

VIÑETAS EN LA ADVERSIDAD

HISTORIA Y DESARROLLO DEL CÓMIC BOLIVIANO EN LOS ÚLTIMOS 30 AÑOS

ARIANA ROSSEL GARRON

VIÑETAS EN LA ADVERSIDAD

Hacia el reconocimiento de la historia y desarrollo del cómic boliviano en los últimos 30 años

Ariana Rossel Garron

Orientadores:

Doutor Heitor Manuel Pereira Pinto da Cunha e Alvelos

Doutor Rui Paulo Vitorino dos Santos

Mestrado em Design da Imagem
Universidade do Porto
2025

La imagen de la portada corresponde a la Fig. 1

UPB UNIVERSIDAD PRIVADA BOLIVIANA · BEDETECA · ABCH! · U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO

Agradecimientos

A mis padres, por acompañarme y brindarme el apoyo necesario para migrar y alcanzar mis aspiraciones.
A mi hermano y a mi familia, por estar siempre presentes en momentos de dificultad.
A mi pareja, por la motivación durante este proceso.
A mis profesores y compañeros de la maestría, quienes me inspiraron cada día y dejaron una huella profunda en mi vida.
A mis orientadores, por su guía académica y humana, que me acompañó en los momentos más decisivos de este camino.
A las personas entrevistadas, quienes con su amabilidad, apertura y disposición convirtieron esta parte del proceso en una experiencia invaluable.
A Júlio Moreira, por su disposición y apertura desde el primer momento, que marcaron una diferencia en este trabajo.
A la Asociación Boliviana de Creadores de Historieta (ABCH), mediante Salvador Pomar, por su constante disposición y cercanía durante este proceso.
A la Universidad Privada Boliviana (UPB), mediante Pablo Romero y Catherine Hoffman, por abrirme las puertas de su institución y brindar espacios que contribuyeron al desarrollo de este proyecto.
A todos quienes hicieron posible este trabajo con su ánimo, confianza o respaldo, expreso mi sincero agradecimiento.
A Dios, por acompañarme y sostenerme a lo largo de este proceso.

Dedico este trabajo a mi yo de la infancia, cuyos sueños me acompañaron e impulsaron incluso en los tiempos más difíciles.

Resumen y palabras clave

Esta disertación aborda el desarrollo del movimiento de historietistas en Bolivia desde 1995 hasta la actualidad, destacando sus orígenes, principales hitos, actores clave y dinámicas de gestión cultural. A través de una metodología basada principalmente en entrevistas semiestructuradas con historietistas, gestores culturales e investigadores, así como la recopilación de fuentes bibliográficas, audiovisuales y material gráfico, se reconstruye una narrativa de carácter histórico y testimonial del cómic boliviano. La investigación destaca la resiliencia de los artistas frente a un contexto marcado por limitaciones como la falta de apoyo institucional, la limitada visibilidad y diversos desafíos del mercado editorial nacional. Asimismo, se analiza la importancia de iniciativas autogestionadas, festivales como *Viñetas con Altura* y publicaciones colectivas que consolidaron un sector artístico con una producción importante a nivel regional. Finalmente, se incorpora una dimensión proyectual mediante la realización de talleres y exposiciones, que contribuyeron a visibilizar este ámbito en espacios académicos y culturales. La investigación constituye un aporte para futuros estudios sobre la historieta boliviana, evidenciando su potencial como expresión artística, social y cultural.

Palabras clave: Historieta boliviana, Autogestión, Identidad y memoria, Edición independiente, Valoración artística

Índice

Agradecimientos 5
Resumen y palabras clave 7
Índice 9
1. Introducción 11
2. Estado del arte 13
3. Metodología 17
3.1. Entrevistas 17
3.2. Recopilación de material gráfico 20
4. Antecedentes 25
5. La historieta en Bolivia a partir de 1995 33
5.1. Los inicios del movimiento 33
5.2. Viñetas con Altura, una época de auge 44
5.3. El movimiento del manga 83
5.4. Abuela grillo, el cómic y la animación 91
5.5. La autogestión en un mercado particular 94
6. Dimensión proyectual: Workshop y exposiciones 113
7. Conclusiones 141
8. Recomendaciones y desenvolvimientos futuros 145
9. Lista de figuras 149
10. Referencias 155
11. Apéndices 163

1. Introducción

Hace aproximadamente 30 años, en Bolivia inició un movimiento de historietistas, que en medio de diversas dificultades marcadas por aspectos económicos, políticos, sociales e idiosincráticos, ha demostrado una notable resiliencia, logrando la producción y publicación de cientos de obras.

Dicho movimiento, que inició con un par de cómics, ha crecido significativamente a lo largo de los años. En medio de la creación de revistas, fanzines, editoriales independientes y la realización de eventos, se ha transformado en un colectivo de decenas de artistas. Su producción, notable por su calidad y diversidad temática, ha enriquecido el panorama artístico y ha dado mayor visibilidad a la cultura boliviana. Además, ha logrado organizar un encuentro internacional que creció hasta convertirse en un referente sudamericano en el ámbito de la historieta.

Resulta importante mencionar que la palabra movimiento hace alusión al colectivo de artistas y las dinámicas sociales que se dan dentro del mismo. Haciendo énfasis en la parte "humana" del ámbito, entendida más allá de la producción de obras, contemplando las redes de cooperación, los vínculos interpersonales y las formas de organización que permiten su existencia y continuidad.

Como plantea Becker (1982), se trata de un enfoque que no produce juicios estéticos, sino que se centra en comprender la complejidad de las redes de colaboración que hacen posible el arte.

Por ello, esta disertación comienza narrando brevemente los acontecimientos relacionados a la historieta boliviana en el siglo pasado y luego se enfoca en lo ocurrido desde 1995, dado que inicia un auge en el cómic, en el que los protagonistas aportan sus propios testimonios permitiendo resaltar la dimensión humana del proceso.

Adicionalmente, esta rama artística carece de documentación y reconocimiento acorde a su relevancia, pues el material bibliográfico relacionado a este movimiento artístico en Bolivia es escaso. Por ello, esta investigación se plantea como un medio para reducir la falta de información y reconocimiento, incorporando además una dimensión proyectual que permite valorar la labor artística de los historietistas a través

de un taller con estudiantes universitarios y dos exposiciones dedicadas a rendirles homenaje.

2. Estado del arte

Como ya se había mencionado, el cómic boliviano cuenta con bibliografía limitada que aborde su historia, el análisis de las obras y la valoración crítica de sus autores, lo que limita la valoración de este ámbito, tanto a nivel nacional como internacional.
Evidencia de ello es que, durante el workshop realizado en diciembre del 2024 con estudiantes bolivianos de la Licenciatura en Diseño Gráfico, se aplicó un sondeo que reveló lo siguiente: de los 20 asistentes del primer día, 13 no conocían a ningún autor de historieta nacional, 4 recordaron a su docente de Dibujo, Alexandra Ramírez, y tan solo 3 mencionaron a otros autores. Esto refleja que incluso personas ligadas al sector creativo desconocen la vasta producción boliviana de historietas. Además, pocos meses antes de esta actividad, se llevó a cabo un festival de cómic importante, *Viñetas Rotas*, al que solamente asistió uno de los estudiantes.
De manera informal, se conversó con Marcos Farrajota y Júlio Moreira, especialistas en cómic en Portugal, quienes manifestaron no conocer historietistas ni obras bolivianas, lo que pone de relieve la limitada visibilidad de esta producción en el ámbito internacional. Asimismo, se entrevistó formalmente a Bruno Porto, investigador brasileño en el campo del cómic, quien coincidió en señalar el desconocimiento existente respecto a la historieta boliviana.
Pese a este panorama de baja visibilidad, se identificaron obras bibliográficas que constituyen referentes para el estudio del cómic boliviano.
En lo que refiere a libros, se encontraron cuatro obras sobre el tema. El primero, *Historieta y caricatura en Bolivia* (2000), reúne capítulos de distintos autores que analizan el cómic y las diversas formas de caricatura e historieta de aquel periodo. El segundo, *El cómic invitado a la biblioteca pública* (Vergueiro, Ed., 2010), contiene un único capítulo dedicado al contexto boliviano: *Jóvenes y producción gráfica y audiovisual a partir del cómic* (Leñero & Ruiz, 2010), que aborda la experiencia de los autores como gestores culturales en el ámbito del cómic y del espacio C+C. El tercero, *Bolivia: lenguajes gráficos* (Pentimalli, Dir. del proyecto, 2016), incluye el capítulo *Por el camino de la viñeta*, de Francisco Leñero, que presenta una visión amplia de la

historia del cómic en Bolivia. Por último, se consultó la versión inédita de *Historia de la historieta boliviana 1900-2023* (Gonzáles y Peralta, 2025), que se publicó en agosto de 2025 y aborda la historia del cómic desde una perspectiva descriptiva y factual, incluyendo además un gran aporte, la catalogación de más de 900 historietas producidas entre 1998 y 2023.

Cabe mencionar que en el libro *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century* (Fernandez, Gandolfo y Turnes, Eds., 2023) hay un capítulo titulado *Cómics bolivianos y la subalternidad*, redactado por Marcela Murillo y que trata de la representación de las cholas bolivianas en la historieta con un enfoque sociológico. De forma similar, *Latin American Comics in the Twenty-First Century* (2024) de James Scorer, menciona al festival Viñetas con Altura, así como a autores bolivianos como Marco Tóxico y Frank Arbelo, y algunos proyectos internacionales en los que participaron.

Además de estas publicaciones editoriales, fueron halladas varias tesis de licenciatura. Entre ellas, *El humor político-visual de la revista Cascabel* (Prieto, 2004) que relata la historia de la icónica revista *Cascabel*; *Análisis semiótico de la historieta boliviana, para llegar a una propuesta de material educativo, utilizando este medio didáctico para optimizar la comprensión de la conjugación del verbo del español como segunda lengua* (Pacheco, 2016) plantea el uso de la historieta como instrumento pedagógico, analizando sus componentes y características para facilitar la internalización de conceptos lingüísticos; y *Origen y construcción de la historieta de ciencia ficción contemporánea boliviana* (García, 2017) estudia el desarrollo de este género desde la visión cultural nacional.

El resto de información de fuentes bibliográficas secundarias está constituido por material breve y disperso. Para la presente investigación, se ha reunido y sistematizado una amplia variedad de artículos de prensa y publicaciones en línea que aportan datos importantes sobre la historia del cómic boliviano.

Además, se han tomado en cuenta fuentes audiovisuales como los minidocumentales *El trazo de Pepe Luque* (2017) y *Los mundos de Clovis* (2018), que incluyen testimonios de dos historietistas destacados del siglo pasado, y el documental *La máquina* (2012), que se compone esencialmente de entrevistas a autores de cómic bolivianos contemporáneos.

Un aspecto relevante es la limitada disponibilidad de ciertas fuentes de información. Algunas fuentes bibliográficas solo están accesibles en bibliotecas con suscripción de pago, mientras que otras se hallan en repositorios cerrados o de difícil acceso. A este hecho, se suma la limitada divulgación del material, lo que dificulta su consulta directa por parte de personas interesadas en el tema.

Esta limitada visibilidad y accesibilidad tiene consecuencias directas sobre los autores y el mercado del cómic boliviano. La falta de información sistematizada y de análisis crítico restringe el reconocimiento de los creadores nacionales y dificulta que su trabajo alcance audiencias más amplias. En este sentido, la presente investigación, al reunir, organizar y analizar material bibliográfico, audiovisual y sobre todo testimonial, contribuye en la creación de una base que puede servir para incentivar la producción, el estudio y la circulación de la historieta en Bolivia, fortaleciendo su visibilidad, su valoración crítica y la consolidación de un mercado más dinámico y sostenible.

3. Metodología

3.1. Entrevistas

Dado que existe una falta de material bibliográfico acerca de la historieta boliviana, la principal fuente de información fueron entrevistas realizadas a autores de cómic, gestores culturales e investigadores.
A continuación, se presenta una lista de las personas entrevistadas.

1. Salvador Pomar, autor de historietas boliviano, 24 de julio de 2024.
2. Pablo Cildoz, autor y editor de historietas, 9 de agosto de 2024.
3. Arlex Terceros, investigador boliviano, 9 de agosto de 2024.
4. Rafaela Rada, autora de historietas boliviana, 15 de agosto de 2024.
5. Andrés Montaño, autor y editor de historietas boliviano, 22 de agosto de 2024.
6. Joaquín Cuevas, autor de historietas y propietario de una tienda especializada de cómics boliviano, 27 de agosto de 2024.
7. Francisco Leñero, gestor cultural boliviano, 28 de agosto de 2024.
8. Susana Villegas, autora boliviana de historietas, 5 de septiembre de 2024 (Entrevista virtual).
9. Jorge Siles, guionista de historietas boliviano, 6 de septiembre de 2024.
10. Sonia Condori (Sococo), autora boliviana de historietas, 10 de septiembre de 2024.
11. Mery Nina, autora de historietas boliviana, 17 de septiembre de 2024.
12. Alejandro Salazar (Al Azar), caricaturista y autor de historietas boliviano, 19 de septiembre de 2024.
13. Bruno Porto, investigador de tópicos de historieta brasileño, 30 de octubre de 2024 (Entrevista virtual).
14. Cecilia Delgado, autora de historietas boliviana, 14 de diciembre de 2024 (Entrevista virtual).
15. Frank Arbelo, autor y editor de historietas cubano-boliviano, 10 de enero de 2025.

16. Oscar Zalles, autor de historietas boliviano, 23 de enero de 2025.
17. Marco Guzmán (Marco Tóxico), autor de historietas boliviano, 28 de enero de 2025.
18. Marcelo Fabián, autor y editor de historietas boliviano, 3 de febrero de 2025.

Para la práctica de esta metodología se preparó un cuestionario guía, con adaptaciones de acuerdo con el participante, y que además se fue enriqueciendo con aportaciones de los entrevistados, quienes sugirieron preguntas para otros autores. El cuestionario guía fue aplicado a criterio en la entrevista, tanto en orden como en la cantidad de preguntas realizadas, dado que eran entrevistas semiestructuradas. En algunos casos se omitieron preguntas y en otros se lograron realizar todas, dependiendo sobre todo del tiempo disponible del autor.

El contacto con los autores se dio en un principio gracias a la colaboración de la Asociación Boliviana de Creadores de Historieta (ABCH), a través de su presidente, Salvador Pomar. Posteriormente, se recurrió a la técnica "bola de nieve", mediante la cual cada entrevistado recomendó a otros autores, ampliando progresivamente la red de participantes.

La elicitación visual fue en varios casos una buena herramienta para indagar más sobre el autor, además de contribuir a la recopilación de material gráfico.

Ningún autor se negó a firmar el consentimiento informado y en todos los casos permitieron el uso del material gráfico que presentaron.

Es de vital importancia considerar la dimensión testimonial de la presente investigación, lo que implica que los hechos se narran desde una visión subjetiva, "humana". Los entrevistados presentan puntos de vista inevitablemente parciales, condicionados por sus trayectorias personales, sus experiencias en el campo artístico y las circunstancias históricas en que desarrollaron su labor. Esta parcialidad permite acceder a una narrativa que muestra la perspectiva de los protagonistas, revelando tensiones y significados que configuran el campo de la historieta en Bolivia.

Como indica Carpenter (2012), respecto a la investigación etnográfica en la producción de cómics, esta permite describir de manera profunda y multidimensional el proceso creativo. Su valor se encuentra en capturar las inspiraciones, experiencias, referencias y negociaciones entre individuos con visiones similares o divergentes. Estos procesos

generan narrativas e imágenes complejas, con múltiples lecturas y contradicciones internas, que reflejan tanto la identidad de los autores como contextos culturales, políticos y sociales más amplios.

Asimismo, (Hernández, 2015) resalta que el empleo de fuentes orales constituye un novedoso recurso histórico y que es imprescindible en cualquier trabajo que aborde las sociedades y acontecimientos del presente, especialmente en la recopilación de información sobre colectivos de los cuales existen pocos registros, contribuyendo a la orientación democratizante del género histórico. Debido a que estas fuentes reflejan tanto las situaciones como las respuestas a ellas, desafían cualquier visión que intente explicar la realidad socio-histórica únicamente a partir de estructuras objetivas.

Carpenter (2012) recomienda un trabajo de campo que vaya más allá de la realización de entrevistas y que posibilite al investigador adentrarse en el ámbito cultural que estudia. En este sentido, el proceso de indagación desarrollado para la presente disertación incluyó una serie de actividades que abarcaron tanto la asistencia a espacios de difusión cultural como la participación en instancias de intercambio académico y encuentros con actores clave del medio. Entre ellas se encuentran la asistencia a conversatorios, como Joven historieta: autores de las generaciones 2010 y 2020, y El manga en la historieta boliviana; múltiples visitas al Pasaje Marina Núñez del Prado y al Mercado Lanza, espacios de acceso a libros originales, usados y piratas; y a la Feria Internacional del Libro de La Paz; así como la participación en varias charlas del Congreso Nacional de Historietas 2024. Estas instancias, sumadas a visitas a espacios culturales como la Fundación Flavio Machicado Vizcarra y la Fundación Simón I. Patiño, y puntos de venta de historietas como La Viñeteca y Plural Editores, permitieron reunir información experiencial de gran relevancia.

Con respecto a la organización de la información, dada la considerable cantidad de testimonios recolectados, se inició con la transcripción de los datos relevantes de cada entrevista a partir de las grabaciones. Posteriormente, una vez identificadas las temáticas recurrentes en los testimonios, se planteó un índice. A cada capítulo se le asignó un color, que permitió resaltar en las transcripciones y bibliografía, las secciones correspondientes a cada temática, garantizando que la información se clasificara de manera ordenada y que ningún dato relevante se perdiera. Luego, la información correspondiente a cada temática se organizó siguiendo el código de colores asignado,

de manera que todos los datos relacionados con un capítulo determinado quedaron agrupados y accesibles de forma coherente. Este procedimiento facilitó la revisión, comparación y análisis sistemático de la información, asegurando que cada elemento de evidencia se incorporara al capítulo pertinente sin pérdida de detalles.

3.2. Recopilación de material gráfico

Para la recopilación de material gráfico se realizaron múltiples visitas a la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, que alberga el acervo más amplio de cómics bolivianos, donde, gracias a Francisco Leñero, fue posible acceder a material de consulta restringida por motivos de conservación, como cómics de la época de dictadura y documentos de tesis; a la Biblioteca de la Fundación Flavio Machicado Vizcarra, que conserva en su archivo algunas obras de difícil acceso; y a la plataforma Gokongo, que dispone de varias historietas completas. Además, se adquirieron obras en la Feria Internacional del Libro de La Paz (FIL) y en la Viñeteca.

La elicitación visual fue otra herramienta esencial, ya que varios autores son también coleccionistas y también tienen material inédito de su proceso.

Durante estas visitas y actividades, se registraron aproximadamente 1.000 fotografías. Para gestionar y organizar este contenido, se aplicó la técnica de inventario y auditoría de contenidos, evaluando cuidadosamente qué piezas serían incluidas en el documento de disertación.



Fig. 2. Bocetos y obra de Rafaela Rada. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024.



Fig. 3. Dibujo original de Andrés Montaño. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024.

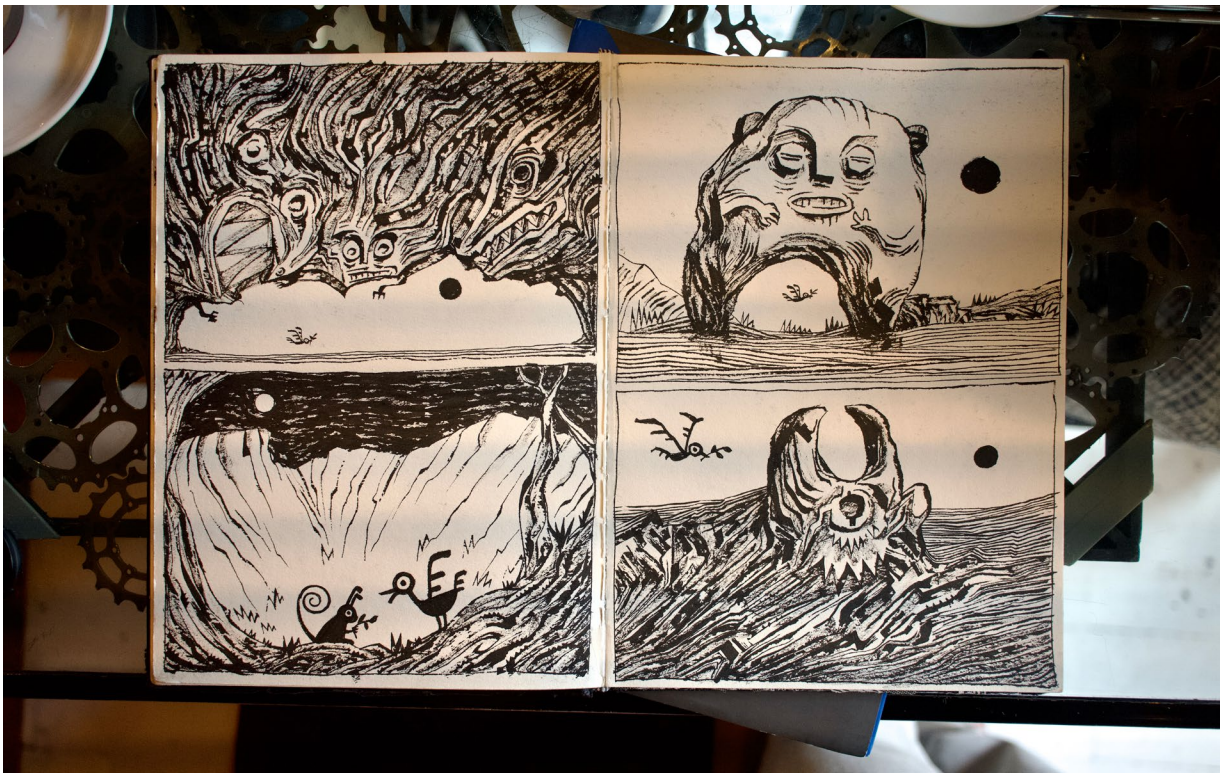


Fig. 4. Dibujos originales de Oscar Zalles. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2025.

4. Antecedentes

A lo largo del siglo XIX, en Europa y Estados Unidos los periódicos utilizaron diversos incentivos para atraer lectores y consolidar su posición en el mercado, entre los cuales se introdujo el cómic. La competencia entre Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst impulsó la innovación en los suplementos dominicales. Así, en 1895 apareció *Yellow Kid*, de Richard Outcault, considerada la primera historieta moderna, publicada en el New York World de Pulitzer (Acevedo, 2020).

La expansión del género se vio favorecida por la distribución de material a través de agencias como King Features Syndicate, lo que permitía a los periódicos comprar historietas importadas a menor costo que contratar a un dibujante local.

A mediados del siglo XX, el cuestionamiento de su influencia en la juventud llevó a la creación del Comics Code Authority (CCA), estableciendo normas sobre contenidos y formas que condicionaron la historieta norteamericana durante décadas (Acevedo, 2020).

En paralelo, surgieron nuevas corrientes internacionales: en Italia, Francia y España aparecieron historietas como *Diabolik* (1962)*, Valentina* (1965)*, Astérix* (1959) *y Barbarella* (1962); en Argentina, Brasil y México, obras como *El Eternauta* (1957)*, Mafalda* (1964) y *Los Supermachos* (1965) incorporaron un compromiso social más marcado. En los países socialistas, la historieta se alineó con posiciones ideológicas gubernamentales, mientras que el comic underground norteamericano, iniciado con *Zap Comix* (1968) de Robert Crumb, rompió con los códigos establecidos y promovió la contracultura (Acevedo, 2020).

La década de 1970 marcó la consolidación de la historieta popular en América Latina, con obras de temática social, política e histórica que buscaban concienciar y movilizar a los lectores. Fue también la época en que Will Eisner publicó *Contrato con Dios* (1978), considerada la primera novela gráfica, mientras que otras obras precursoras, como *El Eternauta* (1957) de Héctor Oesterheld o los trabajos de Jean Giraud en Francia, ya mostraban características similares, aunque aún no se reconocieran bajo esa denominación (Acevedo, 2020).

En lo que refiere a la historieta boliviana, esta tiene sus antecedentes en el humor gráfico de finales del siglo XIX y principios del XX, con publicaciones como *El Tunante* (1887), *El tío Camorra* (1885), *La hoja volante Don Quijote* (1898), *El Eco de la Risa* (1900) y *El maestro Ciruela* (1906), dedicadas principalmente al humor político y la sátira social (Leñero, 2016; Gonzáles y Peralta, 2025).

En una investigación realizada por Francisco Leñero, que dio como resultado el texto *Por el camino de la Viñeta*, publicado el 2016, se identificó a *Las aventuras de Satuco* (1937), publicadas en el periódico La Noche, como la primera historieta boliviana documentada (Leñero, 2016). No obstante, en la investigación acerca de la historia de la historieta boliviana, realizada por Reynaldo Gonzales y Aymara Peralta, se descubrió que ya en 1932 se publicó el cómic *Extraordinarias hazañas del teniente Santa Cruz,* de la autoría de Carlos Salazar Mostajo en el medio de prensa Semana Gráfica (Gonzáles y Peralta, 2025).

En 1938, artistas como David Crespo Gastelú y Hugo Murillo S. realizaron historietas de carácter biográfico y educativo en periódicos como *La Noche* y *La Revista de Bolivia* (González y Peralta, 2025).

En la década de 1950 surgieron revistas de historietas bolivianas, como *Don Cuerito* de Walter León Rodríguez y *El Mosquito* en Oruro. De este primer autor también nació el primer cómic de superhéroes nacional, el *Lince Negro* (s.f.) (González y Peralta, 2025).

En esta época, destaca la figura de Pepe Luque, quien junto a Enrique Miralles fundó *El Mosquito*, que circulaba en La Paz, Oruro y Santa Cruz. Desde pequeño fue influenciado por revistas argentinas como *Billiken* y fue gracias a autores como Lino Palacio que aprendió a hacer caricaturas (Montoya, 2017). *El Mosquito* generó comentarios y abrió puertas para sus creadores. Fue gracias a esta publicación que Luque conoció a Raúl Gil Vadez, quien junto a Oscar Lora publicaba la revista *Ulupica*. De este encuentro nació en 1961 la revista más icónica del siglo pasado: *Cascabel*. El proyecto fue dirigido por Luque y a lo largo de los años se sumaron muchos caricaturistas e historietistas como Daniel Villamil, Jorge Flores, Lorenzo Carry, Fidel Veramendi, Ricardo Frías, José Flores, Julio Arce, Abraham Quiroz, Ruben Mallea, Tenor Sanchez, Jorge Villanueva, Ricardo Pérez, Marina Fernandois de Ballon, Juan Alfaro, Luis Bellido, Rene Rosquellas y Clovis Díaz. Luque (2017) menciona que los primeros números no se vendieron bien

y dejaron deudas debido a la falta de experiencia en administración de los editores. Pese a las dificultades, desde el cuarto número se llegó a un acuerdo con Oscar Crespo y Jorge Catalano, quienes se hicieron cargo de la distribución desde ese momento. Ellos invirtieron en pagar las deudas y crear canales de distribución, y a partir de ese momento la gestión de la revista mejoró. Se llegó a imprimir 40.000 ejemplares de *Cascabel* para su distribución a nivel nacional y la revista llegó a tener un programa radial. El personaje más recurrente de la revista fue René Barrientos y Luque (2017) resalta que este expresidente del país nunca reclamó este hecho (Montoya, 2017).

"Esta publicación fue la única que en los últimos treinta y cinco años sobrepasó el centenar de ediciones durante una década ininterrumpida de labor, contando entre su personal a los mejores dibujantes y escritores humoristas del país" (Villanueva, 2001, p. 191).

"*Cascabel* fue el germen de la historia nacional de la caricatura e incluso de la historieta, se puede considerar que fue una obra cumbre dentro del periodismo boliviano porque logró que los bolivianos le pongan fe al humorismo boliviano" (Prieto, 2004, p. 146).

Varios colaboradores dejaron la revista y emprendieron en nuevos proyectos similares, mientras que Luque comenzó a trabajar en el periódico *Hoy*. En 1969, *Hoy* ofreció a Luque publicar la revista como suplemento del periódico, para lo cual convocó a algunos de sus antiguos colegas (Montoya, 2017).

Luque tenía una inclinación política de izquierda, lo que años más tarde lo obligó a salir de Bolivia y establecerse en Perú, donde continuó trabajando en la prensa. Casi una década más tarde una empresa publicitaria de Ecuador le ofreció trabajo y migró a este país (Montoya, 2017), en el que residió hasta su fallecimiento en 2020.

El testimonio de Clovis Díaz en el minidocumental Los mundos de Clovis (2018) reitera la influencia argentina en autores destacados del siglo pasado, pues menciona que su padre le llevaba revistas de este país y creció viéndolas. Díaz comenzó su carrera en Cochabamba trabajando para el periódico *El Pueblo*. Posterior a ello, migró a La Paz para trabajar en el Centro Audiovisual de Bolivia y dado que llegó a esta ciudad, empezó a colaborar en *Cascabel*. Díaz fue uno de los autores que creó una revista propia después de *Cascabel*. Su publicación, *Alacrán*, fue un referente de la historieta nacional pese a su corta duración (Montoya, 2018).

A mediados de la década de 1960, Díaz migró a Brasil, donde estudió Ciencias Políticas

mientras trabajaba como dibujante para periódicos y revistas como *Manchete* y *O Cruzeiro*. Posteriormente viajó a Francia, donde conoció a René Goscinny, con quien realizó ilustraciones sobre las culturas de Latinoamérica. Al retornar a Bolivia, trabajó en el periódico *Presencia*, pero, debido a sus caricaturas de crítica política, durante la dictadura de Banzer se exilió en México. En este país colaboró con Eduardo del Río García, publicando un número dedicado a Bolivia en la revista *Los Agachados*. A finales de los años setenta, regresó a Bolivia y fundó el periódico *Meridiano* junto a Jaime Humérez Selene. Al momento de la realización del documental, Díaz seguía activo en la labor política y periodística como columnista de prensa (Montoya, 2018).

En las décadas de 1970 y 1980, surgieron publicaciones independientes de corta duración, como las mencionadas *Alacrán* y *Ulupica*, además de otras como *Taca Taca*, *Olla de Grillos, La Tijera y Thampulli*, en su mayoría fundadas por excolaboradores de *Cascabel* (Leñero, 2016). Paralelamente, en diferentes regiones del país, aparecieron revistas locales como *Kirki* (1983) en Oruro y *Murillo* (1988) en La Paz, así como tiras de larga duración como *El Duende y su camarilla* (1982), que consolidaron la historieta en el ámbito regional y urbano (Leñero, 2016).

El contexto político y social influyó decisivamente en la producción de historietas, condicionando tanto la temática como la continuidad de publicaciones, mientras que la presencia de revistas extranjeras de Argentina y México fomentó la inspiración y saturó el mercado local, reduciendo la aparición de revistas nacionales (González & Peralta, 2023; Leñero, 2016). Hasta mediados de la década de 1990, la historieta boliviana se había consolidado en periódicos y revistas, con un legado que combinaría humor, crítica social y experimentación formal, preparando el terreno para el "boom" del cómic nacional en la última parte del siglo XX.



Fig. 5. Portadas de ocho números de la revista Cascabel (números 35 al 42, década de 1960). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 6. Historieta de Jorge Villanueva publicada en la revista Cascabel No. 79, en la década de 1980. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 7. Portadas de ocho números de la revista Alacrán (números 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9 y 10, década de 1960). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 8. Portada de la revista Kirki No. 1, de la década de 1980. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

5. La historieta en Bolivia a partir de 1995

5.1. Los inicios del movimiento

Los eventos que dieron inicio al actual movimiento de historieta boliviano, que tuvo su auge en las primeras versiones del festival *Viñetas con Altura*, se remontan a 1995, fue en ese año que surgió el *Taller del Humor* en la ciudad de Cochabamba, mismo que dio pie a la publicación de la revista *Aplausos* (1995), a cargo de Moisés Anturiano, mejor conocido como Yawar (MurciaComic, s.f.). *Aplausos* tuvo solo 3 números, y pese a ello fue influyente al generar interés en la narrativa gráfica. Fue esta la publicación que inspiró a Pablo Cildoz a comenzar a crear historietas, quien después de leerla, entró en contacto con algunos de sus autores, como Moisés Poma y Luis Peralta, y junto a ellos, comenzó a organizar reuniones para comenzar una nueva publicación, misma que se materializó en el fanzine *Club00* (s.f.), aunque posteriormente este grupo decantó más en la organización de eventos de proyección de películas de estilo anime. Cildoz comenzó vendiendo cómics de manera informal e intercambiándolos para sustentar su actividad como coleccionista, y tiempo después, decidió abrir una tienda, esto dio lugar a que comenzaran a visitarlo personas interesadas en el tema, y fue así que formó otro grupo, que también incluía a algunos autores de la etapa previa como Moisés Poma, con quien trabajó en varios de sus proyectos desde entonces (Cildoz, comunicación personal).

Simultáneamente, la revista *Aplausos* llegó a los quioscos paceños. Susana Villegas, quien al ver la frase "historieta boliviana" en la portada, compró un ejemplar, decidió contactar al responsable de la revista junto a Álvaro Ruilova. Conocieron a Moisés Anturiano en La Paz, y este les propuso participar en el siguiente número de la revista. Ambos crearon historietas y las enviaron, pero lamentablemente no se publicaron más números de la revista (Villegas, comunicación personal).

Fue en su tercer año de estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes Hernando Siles, que Villegas conoció a Ruilova, con quien compartía su gusto por la historieta. Inspirada por los cómics españoles que adquiría en la Librería Herrera y los mangas

que leía en la biblioteca de la Sociedad Japonesa La Paz, aspiraba a poder crear historietas (Villegas, comunicación personal).

En 1999, el periódico *Presencia* tenía el plan de cambiar su imagen a una más moderna para el nuevo milenio. Uno de los encargados de este proyecto, era Moisés Mendoza, quien trabajó junto a Villegas en el periódico *Última Hora* y en el suplemento científico del periódico *La Razón*. Mendoza recomendó a Villegas, a quien contrataron para ilustrar las notas informativas. Ya trabajando en *Presencia*, se le encargó la propuesta de un suplemento acerca de tribus urbanas para el periódico. Villegas invitó a Ruilova y Edwin Álvarez al proyecto, y presentó *Bang!*, un suplemento basado en la historieta, los videojuegos y el arte fantástico que se publicó por primera vez en el año 2000 (Villegas, comunicación personal).

