

Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Doctoranda
Simone Maria Triches

**Historietas con sabor a memoria.
Radicci y la hibridación ítalo-brasileña:
humor e identidad.**

**Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de
“Doctor en Ciencias Humanas y Sociales”**

“Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al cumplimiento de la Ley N° 26.899”.

Directora
Dra. María de las Mercedes García Saraví

Posadas, febrero 2022



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Tesis de Doctorado

Historietas con sabor a memoria.
Radicci y la hibridación ítalo-brasileña:
humor e identidad.

Simone Maria Triches

Febrero/2022

Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Tesis de Doctorado

Historietas con sabor a memoria.
Radicci y la hibridación ítalo-brasileña:
humor e identidad.

Autora: Simone Maria Triches

Directora: Dra. María de las Mercedes García Saraví.

Tesis presentada para obtención del grado académico de
Doctor en Ciencias Humanas y Sociales.

Para:

mi padre, que me mostró el encanto y la complejidad de las historietas.

(in memoriam).

mi madre, por su permanente incentivo en cada paso de mi formación.

mis familiares del norte de Italia que se atrevieron a cruzaron el umbral y emprender la travesía hacia el sur de Brasil.

Agradecimientos

A Mercedes García Saraví por la paciencia, la presencia y las valiosas orientaciones dadas para la construcción de esta Tesis.

A Daniel, esposo, compañero y luz, por el valioso apoyo en todos mis desafíos académicos.

Al querido amigo Adilar por colaborar con *Demo Via*, obra agotada e imprescindible en este trabajo. Su ausencia física en este mundo no impide recordar la desbordante risa que acompañaba la lectura compartida de las tiras de Radicci.

Resumen

El flujo de inmigración italiana empezó a llegar a Brasil a fines del siglo XIX, como sustituto de la mano de obra esclava. El inmigrante, en muchas ocasiones acompañado por su familia, se transformó en célula de producción en las colonias y formó comunidades lingüísticamente heterogéneas. Con el tiempo, los dialectos menos representativos fueron absorbidos y prevaleció una forma nueva de comunicación, que convivía con el portugués, denominada *talian*. En este contexto, consideramos la importancia histórica y el imaginario del italiano del norte, que también siguen vivos en otras localidades del sur y sudeste de Brasil, y nos restringimos a una ciudad: Caxias do Sul, ubicada en *Rio Grande do Sul*, cuna de nacimiento del cartunista y periodista Carlos Henrique Iotti. En su producción, trabaja con la complejidad del hipergénero historieta, a través de la creación de situaciones cómicas del cotidiano, que rescatan el universo simbólico, la identidad y la memoria del ítalo-descendiente. La hibridez lingüística incluye, por una parte, el italiano lengua nacional y el dialecto véneto y, por otra, el portugués con marcas de oralidad y tonada italiana, denominada por el autor de *sotacón*.

Índice

Consideraciones iniciales.	1
Contextualización	1
Las lenguas: mezclas	2
Antecedentes	3
Metodología	5
Objetivos	7
Aporte posibles	7
Configuración del trabajo	8
Primera parte.....	9
Entornos.....	9
Expansionistas.	9
Ocupación portuguesa en Brasil.....	10
Mestizajes.	11
El Imperio, la República y los inmigrantes	13
El norte de Italia y la migración a <i>Rio Grande do Sul</i>	14
Umbrales híbridos.....	15
Puertas de ingreso.....	15
Voces del recorrido.....	20
Rememoraciones e interinfluencias.....	26
Evocaciones de la historia: “hacer la América”	26
Lenguas en confluencia	32
Evocaciones de economía: progreso en las colonias	38
Pausa y apunte sobre la otredad: el indígena	40
<i>Demo Via</i> . Travesías.....	41
Punto de origen	41
Vínculos y enfrentamientos	49
La piedra motivadora.....	64
Decisión tomada: a América vamos a ir.....	66
Desplazamientos hacia el mar	75
Y en el navío.....	79
División de espacios: el estigma de la tercera clase	83

(Casi) enólogos o el arte de ingerir.....	87
Sobre penas y alegrías	94
América: desafíos en el paraíso	98
Transitares por el sur	98
Caminos desencaminados.....	108
La trascendencia de los recursos naturales: la araucaria	112
Reconstrucciones... ..	115
Resignificar las prácticas alimentarias	121
Nacer. Y rescatar raíces.	130
Luigi: identidad de mezclas.....	134
Y otra vez el vino.....	136
Segunda parte.	141
Puertas	141
Paratextos.....	141
Portal de ingreso: las tapas	144
Desvelar el lado oscuro. <i>O livro Negro do Radicci</i>	145
Semiosfera turbada. <i>Viva la Zona Rural</i>	147
El yo y el asedio del cuerpo. <i>Tem Outro por Dentro</i>	149
Transitoriedades. <i>Radicci 30 Anos</i>	151
Solapas de tapa	154
El creador.....	156
Acotación. Y Radicci vino a la luz.....	159
Construir el cotidiano	160
Materializaciones genéricas híbridas.....	160
Adhesivos: expresividad condensada	161
Serena exasperación	164
Historietas: espacio de la cotidianeidad.....	167
Flashes del cotidiano en juegos lingüísticos.....	171
Significaciones circunstanciales convenientes	174
Comida como elemento cultural.....	179
La ambigüedad de Genoveva.	184
Nono: (des) memorias y controversias generacionales	187
Marcas y algo de consumo	192

Percepciones: el yo y el otro.....	195
Conclusión.....	199
Referencias Bibliográficas.....	210
Anexos.....	218

Lista de figuras

Figura 1	Tapa de <i>Demo Via</i>	17
Figura 2	Foto de Iotti. Solapa de la tapa de <i>Demo Via</i>	20
Figura 3	Fragmento de <i>Il Fumetto Emigrato</i> . Solapa de la tapa de <i>Demo Via</i>	21
Figura 4	Texto de la Editorial de <i>Demo Via</i>	24
Figura 5	Foto de inmigrantes en el puerto.....	28
Figura 6	Foto de una familia italiana.....	29
Figura 7	Fragmento sobre la historia de los inmigrantes.	30
Figura 8	Regiones de origen de la inmigración italiana a <i>Rio Grande do Sul</i>	33
Figura 9	Mapa de la división de las tierras en líneas o <i>travessões</i>	34
Figura 10	Proceso de cooficialización lingüística.	38
Figura 11	Fragmento sobre Radicci	42
Figura 12	Resentimientos laborales	46
Figura 13	Manifestación de la voluntad de irse a outro lugar	48
Figura 14	La esposa, la suegra y la polenta.....	50
Figura 15	Vehemencias hogareñas.....	53
Figura 16	Con destino a América, pero en sueños.	56
Figura 17	Se viene otro hijo en camino.....	58
Figura 18	El patrón.....	60
Figura 19	Trabajo: indignación y sometimiento	62
Figura 20	El conejo del cambio.....	64
Figura 21	La intención materializada.....	65
Figura 22	Decisiones: el patrón y el empleado.	67
Figura 23	La conmoción de Francesca.....	69
Figura 24	Adiós a la suegra.....	70
Figura 25	Cantar para después llorar.....	72
Figura 26	El relato de la despedida.	74
Figura 27	Camino hacia el puerto.	75
Figura 28	Inicio de la travesía en el mar.	76
Figura 29	Socialización en el navío.....	79
Figura 30	Giuseppe y los mareos.	80

Figura 31	El tripulante enojado.	82
Figura 32	Los espacios en el navío.	83
Figura 33	Retrato de la tercera clase.	84
Figura 34	La alimentación a bordo.	85
Figura 35	La olla equivocada.	86
Figura 36	Los barriles de vino.	88
Figura 37	El pacto de los desconocidos.	89
Figura 38	Dormir o apropiarse del vino.	89
Figura 39	Consecuencias del consumo exagerado.	91
Figura 40	Genaro y el alboroto por Giuseppe.	93
Figura 41	Pelar papas como sanción.	93
Figura 42	Las desilusiones de los inmigrantes.	94
Figura 43	Denuncias por las condiciones en los navíos y llegada a destino.	96
Figura 44	Recorrido por Brasil.	99
Figura 45	Giuseppe da el primer paso.	101
Figura 46	El italiano visto por el Otro.	103
Figura 47	Deshaciéndose del aguardiente.	105
Figura 48	El viaje de la familia continúa.	107
Figura 49	El periplo a la colonia.	109
Figura 50	Una noche a la intemperie.	110
Figura 51	Encuentro con el jagareté.	111
Figura 52	La naturaleza proveedora de alimento.	113
Figura 53	Imaginario del “paraíso tropical”.	114
Figura 54	El corte de la araucaria.	115
Figura 55	Reproche y reedificación del espacio del habitar.	116
Figura 56	Reconocimiento de la fauna y nueva reconstrucción.	117
Figura 57	La casa de madera y la plantación de maíz.	119
Figura 58	Los frutos del trabajo.	121
Figura 59	La defensa de la plantación.	123
Figura 60	El hábito de comer pájaros.	125
Figura 61	La carne en el menú.	128
Figura 62	A punto de dar a luz.	130
Figura 63	Preparativos para el parto en el hogar.	131

Figura 64	El desvanecimiento de Giuseppe.	132
Figura 65	Luigi recién nacido se manifiesta.....	134
Figura 66	Motivo del apodo de Radicci.	136
Figura 67	Accidente en la pipa de vino.	137
Figura 68	Giuseppe busca al hijo.	138
Figura 69	El rescate de Radicci.	139
Figura 70	Radicci en soporte revista.	142
Figura 71	Tapa y contratapa de <i>O Livro Negro do Radicci</i>	145
Figura 72	Imagen de Radicci resignado.	147
Figura 73	Tapa y contratapa de <i>Zona Rural</i>	147
Figura 74	Tapa y contratapa de <i>Tem Outro por Dentro</i>	150
Figura 75	Tapa y contratapa de <i>Radicci 30 anos</i>	151
Figura 76	Suplemento de diario conmemorativo de los 35 años de Radicci.....	158
Figura 77	Leon Yotti, abuelo del autor.	160
Figura 78	Adhesivo que alude a conductores nerviosos.	162
Figura 79	Adhesivo relacionado con la contaminación acústica.....	162
Figura 80	Adhesivo que solicita libertad de paso.....	164
Figura 81	<i>Keep calm and</i> lave la ropa.	165
Figura 82	<i>Keep calm and</i> elimine las malezas.	166
Figura 83	<i>Keep calm and</i> sulfata las viñas.	167
Figura 84	Controlar el cuerpo y la mente.	168
Figura 85	Genoveva y el palo de amasar.....	171
Figura 86	La plancha de Genoveva.	172
Figura 87	Guilhermino y la marihuana.	173
Figura 88	De la playa a la herrumbre de la cocina a leña.....	174
Figura 89	El trabajo de pisar la uva.....	175
Figura 90	La tecnología y la mandioca.	176
Figura 91	El hábito de ir a la misa.....	177
Figura 92	El sueño de transfigurarse en Che Guevara y Mussolini	178
Figura 93	Risoto de frutos del aire.	180
Figura 94	Servicio de a bordo.	182
Figura 95	La preocupación de Genoveva.	183
Figura 96	Radicci y la limpieza del tapete de cuero.....	184

Figura 97	Radicali realiza tareas domésticas.....	185
Figura 98	La temperatura del agua.....	186
Figura 99	Nono y la Segunda Guerra Mundial.	187
Figura 100	Guilhermino y el preservativo.....	189
Figura 101	Nono y la marihuana.	190
Figura 102	Nono motociclista.	191
Figura 103	Guilhermino y la supuesta falta de libertad.	192
Figura 104	El cambio en Genoveva.	193
Figura 105	Radicali comparado con un auto.	194
Figura 106	Guilhermino y el calzado.	194
Figura 107	Visiones sobre Genoveva.....	196
Figura 108	Apreciaciones de Guilhermino.....	197
Figura 109	Así es Radicali.....	198

Historietas con sabor a memoria.

Radicci y la hibridación ítalo-brasileña: humor e identidad.

Consideraciones iniciales

Contextualización

El acercamiento a la semiosfera de la historieta nos permitirá visualizar el funcionamiento de los lenguajes híbridos, que se atraviesan mutuamente en las viñetas para generar sentidos. Imágenes y palabras interactúan semióticamente, con las tensiones propias de lo que Masotta (1968), con su propuesta de un retorno perspicaz a las historietas y de conformación de un acervo para las bibliotecas personales de los lectores, denominó “literatura dibujada”. Rescatamos lo que el autor expresaba a fines de los años 60 del siglo XX, en el primer número de la revista LD: para poder reflexionar sobre la historieta, el único lugar posible es el del disfrute. Lugar que, además, supone valorarla como arte, pero un arte que a lo largo de las décadas supo construirse un espacio propio, desvinculado de lo inocuo, desde el que se manifiesta y se muestra en sus infinitas posibilidades.

Una de estas alternativas es la que elegimos y está vinculada a la creación de un mundo ficcional enlazado con la inmigración de italianos de la región norte a *Rio Grande do Sul*, Brasil. El anclaje histórico del inicio de los viajes coincide con el nacimiento de la historieta, a fines del siglo XIX. El género surgió en estrecha relación con los medios masivos modernos de comunicación y la evolución empezó a darse en términos gráficos. La inmigración, a su vez, fue impulsada por la explotación, la miseria y el hambre que sufría la población en Italia. En Brasil, era necesario y conveniente promover su llegada, debido a motivos políticos, sociales y económicos, entre ellos, de acuerdo con De Boni & Costa (1984), la necesidad capitalista de contar con mercado consumidor, imposible de lograr con los esclavos; el deseo de convertir la colonia en país y el pacto realizado

entre los grandes propietarios de tierra a los fines de aceptar a los inmigrantes como mano de obra. Asimismo, la extensión de Brasil creaba vacíos y tornaba vulnerable la soberanía nacional, por lo tanto, había que cubrir dichos espacios y a la vez, “blanquear” a la población.

El mercado de la inmigración, impulsado por las agencias responsables creó un discurso que posicionó a Brasil como *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011), en donde era posible encontrar abundancia y prosperidad, enmarcadas en la monumental tarea de *far l'América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991). Embarcados en los navíos que dejaban mucho que desear en todos los aspectos para la tercera clase, se mezclaron vénéto, lombardos, trentinos y friulanos, con predominancia de los primeros. De esta forma se trasladó a la *Região de Colonização Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul* el gran mosaico lingüístico y cultural predominante en Italia y que fue la particularidad de los primeros asentamientos. Empezaba entonces la reconstrucción de las identidades de los inmigrantes y sus descendientes a través de cotidianos desafiantes.

Las lenguas: mezclas

La amalgama lingüística y cultural inicial pasó por fases de transformación. Conforme explican Frosi & Mioranza (2009), hacia la mitad del siglo XX se formó una *coiné* con preeminencia de un dialecto formado por la suma de otros dialectos. El mismo fue el de las mezclas de origen vénéto mayormente utilizado en la industria y en el comercio. El crecimiento de los centros urbanos en los que predominaba la comunidad de ítalo-brasileños cambió su condición de pluridialectal a bilingüe. El contacto con el portugués formó lo que oficialmente se denomina *talian*, cuyo status es el de lengua de inmigración, vinculada con la cultura *taliana* que se desarrolló en la región.

Las campañas de nacionalización ocurridas en la década de los años treinta del siglo XX, aliadas a políticas lingüísticas de exclusión de las lenguas extranjeras e imposición del portugués, hicieron con que el *talian* se restringiera a los núcleos familiares. Además, sus hablantes fueron estigmatizados. En la actualidad, motivado por investigaciones académicas y también por estudios realizados por los descendientes de italianos, dicho dialecto adquiere fuerza. Por una parte, dejó de ser una manifestación exclusiva de la oralidad y pasó a vincularse a la literatura escrita, además de figurar en gramáticas y diccionarios específicos que empiezan a atender a su complejidad. Por otra, resurge en presentaciones teatrales, radiales y televisivas. El pionero en la producción de

las historietas referidas a la semiosfera de la lengua y la cultura de los hablantes del dialecto véneto de *Rio Grande do Sul*, fue el autor de nuestro interés, Carlos Henrique Iotti quien, además, las divulga por otras vías vinculadas a lo escenográfico y a las posibilidades de los medios de comunicación de carácter masivo.

Antecedentes

En las últimas décadas, en el nordeste del Estado de *Rio Grande do Sul* se multiplicaron las investigaciones realizadas sobre la inmigración italiana, la conformación de identidades e imaginarios vinculados a las manifestaciones culturales y lingüísticas de sus descendientes. El rescate de la memoria se da en diferentes ámbitos y de distintas formas, a través de eventos culturales, agroindustriales, fiestas típicas, presentaciones de canciones de la época, además de lo que mencionamos, las publicaciones literarias. Podemos citar eventos bienales como *La Fiesta Nacional de la Uva*, también las presentaciones del grupo teatral *Miseri Coloni* que escenifica la cultura italiana y el coro de la Universidad de *Caxias do Sul* con sus canciones típicas. En términos generales, la intención es dar destaque a la semiosfera italiana y mantener vivo el talian. Asimismo, valorar lo relacionado con la actividad agrícola, y dar una nueva configuración al término “colono”, alejándolo del estigma y del desprestigio social presente en el imaginario urbano.

En el ámbito académico, la producción disponible referida a la inmigración italiana, a nivel de Maestrías y Doctorados es considerable e incluye una diversidad de enfoques y Áreas Disciplinarias. Destacamos: Arquitectura y Urbanismo, Historia, Letras, Cultura Regional, Comunicación, Sociología, Patrimonio Cultural, Educación y Antropología Social. Nos referiremos a las que son de nuestro interés, como estudios previos para nuestro trabajo. En cuanto al ámbito de la *Universidad de Caxias do Sul*, inserta geográficamente en la Región de Colonización Italiana, hay investigaciones en torno a la historia, lengua, cultura e identidad del inmigrante y sus descendientes, en tanto construcción debido a su condición de proceso sujeto a cambios. Una gran parte de los trabajos se enmarcan en el Proyecto de carácter permanente ECIRS (Elementos culturales de la inmigración italiana en el nordeste de *Rio Grande do Sul*), cuyo inicio de las actividades de rescate y conservación es el año de 1978, según información de la página web de la mencionada Institución.

Destacamos algunas investigaciones realizadas en el ámbito de dicha Universidad. En “Prestígio e estigmatização: dialeto italiano e língua portuguesa da Região de Colonização Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul” (2008), de Vitalina Frosi, Carmen Faggion y Giselle Dal Corno, las autoras trabajan sobre prestigio y estigmatización sociolingüística en relación con el bilingüismo y la etnicidad, en el marco del Proyecto Estigma. La Tesis de la Maestría en Letras, Cultura y Regionalidad: “A morfossintaxe na oralidade do vêneto sul-riograndense: perfil dialetal de comunidades rurais da região da 4ª Léngua, Caxias do Sul/RS” (2013), es el resultado de la investigación de Greyce Dal Picol, desde el punto de vista de la Lingüística Funcional sobre los usos de las estructuras morfosintácticas realizadas en la oralidad de las comunidades rurales de *Caxias do Sul*. La autora realiza una comparación de dichos aspectos entre el dialecto vêneto de *Rio Grande do Sul*, el dialecto vêneto italiano y la lengua portuguesa. También, al nivel de la Maestría citada, nos referimos a Tales Armiliato, cuyo trabajo, “A comunicação no rádio e a preservação de uma identidade lingüística regional: o talian” (2010), estudió la influencia de las emisoras de radio en la manutención del talian en la región de la serranía de *Rio Grande do Sul*. Asimismo, trató sobre sus funciones en relación a las políticas lingüísticas de sostenimiento del dialecto y como instrumentos de valoración de tradiciones y costumbres de los inmigrantes italianos.

En lo que se refiere a Iotti y su personaje Radicci, pudimos acceder a una tesis de Salete Rosa Pezzi dos Santos, producida para la Maestría Interinstitucional sobre Estudios del Lenguaje, realizada con la *Universidade de Caxias do Sul* y la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, de mayo de 2001, cuyo título es: “O Radicci no contato italiano-português da região de Caxias do Sul. Identidade, atitudes lingüísticas y manutenção do bilingüismo”. La investigación tuvo por objetivo estudiar la interrelación entre el habla de dicho personaje y el de la región, además de la recepción del personaje relacionada con cuestiones de identificación e identidad ítalo-brasileña. También podemos mencionar el paper “Radicci: um ítalo-brasileiro” (2008), producido en el contexto del trabajo de Pos Doctorado “Versões Migrantes – uma análise antropológica da literatura produzida por descendentes de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul”, en el ámbito del Museo Nacional de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. La autora, Maria Chitolina Catarina Zanini trabaja tópicos relativos a cuerpo y poder, e incluye las manifestaciones de humor en las historietas.

Metodología

Nuestra investigación se encuadra en el paradigma interpretativo, con metodología abierta y flexible. En su construcción, utilizamos aportes de diferentes disciplinas, entre las que destacamos: Semiótica, Estudios Culturales, Historia, Análisis del Discurso y Teoría Literaria, con el fin de dar cuenta de los objetivos propuestos. De esta forma, consideramos la noción de *interdisciplinariedad focalizada* (Charaudeau, 2009), en la que se priorizan las nociones comunes de los diferentes campos de estudio, para articularlos, de acuerdo con su pertinencia hacia la interpretación del *corpus*. Por otra parte, el tratamiento de los datos se centra en el análisis cualitativo, con el fin de deslindar la producción literaria de Iotti desde la construcción de sentidos vinculados a los aspectos culturales y lingüísticos en el hipergénero (Maingueneau, 2010) estudiado.

En el proyecto inicial, el corpus se conformaría con historietas seleccionadas de las siguientes obras: *O Livro Negro do Radicci* (2003), *Zona Rural* (2004), *Tem Outro por Dentro* (2008) y *Radicci 30 anos* (2013), de L&PM Editores. Contienen, en su mayoría, comics del autor cuya fuente son los diarios del sur de Brasil con los que colaboraba. La posibilidad de poder contar con un ejemplar de *Demo Via* (1991), publicado por la Editorial de la *Universidade de Caxias do Sul* nos permite, a través de la heterogeneidad de voces que allí circulan, profundizar sobre el autor y revisar las cuestiones relevantes sobre la inmigración italiana iniciada a fines del siglo XIX, en lo histórico, económico y social. Asimismo, es importante para deslindar en el mundo creado los motivos de la inmigración, las condiciones de la travesía en navío y los primeros tiempos de los inmigrantes en el sur de Brasil, retratados desde lo ficcional. Para eso, consideramos el discurso que circulaba, que hacía suponer la existencia de un nuevo espacio a ser construido en torno a una vida feliz y con abundancia en el mencionado país.

Dicha obra fue escasamente estudiada, dentro de los documentos a los que tuvimos acceso. La incluimos en nuestro trabajo debido a que desvela la recreación de momentos importantes en las decisiones familiares de dejar Italia, muchas veces para no volver a visitar el país. Aporta también un punto inédito y poco divulgado, el origen ficcional del personaje central de las obras de Iotti: Radicci. El acercamiento a *Demo Via*, como primera instancia de ingreso a la semiosfera del inmigrante, es relevante debido a

las interrelaciones posibles entre prácticas y elementos culturales y lingüísticos particulares. Igualmente, para establecer un nexo con las otras cuatro obras citadas.

Desde lo contextual presentado y el rescate de la memoria realizado por el autor, indagaremos sobre las hibridaciones que atraviesan los mencionados libros. Su complejidad incluye las diferentes manifestaciones lingüísticas que circulan en los espacios de las viñetas, bien como en la variedad de las formas de las historietas. Incluir sus posibles géneros vinculados y el estudio del lenguaje, aliado a lo cultural y a la heterogeneidad que las atraviesan constituye un aporte novedoso que proponemos en cuanto a las investigaciones sobre las obras literarias de Iotti. Las mezclas y juegos con palabras polisémicas están presentes ya desde los títulos de las obras.

