.