Bang! Contó con 20 números y se sostuvo durante aproximadamente 11 meses. Tuvo 2 momentos, comenzó como una publicación en papel bond de alta calidad, pero dado que el periódico necesitaba reducir costos, hubo una pausa en su publicación, en la que se reestructuró el suplemento para economizar su producción. En ese cambio, se unieron al proyecto Arturo Machicado y Edgar Lima, quienes eran estudiantes de comunicación social aficionados al cómic y de manera voluntaria, escribieron artículos para el suplemento (Villegas, comunicación personal).

Villegas (comunicación personal) destaca la sección *Muestra tu talento*, en la que muchas personas participaron con dibujos e historietas, mencionando que ahí conoció a muchos colegas que aún continúan en el mundo de la prensa y la historieta, por lo que considera que fue una sección importante e influyente.

Respecto a ello, Joaquín Cuevas (comunicación personal) menciona que su primera motivación para hacer historietas fue la revista *Bang!* Fue esa publicación en la que descubrió que existían personas que producían cómic en Bolivia. Ante ello, creó algunos cómics que no se atrevió a enviar. Chico Larva, el pseudónimo que adoptaría durante algunos años en internet, proviene justamente de un personaje que desarrolló para uno de los cómics que creó para *Bang!*.

Para varios autores, *Bang!* es la publicación fundacional del movimiento, y el hecho de que formara parte de un medio de prensa le dio cierta validación, ya que se trataba de una publicación formal (Guzmán, comunicación personal). Sin embargo, dado que estaba sujeta a la aprobación de los directivos del periódico, el cual fue fundado por

miembros de la Iglesia Católica, el artículo *¿Qué son los ángeles?*, de Alfredo Vásquez, sobre el anime Neon Genesis Evangelion, desencadenó el anuncio de su cierre en 2001 (González y Peralta, 2025).

Por otra parte, en Santa Cruz nació en 1995 el movimiento *Salamantra*, liderado por Noel Castillo (Cadena, 2016), que orientado hacia la difusión del arte del cómic, gestionó encuentros y publicaciones, como una antología en la que participaron además de Castillo, Juan Pablo Pedraza, Nicolás Kim y Carlos Ureña (Salvador, Cuevas e Ibañez, 2024). En Santa Cruz, se publicó también la revista *Tujuré con Leche* en mayo de 1997 con la Editora El País, el cómic *Círculos Viciosos* en 1998 (Siles, comunicación personal) y la historieta Gurión en agosto del mismo año, estas dos últimas con la Editoria Santosloco (Gurion Comics, s.f.).

A nivel nacional, desde 1983 hasta el 2000, se distribuyó la revista infantil *Chaski*, reconocida por el Ministerio de Educación como un texto oficial para el sistema educativo (González y Peralta, 2025). Creada por Elisabeth Hüttermann, Jesús Pérez y Rosalba Guzmán, con el apoyo del Centro Cultural y Pedagógico de Portales en Cochabamba (actual Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño) hasta 1987 y posteriormente por Luciérnaga, Asociación infantil Boliviana, alcanzó un tiraje de 28.000 ejemplares y publicaba, entre diverso material pedagógico, historietas infantiles (Paredes, 2021). Probablemente por su característica pedagógica, no es mencionada como principal motivante para la creación de cómics por parte de los actuales historietistas entrevistados, mas ello no mitiga su importancia, dada su duración y tirajes. Incluso, se evidencia que llegó a distribuirse internacionalmente, pues algunos números incluyen información de suscripciones a la revista, con precios diferenciados para Bolivia, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, además de contar con aportes extranjeros en la sección de cartas al editor (Luciérnaga, Asociación Infantil Boliviana, 1995).

Entre 1992 y 1994, *Chaski* incluyó las historietas *El Tornillo y los únicos* y *El Tornillo y sus amigos*, creadas por Efraín Ortuño (González y Peralta, 2025), quien unos años más tarde, asumiría la dirección de la Casa de la Cultura Franz Tamayo y apoyaría la organización de eventos relacionados al cómic en este espacio (Siles, comunicación personal).

Todo aquello transcurría en un particular contexto. A nivel mundial, ya desde la década

de 1960, en Estados Unidos se había iniciado el comic underground con Robert Crumb, y ya hacia 1975, se publicaba sin ningún tipo de clandestinidad, no sin antes haber cambiado el cuadro general de la historieta, dando lugar a la historieta alternativa e independiente, con referentes como Art Spiegelman y la revista *RAW*. Este movimiento llegó a Latinoamérica en la década de 1980 como historieta subterránea, mientras que la historieta popular perdía fuerza desde 1990 (Acevedo, 2020). Leñero (comunicación personal) comenta que la última década del pasado siglo, se vivió un boom del cómic en Sudamérica, en el que se hicieron muchas publicaciones, especialmente por parte de editoriales argentinas, volvieron a aparecer cómics en los quioscos, y se abrieron tiendas de cómics especializadas.

En 1992, se publicó el primer webcómic, y para 1998 las publicaciones de este tipo crecían notoriamente, especialmente en Estados Unidos (Acevedo, 2020).

Paralelamente, la presencia del manga se consolidaba a nivel mundial desde la década de 1990, a lo que se sumaba el anime (Acevedo, 2020).

Se vivía un proceso de globalización, en el cual el entretenimiento superaba fronteras como nunca lo había hecho. Guzmán (comunicación personal) menciona que en la década de 1990 comenzó a llegar a Bolivia la televisión por cable, la gente comenzó a ver MTV, la estación de radio Stereo 97 ponía música Grunge y que al hablar con historietistas extranjeros en la actualidad, comparten la experiencia de haber visto las mismas series de televisión en su niñez.

Influenciados por todo aquello, Marco Guzmán, mejor conocido como Marco Tóxico, y su compañero de colegio, Sergio Ustares, tuvieron la iniciativa de hacer un fanzine en 1997. Hicieron una convocatoria para que se unieran personas que se interesaran por el cómic. Su proyecto se llamaba *EXC* y mucha gente asistió a la reunión a la que se había convocado, ahí conoció a Susana Villegas y Joaquín Cuevas, quienes se sorprendieron al ver que los líderes de la iniciativa tenían 15 años. Con algunos de los participantes de la reunión, lograron hacer el fanzine *¡Zasz!* (s.f.) (Machicado, 2000), el resultado, según comenta Guzmán (comunicación personal), fue una publicación de baja calidad en cuanto a la impresión, y que conllevó un arduo trabajo, por lo que no se dio continuidad a este proyecto.

Asimismo, a mediados de la década de 1990, en la carrera de comunicación en la Universidad Católica Boliviana, surgió el periódico estudiantil *El Caraspas*, que incluyó

algunas tiras cómicas de la autoría de Arturo Machicado, Walter Pona y Edson Torrez (Guzmán, comunicación personal).

Hacia el año 2000, la comercialización de cómics en la ciudad de La Paz era limitada. Se trataba de un mercado compuesto por cuatro importadoras. La Librería Herrera, que vendía cómics de la Editorial Zinco; la revistería Orbebol, que comercializaba excedentes de editoriales argentinas y chilenas; la revistería El Ágora, que importaba excedentes de la Editorial Vid; y la revistería Dismo, que contaba con reducidos números de algunas editoriales argentinas y mexicanas (Machicado, 2000). Previamente, solían comercializarse historietas de humor, superhéroes y biográficas, de la Editorial Novaro. Sin embargo, la llegada del material de la Editorial Zinco fue importante. En sus portadas, se incluía un breve resumen de la historia que se desarrollaba en sus páginas, así como información sobre los personajes y los autores. Además, en la contraportada se presentaba un resumen de las publicaciones que la editorial estaba ofreciendo en ese momento (Guzmán, comunicación personal). Este detalle puede parecer menor, pero los elementos que componen la portada y contraportada de un cómic son esenciales, siendo el tema principal de investigaciones doctorales en la actualidad (Porto, comunicación personal) y como menciona Guzmán (comunicación personal), la llegada de material con estas características incentivó la adquisición del mismo, y consecuentemente, motivó la afición por este arte.

Algunos lectores de cómics, ante la reducida importación de los mismos, optaban por realizar pedidos al extranjero, usualmente a Estados Unidos y España, aunque esto tenía un elevado precio para una persona de ingresos medios en Bolivia, además de existir el riesgo de que incluso la orden se pierda debido a los deficientes sistemas logísticos en el país (Machicado, 2000).

En estas circunstancias, nacen diversos clubes informales de aficionados al cómic. El Club del Cómic, fue fundado el 5 de mayo de 1998 y organizó eventos relacionados a la proyección de películas animadas, apoyó en la gestión de una obra teatral dedicada al cómic llamada *Batman: La Broma Asesina*, y coordinó la participación del que en aquella época fue el único estand dedicado a la historieta en dos versiones de la Feria Internacional del Libro de La Paz (FIL). Contó con una nómina de 250 inscritos y una directiva organizada por un presidente, un secretario, un tesorero y jefes de sección (Machicado, 2000).

El Club Radical se creó el 17 de febrero de 1999. Gestionó actividades similares a las del Club del Cómic, de las cuales destaca el Primer Encuentro Nacional de Coleccionistas y Aficionados al Cómic, Manga y Rol en la Casa de la Cultura Franz Tamayo (Machicado, 2000). La motivación (algo tardía) del evento, fueron los 100 años de cómic, bajo el supuesto de que este arte haya dado inicio con *Yellow Kid* en 1896. Como se había mencionado anteriormente, en ese momento la dirección de este espacio estaba a cargo de Efraín Ortuño, quien aprobó la realización del evento. Fue gracias a este acontecimiento que más de 200 personas se inscribieron en el club, el cual, de algún modo, quedó oficializado a partir de dicho evento. Durante un tiempo aproximado de dos a tres años, sus miembros se reunieron en distintos establecimientos de la ciudad, en los que participaban en juegos de rol, intercambiaban cintas VHS de animación y se generaba la latente inquietud de producir cómics (Siles, comunicación personal).

El club El Clan se fundó el 9 de febrero de 1999 y dedicó sus actividades principalmente a los juegos de rol. No obstante, numerosos integrantes eran coleccionistas de cómic y aficionados a la animación. Destaca la publicación del fanzine Lores del Submundo por parte sus miembros (Machicado, 2000).

Sin la certeza de si se trata de la misma agrupación, en Cochabamba se creó un colectivo del mismo nombre. Historietistas como Moisés Poma (Siles, comunicación personal), Gustavo Terrazas y Walter Gómez Gutiérrez mencionaron su pertenencia a este club. Resulta significativo que este colectivo haya sido mencionado años después, con la publicación del libro de historietas *Clan*, cuyo primer número se publicó en 2006 y se hace alusión al tercero en 2012 (Cildoz, 2012).

Existieron también, dos agrupaciones ligadas al movimiento cultural japonés. La agrupación Kodama, cuyo objetivo fue la difusión del manga y el anime; y el colectivo Okimasu, que organizó reuniones dedicadas a la proyección de filmes anime (Machicado, 2000).

A través de los clubes, algunos autores actuales tuvieron la oportunidad de conocerse. Marco Tóxico y Marcelo Fabián se conocieron en un evento del Club Radical (Fabián, comunicación personal). Asimismo, Marco Tóxico conoció a Rafaela Rada en las actividades de los clubes, ella destacaba porque se trataba de un ambiente mayoritariamente masculino. Ya desde aquel entonces, se la percibía como una persona de carácter fuerte (Guzmán, comunicación personal), desafiando los posibles retos

sociales que la dinámica de género podría suponer para una mujer en ese entonces.
Entre los integrantes del Club del Cómic y el Club Radical, surgieron rivalidades que impidieron su articulación para proyectos comunes (Machicado, 2000). Siles (comunicación personal) menciona que los miembros del Club del Cómic solían retirar afiches de los eventos del Club Radical, y que, en una de esas ocasiones, los miembros de este último fueron a enfrentarlos al pub Shakespeare's Head. Algunas personas pensaron que fue un encuentro violento, puesto que un integrante del Club Radical sangraba a la salida del lugar, pero en realidad la pelea sólo decantó en una discusión y la persona herida en realidad cayó por accidente contra una estructura de vidrio. Así, las tensiones entre los clubes, aunque intensas, no siempre derivaban en conflictos reales. Incluso se dieron casos de miembros que participaban en ambos clubes, como Marco Tóxico (comunicación personal).
Este último menciona que en el Club del Cómic había un grupo de personas que intentaron postular a Marvel Comics, dado que en esa época, en los cómics de esta editorial aparecían anuncios que incentivaban a que los lectores envíen historietas. Por lo general, cuando el lector enviaba su trabajo, Marvel respondía con una carta genérica indicando que la obra no cumplía con los criterios de la empresa. No obstante, algunos miembros del club recibieron una carta con retroalimentación de su trabajo, acompañada de una guía para que pudieran enviar un cómic corregido. Carlos Alcoreza, conocido también como Titos, fue uno de los miembros que recibió dicha guía, pero no se atrevió a enviar su propuesta con las correcciones indicadas en la carta (Guzmán, comunicación personal).
Otro miembro de los mencionados clubes fue Marvel Murillo, propietario de la tienda Neo Tokyo (cuyo auspicio puede encontrarse en numerosos cómics bolivianos creados en una etapa posterior), quien fue pionero en la organización de eventos de proyección de películas y series en VHS (Siles, comunicación personal). Murillo fundó el club Hombres del Futuro (Leñero, comunicación personal) el 23 de julio del año 2000, con la particularidad de que este proyecto no pretendía llevar una nómina de inscritos, y que aspiraba a crear actividades que integren a las demás agrupaciones (Machicado, 2000).
El suplemento *Bang!* era ampliamente reconocido por los socios de los clubes, y en sus páginas se promocionaban, de manera gratuita, los eventos que estos organizaban.

La retroalimentación acerca del contenido de la publicación era positiva entre este público, que en muchas ocasiones participó en la sección de Talentos (Machicado, 2000).

La piratería es un fenómeno normalizado en el mercado del entretenimiento boliviano y resulta relevante señalar cómo se manifestó en esta etapa. Gonzáles y Peralta (2025) mencionan que algunos miembros de los clubes podían importar historietas, mientras que otros adquirían productos usados o pirateados en la calle Tiquina, un lugar ampliamente conocido por la comercialización de material de este tipo. Machicado (2000) añade que la inquietud ante la limitada comercialización de cómics, los lectores de historietas recurrían a fotocopiar material, originando ocasionalmente molestia entre los propietarios de los originales debido a los daños que esta práctica suponía en los ejemplares.

Francisco Leñero estudiaba en Chile desde 1990 y casi al finalizar esta década, estableció contacto con algunos miembros de los clubes, coordinando el envío de algunos cómics, y posteriormente participando en algunos eventos vendiéndolos. En consecuencia, en el año 2000 abre Comic Shop, la primera tienda especializada de cómics en Bolivia (Leñero, comunicación personal).

Otro evento importante, fue la aparición de la revista *Crash!!* en febrero del 2002. Juan Alfaro, quien fue autor de Cascabel, se reunió con el director y los propietarios de Ediciones Eureka. La editorial aprobó el proyecto en consonancia con sus objetivos, que incluían la promoción de proyectos nacionales y la democratización de la cultura ("Que sea con suerte", 2002). Frank Arbelo (comunicación personal), quien llegó a Bolivia desde Cuba en 1997, trabajaba como director de Ediciones Eureka en aquel momento, y recuerda el día en el que Alfaro llegó a la editorial para plantear la propuesta, así como el día que vio entrar a las oficinas a una pareja llegada de Francia buscando apoyo para hacer un festival de historietas en Bolivia.

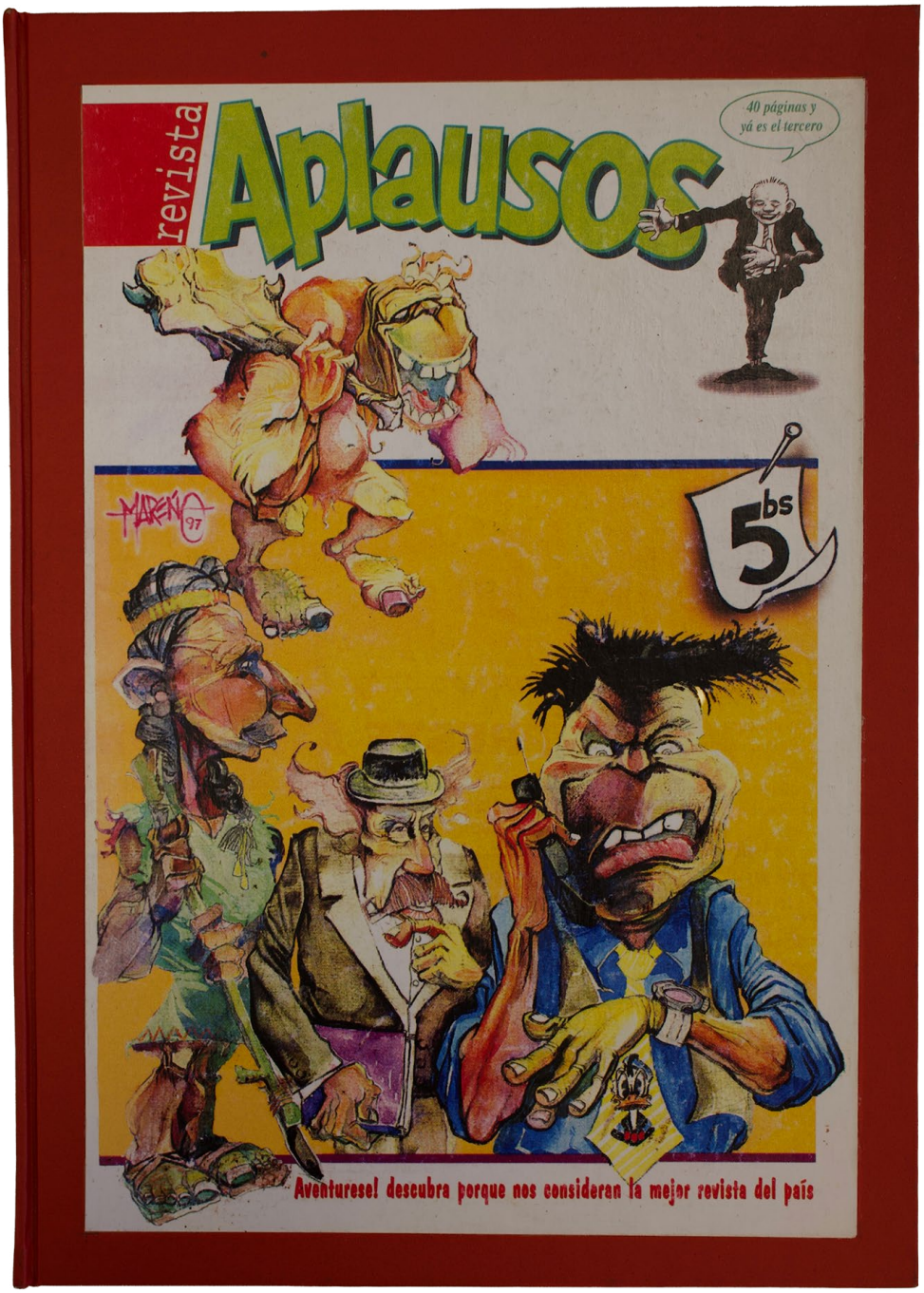


Fig. 9. Portada de la revista *Aplausos*, publicada en 1998. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 10. Imagen de la primera portada de *Bang!* publicada en el 2000, extraída de *Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana*, artículo de Joaquín Cuevas. Fuente: Tebeosfera (2007).



Fig. 11. Sección *El buzón del Chaski* en la revista *Chaski* No. 43, publicada en 1986. Fotografía tomada por la autora, La Paz, 2025.

5.2. Viñetas con Altura, una época de auge

Poco después de que Leñero abriera Comic Shop, llegaron a Bolivia desde Francia, Marina Corro y Raphael Barban, ambos gestores culturales. Pensaron en organizar un festival de historietas, y cuando comenzaron a indagar en ese ámbito en Bolivia, se encontraron con un panorama limitado (Caraballo, 2022).

En sus múltiples visitas a instituciones y personajes relacionados al mundo del libro y del cómic, conocieron a Michela Pentimalli, quien era directora de la Fundación Simón I. Patiño, que en ese entonces contaba con un café en la plata baja. El primer proyecto de Barban fue adecuar ese espacio para que fuera un café cómic, pues la idea de tener un espacio dedicado a la historieta que acompañara al festival que deseaban organizar le pareció acertada. Así, en 2002, con el financiamiento de la Fundación Simón I. Patiño, se creó el C+C (Callejas, 2024).

En una visita al Comic Shop, conocieron a Francisco Leñero, con quien conversaron acerca de los festivales de cómic que él tuvo la oportunidad de visitar en Chile (Leñero, comunicación personal). Fue con él que pusieron en marcha el proyecto del festival y con quien conocieron a aficionados locales (Caraballo, 2022).

Eran épocas complicadas entre el 2000 y el 2003 debido a problemáticas políticas. Muchos festivales de la región se suspendieron, un ejemplo de ello fue *Fantabaires* en Argentina. De la misma forma, dos festivales chilenos y la convención *MECyF* en México, no tuvieron el éxito que se esperaba. Se originó un vacío en el sector, propiciando las condiciones para la aparición de una nueva propuesta (Leñero, comunicación personal).

Entretanto, Corro y Barban tocaban puertas. Se creó "la tormenta perfecta". Se incorporó una nueva agregada cultural en la Embajada de Francia, quien quería innovar, y le encantó la idea de abordar el cómic, puesto que además conocía a algunos dibujantes de historieta. Asimismo, como se había mencionado, llegaron a Michela Pentimalli, quien era directora de la Fundación Simón I. Patiño en La Paz y también gestora del Café de las Artes. Contactaron al director de la Alianza Francesa en La Paz, a quien le apasionaban los cómics. Y de esa manera, al proponer la idea del festival, varias instituciones apoyaron el proyecto. Además de las mencionadas, se

sumaron la Embajada de México y de Argentina, pese a que en esa época atravesaban dificultades económicas, y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP), que cedió la Casa de la Cultura Franz Tamayo para el evento (Leñero, comunicación personal).

En 2003, el *I Encuentro Internacional de Historietistas* fue el segundo evento que acogió a más visitantes en la historia de dicho espacio, después de una exposición fotográfica de France Press, que visitaron 16.000 personas. A este primer encuentro de historieta, asistieron 9.000 personas en un solo fin de semana. Fueron acontecimientos como este que impulsaron a que se organicen siguientes versiones del evento (Leñero, comunicación personal), que pasó a llamarse *Viñetas con Altura*, nombre que hace alusión a los 3.600 metros sobre el nivel del mar que caracterizan a la ciudad de La Paz. Este nombre se originó para fines organizativos, el proyecto se estructuró en base a la formación de la *Asociación Viñetas con Altura*, mediante la cual se presentaban ante embajadas y otras instituciones para solicitar apoyo. Barban comenta que en ese entonces Bolivia, a diferencia de otros países como Francia, aún no contaba con un Ministerio de Culturas ni sistemas de apoyo a este tipo de proyectos (Caraballo, 2022). Incluso, respecto a la formación de la asociación, la burocracia boliviana dificultó la creación de una figura legal. La Fundación Simón I. Patiño presentaba al presidente de la asociación ante el GAMLP, y así Viñetas con Altura adquiría un estatus más formal. Sin embargo, no se llegó a tener una personalidad jurídica ni acta de constitución, es decir, no se creó una asociación con estatuto determinado (Leñero, comunicación personal). Los sistemas que otorgan credibilidad al cómic y los proyectos relacionados a él eran aún más restringidos de lo que son en la actualidad. La dinámica que impulsó el festival dio lugar a algunos cambios. Uno de ellos fue la aparición de la historieta como figura válida en el Servicio Nacional de Propiedad Intelectual (SENAPI), pues hasta hace algunos años los autores debían registrar guion e ilustraciones por separado (Leñero, comunicación personal).

Para la primera experiencia del encuentro, Barban había logrado contactar al historietista francés Winshluss, quien no sólo aceptó participar en el evento, sino que ayudó a programar a otros autores europeos y sudamericanos (Caraballo, 2022).

"La nómina final de invitados de la primera versión del Encuentro estuvo compuesta por autores de gran prestigio internacional Eduardo Risso, Emile Bravo, Winshluss, Trino,

Ariel Olivetti, José Muñoz Luz, Diego Jourdan y Cizo, junto a autores bolivianos como Noel Castillo, Frank Arbelo, Pablo Miño, Trond, Susana Villegas, Alejandro Salazar y Jorge Kieffer" (Gonzáles y Peralta, 2025). Fueron estos encuentros que dieron lugar a que en la *Crash!!* participaran autores internacionales (Frank Arbelo).

Tras su reciente lanzamiento, la revista *Crash!!* experimentaba dificultades. Su primer número, en el que participaron Juan Alfaro, Raúl Leaño, Nardo Román y Frank Arbelo (*Que sea con suerte*, 2002), se presentó en el pub Equinoccio, lugar que estaba lleno de referencias al mundo de la historieta, y era frecuentado por miembros del Club del Cómic, varios de los cuales compartían amistad con los propietarios (Siles, comunicación personal). Días después de este evento, *Crash!!* fue denunciada por plagio en un medio de prensa. En el semanario político *El Juguete Rabioso*, se indicaba que la portada era una reproducción no autorizada de una ilustración de Julie Strein para la portada de *Heavy Metal 2000*. Poco después una segunda nota de prensa fue publicada por el mismo medio señalando que la obra *El Ceremonial* (2002) de Nardo Román era una copia de una creación del historietista francés Moebius (González y Peralta, 2025).

La editorial reconoció los plagios y continuó con la publicación, designando a partir de ese momento a Arbelo como director de la revista (González y Peralta, 2025). A partir de esta reestructuración, Arbelo convocó a algunos historietistas como Álvaro Ruilova y Susana Villegas. Esta última envió aquel cómic que había preparado tiempo atrás para Aplausos y no llegó a publicarse con esta revista, esa fue la primera de varias colaboraciones con *Crash!!* (Villegas, comunicación personal).

Esta revista orientada al público adulto, incluyó la obra de numerosos autores bolivianos y extranjeros, y entre 2002 y 2007 publicó 14 números (Crash!!, Arbelo, 2007).

El número 13 de la revista estuvo dedicado exclusivamente a la historieta española, lo que se dio gracias al autor español Miguel Brieva, quien se quedó viajando por Bolivia después de la cuarta versión de *Viñetas con Altura*. Él coordinó la participación de los demás autores españoles en la revista (Arbelo, comunicación personal) como Darío Adanti, Paco Alcázar, Juan Berrio, Carlos Giménez, Antonio Altarriba (Keko), Francesc Capdevila (Max), Miguel B. Nuñez, Santiago Sequeiros y Fermín Solís (Accorsi, 2011).

El 2007 Arbelo dejó de trabajar en la editorial Eureka, y después de que esto ocurriera, la empresa indicó que podía seguir a cargo de la *Crash!!*, pero que seguiría siendo

de la editorial. Arbelo no percibía una remuneración por el trabajo que realizaba con la revista y al mencionado hecho, se sumó el nacimiento de su primer hijo, por lo que continuar con el proyecto resultó imposible (Arbelo, comunicación personal). El legado de esta revista es sin duda importante, autores como Alejandro Salazar, Avril Filomeno, Paola Guardia, Marco Tóxico, Alejandro Archondo, Carlos Alcoreza, Joaquín Cuevas, Pablo Cildoz, entre otros, publicaron su obra en ella, sin mencionar a los numerosos creadores extranjeros que también participaron.

La gestión de la revista no estuvo exenta de dificultades luego de los problemas iniciales. Después de la publicación de algunos números más de la *Crash!!*, se agotaron los fondos del proyecto y si habría o no un siguiente volumen era incierto. Ya al borde de finalizar el proyecto, José Kieffer Bedoya (Cachi Kieffer), se apersonó a Eureka al enterarse de que un proyecto de cómics se desarrollaba en el lugar. Kieffer vivía en España y era dueño de Laboratorios ViTA, una reconocida empresa farmacéutica boliviana, pero más allá de ello, era un apasionado del cómic. Cuando Arbelo le comentó las dificultades de la revista, Kieffer decidió financiarla, y fue así que en los años siguientes también apoyó económicamente otras publicaciones como *Sketchbook* (2004), un libro-arte de Alejandro Salazar (Arbelo, comunicación personal). Kieffer también fue guionista de una historieta que realizó con Arbelo. En algunos números de la *Crash!!* se comenzó a publicar el cómic *Yenifer* (s.f.). A partir de ese personaje y esas historias cortas nace *Reflejos Rotos* (2003), una novela gráfica que combinó prosa y cómic. Kieffer tenía muchos proyectos pendientes, pero se fue a España por temas de salud y lamentablemente falleció. Fue una figura esencial de apoyo y jamás tuvo la intención de recibir una retribución económica por su actividad relacionada a la historieta (Arbelo, comunicación personal).

De hecho, uno de los proyectos más reconocidos de historieta boliviana se dio gracias a Kieffer. *La Fiesta Pagana* (2008) comenzó como un proyecto de Avril Filomeno, quien es una autora de historieta peruana que migró a Bolivia y tuvo un papel significativo en el movimiento. Filomeno realizó una pasantía en el Convento de Santo Domingo-Coricancha en Cuzco, y años más tarde, cuando ya residía en La Paz, en un viaje a Perú visitó el convento y le propusieron hacer una exposición. Dado que el espacio era vasto, optó por hacer una exposición colectiva. Filomeno no pudo volver a Perú para la exposición, así que Joaquín Cuevas se encaminó a Cuzo en bus y se encargó

de la organización del evento. Montó la exposición y se quedó una semana en el país vecino. La exposición fue exitosa y al volver a La Paz, se montó la exposición nuevamente en el Espacio Simón I. Patiño (Siles, comunicación personal).

Frank Arbelo se puso en contacto con Cachi Kieffer para proponer la idea de convertir la exposición en un libro, y así se hizo. Esta publicación lleva el logo de *La Rosca Cómics*, un colectivo liderado por Filomeno que se formó exclusivamente para la publicación, pues siempre existieron comentarios de que este grupo era "una rosca" y ella, a manera de respuesta, formó la asociación (Siles, comunicación personal).

El libro reúne el trabajo de 11 autores del movimiento boliviano de historieta en un compilado que aborda la concepción de la fiesta desde la perspectiva boliviana (La fiesta pagana, Villegas et al., 2008). Esta publicación ganó el premio Destaque Latinoamericano de Troféu HQ Mix en Brasil y ante su éxito, se planeaba una secuela, *El Emigrante*, que llegó a convertirse en una exposición, pero ya no en un libro (Arbelo, comunicación personal). En el documental *La Máquina* (2012), Alexandra Rámirez, autora y gestora cultural boliviana, afirma que *La Fiesta Pagana* se expuso en 5 países, a lo que Gonzales y Peralta (2025) añaden que se presentó en ciudades de Colombia, Argentina y Brasil, y que ganó además del mencionado premio, otro como Mejor Compilación de historieta en el *Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte* en Brasil.

Para entender cómo diversos autores se sumaron al movimiento, es necesario retroceder al 2002, cuando surgió el C+C. Este espacio estuvo a cargo de Raphael Barban durante algunos años, y posteriormente fue gestionado por Francisco Leñero, quien, para evitar un posible conflicto de intereses, vendió el Comic Shop antes de asumir el cargo (Leñero, comunicación personal).

Para el 2010, el C+C contaba con aproximadamente 2.500 libros (Leñero y Ruiz, 2010), y 2 años más tarde la oferta ascendía a 3.500 ejemplares (Moreno, 2012). Este material estaba disponible para quien quisiera leerlo de forma gratuita desde el 2004, cuando dejó de ser un café cómic y se convirtió en una biblioteca pública (Gonzáles y Peralta, 2025).

Fue un lugar de intensa actividad cultural, puesto que además de los libros, acogía exposiciones y encuentros. Salvador Pomar (comunicación personal) señala que las reuniones organizativas del festival *Viñetas con Altura* acontecían en el C+C

semanalmente, y que antes de las mismas leía cómics, lo que le permitió nutrirse de nuevas influencias.

Andrés Montaño (comunicación personal) conoció a Joaquín Cuevas en un taller de *Viñetas con Altura*, y luego de buscar su colaboración a través de una entrevista para un proyecto universitario, comenzó a entablar una amistad con él. De esta manera, Cuevas convocó a Montaño, Sebastián Antezana y Yasser Vargas a una reunión semanal en el C+C, y se conformó *Comicornio*, un colectivo que, tras la salida de Cuevas y con la participación irregular de Sebastián Lopez, publicó dos fanzines, uno en homenaje al Hombre Araña y otro en honor a La guerra de las galaxias; asistió a eventos en varios departamentos de Bolivia; y creó un podcast de entrevistas publicado en YouTube llamado *Hasta el Gutter*.

Frank Arbelo (comunicación personal), se refiere al C+C como "la casa de los historietistas", un lugar en el que siempre se iniciaban proyectos basados en reuniones entre autores nacionales y extranjeros, un espacio en el cual era posible ver el trabajo de los demás en exposiciones, y un sitio al que se podía ir a dibujar y conversar.

Este también fue el espacio en el que Marcelo Fabián, tras ser jurado en un concurso que Armin Castellón ganó, se reunió con él para ver su portafolio de ilustraciones. Castellón, a una corta edad, tenía mucho potencial y por ello comenzaron a trabajar en conjunto en el cómic *Lima Limón Hiper Hype* (2015), publicando 3 volúmenes (Fabián, comunicación personal).

Oscar Zalles descubrió el movimiento boliviano de historieta luego de que otro estudiante de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Mayor de San Andrés le mostrara un número de la *Crash!!*, después de lo cual se mostró muy interesado en el trabajo de Susana Villegas. A consecuencia de ello, conoció *Viñetas con Altura*, y pese a que no pudo asistir a los talleres que el evento ofrecía porque coincidían con los horarios de sus clases, recuerda particularmente una exposición de ilustraciones originales de Villegas en el festival. Comenzó a frecuentar el C+C con colegas de la carrera, y pensó en los cómics como un camino factible en el que podía aplicar sus conocimientos sobre dibujo, ilustración y diagramación. Antes de ello no era coleccionista, pero ahí comenzó a estudiar los cómics. Encontró en la biblioteca la oportunidad de leer cómics, ya que adquirirlos era muy costoso (Zalles, comunicación personal).