Veremos también cómo el autor configura la identidad del italiano hablante del *sotacón*, una denominación creada por él para identificar las realizaciones orales de los personajes. Igualmente, las manifestaciones verbales de la nueva generación, representadas por Guilhermino, cuya característica principal es desplazarse hacia el uso de expresiones y términos de su grupo etario, alejadas del dialecto véneto. Para cumplir con estos objetivos, nuestro umbral de entrada son los paratextos (Genette, 1989). Empezamos por la tapa de los libros, como primera aproximación al público lector para, a partir de allí, ingresar a la construcción del cotidiano de los personajes en el mundo ficcional.

Consideraremos también la relación que puede tener la evolución de las antiguas colonias en centros urbanos industrializados con la cuestión del humor y el estereotipo del italiano centrado en la religiosidad, la familia y el trabajo, el último como un valor que se opone al protagonista de las historietas, Radicci, considerado un antihéroe. Como paratexto autoral, vemos en la solapa de *O livro Negro do Radicci*, una descripción breve de una de sus características, visto como el inmigrante que puede verbalizar todo lo que quiere. En este decir atrevido puede haber marcas de una intencionalidad: la del apagamiento del estigma.

En cuanto a la función autoral, revelaremos las otras facetas de Iotti, vinculadas al universo de la inmigración italiana. Las mismas van más allá de la producción en el género historieta.

Objetivos.

- Realizar un breve recorrido sobre el proceso de ocupación de las tierras y el posterior ingreso de inmigrantes a Brasil, dando destaque para la historia de la inmigración italiana en *Rio Grande do Sul* y las posibles interinfluencias culturales de otros elementos presentes al momento de la inmigración;

- Indagar sobre la posición autoral de Iotti, desde su producción y de los medios de circulación utilizados.

- Deslindar, en el *corpus* de obras propuesto, el rescate de la memoria y ver cómo se configura la identidad y el imaginario del italiano hablante del talian. Para ello consideraremos el entorno familiar, el cotidiano, el contraste con la nueva generación y las posibles funciones del humor en la construcción de los personajes y sus historias;

- A los fines de divulgación, al haber concluido la presente investigación, además de la posibilidad de realizar publicaciones, planteamos proponer actividades con el fin de dar a conocer al autor y su obra y sugerir posibles usos pedagógicos de las historietas de Iotti.

Aportes posibles

Pretendemos que nuestra investigación pueda presentar una mirada novedosa, desde el *corpus* seleccionado, y profundizar aspectos relacionados con los tópicos identidad, usos lingüísticos, prácticas y elementos culturales en contacto, imaginario social, estigma y memoria de la inmigración italiana, desde las particularidades de su construcción en la semiosfera del nordeste de *Rio Grande do Sul*. La investigación podrá servir de insumo a los actuales y futuros docentes de portugués lengua extranjera de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. A través de ella podremos incluir el trabajo con el portugués y sus mezclas con el dialecto véneto, en las particularidades de las historietas y sus hibridaciones, lo que consideramos relevante para la formación profesional. Los temas relacionados con el *corpus* a analizar en la presente investigación son originales en el ámbito de la citada Casa de Altos Estudios, y su realización va a posibilitar que otros profesionales se aproximen a la complejidad de la semiosfera mencionada. Al no ser un trabajo exhaustivo, pretendemos también que el mismo genere nuevas propuestas de investigación.

Configuración del trabajo

De acuerdo con los objetivos planteados, dividimos el trabajo en dos partes. Iniciaremos la primera con una mirada breve sobre el contexto de Brasil e Italia a fines del siglo XIX, momento en que el movimiento migratorio empieza a realizarse. A continuación, ingresaremos en la hibridez de voces que conforman la obra *Demo Via*. Nos referiremos también a los cambios relacionados con los dialectos que llegaron con los italianos, hasta la conformación del talian. Finalmente, nos acercaremos al mundo ficcional construido en torno a la situación de umbral producida por el viaje hacia Brasil. Asimismo, a las mezclas lingüísticas que transitan por la historieta y a las prácticas y elementos culturales de los inmigrantes presentes en la ficción, en los tres momentos que podemos identificar: la vida en Italia, la travesía hacia América y la construcción del cotidiano y de las identidades en el nuevo país. Finalmente desvelaremos el origen del personaje Radicci y la metáfora de las raíces vénetas, desde su concepción en Italia y su nacimiento en Brasil. La particularidad de esta obra es que, a las situaciones generadoras de humor, como rasgo característico del autor en relación a dicho personaje, caminan paralelos los tonos de denuncia en cuanto a las condiciones de los navíos en los viajes de los inmigrantes.

En la segunda parte, trataremos el *corpus* seleccionado de las otras cuatro obras: *O Livro Negro do Radicci*, *Zona Rural*, *Tem Outro por Dentro* y *Radicci 30 Anos*. Una vez más, debido a la riqueza de información relevante a los fines de nuestro estudio, el principio para aproximarnos a su complejidad son los paratextos. A diferencia de la historieta de la primera parte, que tiene un tamaño considerable en términos de páginas para conformar el hilo narrativo, en la segunda las extensiones son variables. Podemos contemplar desde la dimensión de una página hasta sucesiones de dos viñetas o acciones concentradas en un recuadro único. Esto contribuye para reforzar la importancia de la categoría de híbrido, juntamente con la inclusión de otras lenguas, además del dialecto véneto, del italiano y del portugués. Así, cabe mencionar que, además, en ambos momentos nos detendremos en la complejidad del lenguaje de las historietas y sus manifestaciones que, en conjunto, aportan para la producción de sentidos.

Primera Parte

Entornos

Expansionistas

Vamos a realizar un breve recorrido por las cuestiones históricas más importantes que vincularon la Europa mercantilista a las tierras descubiertas, con el fin de entender el sentido y la evolución de los acontecimientos que llevaron a la llegada de los inmigrantes italianos a Brasil.

Las grandes navegaciones que se iniciaron en el siglo XV posibilitaron la expansión ultramarina de Europa, materializada en la conquista y el dominio de tierras, además del establecimiento de nuevas y amplias rutas de comercio. Con eso, el continente pasó a ocupar un lugar central en el escenario mundial, contextualizado en la denominada Edad Moderna, con el dominio comercial de la burguesía y los intereses de la nobleza.

De acuerdo con Prado Júnior (1970), los portugueses fueron los pioneros en las navegaciones debido a su privilegiada ubicación geográfica, aunque otros países como España, Holanda, Inglaterra y Francia también se lanzaron a dicho emprendimiento. A partir de la acción imperialista materializada en la toma de Ceuta (Marruecos) en 1415, punto clave para el comercio en el Mediterráneo, las expediciones portuguesas empezaron a avanzar en dirección al sur de África y llegaron al *Cabo da Boa Esperança* bajo el comando de Bartolomeu Dias. Posteriormente, con Vasco da Gama en 1498, y a fines de reconocimiento, los portugueses alcanzaron las Indias. Dos años después, con el objetivo de iniciar relaciones comerciales a larga escala, fue enviada la flota comandada por Pedro Álvares Cabral, que ancló en lo que luego sería Brasil. Tanto españoles como portugueses en anteriores viajes de reconocimiento ya se habían encontrado con las riquezas de la costa brasileña. Cabe recordar que, en 1493, a través del Tratado de Tordesillas, divisor del mundo, se estableció a quiénes pertenecerían las tierras descubiertas y las que en teoría se estaban por descubrir de ahí en adelante. Brasil ya estaba destinado a Portugal.

Prado Júnior (1970) comenta también que la idea inicial de los europeos no era la de poblar América, entre otros motivos, debido a las consecuencias de la peste, que derivó en muchas bajas en la población, por lo tanto, no había un excedente humano que pudiera

ser enviado a las nuevas tierras. Así, centraron su atención en la explotación de sus recursos y en comerciar con lo que estuviera disponible, para lo que era necesario solamente prever su ocupación. Sin embargo, las circunstancias del Continente eran distintas a las expectativas, una vez que estaba constituido por indígenas que no producían elementos rentables, además de los que la naturaleza les proveía y, por lo tanto, era necesario organizar los géneros para el comercio.

El autor, desde su perspectiva de análisis, dice que, en el denominado periodo de los descubrimientos, en realidad se articula el principal objetivo de los países que se lanzaron al mar: ampliar las relaciones comerciales. De esta forma, considera todo lo demás que ocurrió como incidentes derivados del emprendimiento, incluyendo en ello: la explotación de la costa de África, la ruta de las Indias, y también el descubrimiento de América. En definitiva, como parte de Europa, portugueses y españoles buscaban lo mismo, aunque utilizaron distintas estrategias.

Ocupación portuguesa en Brasil

En su viaje en 1500, la flota de Cabral se encontró con lo que en principio llamó *Terra de Vera Cruz*, que rápidamente se transformó en *Brasil*, nombre derivado de la lucrativa explotación del *pau-brasil*, un árbol encontrado en el litoral, del que se extraía un pigmento rojo muy buscado en los mercados de Europa. En las primeras tres décadas la preocupación fue explotar dicha madera de forma intensiva, lo que contribuyó a llevarla al borde de la extinción. Esta actividad era nómada, lo que perjudicaba la formación de núcleos poblacionales permanentes. Para atender a las necesidades emergentes de la explotación, se construían fortificaciones que, además de brindar protección eran utilizadas para almacenar la madera extraída antes de ser transportada.

La toma de posesión de las nuevas tierras por parte de Portugal fue gradual, motivada por los intentos de invasión de otros países de Europa, como Francia, Holanda e Inglaterra. Cabe destacar que, al inicio de las navegaciones, las coronas de Portugal y España monopolizaban los mares, pero la disputa sobre dicha posesión existió durante toda la Edad Moderna. Recién a partir de 1530 los portugueses se preocuparon con el proceso de colonizarlas. De acuerdo con Furtado (2005) la decisión se debió a la presión política de otros países europeos que afirmaban que tanto Portugal como España tendrían derechos reconocidos solamente sobre los espacios en los que efectivamente realizasen la ocupación económica. El principal hecho motivador fue el apoyo religioso y

gubernamental recibido por los franceses para fundar la primera colonia en el Continente. El lugar elegido habría sido Brasil.

En el periodo mencionado el comercio desarrollado entre Portugal y el Oriente estaba en crisis. La solución encontrada para el costoso emprendimiento de poblar Brasil fue la división de las tierras en quince capitanías hereditarias. Los lotes fueron destinados a personas, nobles o no, que habían prestado servicios a la Corona Portuguesa. Su interés era el mercado del azúcar, una vez que, al contrario de lo que ocurrió en los dominios españoles, todavía no habían sido descubiertos los metales preciosos. Page (1996) comenta que el sistema contenía elementos capitalistas y también feudales, como, por ejemplo: las parcelas de tierra eran hereditarias y estaban bajo el dominio de la Corona, a la que respondía cada uno de los capitanes. Para incentivar la inversión, les eran concedidos varios derechos: poblar, evangelizar y beneficiarse del rendimiento de la agricultura. Igualmente deberían defender su parcela y a los colonos de ataques de extranjeros e indígenas. Por su parte, la Corona les cobraría impuestos y se reservaría el dominio total sobre el comercio del *pau-brasil*.

La falta de recursos y de interés de los donatarios llevó las capitanías hereditarias al fracaso. La solución encontrada fue centralizar la administración de las tierras a través del sistema de Gobierno General. A pesar de algunos percances, el mismo fue más efectivo que el de las capitanías hereditarias en la tarea de llevar adelante la ocupación, a partir del monocultivo de la caña de azúcar. La mano de obra a ser utilizada en un emprendimiento de grandes dimensiones no era un problema, una vez que la esclavitud ya estaba vigente y era practicada entre los europeos. Además, Portugal tenía experiencias previas en su plantío y procesamiento en los ingenios.

Mestizajes

Daremos una breve pincelada en la formación del pueblo brasileño y su heterogeneidad, con el fin de presentar una visión general del país a la llegada de los inmigrantes italianos a fines de siglo XIX y mediados del XX. Los tres grandes grupos que, en su origen contribuyeron para la formación de la lengua y cultura fueron los indígenas, los africanos y los europeos, especialmente los lusitanos.

El ingreso de colonos a Brasil empezó a realizarse paulatinamente desde 1808 con la llegada de la familia real portuguesa y la apertura de los puertos a las naciones amigas, como parte de la promoción de la colonización. En cuanto a los portugueses, los primeros

que migraron a Brasil fueron hombres y se encontraron, en el área del litoral con una macro etnia, la Tupi también denominada Tupinambá, que mantenía unidad lingüística y cultural entre los pueblos que la constituían. Señalamos que el colonizador no individualizaba los demás grupos indígenas, denominándolos genéricamente de Tapuias. Vainfas (2000) explica que el criterio de diferenciación era que los primeros y sus descendientes (*brasilíndios* o mamelucos) utilizaban el tupi-guaraní como *Língua Geral* (lengua general). La misma, surgida en el siglo XVI se denominó *nheengatu* y fue utilizada en la interacción entre los europeos y los indígenas, además de los núcleos de jesuitas. La transición al portugués en su función de lengua materna se dio durante el transcurso del siglo XVIII.

En la Colonia, los portugueses se unieron a las indígenas, a través de lo que Ribeiro (1995) denominó *criatório de mestiços* (criadero de mestizos). Esta práctica se desvinculó del modelo europeo tradicional, ya que cada portugués podía relacionarse con más de una mujer, la que era denominada *temericó*. A los fines de poder mantener las tierras e incorporar mano de obra, se beneficiaron de la institución social indígena denominada *cunhadismo* (cuñadismo). A través de ella, la unión que el europeo establecía con la mujer indígena lo relacionaba directamente con todos sus parientes en la tribu.

Cabe destacar que los portugueses no realizaban ningún tipo de actividad manual, por eso, de acuerdo con su visión, era imprescindible la existencia de los esclavos. Así, se empezó a promover la explotación del indígena, que duró todo el siglo XVI. En la siguiente centuria, funcionales a Inglaterra y al capitalismo comercial europeo, los colonos empezaron a importar esclavos africanos que eran vendidos como mercaderías, lo que generaba ganancias inmediatas y contribuía a su negación como seres humanos y sociales. En la colonia, se los prefería a los indígenas para la producción mercantil de exportación (azúcar, minería, café).

Ribeiro (1995), basado en estudios realizados sobre los orígenes de los africanos esclavizados, destaca que eran naturales de la costa occidental de África y que provenían principalmente de tres grandes grupos: Yoruba, Dahomey y Fanti-Ashanti. La heterogeneidad de las lenguas y las culturas de sus diferentes comunidades tribales dificultó su integración a los fines de rebelarse contra el sistema esclavista. A la vez, contribuyó para la diversidad lingüística y cultural de Brasil.

En términos generales, podemos decir con el nombrado autor, que el brasileño, su lengua y la pluralidad de sus culturas surgieron a partir del *cunhadismo*, que mezcló

blancos e indígenas y posteriormente, incorporó al esclavo africano como fuerza de trabajo necesaria y conveniente para el sistema entonces vigente. Los primeros mestizajes crearon nuevas comunidades socioculturales, y una población que se consideraba o era considerada inferior, debido a que pretendían mostrar lo que no eran: blancos europeos. Veremos a continuación que el racismo, que aún sigue vigente, más o menos camuflado de acuerdo con los momentos sociohistóricos, fue una de las causas del apoyo dado a la inmigración europea no lusitana, como pasó con los italianos que llegaron a Brasil en el siglo XIX y mediados del XX.

El Imperio, la República y los inmigrantes

Inicialmente, la política de colonización buscaba poblar al país con europeos, debido a que los habitantes del reino eran escasos y el territorio muy extenso, lo que causó la necesidad de recurrir a otros pueblos para cubrir el vacío existente. Más adelante, hacia fines del siglo XVIII la metrópolis portuguesa empezó a enfrentar variadas rebeliones en diferentes puntos de Brasil, entre ellos Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia y Pernambuco. El proceso culminó en 1822, con la independencia de Brasil. En el nuevo país, todavía un imperio, era necesario transformar las antiguas estructuras coloniales dedicadas al monocultivo, a pesar de la resistencia de los terratenientes. Además, velar por la defensa nacional en las fronteras y controlar la existencia de tropas portuguesas acuarteladas en el país. Para Hermann (2000), el mayor desafío del Brasil Imperio (1822-1889) fue mantener y consolidar la unidad del territorio nacional en medio de revueltas y crisis.

Otra de las causas del incentivo de la colonización europea no lusitana, todavía dentro del sistema esclavista vigente, fue la necesidad de evitar toda forma posible de rebelión por parte de los esclavos. Por otra parte, la oligarquía deseaba “blanquear” la población. Para ellos, el atraso del país era producto de la convivencia con los negros y los mestizos, considerados inferiores. Reis (2000) señala que entre los siglos XVI y XIX 4 millones de esclavos negros desembarcaron en Brasil. Fue el país que más los importó en relación a los demás del Continente Americano. En la sociedad brasileña del siglo XIX, había un ambiente favorable a dicha idea, lo que dificultaba la integración del africano y sus descendientes, incluso después de proclamada la Ley de Abolición de la Esclavitud (1888). El Brasil Republicano, nacido en 1889, creía en una sociedad civilizada basada en el modelo cultural europeo, con participación exclusiva del blanco.

De Boni & Costa (1984), explican que el incentivo a la inmigración, ya no a la colonización, se inició con anterioridad a la Proclamación de la República, como forma de sustitución de la mano de obra esclava por la asalariada. La gradual entrada en vigencia del capitalismo a nivel mundial restringía cada vez más la posibilidad de mantenimiento de la esclavitud, porque los países necesitaban de mercado consumidor para sus productos. Asimismo, el inmigrante como mano de obra era comparativamente más barato de mantener que el esclavo, por lo que dicha práctica se convirtió en obsoleta para los intereses vigentes.

El norte de Italia y la migración a *Rio Grande do Sul*

Vamos a referirnos concisamente al contexto de la inmigración italiana al sur del país, y destacar su llegada al Estado de *Rio Grande do Sul*. A continuación, incluiremos la versión de Carlos Henrique Iotti, en la hibridez de *Demo Vía*, autor eje del presente trabajo, al que develaremos más adelante. De acuerdo con lo que comentamos, en la obra recrea la travesía en navío desde Italia y los primeros tiempos de una familia de inmigrantes que llegaron a Brasil, además de revelar la génesis de Radicci, uno de los personajes centrales creado por el autor.

En términos históricos, los primeros italianos desembarcaron en Rio Grande do Sul en 1875, provenientes de una Italia que se liberó del imperio austro-húngaro y en la que había concluido la unificación cinco años antes, lo que relegó a segundo plano un proceso también importante, el de integración. De Boni & Costa (1984) aclaran que los problemas socioeconómicos siguieron vigentes y se extremaron, debido a que perduró la estructura económica en la que predominaba el latifundio con características feudales, la elevación de los impuestos, el escaso desarrollo de la industria, incluida la eliminación de la de tipo artesanal, que era fuente de recursos para los agricultores.

Asimismo, Frosi & Mioranza (2009) plantean que, de haberse realizado una reforma económica, posiblemente la inmigración de italianos del norte hacia fines del siglo XIX hubiera tenido una proporción menor. La situación tornó inviable la supervivencia digna de los de bajos recursos. Con una alimentación cada vez más deficiente, a base de maíz, especialmente polenta, la población del medio rural empezó a sufrir enfermedades severas. A pesar de la emigración transitoria a países vecinos para trabajar en las cosechas, la sobrepoblación rural seguía en aumento. Tampoco era absorbida en las ciudades y escaseaba la posibilidad de reducir su índice de analfabetismo.

Fue ese contexto de necesidad, construido en una sociedad polarizada, de ricos y pobres, en la que predominaban los últimos, que ocurrió la emigración permanente. En el norte italiano, vénetos, lombardos, trentinos y friulanos dejaron su país y decidieron buscar tierras cultivables en Brasil.

Umbrales híbridos

Puertas de ingreso

Radicali, personaje representativo de la primera generación de descendientes de italianos del norte, apareció por primera vez como protagonista de una historieta en 1983, en el diario *Pioneiro*, de la ciudad de *Caxias do Sul*, lugar de nacimiento de su creador, Carlos Henrique Iotti. En 1991, el autor publica, en la Editorial de la Universidad de dicha ciudad (EDUCS – *Editora da Universidade de Caxias do Sul*), la obra *Demo Via*, cuyo subtítulo, *A história da imigração italiana em quadrinhos ou “ai vem o Radicali”* (La historia de la inmigración italiana en historieta o “ahí viene Radicali”), marca lo que sus lectores esperaban: el origen del personaje.

La obra se imprimió en formato revista y es marcadamente híbrida. Se la construyó a través de la convivencia de diferentes géneros y esferas discursivas. La componen: un artículo periodístico en italiano, del diario *Il Corriere*, un artículo de la citada editorial, un texto con fotografías que rescatan el viaje de los inmigrantes y sus familias, cuyo tema da cuenta de aspectos históricos y económicos de Italia y Brasil y, finalmente, la hibridez propia de la historieta. En ella coexiste lo verbal y lo icónico y hay que considerar la relación entre estos lenguajes para la producción de sentidos. Dicho género recrea el viaje mencionado, a través de la mezcla lingüística, en la que conviven, prioritariamente, portugués, dialecto véneto e italiano, como veremos más adelante.

En cuanto a la noción de género discursivo, adoptamos la perspectiva de Bajtín. El autor relaciona el uso de la lengua a las diferentes esferas de la actividad humana. Dice:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. (...). Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de

la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, los que denominamos *géneros discursivos*. (Bajtín, 1992, p. 248)

Para el autor, los enunciados funcionan en situaciones de interacción. Considera, además que cada esfera de la actividad humana, al desarrollarse también complejiza el repertorio de géneros, lo que implica en su heterogeneidad. En *Demo Via* hay diferentes instancias enunciativas identificadas, las que marcan posiciones ideológicas y visiones de mundo. En este sentido, podemos citar a Voloshinov (1976) cuando afirma que “todo lo ideológico posee *significado*: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. En otras palabras, es un *signo*. *Sin signos, no hay ideología*” (p. 19). El autor explica además que la palabra es un signo presente en la interacción social. Por lo tanto, al utilizarla en las diferentes esferas, adquiere funciones ideológicas. Haremos el deslinde de dichas relaciones y cruces en el transcurso de la aproximación a la obra.

Demo Via tiene una forma peculiar de edición. Además de la presencia de las hibrideces de géneros ya mencionadas, también coexisten diferentes voces, lo que la hace discursivamente heterogénea y plurilingüe. Conforme Bajtín (1989), los lenguajes plurilingües son perspectivas que interpretan el mundo desde lo verbal. Como veremos, podemos reconocer cuatro voces, dos de ellas con identificación en términos de autoría: Cleodes Piazza Julio Ribeiro y Carlos Henrique Iotti. Las otras dos instancias están presentes en el paratexto editorial y en el artículo del diario al que nos referimos anteriormente, redactado en italiano.

Los géneros presentes en la primera parte de la obra funcionan como una introducción a la segunda, cuando se materializa la historieta de Iotti. Las páginas no están numeradas, sin embargo, se unen por un hilo temático, que es la inmigración italiana a *Rio Grande do Sul*. En cuanto a la historieta, presenta páginas numeradas, incorporadas de forma manual. Dichas indicaciones están ubicadas en los extremos inferiores derechos, como parte de la última viñeta de cada página. Así, el orden que imprime la numeración se fusiona a los trazos del autor. En ese contexto de edición, el elemento de cohesión se ubica en la tapa, y es el título y subtítulo de la obra.

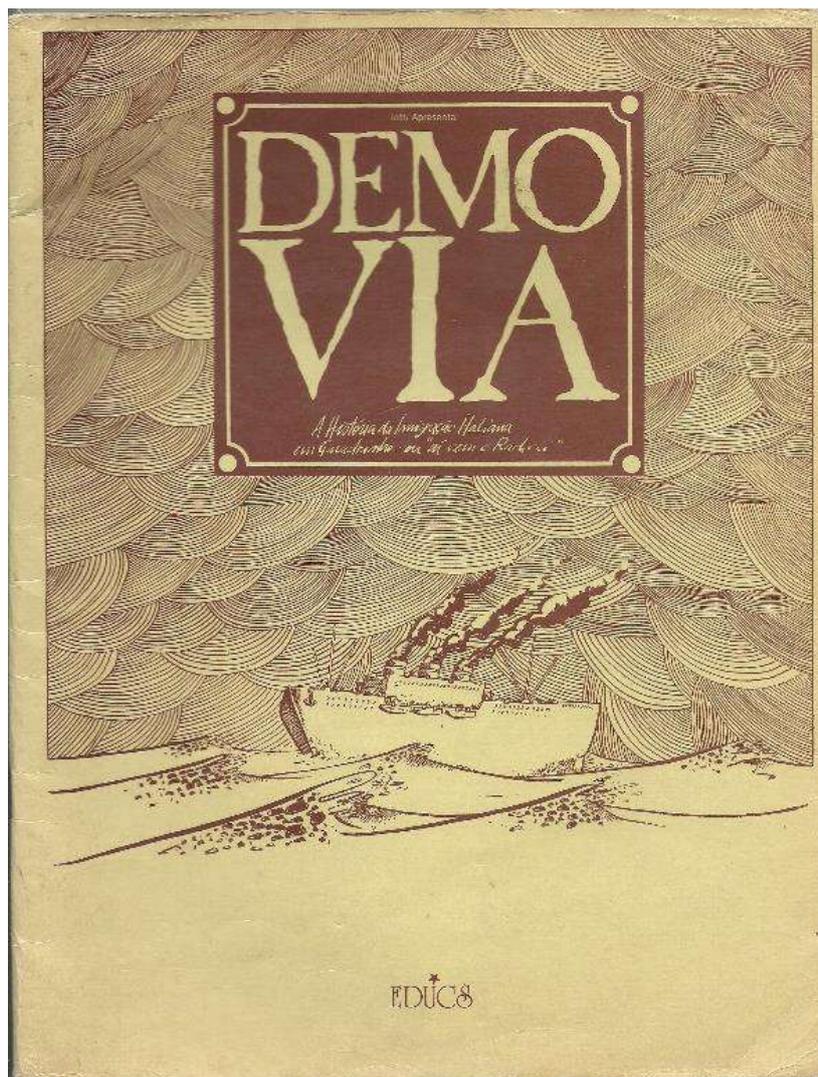


Figura 1. Tapa. Adaptado de *Demo Via*, por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Marcaremos algunas particularidades de los paratextos, muy significativos en su función del contacto inicial del lector con la obra. Genette (1989), refiriéndose a la dimensión pragmática de las obras literarias, los ubica como uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales, definido como la “transcendencia textual del texto” (p. 9). De esta forma, incluye lo que rodea al entramado, sea lenguaje verbal o icónico denominados por el autor como peritexto, y también los comentarios externos (epitexto), que se realicen sobre la obra por el propio autor o por otras personas, como los críticos literarios o los editores. Dice que el paratexto, más que un límite con el entorno, se configura en un umbral que vincula la obra al público. Afirma:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. (Genette, 2001, p. 7)

Los paratextos de *Demo Via* nos aproximan a su contenido y revelan datos sobre el autor. En la tapa, el título se muestra a modo de cartel de antaño, encabezado por las siguientes palabras: “Iotti apresenta” (Iotti presenta)¹. Dicho elemento está enmarcado por formas circulares sobrepuestas y contenedoras de líneas también circulares y equidistantes, como partes de una nube de grandes dimensiones que ocupa los espacios disponibles. El navío a vapor evoca, de la memoria de la inmigración, el medio de transporte utilizado por los italianos. El humo se desplaza hacia atrás debido al viento y el movimiento de las olas del mar simbolizan la complejidad de decidir por la travesía. En cuanto al lenguaje, la imagen revive el pasado y resignifica la historia, lo que dinamiza y expande sus dimensiones.

En ese sentido, con Lotman (1999), podemos hablar de las *leyes de la memoria*, que funcionan a los fines de conservar los hechos del pasado, a través de procesos de selección y codificación que los permiten volver a revelarse en determinadas circunstancias. Al hablar de selección, el autor explica que toda cultura revé el pasado y elige lo relevante, en relación con un proyecto para el futuro. En cuanto a la codificación, es poner en lenguaje los hechos ocurridos a partir de interpretaciones. Es importante destacar que la memoria convive con el olvido. Les cabe a los símbolos restaurarla, bien como a su contexto. En la obra, la reconstrucción del viaje empieza en la tapa y se revive en el transcurrir de los acontecimientos. Igualmente lo hace a través del cartel que contiene el título, que por su diseño nos recuerda un tiempo pasado. De esta forma vemos cómo la memoria actúa en el presente y en la ficción retoma hechos ya ocurridos.

¹Entre paréntesis: términos traducidos de las obras analizadas al español. La traducción es nuestra.

La hibridez mantiene la construcción de su entramado en los lenguajes que confluyen en la tapa de la obra. El título *Demo Via*, en italiano *Andiamo via*, cuyo significado, “vámonos”, invita al transitar. Igualmente muestra en primer plano la complejidad del dialecto véneto del nordeste de *Rio Grande do Sul*, denominado talian. Con el título el autor retoma la decisión de parte de los italianos de partir hacia Brasil. Condensa el viaje en el deseo colectivo de desplazarse hacia otro lugar, con la esperanza de cambiar las condiciones en que vivían en Italia, como confirmaremos más adelante en el interior de la obra.

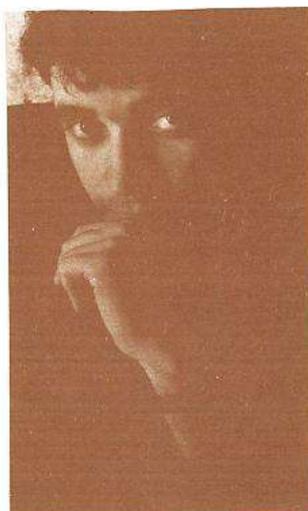
Puccinelli Orlandi (2001) explica que, en términos discursivos, la memoria tiene sus funciones en una determinada formación discursiva. Se refiere al interdiscurso, que retoma lo que ya fue dicho antes sobre determinado tema. Es un saber que surge con la toma de la palabra y que constituye los sentidos. Para expresar lo que se dice en la obra a la que nos aproximamos, hay apropiación y actualización de la memoria de la inmigración italiana a *Rio Grande do Sul*. Así, por una parte, operan estas otras voces, las de la heterogeneidad discursiva. Por otra, actúa también el intradiscurso, que funciona como formulación en las condiciones dadas en el presente. El sentido del discurso entonces se da en un juego entre el recuerdo y la actualización de lo ya dicho.

El subtítulo que mencionamos anteriormente, *A história da imigração italiana em quadrinhos ou “aí vem o Radicci”* (La historia de la inmigración italiana en historieta o “ahí viene Radicci”), reafirma la travesía desde lo histórico, a través de un universo reconstruido ficcionalmente. Para Eco (1996) el universo del discurso ficcional funciona como un juego que nos permite, de alguna manera, restaurar el pasado a partir de intentar comprender el mundo. Así, si pensamos en el conjunto de la historieta, dicho universo es un ordenador de las experiencias pasadas, referidas a la inmigración italiana y sus manifestaciones, reelaboraciones y resignificaciones lingüísticas y culturales.

El subtítulo, además, delimita un género, la historieta y enfoca en un personaje que marca un antes y un después en la obra del autor. Radicci fue concebido en Italia, sin embargo, nació en Brasil. Es la primera generación de ítalo-brasileños cuya historia, lenguaje e identidad van a configurarse en otro país en convivencia con la memoria.

Voces del recorrido

Il Fumetto Emigrato



Iotti, Carlos Henrique

Figura 2. Foto de Iotti. Solapa de la tapa. Adaptado de *Demo Via*, fragmento de “Il Fumetto Emigrato”, por *Il Corriere*, en Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Al abrir la obra nos encontramos, en las solapas de la tapa y contratapa con el artículo del diario de Italia *Il Corriere*,² de 15/06/87, en italiano y sin indicios concretos de autoría. El título “Il Fumetto Emigrato” (El cómic emigrado) es ilustrado por una foto de Carlos Henrique Iotti. Dicho título da una idea de origen y partida y, al estar en italiano nos hace suponer que tratará sobre las historietas en dicha lengua. No obstante, el texto rescata hechos que rememoran aspectos históricos y culturales de Brasil.

El enunciador empieza el primer párrafo refiriéndose al cómic de dicho país. En su discurso establece una posición política e ideológica, en la medida en que clasifica a las historietas brasileñas como parte de las manifestaciones de cuño popular y, como tal, reprimidas en el periodo de la dictadura militar (1964-1985). Posiblemente dicha referencia se deba a que el artículo se publicó dos años después de la finalización del mencionado periodo, cuando la libertad de expresión empezó sus primeros pasos hacia su recuperación en Brasil. Son acontecimientos que se mantienen en la memoria colectiva y resurgen en términos sociales, por lo que pueden ser una instancia de reflexión. Por otra

² El texto completo se encuentra en el apartado “Anexos”, nº 1.

parte, en matiz metalingüístico, cita el doble lenguaje de las historietas, las que pudieron sobrevivir en entornos marginales y con un público limitado. De esta forma, marca las estrategias de resistencia del género.

En el texto se menciona que la apertura política de la Nueva República permitió que una generación de caricaturistas pudiera emerger en el escenario nacional brasileño y cita a Iotti como uno de ellos. A partir de este punto, hace un recorrido por su formación académica en el Periodismo y sus inicios laborales en 1982.

Il filone preferito da questo giovane disegnatore è la critica di costume. Iotti è uno specialista del tema, si esprime con un disegno dai tratti semplici e un dialogo sempre azzeccato e, quando è possibile, con un tocco regionalista ben caratterizzato. La galleria dei suoi personaggi è iniziata con Radicci, un figlio di immigranti italiani sbarcati in Brasile in cerca di una vita migliore. L'elaborazione di questo italiano brasilianizzato è partita dalla storia "Demo via" — un'espressione dialettale per "andiamo via".

Figura 3. Fragmento de la solapa de la tapa. Adaptado de Demo Via, "Il Fumetto Emigrato", por Il Corrieri, en Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

(La vertiente preferida de este joven es la crítica de costumbres. Iotti es un especialista en el tema, se expresa con un dibujo de líneas simples y un diálogo siempre acertado y, cuando es posible, con un toque regionalista bien caracterizado. La galería de sus personajes se inició con Radicci, un hijo de inmigrantes italianos que desembarcaron en Brasil, en busca de una vida mejor. El surgimiento de este italiano abrasileñado empieza en la historia "Demo via" – una expresión dialectal para "andiamo via".) [La traducción es nuestra].

Destacamos este fragmento debido a la información que contiene, relacionada con el autor y la obra a la que nos acercamos. En él se construye una imagen del trabajo del autor, con pistas indicativas de que una de sus vetas es la crítica de costumbres. Al mismo tiempo, opina que su trazo es simple y los diálogos pueden contener marcas regionalistas.

Las mismas están presentes en las historietas protagonizadas por Radicci y su familia, incluyendo a sus padres, como veremos más adelante, con el lenguaje verbal en el que predomina el bilingüismo portugués-dialecto véneto. El enunciador también realiza una aclaración sobre el título de la obra *Demo Via*, al determinar metalingüísticamente dicho significado, a través de su reescritura al italiano lengua nacional: *andiamo via*.

En el párrafo siguiente hace una breve descripción de Radicci y su familia. Asimismo, trae a colación otras creaciones de Iotti, contenidas en diferentes mundos ficcionales, ajenos a la semiosfera del descendiente de italianos. El remate del texto fija un espacio de creación de los personajes del autor, que es el sur de Brasil y expresa que la lectura de sus obras es una oportunidad para conocer dicha realidad. Así establece un juego entre la ficción y la no ficción en los universos que frecuenta. Podemos concluir, en términos discursivos, que “Il Fumetto Emigrato” revela posiciones referidas al rescate de aspectos seleccionados de la memoria de determinados hechos históricos, de los caminos recorridos por la historieta en Brasil, para dar relevancia a cuestiones biográficas de Carlos Henrique Iotti y su producción literaria.

Ubicados en el interior de la obra, esta voz que rescata la memoria, el texto de la editorial a la que nos referiremos y el que trata sobre el contexto de la inmigración, se constituyen en lugares sociales y discursivos desde donde se habla, y producen la hibridez de los discursos que la conforman, determinados por aspectos históricos, sociales e ideológicos. Asimismo, marcan posiciones en una determinada formación discursiva relacionada con la inmigración italiana. Para Foucault (2013), una formación discursiva existe cuando hay cierta regularidad en los enunciados, relacionados con el funcionamiento de las posiciones. Por su parte, Pêcheux (1978) complementa dicho concepto con el de formación imaginaria, como mecanismo del funcionamiento discursivo en el que los lugares aparecerían como representaciones proyectadas:

Nuestra hipótesis es que estos lugares están *representados* en los procesos discursivos donde están puestos en juego. De todas formas, sería ingenuo suponer que *el lugar como haz de rasgos objetivos* funciona como tal en el interior del proceso discursivo; está representado en él, es decir, está *presente, pero transformado*; en otros términos, lo que funciona en el proceso discursivo, es una serie de formaciones imaginarias que designan el lugar que *A* y *B* atribuyen cada uno a *sí mismo* y al *otro*, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro. Si ello es así, existen en los mecanismos de toda formación social reglas de proyección que establecen las relaciones entre las *situaciones*

(objetivamente definibles) y las *posiciones* (representaciones de estas situaciones). (pp. 48-49)

De acuerdo con Pêcheux (1988), inicialmente, el concepto de formación discursiva abarcaba lo que podía o debía decirse, a partir de una determinada posición, relacionada con una coyuntura socio histórica, o sea, a partir de una formación ideológica. Puccinelli Orlandi (2019) explica que dicho concepto fue resignificado, incluyendo la heterogeneidad y la noción de fronteras fluidas. De esta forma, se considera la movilidad del sentido, que depende del uso de las palabras y expresiones por parte de los sujetos.

En el interior de *Demo Via* nos encontramos con un paratexto editorial (Genette, 2001) materializado en forma de texto corto, con omisión de autoría. Es una voz que habla a partir de una determinada posición, que marca presencia desde la tapa. Nos referimos a EDUCS – abreviatura de *Editora da Universidade de Caxias do Sul*. De este modo, en las condiciones de producción relativas a la obra, tenemos que incluir el imaginario producido por la Universidad como institución, la memoria discursiva que allí se moviliza y que da un significado histórico a los acontecimientos.

Pêcheux (1978) explica que las condiciones de producción están determinadas por la posición de los sujetos y también por la situación en que surge el discurso. Corresponde señalar que la sede central de la *Universidade de Caxias do Sul* está ubicada en la Región de Colonización Italiana en *Rio Grande do Sul*. Además, a través del Proyecto de carácter permanente *ECIRS (Elementos culturais da imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul)* realiza estudios sobre los procesos históricos, culturales e identitarios de la inmigración italiana, desde el punto de vista de las transformaciones, intercambios y de su construcción en dicha región.



Figura 4. Texto de la Editorial. Adaptado de *Demo Via.*, en Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

(Una Universidad difiere de otras instituciones por el hecho de tener como objetivo fundamental la producción y la difusión del conocimiento. Los objetivos de una Editorial Universitaria no se alejan de aquellos de la propia Universidad. El término “publicar” significa el hecho de tornar público, llevar a la comunidad el resultado de trabajos relevantes que organicen, conserven, desarrollen y socialicen el conocimiento en sus múltiples formas de expresión cultural. La Editorial de la Universidad de *Caxias do Sul*, siguiendo con su vocación comunitaria y no puramente académica, ofrece a los lectores, con esta publicación, una historia muy familiar a todos nosotros, aunque no siempre suficientemente conocida. DEMO VIA, de Carlos Henrique Iotti, relata con humor, sin perder la seriedad, la historia de la inmigración italiana en el Nordeste de *Rio Grande do Sul*, en lenguaje accesible, atrayente y, principalmente, contemporáneo. Creemos que, con esta publicación, la Universidad de *Caxias do Sul* está cumpliendo con su constante esfuerzo integrador, expandiéndose más allá de los pupitres universitarios y

del lenguaje académico, para atender a una necesidad cultural de la sociedad y de la época.) [La traducción es nuestra]

El texto empieza enunciando los objetivos de la universidad y de la editorial universitaria, encuadrándolos como exclusivos de dicha institución de enseñanza superior. Se refiere a los modos de producir y divulgar conocimientos pertenecientes a la esfera científica, a través de distintas formas de manifestaciones culturales, sin entrar en mayores precisiones. Así abre el abanico de posibilidades y se exime de circunscribirse a los géneros usualmente utilizados para la divulgación de las investigaciones.

Al final del primer párrafo y en el que sigue, el discurso de la editorial incursiona en lo comunitario propio de la Extensión Universitaria, aunque sin mencionarlo directamente. Sigue esta línea en relación a la publicación a la que nos aproximamos, a través de la utilización del pronombre “nosotros”. Con su empleo incluye, en un mismo nivel, los miembros de la Institución y los de la comunidad, una vez que ubica a la publicación como de interés en una dimensión de lectores que conocen la historia de la inmigración italiana, aunque lo sea de manera superficial. Lo que propone es el rescate del pasado, de una historia en la que la construcción de los saberes está en permanente reflexión. En cuanto a la retomada del pasado, Sarlo (2005) reflexiona:

Las “vistas del pasado” (según la fórmula de Benveniste) son construcciones. Precisamente porque el tiempo del pasado es ineliminable, un perseguidor que esclaviza o libera, su irrupción en el presente es comprensible en la medida en que se lo organice mediante los procedimientos de la narración y, por ellos, de una ideología que ponga de manifiesto un *continuum* significativo e interpretable de tiempo. Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. (p. 13)

Al referirse, en el texto, a la historia contada por Iotti en la obra y materializada en el género historieta, se delinea una línea tenue entre realidad y ficción. Allí está expresado que el autor de *Demo Via* cuenta, mediante el humor, la historia de la inmigración italiana producida en un espacio geográficamente definido: el nordeste de *Rio Grande do Sul*.

De acuerdo con Lotman (1996) el texto es un dispositivo intelectual muy complejo. Además de portar significados culturales, también produce nuevos sentidos,

vinculados semióticamente a un contexto y a otros textos. En el discurso de la Editorial de *Demo Via*, la historia de la inmigración italiana contada en sus páginas es considerada un relato de interés para todo público, debido al uso de un lenguaje comprensible, en el que se destaca su actualidad. De esta forma apunta al público en general desvinculado del lenguaje académico. En ello percibimos la intención de borrar los límites de la estratificación profesional del lenguaje (Bajtín, 1989) y la visión de que la comprensión del texto producido en el ámbito de las universidades se cierra adentro de dichos espacios y entre sus miembros. Por ello fue necesario realizar una transformación a los fines de generar un discurso posible de ser socializado en la comunidad.

Rememoraciones e interinfluencias

Evocaciones de historia: “hacer la América”

Después del paratexto editorial se nos presenta un texto que antecede a la historieta de Iotti, en el espacio de la obra. El mismo es un relato breve en portugués, con autoría determinada, de la historiadora y antropóloga Cleodes Piazza Julio Ribeiro.³ Consideramos, con Barthes (2003) que:

Con la firma, la escritura se *apropia*, es decir, se convierte a la vez en la expresión de una identidad y en la marca de una propiedad; garantiza al que lo firma el goce de su producto, autentifica el compromiso de la persona; es una pieza mayor del sistema económico, pero también psicológico. (p.118)

Además, marca una posición: Cleodes Piazza Julio Ribeiro es docente investigadora de la *Universidade de Caxias do Sul* y desde dicho espacio, escribe. El texto retoma la memoria de la inmigración y recorta determinados aspectos, con el fin enunciado en la introducción: afianzar en los lectores el conocimiento sobre el asunto citado. Lo hace poniendo en escena un enunciador en tercera persona, que toma una relativa distancia del tema contado. Cabe destacar que la reconstrucción del pasado se realiza por medio de la voz de una académica. Sin embargo, utiliza un lenguaje simple,

³ El texto completo se encuentra en el apartado “Anexos”, nº 2.

que camina en consonancia con el discurso de la editorial y, en lo que se refiere al contenido, se orienta hacia las percepciones sociales de los lectores sobre la inmigración italiana.

Los textos pueden materializarse a través de diferentes lenguajes, verbales o no verbales. En el texto escrito, la disposición del material verbal, de las imágenes y de los espacios en blanco también son potenciales productores de sentido. En términos gráficos, el texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991) está dividido en dos partes, diferenciadas por títulos destacados en negrita y con letra de mayor tamaño, que abarca las siguientes áreas: Historia y Economía. Ambas dimensiones señalan aspectos considerados por la autora como importantes en la construcción del discurso sobre la inmigración italiana en *Rio Grande do Sul*. Otro recurso utilizado es el de la letra capital, con el fin de dinamizar el contenido y llamar la atención del lector. Es interesante este uso, unido a una tipografía pseudo artesanal, que confiere un cierto arcaísmo a esa zona del texto.

Asimismo, podemos advertir una mixtura de elementos visuales que ilustran las páginas, ubicados en diferentes posiciones en relación al texto escrito. Están presentes dos fotos, que por sus características apuntan, en la discontinuidad espacio-temporal presente, a fines del siglo XIX y principios del XX. Ambas son en negro y blanco y en su singularidad registran una época. La fotografía rompe la resistencia de creer en el pasado, de acuerdo con Barthes (1990), ya que “hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” (p. 152). Aunque nosotros, lectores del texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro no las tengamos en la mano, las imágenes y sus protagonistas incrustados en el texto producen un efecto de retorno al pasado, a través de la memoria y la historia contada.

La primera foto funciona como una ventana que nos lleva a través de la historia, al periodo de la salida de los inmigrantes de Italia, lo que se confirma en la leyenda que la acompaña: “A saída dos imigrantes” (La salida de los inmigrantes). Al parecer es un momento previo al viaje y la situación ocurre en un puerto, en donde se retrata una aglomeración de personas (hombres, mujeres y niños) que esperan para embarcar. Podemos visualizar micro escenas en las que hay momentos de interacción entre ellos:



Figura 5. Foto de inmigrantes en el puerto. Adaptado de “A História”, por Piazza Julio Ribeiro, C. En: Iotti, C. *Demo Via*, 1991. Caxias do Sul: EDUCS.

La leyenda de la segunda foto nos informa que retrata una familia de colonos italianos. Detiene el tiempo y reproduce, culturalmente hablando, una escena familiar típica con un matrimonio y dos hijas. Es la materialización de un periodo socio histórico. En términos de estilos de la vestimenta de las personas retratadas y posición de los cuerpos, la podemos ubicar en algún momento entre fines del siglo XIX y principios del XX. Y es que la cámara, como lo afirma Barthes (1990) hace con que las personas fotografiadas asuman una pose y las conviertan de esa forma en imagen, moldeando los cuerpos. En la foto a la que nos referimos hay una señora sentada y las dos niñas paradas, las tres con vestidos largos y cerrados, que cubren las figuras rígidas, especialmente formateadas para la toma. El señor está parado atrás de las mujeres y usa un traje oscuro y un sombrero negro en la cabeza. La característica de la vestimenta podría indicar que es una familia con un nivel socio económico elevado. No hay sonrisas, todos expresan aires de seriedad, inclusive las niñas, acordes a lo que el momento exige.



Figura 6. Foto de una familia italiana. Adaptado de “A Economia”, por Piazza Julio Ribeiro, C. En: Iotti, C. *Demo Via*, 1991. Caxias do Sul: EDUCS.

En la conformación del lenguaje verbal presente en el texto que acompaña el anuncio publicitario que veremos, se mezcla al portugués una expresión significativa en la vida de los inmigrantes: *far l'América* (hacer la América). Para poder aproximarnos a esa expresión, considerando su contexto de producción, aludimos a Puccinelli Orlandi (1996). La autora afirma que la significación ocurre a través de gestos de interpretación, y considera que los sentidos no se cierran, porque juegan con las ausencias, las incompletudes y las opacidades del lenguaje. Igualmente explica que el sentido de un texto en tanto materialidad del discurso se relaciona estrechamente con las formaciones discursivas en las que está inscripto, las que a su vez se forman con la memoria del decir (interdiscurso).