Marco Tóxico asistía al C+C todos los días de 4 p.m. a 8 p.m. para leer cómics, una rutina que mantuvo durante aproximadamente tres años, hasta que el espacio comenzó a prestar ejemplares para llevar a casa (Guzmán, comunicación personal).

El C+C fue un lugar esencial que incentivó a los historietistas a iniciar o continuar con su actividad como autores. En el que además se contó con gente de avanzada trayectoria que compartió su experiencia con creadores más jóvenes (Leñero & Ruiz, 2010) facultando así un movimiento intergeneracional e ininterrumpido.

Varios autores han destacado la importancia de este espacio en 2010, cuando Francisco Leñero y Mariana Ruiz participaron en *El cómic, invitado a la biblioteca pública*, un compilado de textos dirigidos a los bibliotecarios de Iberoamérica en el cual Leñero y Ruiz expresan aspectos de su experiencia con el C+C.

En dicho texto, Román Nina expresa cuán importante fue el C+C para encontrar historietistas con quienes trabajar, Alexandra Ramírez destaca el apoyo que ha recibido a través de oportunidades para exponer su trabajo, Susana Villegas señala la singularidad del espacio en el medio y su labor en la formación de autores, y Joaquín Cuevas enfatiza el aspecto colaborativo y la apertura del lugar a nuevos creadores y aficionados (Leñero y Ruiz, 2010).

En definitiva, el C+C fue un lugar esencial para los autores del movimiento y su legado está presente en las memorias de quienes lo frecuentaron. No obstante, su labor no quedó ahí. Aún hoy en día, hay innumerables cómics bolivianos difíciles de localizar, lo cual dificulta su visibilización y estudio. El C+C tuvo también el objetivo de convertirse en un archivo de cómics nacionales (Leñero, 2011) y cuenta actualmente con el acervo más completo de cómics bolivianos. Alberga más de 300 títulos disponibles en estantería y una cantidad ligeramente menor en sus depósitos (Gonzales y Peralta, 2025).

Tal como se señala en el texto editorial de la obra, el siguiente paso lógico de Leñero en su gestión del C+C, fue la creación de un catálogo de historietistas, en el que se incluyeron una breve biografía, una obra corta o ilustración, y un resumen de la trayectoria de 39 autores bolivianos de historieta (Leñero, 2010).

Retomando la trayectoria del festival, y en el marco del trabajo continuo del C+C en esos años, la segunda versión de *Viñetas con Altura* se llevó a cabo en junio de 2003 en la Casa de la Cultura Franz Tamayo (Gonzáles y Peralta, 2025).

A partir de esta edición, y sobre todo gracias a la participación de Thomas Dassance, se crearon fuertes vínculos entre Argentina, Bolivia, Chile y Perú. El festival pasó a ser un punto de encuentro anual al que se sumaban más autores (Caraballo, 2022).

Frank Arbelo, Carlos Reyes (Chile), Thomas Dassance (Argentina) y Frédéric Felder (Francia), organizaron junto a Barban, una exposición de las ediciones Les Requins Marteaux, y permanecieron en contacto para formar más tarde, Feroces Editores (Caraballo, 2022). El compilado *Suda Mery K* (2005) es un proyecto resultante de esta asociación. Arbelo (comunicación personal) recuerda cómo coordinaron todos los detalles por Messenger durante meses. La idea era que en cada país se imprima un número de acuerdo con sus condiciones, pero finalmente solo se imprimieron ejemplares en Argentina y un número reducido de ejemplares llegó a Bolivia.

Barban resalta la participación de Pierre Christin en el festival, quien impartió un taller de una semana en el que se trabajó la creación de un guion, pero áun más importante, explicó cómo crear un movimiento de historieta, en vista de que en Bolivia no existía uno como tal (Caraballo, 2022). Christin notó que todas las historietas bolivianas estaban dirigidas a un público adulto, ante lo cual comentó que el público adulto tiende a desaparecer, pero el público infantil no. Añadiendo a su discurso, que un niño que lee historietas se transforma en un adolescente que lee cómics, y consecuentemente en un adulto que lee historietas. Por ello, aconsejó que se hagan más historietas infantiles con el objetivo de crear un público para las historietas adultas en un futuro y que exista una audiencia familiarizada con este lenguaje (Guzmán, comunicación personal).

Ahora bien, cabe recordar que en ese entonces, la revista *Chaski* ya no circulaba. Daniel Derenne, un creativo belga que ya llevaba 15 años en Bolivia era director de la Editorial 3640, notó este vacío y comenzó el proyecto *Acción Cómic*. Con la editorial que dirigía, y obteniendo el apoyo de tres Organizaciones No Gubernamentales (ONGs), comenzó a publicar tirajes de 15.000 ejemplares de la revista infantil Acción Cómic (Lundin, 2008). El primer número se publicó el 2004 gracias a Derenne, Elva Alanoca y Andrés Reyes, y las publicaciones alcanzaron 14 números en un año y medio. Desafortunadamente, no contó con el apoyo del Ministerio de Educación, comenzó una intensa competencia con revistas internacionales con mejores sistemas de distribución, el mercado boliviano no estaba acostumbrado a adquirir material con periodicidad, y contaba con un diseño que no se dirigía a su público objetivo (Ruiz,

2018).

Rafaela Rada (comunicación personal) recuerda sus inicios como autora de historieta en la revista *Acción Cómic*. Señalando que comenzó trabajando en un ambiente muy profesional, con un equipo de historietistas dirigido por Derenne, quien les enseñó el estilo de trabajo que aprendió en su país de origen, con detalles específicos como el uso de hojas de 30x40cm y papel cebolla para el entintado. Marcelo Fabián (comunicación personal) también participó en la revista Acción Cómic, era quien creaba la sección de juegos. Apunta que reclutaron a Rada como dibujante, a Marco Tóxico para hacer cómics con esculturas de plastilina y que inicialmente, le dijeron a Fabián que debía pulir su narrativa, pero que posteriormente, dada la ausencia de uno de los coloristas, le propusieron reemplazarlo. Más adelante, incluso le encargaron el dibujo de una historieta, aunque debido a que otra persona se encargó del entintado, no se lo presentó como autor de la obra.

El 2005 se vivió el tercer festival *Viñetas con Altura* en la Casa de la Cultura Franz Tamayo, del Centro de la Fundación Simón I. Patiño, La Alianza Francesa y el centro cultural Wayna Tambo de la ciudad de El Alto (Gonzáles y Peralta, 2025).

Ese año se iniciaron memorables fanzines como lo fue *El Fanzineroso*, una publicación de 12 números. En el Segundo Festival Viñetas con Altura se conocieron Avril Filomeno, Alejandro Archondo, Alexandra Ramirez y Joaquín Cuevas. Ellos organizaron la exposición colectiva *3600* en el C+C, antes de que existiese la editorial del mismo nombre. La exposición reunió el trabajo de muchos autores, de los cuales sólo los cuatro mencionados, motivados por crear más historietas, produjeron una obra colectiva. Pasaron un taller de elaboración de fanzines impartido por Virginia Ayllón en el Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas que se encontraba en la planta superior del C+C. Comenzaron el primer número de *El Fanzineroso* asignando una temática, la tristeza, y cada autor debía producir un cómic de 2 páginas para la obra. Cuevas recuerda que hizo su cómic en formato digital, lo imprimió y lo pegó en el máster que fotocopiaron, fue un proceso rudimentario. Ese primer número se vendió con éxito, imprimiendo en una primera instancia 50 copias y posteriormente llegando a los 1.000 ejemplares vendidos, la mayor parte en *Viñetas con Altura* (Cuevas, comunicación personal). En ese sentido, lo que ocurrió con *El Fanzineroso* refleja una de las potencialidades del medio que Juan Acevedo

identificó al referirse al surgimiento del cómic underground en Estados Unidos: "Se abrieron otros espacios en este medio, demostrando que no siempre se trata de un medio de comunicación masivo, sino que también se pueden tener breves tirajes para comunidades pequeñas" (Acevedo, 2020, p. 95). Este fenómeno de producción independiente también fue clave en otros países latinoamericanos décadas atrás. Como señala Pablo Guerra (2010) al referirse al caso argentino, "los fanzines […] cumplen un papel fundamental a la hora de congregar una gran cantidad de talento a pesar de los vaivenes del mercado editorial" (p. 42).

Marcelo Fabián (comunicación personal) cuenta que llegó al taller de elaboración de fanzines cuando ya no habían cupos, lo que resulta interesante, probablemente la historia hubiera sido muy diferente si él lograba estar presente en el mismo, dado que él formó parte de otro importante fanzine que comenzó ese año, el *Trazo Tóxico*.

Cuando intentaron participar en las primeras versiones de la revista *Crash!!*, Frank Arbelo dijo a Marcelo Fabián, Rafaela Rada y Marco Tóxico que su nivel aún no correspondía al de la revista (Fabián, comunicación personal), en respuesta a este suceso, nace el *Trazo Tóxico*. Rada hacía manga, Fabián tenía un estilo cartoon y Marco Tóxico un estilo bastante singular, difícil de encuadrar, quizá con más influencia europea o del cómic underground norteamericano. Rada considera que fueron los estilos, alejados del "europeo", que ocasionaron la decisión de Arbelo (Rada, comunicación personal). Actualmente, autores como Cuevas (comunicación personal) aseguran que este suceso fue favorable, pues la existencia del *Trazo Tóxico* fue significativa. El mismo Arbelo (comunicación personal) considera hoy en día que los tres autores han despegado en sus carreras y hacen una labor muy importante.

Después de planificar una revista de noticias y reseñas que nunca vio la luz, Jorge Siles (comunicación personal) junto a Marco Tóxico y Marcelo Fabián, a quienes conocía desde colegio gracias a la *Alianza Boliviana de Manga*, quiso publicar un cómic bajo la premisa de hacer algo alternativo, pues a Marco y a Jorge les gustaba mucho el movimiento relacionado al cómic underground norteamericano. Por ello decidieron hacer *Trazo Tóxico*, nombre que ideó Siles. Sin embargo, este último se atrasó y no terminó a tiempo su cómic, por lo que lo echaron del proyecto en pro del cumplimiento del tiempo estipulado para presentar la revista en *Viñetas con Altura*. Para reemplazar la obra de Siles, contactaron a Rafaela Rada y así se conformó el primer número del

Trazo Tóxico.

Fue un proyecto sin duda importante, en el que llegó a participar Damián Moreno. Pese a ser un proyecto amateur, generó oportunidades laborales para Fabián, Guzmán y Rada, puesto que se dio en un momento en el que el cómic recibía la atención de los medios de prensa nacionales, el contexto que les dio un impulso que les ha permitido hacer historietas hasta la actualidad (Guzmán, comunicación personal). No obstante, duró muy poco, dado que Marco Tóxico tuvo un problema con Marcelo Fabián, poque el primero escribió una editorial de tinte político en uno de los números del fanzine y Fabián la cambió, desencadenando la salida de Marco del proyecto. Marcelo continuó con la publicación *El Trazo* (2006) y Marco fundó *Gringo Muerto* (2006) (Siles, comunicación personal).

Jorge Siles (comunicación personal) publicó por primera vez una obra suya en el sexto volumen de *Gringo Muerto*, su obra fue un cómic corto titulado *Cosas que hago antes de dormir*. El formato de *Gringo Muerto* era muy pequeño, en consecuencia Siles consideró que su cómic no se iba a ver bien, y por eso financió un aumento en el formato de la revista para ese número.

En esa misma época, Marco Tóxico organizó el *Reto de Octubre*, en el que los autores debían hacer una página de cómic cada día de ese mes, finalizando la actividad con 31 páginas de historieta. A este reto entró Joaquín Cuevas, Raúl Leaño, un par de autores argentinos, entre otros. Acabaron el reto tan solo 4 personas, entre ellas Siles. El resultado de ese reto es su primera publicación en solitario, *Sólo una vez* (2007), cuya portada es obra de Marco Tóxico, y la edición de nombre Cromatoxia es la línea de cómics para adultos que planeaba editar Marcelo Fabían (Siles, comunicación personal).

Se generó un ambiente de inspiración y competencia. Fabián (comunicación personal) menciona que la aparición de los primeros fanzines marcó un momento clave para el movimiento, porque promovió una dinámica colectiva que motivó a otros autores a involucrarse y superarse en cada nueva entrega.

Otro fanzine importante fue *Mi Nómine*, que inició hace casi 20 años y fue justamente gracias al cual Rafaela Rada (comunicación personal) conoció a Corven Icenail, cuando este último estaba presentando este proyecto en Viñetas con Altura. Ese fue el inicio de esta dupla de trabajo, que ya lleva 18 años como pareja.

Fue en esta misma época que Pablo Cildoz (comunicación personal) conoció a otras importantes figuras del cómic en *Viñetas con Altura*, justamente a los autores del *Trazo Tóxico* y *El Fanzineroso*, además de Frank Arbelo y Álvaro Ruilova, quien se convirtió en un importante autor de su actual editorial.

Además del Trazo Tóxico, Guzmán (comunicación personal) fue autor de numerosos fanzines reconocidos. El 2004, meses después de una cirugía cerebral, publicó el fanzine *La Ñatita*, que dio lugar al surgimiento de su futura editorial independiente del mismo nombre.

Retomando la tercera versión de *Viñetas con Altura*, ese mismo año, gracias a los contactos que se establecieron en el festival, un grupo de historietistas bolivianos fue al *Festival Internacional de historietas Frontera*, en Argentina. Marco Tóxico (comunicación personal) menciona que en este evento pudo establecer contacto con muchas personas del medio y que cuando volvieron a Bolivia, en Argentina estaban creando un blog llamado *Historietas Reales*, que trataba de la publicación de páginas de historieta de historias autobiográficas, al cual lo invitaron y lo impulsó a comenzar a publicar más, dado que generó más confianza en su trabajo. Fue así que llegó a publicar en la revista Fierro y en un compilado de Bélgica. Asimismo, comenzó a dedicarse al cartelismo, lo que le abrió muchas puertas y le permitió obtener numerosos premios internacionales. Lo invitaron a *Entre Viñetas* en Colombia, a *Comicópolis* en Argentina, a *Viñetas Sueltas* en Argentina, al *Furia Fanzine Fest* en Ecuador, a la Feria del Libro de Lima y a otros festivales en Chile. En ese mismo periodo lo contactaron de la Editorial Taschen para participar en *Ilustration Now 4* (2011).

El festival fue esencial para establecer contactos con autores internacionales, quienes llegaban a Bolivia tras haberse generado un "boca a boca" en el medio, dado que quienes visitaban el país para asistir al festival comentaban que en Bolivia se los trataba con mucho respeto y que el encuentro estaba completamente enfocado en el arte de hacer historieta y no así en partes meramente comerciales del área. Así, algunos miembros de organizaciones y autores llegaron a Bolivia por medios propios, como en el caso de la Unión de Historietistas e Ilustradores (UNHIL) Tucumán y Cesar Carrizo. (Leñero, comunicación personal).

Este mismo año en Cochabamba, surgía Pseudogente Editores, de Pablo Cildoz (comunicación personal), quien editó la revista *Negro* (2005), que en dos entregas

publicó 20 cómics de diversos autores jóvenes (Gonzáles y Peralta, 2025). Mientras que en Santa Cruz se publicaba la revista *Salamantra Cómics* (2005) editada por Noel y Castillo Cecilia Buxtoncon.

Desde el 2005, el Centro Simón I. Patiño, impulsado por Raphael Barbán, quien puso en marcha una biblioteca de cómics en Santa Cruz (Leñero, comunicación personal) organizó la *Semana del Cómic*, un evento que nació como una extensión de *Viñetas con Altura* y posteriormente se independizó (Cuevas, comunicación personal). La preparación del evento, según Siles (comunicación personal), no estuvo a cargo de la misma directiva paceña, sino de Pablo Cildoz y más adelante, Miró Bazoalto, quien debía organizar *Viñetas con Altura* en la ciudad de Santa Cruz. La organización se llevó a cabo en coordinación con Jorge Siles, quien viajó a la mencionada ciudad para reunirse junto a Bazoalto con representantes del Goethe-Institut y de la Alianza Francesa, ya que, gracias a su participación en versiones anteriores del festival, Siles ya tenía contacto con estas instituciones. No obstante, al momento de realizar el evento, dichas instituciones informaron que Bazoalto había gestionado los espacios para una fecha distinta y para un evento separado. Desde un principio, algunos autores cruceños manifestaron su rechazo al nombre *Viñetas con Altura*, al considerar que hacía alusión exclusiva a la región andina boliviana.

La *Semana del cómic* dio lugar a que autores como Pablo Cildoz y Cecilia Delgado (comunicación personal) se conocieran, estableciendo una relación profesional que perdura en la actualidad.

La cuarta versión del festival se dio el 2006 con sedes en varios espacios culturales de la ciudad como el Tambo Quirquincho, la Alianza Francesa, el Espacio Simón I. Patiño, la Casa de la Cultura y la Academia Nacional de Bellas Artes (Gonzáles y Peralta, 2025). Este año nacieron dos publicaciones importantes: *El Clan* y *El Estroboscopio*.

El Clan fue una publicación cochabambina, inicialmente dirigida por Giovany Maida (Maida, 2006) y posteriormente por Gustavo Terrazas (Terrazas, 2009). Alcanzó tres números hasta el 2009 e incluyó a autores como Walter Gomez, Ángel Vargas, V. Valiente, Donald Vera, Ariel Arcos, entre otros.

El Estroboscopio fue una revista que surgió un año después del fanzine *El Estroboscopo* (2005), y que adquirió nombres similares con el paso de los años como *Strobocomix* y *El Estrobo Comix* (Siles, 2019). Estos proyectos fueron dirigidos por Juan Avilés, quien

fue historietista y gestor, aunque más allá de ello, una mítica figura en el ámbito del cómic.

Avilés fue quien hizo posible que Jorge Siles y Oscar Zalles se conocieran. Siles (comunicación personal) relata que Juan lo visitaba ocasionalmente y, en una de esas visitas, le mostró dibujos de Zalles. Al verlos, Siles expresó su deseo de conocerlo, y Avilés se encargó de presentarlos. A su vez, Zalles (comunicación personal) comenta que la primera vez que una de sus historietas vio la luz fue en una exposición de la Carrera de Artes, en la que ganó un premio con un cómic que parodiaba al *Chapulín Colorado*. Ahí conoció a Juan Avilés, quien lo introdujo al movimiento del cómic y publicó la historieta que había expuesto previamente en la revista *Estrobocómics*. Juan lo invitó a su casa y le dio a conocer su colección de cómics prestándole ejemplares de Álvaro Ruilova y algunos números de *Crash!!*. Asimismo, recuerda que conoció a Siles al asistir a la despedida de un investigador mexicano, Juan Navarrete, quien vivió con Avilés en su estadía en La Paz, mientras llevaba a cabo un estudio sobre la historieta latinoamericana para la Universidad Nacional Autónoma de México (Siles, comunicación personal). Fue en esa reunión, que Jorge y Oscar hablaron acerca de producir un cómic en conjunto para el concurso Petrobrás, *El Kusillo* (2009).

Juan Avilés fue quien se encargó de reunir la colección casi completa que existe de la revista *Cascabel* en el Espacio Simón I. Patiño, rescatando ejemplares durante mucho tiempo principalmente de la Feria 16 de Julio (Siles, comunicación personal), un mercado al aire libre de kilómetros de ancho y largo en el que se vende una amplísima diversidad de productos.

Por su parte, Marco Tóxico (comunicación personal) comenta que compartió con Avilés momentos como el viaje al *Festival Internacional de Historietas Frontera*, en Morón, Argentina, y que él era una persona muy interesante y compleja que, además de historietista, editor y pintor, también era músico y producía chiptune, un género musical basado en sonidos generados por chips de audio de dispositivos electrónicos antiguos. Además, Avilés era parte de una movida punk paceña junto a Xavier Pino, vocalista del grupo musical *Los Tuberculosos*, que tuvo la oportunidad de publicar su obra en las revistas de Avilés.

Además de la mencionada conexión de Avilés con el ámbito musical boliviano, Guzmán (comunicación personal) comenta que era aficionado a *La Banda del Médico Loco*,

actualmente llamada *Surfin Wagner*, por lo que convocó a más historietistas a asistir a las presentaciones de este grupo musical, y a partir de ello se generó una amistad entre los integrantes del mismo y algunos historietistas, quienes posteriormente han ilustrado las portadas de sus discos.

El 2007 se dio el quinto *Viñetas con Altura*, que en ese entonces aún llevaba el nombre de *Encuentro Internacional de Historietas*. Este contó con la participación de artistas como Joanne Brooker (Australia), Marie Caillou (Francia), Ricardo Peláez (México), Carlos Trillo (Argentina), Fabio Zimbres (Brasil) y Sonia Pulido (España) (Siles, 2007). La nómina de invitados refleja, de alguna manera, que en aquellos años aún el festival contaba con considerables recursos que se aprovechaban de forma óptima para el enriquecimiento cultural del festival. Cecilia Delgado (comunicación personal) señala que ese fue el primer año en el que publicó cómics y fue invitada al evento como autora emergente, añadiendo que pudo viajar a La Paz desde Santa Cruz con el coste del hospedaje financiado. En esta versión del festival se publicó por primera vez la obra *Súper Cholita*, de Rolando Valdez y Santos Callisaya, con la ayuda de Marcelo Fabián (comunicación personal).

En torno al año mencionado, inició una época en la que se popularizó el uso de blogs por parte de los creadores de historieta como medio de difusión de información acerca de eventos y obras del ámbito del cómic. Fue el periodo en el que varios autores crearon alter egos en la web. Joaquín Cuevas (comunicación personal) publicaba en el blog *Chico Larva*, pensando que ese espacio digital serviría para desarrollar la historia del personaje de ese nombre que creó años atrás para la revista *Bang!*. A su vez, Jorge Siles (comunicación personal) decidió abrir un blog, www.comicbolivia.blogspot.com, en el que hacía sobre todo reseñas de cómics bolivianos, ante lo cual comenzó a recibir críticas en torno a que hacía críticas de historietas sin tener la experiencia de ser creador de una, por lo que decidió incursionar en el ámbito. Avril Filomeno quería hacer *Pasanaku Cómics* con la misma lógica del nombre (en Bolivia, un pasanaku es un sistema de ahorro donde un grupo de personas aportan periódicamente una suma estipulada y en cada periodo, todo el monto reunido se entrega a un miembro), solo que no fue viable, no obstante, de esa iniciativa, el mismo grupo de aproximadamente 20 personas, decidió buscar financiamiento para un compilado cuyo contenido iba a ser elegido por un jurado. En ese entonces se reunían semanalmente en el Café

Ciudad autores como Susana Villegas, Frank Arbelo, Marco Tóxico, Joaquín Cuevas, Juan Avilés, Marcelo Fabián, Rafaela Rada y Corven Icenail, mostrando avances de sus obras personales. El proyecto fue bautizado por Frank Arbelo como *Desde el Tintero*. Se eligió a Marina Corro, Raphael Barban y Ariel Olivetti como jurados del proyecto, para el cual Jorge hizo su primer cómic empleando la fotografía y técnicas de edición, dado que consideraba que no era bueno para el dibujo. Cuenta que veía los dibujos de Susana Villegas en las reuniones que tenían y consideraba que, aunque él practicara años, no iba a llegar al nivel de dibujo de esta autora. En ese entonces Marcelo Fabián ya hacía talleres de cómic y dibujo, Jorge recuerda que incluso asistió a uno de ellos.

El 2008 se organizó el *6to Encuentro Internacional de Historietas*, que contó con invitados internacionales como Alberto Vázquez (España), Benjamín Corso (Perú), Brais Rodríguez (España), Brian Jánchez (Argentina), Bruno Salica (Argentina), Fabián Rodríguez (Uruguay), Giselle Escandón (Colombia), Hervi (Chile), Joao Lin (Brasil), José Campo (Colombia), Juan Bobillo (Argentina), Lorenzo Mattottti (Italia) y Tim Dinter (Alemania). Además, se contó con la presencia de autores de historieta boliviana del Siglo XX como Julio Arce, Oscar Barbery y Cristóbal Corso (Siles, 2008). Este año el festival tuvo presencia en la ciudad de El Alto, en la que Joaquín Cuevas impartió un taller, producto del cual se formó un colectivo activo brevemente publicando fanzines denominado *Altorietas* (Cuevas, 2008).

Fue el primer año en el que el festival no recibió apoyo de la Embajada de Francia, según Siles (2008) debido a un cambio en las políticas de apoyo a la cultura del gobierno francés.

Posterior al festival, se organizaron tres importantes concursos el mismo año. El primero fue la cuarta versión del Premio Literario de AXS Bolivia, El Libro Digital, que por primera vez incluía una categoría de cómic; ell segundo era el Concurso Nacional Petrobras de Historieta; y el tercero, el Primer Concurso Nacional de Narrativa Gráfica organizado por la Cámara Boliviana del Libro (Siles, 2008). Estas iniciativas evidencian la creciente popularidad del cómic en el medio, ya que el festival despertó el interés del sector privado por el desarrollo de este arte.

Ya para el 2009, en su séptima versión el festival adoptó el nombre de *Viñetas con Altura*. Contó con invitados internacionales como Alejandro Amezquita (Perú), Eloar

Guazzelli (Brasil), Javier Olivares (España), Juan Sáenz Valiente (Argentina), Mike Diana (Estados Unidos) y Ricardo Liniers (Argentina). El evento incluyó el Primer Concurso de Historieta Joven, organizado por la Fundación Solón, el Segundo Salón de Manga, organizado por Marcelo Fabián, y el Primer Concurso de Cosplay de Historieta, organizado por *Viñetas con Altura*, entre talleres, exposiciones, proyecciones, charlas y salones (Siles, 2009).

Esta versión del festival es recordada con especial énfasis por algunos autores como Joaquín Cuevas (comunicación personal), debido a los reconocidos autores que llegaron al país. Los creadores que llegaron a Bolivia, en algunos casos crearon cómics acerca de su estadía, tal es el caso de Liniers (Arbelo, comunicación personal) y Eloar Guazzelli, quien publicó *Cholitas de mi corazón* (2013), ilustrando su experiencia en La Paz (Porto, comunicación personal).

Uno de los hitos más importantes dentro de la historieta boliviana, fue la creación de *El Lustra (*2008), un cómic acerca de un niño lustrabotas de La Paz. Como menciona Álvaro Urdininea en el documental La Máquina (2012), el festival los motivó a comenzar a publicar estas historias. Damián Moreno tenía la intención de publicar historietas con este personaje, que comenzó como una ilustración el 2001, y para ello contactó a Urdininea para que lo apoye con la parte de la guionización de la obra ("Entrevista a Damián Moreno", 2013), y es así que comenzó una historia de más de una década, en la que Moreno, más conocido como Madmian y Urdininea, más conocido como Urtika, publicaron historietas semanalmente en un reconocido periódico Boliviano, *El Diario*. Lamentablemente, a inicios de 2023, Urdininea falleció (Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2023), dejando un legado de cientos de historietas y habiendo formado parte de uno de los proyectos de cómic más reconocidos y longevos a nivel nacional.

El *Octavo Festival Viñetas con Altura* contó con invitados extranjeros como Alejandro Nicolau (Argentina), Augusto Caminos (Argentina), César Carpio (Perú), César Carrizo (Argentina), Diego Jourdan (Uruguay), Edixon Rodriguez (Venezuela), Ernán Cirianni (Argentina), Félix Görmann (Alemania), Gabriel Bá (Brasil), Hernán Migoya (España), José Villarrubia (España), Juanjo Guarnido (España) y Tomás Arango (Colombia) (Siles, 2010).

Por aquel entonces, nació Paranoia Studios en Santa Cruz, un colectivo que comenzó

con la publicación de cómics (Siles, 2010) y actualmente cuenta con un estudio creativo y una escuela que organiza actividades relacionadas a la ilustración, el cómic y la animación. En la creación de este proyecto tuvieron un rol importante Rodrigo (Miró) Bazoalto, Juan Carlos Porcel, Cecilia Delgado, Andrés Ibáñez y Felipe Porcel.

El 2011, antes del *Festival Viñetas con Altura*, se vivió el primer *Congreso Nacional de Historieta* con el objetivo de crear un espacio para que los autores puedan expresar y debatir acerca de sus preocupaciones sobre el ámbito del cómic, además de incluir una feria de oferta laboral que reuniera a los artistas con editoriales y otras instituciones (Siles, 2011). Durante este congreso, Siles (comunicación personal) expresó la necesidad de escribir la historia de la historieta boliviana, lo cual le parecía importante especialmente porque se evidenciaba una falta de investigaciones sobre el tema, existiendo incluso obras sin autor reconocido.

La novena versión del festival contó con la presencia de Alejandro Amezquita (Perú), Alberto Abeliza (Argentina), Andrés Accorsi (Argentina), Berliac (Argentina), Laerte Coutinho (Brasil), Martín Elfman (España), Matías Bergara (Uruguay), Pupi Herrera (Argentina), Rafael Grampá (Brasil), Rodolfo Santullo (Uruguay) y Salvador Sanz (Argentina) (Siles, 2011).

Como se había mencionado previamente, la publicación sucesora de *La Fiesta Pagana (*2008) debió ser *El Emigrante*, pero este último proyecto quedó en una exposición que llegó a Francia y no se logró la creación de un libro. Ante ello, dado que ya existía material, Jorge Siles (comunicación personal) gestionó el compilado *La Venganza Boliviana (*2011), cuyo nombre proviene de la denominación que recibe la Pasta Base boliviana en la frontera con Argentina. Esta publicación reunió el trabajo de 32 artistas y pretendía ofrecer un espacio de difusión periódica (Siles, 2011). Fue en aquella oportunidad, que Salvador Pomar (comunicación personal) publicó por primera vez un cómic, dado que conoció a los artistas participantes del proyecto al realizar la animación *Abuela Grillo* en Dinamarca.

En 2012 se celebró la décima versión del festival, cuya mayor parte de actividades tuvo lugar en el Centro Cultural de España en La Paz (CCELP), y que además incluyó actividades en Cochabamba, en el espacio cultural mARTadero. Contó con la participación internacional de Christina Planka (Alemania), Nico di Mattia (Argentina), Pupi Herrera (Argentina), Rafael Coutinho (Brasil), Sheila Alvarado (Perú). Asimismo,

otro suceso importante fue el encuentro con la generación de la revista *Cascabel* (Erbol Digital, 2012).

Respecto a este último suceso, Siles (comunicación personal) comenta que Pepe Luque llegó a Bolivia y visitó la Fundación Simón I. Patiño, donde expresó su interés de reunirse con sus excolegas de *Cascabel*. Luque fue quien contactó a los autores e hizo posible la participación de esta importante generación en el festival.

Ese año, los gobiernos municipales de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz, organizaron concursos de historieta (Leñero, 2016), mismos que se mantienen en la actualidad, repitiéndose anualmente. Para ese entonces, Jorge Siles (comunicación personal) era presidente de *Viñetas con Altura*, y el artista Iván Poma le comentó que uno de los concursos municipales ya existentes había quedado desierto durante dos años consecutivos, por lo que existían fondos que podían utilizarse para un concurso de historietas. De esa manera, Siles presentó el proyecto y comenzó esta iniciativa. Cuevas (comunicación personal) considera que estos concursos, así como el Concurso Nacional de Historieta Eduardo Abaroa, que inició el 2016, incentivaron a que se siguieran creando historietas en el país.

La onceava versión del festival contó con la presencia de invitados internacionales como Alberto Montt (Ecuador), Bastián Brauning (Chile), Gaspar Pujadas (Chile), Nicolás Cuevas (Chile), Paolo Parisi (Italia), Rafael Albuquerque (Brasil), Reinhard Kleist (Alemania), Renato Guedes (Brasil), Sebastián Castillo (Chile) (Siles, 2013). De la misma forma, el Tercer Congreso de Historietistas, que se llevó a cabo unos meses antes del festival, contó con charlas de Miguel Repiso (Argentina) y Nicolás Peruzzo (Uruguay) (Siles, 2013).

Durante aquel año, Andrés Montaño (comunicación personal) tuvo su primer contacto con los demás historietistas bolivianos, cuenta que asistió por primera vez a un taller de historieta en *Viñetas con Altura* y que conoció a sus colegas actuales.

El 2014 se puso en marcha la *Décima Semana del Cómic* en Santa Cruz, que además de autores del movimiento cruceño como Cecilia Delgado y Miró Bazoalto, tuvo la asistencia de varios autores paceños que para ese entonces ya contaban con una importante trayectoria como Marco Tóxico, Oscar Zalles, Román Nina, Susana Villegas (Siles, 2014).

La doceava versión del festival nuevamente se llevó a cabo en La Paz y Cochabamba,

con la participación de Ariel López (Argentina), Cav Bøgelund (Dinamarca), Carles Ballesteros (España), Gaspar Ortega (Chile), Martín Elfman (Bolivia-España), Necrotax (Chile), Rodrigo La Hoz (Perú), Sebastián Castillo (Chile), Tomás Giorello (Argentina) (Viñetas con Altura, 2014).

En la siguiente versión participó Caloi (Argentina), Claudio Jara (Chile), Daniel Icaza (Chile), Don Kenn (Dinamarca), Eduardo Torres (Chile), Elisa Talentino (Italia), François Sanz (Francia), Mario Molina (México), Mathilde Garreau (Dinamarca) y Matías Bergara (Uruguay) (Viñetas con Altura, 2015).

En el transcurso de ese año, Andrés Montaño (comunicación personal) comenzó a publicar formalmente, creando la Editorial Casa Nro. 100. Junto con algunos compañeros de la carrera de diseño en la Universidad Católica Boliviana, publicaron una antología de historietas cortas llamada *Crónicas Comic*, logrando un tomo anualmente hasta el 2018.

El 2016 llegaron autores como Christyan Lundblad (Dinamarca), David Lloyd (Reino Unido), Evelyn Chirinos (Perú), Fabricio Rivasmar (Perú), Isao Moutte (Francia), Jens Harder (Alemania), Joseph Callioni (Francia), Juan Díaz (Venezuela), Kevin Miranda (Perú), Maco (Uruguay), Mario Bustamante (Perú), Matías Bergara (Uruguay), Noir Yaguara (Venezuela), Rodrigo Orcón (Perú) y Royer Quispe (Perú). Cabe mencionar que Siles (2016) señala que existieron situaciones en las que los invitados no pudieron llegar al país y tuvieron que participar en el evento de manera virtual.