Retomamos el concepto de formaciones discursivas propuesto por Foucault (2013). Explica que agrupan enunciados heterogéneos que están temporal y espacialmente dispersos. Pertenerían a una misma formación siempre que se refieran a objetos análogos, que tengan cierta regularidad, aunque sea relativa, debido a las discontinuidades y rupturas históricas. Para reagrupar los enunciados en familias y considerar su encadenamiento lo que el autor propone es mirar su identidad y persistencia temática. El slogan *far l'América* es parte constituyente de la formación discursiva del

contexto de la inmigración italiana que llegó a Brasil, vinculada a un imaginario de prosperidad, que circulaba entonces y que motivaba la travesía hacia América. Sin embargo, en la publicidad realizada a los fines de promover el viaje convenientemente se omitían las condiciones reales en que ello ocurriría, especialmente en los espacios de tercera clase de los navíos, debido al surgimiento de un mercado de la inmigración.



Figura 7. Fragmento sobre la historia de los inmigrantes. Adaptado de “A História”, por Piazza Julio Ribeiro, C. En: Iotti, C. *Demo Via*, 1991. Caxias do Sul: EDUCS.

(Al “far l’América”, los inmigrantes iniciaban la construcción de una nueva historia, asentada, de un lado, sobre la pequeña propiedad y, de otro, sobre la convivencia con las presiones de un mundo no conocido y sin un aparato cultural adecuado para superarlas.) [La traducción es nuestra]

Como podemos leer en el fragmento, la idea de “hacer la América” se refería a crear condiciones dignas de vida en Brasil, lo que era imposible en Italia en aquel periodo histórico, político y económico. El discurso que se difundía hacía suponer la existencia de un nuevo espacio a ser construido, que brindaría una vida feliz y con abundancia. La base era la pequeña propiedad, el poseer la tierra para desarrollar, en un primer momento, sus actividades de subsistencia, con muchas dificultades en medio del monte.

Podemos enmarcar el slogan en lo que afirma Pêcheux (1978), que el discurso es efecto de sentido entre locutores. La idea de la transparencia del enunciado es una ilusión, porque el sentido depende del interdiscurso y de la formación ideológica de quien lo produce e interpreta. La identificación del sujeto con la formación discursiva se da por la ideología, que es un elemento constitutivo del discurso. Esta ilusión que tenemos de que somos dueños de nuestro decir es fundamental para que seamos sujetos del discurso y para que las palabras en la dinámica del uso, signifiquen. Por su parte, el interdiscurso determina las fronteras en que el sujeto se va a manejar en la (re) significación de lo que ya fue dicho y en la apropiación de la memoria del decir.

La ideología entonces es parte del sujeto y direcciona la interpretación de los sentidos, en la relación entre lengua e historia. Si bien en lo concerniente a *far l'America* emerge el imaginario de las potencialidades, de adquirir la tierra en la que fuera posible trabajar, de poder fundar una nueva vida en supuestos espacios inhabitados, considerados así debido a que se invisibilizó al indígena, dicha acción llevaba a dificultades. Las mismas, como dijimos, se omitían en los anuncios publicitarios. De Boni & Costa (1984) señalan que los principales protagonistas de dicha divulgación eran las agencias de emigración, además del clero, funcionarios de las intendencias y los propios inmigrantes, a través de cartas dirigidas a sus parientes en Italia, con las que también se mezclaban escritos falsos.

De esta forma, más que sujetos individuales, estos discursos de la inmigración funcionaban dentro de lo que Pêcheux (1978) denomina posiciones, que representan lugares presentes en los procesos discursivos. Dichas posiciones son variables y se realizan en condiciones de producción específicas. De esta manera, los mencionados protagonistas de la divulgación de noticias en esta situación particular de inmigración eran voces válidas para los que todavía estaban en Italia, voces que motivaban el transitar hacia una supuesta prosperidad.

El discurso difundía un mundo maravilloso en Brasil, considerado entonces *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011). Le Goff (1991) señala que el relato del “país de cucaña”, inventado en el Medioevo tenía un tono utópico, ya que se refería al sueño de un mundo de libertad, abundancia, inocencia y felicidad permanentes, lo que se obtendría sin mediar esfuerzo. En el periodo de la inmigración italiana, la “cuccagna” se concretizaría en el citado país, en el que se darían las condiciones para una existencia digna y sin

hambre. La idealización se configuraba entonces en torno a conquistas colectivas provenientes de promesas generadoras de esperanza.

En el texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991) se explicitan algunas de las dificultades por las que pasaban los inmigrantes luego de la travesía, apagadas en las propagandas. Entre ellas, cita la ausencia de un soporte cultural adecuado para auxiliar a los inmigrantes. Cuenta la autora que ellos provenían de diferentes regiones, en su mayor parte del norte de Italia, especialmente del Véneto y que llegaban a *Rio Grande do Sul* sin un destino previamente establecido. El problema de la comunicación era evidente, debido a que Italia era y sigue siendo un mosaico lingüístico y cultural. Esa diversidad se trasladó a Brasil. Además, en los inicios, como se menciona en el texto, las colonias estaban aisladas debido a la inexistencia de rutas, lo que también dificultaba el contacto entre las familias.

Lenguas en confluencia

A modo de síntesis, la primera parte del texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991) ubica temporal y espacialmente el origen y el destino final de una parte específica de los inmigrantes italianos. En cuanto al origen, nos dice que procedían del norte de Italia, y en mayor número de la región del Véneto. No obstante, también migraron de Lombardía, Trento y Friuli. Aunque la autora no profundiza en el tema, citamos las regiones debido a la influencia cultural y lingüística que el hecho tuvo en el nordeste de *Rio Grande do Sul* y, como nos referiremos más adelante, en las formas de interacción verbal de los personajes de las historietas de Iotti.

En cuanto a la procedencia de los inmigrantes, Frosi & Mioranza (2009, p. 47) se refieren a las mismas regiones citadas arriba e indican los siguientes porcentajes: Vénetos: 54%; Lombardos: 33%; Trentinos: 7%; Friulanos: 4,5%; Otros: 1,5%, en los que se incluyen inmigrantes de Piamonte, Emilia-Romaña, Toscana y Liguria. En este mapa podemos visualizar dichas regiones:

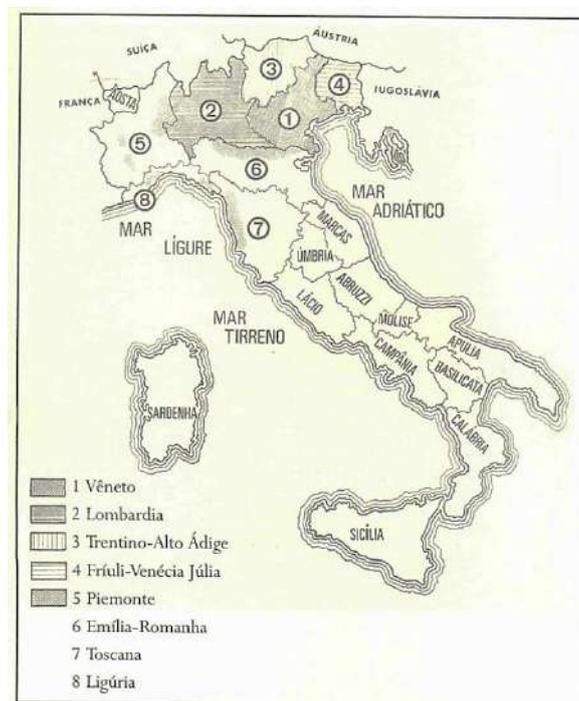


Figura 8. Regiones de origen de la inmigración italiana a Rio Grande do Sul. Adaptado de *Imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul* (p. 33), por Frosi & Mioranza, 2009. EDUCS.

La heterogeneidad lingüística acompañó a dichos inmigrantes a sus lugares de destino en *Rio Grande do Sul*. Hay que considerar que, en su país de origen, después de la Unificación, el uso del italiano con base en el toscano se instituyó como lengua nacional, lo que fue un intento para atenuar la diversidad, debido también a las migraciones internas. De cualquier manera, cada región mantuvo sus particularidades en términos de uso de los dialectos en la vida cotidiana.

De acuerdo con los autores, en la denominada *Região de Colonização Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul* (RCI), al inicio del proceso de llegada de los inmigrantes, se utilizó únicamente el criterio geográfico, basado en la ocupación de los lotes a partir de un centro determinado, para distribuir las familias. Los mismos eran divididos en líneas, denominadas *travessões*, conforme vemos en el mapa de lo que se denominaba *Colônia Caxias*:

situaciones, ambas ancladas al uso de uno o más dialectos italianos o sus variedades y a la escasa o nula presencia de la lengua portuguesa. Una situación fue la de las denominadas islas lingüísticas, en donde se hablaba un único dialecto. Y la otra, de comunidades pluridialectales. En la segunda fase, entre 1910 y 1950, en el segundo caso, la evolución fue distinta porque los cruzamientos lingüísticos se intensificaron. El dialecto más usado empezó a predominar sobre los otros, como ocurrió con el Véneto.

Asimismo, el portugués también ingresó en el habla. Confortin (2001) explica que los inmigrantes recurrían a préstamos de la lengua portuguesa en aquellas situaciones en que no había palabras de los dialectos para expresar determinadas cosas, situaciones y actividades. Cabe aclarar que las comunidades surgieron en torno a capillas que, además de centros religiosos, eran espacios de encuentro sociales y culturales. En los mismos podían confluír diferentes formas de habla. Así, como derivación de la necesidad de ampliar los lazos sociales y de la evolución económica, con el tiempo empezaron a predominar las comunidades mixtas en detrimento de las islas lingüísticas, en cuanto al uso de los dialectos o sus variedades.

El autor aclara también que en las colonias el bilingüismo surgió con los hijos de los inmigrantes, los cuales mantenían el uso del talian en sus relaciones familiares, con los vecinos, en las oraciones, las canciones y los juegos con los amigos. Aunque podían ocurrir situaciones informales en que lo hablaban con los maestros, en la escuela debían privilegiar el portugués.

La interinfluencia dialectal, conforme lo expuesto anteriormente, produjo una transformación lingüística, que caminó hacia un estadio de nivelación en la región. Frosi & Mioranza (2009) explican que dicha fuerza niveladora se orientó hacia el dialecto más representativo. El mosaico lingüístico y cultural vigente formó lo que los autores denominan *coiné*, a partir de 1950, con el predominio de un dialecto formado por la suma de otros dialectos. Los mismos, en la primera etapa, fueron: Véneto-Trentino, Lombardo y Friulano. El dialecto dominante en la Región de Colonización Italiana fue el de las mezclas de origen véneto, debido a que era la forma de interacción más utilizada en las actividades comerciales e industriales, además de la superioridad numérica de inmigrantes que lo hablaban en relación con los que provenían de otras partes de Italia.

Los autores comentan que, en la tercera fase, ocurrida entre 1950 y 1975, con la evolución de los centros urbanos y de la industrialización, la lengua portuguesa se impuso a un ritmo acelerado. El hecho ocurrió debido a la necesidad de una forma común de

comunicación, vinculada a la lengua nacional. Influyó directamente en esta situación la ampliación de la red de escuelas. Así, los estadios de las fases de transformaciones lingüísticas, en las comunidades de ítalo-brasileños en la región pasó de ser pluridialectal a una situación de bilingüismo, con el uso de la *coiné* italiana, denominada talian, en contacto con el portugués. Es en la cuarta fase que este último adquiere prestigio y empieza a predominar.

En relación a las decisiones oficiales en torno al talian, destacamos:

La ley nº 13.178 de 10 de junio de 2009 declara al talian como dialecto integrante del patrimonio histórico y cultural del Estado de *Rio Grande do Sul*. A la vez, en el mismo documento, lo trata como “nueva lengua neolatina”, vinculada a los italianos y sus descendientes. En 09 de septiembre de 2014 el talian fue incorporado al *Inventário Nacional da Diversidade Lingüística* (Inventario Nacional de la Diversidad Lingüística). A partir de dicha inclusión, en noviembre del mismo año, el *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional) del Ministerio de Cultura de Brasil lo describe como lengua de inmigración y lo certifica como Referencia Cultural Brasileña. El informe, publicado en 2010 y que sirvió de base para dicha certificación es parte del *Inventario do Talian*, proyecto que reunió al *Instituto Vêneto*, la *Asociación Cultural Educacional Novo Vêneto* y la *Universidade de Caxias do Sul*. En el documento se explicita la denominación oficial: talian y también las auto denominaciones decurrentes de la investigación realizada con los usuarios: “Talian, Dialeto Vêneto, Dialeto Italiano Sulriograndense, Dialeto Italiano, Coiné, Dialectão, Língua dos nonos, Língua Falsa” (p. 11). Asimismo, lo define:

O *talian* constitui uma autodenominação dos falantes da RCI (Região de Colonização Italiana do RS) para uma variedade supra-regional intracomunitária e intercomunidades (coiné) do italiano como língua alóctone em contato com outras variedades do italiano e com o português do Brasil, vinculada historicamente aos dialetos provenientes do norte da Itália, mas com características próprias, derivadas do contexto brasileiro que a diferem da matriz original e também de outras regiões brasileiras (p. 11)

(El *talian* se constituye como una autodenominación de los hablantes de la RCI (Región de Colonización Italiana de RS⁴) para una variedad suprarregional

⁴RS: Se refiere a *Rio Grande do Sul*.

intracomunitaria e intercomunidades (coiné) del italiano como lengua alóctona en contacto con otras variedades del italiano y con el portugués de Brasil, vinculada históricamente a los dialectos provenientes del norte de Italia, pero con características propias, derivadas del contexto brasileño que la diferencian de la matriz original y también de otras regiones brasileñas). [La traducción es nuestra].

El informe vincula a dicha lengua brasileña con la cultura denominada *taliana* y expresa la necesidad de comprenderla para así poder deslindar aspectos históricos de la región y de Brasil, que traspasen las cuestiones sociolingüísticas. El talian, a pesar de su status de lengua de inmigración, de haberse extendido más allá de la región sur de Brasil hacia *Santa Catarina, Paraná y Mato Grosso*, y de los intentos de los interesados, no es considerada oficial en términos del país. Este espacio está reservado solamente al portugués. Debido a la imposición del uso de la lengua portuguesa, por un periodo considerable de tiempo, las fronteras del talian se delimitaron al ambiente familiar y sus hablantes sufrieron estigmatización.

Dicha situación se está revirtiendo debido a la movilización de investigadores y de los propios descendientes a los fines de valorizar su cultura y lengua. Si bien en sus inicios fue exclusivamente de expresión oral, en la actualidad hay una considerable producción literaria en forma escrita, además de gramáticas y diccionarios que dan cuenta de su complejidad. Como consecuencia de las acciones realizadas por las comunidades hablantes del talian con el fin de obtener reconocimiento lingüístico, pasó a ser considerada Patrimonio Histórico y Cultural de *Rio Grande do Sul* y de *Santa Catarina*. El primer municipio en reconocerla como lengua cooficial fue Serafina Correa, en 2009. Lo siguieron otras ciudades, como podemos ver en el cuadro elaborado por el IPOL - *Instituto de Investigaçã e Desenvolvimento em Política Lingüística*, en el que también constan otras lenguas alóctonas cooficializadas.

Línguas Alóctones (processos de imigração)		
Pomerano	S. M. de Jetibá/ES (julho 2009), Pancas (julho 2009) Domingos Martins/ES (outubro 2011) Laranja da Terra/ES (Junho 2008) Vila Pavão/ES (novembro 2009) Itarana/ES	Canguçu/RS (junho 2010) São Lourenço do Sul/RS Pomerode/SC (maio 2017) Espigão do Oeste/ Rondônia (em tramitação) 10 municípios
Talian	Serafina Corrêa/RS (novembro 2009) Flores da Cunha/RS (abril 2015) Bento Gonçalves/RS (junho 2016) Pará/RS (2016) Nova Roma do Sul/RS (outubro 2015) Fagundes Varela/RS (junho 2016) Caxias do Sul/RS (outubro 2017)	Ivorá/RS (23 março 2018_ Antônio Prado/RS Camargo/RS Nova Pádua/RS Guabiju/RS Nova Erechim/SC (agosto 2015) Ipumirim/SC (2020) 14 municípios
Hunsrückisch hunsriqueano	Antônio Carlos/SC (setembro 2010) Santa Maria do Herval/RS (dezembro 2010)	Ipumirim/SC (2020) 3 municípios
Plattdüütsch	Westfália/RS (Lei 1302, 16/03/2016)	1 município
Alemão	Pomerode/SC (setembro 2010)	1 município
Dialeto Trentino	Rodeio/SC (2020)	1 município
Total 6 línguas		Total: 29 Municípios

Figura 10. Proceso de cooficialización lingüística. Adaptado de *Lista de lenguas cooficializadas en municipios de Brasil*, por IPOL, 2021.

Evocaciones de economía: progreso en las colonias.

En su texto, además de establecer en términos de tiempo y espacio, el origen y el destino de los inmigrantes italianos, Piazza Julio Ribeiro (1991) también describe brevemente las situaciones límite por las que atravesaron y, como dijimos, señala el imaginario de *far l'América*. Dicho imaginario, aunque en ausencia de datos específicos sobre el porcentaje de inmigrantes que concretamente lo pudieron realizar, se encuentra plasmado también en la segunda parte del escrito, bajo el título “A Economia” (La Economía), con la descripción de los cambios ocurridos en dicha área.

La autora entiende que, durante décadas, en las colonias de *Rio Grande do Sul* hubo una reproducción del modo de vida preexistente en Italia en los espacios rurales. De esta manera, predominó la agricultura familiar y la concepción del trabajo en las colonias como medio para la dignidad, razón de su existencia y fuente de progreso y ascenso social. Debido al pragmatismo del migrante y a la necesidad de contar con los hijos como mano de obra, la escuela era vista como un ámbito innecesario, no así la iglesia. Así, mantuvo el vínculo estrecho con la religiosidad, en este caso, predominó el catolicismo de cuño rural. De Boni & Costa (1984) comentan que la religión fue un factor de identificación cultural entre los inmigrantes y de reorganización de su modo de vida en la nueva situación. La capilla propició el encuentro social y la unión de las familias, que estaban

geográficamente más distanciadas que en Italia, cada núcleo en su colonia. A partir de estas afirmaciones podemos concluir que la tríada con la que inicialmente se identificaron y conformaron los discursos sobre los inmigrantes italianos estuvo formada por elementos relativos a trabajo, religión y familia. De este modo, adherimos a Hall (2003) cuando expresa:

Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida: una «identidad» en su significado tradicional (es decir, una mismidad omniabarcativa, inconsútil y sin diferenciación interna). (p. 18)

De esta forma, las identidades se crean y se constituyen a través de las diferencias, de lo múltiple y de lo híbrido. Además, evocan los acontecimientos del pasado y del presente, los diálogos permanentes de las subjetividades, el contacto con el Otro. Son las dimensiones sociales y culturales que las moldean y colaboran para crear identificación simbólica entre los miembros de un determinado grupo.

En el texto de *Demo Via*, Piazza Julio Ribeiro (1991) recorre concisamente el camino de la economía en la ciudad de *Caxias do Sul*, que a partir de 1920 se constituyó como centro urbano preeminente debido a los intercambios con el área colindante. Dice que las actividades comerciales llevadas a cabo contribuyeron también para el crecimiento industrial de la región, relacionado con el cultivo de la vid y la producción de vino, la alimentación y el desarrollo mecano metalúrgico. En ese sentido, la consolidación de la industria se dio en convivencia con las actividades agrícolas, y su surgimiento y crecimiento ocurrieron en el lapso de una centuria, a partir de la llegada de los primeros inmigrantes. La autora considera que lo descrito es una marca de equilibrio entre pasado y presente. Lo que enuncia, como decíamos anteriormente, es la concreción del *far l'América*, posible para algunos, mientras que otros pasaron de la condición de colonos en el área rural a la de mano de obra barata en las fábricas.

Por otra parte, de acuerdo con Frosi & Mioranza (2009), la evolución en términos comerciales y económicos fue un factor de integración de las comunidades y tuvo impacto

en lo lingüístico. Así, dejó de producirse la creación de núcleos cerrados e aislados en torno a un mismo dialecto italiano. Cabe mencionar que, en paralelo al mencionado desarrollo, en la década de 1930 la política lingüística y las campañas de nacionalización del Período Republicano promovieron el silenciamiento de las lenguas extranjeras en las escuelas y en los medios de comunicación masivo para privilegiar el uso del portugués. Payer (1999) comenta que el discurso que circulaba era el de la imposición de un modo de hablar, que excluía la lengua otra, con el fin de generar una nueva memoria social. Esta situación causó tensión entre portugués y dialecto italiano, contribuyendo además a la estigmatización del hablante extranjero. En ese contexto, la lengua era vista como un elemento imprescindible de soberanía nacional.

Pausa y apunte sobre la otredad: el indígena.

En cuanto a la idea de ocupar espacios supuestamente inhabitados, que nos referimos anteriormente y que era parte del discurso del *far l'América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991), Ferrari Pastre (2015) considera que la representación simbólica del inmigrante como elemento desbravador, fundador y civilizador buscó invisibilizar al indígena en la construcción de la identidad de la región colonizada y del propio Estado de *Rio Grande do Sul*. Las diferentes concepciones de la realidad lo transformaron en salvaje, de acuerdo con un imaginario preexistente entre los inmigrantes. Por otra parte, desde la colonización, el único indígena “bueno” era el que estaba sometido y vivía en las aldeas. De esta manera, el discurso vigente antes y en el periodo de la migración marcaban una frontera con el otro, que era diferente debido a que no compartía una lengua y una cultura. Conforme Baczko (1999), además de intervenir en la memoria colectiva, “tal vez, los imaginarios sociales operan todavía más vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de obsesiones y fantasmas, de esperanzas y de sueños colectivos” (p. 30). En ello podemos incluir, además, el discurso que circulaba a fines del siglo XIX en Italia sobre Brasil como *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011).

En consonancia con esta situación, es interesante destacar que hubo momentos de confrontación entre el indígena libre y el inmigrante en el proceso de ocupación de las tierras. Primeramente, con los alemanes, que llegaron antes al nordeste de *Rio Grande do Sul* y posteriormente, aunque con menos intensidad, con los italianos. El estereotipo siempre estuvo vigente, bien como la oposición que ocurrió con el blanco. Tanto que, a

los fines de referirse a los indígenas de manera general, sin considerar a los diferentes grupos y sus particularidades, se los rotuló bajo el título de “bugres” que, en determinados usos adquiere tono despreciativo. Esta marca fue parte de un imaginario socialmente construido, vinculado a los intereses vigentes de formar una nación en la que predominara el blanco europeo. Sin embargo, la presencia indígena en un área de inmigración en *Rio Grande do Sul* estuvo vinculada con el topónimo *Campo dos Bugres*. Conforme nos cuenta la historiadora Loraine Slomp Giron (1977), inicialmente, fue un descampado con arroyos, ubicado en un espacio definido. Con el tiempo, y después de haber recibido diferentes nombres, se denominó, a partir de 1944, *Caxias do Sul*. Dicha ciudad es el lugar de nacimiento del autor de nuestro interés, Carlos Henrique Iotti.

Demo via. Travesías

Punto de origen

Podemos considerar que el texto de Piazza Julio Ribeiro (1991) cumple la función de introducción de la historieta de Iotti, *Demo Via*, conforme la autora enuncia. En el penúltimo párrafo afirma, haciendo referencia al contenido de su escrito y a lo que le sigue: “Essa, a síntese de uma história coletiva que Iotti resgata com seu olho sardônico e seu traço vigoroso” (nº de página ausente). (Esa, la síntesis de una historia colectiva que Iotti rescata con su mirada sardónica y su trazo vigoroso). De esta forma establece un vínculo entre el texto de su autoría y la historieta que se desarrolla a continuación en la obra. Anticipa lo que espera al lector: una versión creada de la inmigración italiana con matices humorísticos e irónicos, al estilo del autor, Carlos Henrique Iotti.

Destacamos lo que Piazza Julio Ribeiro expresa en el cierre de su relato:



Figura 11. Fragmento sobre Radicci. Adaptado de “A Economia”, por Piazza Julio Ribeiro, C. En: Iotti, C. *Demo Via*, 1991. Caxias do Sul: EDUCS.

(En la hipótesis de que alguien dude de lo que hace o dice Radicci, incluyendo la tonada, puede conferir acá, en la serranía *gaúcha*⁵. Tendrá como mínimo, una bella sorpresa). [La traducción es nuestra]

Con lo que dice, la autora define al personaje Radicci como un representante del inmigrante italiano de la región de colonización de *Rio Grande do Sul*. Se dirige a dos posibles públicos lectores: por una parte, al que desconoce la citada región y, por otra, apela a la identificación con el personaje, para aquellos que son descendientes de italianos y podrían ver en él aspectos de su memoria familiar. Igualmente se refiere al *sotaque*, la tonada véneta que el portugués puede adquirir cuando es verbalizado por los descendientes de italianos.

Como vimos, Piazza Julio Ribeiro adelanta que Iotti, en la obra mencionada presenta la historia de la inmigración, como el propio título lo enuncia en la tapa. En ese sentido, Steimberg (2013) considera que al referirnos a la historieta estamos hablando de un relato dibujado, que puede reflexionar sobre la historia “y de una realidad actual que incluye aspectos sociales, estéticos, económicos y políticos” (p. 25). Ese transitar hilvanado por medio de la ficción en la historieta de Iotti, presenta determinados aspectos relacionados con tres momentos secuenciales definidos, mencionados con anterioridad. Son ellos: el contexto social y económico del trabajador rural en la Italia de fines del siglo XIX, las circunstancias del viaje hacia América y las nuevas experiencias familiares en el sur de Brasil, hacia lo que vendría a ser el nuevo hogar de los inmigrantes.

⁵ Con la expresión *serra gaúcha* la autora se refiere a la serranía de *Rio Grande do Sul*. Los que nacen en dicho estado se denominan *gaúchos*.

En dicho transitar, retoma el aspecto narrativo en las particularidades del lenguaje complejo de la historieta. El género relaciona recursos verbales y visuales, para los que es necesaria la mirada atenta a los detalles generadores de sentidos. Así, *Demo Via* es una reconstrucción ficcional de la saga vivida por los inmigrantes italianos, con una extensión considerable, si pensamos en el conjunto de la producción de Iotti. Podemos seguir mirándola a partir de la perspectiva de Steimberg (2013), cuando se refiere al género historieta en:

Su carácter de nueva *escritura* de ficción. Una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente, la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar (por la presencia del trazo, de la línea no normada; y por la imposibilidad de inducir, desde la circulación incontrolable de significaciones propias del dibujo, una lectura que pase por alto la instancia del lenguaje; como sucede en cambio con las vertientes “serias” – “transparentes” – de la literatura). (p. 151)

De esta forma, mirar la historieta desde la complejidad de sus lenguajes es un proceso que permite recorrer diferentes instancias. Podemos partir del hecho de que el movimiento de lectura, realizado de izquierda a derecha, común en la literatura, puede mantenerse o bien, como veremos en algunos momentos de *Demo Via*, transgredir la linealidad debido al montaje de algunas páginas. Además, es posible elegir diferentes trayectos de aproximación y, a partir de un narrador presente, volver sobre el camino andado, concentrarse en determinadas secuencias o viñetas⁶. La construcción de sentidos en la historieta no se da solamente por la lectura secuenciada de la palabra, sino de la articulación de las cadenas verbales y visuales presentes en los recuadros y sus secuencias.

En el diálogo con lo histórico que la atraviesa, nos remitimos a Saer (2010), a los fines de aclarar de qué hablamos cuando nos referimos a la ficción. El autor señala que verdad y ficción no son inevitablemente opuestos y tampoco la función de la segunda es generar deliberadamente cualquier tipo de confusión sobre los hechos reales. Destaca “el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (p. 12), en una amplia gama de posibilidades para la creación. Así, los

⁶ Debido a dichas características y a la extensión considerable de la historieta contenida en *Demo Via*, seleccionamos las secuencias más significativas a los fines de alcanzar los objetivos propuestos. Aclaramos que mantuvimos el orden propuesto por el autor en cuanto al hilo narrativo.

acontecimientos históricos se resignifican en un género cuyos sentidos se producen a través de la complejidad inherente al juego posible en un lenguaje mixto.

En la disposición gráfica de los elementos de la historieta presente en *Demo Via* hay un antes y un después en términos de espacio y tiempo, y la ausencia de paratexto indicativo de un título al inicio de las viñetas. Es la pausa de una página en blanco lo que marca la separación del texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro anteriormente referido y los momentos cotidianos matizados de humor de una familia que deja Italia para dirigirse hacia Brasil, donde recrean sus vidas, su identidad y su cultura.

El género teje una versión sobre la inmigración italiana en un espacio definido: el nordeste de *Rio Grande do Sul*. Para Dolezel (1997) pensar en un mundo como posible nos abre un abanico de posibilidades, que sobrepasan los límites establecidos en las expresiones no ficcionales. Sin embargo, no podemos ingresar físicamente a ellos, sino a través de la mediación semiótica textual, que es lo que nos permite producir sentidos. Nosotros accedemos a dicho mundo a través de lo que a los ojos más nos llama la atención. Nos referimos a los elementos propios del género que constituyen la semántica del comic (Eco, 2006) y que están presentes en los espacios de las páginas de la obra y en el interior de las viñetas, como los signos gráficos sonoros (onomatopeyas), las metáforas visuales, las figuras cinéticas que funcionan como huellas de movimiento (Gubern, 1979), el balón o globo, cuyo apéndice indica quien es el emisor de su contenido, además de configurarse como una zona del discurso. Este último, en cuanto al conjunto de su forma, puede tener variaciones que le da diferentes significaciones, aliadas al lenguaje verbal e icónico.

Los recuadros concentran en su interior la acción, ya que, de una manera general es ahí en donde las mismas transcurren, salvo en las ocasiones en que el autor opta por obviar las fronteras. Por lo tanto, ahí también se desarrollan los momentos narrativos, en determinados espacios y tiempos. Barbieri (1993) comenta que la imagen de la historieta se caracteriza por su capacidad de contar, aún en ausencia de diálogos. Afirma que “la viñeta del cómic es el relato” (p. 22). En *Demo Via* veremos el predominio de recuadros delimitadas por un marco, aunque no en absolutamente todas las secuencias.

La primera viñeta de la obra ubica en términos de cronotopo al personaje retratado. Nos remite a Italia en 1875, lo que funciona como una huella de anclaje al pasado, de contextualización y de rescate de la memoria. Es una fecha histórica, por ser la oficial de inicio de la inmigración italiana a Brasil, conforme expresó en su texto la

historiadora Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991). Sobre la conexión espacio/tiempo, Bajtín (1989) explica que:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible, desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (pp. 237-238)

Para el autor, el cronotopo es un elemento organizador. En él, el espacio es atravesado por el tiempo y ambos se muestran a través de componentes que se atienen a esta relación, por ejemplo: objetos, formas de vestir, modos de vida. En el paseo por la historieta a la que nos aproximamos hay marcas de discursos sobre los imaginarios sociales y culturales. De esta forma se va construyendo su orden interno, en base a lo que Greimás (1989) denomina verosímil. Para el autor, la verosimilitud es una concepción de la realidad y se vincula con los aspectos sociales, lingüísticos y extralingüísticos del contexto. Así, es un tipo de discurso que también está estrechamente relacionado con lo cultural.

A los fines de acercarnos a la historieta de Iotti, partiremos del concepto de semiosfera, propuesto por Lotman (1996). El autor explica que se compone por sistemas, los cuales: “sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (p. 11). La semiosfera no es internamente homogénea, ni tampoco cerrada. Se caracteriza por su irregularidad. Sus componentes están organizados a través de diferentes relaciones y jerarquías, como veremos en la semiosfera rural y familiar de nuestros personajes. La misma funciona de forma dinámica y heterogénea, a través de procesos cuyos componentes están en transformación y en movimiento. La paradoja de la semiosfera es que la continuidad, lo previsible, conviven con la discontinuidad. La cultura supone dicha continuidad para su existencia, una organización y la elaboración de modelos. Pero la misma no es lineal, se constituye como una cadena polivalente.

Conoceremos la semiosfera de *Demo Via* a través de las intervenciones de un narrador monolingüe, que se expresa en portugués a partir de un espacio y un año determinados. El uso de la mencionada lengua devela privaciones, alegrías y sueños de los personajes en Italia, en su transitar y en Brasil. Dicha voz, en términos gráficos, aparece siempre en la parte superior de la viñeta, con un formato que nos recuerda lo manuscrito e incorporada a dicho recuadro tradicionalmente utilizado, lo que determina una elección estilística.



Figura 12. Resentimientos laborales. Adaptado de *Demo Via* (p. 1), por Iotti, C. , 1991, Caxias do Sul: EDUCS.⁷

Las viñetas muestran al personaje enfocado desde diferentes distancias, lo que le confiere un efecto cinematográfico en el movimiento de acercarlo y alejarlo, mientras realiza la acción de caminar. Steimberg (2013) comenta que la historieta, a partir de su aproximación con el cine, incluyó técnicas de relato, “como por ejemplo pueden señalarse las innovaciones en la sucesión de los recuadros, que fueron introduciendo novedades en el ritmo de la narración, en el diseño de la página, en la valorización de algunas escenas en relación con otras” (p. 34). En las viñetas, aunque en una primera mirada nos parezca que el momento representado es el mismo, las distintas expresiones del personaje indican que es una secuencia. En objetivo es acentuar el interés en el mismo y su entorno.

En cuanto al encuadre, Gubern (1979) afirma que es un elemento importante para la definición de la viñeta, que marca una doble dimensión, la del papel en que está materializada y la del espacio representado en el que ocurren las acciones. Comenta que

⁷ Los números de páginas a que haremos referencia son los escritos en forma manual por el autor en el borde inferior derecho de la historieta.

hay una clasificación para referirse al tipo de encuadre, realizada en base al cuerpo humano. Dice:

Según este vocabulario convencional, adoptado por el cine y los cómics, el encuadre se denomina “primer plano” cuando muestra un detalle particular de la figura, como el rostro, una mano, etcétera (y por extensión, los objetos de tamaño pequeño), “plano medio” cuando muestra a un personaje cortado por la cintura, “plano tres cuartos” o “plano americano” cuando le corta a la altura de las rodillas y “plano general” cuando muestra a la figura completa. (p. 124)

Los encuadres de planos generales de los dos primeros recuadros revelan detalles acerca del personaje, de su actividad y del lugar. Es un hombre vestido con ropas simples y con remiendos, lo que indica bajos recursos. Las herramientas que lleva, la *zapa* y el *roncon* (Dal Castell, 2019) (azada y hoz), y el paisaje lo ubican en el medio rural. Si bien, a través del lenguaje no verbal podemos inferir que es un trabajador, la intervención de la voz narrativa lo confirma. De esta forma, la articulación entre el dibujo y el enunciado del narrador aclaran tiempo, espacio y situación. Como representación física, la vestimenta, el formato corporal y el bigote paradigmático colaboran para la producción de sentido y metaforizan el ambiente aludido.

La última viñeta, en la que vemos al personaje enfocado en un plano medio es productora potencial de risa, debido a lo inesperado de su enunciación: “Porca miséria!”. Frosi (2012) revela que blasfemar es parte del contexto bilingüe de la Región de Colonización Italiana de *Rio Grande do Sul*, y se vincula al universo lingüístico cultural trentino y véneto-lombardo. Conforme la autora, si bien se verifica en la actualidad un menor uso en el medio urbano, el hecho de estar difundida en dicha comunidad y de ser parte de su discurso cotidiano no se constituye, necesariamente, como una marca de contradicción con la religiosidad, aún en aquellos casos en que incluye figuras de la mencionada esfera, debido a que hay formas de conciliar ambos aspectos, por ejemplo, a través de la oración o la confesión.

El uso de las injurias se caracteriza, además, por lo que Frosi (2012) denomina eufemismos, con el fin de atenuar el insulto a las figuras divinas. Asimismo, es un medio de innovación del repertorio lingüístico. “Pòrca miséria!”, de acuerdo con su estudio, sería una variante de la forma básica “Pòrca Madona”, en la que se estaría ofendiendo el

nombre de María. El personaje utiliza dicha variante en su lengua materna, para expresar descontento con la situación en que vive, conforme veremos más adelante. Lo confirma el hecho de que no va dirigida a un interlocutor presente, aunque él la profiera a viva voz.



Figura 13. Manifestación de la voluntad de irse a otro lugar. Adaptado de *Demo Via* (p. 1), por Iotti, C. , 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En el desarrollo de la historieta nos encontraremos con un juego de lenguas, parte portugués, parte una recreación del talian, que define a los personajes desde las mezclas identitarias y los procesos de hibridación, definidos por García Canclini (2001) como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 14). De esta forma, incluiremos los aspectos lingüísticos con el fin de realizar un acercamiento a las recreaciones y reelaboraciones de las prácticas culturales en el mundo creado.

La heterogeneidad de lo lingüístico en la ficción, las rupturas y el *collage* se muestran desde el habla coloquial o en registros formales. Aclaremos que, además del talian, también utilizaremos la denominación dialecto véneto, a los fines de referirnos a dicho lenguaje, a partir de su realización en *Rio Grande do Sul*, conforme consta en el *Inventario do Talian*, anteriormente mencionado. Nuestra intención es realizar una aproximación a las manifestaciones lingüísticas, destacando los elementos significativos que las caracterizan en el uso y sus vínculos con los aspectos culturales que transitan en la complejidad de la historieta.

En el caso específico de los recuadros vistos, el personaje sigue en Italia, pero piensa en portugués, anticipando su transitar y el de su familia hacia Brasil. El motivo de su indignación empieza a develarse. En la segunda y tercera viñetas, se expresa a través

de pensamientos. Utiliza expresiones en portugués coloquial para manifestar que algún día se va a ir y que está cansado de trabajar para que otros enriquezcan.

La secuencia muestra tres instantes: el personaje visualiza la propaganda, sigue el camino y llega a su casa. De este modo, transita por dos espacios: el exterior, en el que desarrolla sus actividades y el adentro donde comparte la vida con su familia. La captura de estos instantes continuos conforma un ritmo narrativo, que resume las acciones en la cantidad de recuadros suficientes para comprender lo que está aconteciendo. El mismo se refiere, en lo narrativo, a los elementos y acciones contenidos en las viñetas, bien como a su secuencia y al lenguaje verbal presente. En relación a este último punto, la abundancia de palabras, que pueden ser del narrador, de los personajes o elementos como las onomatopeyas tienden a dejar el ritmo más lento en lo que se refiere al tiempo de lectura.

En el primer recuadro la publicidad de un viaje a América aparece como una luz, frente a una situación de explotación y miseria. Esta metáfora visual designa la esperanza de una futura vida digna. Gráficamente, al estar en negro y blanco⁸, el efecto se muestra en la historieta a través del juego de luces y sombras realizado con líneas entrecortadas, cuyo tono se intensifica al alejarse de su fuente. La luz es producida por una lámpara que contiene una vela, una forma de iluminación de la época. La misma representa un posible futuro promisorio.

En la segunda viñeta, cuando el personaje reflexiona: “Um dia eu vou me embora!” (Algún día me voy)⁹, vemos el efecto de luz y sombra. El fondo claro intensifica su sentimiento en cuanto a la situación vivida y destaca las dificultades por las que atraviesa. En lo que respecta a la viñeta, está parcialmente abierta. La presencia de un marco cerrado funciona como un límite para lo que se representa en cuanto al espacio atravesado por el tiempo. Su ausencia abre la acción hacia la extensión de la página y, a la vez, deja en suspenso el tiempo referido a la concreción del deseo del personaje.

Vínculos y enfrentamientos

El transcurrir de los acontecimientos provee más datos sobre el italiano: vive en condiciones precarias, tiene un patrón tirano que le alquila la casa en que vive con su

⁸ Cabe mencionar que todas las historietas se encuentran en blanco y negro en las obras seleccionadas.

⁹ Las traducciones del habla de los personajes al español se ubicarán entre paréntesis, a continuación de la transcripción del texto original y son nuestras.

familia y que, además no puede pagar con su sueldo. En la secuencia continúa expresando el descontento por la situación.



Figura 14. *La esposa, la suegra y la polenta*. Adaptado de *Demo Via* (p. 1), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Lo vemos en el primer recuadro, en el que el personaje pone la mano en el corazón, un gesto emocional de enojo, bien como su expresión, al rescatar de la memoria en el balón ondulado, la imagen del patrón rico, bien vestido, robusto y descansando. Su apariencia física, en dicho caso, rescata los antiguos modelos gráficos de las historietas, en los que ser corpulento y tener buenos trajes significaba poseer capital económico. Además de su actitud, los muebles de su casa y el hecho de estar fumando un cigarro refuerzan dicha condición.

A continuación, la viñeta sin límites visibles marca un salto temporal que es enunciado por la voz narrativa: “Mais tarde...” (Más tarde...). Indica el pasaje del tiempo, sin precisarlo con más detalles. Como dijimos, es característico de la historieta privilegiar lo más importante en la secuencia de viñetas para dar continuidad al relato. En este caso, desconocemos lo que pasó durante el tiempo transcurrido, pero dicha ausencia no afecta el hilo narrativo. En cuanto al recuadro, el contraste de luz y sombra destaca al personaje femenino y su intención.

El enunciado de Francesca en la segunda viñeta empieza con la contracción del verbo “estar”: “Tá! Tá!”, pronunciado dos veces. Dicha realización corresponde a un proceso denominado por Bagno (2016) de *economía lingüística* en la concreción física de la lengua. Esto se relaciona con una tendencia actual en el portugués de Brasil en términos de oralidad, que es el de eliminar las articulaciones que resulten dificultosas en la pronunciación. El autor afirma que no debe ser clasificado dentro de lo que los

lingüistas del siglo XIX consideraban como parte de la denominada “ley del menor esfuerzo” (Bagno, 2016, p. 147), sino como un proceso de creación y recreación que ocurre con la lengua. Por otra parte, elegir “tá” en el lugar de “estar” va de encuentro a la tendencia de privilegiar el inicio de palabras con consonante en lugar de vocal, para facilitar la emisión oral. Se encuadraría, además, en un proceso de economía lingüística denominado aféresis, debido a que se elimina un segmento fónico al inicio de la palabra.

A continuación, Francesca dice: *Alora vem jantar, è?*” (Entonces ven a cenar, ¿si?)¹⁰, nos encontramos con lo que Calvet (2002) denomina *mistura de lenguas* (code mixing), proveniente de las lenguas en contacto, *talian* y portugués. La esposa intenta calmar al marido, invitándolo a cenar. Así, busca alejarlo de sus sentimientos negativos en contra del jefe y enfocar su atención en la comida. Destacamos que el vocablo *alora*, según Dal Castell (2019) posee la variante *lora* y ambas se utilizan en dialecto véneto.

La oralidad semióticamente híbrida presente en la secuencia se va a desarrollar a lo largo de la historieta, vinculada a expresividades verbales y no verbales propias de lo cotidiano y de la cultura *taliana*. De esta forma crea en su conjunto un revoltijo de registros, que traspasan las fronteras y se entremezclan entre las posibilidades de lo formal y lo informal. Veremos enunciados monolingües con el uso del portugués, bilingües portugués-talian y en algunas ocasiones, destacaremos también la presencia del italiano lengua nacional y sus variantes. El *talian*, como nos referimos anteriormente, es formado por una mezcla de dialectos, con predominancia del véneto. Y en estas escenas de la vida cotidiana, “los discursos coloquiales emprenden los experimentos menos previstos, encaran alternativas imposibles y se adentran en mundos inexplorados (como la invención en cualquier otro mundo semiótico)” (Camblong, Alarcón y Di Mónica, 2012, p. 26).

En la viñeta siguiente, las líneas con efecto de claro y oscuro, además de llenar el espacio de la acción también encubren y envuelven al personaje. La luz tenue de la única vela ilumina poco, conjugándose con la situación familiar de bajos recursos. Después de un largo día de trabajo, se encuentra con la polenta, única comida disponible, preparada por la esposa. Con ello se destaca parte de la cultura alimentaria de los italianos empobrecidos, reconstruida en este mundo creado. En términos históricos, De Boni & Costa (1984) explican que el consumo exclusivo de alimentos con base en el maíz amplió

¹⁰Las palabras o expresiones del habla de los personajes en dialecto véneto y aquellas identificadas como ser del italiano y sus variantes serán redactados en cursiva a los fines de diferenciarse del portugués. Consultaremos, para el *talian*: Tonial (2005 y 1997), Dal Castell (2019) y Loss Luzzatto (1994). Para italiano: los diccionarios online Treccani, Sapere y La Repubblica.

los niveles de subnutrición entre los italianos de bajos recursos, en el medio rural durante el periodo de la unificación.

De Certeau (1999) al indagar sobre lo que cada uno come, dice que “comemos, parece evidente, lo que podemos ‘ofrecernos’ o lo que nos gusta, proposición llena de una falsa claridad y cargada de una tramposa simplicidad” (p. 189). Sostiene que el poder comer se refiere, en realidad, a lo que tenemos disponible, a lo que nos es accesible o que culturalmente se utiliza como alimento y podemos digerir. En la historieta, Giuseppe exclama: “Polenta de novo! *Non* tem carne?!” (Polenta otra vez. ¡¿No hay carne?!). En el caso de la familia de Giuseppe y Francesca, podemos afirmar que viven una situación de privación. Su consecuencia es un corte en los hábitos culturales relacionados con la alimentación y una adaptación forzosa a otros, con el fin de sobrevivir, más allá de gustos o preferencias.

Su enunciado se emite en portugués, sin embargo, el término que denota la privación está en dialecto. Nos referimos al adverbio de negación *non*, que en portugués se escribe “*não*”. Es recurrente en la historieta que los personajes de origen italiano no pronuncien el diptongo nasal. Esto ocurre, como dijimos anteriormente debido a la inexistencia de la nasalización en talian. Por otra parte, hay un enunciado en portugués: en el último recuadro, la madre de Francesca dice: “Com quem minha filha foi casar!” (¡Con quien mi hija se fue a casar!), para expresar su descontento con el yerno.

En las viñetas a continuación veremos que el conflicto con la suegra se hace visible. El personaje la amenaza, a través de la mezcla lingüística, mostrando de esta forma su irritación. Dice: “Um dia *io* esgano *questa vechia!*” (¡Algún día estrangulo esa vieja!). La forma gráfica del sustantivo “vieja” puede considerarse un híbrido entre el italiano y el talian, respectivamente *vecchia* y *vècia*. En dialecto, tanto Tonial (2005) como Dal Castell (2019) lo registran de esta última forma.

Francesca aparece en primer plano visiblemente molesta e imponiendo orden. Utiliza prioritariamente el portugués al expresar: “*Non* fala assim com a minha mãe!” (¡No le hables así a mi madre!). En su enunciado, solamente el adverbio de negación se encuentra en talian. Y es la palabra que tiene más peso en la prohibición que le impone al marido. La amenaza, sumada al hecho de haber llamado “vieja” a la suegra, hace con que Francesca retome de la memoria del decir lo que se enseña a los chicos: demostrar respeto por los mayores, al manifestar: “Perdeu o respeito pelos mais velhos, é?” (¿Perdiste el respeto por los mayores?), para lo que recurre al portugués.



Figura 15. Vehemencias hogareñas. Adaptado de *Demo Via* (p. 2), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la viñeta de la segunda línea, la expresión oral de la suegra remite a lo que decíamos de la tradición, una vez que el casamiento también podía servir como factor de movilidad social. Muestra su descontento con el yerno con el siguiente *collage* (Calvet, 2002) de lenguas: “*Che brutto!... E a minha filha che* podía ter casado con un príncipe austriaco!” (¡Qué bruto!... ¡Y mi hija que podría haberse casado con un príncipe austriaco!). En este caso, en el habla de la suegra está presente el portugués y la mixtura se realiza con el italiano, lo que marca una diferencia, al menos en términos lingüísticos, con los demás miembros de la familia. Si bien el pronombre *che* (que) existe en italiano,

Loss Luzzatto (1994) lo consigna también como un término del talian. La forma de *brutto* en dialecto es *bruto*, con una sola “t” y *figlia* adquiere la forma *fiola*.