Por aquel tiempo, la historieta boliviana ya había participado un par de años en la FIL, gracias a la gestión de Jorge Siles (comunicación personal), no obstante, ese año se denota la importancia del cómic en aquel evento, pues se hicieron presentes Alfonso Zapico (España), Javier Viveros (Paraguay) y Michael Bendis (Estados Unidos) (Siles, 2016).

Asimismo, ese año se presentaron dos colaboraciones importantes.

La primera, *Justicia Poética*, fue el fruto del contacto entre autores nacionales e internacionales, como comenta Arbelo (comunicación personal), el festival invitaba y patrocinaba la visita de autores reconocidos como Ariel Olivetti, pero ante el crecimiento del festival, comenzaron a venir autores internacionales más jóvenes con medios propios, por ejemplo miembros de la UNHIL de Tucumán. Incluso se decía en broma que la cantidad de tucumanos que llegaba a Bolivia para el festival medía

la calidad de este, como las estrellas de un hotel. Más allá de ello, llegaba por sus propios medios, gente de Perú, Chile y Brasil. Las conexiones que se realizaban entre autores, especialmente latinoamericanos, permitieron que la obra de Arbelo llegara a otros países, donde considera que ha sido bien recibida por el público, como es el caso de Argentina, que es donde más se han visto sus cómics fuera del país, en gran parte gracias al proyecto *Historietas Reales*. Así también llegó a participar en la revista *Fierro* de Argentina, y de las historietas que publicaba en esta revista se hizo el compilado *Cuando salí de La Habana* (2012). Después de ello, se dio la oportunidad de trabajar con el guionista Pablo De Santis, con quien el 2016 publicó *Justicia Poética*, trabajando en este proyecto remotamente.

La segunda, *Epopeya Binacional*, es un proyecto paraguayo que buscó reunir a guionistas e ilustradores de Paraguay y Bolivia, combinando la labor de un guionista de un país con un ilustrador del otro, en la creación de un compilado de historietas sobre la Guerra del Chaco. No obstante, cuando vieron el portafolio de Jorge Siles y Oscar Zalles, decidieron hacer la excepción y permitir que ambos trabajaran juntos (Siles, comunicación personal).

El 2017 llegaron a Bolivia para el festival Christian Valdivia (Perú), Clara Jetsmark (Dinamarca), Gabriel Guzmán (Argentina-Chile), Manuel Gómez Burns (Perú), Max Fiumara (Argentina), la agrupación Qoscomic (Perú) y Victoria Rubio (Chile). *Viñetas con Altura* contó ese año con un salón denominado *Historia de la historieta boliviana*, en el que se expusieron trabajos de figuras influyentes a nivel nacional como Alejandro Salazar, Álvaro Ruilova, Damián Moreno, Fernando López, Frank Arbelo, Joaquín Cuevas, Marco Tóxico, Noel Castillo y Susana Villegas (Urgente.bo, 2017). Ese mismo año, la *Semana del Cómic*, en Santa Cruz, tuvo como invitado internacional a Patricio Plaza (Argentina) en su treceava versión.

Otro hecho notable de aquella época, es la participación boliviana en la convención *Crack Bang Boom* de Rosario, Argentina. Como parte de la programación del evento, se realizó la charla *A solas con Marco Tóxico*, gracias a que uno de los organizadores, Juan Ángel Szama, lo invitó a participar (Siles, 2017). Al mencionado evento sudamericano fueron otros autores bolivianos como Salvador Pomar (comunicación personal), así como Andrés Montaño (comunicación personal) y Pablo Cildoz, quien llevaba obras de Pseudogente Editores al país vecino, lo que permitió dar a conocer el trabajo de

otros autores nacionales, tal como ocurrió con *Supay* (2015), un compilado de cómics de Jorge Siles y Óscar Zalles (comunicación personal).

Respecto a la participación de autores bolivianos en eventos en el extranjero, Montaño (comunicación personal) comenta que además de *Crack Bang Boom*, pudo asistir a *Carboncito* en Perú y Norte Cómic en Chile, exponiendo su obra a nuevos públicos con buena acogida. La mayoría de los autores asistió a estos festivales por medios propios; sin embargo, en el caso de *Norte Cómic*, los organizadores contactaron directamente a Montaño, quien les habló de otros creadores bolivianos, lo que permitió que un grupo viajara a Chile con la estadía financiada.

El 2018, *Viñetas con Altura* llevó a cabo su decimosexta versión con César Carrizo (Argentina), José Luis Guardia (Perú), Julio Cesar Rodríguez (Colombia), Martín Elfman (Argentina), Max Aguirre (Argentina) y Paulo Ortiz (Colombia) (RC Noticias de Bolivia, 2018). Este año, gracias al colectivo Urus Delirium, liderados por Gustavo Callisaya (Siles, comunicación personal), se llevaron a cabo actividades del festival a la ciudad de Oruro. Incluso, el grupo de historietistas Qosqomic de Perú realizó una publicación especial de Oruro con el mencionado colectivo (Leñero, comunicación personal). Aunque cabe mencionar que los miembros de Urus Delirium no producían cómics, pero tenían la intención de promoverla con talleres, así como rendir homenaje a un autor orureño (Cuevas, comunicación personal).

Surgió además, un evento que se lleva a cabo hasta la fecha, el *24 Hrs. Comic*, organizado por Armin Castellón (Delgado, comunicación personal).

Asimismo, Marco Tóxico y Joaquín Cuevas organizaron *La Fiera: Feria de Historieta* e Ilustración, reuniendo a artistas nacionales e internacionales como Eduardo Yaguas (Perú), Ernán Cirianni (Argentina), Jesús Cossio (Perú) y Sole Otero (Argentina) en el el Centro Cultural Bolivia-Brasil (Siles, 2018).

Paralelamente, se creó Editorial con Altura y publicó su primer libro, *Toda la Nieve Bajo el Sol*, con el apoyo de la Fundación Simón I. Patiño, la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y el GAMLP (Ramirez, 2018). Se trata de un compilado que reúne a nueve historietistas y nueve ilustradores con representaciones de la ciudad de La Paz (Ruiz, 2018). Esta obra también destacó por contar con traducciones al Aymara de manera digital Córdova (2018).

A su vez, se publicó el primer tomo de *Comunidad de Delirios* en Santa Cruz, un

compilado que reúne los resultados de uno de los cursos de narrativa gráfica impartidos en el Centro Simón I. Patiño desde 2015 (Collazos, 2018). Según comenta Leñero (comunicación personal), Andrés Ibañez impulsó estos talleres y la publicación de la obra con el objetivo de generar una nueva generación de historietistas en Santa Cruz. Cecilia Delgado (comunicación personal), quien era una de las facilitadoras de los talleres, añade que Isabel Collazos, entonces encargada de la Fundación Simón I. Patiño en Santa Cruz, ideó el nombre de la obra aludiendo a la ficción de los relatos. Delgado no estaba de acuerdo con esta elección, ya que consideraba que en cierta medida denotaba un sinsentido en los cómics, cuyo proceso ella siguió de cerca y asegura que cuentan historias importantes para sus alumnos.

El 2019, *Viñetas con Altura* resaltó la labor femenina en el ámbito, con invitadas como Alejandra Lunik (Chile), Brenda Román (Perú) y Pupi Herrera (Argentina) (El Diario, 2019). Además, la Editorial con Alura publicó el compilado *Las Viñetas se Dibujan en Femenino*, nuevamente con el apoyo de la OEI y esta vez con traducciones al Aymara y al Quechua (Córdova, 2019). Esta otra reunió el trabajo de 20 ilustradoras e historietistas bolivianas y de otros países de Sudamérica (Godoy, 2019).

La última versión de Viñetas con Altura se dio el 2020 de manera virtual y participaron de manera remota Abel Alves (Uruguay), Ángel de la Calle (España), Ariel Olivetti (Argentina), Cesar Carrizo (Argentina), Chiqui Vilca (Perú), Federico Miniaci (Argentina), Hernán Gonzáles (Argentina), José Campoh (Colombia), Luciano Saracino (Argentina), Luis Gantus (México), Max Aguirre (Argentina), Nicolás Peruzzo (Uruguay), Néstor Martín (Argentina), Tomás Giorello (Argentina) y Sebastián Aguilar (Argentina) (Viñetas con Altura, 2020).

Un año antes se publicó una nota en el periódico *La Razón*, misma que Jorge Soruco (2019) tituló *Los cómics perdieron altura*, haciendo alusión al declive del Festival Viñetas con Altura. Para la realización del artículo, Soruco contactó a Alexandra Ramirez y Joaquín Cuevas, quienes expresaron la falta de apoyo institucional y la resultante carencia de recursos que dificultaban la organización del evento; así como el fallecimiento de Mauricio Salazar, quien colaboraba con la comunicación del evento, hecho que obstaculizó la difusión de la llegada de David Lloyd a Bolivia; y la necesidad de que nuevas generaciones se involucraran en la organización del evento. Por otra parte, en el artículo Jorge Siles hace crítica a la falta de autores de renombre, la

migración del lanzamiento de obras hacia la FIL y la decreciente asistencia, que para ese año fue de alrededor de 500 personas.

La decadencia del festival ha sido objeto de discusión entre autores durante varios años. Pomar (comunicación personal) considera que este hecho se debió a cuestiones personales de los miembros organizadores. Montaño (comunicación personal) comenta que con el paso de los años, pudo notar que existían problemas con la directiva, que había algunos malentendidos y algunas personas tenían cierto resentimiento hacia el festival, llegando a un punto en el que el festival ya no era para los autores, por lo que muchos de ellos dejaron de asistir. Muchos comenzaron a asociar al festival a una sola figura, a una sola persona con la que tuvieron malas experiencias. Cuevas (comunicación personal) añade que el festival tendía a mostrar cierta preferencia por los referentes europeos, lo que implicaba un menor interés en géneros como el manga. Esta orientación motivó que algunos autores decidieran producir y publicar por su cuenta, lo que a su vez incidió en una menor cohesión dentro del movimiento. Respecto a su experiencia como director del festival, menciona que fue complicado. Considera que quienes asumieron la presidencia del Festival después de Marina Corro, no tenían las herramientas necesarias para liderar el proyecto. Era bastante trabajo y le impedía producir cómics. La parte financiera también era complicada, en el Stand de *Viñetas con Altura* en el festival se ganaba algo de dinero cada año que luego se gastaban en actividades simples como llevar a un autor internacional al aeropuerto. Joaquín tenía la intención de invertir ese monto en crear una revista el año siguiente de su gestión, pero no se pudo. Siles (comunicación personal) complementa indicando que cuando el festival ya estaba en declive, coincidía con otros creadores en que ya no debía ser administrado por autores, porque en general no existe un conocimiento formal en torno a la administración de eventos. Además, la colaboración que se realizaba era ad-honorem y respecto a la asunción del cargo de presidente del festival, comenta que la idea de pagarse, incluso bajo ese puesto, era imposible, y que tanto Cuevas como él tuvieron que financiar con medios propios algunos gastos del festival. Adicionalmente, el financiamiento del GAMLP se liberaba 3 meses después del festival, por lo que era necesario buscar una inversión previa o realizar préstamos para llevar a cabo el festival. Además, el festival llegó a tener a 40 autores trabajando voluntariamente, pero con el paso de los años el número se redujo a cuatro. Cuando los

autores ya percibían el declive del festival, hubo una asamblea en la que se discutieron muchos temas, y en la que Villegas reclamó las críticas hacia Ramirez, quien asumía la presidencia del festival en ese entonces, alegando el decreciente apoyo por parte de otros autores en el evento.

Por otro lado, Siles (comunicación personal) cree que un administrador sin afinidad al cómic no podría asumir el cargo, debería ser una persona que tenga una amalgama de ambas áreas. Finalmente, afirma que sería contraproducente hacer otro festival con el mismo nombre, dado que se ha generado una mala imagen en los últimos años. Leñero (comunicación personal) agrega que hubo varias razones por las que el festival ya no se hizo, una de ellas fue la pandemia y otra el carácter cultural del festival, que no fue un negocio, y por lo tanto no logró ser sostenible, dependiendo del apoyo institucional, a lo que se suma que existieron muchos cambios a nivel político en Bolivia y, por lo tanto, también en las embajadas, así se fueron cortando los fondos, quedando al final prácticamente solo la Fundación Simón I. Patiño y el GAMLP. Durante la pandemia el proyecto paró, y cuando se tenía la intención de retomarlo luego de la misma, el GAMLP no tenía los recursos y la Fundación Simón I. Patiño se estaba reestructurando y cambiando su enfoque. Otro aspecto que generó dificultades fueron las tensiones personales, propias del trabajo en un medio artístico, lo que hizo que la tarea de la presidencia resultara especialmente exigente. La primera presidenta fue Marina Corro, quien asumió el cargo durante dos años; posteriormente, el puesto pasó por Susana Villegas, Frank Arbelo, Alejandro Salazar, Joaquín Cuevas, Alexandra Ramirez, Marco Guzmán, Avril Filomeno y Alejandro Archondo.

Resulta complicado establecer un solo motivo por el cual el festival entró en decadencia, pero una conclusión clara de los testimonios recopilados, es que existe una carencia de apoyo institucional y que la gestión cultural es una labor ardua e injustamente desvalorada. Es sorprendente tomar conocimiento de ciertos datos, como el hecho de que además de que los presidentes del festival trabajaban diligentemente durante meses para organizar el evento sin cobrar por ello, hubo gestiones en las que tuvieron que aportar con sus propios recursos para cubrir gastos del festival. Muchos de quienes asumían la presidencia eran artistas que adquirían experiencia en gestión cultural a medida que ejercían el cargo. Debido a ese tipo de acontecimientos, resultaría inapropiado criticar la labor desarrollada; más aún, corresponde reconocer el esfuerzo

invertido. Presenta considerables dificultades mantener un evento de tal envergadura únicamente con labor voluntaria. Por otro lado, es evidente que el apoyo que se recibía de parte de fundaciones, instituciones gubernamentales y embajadas decreció con el tiempo, pues durante los años de gestión del festival Bolivia vivió cambios sociales y políticos importantes. Recientemente se dio a conocer que, por ejemplo, durante los últimos diez años el número de organizaciones no gubernamentales se ha reducido en un 89,6% en el país debido a que enfrentan presiones que limitan su independencia y acceso a recursos, además de trabas normativas que restringen la libre asociación y favorecen a sectores afines al gobierno (Huallpa, 2025).

La importancia que tuvo el festival, así como su legado, son innegables. Villegas (comunicación personal) asegura que *Viñetas con Altura* fue fundamental para el desarrollo de la historieta en Bolivia, destacando el encuentro entre autores nacionales e internacionales. Salazar (comunicación personal) subraya que el crecimiento del sector del cómic en Bolivia se consolidó a partir de *Viñetas con Altura*, donde autores reconocidos expusieron trabajos de gran nivel que nunca se habían visto en el país, lo que contribuyó a ampliar el interés en la historieta y demostró que era posible dedicarse profesionalmente a este arte. La participación de autores con reconocida trayectoria internacional motivó a los autores nacionales a elevar la calidad de sus obras al compararlas con referentes de otros contextos. Además, Cuevas (comunicación personal) destaca la dinámica existente entre autores nacionales y extranjeros, y señala que incluso hoy, al compartir con colegas internacionales y mencionar que es de Bolivia, preguntan por *Viñetas con Altura*. Al respecto, Zalles (comunicación personal) apunta que en el festival se generaba un ambiente informal que permitía a los autores nacionales interactuar libremente con los invitados.

Siles (comunicación personal) considera que la generación de Joaquín Cuevas fue fuertemente influenciada por los autores que llegaban al festival, especialmente en el desarrollo de rasgos autobiográficos en sus obras.

Al mismo tiempo, el festival generó oportunidades para los autores y sus obras. Destaca la publicación de *Cuentos de Cuculis* de Álvaro Ruilova en España por la editorial Glénat en 2011, gracias a que Chiqui Villca, quien llegó desde Perú para el festival, dio a conocer esta obra a la editorial española (Leñero, comunicación personal). De esa forma, como menciona Ruilova en el documental *La Máquina* (2012), su trabajo

alcanzó proyección internacional y participó en otros proyectos como *[Rec] Historias inéditas* (2012) con Hernán Migoya.

Montaño (comunicación personal) recuerda que al comienzo solo asistía como espectador y luego como colaborador, y que en ese entonces consideraba a *Viñetas con Altura* como el espacio más relevante al que podía acceder en el medio. Además, siente que es muy importante que haya otro evento similar para que los autores se conozcan, se conecten y se genere un resurgimiento en las publicaciones. Destaca que fue muy importante porque permitió que varios autores destacados pasaran por Bolivia, además de facilitar el encuentro de personas interesadas en la historieta. Nina (comunicación personal) también resalta el encuentro entre autores nacionales, ya que conoció a la mayoría de sus colegas participando en *Viñetas con Altura*. De manera similar, Cildoz (comunicación personal) comenta que conoció a la mayor parte de los autores paceños en el festival. Salazar (comunicación personal) añade que generalmente el trabajo de un dibujante es muy solitario, y que participar en *Viñetas con Altura* le permitió conocer a otros artistas, compartir experiencias y dialogar sobre expectativas y problemáticas del medio.

Pomar (comunicación personal) hace hincapié en la promoción de talentos que se dio en *Viñetas con Altura*. En relación a ello, Nina (comunicación personal) comenta que el festival le ofrecía un espacio para publicar y vender sus obras de manera gratuita, a diferencia de otros eventos donde debía pagar para hacerlo. Cildoz (comunicación personal) considera que *Viñetas con Altura* les dio el "escaparate perfecto" ante el "boom" de historieta que hubo.

Leñero (comunicación personal) indica que a raíz de *Viñetas con Altura*, surgieron iniciativas similares en otros países, como *Viñetas del Fin del Mundo* en Chile y *Viñetas Sueltas* en Argentina, debido a las relaciones que se comenzaron a generar en el festival, dado que Bolivia estaba en una posición estratégica geográficamente. Además, comenta que Marina Corro y Raphael Barban organizaron en Francia después de dejar Bolivia, el festival *Formula Bula*, donde se realizaron exposiciones de autores bolivianos.

Otro hecho que afectó a la comunidad de historietistas fue el cierre del C+C el 2018, dado que para el 2019 se previa la construcción del nuevo edificio de la Fundación Simón I. Patiño. Entretanto, Leñero (comunicación personal) esperaba a que le dieran

el visto bueno para trasladar la biblioteca al nuevo edificio. El 2019 lograron abrir la biblioteca del cómic en mayo y la gente estaba comenzando a ir de nuevo, pero en octubre del mismo año comenzaron en Bolivia serios conflictos políticos y sociales, y el Tribunal Supremo Electoral estaba a unas cuadras del espacio, por lo que después de abrir por unos meses, tuvieron que cerrar nuevamente. Volvieron a abrir en febrero del 2020 y la pandemia los obligó a cerrar en marzo del mismo año. Prácticamente en el lapso de dos años permaneció sin afluencia de público, y posterior a ello, la fundación se reestructuró y cerró todas sus bibliotecas. Muchos colaboradores dejaron de trabajar ahí y Leñero actualmente forma parte de otra área de la fundación, fue un cambio importante.

El C+C reabrió sus puertas recientemente, pero la dinámica que solía ocurrir en este espacio no es la misma. Arbelo comenta que "la magia que tenía se perdió, ahora es más frío, lo mismo que el CCELP, donde tienes cómics, pero no es como lo era el C+C" (comunicación personal). Pomar (comunicación personal) por su parte, menciona que cierre del C+C supuso la pérdida de un refugio y centro de inspiración para los historietistas, y que cuando se cerró este espacio, la comunidad de historietistas envió una carta a la fundación expresando su preocupación, a la que no hubo respuesta.

La percepción de lo que implicaba el C+C puede comprenderse mejor en las palabras de Oyarzún (2010) respecto a las bibliotecas públicas de cómics: "En una realidad latinoamericana, apremiada por carencias y necesidades, resulta más habitual encontrarse con personas que se refugian en este espacio, más confortable, cálido en invierno y fresco en verano, en donde nadie le exigirá nada y podrá ocuparlo cuanto quiera, sin pagar por ello" (p. 99).

Ante el vacío que dejó Viñetas con Altura en la comunidad de historietistas, como festival y asociación, Rigel Jáuregui, un gestor cultural que fue voluntario en el festival, tuvo la idea de crear otra asociación, por lo que contactó a otros historietistas, Salvador Pomar, Armin Castellón y Andrés Montaño, para crear un cómic en el que se explica de qué trata la Asociación Boliviana de Creadores de Historieta (ABCH), haciendo énfasis en los objetivos de la misma, proteger, formar y promover. En un inicio, Jáuregui era presidente de la asociación y se conformó un consejo directivo de autores. Tiempo después, se nombró a Pomar como presidente, y autores como Montaño y Cuevas conformaron la directiva. Se trata de un proyecto ad honorem, ya que no recibe apoyo

estatal (Pomar, comunicación personal).

Desde que nació esta asociación el 2021, ha logrado reunir a 80 autores. Participa en la FIL con un espacio propio que reúne a algunos creadores de historieta e impulsa las presentaciones de obras en el mismo evento, habiendo alcanzado 20 títulos el 2022. Se han podido generar acuerdos con la Cámara Departamental del Libro de La Paz, durante dos años crearon la identidad visual de la FIL a cambio de que les dieran un espacio para que los autores pudieran exponer y comercializar sus obras. De la misma forma, la ABCH apoyó algunas gestiones de los concursos municipales de historieta, encargándose de convocar a jurados idóneos (Pomar, comunicación personal).

La ABCH estuvo en contacto con la Asociación Uruguaya de Creadores de Historietas para recibir orientación acerca de estatutos y personería jurídica, pero al intentar realizar las respectivas gestiones, en Uruguay sólo es necesario presentar documentos al Ministerio de Culturas y llenar algunos formularios, mientras que en Bolivia se necesita un pago de 4.000 a 6.000 bolivianos, (lo que representa aproximadamente dos salarios mínimos), además de tramitación en entidades públicas (Pomar, comunicación personal).

A futuro, se tiene la idea de que la ABCH sea liderada por un gestor cultural y se conforme un consejo de historietistas que asesoren las acciones de la asociación, además de que la actual directiva está gestionando la declaración del Día de la Historieta Boliviana para validar y destacar el impacto del sector en el país (Pomar, comunicación personal).

Dado que actualmente la Fundación Simón I. Patiño cambió su orientación a otro tipo de actividades, la ABCH comenzó a colaborar con el CCELP. De esa forma, el evento *Jornadas Editoriales* que esta última institución organiza se realizó con la temática de historieta el 2024. Y algunos meses después, se organizó el *Festival Internacional de Narrativa Gráfica Viñetas Rotas*, con la colaboración adicional de El Cuervo Editorial y el Grupo Editorial Kipus, dado que como indica Pomar (comunicación personal), después de *Viñetas con Altura*, los autores se dispersaron y surgieron otros creadores más jóvenes que constituyen una nueva generación que no tiene un festival donde mostrar sus obras y donde ir a inspirarse. Otro importante proyecto que se generó en base a la colaboración de la ABCH y el CCELP, es una investigación acerca de la historia de la historieta boliviana realizada por Reynaldo Gonzáles y Aymara Peralta,

misma que abarca desde 1900 hasta el 2023 y fue publicada este año.

En cuanto a los espacios y agrupaciones informales que surgieron en los últimos años como iniciativa de autores jóvenes, Sonia Condori, mejor conocida como Sococo (comunicación personal) comenta que nunca participó en *Viñetas con Altura,* pero que actividades como algunos *Drink and Draw*, organizados en cafés de la ciudad propiciaron ambientes informales de creación y socialización. A partir de ellos surgieron agrupaciones como Los amigos del furro, colectivo del que forma parte Sococo. Asimismo, han emergido otras iniciativas, como el proyecto Yuca, que ha logrado establecer alianzas con eventos culturales como el *24 Hrs. Comic*. En paralelo, propuestas como las del colectivo Chiwanku, así como el grupo de lectura Cazadoras de cómics creado por Diana Cabrera, evidencian la vitalidad de una nueva generación de creadores que dinamizan el panorama de la historieta boliviana desde formatos alternativos.



Fig. 12. Póster del *Segundo Encuentro Internacional de Cómics*. Imagen cortesía de Frank Arbelo, comunicación personal, 2025.



Fig. 13. Póster del *Cuarto Encuentro Internacional de Historietas*. Imagen cortesía de Frank Arbelo, comunicación personal, 2025.

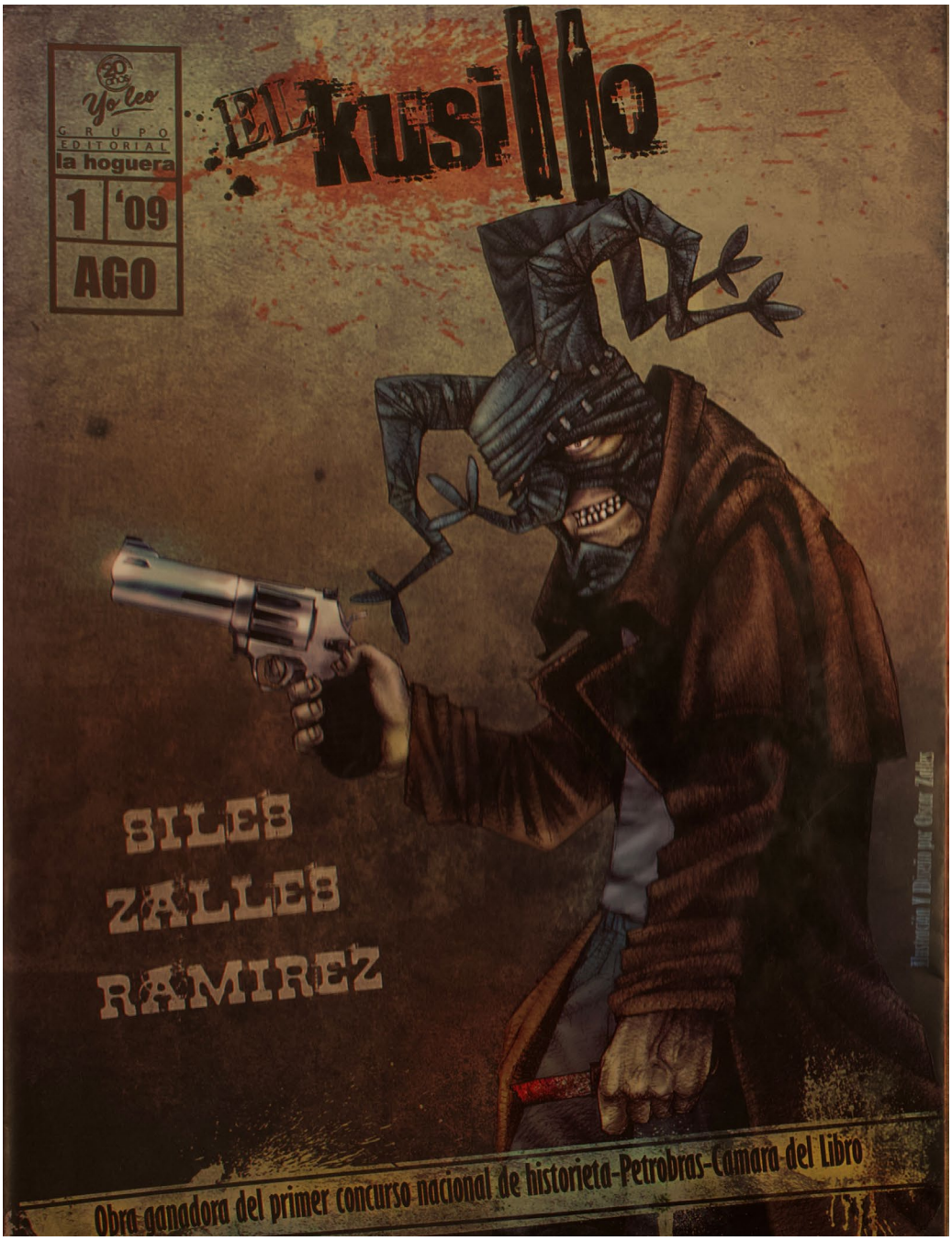


Fig. 14. Portada del cómic *El Kusillo*, publicado el 2009. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

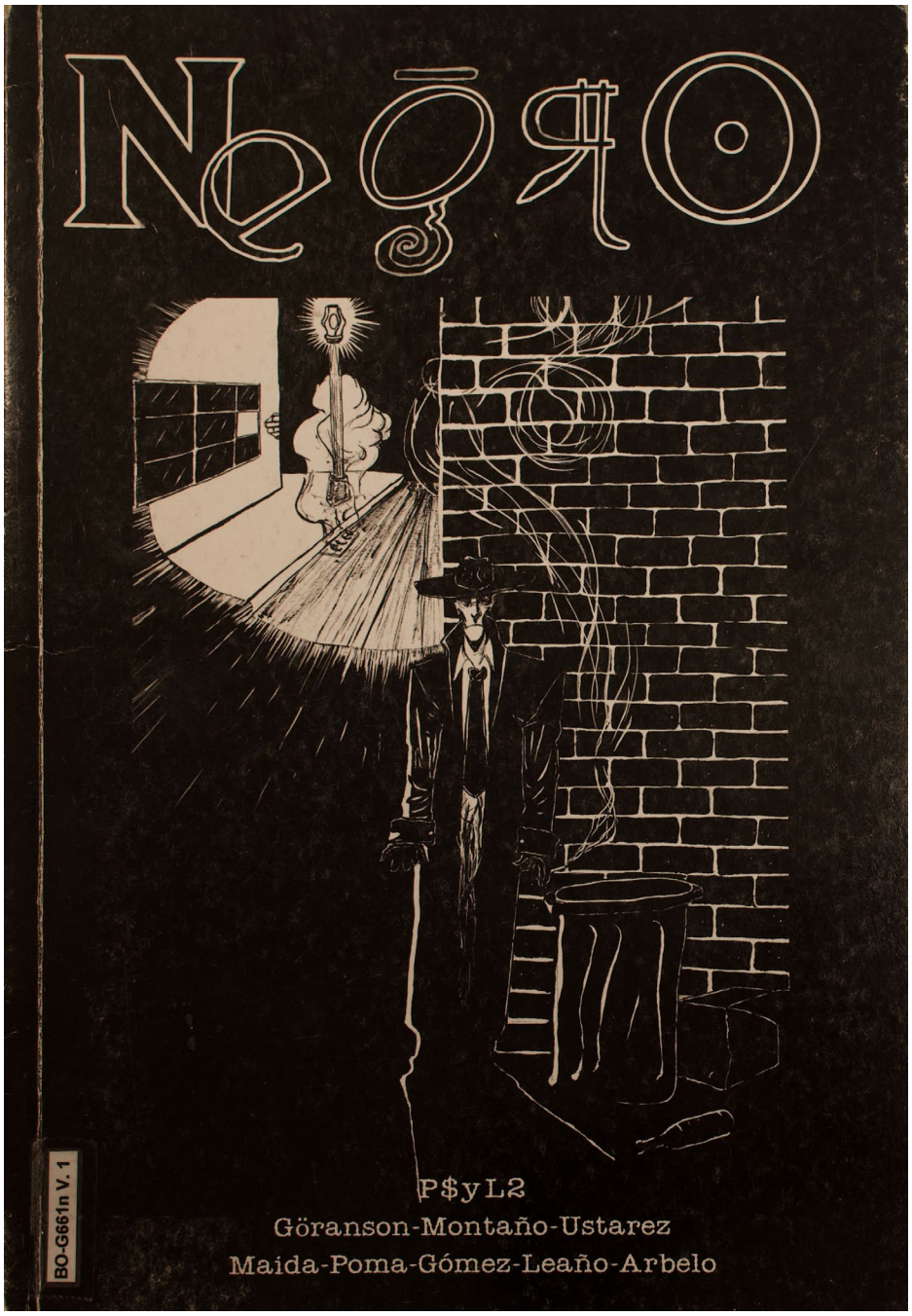


Fig. 15. Portada del compilado *Negro*, publicado el 2005. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 16. Portada del cómic *Reflejos Rotos*, publicado el 2003. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 17. Portada del compilado *Supay*, publicado el 2015. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

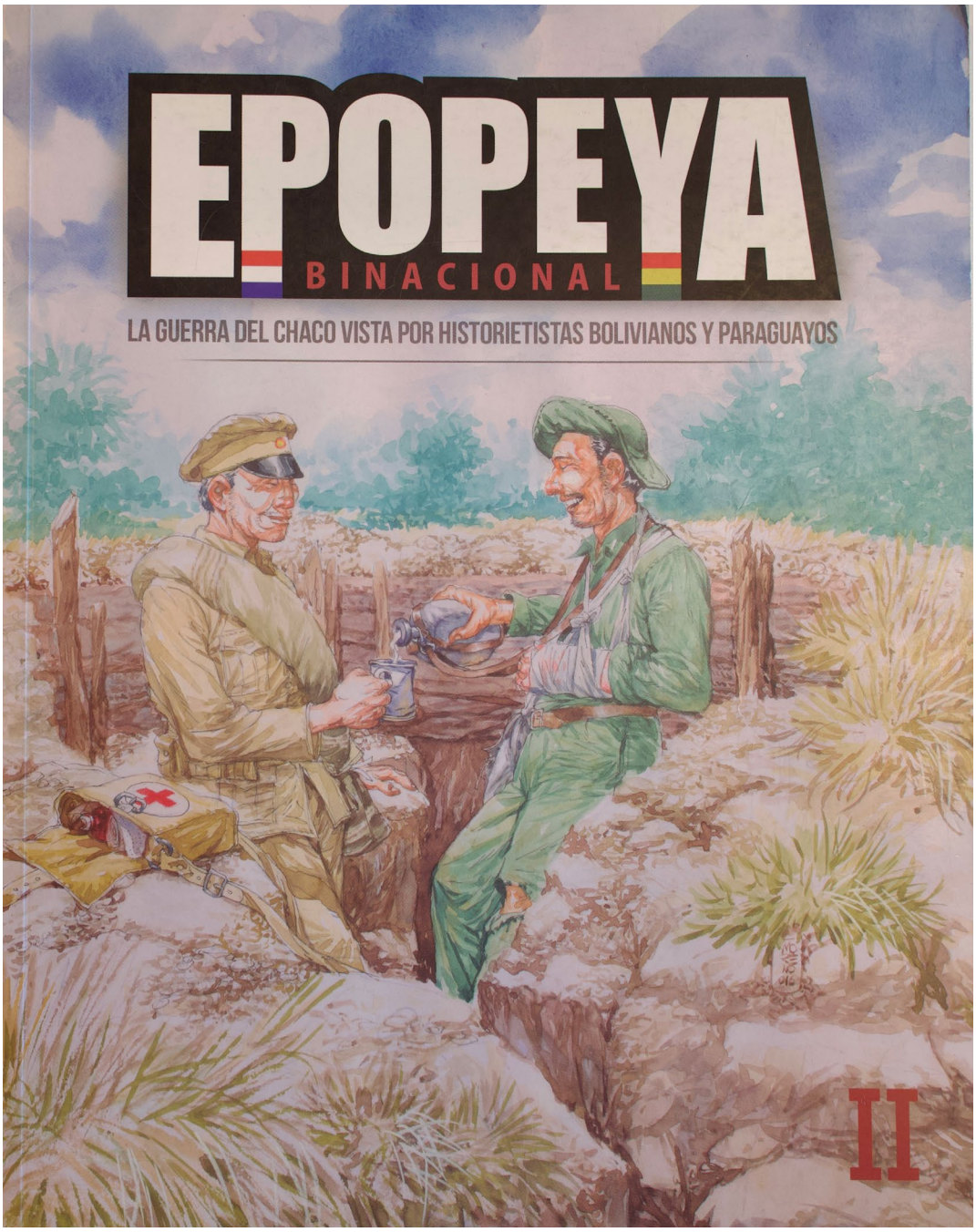


Fig. 18. Portada del compilado *Epopeya Binacional*, publicado el 2016. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 19. Portadas de cuatro números de *El Fanzineroso*, publicados entre 2004 y 2005. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.