La suegra, representada con rasgos toscos y con apariencia envejecida, pañuelo en la cabeza, de uso típico en aquellos tiempos, proyecta una sombra desagradable en la pared. La imagen trae a colación el imaginario de la bruja fastidiosa. Además, en la obra, no es individualizada con un nombre, sino con roles: suegra y madre. Sin embargo, hay una omisión en su rol de abuela, ya que se suprimen los momentos que pudiera haber compartido con sus nietos, posiblemente porque no son de interés en el relato.

En lo que la suegra dice trasparenta su desagrado por el yerno, una vez que lo trata de “bruto”. Además, exterioriza una posibilidad no cumplida, la de la hija haberse casado con un príncipe de Austria, país que limita con la región del Véneto y con el que hubo conflictos por territorio. Así, podría haber tenido una mejor condición social y económica. En la segunda viñeta de la segunda línea vemos la silueta de Giuseppe, en negro sobre el fondo blanco, lo que crea un efecto que acentúa la demostración de su enojo. El “procedimiento de visualización de la metáfora” (Eco, 2006, p. 155) relacionado con este sentimiento se da a través de los variados elementos icónicos que están sobre su cabeza, mientras piensa en el “príncipe austriaco” mencionado por la suegra.

La explosión de ira se visualiza en la siguiente viñeta. El fondo adquiere un matiz más oscuro, realizado por una sucesión de líneas discontinuas que crean un efecto de negatividad en el ambiente, acorde a la situación. Giuseppe grita de forma amenazadora: “*Io mato ela!*” (¡Yo la mato!). En portugués formal se utilizaría “Eu a mato”, ya que “ela” (ella) es un pronombre personal con función de sujeto. Carvalho & Bagno (2015, p. 46) explican que en las formas espontaneas de las manifestaciones lingüísticas en portugués contemporáneo de Brasil lo que se observa es la ausencia del uso de los pronombres objeto (o/os, a/as, en español: el/los; la/las) o entonces su substitución por pronombres sujeto, como en el habla del personaje.

Francesca, por su parte, se proyecta como la contenedora de las reacciones del marido, y protege a la madre de su ataque de furia. En un primer momento, grita en dialecto véneto y repite la prohibición ya realizada en el instante anterior: “*Non!*” (¡no!). Cabe destacar que lo que dice está fuera de los patrones tradicionales de la historieta, en ausencia de globo de habla. Posiblemente indique la magnitud de su grito, imposible de ser contenido. En términos gráficos se destaca con otro tipo y tamaño de letra. A continuación, con un movimiento de brazos marcado por las líneas cinéticas y la nube de

polvo, y un tono de voz elevado, le hace ver a Giuseppe el llanto de los hijos, cuya sonoridad se percibe por el uso de las interjecciones “buáááá!” y “nhé”. Lo que dice se encuentra en portugués: “Olha as crianças” (¡Mira a los chicos!). Nuestra atención se centra en el uso del verbo, con marcas de oralidad, una vez que se substituye la “e” final por “a”. La conjugación formal en imperativo indica el uso de “olhe”. La forma de conjugación se confronta con lo que sigue: la presencia de la “s” en “crianças”, que concuerda con el artículo en femenino plural. En términos de habla coloquial el registro más utilizado, debido a la mayor facilidad en la emisión es “las criança”.

La suegra es la representante de la generación que se mantuvo en Italia. El lenguaje del texto carece de indicios de que, efectivamente haya entrado en contacto con Brasil o con la lengua portuguesa. Sin embargo, su expresión oral oscila entre el dialecto véneto y el portugués, funcionando a manera de una transposición del bilingüismo de la Región de Colonización Italiana en el nordeste de *Rio Grande do Sul* a su país de origen. Asimismo, es una decisión estratégica del autor con el fin de abarcar a los lectores que desconocen al talian.

En las dos viñetas iniciales de la primera línea podemos percibir la presencia de un recuadro en forma de rombo de menor tamaño, sobrepuesto y que muestra a la suegra temblando, conforme nos indica las líneas cinéticas y la expresión de sus ojos. Su ubicación significa simultaneidad, presencia de la suegra al momento en que se desarrolla el diálogo entre Francesca y Giuseppe. El efecto de humor que puede producirse en el lector se extiende por toda la situación, considerando, de la memoria literaria, las desavenencias entre yerno y suegra.

En lo que se refiere al humor, retomamos lo expuesto por Propp (1992). El autor afirma que la risa es algo típicamente humano. Dice que hay diferentes aspectos y variantes que se vinculan a la misma. Si bien propone una clasificación en cuanto a lo que la suscita, lo hace sin la intención de que sea exhaustiva. De esta forma, abre el abanico a las posibilidades derivadas de las particularidades de las situaciones productoras de humor, a lo que adherimos a los fines de análisis. El autor parte de la concepción de que la risa se produce debido a una contradicción, que no se limita al objeto y tampoco al sujeto, sino que nace de una relación recíproca entre ambos. Por un lado, el sujeto tiene una concepción de lo que es correcto, moral, justo o conveniente y por el otro, algo en el mundo contradice dicha concepción. En la secuencia de las viñetas esto se produce a

través de lo verbalizado por Giuseppe y su actitud, ambos confluyendo hacia un supuesto acto de violencia en contra de la suegra.

En la última viñeta, en la que también está sobrepuesto un recuadro, la suegra se muestra con una expresión de vengativa felicidad. Es proveniente del resultado de la situación de conflicto: Francesca contuvo al marido y la suegra pudo decir lo que pensaba sobre él, sin mayores consecuencias de la que ella misma buscaba, que era ganar la discusión.



Figura 16. *Con destino a América, pero en sueños*. Adaptado de *Demo Via* (pp. 2-3), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS

El deseo de *far L'América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991) se materializa en el sueño de Giuseppe, representado en el balón en forma de nube en la tercera viñeta de la primera línea. El personaje divide el espacio del recuadro con su sueño y, a la vez, anticipa el viaje. De forma implícita también manifiesta el deseo de abandonar su situación de campesino dependiente y alcanzar la movilidad social, como vemos en el segundo recuadro de la siguiente línea. Allí se destaca la escena en la que está con una nueva vestimenta y a punto de tener la anhelada tierra propia. El personaje que lo acompaña lo

felicita por adquisición, haciendo uso de una *rutina de interacción* (Goffman, 2001), en el ámbito de lo público. La misma está representada por el apretón de manos, el movimiento de los brazos que lo acompaña, evidenciado en las líneas cinéticas. Igualmente, por el uso de lenguaje formal, en portugués.

El autor comenta que la interacción social en el día a día es una construcción colectiva. Afirma que también puede llamarse encuentro y se da a través de la proximidad física entre dos o más personas. Por otro lado, afirma que la interacción simbólica en actos sujetos a reglas de conducta se constituye como comunicación, y es lo que permite tanto la autorregulación de los actores como la construcción de significados dentro de los procesos de socialización. Dicha comunicación se da siempre que exista la predisposición en participar, ahí ocurre lo que Goffman llama de *estado de habla*, que incluye lo verbal y lo no verbal (miradas, gestos, posturas corporales), con el fin de mantener la estabilidad de la interacción. En este contexto, las ritualizaciones y su complejidad simbólica funcionan como ordenadores y portadores de los códigos de conducta.

En la viñeta, el referido *estado de habla* contiene elementos lingüísticos, que forman la expresión oral del personaje: “Parabéns, Sr. Giuseppe! A terra é sua!” (¡Felicitaciones, Sr. Giuseppe! ¡La tierra es suya!). Asimismo, también están presentes elementos no lingüísticos, que se complementan. Nos referimos a la distancia espacial entre los interlocutores y el apretón de manos. Ambas instancias indican que es un acto formal. Elementos contenidos en el recuadro, como las palmeras y el portugués en la expresión oral del personaje nos señalan que Giuseppe sueña con ir a vivir a Brasil. Esta lengua es la que usa su esposa para despertarlo del sueño. En consecuencia, la nube desaparece juntamente con la escenificación de su deseo, marcado por el “Buf!”, a modo de explosión suave.

Cabe destacar que en el momento de dicho sueño se nos revela el nombre del personaje: Giuseppe. Esta individualización no incluye un apellido. Lo mismo pasa con su esposa, sin embargo, en su caso tardó más tiempo en darse en el transcurso de la historieta. Como veremos, el primer nombre es suficiente para la particularización en su núcleo social y familiar. La construcción de sus identidades no se anula debido a la ausencia del apellido, sino que se configura en base a sus acciones.

El transcurso de las viñetas devela una familia tradicional, en la que el padre es el proveedor y la madre se desempeña como ama de casa. En este caso, está formada por Giuseppe, la esposa que se llama Francesca, tres hijos y uno por nacer, además de la

suegra, la que desconocemos si convive con la familia o las ocasiones en que está presente son esporádicas.



Figura 17. *Se viene otro hijo en camino*. Adaptado de *Demo Via* (p. 3), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la primera viñeta Giuseppe se levanta y se lava el rostro. Lo hace con elementos precarios, típicos de la época: jarrón con agua y una pequeña palangana. Dal Castell (2019) indica que dicho artefacto, utilizado para higienizarse las manos posee variantes en su denominación, como: *cadin* y *baduia*. También una forma que es indicativa de su uso: *lavaman*. Se lo colocaba sobre una mesita, normalmente en la habitación principal.

En la secuencia, la suegra realiza una observación, en portugués coloquial, que lo irrita: "...Ainda precisam acordar ele!" (...¡Además necesitan despertarlo!). En este registro se mantiene el uso dado anteriormente por Giuseppe en cuanto al pronombre personal de sujeto ("ele" – él), ocupando el lugar del pronombre objeto. En textos formales nos encontraríamos con la forma "acordá-lo". En el mismo enunciado, la preferencia por la tercera persona del plural del verbo "precisar" (necesitar), cuando se refiere a una acción ejecutada por una persona determinada, eleva el tono de reproche, dando a entender que ella considera que el yerno es perezoso.

La pelea con la suegra empieza otra vez. Entonces Francesca interviene y, finalmente el marido se dirige a la mesa para desayunar. En cuanto a la comida, Barthes (1961) afirma que es un sistema de comunicación, vinculado a situaciones, usos y conductas. Así, se constituye en un signo. Vimos que la alimentación es uno de los temas tratados en la historieta, y está vinculada a carencias debido a los bajos recursos de la familia. En la primera viñeta de la segunda línea, Giuseppe con expresión de sueño le dice a la esposa: "*Va bene!...Va bene!... Enton me traz o desjejum!*" (¡Bien! ¡Bien! ¡Entonces tráeme el desayuno!). Fue su respuesta frente a la solicitud de que no se pelee con la suegra por la mañana. El enunciado es un *collage* lingüístico: la primera expresión, en la que asiente con la esposa y se calma, se encuentra en italiano, conforme el diccionario Treccani. *Enton*, en dialecto véneto, muestra la variación ya mencionada del diptongo nasal, ya que en portugués se escribe "então". Lo que sigue se encuentra en lengua portuguesa. De esta forma, se complejizan sus realizaciones orales.

Vista desde otro ángulo, la escena es una muestra de la relación desigual que une la pareja, en cuanto a la división de tareas. Dicha relación es propia de la época, fines del siglo XIX. La mujer es la que cumple la función de cocinera y, además, tiene que servir al marido, mientras él desayuna, ya sentado en la mesa. La polenta reaparece, recién hecha y caliente, lo que se indica con las líneas sinuosas que salen del plato, que es único. Francesca está fuera de la escena y lo que se enfoca es la comida y la expresión de desaprobación de Giuseppe, que se complementa con lo que le dice, utilizando portugués: "Só tem polenta!" (¡Solo hay polenta!).

En la siguiente viñeta, el encuadre de plano medio muestra a Francesca, que le pide en portugués si puede traer carne para casa. Es la carne, alimento al que tenían poco o nulo acceso, la que motiva un hecho y precipita otro, que cambiará la vida de la mencionada familia, retratados con humor más adelante. A continuación, el enfoque en

plano americano muestra nuevamente a Francesca. Este encuadre es necesario para que realice un gesto, el de abrazar su vientre. La construcción del sentido se visualiza, además, en lo que enuncia con registro formal: “...Afinal, nós dois precisamos nos alimentar!” (...Después de todo, ¡los dos necesitamos alimentarnos!). Esto hace ver, aunque dicho de manera indirecta, una situación: que otro hijo está en camino. La viñeta de tamaño más chico incrustada en la parte superior, uniendo ambos recuadros es la que indica, con el signo de interrogación y el primer plano de Giuseppe, que no había entendido lo que estaba ocurriendo. En el plano general de la siguiente viñeta se confirma su incompreensión, cuando camina hacia el campo y se pregunta: “Nós dois?” (¿Nosotros dos?). Esta secuencia muestra la idea culturalmente aceptada, de que la carne puede nutrir y es lo que una mujer embarazada necesita, ubicándola como una comida fundamental. En el caso de Giuseppe, la actividad en el campo exige mucho esfuerzo físico, por lo tanto, también necesita de una buena alimentación.

Destacamos en la última viñeta, un elemento que aparece como parte del paisaje en el campo. En este caso, un perro caminando solo, perseguido por las moscas y que mira al lector. Representa la libertad y el precio por circular con autonomía, sin los cuidados que se le debiera dispensar, en el caso de ser una mascota. Es la autosuficiencia que los trabajadores del campo, incluidos el personaje y sus compañeros no tienen.



Figura 18. *El patrón*. Adaptado de *Demo Via* (p. 4), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la secuencia, hay un recuadro en que Giuseppe está con otros tres trabajadores, cuyas figuras replican su aspecto físico. El narrador enuncia “Um dia duro” (Un día duro) para todos. Toda la conversación se desarrolla en portugués, menos la indicación del segundo trabajador que, al contestar la pregunta: “Alguém já pensou em ir pra América?”

(¿Alguién pensó en irse a América?) utiliza el pronombre personal en italiano: *io* (yo), marcando así su origen. Asimismo, a los fines de facilitar la articulación de la preposición “para”, la transforma en “pra”, de amplio uso en el portugués oral de Brasil.

Podemos identificar en esta semiosfera rural, diferentes jerarquías y relaciones. Los trabajadores representan un colectivo a modo de masa sometida a un patrón y a la plantación en el latifundio, una vez que físicamente y en su modo de vestir, la imagen revela que son todos muy parecidos, casi reproducciones el uno del otro. Hay marcas de las desigualdades presentes en la historieta en cuanto al capital económico. Bourdieu (2000) expresa que “a través de la distribución de las propiedades, el mundo social se presenta, objetivamente, como un sistema simbólico que está organizado según la lógica de la diferencia, de la distancia diferencial” (p. 136). De esta manera, la viñeta representa un espacio simbólico. Dicho espacio se caracteriza por las posiciones sociales desiguales, ocupadas por los personajes en el mundo construido.

Hasta la interacción entre ellos se hace difícil. Cuando empiezan a hablar sobre ir a América, son cohibidos por una presencia intimidante, la del patrón. En ese sentido, dicho deseo, que incluye a más de un trabajador descontento por su situación y las perspectivas generadas por el viaje son indicios que nos permiten vislumbrar la posibilidad de movimiento y el dinamismo de la semiosfera, que puede ser individualizada por sus rasgos. La concreción de dicho movimiento supone discontinuidad y cambio, tanto para el patrón como para Giuseppe, su familia y los demás trabajadores que pueden decidir emprender la travesía hacia América.

Rescatamos la perspectiva de Foucault (2001) sobre el poder, cuando dice que no es una manifestación del consenso, pero que tampoco existe por sí mismo, porque está ligado a la acción. El autor habla de relaciones de poder, y desde ahí afirma:

Una relación de poder sólo puede articularse sobre la base de dos elementos que son cada uno indispensable si se trata realmente de una relación de poder: ese "otro" (sobre quien se ejerce una acción de poder) debe ser enteramente reconocido y mantenido hasta el fin como una persona que actúa; y que, ante una relación de poder, se abra todo un campo de respuestas, reacciones, resultados y posibles invenciones. (p.253)

Como veremos a continuación, el que va a actuar es Giuseppe. Uno de los trabajadores hace que los demás se callen para evitar que el patrón escuche el tema de la

conversación. Las dos viñetas ubicadas una arriba de la otra muestran la simultaneidad de las acciones: la indicación de la llegada del patrón y el primer plano de dicho personaje. El mismo aparece sentado en la comodidad de su caballo. La actitud de soberbia, sumada a su aspecto físico son un símbolo de la posición que ocupa, debido a que posee capital económico. Desde allí le habla a Giuseppe, que se encuentra parado y con su azada en la mano. Le da una orden, de manera formal y en portugués: “Sr. Giuseppe, está atrasado no seu aluguel! Providencie o pagamento!” (Sr. Giuseppe, está atrasado con su alquiler. ¡Providencie el pago!). También de manera formal y en portugués, Giuseppe se contiene y contesta: “¡Sim, senhor!” (¡Si, señor!). El uso del portugués formal, de una determinada manera contribuye a nivelar las diferencias sociales y económicas de ambos personajes, al menos en su forma de hablar. La contención de Giuseppe proviene de la necesidad de mantener el vínculo laboral, lo que incluye también seguir contando con un espacio para habitar.



Figura 19. Trabajo: indignación y sometimiento. Adaptado de *Demo Via* (p. 4), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En el primer recuadro compartimos el ángulo de visión de Giuseppe y observamos al patrón yéndose lentamente en su caballo. Su rostro y las metáforas visuales sobre su cabeza exteriorizan su contrariedad por la situación de la cual es víctima. Es el sometimiento lo que le impide demostrar a su jefe lo que realmente siente en relación a su situación laboral. Lo resume de manera verbal con el enunciado “*carcamano desgraçado*”, forma que encuentra para exteriorizar su ira. La palabra “*carcamano*”, de acuerdo con Dicio - Diccionario Online de Portugués, se utiliza con el fin de referirse de forma peyorativa a los italianos. En la situación de uso de la historieta, la intención de Giuseppe es insultar al patrón, una vez que completa su expresión con el término

desgraciato. La palabra está ausente en los diccionarios de talian consultados, y en italiano figura con la grafía *disgraziato*. Consideramos que podría tratarse de una variedad del dialecto napolitano, una vez que está presente en el *Cansonero del Conte di Popoli*, en la Biblioteca Nacional de París. Es un códice manuscrito considerado único, del periodo aragonés, escrito en una coiné meridional, con predominancia del napolitano, cuyo estudio filológico fue realizado por Manuel Gil Rovira (2002).

A continuación, Giuseppe incrementa la expresión de su indignación. El encuadre, en el que se lo ve de frente al lector, nos hace partícipes de dicho sentimiento. Toma de la memoria cultural brasileña una frase hecha: “Um dia a casa cai!”, como una forma de advertencia, de que en algún momento él va a tomar la decisión necesaria para cambiar la situación. Las líneas cinéticas y la onomatopeya “¡Vupt!” dan cuenta del movimiento que hace con los brazos al tirar su azada al piso. La muestra de enojo se completa con la mirada y la nube de polvo. En el transcurso del análisis continuaremos refiriéndonos a las onomatopeyas¹¹ relevantes para la producción de sentidos.

Los demás trabajadores vuelven a entrar en escena y uno de ellos le dice algo que no le gusta a Giuseppe, mezclando talian y portugués coloquial: “*Ma vá!* Se cair tu vai ter que pagar também” (¡Pero vaya! ¡Si se cae también vas a tener que pagar!). Si bien es una expresión que debería ser comprendida de forma no literal, la respuesta del compañero se dirige a la realidad del mundo creado: cualquier siniestro en las viviendas posiblemente debería ser reparado por el propio trabajador. En ambos enunciados está presente la situación de opresión que los vincula al patrón y la imposibilidad de manifestarse en contra de la relación desigual que involucra a ellos y sus familias.

Destacamos el fragmento “tu vai ter”, debido a que traslada a la enunciación una de las formas orales del portugués de *Rio Grande do Sul*. De esta forma se conjuga el verbo en tercera persona del singular, cuando en términos formales debería conjugarse en segunda persona: “Tu vais ter”.

¹¹ Las onomatopeyas presentes en la obra de Iotti responden en general a las convenciones internacionales.

La piedra motivadora



Figura 20. *El conejo del cambio*. Adaptado de *Demo Via* (p. 5), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El patrón vuelve para decirles que tendrá que derivar a ellos el aumento de los impuestos realizado por el gobierno. Su movimiento es como un lento paseo, puede ir y volver cuando quiera, debido a su condición socio económica. Las dos viñetas de menor tamaño, sobrepuestas en la primera línea muestran el contraste exteriorizado en los rostros de ambos. Por un lado, la soberbia del patrón y, por el otro, la ira de Giuseppe. En términos visuales funcionan como enlaces que hilan la secuencia. En el centro visualizamos la actitud de subordinación de los trabajadores. Al percibir que el dueño de las tierras volvía, inmediatamente dejaron lo que estaban haciendo y se posicionaron para escucharlo.

La situación difícil se transmuta en posibilidad cuando al lado del patrón aparece un conejo. En la secuencia de recuadros de la segunda línea, el foco de atención pasa del dueño de las tierras al animal. Hay un cambio progresivo, que empieza en un encuadre relativamente amplio, en el que el conejo se ve a la derecha, cerca de una piedra, como parte del paisaje, y llega al foco del primer plano en el que se destaca su cabeza y sus

orejas, en la tercera viñeta. Así también, el recuadro siguiente, con fondo blanco, pone en relevancia a Giuseppe y una situación vivida por él antes de que salga de su casa para ir al trabajo, como vemos a continuación.

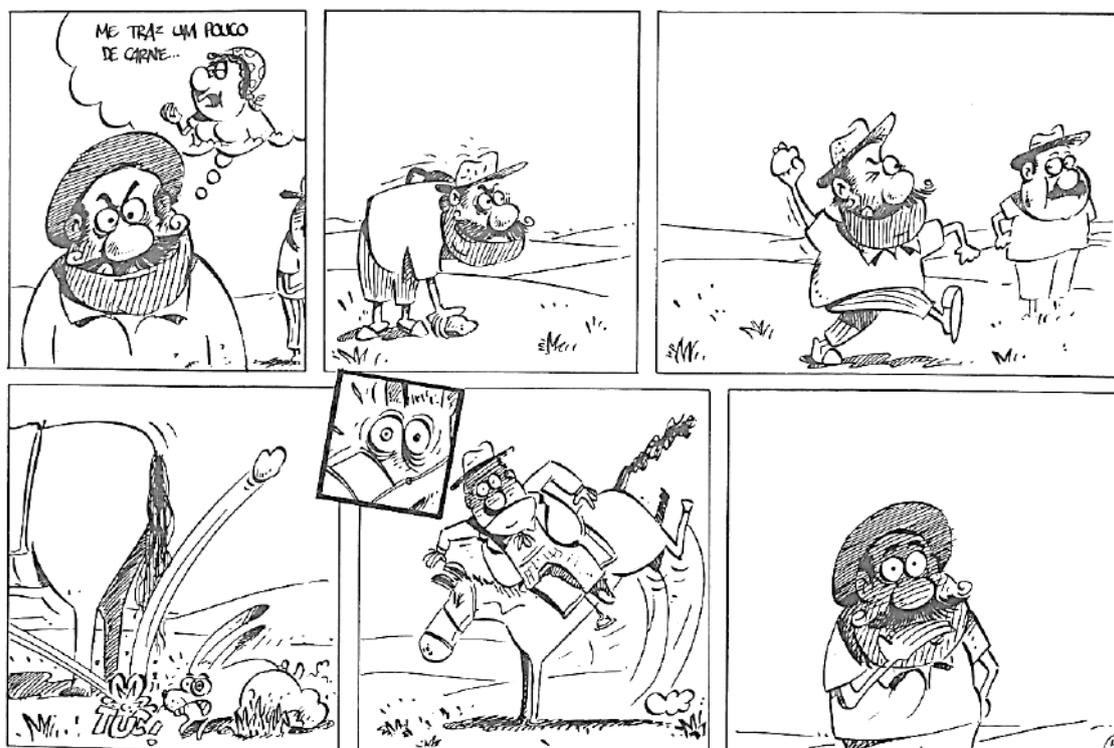


Figura 21. La intención materializada. Adaptado de *Demo Via* (p. 5), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El personaje en retrospectiva, se acuerda que la esposa le había pedido si podría llevar carne para casa. Las palabras, en el rescate de su memoria, aparecen como una orden y motivan su acción: “Me traz um pouco de carne...” (Tráeme un poco de carne...). En la voz de Francesca percibimos la utilización de un recurso de la oralidad en portugués: el inicio de la oración con el pronombre objeto “me”. Por otra parte, la conjugación verbal en segunda persona del singular, mantiene la característica del uso regional de *Rio Grande do Sul*, lo que facilita la pronuncia: (tu) “traz” en lugar de (você) “traga”.