Fig. 20. Portadas de dos números de la revista *Crash!!* (números 3 y 4, publicados el 2002). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

5.3. El movimiento del manga

El desarrollo de los historietistas de estilo manga se dio en cierto grado, de manera independiente al de los demás creadores, es por ello que corresponde la redacción de un subcapítulo que narre los acontecimientos específicos a este grupo.

El cómic japonés, se comienza a desarrollar poco después de la aparición de la historieta. Los artistas japoneses comenzaron a desenvolverse en base a la ilustración y el texto ya en las primeras décadas del Siglo XX, jugando un rol importante en la popularización del medio años después, Osamu Tezuka y su creación *Astroboy* (1952) (Acevedo, 2020).

Ya para la década de 1990, se consolidó la presencia mundial del manga, acompañada de la popularización del anime y los videojuegos japoneses, lo que definitivamente tuvo un impacto en el cómic estadounidense y europeo. Además, el manga no solo se consolidó como entretenimiento, sino que inspiró a muchos artistas a trabajar bajo sus lineamientos y estilo (Acevedo, 2020). Como menciona Oyarzún (2010) acerca del caso latinoamericano: "Es muy habitual que los jóvenes, principalmente, prefieran dibujar al estilo del manga; aquello es un fenómeno mundial y no debe restringirse" (p.107).

La influencia japonesa tuvo un gran impacto en Bolivia, puesto que incluso autores que actualmente han desarrollado un estilo más occidental, comenzaron inspirados en el anime y el manga. Andrés Montaño (comunicación personal) menciona que su trabajo tiene mucha influencia japonesa, que inició su pasión por el dibujo en la infancia copiando escenas de *Dragon Ball* (1984), y que actualmente aún le inspira Akira Toriyama, además de Katsuhiro Otomo. Adicionalmente, cabe destacar que Susana Villegas (comunicación personal), quien fue una autora fundacional del movimiento, considera que la corriente más influyente en su obra es el manga, especialmente en sus primeras ilustraciones.

En su texto *Por el camino de la Viñeta*, Francisco Leñero (2016) narra que el movimiento de historieta boliviano se dividió debido a que existían "puristas" que preferían negar la catalogación del manga como historieta.

Sobre el particular, Rafaela Rada (comunicación personal) relata que cuando inició

Viñetas con Altura y el espacio C+C, se relegaba a los artistas de manga, priorizando a aquellos que tenían un estilo franco-belga, y que incluso periodistas como Mabel Franco tenían opiniones parcializadas al respecto.

Por su parte, Mery Nina (comunicación personal) expresó su agradecimiento hacia *Viñetas con Altura*, ya que le brindó un espacio para publicar y vender su obra; sin embargo, señaló que existía discriminación hacia quienes ilustraban al estilo manga.

Del mismo modo, Marcelo Fabián (comunicación personal) añade que en la época de *Viñetas con Altura* existían comentarios que calificaban cualquier acercamiento al manga como una forma de enajenación, por ello, se pedía a los autores omitir ese tipo de expresiones, bajo el argumento de que se trataba de un evento cultural. Al mismo tiempo, existió bastante susceptibilidad por parte de los autores de manga y por ello Fabián intentó ser un puente entre ambos grupos.

Ahora bien, Leñero comenta que los artistas relacionados al manga buscaban más cobertura en *Viñetas con Altura*, pero que en aquel entonces consideraba que la calidad de la mayoría de sus obras era limitada, y que en la época en la que Alexandra Ramírez lideró la organización del festival, se asignó a una persona para organizar el *Salón de Manga*. Sin embargo, dicha persona tuvo conflictos con varios participantes, lo que derivó en críticas hacia el festival. Más allá de ello, se logró tener invitados de muchos países destacados por sus historietistas, pero nunca se pudo traer a un artista japonés para el evento, Leñero consideraba este objetivo imposible.

Jorge Siles (comunicación personal), quien fue presidente de *Viñetas con Altura* en más de una gestión, reconoce que mantenía una postura crítica hacia el manga en Bolivia, pues consideraba que no correspondía al género en sentido estricto.

Independientemente de los conflictos ocurridos, un grupo significativo de historietistas se ha desarrollado inspirado y altamente influenciado por el manga. De acuerdo con Fabián (comunicación personal), la revista *Bang!* impulsó al movimiento desde ese entonces, ya que en la sección en la que sus lectores podían participar con una ilustración, se publicaron muchas obras de estilo manga. Además, Rafaela Rada (comunicación personal) asegura que, en varios casos, la situación ha mostrado un cambio considerable, y que la división entre autores actualmente es notablemente menor.

Los autores de manga bolivianos han ido construyendo su propio espacio dentro del

panorama de la historieta nacional. Rada (comunicación personal), probablemente la autora que ha producido más cómics y novelas gráficas en Bolivia, y quien ilustra en estilo manga, cuenta que ella tuvo que buscar un camino por su cuenta para convertirse en historietista. Después de participar en el *Trazo Tóxico* (2005), ella y Corven Icenail gestionaron durante varios años las revistas *Mi Nomine* y *Áxcido*, y fue gracias a la primera que llegó a conocer a alrededor de 30 creadores de manga.

El 2006, en la época en la que Nina (comunicación personal) se graduaba de la carrera de Artes, la contactaron para participar en la revista de manga *Tofu*. Fue para aquel proyecto que inició la historia *Amor Blue*, que ganó reconocimiento entre numerosos lectores que contactaban pidiendo una continuación, comprometiéndose a apoyarla si continuaba con la historia como una producción independiente después de que *Tofu* se cancelara. Así nació Pretty Comics, el nombre editorial bajo el cual comenzó a autopublicar *Amor Blue*. Actualmente se trata de la serie de cómics con más volúmenes, alcanzando el número 46 el 2017, hito que se celebró en el Espacio Simón I. Patiño.

El 2007 surgió la revista *Ryunesumi*, que así como *Tofu* reunió a autores de manga como Nina (comunicación personal). Años más tarde, alrededor del 2013 se formó el colectivo *Watashi Mo*, que publicó algunos fanzines del mismo nombre (Watashi Mo, s.f.). En esta última publicación, participó José Coria, quien luego comenzó a publicar *Banditen* junto a Sococo. Ambos autores formaron parte del colectivo DiArt.

Sococo (comunicación personal) pertenece a una generación muy joven de autores de manga, que ya mencionan como referentes no solo a obras y creadores extranjeros, sino también a autores nacionales. En el conversatorio *El manga en la historieta boliviana* (Montaño, 2022), se habló del rol de Mery Nina, Rafaela Rada y Marcelo Fabián como referentes de algunos autores más jóvenes.

Otro factor esencial en la difusión del manga fueron los eventos que surgieron, los cuales ofrecieron a los autores la oportunidad de comercializar sus obras e interactuar tanto entre ellos como con sus lectores. Inicialmente, los eventos reunían a personas interesadas en el manga, el anime y el K-pop. Rada (comunicación personal) cuenta que los eventos solían dedicar el sábado al K-pop y el día siguiente cultura japonesa, y que llegó un momento en el que la afluencia de público era significativamente mayor los sábados, lo que llevó a que ambas corrientes comenzaran a organizar eventos por separado. Destacan eventos como *Animatón*, un festival que se llevaba a cabo en la

Universidad Pública de El Alto al que en 3 días, asistían 15.000 personas; *Anime Party*, que se desenvolvía en la Universidad Franz Tamayo, al que iban 1.500 personas al día; y en la ciudad de Cochabamba, *Animetálica* y *Overload*.

En el marco de este movimiento, Fabián fue una figura esencial para su desarrollo. Nina (comunicación personal) afirma que Fabián apoyó mucho a los autores y fue responsable de varias iniciativas. Al respecto, Fabián (comunicación personal) comenta que cuando conocía a autores de manga, procuraba promover la difusión de su trabajo. En el caso de Nina, ha sido un apoyo mutuo, ambos contribuyeron en la búsqueda de imprentas, auspiciantes y maneras de difusión. Fue él quien gestionó la participación de Mery Nina, Santos Callisaya y Cesar Ergueta en eventos de la Sociedad Japonesa. Fabián (comunicación personal) es fundador de la Alianza Boliviana del Cómic y el Manga (ABC Manga), que considera es una red de apoyo para los artistas. Esta asociación nació después de que Fabián notara que la autogestión de las publicaciones presenta importantes desafíos, en base a su experiencia en el *Trazo Tóxico* (2005). Fundó ABC Manga para que autores más experimentados como él pudieran asesorar a otros más jóvenes acerca de temas como la impresión y distribución de su obra, así como para incentivar la participación de sus miembros en eventos relacionados al cómic y la cultura japonesa. Al igual que varios colectivos, las reuniones de la ABC Manga se solían llevar a cabo en el C+C.

Súper Cholita (2007), uno de los cómics bolivianos más reconocidos internacionalmente, fue un proyecto que Fabián (comunicación personal) incentivó desde sus inicios. En la cuarta versión de *Viñetas con Altura*, Fabián tenía un stand con la revista *El Trazo*, y ofreció la posibilidad de que otros autores participaran en su espacio con publicaciones propias. De esa forma, llegaron dos autores de El Alto con un fanzine de cuatro páginas impreso en papel bond amarillo. Hasta el mediodía se vendieron todas las copias, ante lo cual Fabián les sugirió convertir la historia en una publicación más formal y produjeron el primer tomo oficial. Se logró publicar 3 números y un número compilatorio con páginas adicionales, pero después de ello los autores entraron en discusión por diversos temas y dejaron el proyecto.

Murillo (2022) afirma que "sin duda, el cómic boliviano que suscitó la mayor atención mediática y notoriedad a nivel nacional e internacional ha sido Super Cholita" (p. 188). El hecho de que se trate de un cómic de estilo manga le otorga mayor notoriedad y subraya la relevancia de este género dentro del panorama nacional de historietas.



Fig. 21. Obras de Rafaela Rada. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024.



Fig. 22. Portadade la revista *Áxcido Cómics* No. 13, publicado el 2007. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

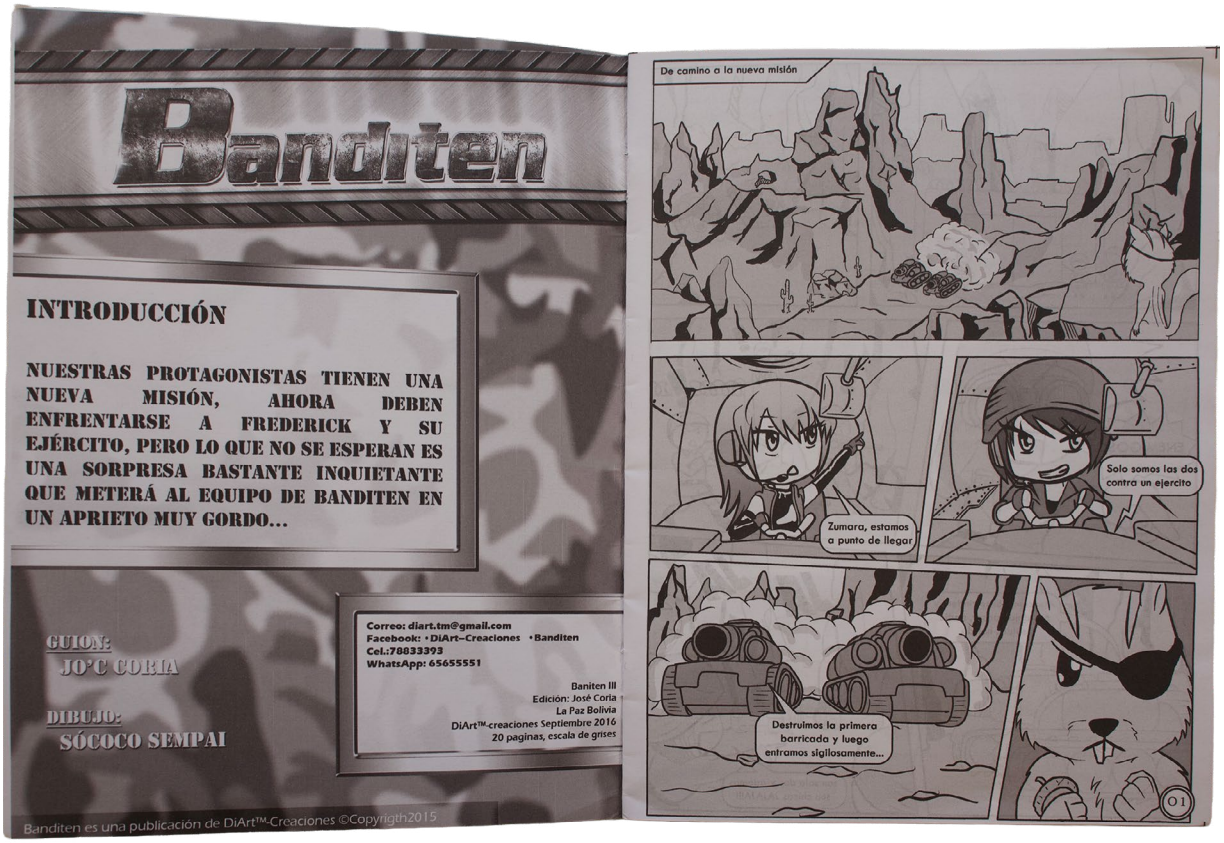


Fig. 23. Página de créditos y primera página de contenido de la revista Banditen No. 1, publicada el 2016. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

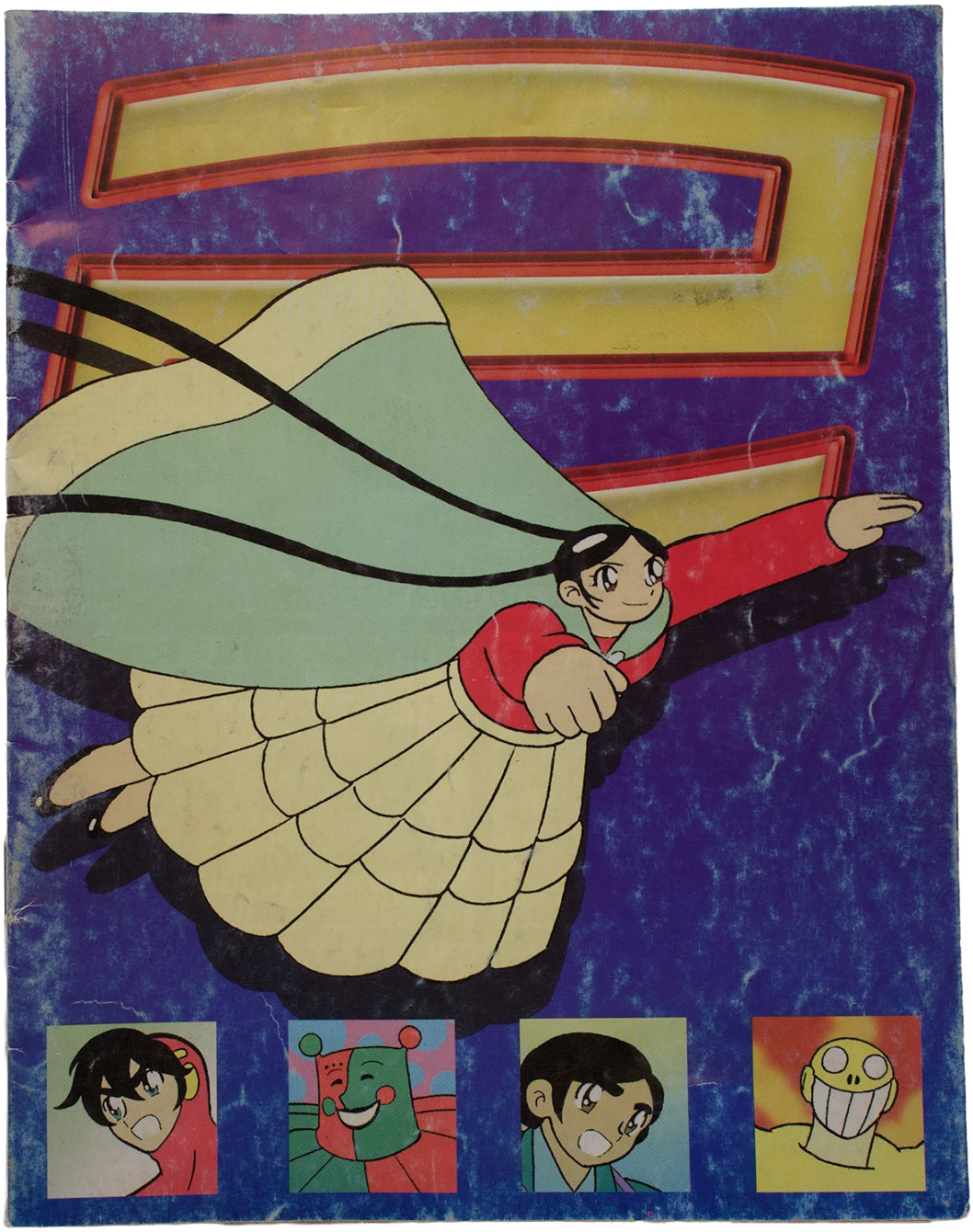


Fig. 24. Portada de *Súper Cholita* No. 2, publicada el 2009. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024.

5.4. Abuela grillo, el cómic y la animación

Juan Acevedo (2020) aborda la relación entre el cómic y la animación señalando que ambos lenguajes coinciden en varios aspectos. El cómic, a diferencia de una ilustración, sugiere movimiento, y por lo tanto, técnicas cinematográficas como el travelling se aplican a la representación gráfica en el arte secuencial. Alejandro Salazar (comunicación personal) subraya que la historieta y la animación comparten una base común: contar una historia en secuencia. Más aún, los webcómics pueden incorporar sonido y movimiento, lo que atenúa la línea divisoria entre el cómic y la animación. Según Jimeno (citado en Ovelar, 2009) "Si se puede parar a leer la página, si el componente de tiempo lo controla el usuario, es un cómic. Si hay algo que hace que avance automáticamente, dejará de ser un cómic. Sería una animación" (pár. 13). Por otra parte, Correa (2010) destaca la accesibilidad del cómic frente a las producciones audiovisuales, argumentando que estas última requieren un conjunto tecnológico para su consumo. Por parte del autor, sucede algo similar, "la lectura de historietas no solo puede ayudar al joven productor de animación, sino que debe constituirse en una herramienta que dispare su creatividad y le motive a producir" (Leñero y Ruiz, 2010, p. 116). De hecho, varios autores de historieta se introdujeron en este arte debido al gran desafío que representa hacer animación en un país en vías de desarrollo. Mientras que la creación de cómics en Bolivia implica grandes dificultades, la producción de animación es casi inviable debido a los recursos que requiere. Al respecto, Susana Villegas (comunicación personal) expresa: "la historieta es el cine de los pobres", en el sentido de que se trata de un lenguaje al alcance de todos. Una persona que desea dedicarse al cómic debe prepararse y estudiarlo; sin embargo, en el caso del cine se requiere, además, un presupuesto considerable.

Pablo Cildoz (comunicación personal) comenta que inicialmente le interesaba mucho el cine, pero entendía su producción como un propósito irrealizable, por lo que vio la historieta como un camino en el que podía ser independiente y autosuficiente. De la misma forma, Marcelo Fabián (comunicación personal) comenzó su carrera como historietista plasmando los conceptos que ideó originalmente para un contexto cinematográfico.

Altopía (2022), una destacada novela gráfica en el ámbito nacional, nació como una historia para un corto animado que Cuevas (comunicación personal) deseaba producir alrededor de 2005, junto a un grupo de amigos de la carrera de antropología, donde cursaba su licenciatura el guionista Alejandro Barrientos. Llegaron a filmar con actores, aplicar efectos en Adobe Flash e integrarlos con fondos ilustrados, pero el proyecto no se concluyó como obra audiovisual, sino más de una década más tarde como historieta.

El proyecto *Abuela Grillo* tuvo gran relevancia en la relación entre historieta y animación en Bolivia, funcionando como un punto de encuentro de jóvenes talentos y un puente hacia experiencias internacionales. El 2009, ocho artistas bolivianos viajaron a Dinamarca becados por la Cooperación Cultural Danesa para formarse por tres meses y producir un corto animado. Participaron Alejandro Salazar, Cecilia Delgado, Joaquín Cuevas, Mauricio Sejas, Miguel Mealla, Román Nina, Salvador Pomar y Susana Villegas (RC Cultura, 2020).

Todos los ilustradores que participaron en este proyecto incursionaron en el mundo del cómic.

En relación a esta experiencia, Cuevas señala que reunió a autores con habilidades diversas y los orientó sobre cómo funciona la industria artística y cinematográfica en otros países, además de cuáles son sus métodos de trabajo. Considera que pese a que no se hizo mucha animación posteriormente, los cómics que se produjeron luego se pensaron de una manera más "industrial". Un ejemplo de ello es *Zeta* (2011), un cómic que realizaron para el GAMLP.

Salazar (comunicación personal) refuerza la idea de que *Abuela Grillo* les permitió conocer de cerca el funcionamiento de la industria artística en Dinamarca, agregando que, en contraste, en Bolivia identificaron como una de las principales falencias la escasa práctica del trabajo colaborativo. *Abuela Grillo* demostró que mediante esfuerzos conjuntos, era posible obtener mejores resultados.

Villegas (comunicación personal) sostiene que fue una experiencia que los enriqueció mucho como autores y que fue un proyecto importante no sólo en Bolivia, sino a nivel regional. Considera que su relevancia se ve reflejada en la historieta y también en otros ámbitos, dado que se han creado ilustraciones, murales e incluso concursos artísticos inspirados en el proyecto.

Para Pomar (comunicación personal) el proyecto tuvo un papel trascendental en su carrera artística, dado que fue el becado más joven, viajó a Dinamarca mientras aún era estudiante de colegio, con mucho apoyo por parte de la directora de la institución educativa, que le permitió ausentarse varios meses al reconocer la gran oportunidad que representaba la experiencia. Aquella decisión dio frutos, pues Abuela Grillo le dio reconocimiento y aún en la actualidad es motivo de nuevas opciones profesionales. Precisamente, su trayectoria como historietista comienza el 2010, después del proyecto, pues ahí forjó amistades y alianzas de trabajo con personas que ya estaban involucradas con *Viñetas con Altura*. Cuevas era presidente en ese entonces y volvieron con proyectos de animación e historieta. En aquel período conoció a Óscar Zalles y Jorge Siles, quienes ya estaban familiarizados con el grupo con el que Salvador viajó a Dinamarca.

En lo que refiere a proyectos posteriores que hayan relacionado estrechamente el cómic y la animación, se tienen ejemplos como las animaciones de la historieta *El Lustra* (Urdininea, en Moreno, 2012) y del cómic *El Gusano Flores* (Catacora, 2023).

5.5. La autogestión en un mercado particular

La historieta en Bolivia se ha desarrollado en un contexto marcado por la ausencia de una industria cultural consolidada y por un mercado limitado en cuanto a número de lectores, capacidad adquisitiva y presencia de editoriales especializadas. Al mismo tiempo, el mercado boliviano como tal, se caracteriza por su alta informalidad, dinámicas comerciales poco convencionales que suelen aprenderse casi exclusivamente desde la experiencia, y problemas como la piratería y la burocratización de muchos procesos si se desea formalizar la actividad económica en sentidos legales e impositivos. A diferencia de países de la región como Argentina, que cuentan con tradiciones sólidas de publicación y distribución de cómics, en Bolivia la producción ha dependido casi únicamente de la autogestión de autores. En este escenario, los creadores se ven obligados a desempeñar múltiples roles como la edición, la distribución y promoción de sus publicaciones. Estas condiciones, aunque permiten cierta independencia creativa, también suponen grandes limitaciones en cuanto a sostenibilidad económica y profesionalización en el sector.

Uno de los aspectos que más se repite en los relatos de los autores es que vivir de la historieta es casi imposible en Bolivia. Como señala Pomar (comunicación personal), existen autores que solo se dedican a hacer cómics, pero suele darse sólo cuando tienen ciertas facilidades que les ayudan a poder tener esa posibilidad. Hacen falta editoriales especializadas y que sepan promover a los autores, para que este pueda dedicarse a hacer historietas. Este testimonio coincide con el de Sococo (comunicación personal), quien enfatiza la falta de incentivos institucionales, dado que los los réditos generados por sus obras no resultan suficientes para justificar una dedicación sostenida al cómic. Leñero (comunicación personal) indica que una de las principales razones por las cuales es extremadamente complicado dedicarse a tiempo completo a esta actividad es debido a que no existe una estructura editorial. En general, los historietistas no venden más de 300, en mejores casos hasta 1.000 ejemplares, y muchos autores comercializan sus cómics al costo, sin tomar en cuenta los recursos invertidos adicionales a la impresión, lo que da lugar a que sea necesario vender toda una primera edición para poder comenzar a producir una segunda. Como resultado, no hay publicaciones

periódicas. Leñero considera que lo que se debería hacer es tener seis meses de publicaciones listas para mantener una constancia y trabajar en publicaciones mucho posteriores con antelación, pero en Bolivia, en ese tiempo el autor no tiene sustento económico por parte de una editorial. "En el mercado norteamericano, cuando estás en el cuarto número, recién sabes si el primero está teniendo éxito, porque se produce con anticipación" (Leñero, comunicación personal). La historieta es una industria en la que no solo participa el autor en la mayoría de países. En Bolivia apenas existen editores y no existen comercializadores específicos del área, si un autor desea comenzar en el camino de la historieta debe desempeñarse en todos esos roles, lo cual es abrumador (Salazar, comunicación personal). Marco Tóxico (comunicación personal) considera que en la mayoría de los casos, la primera experiencia de los autores bolivianos comienza con el primer volumen de una serie, que prospectan vender, y con los ingresos resultantes hacer el siguiente, sin contemplar la gran cantidad de trabajo adicional a la producción de la obra que significó comercializarla y que las utilidades no llegarán de manera inmediata. Además, hay quienes piensan que es posible copiar los modelos comerciales y editoriales de otros países, olvidando las particularidades idiosincráticas bolivianas. Marco Tóxico (comunicación personal) señala que "en el mercado boliviano hay ciertos monopolios y reglas no dichas" y que "la cultura tiene que costar, debe ser inaccesible y difícil". A grandes rasgos, el mercado boliviano comparte similitudes con otros mercados latinoamericanos, pero existen limitantes como el bajo número de habitantes y la ausente salida al mar.

Como indica Jaime Correa (2010) en base a su experiencia en Colombia: El cómic constituye una valiosa herramienta para la formación de lectores, gracias a la íntima relación entre palabra e imagen, se convierte en un puente entre la lectura del texto escrito y la de imágenes. Las sociedades hispanas aún están lejos de ser lectoras ideales, lo que dificulta su apropiación plena, y al mismo tiempo, lo convierte en una vía hacia la mejora de este problema. Como lenguaje altamente simbólico, el cómic posee una gramática y unas reglas de lectura y escritura que se traducen en convenciones que el lector debe aprender, y estas solo se adquieren mediante la práctica constante de leer historietas. En contextos donde no existe una industria del cómic y no se accede a este medio desde la infancia, dichas convenciones pueden resultar complejas. Allí donde el acceso es limitado, la escuela, la biblioteca, la industria editorial y las familias

asumen la gran responsabilidad de transmitir a las nuevas generaciones las claves para leer y comprender el lenguaje del cómic.

Aunque ningún país latinoamericano ha logrado consolidarse como un centro de producción de cómic comparable a Francia, Japón o Estados Unidos, en México, España y Argentina se han vivido épocas de apogeo que no generaron un clima estable o económicamente sólido para sostener producción masiva a largo plazo. México constituye un ejemplo paradigmático: en la década de 1940 alcanzó un volumen de ventas tan alto que se publicaban hasta ocho ediciones semanales de las series más populares, pero esa industria se ha reducido hasta volverse indiferente al panorama regional. El gran desafío para la región consiste en crear canales de comunicación e intercambio que trasciendan esfuerzos aislados y permitan hablar de fenómenos editoriales de alcance colectivo. En este contexto, internet ha abierto un espacio importante, aunque no resuelve la viabilidad económica de la historieta de autor, ha permitido la circulación de material independiente con bajo costo, el surgimiento de redes de comunicación regional y la ampliación de los espacios de lectura (Guerra, 2010).

La transición de las tiendas especializadas hacia las librerías ha contribuido a que el cómic salga de su aislamiento cultural. No obstante, un número significativo de creadores depende de editoriales estadounidenses o francesas, pues son los únicos mercados capaces de garantizar ingresos suficientes. Esta realidad se hace más evidente en América Latina, donde las obras publicadas en el exterior no suelen tener una edición local o esta aparece tras largos intervalos, como ilustra el caso de Carlos Trillo, cuyas historietas editadas en España y Francia demoraron años en llegar a los lectores de su país. Pese a estas dificultades económicas y a la limitada difusión mediática, el cómic en Iberoamérica demuestra una vitalidad persistente, consolidándose ya sea como una profesión viable en contextos con mayor infraestructura editorial, o como un espacio en el que se expresan las realidades de cada lugar (Guerra, 2010).

En Brasil, los cambios en la industria impulsaron la aparición de productos diferenciados y la diversificación de los puntos de venta, sumándose a los tradicionales puestos de revistas las gibiterias (tiendas que venden e intercambian cómics, llamada así porque "gibi" en Brasil designaba originalmente a las historietas) y las grandes librerías, que buscan captar a un público adulto. Este proceso explica por qué la mayor expansión

del cómic brasileño se da en el segmento adulto, especialmente en el formato de álbumes y novelas gráficas, ediciones de mayor calidad gráfica y con mejores acabados, aunque con tirajes reducidos y precios más altos que el promedio. La publicación de estos materiales se ha consolidado entre editores brasileños en los últimos años, en consonancia con la tendencia global. Desde los años ochenta, la editorial Devir desempeñó un papel fundamental en la transformación del mercado al introducir el modelo de tiendas especializadas y el sistema de adquisición anticipada, fomentando una segmentación de mercado que en las últimas dos décadas se intensificó con la diversificación de públicos. Este fenómeno ha llevado gran parte de la producción para adultos a espacios distintos de los quioscos. En paralelo, se fortaleció la producción de adaptaciones de obras literarias al cómic, impulsada por la inclusión de títulos en el Programa Nacional Biblioteca na Escola do Governo Federal en 2006, que distribuyó historietas en bibliotecas escolares y abrió nuevas posibilidades para su inserción en la educación formal. Todo ello configura un panorama de diversificación de públicos y productos en el cómic brasileño, donde la educación, junto con la definición de nuevos segmentos, como mujeres, profesionales independientes o grupos étnicos, se perfilan como estrategias para ampliar el alcance de la historieta (Vergueiro, 2010). El cómic sudamericano se caracteriza por su falta de homogeneidad, lo que constituye tanto una virtud como una limitación, ya que la mayor parte de las historietas surgen del esfuerzo de autores que se autoeditan ante la ausencia de grandes editoriales que sostengan líneas locales. En Bolivia, este fenómeno es aún más evidente. La carencia de sistemas de distribución eficientes impide la consolidación de un mercado real y de un diálogo fluido entre creadores y lectores, convirtiendo a la historieta en un conglomerado de experimentos gráficos nacidos más de la voluntad expresiva de los autores que de las demandas del público. A diferencia de países donde surgieron personajes de proyección internacional como *Condorito* (1949) o *Mafalda* (1964), Bolivia no ha logrado consolidar figuras equivalentes, debido en parte a factores como la inestabilidad política, la censura, el regionalismo, la influencia de la producción internacional y la ausencia de vías de circulación de la producción nacional. A esto se suma la falta de una escuela formal de historieta, lo que ha dado lugar a una tradición empírica y diversa en estilos y técnicas, marcada por la autoedición y un mercado reducido. Esta situación, aunque limita la profesionalización, también ha permitido

una gran libertad creativa, gracias a la cual surgieron obras de notable calidad que han alcanzado reconocimiento internacional. Asimismo, ONG y entidades públicas han recurrido al cómic como medio de difusión y educación, no obstante, debido a la precariedad del mercado y a la escasa valoración editorial, la historieta boliviana permanece estancada, aunque constituye un valioso yacimiento creativo a la espera de ser redescubierto y potenciado (Leñero, 2016).

Ya habiendo introducido a grandes rasgos al mercado latinoamericano de historieta, así como al boliviano, existen algunos elementos más puntuales que deben abordarse de la situación boliviana.

Las limitaciones estructurales en Bolivia se manifiestan en diferentes niveles. En el plano económico, la imposibilidad de recibir pagos internacionales, por la ausencia de plataformas como PayPal, restringe a los autores la posibilidad de trabajar para el extranjero y usar diversas plataformas digitales (Rada, comunicación personal). Además, para Salazar (comunicación personal), el panorama editorial en general es adverso: "vender libros es un trabajo terrible".

En el ámbito sociocultural, Siles (comunicación personal) comenta que el alcohol le "hizo mucho daño" al sector de la historieta, lo cual está relacionado a aspectos idiosincráticos bolivianos. En contraste, destaca que las nuevas generaciones de autores llevan estilos de vida más saludables, llevando sus encuentros de diferente manera, lo que repercute positivamente en la productividad.