A continuación, Giuseppe ejerce una práctica corriente para la época, que era la de cazar animales con el fin de alimentarse, y lanza una piedra al conejo. Las viñetas de la primera fila muestran dicho movimiento. Esta actitud revela que establece una prioridad: alimentar a su mujer embarazada es más importante que escuchar al patrón, la voz que pretende imponer una forma de vida.

Las consecuencias de su actitud son inesperadas. La secuencia es un ejemplo de lo que puede ocurrir en las historietas, relacionado con la sintaxis de los encuadres. Eco (2006) se refiere a la existencia de *leyes de montaje* vinculadas a dicha sucesión. El autor considera que, a pesar de utilizar recursos cinematográficos, lo hace de una forma particular:

La historieta se “monta” de forma original, aunque solo sea porque el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como en el film, sino a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad. El cómic desmenuza el *continuum* en unos pocos elementos esenciales” (pp. 157-158).

Entonces, el *continuum* en la secuencia del incidente con la piedra y el conejo se resuelve de una manera simple, con elementos vinculados a las expresiones y actitudes de los personajes. De modo impulsivo, sin reflexionar sobre el desenlace, Giuseppe levanta la piedra, la apunta y tira. La viñeta sobrepuesta, de menor tamaño indica la simultaneidad de los acontecimientos: la piedra cae cerca del conejo y hace el sonido que se reproduce con la onomatopeya “Tuc!”. Así, asusta al caballo y al conejo. El reflejo del equino lo hace saltar y la consecuencia es que derriba su jinete al piso. En el último recuadro vemos a Giuseppe con los ojos desorbitados, la mano en la boca y cubierto por una sombra, lo que sugiere que está reconsiderando su acción. Al mirar hacia el lector, busca su complicidad, lo que promueve la risa.

Decisión tomada: a América vamos a ir

En la secuencia de viñetas a continuación, veremos que el patrón, en la relación de poder establecida lo insulta: “*Imbecile!...*” (¡Imbécil!) y lo expulsa de sus tierras. El término está en talian, conforme Tonial (2005). La versión en italiano que consta en el diccionario Treccanni es *imbecille*, con doble l. Su rostro muestra su ataque de ira, a través de la metáfora visual de las lenguas de fuego saliendo de su boca. El recurso gráfico utilizado, en el que la mano sobrepasa el espacio de contención del marco de la viñeta amplía la demostración de enojo, e invade el espacio de la página:



Figura 22. Decisiones: el patrón y el empleado. Adaptado de *Demo Via* (p. 6), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La expulsión fue el punto que precipitó un giro en la vida de Giuseppe. Podemos incluir la situación en lo que Bajtín (1989) denomina *umbral*. Aunque lo vincule al género novela, es un concepto útil a nuestros fines. Dice:

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis* y la *ruptura vital*. La misma palabra “umbral”, ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociado al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a travesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. (p. 399)

Al interior de la semiosfera rural percibimos que las relaciones tienen una estabilidad relativa. En las viñetas a las que nos referimos, la crisis culmina cuando Giuseppe se rebela en contra de la explotación a la que él y sus compañeros están sometidos, decide reunir su familia y viajar hacia América. Ahí se concreta el sentido

metafórico del umbral: él rompe con lo que se venía extendiendo en el tiempo para tomar la decisión de desplazarse hasta otro espacio, lejano al actual y así volver a empezar.

El efecto de humor generado por la caída del patrón va al encuentro de la ridiculización no lingüística a la que el personaje es expuesto. De esta forma se cumple lo que afirma Propp (1992) cuando se refiere a la risa como un arma de destrucción. En este caso, aunque sea por un instante, socava la autoridad y torna vulnerable al patrón y lo que él representa desde su posición social y económica.

En la segunda línea de viñetas, a partir de lo que dice el personaje, la resolución es un acto de coraje, con el fin de romper con la situación de miseria. La decisión se expresa en la enunciación oral de Giuseppe, a través de la mezcla lingüística entre dialecto véneto, italiano y portugués, bien como en su actitud física. Dice: “*Non* precisa gritar! *Io* vou mesmo! Sabe *perché?* *Perché io* vou pr’ América!” (¡No hace falta gritar! ¡Realmente me voy! ¿Sabe por qué? ¡Porque me voy a América!). El hecho se relaciona con la libertad de poder decidir sobre la manutención o no de la relación de poder. Conforme Foucault (2001):

Cuando se define el ejercicio del poder como un modo de acción sobre las acciones de los otros, cuando se caracterizan estas acciones a través del gobierno de los hombres por otros hombres - en el sentido más amplio del término- se incluye un elemento importante: la libertad. El poder se ejerce solamente sobre sujetos libres que se enfrentan con un campo de posibilidades en el cual pueden desenvolverse varias formas de conducta, varias reacciones y diversos comportamientos. (p. 254)

En la primera viñeta de la segunda línea, vislumbramos la acción a partir de la mirada del patrón, que se calla y observa con cara de asombro, mientras Giuseppe le mueve el dedo de la mano de forma desafiadora. Además, a modo de lucha simbólica en contra de su situación y la de los compañeros de trabajo, indirectamente los incita a que hagan lo mismo. Así, busca atraer aliados a su reivindicación, a través de actuar a favor de un cambio que para el patrón era imprevisible. El encuadre de plano general de la tercera viñeta amplía la visión y a la vez representa un grito libertador, que se expande en el espacio. La contundencia de lo verbal es un punto clave en el desarrollar de las acciones. Giuseppe enuncia que se va a América.



Figura 23. La conmovición de Francesca. Adaptado de *Demo Via* (p. 6), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Dentro de los esquemas de la sociedad patriarcal, al tomar la decisión de viajar a América, Giuseppe no le consulta a Francesca, solamente le comunica y le dice que “junte las cosas”. En medio de la tarea de lavar y colgar la ropa, reservada a las mujeres, se sorprende al enterarse y grita. Esa situación muestra que el cambio también fue imprevisible en la semiosfera familiar. Lo podemos ver en el recuadro sobrepuesto, en primer plano, cuya expresión verbal está destacada en mayúsculas, uniendo duda y asombro: “Viajar?!” (¿¡Viajar?!). Además, en la superposición de viñetas hay un antes y un después muy breve entre las dos informaciones proporcionadas por el marido, que también altera su voz al decir hacia dónde van: “Èco! Nós vamos pr’América”. (¡Eco! Vamos a América). El vocablo “Èco”, funciona a los fines de contestar la pregunta de la esposa. Igualmente lleva un implícito que es el de reforzar la decisión unilateral de Giuseppe, aun cuando Francesca no haya emitido su opinión. La decisión cabe al hombre en la familia. En la última viñeta, igualmente en primer plano se intensifica su desconcierto. Lo único que puede decir, es: “Hã?!..”. La travesía tiene implicaciones para

la familia. Es un emprendimiento que está por concretarse y a la vez abarca otros significados percibidos por Francesca en el transitar hacia un cambio radical en sus vidas.



Figura 24. Adiós a la suegra. Adaptado de *Demo Via* (p. 7), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Los saltos en el tiempo contribuyen a acelerar el ritmo narrativo. El lapso indicado por el narrador es de una semana, presente en la parte superior izquierda de la primera viñeta. Fue el periodo que transcurrió mientras Giuseppe preparaba el viaje. Las tareas organizativas supusieron vender las pocas pertenencias de la familia, arreglar la documentación necesaria y hablar con el sacerdote. Esta última acción señala un vínculo

considerado imprescindible con las estructuras religiosas y la posición ocupada por los integrantes de la iglesia católica, en términos sociales.

En la secuencia, el foco de atención en Giuseppe empieza en el primer recuadro, donde se lo resalta en plano medio, anunciando las novedades sobre el viaje, mientras Francesca aparece en un costado: “*Tutto* pronto! Vendi as coisa, arrumei os papel...”. (¡Todo listo! Vendi las cosas, arreglé los papeles...). El pronombre indefinido *tutto* se presenta en italiano. En dialecto, Tonial (2005) lo registra con una sola “t”: *tuto*. Le sigue la representación oral del portugués, en la que los sustantivos no acompañan el número de los artículos, produciendo apócope: “as coisa” por “as coisas” y “os papel” por “os papéis”.

En la secuencia el foco se dirige a Francesca, mientras las imágenes revelan sus sentimientos. En el tercer recuadro cambia el ángulo y la vemos como si estuviéramos ubicados a las espaldas de Giuseppe. El significado de la expresión del rostro de Francesca en las tres viñetas y principalmente en la última, cuando el marido la observa en el rombo sobrepuesto, motiva su pregunta: “*Ma vá!...Che cara é essa?!?*” (¡Andá! ¿Qué cara es esa?). En la expresión “*Ma vá!*” está implícita la frustración por su actitud, que va en contra del entusiasmo que siente por el cambio.

El diálogo entre ambos se tensiona debido a que la suegra no quiere irse a América. Destacamos las estrategias gráficas utilizadas en esa situación: hay dos viñetas ubicadas una arriba de la otra. La de arriba enfoca a Francesca en primer plano, la cual expresa tristeza y comunica la decisión de su madre. En el recuadro de abajo, en acción simultánea, vemos a Giuseppe, también en primer plano, pero más próximo, lo que destaca sus ojos. El suspenso generado por esa expresión se aclara en la viñeta siguiente, en el transcurso del diálogo. La tensión llega a su punto máximo y se mezcla con el efecto humorístico, debido a la respuesta dada: “*Enton vômo amanhã!*” (¡Entonces nos vamos mañana!). La primera parte del enunciado: “*Enton vômo*” es propia del habla del descendiente de italiano. Con la primera palabra ocurre la substitución del diptongo nasal, ya que “*enton*”, en portugués es “*então*”. “*Vômo*” es el registro oral informal del verbo “*ir*” conjugado en primera persona del plural, cuya versión formal es “*vamos*”.

El recuadro con un plano general próximo a los personajes enmarca la escena en que la pareja está frente a frente y Giuseppe expresa su felicidad por la noticia. La alegría del personaje se extiende gráficamente al momento inmediatamente anterior, en la línea cinética producida por el movimiento de su brazo derecho, que invade los recuadros

anteriores. Francesca, caracterizada con vestimenta típica de las personas menos favorecidas de Italia, con pañuelo en la cabeza, pollera y remera con remiendo en la manga, carga una canasta artesanal. El objeto remite a una actividad común entre las mujeres, la ejecución de manualidades. De acuerdo con Slomp Giron (2017), el momento de ocio femenino significaba seguir con el trabajo. Una de esas actividades era hacer la *dressa*, o sea, el trenzado de la paja de maíz o mimbre para la confección de carteras, sombreros y canastas.

La respuesta de Francesca es contundente. Lo insulta gritando “¡Cretino!”, en un primer plano que muestra a ella y su sombra exhalando llamas de fuego por la boca, lo que indica su aversión frente a la falta de consideración del marido por la suegra. El término está presente tanto en italiano como en dialecto véneto. Se sobrepone a la viñeta un recuadro de menor tamaño, en el que se ve a Giuseppe con una expresión de temor. En la secuencia también hay una superposición. El objetivo es destacar el cambio en la actitud del marido, que finalmente entendió al instante lo que sus palabras habían producido en Francesca.



Figura 25. Cantar para después llorar. Adaptado de *Demo Via* (p. 7), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

A continuación, Giuseppe decide salir para caminar. En las tres viñetas canta, lo que se muestra por los elementos icónicos representativos de música en los balones y que dan idea de sonido. En la secuencia, su ánimo decae. La alegría proporcionada por el viaje a emprender se empaña porque dejará su país. En el mundo creado, el autor recupera lo que culturalmente se hacía en Italia y después se trasladó a Brasil con los inmigrantes. Nos referimos al canto, con el que los inmigrantes manifestaban los hechos de la vida, los sentimientos que los acompañaban y las concepciones construidas históricamente y que,

a la vez, se dinamizaron con la migración. Piazza Julio Ribeiro (2004) explica que el canto popular tradicional es una de las manifestaciones de la cultura oral de la región de colonización italiana en *Rio Grande do Sul*. De esta forma, es parte de su identidad, vinculado a prácticas colectivas, utilizadas para expresar alegrías y tristezas. La autora comenta que las familias cantaban mientras trabajaban la tierra, o en los encuentros entre vecinos, los denominados *filós*, en los que compartían su tiempo libre. Los mismos ocurrían en los sótanos de las casas y, además de cantar, las mujeres bordaban, cosían, confeccionaban la *dressa* mencionada anteriormente, y los hombres hablaban y jugaban cartas.

Una de las temáticas presentes en sus letras se relaciona con lo que canta Giuseppe, el viaje a América. Destacamos que en su materialización hay una mediación, que creemos puede ser del autor debido a que ocurre en el interior de los recuadros, en la parte inferior. El espacio fue destinado a la traducción de la letra de la música al portugués. Dicha transposición de una lengua a otra puede darse en diferentes dimensiones. Además del aspecto cultural, también se vincula al hecho de leer un texto y, en dicho proceso, interpretarlo. Para Puccinelli Orlandi (1996), siempre es un trabajo con lo simbólico y la producción de sentidos. La canción retoma elementos relacionados con el viaje y la familia, como la figura del marinero, la mención a la madre y a América. Giuseppe canta: “...*il marinar va via...senti, ho mamma mía...in América vô andar!*” Dice la letra traducida al portugués, conforme el autor: “O marinheiro vai embora. Ouça, minha mãe. À América estou indo”. (El marinero se va. Escucha, madre mía. Estoy yendo a América). La enunciación es híbrida y representa las transformaciones que pueden ocurrir en la oralidad, especialmente en interpretaciones musicales libres. El término *marinero* (marinero) a través del proceso de apócope se registró en la canción como *marinar*. Lo mismo ocurrió con andar, conjugación que en italiano es *andare*.

La secuencia que veremos expone un elevado grado emotivo. Las dos primeras viñetas encuadran el llanto de Giuseppe, amparado por el árbol, que señala el aferrarse a las raíces que va a abandonar, desde dos planos distintos: uno medio muy próximo y uno general con mayor amplitud de visión. De esta forma hay un desocultamiento de lo que siente, aunque no lo muestre a su familia. En dicha actitud está implícita la creencia cultural de que “hombre no llora”, por ese motivo debe ocultarse a estos fines, como podemos observar:

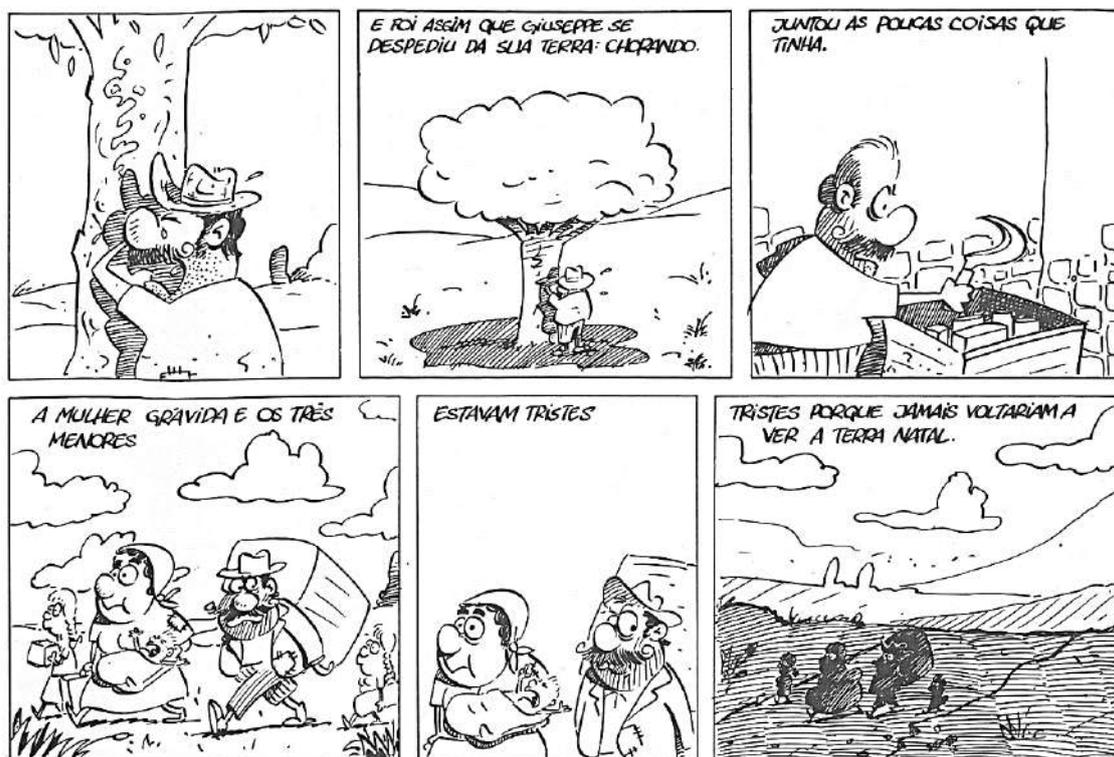


Figura 26. El relato de la despedida. Adaptado de Demo Via (p. 8), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El narrador expone estos momentos previos al viaje y el hecho de que lo más probable era que nunca volverían a Italia: “A mulher grávida e os três menores estavam tristes. Tristes porque jamais voltariam a ver a terra natal” (La mujer embarazada y los tres chicos estaban tristes. Tristes porque jamás volverían a ver su tierra natal). Llevan lo poco que poseen, lo que refuerza lo que ya conocíamos sobre su situación socio económica y que, además es el motivo del viaje. En la segunda línea de la historieta, Giuseppe transporta un elemento evocador de la época: el baúl, contenedor de sus pertenencias. El encuadre pasa de un plano general a uno medio, con el fin de revelar su tristeza, en el conjunto entre imagen y lenguaje verbal del narrador. El hecho de agregar recuadros de una secuencia inmediata, como en las dos primeras viñetas de la primera fila y en las tres de la segunda, por una parte, acentúa el interés en dichas escenas y a la vez disminuye el ritmo narrativo.

Desplazamientos hacia el mar

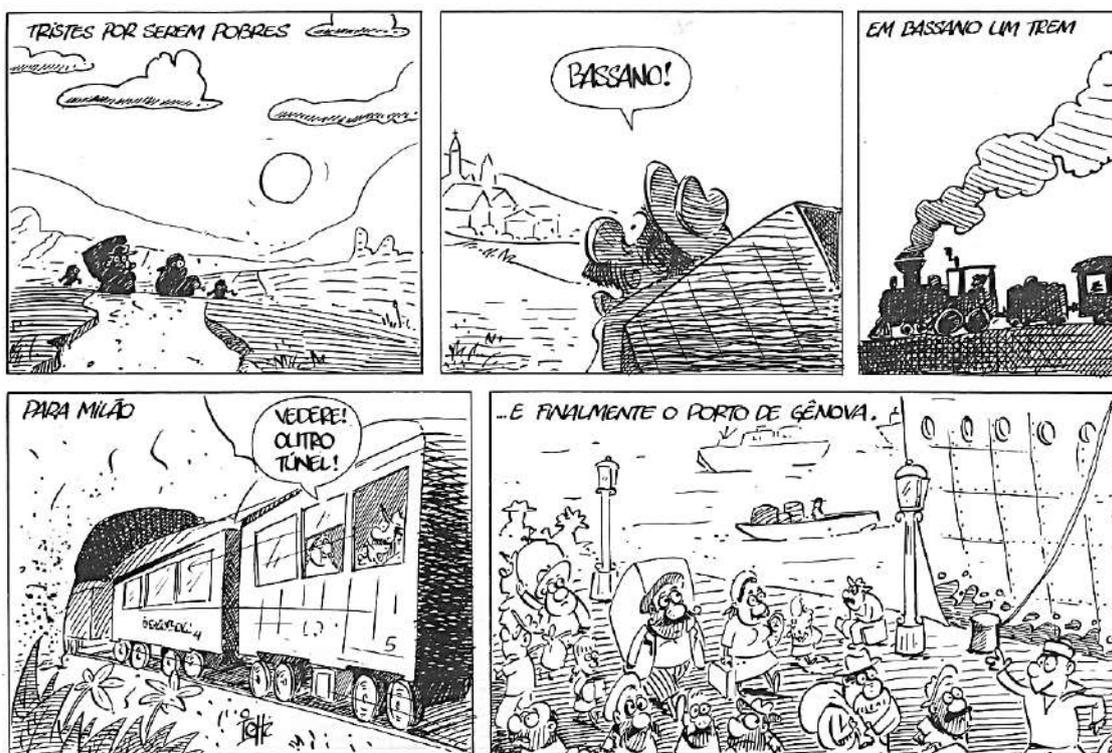


Figura 27. Camino hacia el puerto. Adaptado de *Demo Via* (p. 8), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La voz narrativa interviene en el desarrollar de los acontecimientos, para explicar el camino recorrido por la familia, en territorio italiano, hasta la llegada al navío que los llevaría a América. Así evidencia el transitar por espacios desconocidos. El recorrido incluye referencias espaciales precisas: de Bassano viajan en tren hacia Milán y llegan al puerto de Génova. De esta forma, las fronteras entre la realidad histórica y la ficción se desdibujan en el mundo creado, ya que dicho puerto, conforme De Boni & Costa (1984) era el lugar en que los inmigrantes subían al navío que los conducirían lejos de Italia. En dicha secuencia podemos marcar el juego de *hacer-parecer-verdad* (Greimás, 1989), que crea un efecto de sentido con matices históricos.

En el puerto, los inmigrantes forman una masa, en la que la individualidad se pierde en las representaciones de personajes masculinos idénticos, de la misma forma que aparecían en la viñeta en que veíamos a los campesinos con sus azadas. De esta forma se abarca el sentido de exclusión de su tierra natal debido a la precariedad de las condiciones

de existencia y, a la vez, la perspectiva de una vida nueva, motivada por la decisión de irse.



Figura 28. Inicio de la travesía en el mar. Adaptado de *Demo Via* (p. 9), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la secuencia, el tiempo está marcado y definido por el narrador que informa sobre su transcurrir. La salida del navío al mar tardó veinte días, lo que expone una pausa en el transitar. Luego, en un efecto que crea suspenso sobre lo que vendrá, Francesca y Giuseppe aparecen en primer plano. Para interpretar esta viñeta, podemos recurrir a lo que Eco (2006) explica sobre la gramática del encuadre:

En el ámbito del encuadre, los factores semánticos se articulan en una serie de relaciones entre palabra e imagen: así se obtiene el nivel mínimo de una complementariedad por efecto (la palabra expresa una postura que el dibujo es incapaz de explicar en todas sus implicaciones). (p. 157)

En la secuencia del hilo narrativo, la expresión de los personajes en primer plano, y la lágrima que corre en la mejilla de Francesca, aliados a lo expresado por el narrador, “Um grito na garganta” (Un grito en la garganta), se complementan para referirse al dolor por dejar su país. Es lo que se visualiza en el recuadro siguiente y causa un efecto de sorpresa, ya que funciona como un grito colectivo, el de los inmigrantes. La viñeta adquiere importancia en el conjunto en términos visuales, y se destaca debido a sus dimensiones.