En lo que refiere al público, se suma un rezago histórico en el desarrollo educativo del país, donde, como señala Arlex Terceros" (comunicación personal), Bolivia fue "uno de los últimos países en salir del analfabetismo, lo que condiciona la formación de lectores".

También se evidencian barreras de carácter político y burocrático. Marco Tóxico (comunicación persona) relata que fue invitado a múltiples festivales en Europa, con todos los gastos cubiertos por instituciones extranjeras, pero la negación de una visa le impidió participar, lo que generó incluso conflictos con los organizadores. En la misma línea, Francisco Leñero (comunicación personal) recuerda que, aunque *Viñetas con Altura* fue reconocida por el GAMLP, nunca logró consolidarse legalmente como asociación debido a las dificultades administrativas del país.

Otra gran limitación para el desarrollo de la historieta es la ausencia de editores y

guionistas especializados, además de un sistema que permita la retroalimentación de las obras. Rada (comunicación personal) señala que muchos historietistas prefieren no colaborar con guionistas, pese a la presencia de múltiples escritores de larga trayectoria en el país. Esta tendencia refuerza la noción de un trabajo que probablemente restringe el potencial narrativo de algunas obras.

Por otra parte, Siles (comunicación personal) compara su experiencia en Bolivia con la de Argentina, donde su producción en colaboración con Zalles tiene un mayor consumo y genera más retroalimentación de lectores y colegas, a diferencia del escenario local en el que este intercambio es escaso. Añade que gran parte de la retroalimentación que recibe proviene de estudios académicos extranjeros, como una tesis estadounidense sobre identidad indigenista en Latinoamérica que analiza su obra *Supay* (2015).

En cuanto al rol editorial, Fabián (comunicación personal) recuerda su participación en tareas de montaje y edición en proyectos como *Super Cholita* (2007), y enfatiza la falta de profesionales que asuman esta función de manera constante dentro de la industria. Acevedo (2020), al reflexionar sobre la práctica historietística en el Perú y en un marco más amplio, afirma que escuchar las respuestas de los lectores es fundamental para convertir la historieta en un medio de comunicación bidireccional que fomente una relación fructífera entre autor y público. Este planteamiento resulta aplicable también al contexto boliviano, donde la carencia de retroalimentación interna limita la consolidación de un mercado lector.

La falta de reediciones constituye otra limitación importante en el mercado de la historieta, lo que dificulta el acceso a obras relevantes una vez agotadas las tiradas iniciales. Según Pomar (comunicación personal), no existen reediciones de materiales importantes, mientras que Rada (comunicación personal) refuerza esta idea indicando que, si un lector no adquiere una de sus obras en el primer tiraje, probablemente ya no pueda hacerlo. Esta situación genera inconvenientes de disponibilidad y puede afectar la difusión de los contenidos. Por su parte, Nina (comunicación personal) comenta que realizó varias ediciones del primer volumen de *Amor Blue* (2005) para evitar que personas compraran ejemplares para revenderlos a un precio más alto, y coincide en la necesidad de reediciones de obras significativas. Cildoz (comunicación personal) ejemplifica esta problemática con *El Chulupi Rojo* (s.f.) actualmente agotado. Cuevas (comunicación personal) sugiere que sería muy positivo que las obras importantes

se reediten o se publiquen de manera digital, aumentando su accesibilidad. Más allá de las reediciones, en lo que refiere a la continuidad de las series bibliográficas, Guzmán (comunicación personal) observa que, en general en Bolivia no se supera los tres volúmenes, mencionando que Vicky Ayllón, bibliotecóloga, califica como un "milagro" en el contexto local cuando se supera el este número.

Por otra parte, el cómic boliviano carece de un personaje emblemático que funcione como referente cultural. Montaño (comunicación personal) subraya la necesidad de consistencia narrativa y de una historia que sirva como referente, contrastando con Argentina, donde *Mafalda* (1964), o Chile, con *Condorito* (1949), cumplen este rol. Según él, Bolivia aún no cuenta con un personaje de renombre equivalente, incluso considerando figuras como *El Lustra* (2008), y requiere de más autores que trabajen en el exterior para fortalecer la presencia internacional del medio. Nina (comunicación personal) coincide, señalando que si la serie *Súper Cholita* (2007) hubiera continuado, podría haberse consolidado internacionalmente, generando oportunidades para el cómic boliviano, y destaca a *El Lustra* como un referente destacado dentro de la producción local.

Las experiencias formales en la producción de historietas en Bolivia han sido limitadas, pero representan acontecimientos relevantes dentro del medio. Un ejemplo notable es *Periférica Blvd.* (2014), proyecto impulsado por Francisco Leñero y realizado con la colaboración de Susana Villegas y Álvaro Ruilova, quienes compartieron el trabajo de ilustración, con la participación de Oscar Zalles en color y el apoyo de Marco Tóxico y Miguel Mealla (Villegas, comunicación personal). La obra tomó aproximadamente dos años en completarse y se imprimieron 3.000 ejemplares, financiados parcialmente por la Fundación Patiño y la editorial 3600. La venta se extendió durante varios años debido a su precio elevado para el mercado local (Leñero, comunicación personal). Joaquín Cuevas (comunicación personal) comenta su experiencia con la publicación de *Altopía* (2022) por la editorial El Cuervo, la cual surgió tras reuniones en la Cámara del Libro y el interés del editor Fernando Barrientos en obras más gráficas, complementando el catálogo de la editorial. Por su parte, Siles (comunicación personal, 2023) destaca la obra *La Fiesta Pagana* (2008), que contó con una edición de alta calidad de 3.000 unidades, merchandising y banda sonora, proyecto que se pudo dar gracias al financiamiento de José Kieffer. Zalles (comunicación personal) resalta *Epopeya Binacional* (2016), un

proyecto de colaboración con Paraguay, produciendo junto a Siles los cómics *Infierno Verde* y *El Amuleto* como un trabajo remunerado, los cuales tuvieron buena recepción en ambos países.

El desarrollo de un mercado para la historieta en Bolivia enfrenta múltiples desafíos, pero resulta necesario. Pomar (comunicación personal) señala que, si bien existe un nicho de lectores, este no es masivo y el impacto de la historieta es menor en comparación con otros países como Argentina. Además, las editoriales ya establecidas no suelen publicar historietas debido al alto costo de producción en formato grande y a color. Pomar ejemplifica que incluso proyectos reconocidos, como *Periférica Blvd.*, fueron considerados fracasos comerciales a pesar de su valor artístico.

Este tipo de datos resaltan la necesidad de desarrollar el mercado de historietas, pues a más audiencia disponible, se pueden producir más unidades y así, lograr economías de escala para hacer frente a los altos costos de producción actuales. Ante el reducido público disponible en Bolivia, lo óptimo sería encontrar caminos de exportación de material a países vecinos, dado que a excepción de Brasil, los cuatro países vecinos no presentan la barrera del lenguaje para la difusión de las obras.

Rada (comunicación personal) enfatiza la importancia de estudiar al público al que se dirige la obra y ajustar tanto la temática como el precio para asegurar ventas y sostenibilidad. Señala que hasta 2023 sus obras eran relativamente costosas para el público boliviano, y que para 2024 creó una obra más corta, ajustando el precio a un público más amplio, adaptándose además a la crisis económica que ya se percibía para ese entonces. También critica que muchos autores producen historietas únicamente para concursos, sin considerar a su audiencia potencial.

Villegas (comunicación personal) agrega que su experiencia indica que existe un público receptivo y un potencial de mercado, aunque limitado por la escasa promoción de las obras. Andrés Montaño (comunicación personal) coincide en que, a pesar de la reducida cantidad de lectores, existe consumo de historietas y retroalimentación positiva. Mery Nina (comunicación personal) confirma que la respuesta del público puede motivar la continuidad de series, como sucedió con *Amor Blue*, y que el interés de los lectores puede generar oportunidades para que los personajes crezcan en reconocimiento nacional e internacional.

Joaquín Cuevas (comunicación personal) considera que una fórmula que funciona es

la de crear historias que logren cerrar una idea, no muy cortas y tampoco mayores a 100 páginas, cuya producción sea alcanzable y su costo accesible, como hace Rada. Marco Tóxico (comunicación personal) subraya que la percepción general de que "nadie lee historietas" no refleja la realidad, dado que títulos como *El Lustra, Super Cholita, Cuentos de Cuculis* (2011) y *Altopía* han sido exitosos, aunque con tirajes limitados. Indica que el problema radica en no saber qué consume el público y en la resistencia de los autores a crear obras comerciales. Además, menciona la importancia de producir historietas infantiles, pues fomentan la lectura desde temprana edad y crean un público que luego se mantendrá en la adultez. Sococo (comunicación personal) complementa esta idea, señalando que falta visibilidad, difusión y perseverancia por parte de los autores para mantener el interés del público, y que cuando esto ocurre, el público responde con entusiasmo, como se observa en la recepción de *Gato Yatiri* (2023).

Leñero (comunicación personal) agrega que el éxito de ventas de títulos como *Super Cholita* y *Cuentos de Cuculis* demuestra que existe un mercado potencial, pero que para consolidarlo se requiere un ecosistema organizado que incluya inversión, colaboración profesional entre guionistas e ilustradores y un sistema de distribución que permita la circulación nacional del material. Salazar (comunicación personal) subraya que la creación de una cultura de lectura de historieta requiere introducir a los niños al medio, asegurando la continuidad generacional del público.

Para ejemplificar la necesidad de estrategias que aporten a la evolución de autores y obras, Juan Acevedo (2020) explica que la noción de "novela gráfica" surgió como una estrategia discursiva orientada a captar la atención de un público adulto y a distinguir estas producciones de la historieta tradicional. Este cambio de términos no solo buscó las obras en cuanto a formato, sino también dotarlas de cierto prestigio relacionado al literario y de darles un rasgo de innovación cultural. Tal operación discursiva resultó significativa y para el caso boliviano, evidencia que la consolidación de un mercado depende también de la manera en que estas se enmarcan, se presentan y son percibidas.

En contraparte a la necesidad de viabilizar al cómic como actividad económica, un aspecto recurrente en el testimonio de diversos autores bolivianos es que la producción de historietas responde principalmente a una motivación artística y expresiva, más

que a la búsqueda de un rédito económico. Nina (comunicación personal) señala que su propósito no es generar ganancias, sino que conozcan lo que su creación, llegando incluso a sacrificar su salud al trabajar intensamente en *Amor Blue*. Salazar (comunicación personal) comparte una percepción similar, para quien el valor radica en el recuerdo que los lectores tienen de sus obras, pues ello constituye una forma de reconocimiento simbólico más significativo que la ganancia monetaria resultante de una obra.

En la misma línea, Siles (comunicación personal) enfatiza que cada autor debe encontrar su "verdad artística", lo que implica reflexionar sobre su objetivo al producir, que en general implica reconocimiento cultural y personal antes que el sustento económico. Ejemplos como el de Carlos Ureña, quien abandonó la historieta para dedicarse a la actuación debido a la imposibilidad de sostenerse económicamente con el cómic, ilustran la tensión constante entre vocación creativa y necesidad material.

Por su parte, Arbelo (comunicación personal) reconoce que su dedicación a la revista *Crash!!* era voluntaria y no le generaba ingresos, por lo que con el nacimiento de su hijo tuvo que abandonarla. Según él, muchos proyectos en Bolivia se sostienen por el deseo de impulsar el sector antes que por motivaciones económicas. Algo similar expone Fabián (comunicación personal), quien admite que la historieta le reporta ingresos marginales, siendo mucho más rentables los talleres de formación que imparte.

En algunos casos, las motivaciones artísticas incluso se intensifican frente a experiencias límite. Marco Tóxico relata que, tras una cirugía, decidió dedicarse a los cómics, consciente de que en Bolivia la historieta no ofrece seguridad económica ni reconocimiento crítico, pero sí constituye un canal indispensable de expresión personal y cultural. En el mismo sentido, Salazar afirma en el documental *La Máquina* (2012) "uno puede tener la motivación de ser rico, pero yo quiero ser feliz, y soy feliz dibujando".

En general, el desarrollo del arte en Bolivia enfrenta desafíos relacionados con el reconocimiento social y familiar, así como con las oportunidades educativas y profesionales. Respecto al tema de la historieta, el tema algunas veces es aún más complejo. Salazar (comunicación personal) comenta que sus colegas artistas aspiraban a ser pintores, mientras que ser dibujante era percibido como un "peldaño más abajo".

Además, destaca que la producción limitada de cómics se debe en parte, a la escasez de apoyo del público, lo cual restringe la posibilidad de publicar más obras y mejorar el trabajo artístico.

De la misma forma, Cuevas (comunicación personal) recuerda que, aunque desde niño disfrutaba dibujar y hacer cómics, decidió estudiar arquitectura siguiendo consejos de su entorno. Sin embargo, al finalizar su licenciatura constató que la carrera no ofrecía herramientas para el desarrollo creativo, experimental, lúdico y gráfico que deseaba para su vida laboral, evidenciando la falta de formación formal orientada al cómic y la ilustración.

El caso de Marcelo Fabián ilustra la dimensión familiar y social. Aunque su padre coleccionaba historietas, mantuvo su faceta de historietista separada de su vida familiar y profesional, utilizando el seudónimo CTX, abreviación de Clandestinatix. De manera similar, Zalles (comunicación personal) relata que, aunque deseaba ingresar a Artes Plásticas, terminó estudiando Diseño Gráfico por razones laborales y descubrió que la carrera no profundizaba en la enseñanza de habilidades de dibujo, por lo que en algún punto consideró abandonarla.

Marco Tóxico (comunicación personal), por su parte, reflexiona sobre las dificultades de ingresar al ámbito artístico formal en Bolivia. La opción de ser artista de galería se encontraba limitada por la complejidad de gestionar exposiciones y presentarse en espacios artísticos, siendo necesario tener conexiones con figuras reconocidas para acceder a dicho circuito.

En el documental *La Máquina* (2012), Siles evidencia la resistencia institucional hacia la historieta como forma de arte. Señala que muchos núcleos culturales y sociales no reconocen la historieta como un medio artístico, lo que se materializó a inicios de los 2000 cuando una directora de la Casa de la Cultura le negó espacio para una exposición de cómics, argumentando que "eso no era arte".

Al mismo tiempo, en Bolivia la percepción de los autores de historietas respecto a su rol y sus obras se ve influida por comparaciones con contextos internacionales. Montaño (comunicación personal) relata que al viajar a otros países, experimenta nerviosismo y preocupación por la recepción de su obra, con la sensación de que existen autores que realizan un trabajo superior al suyo. No obstante, valora la oportunidad de compartir experiencias y conocer nuevas personas, lo que le resulta enriquecedor: "A veces los

bolivianos nos sentimos menos y eso está mal".

Siles (comunicación personal) añade que, aunque los autores bolivianos son resilientes, tienden a conformarse tras alcanzar algún logro, mostrando miedo de asumir mayores riesgos. Menciona también que gracias a una sugerencia de Marco Tóxico, participó con Zalles en concursos internacionales, lo que les permitió ganar un premio en Bulgaria, aunque posteriormente no buscaron más oportunidades por falta de iniciativa.

Fabián (comunicación personal) enfatiza la sensibilidad de los autores ante la crítica, indicando que comentarios negativos pueden llevarlos incluso a abandonar la historieta, mientras que Zalles (comunicación personal) reconoce que el miedo a la crítica limitó sus primeros intentos de publicación.

Marco Tóxico (comunicación personal) observa que la historieta en Bolivia se percibió como un fenómeno "cool", aprobado socialmente por Marina Corro y Raphael Barban, destacando que ambos llegaron de Europa y ello les dio cierta facultad de influencia social. Señala además que muchos historietistas son tímidos y esperan invitaciones externas para participar en proyectos, mientras que otros persisten en producir obras más pretenciosas, desconectadas del interés general. Según Marco Tóxico, reconocer la propia mediocridad es un paso necesario para mejorar y fomentar el intercambio de ideas.

Sococo (comunicación personal) comparte que sus primeros pasos en el cómic se dieron con inseguridad, motivado únicamente por la confianza que otra persona depositó en ella.

Uno de los desafíos señalados en las entrevistas es la necesidad de construir una comunidad más cohesionada. Pomar (comunicación personal) subraya que todavía hace falta reforzar el sentido de pertenencia grupal. En la misma línea, Rada (comunicación personal) recuerda que una vez en la FIL, varios autores se organizaron para evitar la venta de material plagiado, lo que evidencia que la acción conjunta puede ser una herramienta de protección colectiva.

Terceros (comunicación personal) destaca que la comunidad de autores en Bolivia es aún pequeña y fragmentada, y que el regionalismo constituye un obstáculo importante para consolidar un movimiento nacional, reconociendo al mismo tiempo, que La Paz es el lugar en el que más se produce historieta y donde se concentra la mayor parte del movimiento. Adicionalmente, plantea la necesidad de pensar en estrategias que

generen un "lenguaje neutro" en la historieta boliviana, incluso si ello implica renunciar a ciertos rasgos identitarios, y sugiere la especialización de determinadas ciudades en la producción de cómic, a modo de referentes.

Cecilia Delgado observa que los movimientos de Santa Cruz y La Paz tienen objetivos y dinámicas distintas. Mientras en La Paz prevalece la búsqueda de institucionalidad y una fuerte búsqueda por mejorar la calidad de las obras, en Santa Cruz prima un espíritu de crecimiento más reciente y comunitario.

Marco Tóxico (comunicación personal) expresa que el regionalismo es un problema estructural en Bolivia, marcado por tensiones económicas y culturales entre La Paz y Santa Cruz. Sin embargo, observa que en el caso de sus obras, pueden circular y ser valoradas en ambos contextos, aunque con diferentes matices de recepción. Además, destaca la labor de Jorge Catacora, quien entiende las diferencias culturales entre ambas regiones y por ello, crea cómics con temáticas diferentes adaptándose a cada contexto.

Francisco Leñero concluye que la falta de un intercambio más intenso entre departamentos impide la consolidación de un movimiento de historietistas plenamente articulado a nivel nacional.

Otro aspecto importante, es la latente dificultad de compatibilizar la labor creativa con las tareas de gestión. Pomar (comunicación personal) considera que en un escenario ideal, la presidencia de la ABCH debería estar a cargo de un gestor cultural, acompañado por historietistas actúen como asesores. Este planteamiento coincide con la experiencia de Montaño (comunicación personal), quien en su momento fue candidato a la presidencia, pero decidió desistir. Aunque participa activamente en proyectos y colabora en diversas iniciativas, reconoce que asumir un rol de gestión lo aleja de su labor como editor e historietista.

Terceros (comunicación personal) apunta que muchos actores "no tienen la mente abierta para crear una industria", mientras que Marco Tóxico (comunicación personal) observa que en Bolivia no existe una formación sólida en gestión cultural, lo que limita las posibilidades de acceder a fondos estatales o institucionales. Añadiendo que en otros países los creadores tienen más confianza en sus procesos y reconocen que la gestión es tan importante como el dibujo mismo. Destaca, sin embargo, que figuras como Pomar y Montaño han empezado a incursionar en este campo.

Nina (comunicación personal) recuerda con frustración las tareas vinculadas a la impresión, distribución y cobro de sus publicaciones, y que en algunas oportunidades tuvo que retirar revistas de puntos de venta por la ausencia de pago.

Leñero (comunicación personal) resalta que una de las dificultades para consolidar festivales como Viñetas con Altura fue que al depender de apoyos culturales y embajadas, no se contemplaban retribuciones económicas para los organizadores, quienes trabajaban "a pulmón". Una situación similar se presentó en el concurso de mitos y leyendas en Cochabamba, financiado por el Gobierno Autónomo Municipal, donde se esperaba que Pablo Cildoz asumiera el rol de organizador sin recibir honorarios.



Fig. 25. Portadas de 20 números de *El Lustra*, publicados desde el 2009. Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2025.



Fig. 26. Portadas de *Amor Blue* No. 14 y No. 15, publicados el 2010. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada a Mery Nina, La Paz, 2024.

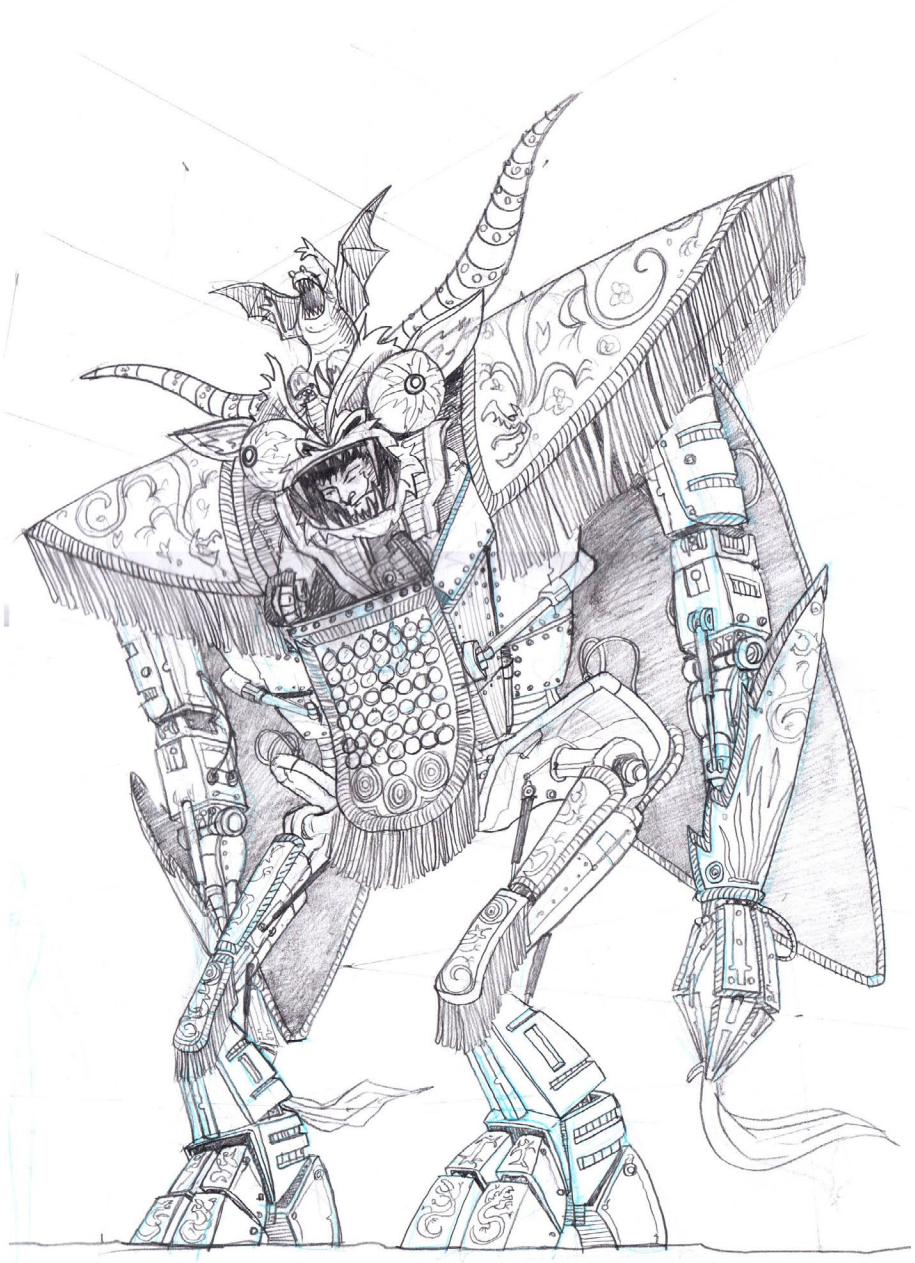


Fig. 27. Boceto realizado para la novela gráfica Altopía, previo a su publicación el 2022. Imagen cortesía de Joaquín Cuevas, comunicación personal, 2025.



Fig. 28. Boceto realizado para la novela gráfica Periférica Blvd, previo a su publicación en 2014. Imagen cortesía de Susana Villegas, comunicación personal, 2025.

6. Dimensión proyectual: Workshop y exposiciones

Con el objetivo de favorecer la visibilización de historietistas bolivianos, así como su trayectoria y obras realizadas, se llevó a cabo un workshop de 3 días con 25 estudiantes de la materia de ilustración en la Universidad Privada Boliviana el 13, 16 y 17 de diciembre de 2024. La planificación del mismo inició un mes antes con el Jefe de Carrera de Diseño Gráfico y la docente de la materia, definiendo como propósito, que los alumnos aprendan acerca de la historieta boliviana y sus autores, y que en base a ello produzcan trabajos gráficos. La parte práctica del taller se centró en la elaboración de retratos y fanzines ilustrados inspirados en los historietistas. El primer día se hizo un sondeo acerca de aquello que los estudiantes conocían acerca del tema, una exposición acerca de la historia de la historieta boliviana con la información recopilada para la disertación hasta ese momento y la asignación de autores a los alumnos para el trabajo que realizarían posteriormente. El segundo día se coordinó una visita a la biblioteca del Espacio Simón I. Patiño para que los estudiantes puedan acceder a los cómics de los autores que abordaron. Finalmente, el tercer día se dio lineamientos más específicos acerca de la parte práctica y los estudiantes comenzaron la elaboración de los retratos y los fanzines, mismos que se entregaron una semana después.

Con el objetivo de favorecer la visibilización de historietistas bolivianos, así como su trayectoria y obras realizadas, se llevó a cabo un workshop de 3 días con 25 estudiantes de la materia de ilustración en la Universidad Privada Boliviana el 13, 16 y 17 de diciembre de 2024. La planificación del mismo inició un mes antes con el Jefe de Carrera de Diseño Gráfico y la docente de la materia, definiendo como propósito, que los alumnos aprendan acerca de la historieta boliviana y sus autores, y que en base a ello produzcan trabajos gráficos. La parte práctica del taller se centró en la elaboración de retratos y fanzines ilustrados inspirados en los historietistas. El primer día se hizo un sondeo acerca de aquello que los estudiantes conocían acerca del tema, una exposición acerca de la historia de la historieta boliviana con la información recopilada para la disertación hasta ese momento y la asignación de autores a los

alumnos para el trabajo que realizarían posteriormente. El segundo día se coordinó una visita a la biblioteca del Espacio Simón I. Patiño para que los estudiantes puedan acceder a los cómics de los autores que abordaron. Finalmente, el tercer día se dio lineamientos más específicos acerca de la parte práctica y los estudiantes comenzaron la elaboración de los retratos y los fanzines, mismos que se entregaron una semana después.

Usando como base las actividades realizadas en el proyecto Wisdom Transfer (Barreto et al., 2021), se realizó una exposición de los resultados del workshop en la Galeria Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, Portugal. Este antecedente sirvió de base metodológica, orientando la adaptación de acciones ya validadas en un contexto similar, puesto que Wisdom Transfer propuso la transferencia de saberes entre generaciones de artistas mediante talleres, retratos, narrativas gráficas y exposiciones. A partir de esa experiencia, se adaptaron esas dinámicas al presente proyecto, ajustándolas al ámbito específico de la investigación sobre el cómic boliviano. De esa manera, los estudiantes y el plantel docente de la facultad tuvieron un primer encuentro con la temática de la investigación. Para ello, se planificó la exposición con Luis Nunes y esta se llevó a cabo del 10 al 14 de marzo. El material se llevó desde Bolivia y las obras se agruparon de manera conjunta para permitir una visión global del conjunto, mostrando de forma simultánea la diversidad gráfica y reconociendo al colectivo de autores. Los retratos se dispusieron en patrón de abanico, permitiendo que los visitantes vean de manera inmediata todas las obras, y los fanzines en orientación de mapa, exhibiéndose sobre una mesa central, facilitando que los visitantes los consultaran libremente y exploraran los contenidos según sus intereses (Hughes, 2015).

Con la finalidad de fomentar la valoración de la historieta boliviana en contextos internacionales. Se propuso inicialmente la idea de exponer bocetos originales proporcionados por autores de historieta boliviana con quienes ya se había conversado acerca de esta posibilidad. Se contactó a diversos gestores del sector del cómic en Portugal, como Marcos Farrajota (Bedeteca de Lisboa), Tiago Veloso (Maia BD) y Júlio Moreira (Bedeteca de Porto). Fue este último quien ofreció la oportunidad de realizar una exposición en el Centro Comercial Brasília, lugar donde se encuentra la Bedeteca de Porto y la tienda especializada de cómics Mundo Fantasma, lo que lo

convierte en un espacio frecuentado por personas interesadas en el tema. En una primera conversación, se consideró la posibilidad de realizar la exposición de dibujos originales tal como se había planeado. Sin embargo, dado que en Portugal se tiene poco conocimiento sobre la historieta boliviana, Moreira sugirió exponer posters informativos sobre los autores bolivianos y ofreció financiar su impresión y montaje. Además, propuso la publicación un artículo abordando la historia de la historieta boliviana en el blog de la Bedeteca, y explorar la posibilidad de poner a disposición obras bolivianas para aquellos interesados en revisarlas después visitar la exposición.

Para el logro de este último objetivo, se contactó a personal de responsabilidad social empresarial de compañías como Coca-Cola Bolivia, Laboratorios Bagó, Grupo Minero Sinchi Wayra; a instituciones como la Embajada de Francia, la Embajada de Brasil, Fundación Viva, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, el Departamento de Culturas del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz y la Fundación Solydes. En la mayoría de casos se recibió una respuesta, e incluso se sostuvo una reunión presencial para discutir la propuesta; sin embargo, finalmente todas las entidades declinaron participar. Ante esta situación, algunas obras fueron donadas a la Bedeteca, con el fin de asegurar su disponibilidad para el público durante la actividad planteada.

La exposición se llevó a cabo del 15 de marzo al 10 de mayo del presente año, la inauguración incluyó una charla acerca de la historieta boliviana y el artículo redactado acerca del cómic boliviano se publicó en el octavo boletín digital de la Bedeteca de Porto: https://bedeteca.substack.com/p/boletim-bedeteca-8.

Los pósters se elaboraron con las fotografías capturadas durante las entrevistas a los autores (a excepción de Jorge Siles y Mery Nina, que enviaron retratos al preferir no ser fotografiados) y los textos se redactaron a partir de la información obtenida en ellas.



Fig. 29. Workshop en la Universidad Privada Boliviana.
Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2024.



Fig. 30. Visita a la biblioteca de la Fundación Simón I. Patiño con estudiantes de Diseño Gráfico. Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2024.

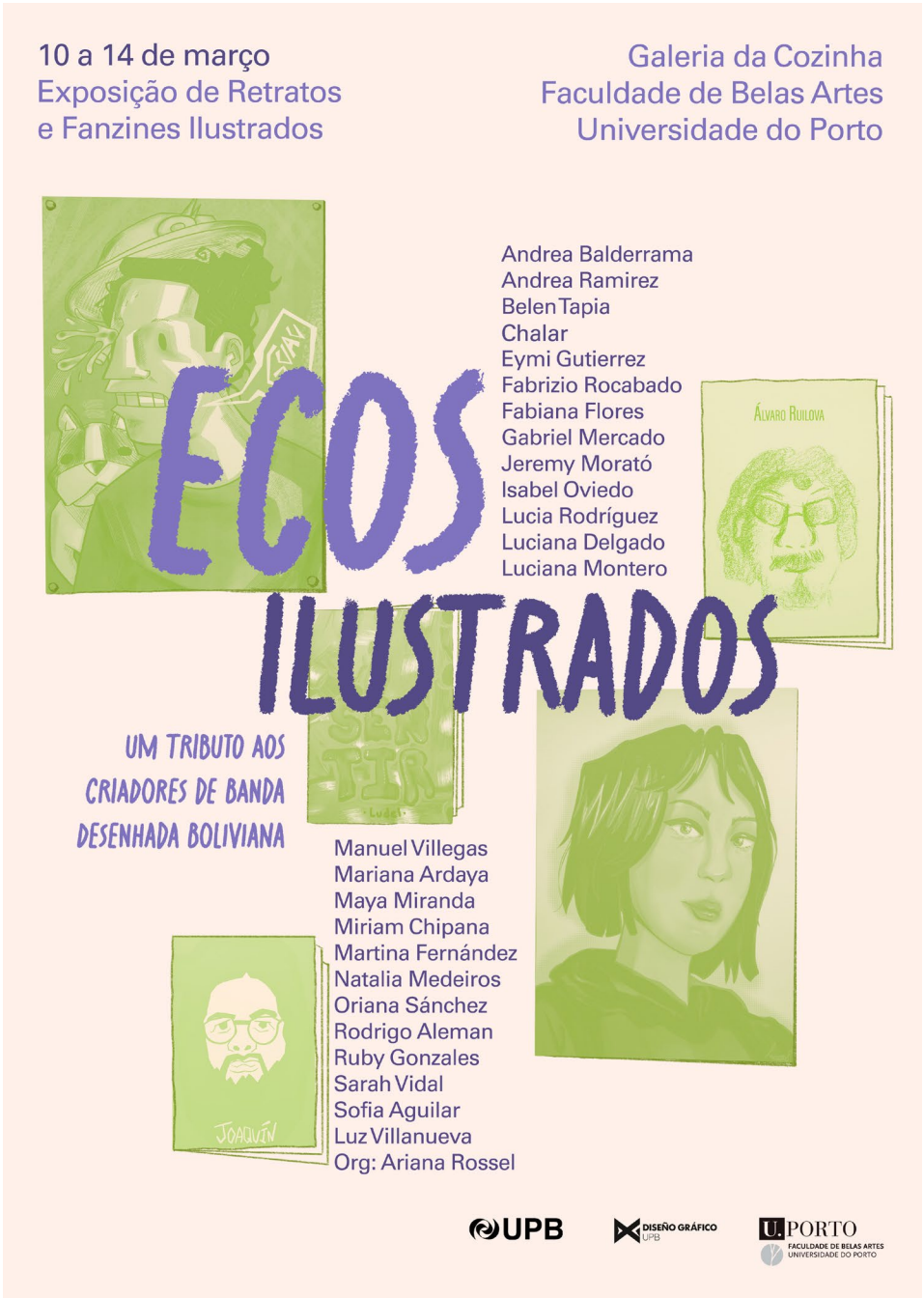


Fig. 31. Póster de la exposición *Ecos Ilustrados*.
Diseño realizado por la autora, Porto, 2025.



Fig. 32. Perspectiva frontal de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025.



Fig. 33. Perspectiva lateral de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025.

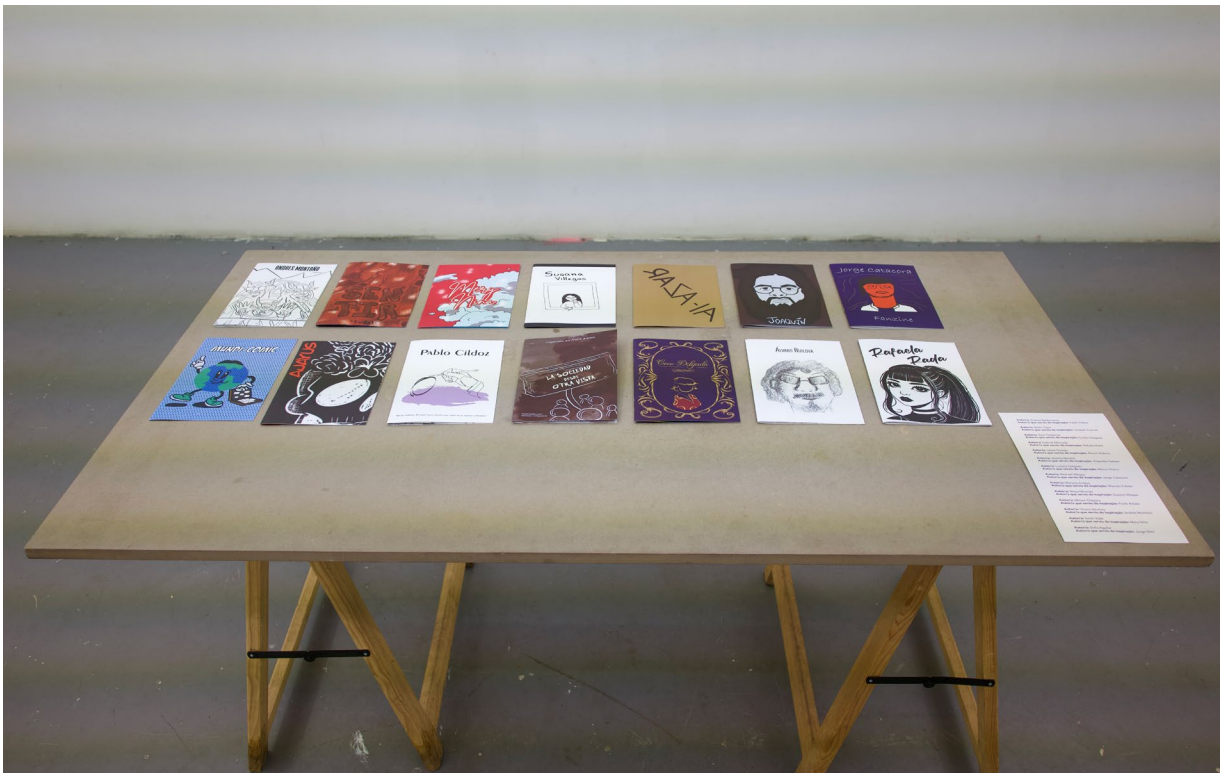


Fig. 34. Fanzines de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025.

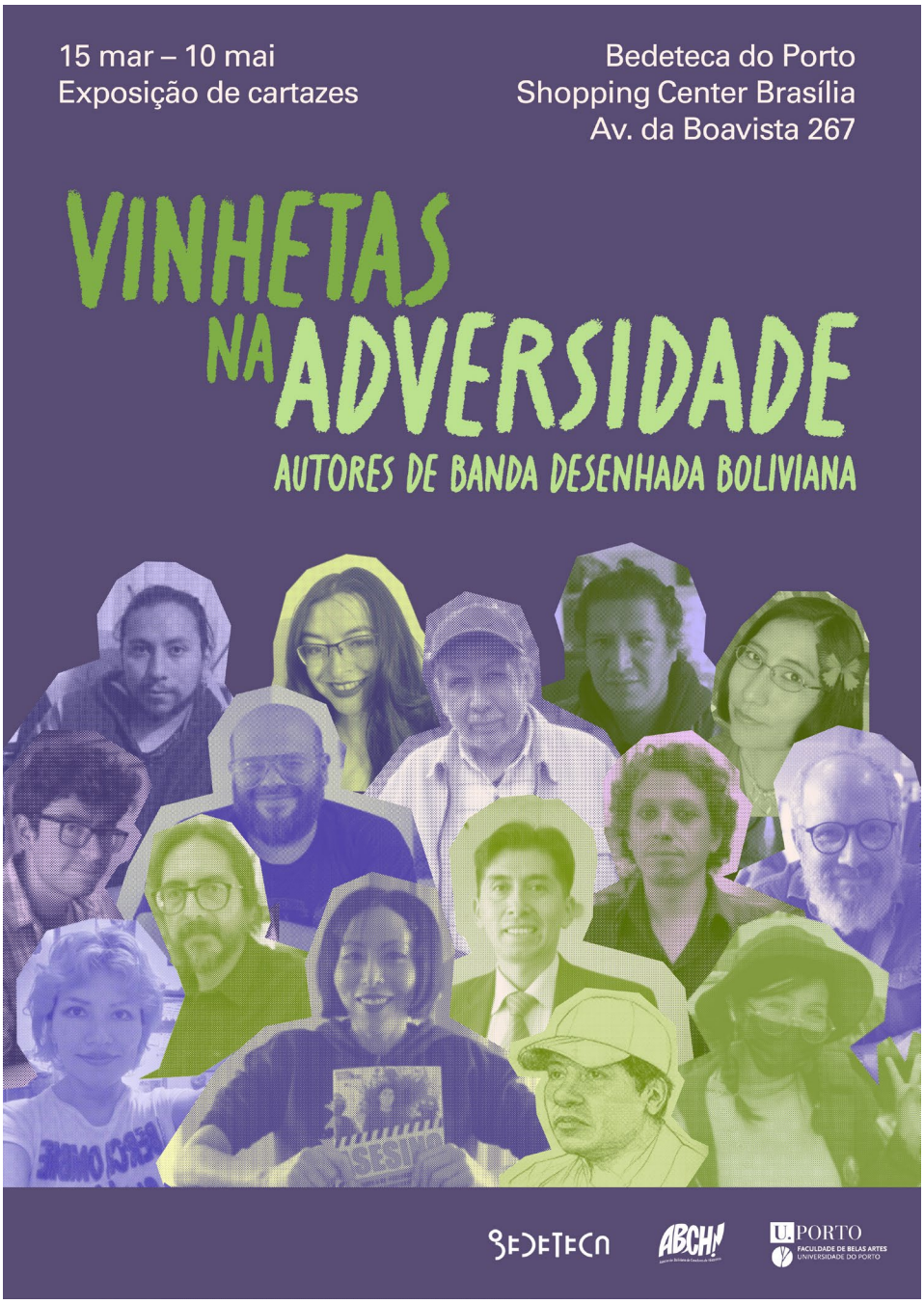


Fig. 35. Póster de la exposición ***Vinhetas na Adversidade***.
Diseño realizado por la autora, Porto, 2025.



Fig. 36. Conversatorio en la Bedeteca el día de la inauguración de la exposición. Fotografía tomada por Jaime Peña. Porto, 2025.



Fig. 37. Exposición de pósters de autores bolivianos de cómic en la Bedeteca. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025.

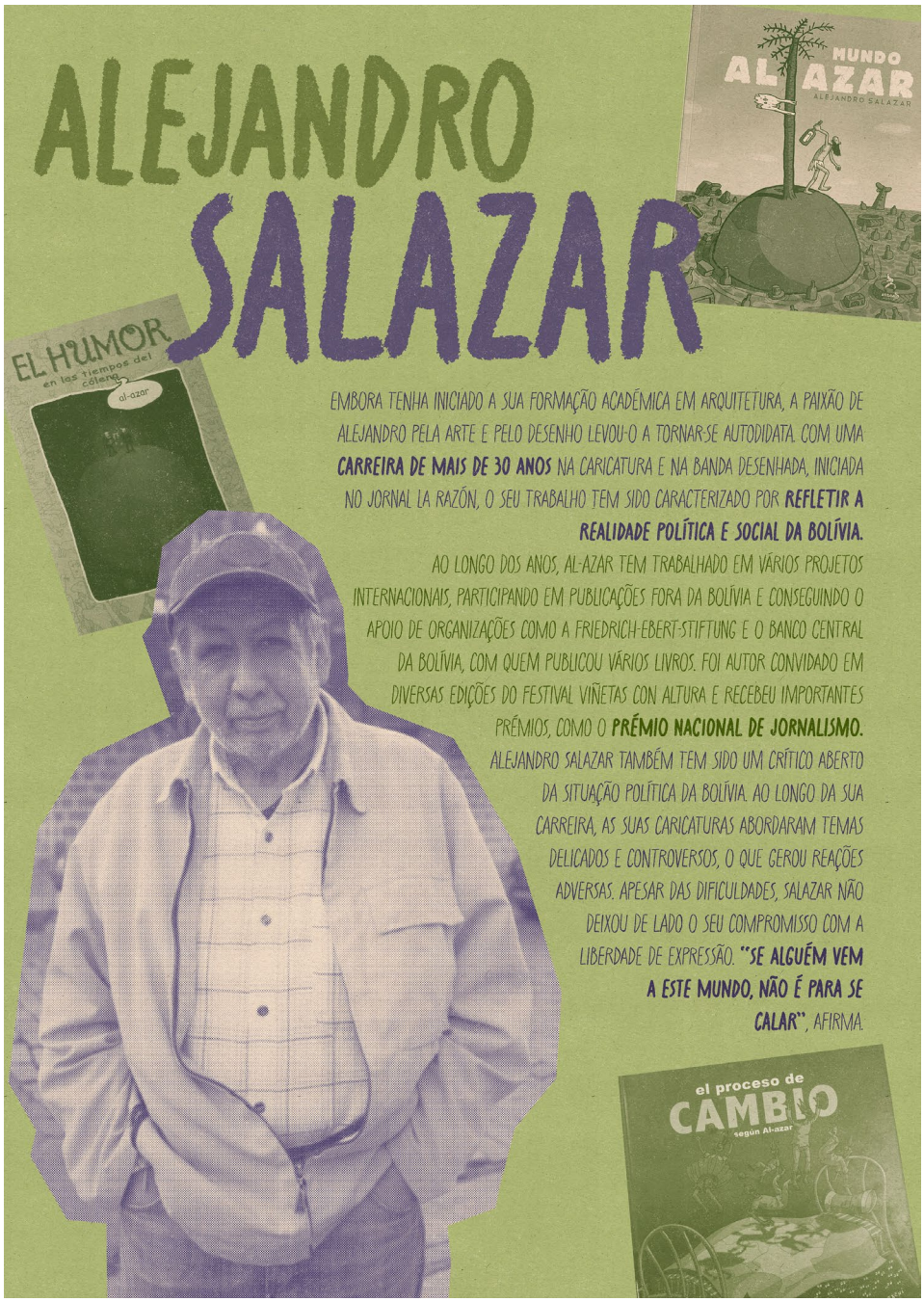


Fig. 38. Póster de Alejandro Salazar. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

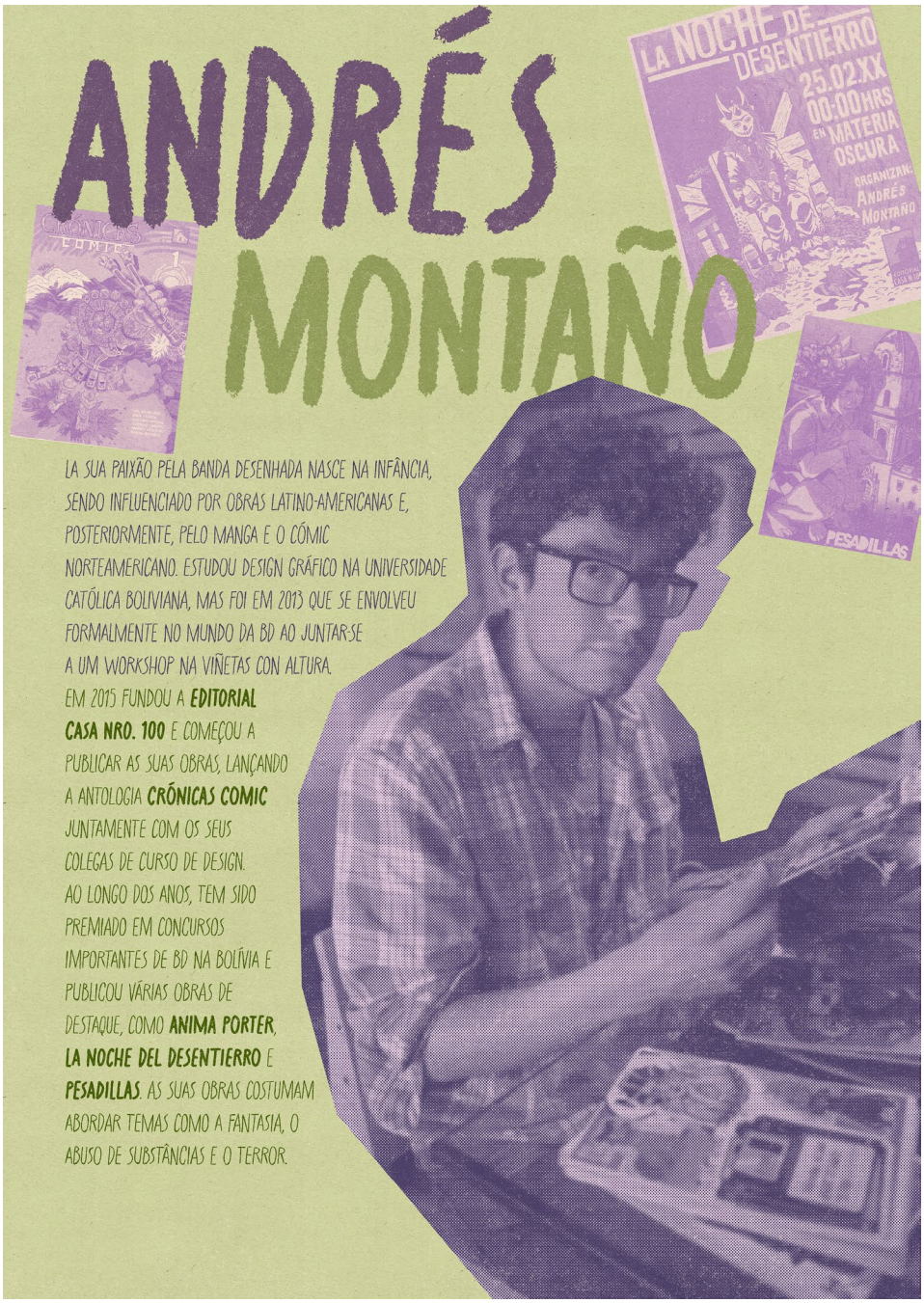


Fig. 39. Póster de Andrés Montaño. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

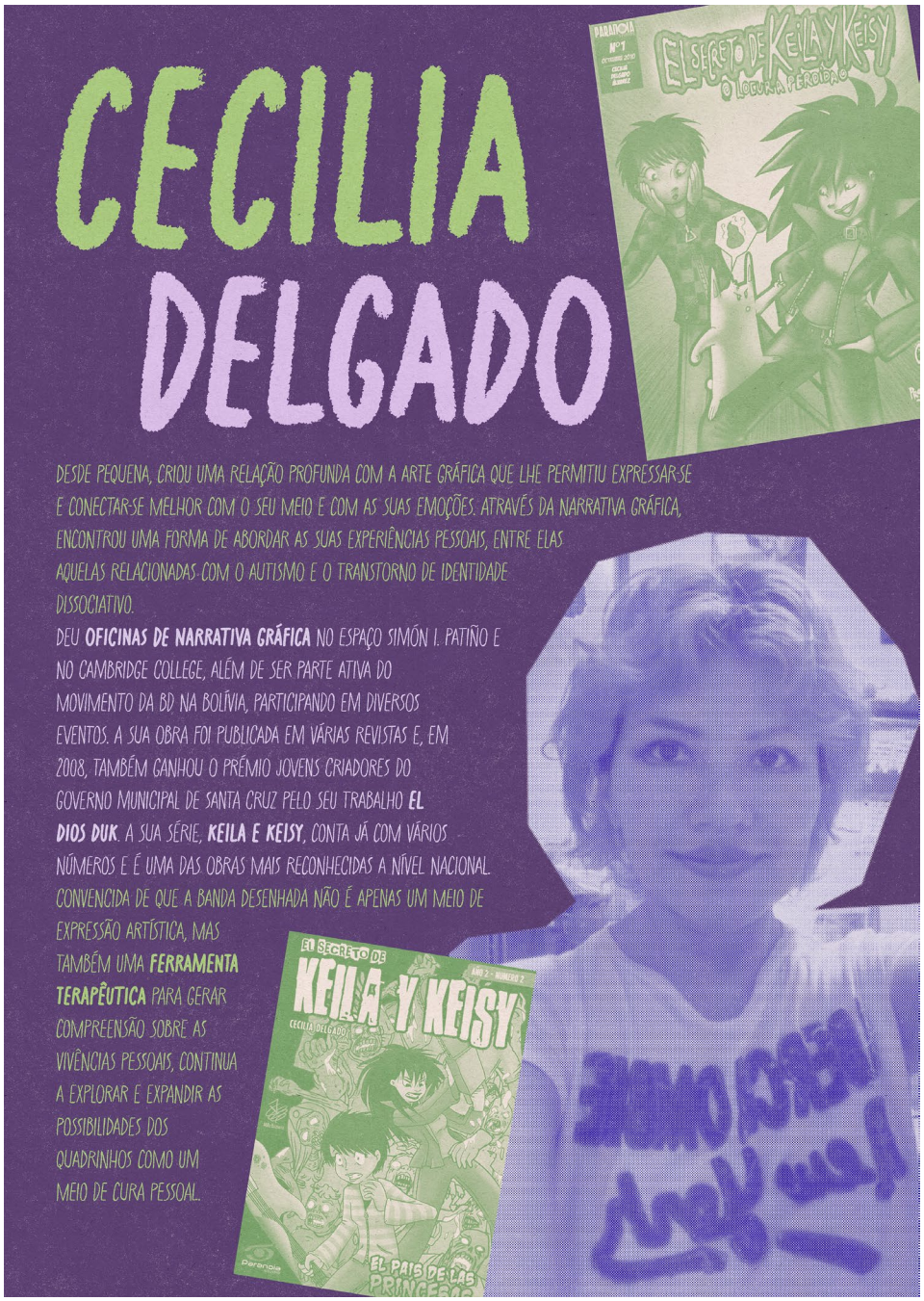


Fig. 40. Póster de Cecilia Delgado. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 41. Póster de Frank Arbelo. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

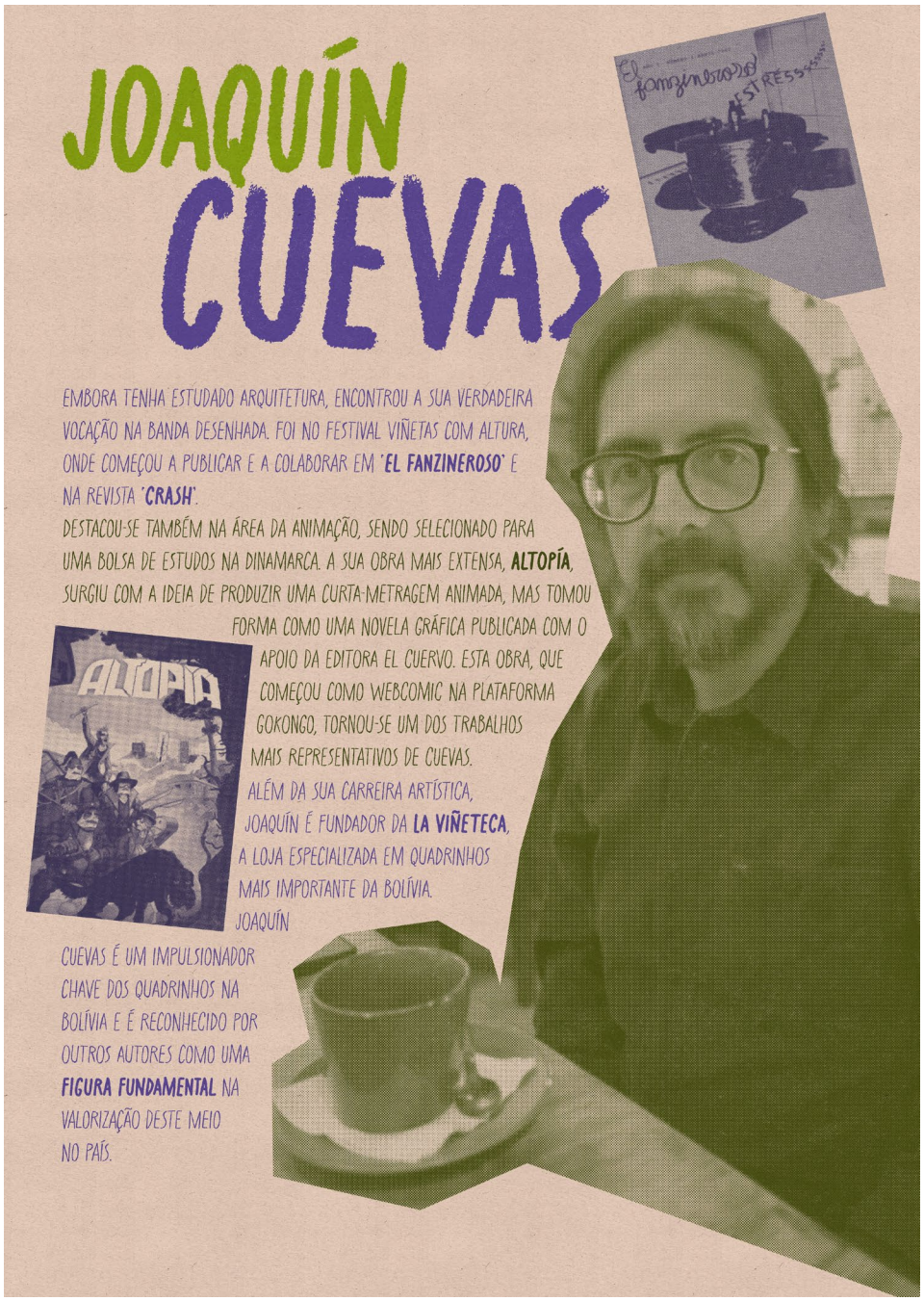


Fig. 42. Póster de Joaquín Cuevas. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 43. Póster de Jorge Siles. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

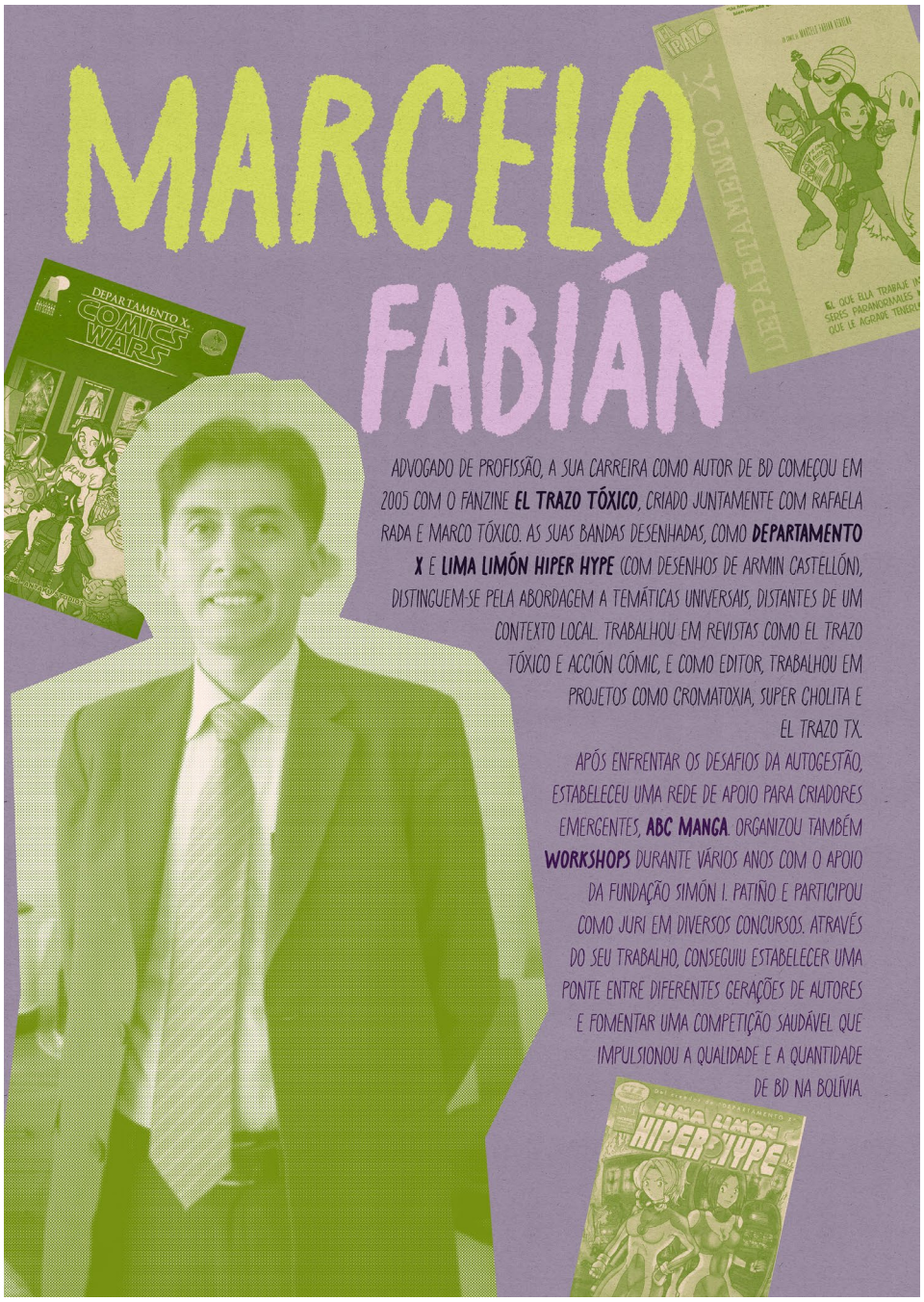


Fig. 44. Póster de Marcelo Fabián. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

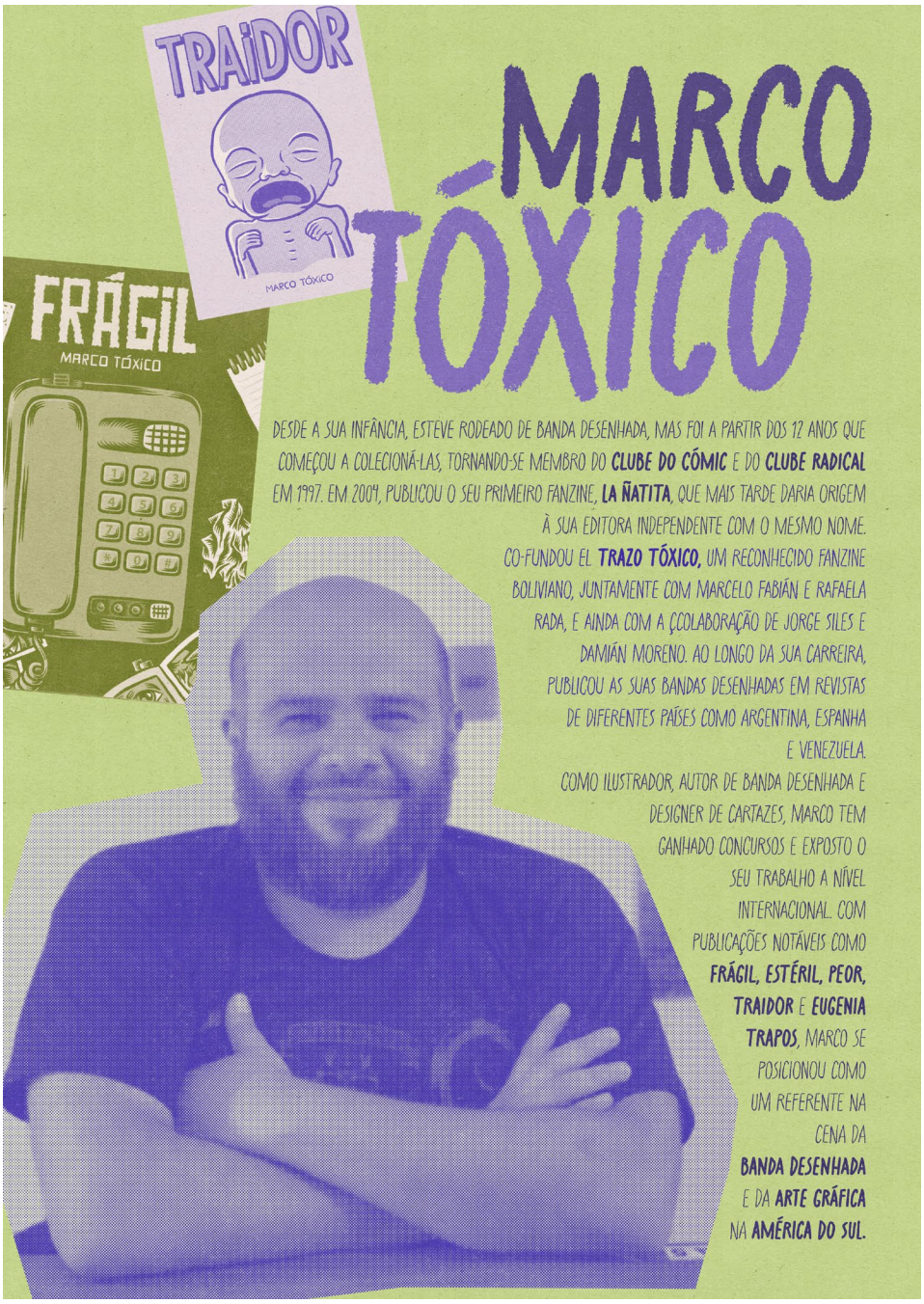


Fig. 45. Póster de Marco Tóxico. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 46. Póster de Mery Nina. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

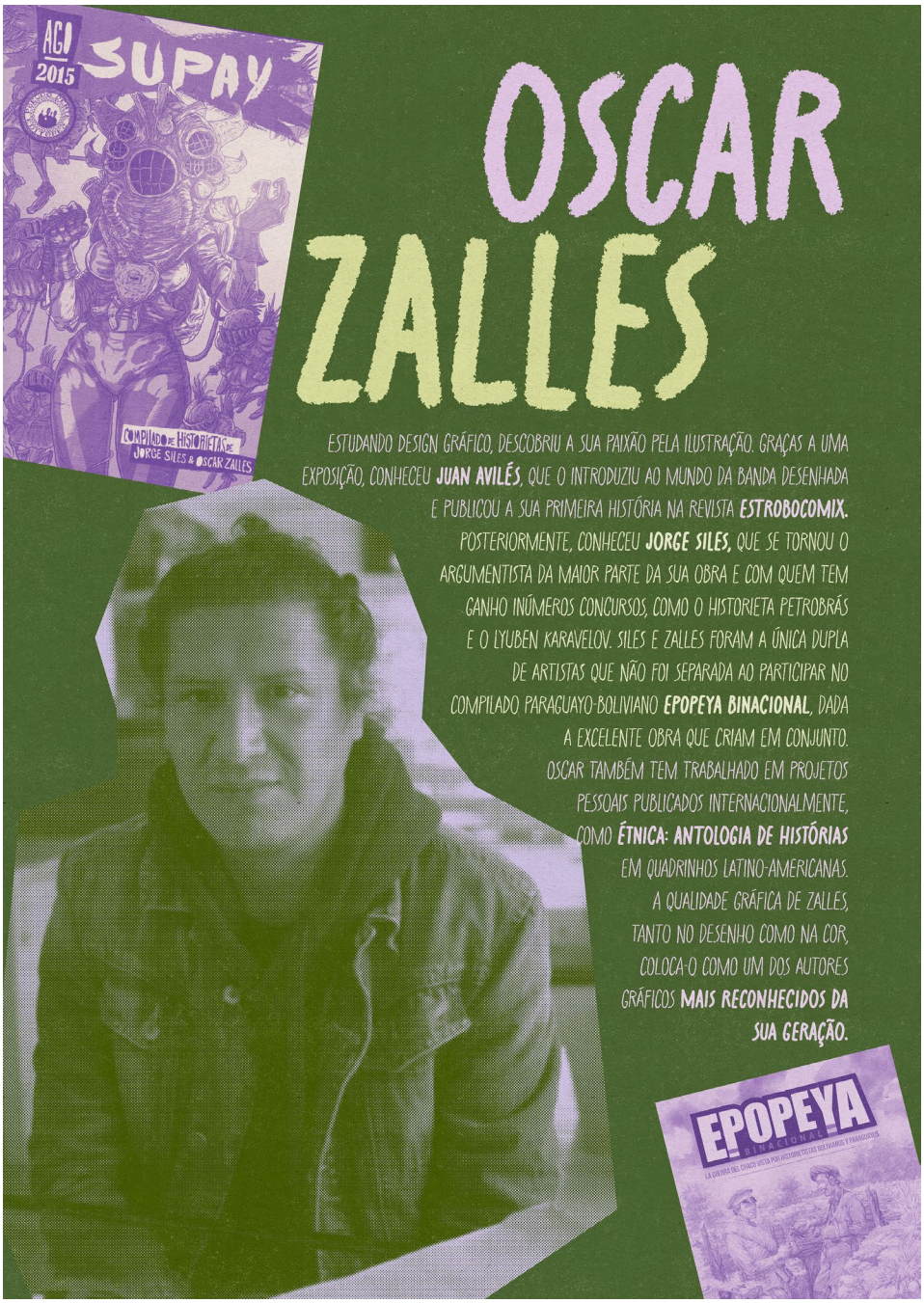


Fig. 47. Póster de Oscar Zalles. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 48. Póster de Pablo Cildoz. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 49. Póster de Rafaela Rada. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 50. Póster de Salvador Pomar. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 51. Póster de Sococo. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.



Fig. 52. Póster de Susana Villegas. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición *Vinhetas na Adversidade*. Porto, 2025.

7. Conclusiones

La investigación realizada demuestra que la historieta boliviana constituye un fenómeno cultural complejo, en el cual confluyen factores sociales, culturales y económicos. A lo largo de las últimas tres décadas, el cómic en Bolivia ha transitado desde la creación informal de clubes y fanzines, hasta consolidarse como un movimiento relevante a nivel regional. Pese a la escasez de apoyo institucional, las limitaciones económicas y las dificultades de distribución, los historietistas han encontrado en la autogestión y en la cooperación colectiva una vía para sostener y expandir su producción. Este proceso ha estado marcado por la resiliencia, la creatividad y la capacidad de adaptación frente a un entorno poco favorable.

Un aspecto fundamental identificado es el papel de la historieta como generadora de comunidad. Más allá de la creación de obras artísticas, la historieta boliviana ha propiciado redes de colaboración que han permitido la continuidad del movimiento. Estas dinámicas colectivas han sido clave para organizar festivales, talleres y exposiciones que, en muchos casos, han reemplazado al respaldo estatal ausente. La historieta, en este sentido, se convierte en un espacio donde convergen identidades individuales y colectivas, y donde los autores no solo comparten un interés creativo, sino que también construyen memoria cultural y social.

La investigación también revela que la producción de cómics tiene un papel importante como reflejo y crítica de algunos problemas en el país, reflejando los conflictos de muchos sectores artísticos e incluso económicos.

Otro hallazgo relevante es la tensión entre la reducida visibilidad de la historieta y su potencial de desarrollo. A nivel interno, incluso en círculos ligados al arte y al diseño, existe un desconocimiento notable de los autores y sus obras, lo cual limita el desarrollo de nuevos públicos y dificulta el sostenimiento del mercado. Frente a esta problemática, el componente proyectual de la disertación se orientó a contribuir a la valoración de la historieta boliviana a través de talleres que acercaron a estudiantes bolivianos a este ámbito, exposiciones que difundieron información y obras creadas en honor a los autores de cómic, y pósters informativos que reunieron los datos

obtenidos en las entrevistas y material gráfico, así como otras acciones de difusión que reforzaron la visibilización de los autores en comunidades académicas y contextos internacionales. Mediante estas acciones se abrieron espacios de difusión, se generó un primer acercamiento de diversos públicos y se promovió el fortalecimiento de la memoria cultural y el reconocimiento de los autores. Al mismo tiempo, la experiencia demostró que los contactos establecidos en festivales y las colaboraciones con artistas extranjeros ofrecen una audiencia potencial para alcanzar mayor proyección. Esto evidencia que existen acciones deben desarrollarse en ambos niveles de manera complementaria: mientras a nivel local se busca tanto aportarle la relevancia que merece al movimiento, como fomentar su circulación entre nuevos públicos, a nivel internacional se abren oportunidades de intercambio y difusión que permiten proyectar un futuro más consistente y sostenible para la historieta boliviana.

La gestión cultural en este sector es encomiable, pues se trata de una labor motivada por la expresión artística y el desarrollo del sector, dado que en la mayoría de casos, no supone una retribución económica. No obstante, se evidencia que hacen falta actores en este sector que integren formación en gestión y pasión artística, que lleven adelante proyectos sostenibles y complementen el potencial creativo y contribuyan al desarrollo de este ámbito.

En el desarrollo de este trabajo, fue posible identificar la complejidad de las problemáticas abordadas, así como decenas de actores cuyos testimonios son importantes para lograr una comprensión más profunda de las dinámicas que existen en este contexto. Dadas las limitaciones de tiempo y recursos, no se exploraron en profundidad todos los aspectos, aunque los hallazgos permiten establecer una base para futuras investigaciones.

Asimismo, este estudio complementa a otros de carácter más factual, ofreciendo una visión centrada en las experiencias y motivaciones de los actores involucrados. La existencia de información que provea ambos enfoques, ofrece una perspectiva más integral de los hechos, lo que contribuye a preservar la memoria cultural y facilita la formulación de estrategias fundamentadas para su crecimiento.

Esta investigación y su correspondiente parte proyectual, aportan a la documentación y visibilización de un fenómeno poco estudiado, subrayando la importancia de reconocer a la historieta como parte del patrimonio cultural boliviano. Se trata de

un ámbito que combina arte, memoria, identidad y resistencia, y que con el apoyo adecuado, puede consolidarse como un referente cultural de relevancia internacional, así como un nicho económico sostenible.

8. Recomendaciones y desenvolvimientos futuros

Es de vital importancia que las instancias estatales y municipales reconozcan el valor artístico y cultural de la historieta en el país. Esto implica destinar fondos específicos para apoyar publicaciones, financiar festivales y talleres, e incluir la narrativa gráfica en programas educativos. La familiarización con el cómic desde una temprana edad fomenta la creación de un público adulto que lo consuma. De igual manera, se debería promover la inclusión de historietas bolivianas en bibliotecas públicas facilitando su acceso.

En Bolivia, existe escasa discusión sobre las economías creativas, por lo que el entendimiento de este sector por parte de esferas institucionales como una oportunidad económica es limitado. Considerando además la actual crisis que enfrenta el país, en la que una de las principales problemáticas es la falta de divisas, es pertinente plantear a este tipo de sectores, como potenciales exportadores de servicios. Como se ha visto en el caso de un reducido número de historietistas bolivianos, el trabajo remoto es posible, pero para ello se debe tomar en cuenta las limitaciones que impiden a otros realizar la misma actividad. Aspectos como la obstaculización estatal en la apertura de servicios financieros que permitan recibir pagos del extranjero, así como el reducido apoyo a la educación artística, obstaculizan el posible crecimiento de este ámbito laboral.

El apoyo institucional en la creación de diplomados, cursos universitarios y talleres de formación técnica en narrativa gráfica, ilustración y edición, contribuirían a profesionalizar el campo y a generar una nueva generación de creadores con conocimientos técnicos y teóricos, puesto que además se determinó que la retroalimentación crítica de las obras es escasa y los autores notan esa deficiencia.

El campo de la historieta boliviana requiere ser estudiado desde diversas disciplinas: historia, sociología, semiótica, educación y gestión. Este impulso podría ser posible mediante la financiación de proyectos de investigación, planteando a la historieta como objeto de estudio serio y relevante. Además, se identificaron más de 60 actores clave del cómic boliviano. No fue posible entrevistar a todos, lo que deja abierta la

oportunidad de incluir más voces y perspectivas para enriquecer la visión sobre este arte.

Para superar la escasa visibilidad en el extranjero, se debe establecer convenios con festivales, editoriales y colectivos internacionales. Estrategias como la traducción de obras, la participación en ferias del libro y la organización de exposiciones en el exterior pueden abrir nuevos mercados y públicos. Además, la internacionalización permitiría que los autores bolivianos generen redes de cooperación, accedan a financiamiento y se inserten en circuitos globales de la historieta.

Cabe destacar que en el contacto mencionado con la Embajada de Brasil, la respuesta fue que el Sector Cultural y de Cooperación Educacional de la misma está abierto a la discusión de formas de cooperación entre artistas y editores bolivianos y brasileños.

La consideración del sector privado como posible impulsor de proyectos, también es esencial. Pese a que las empresas contactadas dieron una respuesta negativa a la propuesta que se envió, el personal del departamento de Responsabilidad Social Empresarial de Laboratios Bagó y Grupo Minero Sinchi Wayra, indicó que existe la predisposición de apoyar proyectos realizados dentro del país, y en el caso de la segunda empresa, específicamente si se plantean propuestas que involucren el apoyo y/o visibilización de comunidades mineras a través del cómic.

En los próximos años la historieta boliviana tiene la oportunidad de consolidarse como un campo cultural y económico. Es posible proyectar un movimiento fortalecido por el trabajo conjunto de instituciones, colectivos y creadores, capaz de insertarse en circuitos globales y al mismo tiempo mantener una identidad propia. El desafío será equilibrar la preservación de su legado con la exploración de nuevos lenguajes, formatos y mercados, asegurando que la historieta boliviana siga siendo un espacio de resistencia cultural, creatividad y construcción de comunidad.

Finalmente, resultaría interesante realizar un estudio comparativo entre el sector de la historieta en Portugal y Bolivia, puesto que ambos países comparten algunas limitaciones, pese a las cuales Portugal lleva adelante un sector más desarrollado, con más iniciativas y sobre todo, un campo editorial mejor estructurado. Si bien el campo de la historieta en ambos países nunca es descrito como ideal, Portugal presenta mecanismos valiosos que posiblemente se podrían aplicar en Bolivia.

El tamaño del mercado y la publicación de obras infantiles son limitados en ambos

países (Magalhães, 2024). En Portugal, los editores son fundamentales para que las obras lleguen a publicarse; sin su intervención, muchas de las obras preferidas por el público jamás verían la luz (Pinto, 2024).

En Bolivia, no existe un sistema de distribución formal, pero se podrían explorar estrategias de colaboración entre editoras, de historieta y en general, para fortalecer el sector, replicando modelos cooperativos que ya funcionan en Portugal, como el de A Seita, donde la coordinación y la cooperación entre socios permite sostener proyectos editoriales (Hartvig de Freitas, 2023).

Otro elemento importante es la posibilidad de contacto entre ambos colectivos. Los editores portugueses han buscado publicar autores extranjeros y generar alianzas estratégicas, ampliando su catálogo y consolidando su presencia en el mercado (Deodato y Mendes, 2024). Bolivia podría estudiar estas estrategias para aumentar la diversidad editorial y abrir nuevas oportunidades de colaboración regional e internacional.

Finalmente, la sostenibilidad económica del sector es un desafío compartido, aunque en Portugal se ha demostrado que es posible vivir exclusivamente de la historieta con suficiente dedicación, planificación y gestión (Brito, 2024). En Bolivia, los costos de importación y la falta de insumos encarecen la producción, por lo que los aprendizajes portugueses podrían orientar soluciones adaptadas al contexto local.

En conjunto, Portugal ofrece lecciones importantes sobre organización editorial, cooperación, distribución y promoción que podrían servir como referencia para el desarrollo del sector de la historieta en Bolivia, contribuyendo a fortalecer su producción y sostenibilidad económica.

9. Lista de figuras

Fig. 1. Collage de portadas y obras de historietistas bolivianos. Composición de la autora. Porto, 2024. 1

Fig. 2. Bocetos y obra de Rafaela Rada. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024. 21

Fig. 3. Dibujo original de Andrés Montaño. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024. 22

Fig. 4. Dibujos originales de Orcar Zalles. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2025. 23

Fig. 5. Portadas de ocho números de la revista Cascabel (números 35 al 42, década de 1960). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 29

Fig. 6. Historieta de Jorge Villanueva publicada en la revista Cascabel No. 79, en la década de 1980. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 30

Fig. 7. Portadas de ocho números de la revista Alacrán (números 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9 y 10, década de 1960). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 31

Fig. 8. Portada de la revista Kirki No. 1, de la década de 1980. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 32

Fig. 9. Portada de la revista Aplausos, publicada en 1998. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 41

Fig. 10. Imagen de la primera portada portada de Bang! publicada en el 2000, extraída de Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana, artículo de Joaquín Cuevas. Fuente: Tebeosfera (2007). 42

Fig. 11. Sección El buzón del Chaski en la revista Chaski No. 43, publicada en 1986. Fotografía tomada por la autora, La Paz, 2025. 43

Fig. 12. Póster del Segundo Encuentro Internacional de Cómics. Imagen cortesía de Frank Arbelo, comunicación personal, 2025. 74

Fig. 13. Póster del Cuarto Encuentro Internacional de Historietas. Imagen cortesía de Frank Arbelo, comunicación personal, 2025. 75

Fig. 14. Portada del cómic El Kusillo, publicado el 2009. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 76

Fig. 15. Portada del compilado Negro, publicado el 2005. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 77

Fig. 16. Portada del cómic Reflejos Rotos, publicado el 2003. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 78

Fig. 17. Portada del compilado Supay, publicado el 2015. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 79

Fig. 18. Portada del compilado Epopeya Binacional, publicado el 2016. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 80

Fig. 19. Portadas de cuatro números de El Fanzineroso, publicados entre 2004 y 2005. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 81

Fig. 20. Portadas de dos números de la revista Crash!! (números 3 y 4, publicados el 2002). Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 82
Fig. 21. Obras de Rafaela Rada. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada, La Paz, 2024. 87
Fig. 22. Portadade la revista Áxcido Cómics No. 13, publicado el 2007. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 88
Fig. 23. Página de créditos y primera página de contenido de la revista Banditen No. 1, publicada el 2016. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 89
Fig. 24. Portada de Súper Cholita No. 2, publicada el 2009. Fotografía tomada por la autora en la Biblioteca del Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2024. 90
Fig. 25. Portadas de 20 números de El Lustra, publicados desde el 2009. Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2025. 108
Fig. 26. Portadas de Amor Blue No. 14 y No. 15, publicados el 2010. Fotografía tomada por la autora durante la entrevista realizada a Mery Nina, La Paz, 2024. 109
Fig. 27. Boceto realizado para la novela gráfica Altopía, previo a la publicación de la obra el 2022. Imagen cortesía de Joaquín Cuevas, comunicación personal, 2025. 110
Fig. 28. Boceto realizado para la novela gráfica Periférica Blvd, previo a la publicación de la obra el 2014. Imagen cortesía de Susana Villegas, comunicación personal, 2025. 111
Fig. 29. Workshop en la Universidad Privada Boliviana. Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2024. 116

Fig. 30. Visita a la biblioteca de la Fundación Simón I. Patiño con estudiantes de Diseño Gráfico. Fotografía tomada por la autora. La Paz, 2024. 117
Fig. 31. Póster de la exposición Ecos Ilustrados. Diseño realizado por la autora, Porto, 2025. 118
Fig. 32. Perspectiva frontal de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025. 119
Fig. 33. Perspectiva lateral de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025. 120
Fig. 34. Fanzines de la exposición en la Galeria da Cozinha de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025. 121
Fig. 35. Póster de la exposición Vinhetas na Adversidade. Diseño realizado por la autora, Porto, 2025. 122
Fig. 36. Conversatorio en la Bedeteca el día de la inauguración de la exposición. Fotografía tomada por Jaime Peña. Porto, 2025. 123
Fig. 37. Exposición de pósters de autores bolivianos de cómic en la Bedeteca. Fotografía tomada por la autora. Porto, 2025. 124
Fig. 38. Póster de Alejandro Salazar. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 125
Fig. 39. Póster de Andrés Montaño. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 126
Fig. 40. Póster de Cecilia Delgado. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 127
Fig. 41. Póster de Frank Arbelo. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 128

Fig. 42. Póster de Joaquín Cuevas. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 129
Fig. 43. Póster de Jorge Siles. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 130
Fig. 44. Póster de Marcelo Fabián. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 131
Fig. 45. Póster de Marco Tóxico. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 132
Fig. 46. Póster de Mery Nina. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 133
Fig. 47. Póster de Oscar Zalles. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 134
Fig. 48. Póster de Pablo Cildoz. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 135
Fig. 49. Póster de Rafaela Rada. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 136
Fig. 50. Póster de Salvador Pomar. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 137
Fig. 51. Póster de Sococo. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 138
Fig. 52. Póster de Susana Villegas. Diseño y composición realizados por la autora para la exposición Vinhetas na Adversidade. Porto, 2025. 139

10. Referencias

Acevedo, J. (2020). Para hacer historietas. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Accorsi, A. (2011). 18/12: CRASH! Vol.13. 365 Comics por Año. https://365comicsxyear.blogspot.com/2011/12/18-12-crash-vol13.html

Álvarez, J., y Jular, T. (s.f.). Yawar. MurciaComic. Recuperado el 2 de abril de 2025, de http://murciacomic.com/quienesquien/yawar.htm

Arbelo, F. (Dir.). (2007). Crash!! (N.º 14). Eureka Ediciones.

Autor desconocido. (2013). Entrevista a Damián Moreno: Cómic boliviano con y de altura [Entrevista]. Literatura en Bolivia. https://letrasbol.blogspot.com/2013/10/comic-boliviano-con-y-de-altura-el.html

Barreto, S., Alvelos, H., Penedos-Santiago, E., Lima, C., Martins, N., Amado, P., Santos, R. V., & Pereira, J. B. (Eds.). (2021). Threads of a legacy: Towards a pedagogical heritage in art and design: The Porto School of Fine Arts, 1956–1984. ID+ – Research Institute for Design, Media and Culture & Faculty of Fine Arts, University of Porto.

Becker, H. S. (1982). Art Worlds. United Kingdom: University of California Press.

Cadena, P. (2016, 25 de noviembre). Cecilia Delgado: «Hubo un tiempo en el que el cómic fue censurado». eju.tv. Recuperado de https://eju.tv/2016/11/cecilia-delgado-hubo-un-tiempo-en-el-que-el-comic-fue-censurado/

Callejas, C. (2024). La historia oral del C+C Patiño. La Razón. https://www.la-razon.com/escape/2024/07/07/la-historia-oral-del-cc-patino/

Caraballo, L. (2022). L'histoire du festival de bande dessinée Viñetas con altura en Bolivie. IdeAs, 19. https://doi.org/10.4000/ideas.12530

Carpenter, S. W. (2012). Ethnography of production. In M. J. Smith & R. Duncan (Eds.), Critical Approaches to Comics: Theories and Methods (pp. 167–177). Taylor & Francis.

Catacora, J. (2023). El Gusano Flores en el monte [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/shorts/aIJnN_vx-rE

Cildoz, P. (Ed.). (2012). El caso de Laguna Toro y otros relatos. Pseudogente Editores.

Collazos, I. (2018). Alzando vuelo. En Comunidad de Delirios. Centro Simón I. Patiño.

Córdova, C. (2018). Presentación. En C. Córdova & A. Ramírez (Eds.), Toda la Nieve Bajo el Sol. Editorial con Altura.
Córdova, C. (2019). Presentación. En A. Ramírez (Ed.), Las viñetas se dibujan en femenino. Editorial con Altura.
Correa, J. (2010). El lenguaje del cómic. En W. Vergueiro (Ed.), El cómic, invitado a la biblioteca pública (pp. 17-35). Cerlalc.
Cuevas, J. (2008). Presentación [Entrada de blog]. ALTORIETAS. https://altorietas.blogspot.com/2008/04/presentacin.html
El Diario. (2019). XVII Festival de Viñetas con Altura resaltará a mujeres historietistas. El Diario. https://www.pub.eldiario.net/movil/?n=36&a=2019&m=05&d=12
Erbol Digital. (2012). Viñetas con Altura 2012 [Presentación en SlideShare]. SlideShare. https://es.slideshare.net/slideshow/vinetas-con-altura-2012/14378702
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. (2023). Falleció Álvaro Urdininea, el Co-Creador y Guionista de Lustra. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. https://www.fundacionculturalbcb.gob.bo/notas-de-prensa-fcbcb/2023/np-fcbcb-004-2023.php
García, C. (2017). Origen y construcción de la historieta de ciencia ficción contemporánea boliviana [Tesis de licenciatura, Universidad Católica Boliviana San Pablo].
Guerra, P. (2010). Panorama de la historieta en Iberoamérica. En W. Vergueiro (Ed.), El cómic, invitado a la biblioteca pública (pp. 36-53). Cerlalc.
Godoy, W. (2019). Prólogo. En A. Ramírez (Ed.), Las viñetas se dibujan en femenino. Editorial con Altura.
González, R. J. y Peralta, A. (2025). Historia de la historieta boliviana 1900–2023 [Escrito no publicado]. Investigación encargada por la Asociación Boliviana de Creadores de Historieta, con el financiamiento del Centro Cultural de España en La Paz.
Gurion Comics. (s.f.). Gurion Comics. Recuperado el 10 de abril de 2025, de https://gurion-comics.blogspot.com
Hernández, E. (2015). Tendencias historiográficas actuales: Escribir historia hoy. Spain: Ediciones Akal.
Huallpa, R. (2025, 17 de mayo). En una década, el número de las ONG en Bolivia cayó de 1.980 a 206. Brújula Noticias. https://www.brujuladigital.net/sociedad/2025/05/17/en-una-decada-el-numero-de-las-ong-en-bolivia-cayo-de-1980-a-206-46478

Hughes, P. (2015). Exhibition Design: An Introduction. United Kingdom: Laurence King Publishing.
Leñero, F. (2010). Agítese antes de usar, Catálogo de historietistas bolivianos. Fundación Simón I. Patiño.
Leñero, F., & Ruiz, M. (2010). Jóvenes y producción gráfica y audiovisual a partir del cómic. En W. Vergueiro (Ed.), El cómic, invitado a la biblioteca pública (pp. 112-123). Cerlalc.
Leñero, F. (2016). Por el camino de la Viñeta. En M. Pentimalli (Dir. del proyecto), Bolivia lenguajes gráficos. Fundación Simón I. Patiño.
Luciérnaga, Asociación Infantil Boliviana. (1995). Revista Chaski (N.° 135). Dirección: Elisabeth Hutterman; redacción: Manuel Vargas; administración: Dayzi Espinoza. [Publicación impresa].
Lundin, M. (2008). "Acción Cómic", una revista para niños en Bolivia. Comicnotron. https://comicnotron.blogspot.com/2008/12/accin-comic-una-revista-para-nios-en.html
Machicado, A. (2000). Los lectores de cómics en Bolivia. En R. Grebe & V. Alcalá (Eds.), Historieta y caricatura en Bolivia (pp. 58–78). Universidad Católica Boliviana.
Magalhães, J. (2024). [Editorial]. En Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Maida, G. (2006). [Editorial]. En El Clan (n.° 1). Atlántida Cómics.
Montaño, A. (Moderador). (2024). El manga en la historieta boliviana [Conversatorio]. Asociación Boliviana de Creadores de Historieta; Centro Cultural de España en La Paz.
Montoya, R. (Director). (2017). El trazo de Pepe Luque [Película documental]. Fundación Simón I. Patiño.
Montoya, R. (Director). (2018). Los mundos de Clovis [Película documental]. Fundación Simón I. Patiño.
Moreno, D. (2012). La máquina: Documental de cómic e historieta boliviana [Película documental]. La Paz, Bolivia. Globo Ocular Producciones
Murillo, M. (2023). Bolivian comics and the subalternity. En L. C. Fernández, A. Gandolfo, & P. Turnes (Eds.), Burning down the house: Latin American comics in the 21st century (pp. 183–192). Routledge.
Ovelar, M. (2009). La tira cómica se rejuvenece en Internet. El País, CiberPaís. https://elpais.com/diario/2009/09/17/ciberpais/1253154265_850215.html

Oyarzún, G. (2010). La biblioteca guarida de los superhéroes… de la lectura. En W. Vergueiro (Ed.), El cómic, invitado a la biblioteca pública (pp. 96-111). Cerlalc.
Pacheco, E. (2016). Análisis semiótico de la historieta boliviana, para llegar a una propuesta de material educativo, utilizando este medio didáctico para optimizar la comprensión de la conjugación del verbo del español como segunda lengua [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés].
Paredes, A. (2021). Una breve historia de la revista boliviana 'El Chaski'. La Razón. https://www.la-razon.com/la-revista/2021/02/24/una-breve-historia-de-la-revista-boliviana-el-chaski/
Pinto, H. (2024). Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Pinto, H. (2024). [Nota de Boas Vindas]. En Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Pinto, H. (2024). Deodato, J y Mendes, S. [Entrevista]. En Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Pinto, H. (2024). Brito, R. [Entrevista]. En Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Pinto, H. (2024). Hartvig de Freitas, J. [Entrevista]. En Muitos Anos a Virar Páginas. Escorpião Azul
Prieto, L. (2004). El humor político-visual de la revista Cascabel [Tesis de licenciatura, Universidad Católica Boliviana San Pablo].
Ramírez, A. (2018). De Viñetas. En C. Córdova & A. Ramírez (Eds.), Toda la Nieve Bajo el Sol. Editorial con Altura.
RC Cultura. (2020). Celebran los 10 años de «La Abuela Grillo» con conversatorio y proyección especial. RC Noticias de Bolivia. Recuperado de https://rcbolivia.com/celebran-los-10-anos-de-la-abuela-grillo-con-conversatorio-y-proyeccion-especial/
RC Noticias de Bolivia. (2018). Artistas de Argentina, Colombia, Perú, Italia y Bolivia protagonizarán el Festival Viñetas con Altura 2018. RC Cultura. https://rcbolivia.com/artistas-de-argentina-colombia-peru-italia-y-bolivia-protagonizaran-el-festival-vinetas-con-altura-2018/
Ruiz, M. (2018). Cómic Boliviano #34: Historia de un proyecto para niños. Acción Cómic. Una revista Boliviana. Comic Bolivia. https://comicbolivia.com/2018/03/20/comic-boliviano-34/

Ruiz, M. (2018). Prólogo. En C. Córdova & A. Ramírez (Eds.), Toda la Nieve Bajo el Sol. Editorial con Altura.
Que sea con suerte. (2002). Crash!! La revista del cómic boliviano, (1), p. 2. Ediciones Eureka.
Salvador, P., Cuevas, J., & Ibañez, A. (2024). Recapitulando y reflexionando sobre los hitos y publicaciones más destacadas en la producción de historietas en Bolivia [Sesión de conferencia]. Jornadas Editoriales de reflexión sobre la producción editorial. Cooperación Española Cultura/La Paz.
Siles, J. (2007). Talleres en el 5to. Encuentro de Historietas [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2007/05/talleres-en-el-5to-encuentro-de.html
Siles, J. (2008). Francia no participa del 6to. Encuentro de Historietas [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2008/04/francia-no-participa-del-6to-encuentro.html
Siles, J. (2008). Programa 6to Encuentro Internacional de Historietas [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2008/04/programa-6to-encuentro-internacional-de.html
Siles, J. (2008). Concursos importantes [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2008/08/concursos-importantes.html
Siles, J. (2009). VII Festival de Historietas: Viñetas con Altura 2009 [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2009/04/vii-festival-de-historietas-vinetas-con.html
Siles, J. (2010). Lanzamiento de cómics en Santa Cruz [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2010/10/lanzamiento-de-comics-en-santa-cruz.html
Siles, J. (2010). Festival Viñetas con Altura [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2010/07/festival-vinetas-con-altura.html
Siles, J. (2011). 1er Congreso Nacional de Historieta [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2011/05/1er-congreso-nacional-de-historieta.html
Siles, J. (2011). PROGRAMA IX FESTIVAL "VIÑETAS CON ALTURA" [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2011/07/programa-ix-festival-vinetas-con-altura.html

Siles, J. (2011). Texto editorial [Texto editorial]. En La Venganza Boliviana. Viñetas con Altura.
Siles, J. (2013). 3er. Congreso de Historieta en la Feria del Libro de La Paz [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2013/10/les-comparto-el-programa-oficial-del-3er.html
Siles, J. (2013). INVITADOS AL 11AVO. FESTIVAL VIÑETAS CON ALTURA [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2013/05/invitados-al-11avo-festival-vinetas-con.html
Siles, J. (2014). X Semana del Comic de Santa Cruz [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2014/10/x-semana-del-comic-de-santa-cruz.html
Siles, J. (2016, 8 de septiembre). Actividades para los seguidores de la historieta en la FIL de La Paz [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2016/09/actividades-para-los-seguidores-de-la.html
Siles, J. (2017). Marco Tóxico en Argentina [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2017/10/marco-toxico-en-argentina.html
Siles, J. (2018). La Fiera de Historietas [Entrada de blog]. Comic Bolivia. https://comicbolivia.blogspot.com/2018/12/la-fiera-de-historietas.html
Siles, J. (2019). QEPD Juan Avilés, historietista, músico y artista plástico paceño. Desde Comic Bolivia le rendimos un pequeño homenaje a su obra historietística [Publicación en Facebook]. Comic Bolivia. https://www.facebook.com/comicbolivia.blogspot/posts/qepd-juan-avil%C3%A9s-historietista-m%C3%BAsico-y-artista-pl%C3%A1stico-pace%C3%B1o-desde-comic-boli/2985448318185149/
Scorer, J. (2024). Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame. United States: University of Texas Press.
Soruco, J. (2019). Los cómics perdieron altura. La Razón, suplemento Tendencias.
Terrazas, G. (2009). [Editorial]. En El Clan (n.° 3). Atlántida Cómics.
Urgente.bo. (2017). Viñetas con Altura celebra la "Historia de la Historieta boliviana". Urgente.bo. https://www.urgente.bo/noticia/viñetas-con-altura-celebra-la-"historia-de-la-historieta-boliviana"
Vergueiro, W. (2010). Panorama de la producción de cómics en Brasil. En W. Vergueiro (Ed.), El cómic, invitado a la biblioteca pública (pp. 54-75). Cerlalc.

Villanueva, J. (2001). Dibujantes, pintores y escultores bolivianos. Cima.
Villegas, S., Archondo, A., Siles, J., Filomeno, A., Cuevas, J., Cáceres, I., Ramírez, A., Salazar, A., Álvarez, E., Guardia, P., & Arbelo, F. (2008). La fiesta pagana. La Rosca Comics.
Viñetas con Altura [La Asociación Viñetas con Altura]. (2014, 4 de junio). La Asociación Viñetas con Altura en este "12avo Festival Internacional de Historietas"… [Fotografía]. Facebook. https://www.facebook.com/vinetasconaltura/photos/la-asociaci%C3%B1%2betas-con-altura-en-este-12avo-festival-internacional-de-histori/506994856066487
Viñetas con Altura. (2015). Catálogo del XIII Festival Internacional de Historietas Viñetas con Altura. [Catálogo de festival]. Viñetas con Altura.
Viñetas con Altura. (2020). Cronograma del 18° Festival Internacional de Historietas, Viñetas con Altura: EncuenTRAZOS [Publicación en Facebook]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=3108432089256371&set=a.269690396463902&locale=es_L
Watashi Mo (s.f.) [Fanzine autoeditado]. Bolivia.

11. Apéndices

Modelo de guion de entrevistas

Sobre el autor

1. ¿Podría contarme un poco sobre usted y cómo comenzó su trayectoria en el mundo de la historieta?
2. ¿Qué lo inspiró a involucrarse en la creación de historietas en Bolivia?
3. ¿Estaría dispuesto a compartir ejemplos de su trabajo, como historietas, ilustraciones, bocetos o posters que hayas producido?
4. ¿Cuál es el contexto y el proceso detrás de la creación de las imágenes visuales que está presentando? Además, ¿qué referencias o influencias ha considerado en su trabajo?

Sobre proyectos específicos (Ejemplo: Frank Arbelo)

6. ¿Cómo surgió Desde el Tintero?
7. Crash fue una publicación muy importante, ¿podría contar su historia?´
8. ¿Cómo se fue incluyendo a autores extranjeros hasta llegaer a un número dedicado a la historieta española?¿La revista se llegó a exportar?
9. En la entrevista a Jorge Siles, mencionó a Cachi Kieffer como una persona que tuvo un papel importante en el desarrollo del cómic en Bolivia y que usted lo conocía mejor, ¿podría hablar acerca de cómo apoyaba al movimiento y de su publicación con él (Reflejos Rotos)?
10. Ha sido autor invitado y editor en varios proyectos bolivianos y en el extranjero, ¿Considera que la manera en la que se organizan y administran estos proyectos difiere entre Bolivia y el extranjero?
11. La Fiesta Pagana fue un proyecto esencial del movimiento, ¿Cómo surgió?
12. ¿Podría contarme más acerca del proyecto Suda Mery K?
13. Vi que el personaje de la portada de la Fiesta Pagana sale en la portada de Cholitas de mi corazón, por Eloar Guazzelli, ¿usted colaboró en esa obra?

Sobre el contexto

14. ¿Cómo describiría el contexto y las condiciones en las que surgieron y se distribuyeron tus historietas?
15. ¿Cómo era el proceso de producción y distribución de sus historietas en un entorno con recursos limitados y falta de infraestructura editorial establecida?
16. ¿Qué aspectos positivos y negativos mencionaría sobre la evolución de la historieta boliviana en los últimos 30 años?
17. ¿Qué papel jugaron publicaciones como "Cascabel" y "Bang!" en el desarrollo y popularización de la historieta en Bolivia?
18. ¿Qué autores y publicaciones son para usted referencias de la historieta actual boliviana?
19. ¿Hubo colaboración con otros historietistas o artistas en la producción de su trabajo?
20. ¿Cuál fue el papel del C+C en el desarrollo del movimiento de historietistas?
21. ¿Cómo influyó el encuentro internacional "Viñetas con Altura" en la colaboración y desarrollo de la comunidad de historietistas en Bolivia?
22. ¿Qué temáticas predominaron en sus historietas y por qué las eligió?
23. ¿Cómo es la experiencia de transmitir algún mensaje político, social o cultural a través de su trabajo en Bolivia?
24. ¿Cómo fue recibida su obra por el público boliviano y si hubo oportunidad, más allá?
25. ¿Hay alguna/s anécdota/s que pueda compartir?

Preguntas finales

26. Desde su punto de vista, ¿cuál es el legado de la historieta boliviana en el contexto cultural del país?
27. ¿Cómo cree que debería evolucionar el estudio y la documentación de la historieta boliviana para el futuro?
28. Preguntar si sería posible el envío de material gráfico digital.

Carpeta de consentimientos informados (Drive)

https://drive.google.com/drive/folders/1oIqO4CMWsL17RAejyba9AOXDxANhYuhV?usp=share_link

Carpeta de audios de entrevistas (Drive)

https://drive.google.com/drive/folders/1GiKgPrlQFuvBCn7411hIFb2GSfi7muLk?usp=share_link

Presentaciones utilizadas en el workshop

https://drive.google.com/file/d/1xTJLHdJzhq7Kh0NXpx8NDi0y_j82-Lzd/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1MQsAsiQSmbMZfxHPbKOlo-spBv4sjqBV/view?usp=share_link


MULTI VERSO
Nº.0
año. 0
Juan M. Avilés
Ivan Caceres
Nayra Corzon
Alvaro Ruilova
Miguel A. Siñani
Gonar Quispe
Edson Viorel S.
Ivan Willca
Anónimo
Comix para publico adulto
PALETAS
LA VENGANZA BOLIVIANA
con mini-poster de regalo!!!
LA NOCHE DE DESENTIERRO
25.02.XX
00:00 HRS
EN MATERIA OSCURA
ORGANIZAN:
ANDRÉS MONTAÑO
CRONICAS COMIC
SUPAY
AGI 2015
COMUNIDADES DE DIÁLOGO
INSPIRADO EN LA OBRA DE
JÜRGEN RIESTER
Nº. 1
EDICIÓN ESPECIAL
Alethosfera
HISTORIETA UNIVERSAL
La Paz, Bolivia
No. II Año I
MMXI
Negro
la fiesta
PAGANA
SUSANA VILLEGAS · ALEJANDRO ARCHONDO · JORGE SILES · AVRIL FILOMENO
JOAQUÍN CUEVAS · IVÁN CÁCERES · ALEXANDRA RAMÍREZ · ALEJANDRO SALAZAR
EDWIN ÁLVAREZ · PAOLA GUARDIA · FRANK ARBELO