El grito entonces se expresa en la intervención a nivel gráfico, en la que leemos *Demo Via* (vámonos), con letras ampliadas, en negrita y que desbordan las líneas del recuadro en la parte superior. Barbieri (1993) explica que el tipo de letra, si bien a veces es obviado en la producción de sentidos, se transforma en una parte fundamental en lo que se refiere a los aspectos de comunicación en las historietas. A dicha escritura, que puede estar fuera o adentro de los globos, el autor la denomina *rotulación*.

En cuanto a la dimensión de las letras, la operación de rotulación que acompañamos hasta ahora en la construcción de la historieta fue la de la escritura manuscrita, tanto en la voz narrativa como en los balones de habla o pensamiento. Las variaciones ocurrieron en base a las convenciones del cómic, por ejemplo: las alteraciones de voz en mayúsculas, bien como las onomatopeyas e interjecciones, que mostraron letras de mayor tamaño y bidimensionales.

La forma gráfica de *Demo Via* tiene un sentido simbólico, de inicio de una acción grandiosa y deseada. Indica el tan esperado inicio de la travesía hacia un futuro distinto. Sobreponiéndose a una parte de la letra “A” que completa la palabra *Via*, un navío surca

el mar. De sus chimeneas se desprende una cantidad considerable de humo, como señal de empuje hacia lo nuevo. Lo verbal, expresado con “Demo Via” y el elemento icónico (navío) se complementan para generar sentido. A la vez, se relacionan con el enunciado, escrito en el lado derecho de la viñeta y que se mezcla con el humo del medio que los transporta: “Iotti apresenta: a saga da imigração italiana! ... Ou como o Radicci veio parar aqui! Para o desespero dos leitores, isso é só o começo!...” (Iotti presenta: ¡la saga de la inmigración italiana!... ¡O cómo Radicci terminó acá! ¡Para desesperación de los lectores, eso es solo el principio!....). En esa fisura con el sentimiento de tristeza, la puntuación colabora para enfatizar el tono de humor de lo escrito, que se vincula con el personaje que Francesca lleva en su vientre.

Hay un corte que anticipa el futuro, internamente en el relato y externamente en relación con las nuevas producciones del autor, que nacerán con el personaje Radicci. La interpelación a los lectores marca un intervalo en el continuum y produce risa, advirtiendo sobre lo que los espera a partir de este momento, el de la creación del personaje, lo cual todavía no sucedió físicamente en lo narrado. La “desesperación” de los lectores se conecta a las características que Radicci adquiere con posterioridad a esta obra, la cual marca su génesis. Acá es posible retomar el paratexto inicial, el subtítulo. El mismo enuncia: “La historia de la inmigración italiana en historietas o ahí viene Radicci”. Refuerza lo que mencionamos sobre su nacimiento y la relación con los lectores.

El “grito en la garganta” enunciado por la voz narrativa en la primera línea de viñetas se completa con el “dolor en el pecho” de la tercera. Sin embargo, mezcla el humor debido a lo inesperado de la escena. El narrador manifiesta: “... e um rombo no bolso, é claro!...” (y un rombo en el bolsillo, ¡obviamente!...). Ese gasto inesperado se debió posiblemente a los vicios de Giuseppe. En el último recuadro, la forma verbal del insulto está substituida por elementos icónicos en el globo de habla. Indica que es una palabra o expresión que queda a criterio del lector reponer.

El mencionado personaje comenta con Francesca que el tabernero le “...tirou os últimos *fiorin!*”, o sea, le sacó el dinero que tenía. Tonial (2005) relaciona el *fiorin* con el florín holandés. En el material sobre las monedas que circularon en Brasil, elaborado por el Banco Central de dicho país (BCB, 2004) se informa que, durante el dominio de los holandeses, ocurrido entre 1630 y 1654 se acuñaron las primeras monedas en Brasil, que eran los *florins* y *soldos*. El vocablo *fiorin* es el que permaneció en uso entre los inmigrantes. Lo que podemos destacar, además, es que el globo de habla en su función

de zona del discurso puede contener, además de lenguaje verbal, también el icónico, con el fin de completar lo que se quiere expresar. En este contexto de uso, lo no verbal se refiere a un insulto que califica negativamente la actitud del tabernero.

Y en el navío...



Figura 29. Socialización en el navío. Adaptado de *Demo Via* (p. 10), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Advertimos que el transcurso del viaje señala la convivencia no siempre pacífica entre la masa de pasajeros y los tripulantes, cuyos percances causan risa. La dicotomía alegría/tristeza se mantiene presente y atraviesa la historia, manifestada en las palabras del narrador que observa actitudes y conversaciones en el espacio del navío. Expresa, en matiz poético: “A pesar de todo, todos estaban alegres. Muchos planes... e a nave balança com o mar” (A pesar de todo, todos estaban alegres. Muchos planes... y el navío se balancea con el mar). El hecho de moverse precipitará la situación revelada a continuación.

Destacamos la segunda viñeta, que expone la diversidad de destino de los inmigrantes que compartían el navío, bien como las diferencias socio económicas, plasmadas en la vestimenta. En este caso, Brasil y Argentina. El atuendo del inmigrante que habla con Giuseppe lo ubica en un nivel más elevado en cuanto a recursos disponibles para el viaje. En la conversación, ambos personajes utilizan el pronombre personal en italiano “io”, correspondiente a “eu” en portugués y “yo” en español, recurrente en el habla de Giuseppe. La elección de un pronombre en primera persona del singular, en el lugar del plural, revela la importancia del hombre como jefe y representante de la familia,

y la situación de subordinación de los demás miembros, una vez que, al menos en el caso de Giuseppe, no viaja solo. Las ideas preconcebidas en las que la mujer y los niños estarían en una situación inferior se mantiene en la secuencia, en consonancia con la voz narrativa, refiriéndose al navío: "...e como balança!" (... ¡Y cómo se balancea!). Aunque de inmediato, los acontecimientos dan un giro inesperado, generador de humor:



Figura 30. Giuseppe y los mareos. Adaptado de *Demo Via* (p. 10), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Francesca le manifiesta a Giuseppe, frente al movimiento del navío en el mar, que ella y los niños no se sienten bien. El marido entonces le dice al otro inmigrante, en tono cómplice: “As crianças e as mulheres sempre enjoam!..” (¡Los chicos y las mujeres

siempre se marean!..), y se ríe como forma de consolidar su supuesta fragilidad, en comparación con el género masculino. Podemos aludir a Eco (1987) que afirma que en lo cómico ocurre la transgresión de una regla. Comenta: “¿Cuáles son las disposiciones que lo cómico viola sin que deba reiterarlas? Ante todo, las comunes, es decir, las reglas pragmáticas de interacción simbólica que el cuerpo social debe considerar como dadas”. (p. 372). El autor se refiere a las reglas de conversación de Grice. En esta situación, debido a lo que ocurre a Giuseppe inmediatamente después, su enunciación podría violar la regla de la cantidad (Grice, 2005, p.516), una vez que lo que dijo no era necesario, en términos de informatividad, para el acto comunicativo.

La risa se produce entonces por el cambio inmediato del estado físico de Giuseppe. El recurso utilizado por el autor fue superponer y unir ambas instancias con un recuadro de menor tamaño, en el que se ve que no es Francesca y tampoco los niños los que se marean, sino él. En lo que se refiere a la *rutina de interacción* (Goffman, 2001) entre él y el otro inmigrante, se mantiene dentro de pautas formales, una vez que le pide permiso, a través de la expresión en portugués: “Com licença!”, para retirarse antes de correr hacia otro espacio del navío debido a la repentina indisposición. El signo de interrogación presente arriba de la cabeza del otro inmigrante, ubicado a la derecha y en primer plano, indica que no estaba comprendiendo qué le pasaba a Giuseppe.

Las viñetas mantienen el esquema de lectura tradicional, de izquierda a derecha solamente en la primera línea. En la siguiente, para guiar al lector, hay una flecha que indica por donde seguir el orden de los hechos. A continuación, el recuadro muestra la situación de Giuseppe, dibujado con efecto de sombra y con globitos saliendo de su boca, lo que representa la precariedad de su estado de salud. El personaje sube las escaleras con mucha prisa, lo que se ve en el movimiento de sus piernas y brazos y en el elemento icónico ubicado debajo de su pie: una nube de polvo. El resultado es desastroso y humorístico, y afecta a uno de los tripulantes, que lo mira enojado. Esto ocurrió debido a la urgencia de Giuseppe y su desconocimiento sobre los espacios del navío. El recuadro destaca dicho resultado y amplía desde su tamaño, la gravedad de la situación.

Lo que se muestra en las próximas viñetas es al tripulante persiguiendo a Giuseppe por el navío, frente a la mirada atónita de los demás y de su familia. Finalmente, lo acorrala en un rincón. El contraste de los claros oscuros del segundo recuadro ilustra la situación de Giuseppe. La expectativa es que ocurra una pelea. Sin embargo, una voz interrumpe dicha posibilidad, exigiendo una respuesta: “Mas o que é isso!?” (¿Pero qué

es eso?!). Por la mirada del tripulante, podemos anticipar que es alguien con un rango superior al suyo:



Figura 31. *El tripulante enojado*. Adaptado de *Demo Via* (pp. 11-12), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El capitán, usando su autoridad legitimada, emite órdenes tanto a su subordinado como a la familia. El primero intenta explicar lo ocurrido: “Capitão, foi esse imigr...” (Capitán, fue ese inmigr...). No pudo completar su enunciado en el que está implícito el menoscabo hacia los inmigrantes de bajos recursos. El tercer recuadro de la segunda línea, que se presenta dividido representa la inmediatez en la sucesión de las órdenes: en primer lugar, le dice al marinero que vaya a lavarse, con la voz en un tono normal. En seguida, se altera y le grita a la familia, lo que está indicado en las letras de mayor tamaño, insertas en el balón con puntas y, en términos no verbales, en los anteojos y el sombrero que salen de su ubicación normal. Le pregunta, en portugués, qué están haciendo allí. Lo implícito de su enunciado es la división del espacio en diferentes niveles vinculados a lo económico, que en términos simbólicos indica desigualdad.

División de espacios: el estigma de la tercera clase



Figura 32. Los espacios en el navío. Adaptado de Demo Via (p. 12), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La reacción de la familia es mirar con espanto, en una toma de frente. Giuseppe, en su función de jefe de la misma es el que contesta, sorprendido, con un monosílabo, en italiano: “Noi!?” (¿¡nosotros?!). El recuadro es un retrato de la familia típica de la época, con tres hijos de edades muy próximas y otro por nacer. Además, la actitud del capitán revela el proceso de estigmatización sufrida por los inmigrantes de bajos recursos. Además, debían mantener el distanciamiento con los pasajeros ricos, y permanecer en el espacio correspondiente a su situación: la tercera clase.

Aclaremos que adherimos a la noción de estigma formulada por Goffman (2006). El autor trata esta cuestión y la identidad individual y social desde una perspectiva sociológica. Afirma que el estigma es más bien una cuestión de roles de interacción relacionados con los procesos sociales y los contextos. De esta forma, lo que se exhibe en las viñetas es una diferencia que ya estaba socialmente construida, entre los italianos pobres y los pudientes, que se traslada a los espacios ocupados por los inmigrantes en los navíos. Entonces, en este caso ser objeto de estigmatización puede no responder a

personas en particular, sino más bien a perspectivas originadas en diferentes contactos sociales, vinculados a roles y a aspectos económicos. La familia abordada por el capitán podría haber sido otra, también de bajos recursos.

En la tercera viñeta se dirigen al espacio destinado a la tercera clase, con el enfado de Giuseppe representado en su rostro e intensificado por los elementos icónicos presentados en la parte superior. Los personajes se destacan en negro sólido sobre el fondo blanco, y el marco del recuadro se presenta abierto en la parte superior, lo que crea el efecto de intensificación de la ira de Giuseppe y la indeterminación del tiempo utilizado para el traslado. En dicho espacio el elemento verbal al que se le puede asignar una significación es la palabra “*ladri*” (ladrones), de uso tanto en italiano como en dialecto véneto. La familia vendió sus pertenencias para poder pagar los pasajes y eso no fue suficiente para recibir un buen trato.

El prejuicio hacia los inmigrantes humildes, en el navío, ocurre entre los propios conciudadanos. El niño, supuestamente perteneciente a una familia abastada, se ve con el derecho de burlarse de los demás. Así, entremezclando italiano y portugués canta: “*Vão pra terza classe perché são pobres!*” (¡Se van a la tercera clase porque son pobres!). La hija de Francesca y Giuseppe, Cleodes, no se deja intimidar al escucharlo y, para defender a su familia, le da un puntapié, indicado por su movimiento y la onomatopeya “*Boc!*”. Esto le causa dolor, expresada en su cuerpo y por las estrellitas, íconos que surgen de su pierna. La situación se resuelve en la última viñeta: el niño llora. El resultado es que su madre la reprocha por lo que hizo, ya que no es considerada una actitud propia de una niña bien educada.

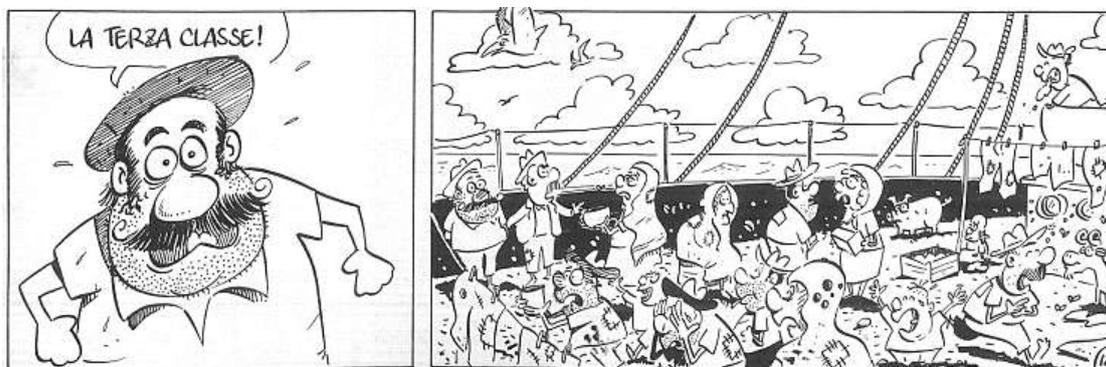


Figura 33. Retrato de la tercera clase. Adaptado de *Demo Via* (p. 12), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En un primer momento tenemos el plano medio de Giuseppe, con fondo blanco y su rostro que, combinado con lo que expresa verbalmente, en italiano: “*La terza classe!*” (¡La tercera clase!), anticipa que dicho lugar le causó impacto debido a las pésimas condiciones que visualizó. Lo que vio lo transportó a las antípodas de su sueño de *far l’América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991). En la siguiente viñeta hay una prolongación del espacio abarcado, lo que genera un *potencial expresivo* (Masotta, 1966, p. VIII) debido al cambio de planos en la secuencia. La perspectiva espacial se amplía, representando lo que Gubern (1979, p. 125) denomina *campo logitudinal* en el encuadre. El mismo extiende visualmente el campo de visión y exhibe la zona del barco en la tercera clase. Así, reduce el ritmo narrativo debido a la cantidad de elementos y acciones disponibles que pueden ser objeto de la mirada.

El espacio reservado a la tercera clase en los navíos, conforme relatado por De Boni & Costa (1984), en base a testimonios de inmigrantes, era reducido, abarrotado y solía estar sucio debido a la excesiva ocupación. La situación es reproducida con humor en la historieta:



Figura 34. La alimentación a bordo. Adaptado de *Demo Via* (p. 13), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Giuseppe es tirado al piso por los otros pasajeros cuando se enuncia que el agua y posteriormente, la comida, están disponibles. Las onomatopeyas “Vrummm!” e “Ieeee!” simulan el ruido de la multitud, y la nube de polvo indica que arrastran todo lo que está por delante a los fines de satisfacer sus necesidades básicas. En la primera viñeta de la segunda línea, Giuseppe expresa, a modo de reflexión en voz alta: “Pelo jeito, água è *difficile!*” (Por lo visto, ¡agua es difícil!). La forma de escritura del vocablo *difficile* contribuye a reforzar la hibridez lingüística de la historieta, puesto que, conforme Vitali (2008) es parte del dialecto boloñés. En italiano la grafía es *difficile* y, en talian cambia a *diffissile* (Dal Castell, 2019).

En la secuencia, inclusive los animales corren por una porción: un cerdo es parte de la muchedumbre hambrienta. El sonido “oinc, oinc!”, típico de la especie, se mezcla a los ruidos humanos, lo que advierte que conviven en un espacio común. Ambos son puestos en un mismo nivel: el de animales.



Figura 35. *La olla equivocada*. Adaptado de *Demo Via* (pp. 13-14), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El cierre de la situación humorística se da en la primera viñeta. Además de ser tirado al piso por la multitud, Francesca, que supuestamente no vio la situación, le pregunta a Giuseppe con enojo, en portugués y dialecto véneto: “Vai ficar aí deitado? *Non vai comer?!?*” (¿Vas a quedarte ahí acostado? ¡¿No vas a comer?!). Una vez más él usa malas palabras, simbolizadas con los elementos icónicos ubicados en la parte superior de su silueta, con la intensidad y la indeterminación temporal que le confiere, en términos gráficos, la viñeta abierta.

En el tercer recuadro se lo ve sentado, a punto de comer. Una de sus hijas lo acompaña. Podemos descodificar el sentido de su mirada intrigante en lo que está por suceder. La viñeta dividida en dos flagra la continuidad de los momentos: intenta comer algo y lo que pone en la boca no le gusta.

Giuseppe expresa su enfado en dialecto mezclado con portugués e italiano, de manera informal: “*Ma che* porcaria *di* sopa!” (¡Pero que porquería de sopa!). En la siguiente viñeta, al decir “*una lavagem*” se refiere a la comida dada a los cerdos, enfatizando que no es la adecuada para él. En esta instancia de la situación la lectura nos lleva a suponer que ese tipo de alimento es el que sirven en el navío, al menos para la tercera clase. La hija intenta explicar porque su queja no tiene sentido. La interacción se da de manera formal.

Por respeto, trata al padre de “señor” y Giuseppe le dice, expresándose en su diversidad lingüística: “*Mia figlia!* Papai *non* pode te dar *atenção* agora!” (¡Mi hija! ¡Papá no puede atenderte ahora!). Dicho enunciado, debido a lo inusitado de su tono también contribuye al humor. El uso del diminutivo “papai” (papá) nos hace inferir que se niega a escuchar lo que le dice porque es una niña y lo que está pasando es asunto de adultos. En la última viñeta se aclara lo que él creía que era sopa. Se había servido de una olla con ropa en remojo, propiedad de otra inmigrante. Esa situación refuerza la precariedad del viaje y, a la vez, produce risa.

(Casi) enólogos o el arte de ingerir

En la próxima secuencia de viñetas Giuseppe se encuentra con algo inesperado y motivador. Mientras se desplaza por el navío, su enojo se expresa en la variante de injuria proferida al inicio de la historieta: “Porca miséria!”, y marca así un hábito lingüístico. La tercera viñeta expone su entusiasmo al ver que el deseo de consumir vino podría ser realizado: su sombrero se eleva, los ojos salen de la órbita a modo de resortes, lo que es

indicado por la onomatopeya “Toing!”. La situación adversa vivida lo hace pensar en la bebida, que produciría una forma de evasión.



Figura 36. Los barriles de vino. Adaptado de *Demo Via* (p. 14), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La segunda línea de viñetas amplía su anhelo por el vino, ya que el diálogo de los tripulantes le da una información valiosa sobre donde puede encontrar la bebida: en la bodega del navío. El recuadro sobrepuesto revela a Giuseppe babeándose, y lo que está implícito es que ve más factible el poder consumirla.

Giuseppe no está solo al demostrar su interés por el vino. Otro inmigrante, Genaro, lo saluda en portugués e italiano: “Me chamo Genaro. *Sono di Verona*” (Me llamo Genaro, soy de Verona). Al hacerlo, además del nombre menciona su ciudad de origen, como un componente identitario. Ambos son muy parecidos físicamente. Asimismo, la forma en que se viste Genaro, con ropas remendadas, indica que también está en la tercera clase. Entre ambos personajes el formato del bigote es una marca definitoria para su diferenciación, como podemos ver:



Figura 37. *El pacto de los desconocidos*. Adaptado de *Demo Via* (p. 14), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Los dos persiguen el mismo objetivo, y se alían para conseguirlo. En la última viñeta, Genaro, en primer plano y utilizando su mano para que nadie más que Giuseppe lo escuche, lo invita a beber vino a la noche. El gesto anticipa lo que vendrá.

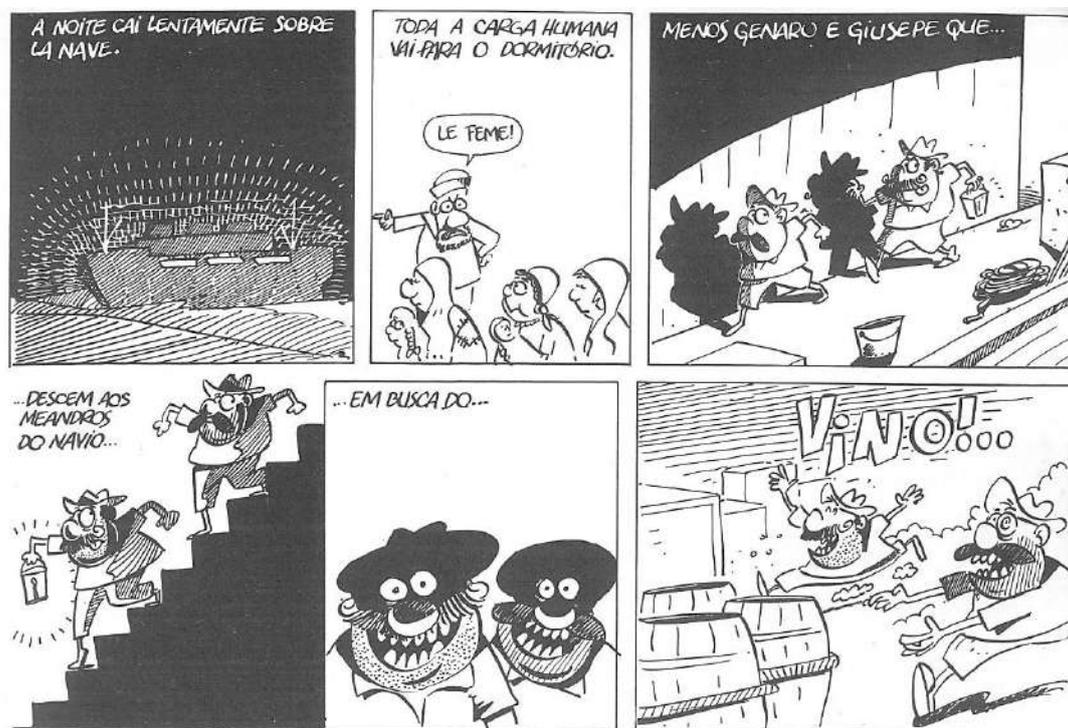


Figura 38. *Dormir o apropiarse del vino*. Adaptado de *Demo Via* (p. 15), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La intervención de la voz narrativa indica que está anocheciendo. Lo verbal se conjuga con la sombra del navío en el mar y el fondo negro. Las líneas representan la luz

que proviene de la embarcación y marcan el contraste en el paisaje. De esta forma, la noche es representada de dos formas: la oscuridad en el espacio exterior, y las luces y sombras en el interior, que se proyectan en el mar. En la segunda viñeta, dicha voz indica lo que está sucediendo: “Toda a carga humana vai para o dormitorio” (Toda la carga humana se va al dormitorio). El hecho de utilizar la expresión “carga humana” los transforma en objetos. En el mismo espacio de acción, un miembro de la tripulación, en tono autoritario apunta con el dedo hacia la dirección en que las mujeres deberían dirigirse. Su actitud trae a colación cuestiones relacionadas con la moralidad vigente entonces: hombres y mujeres deben estar separados. Usa la expresión “*le feme!*”, que en esa situación puede ser traducida como “las mujeres”. Sin embargo, no es parte del italiano y tampoco del dialecto véneto que, en plural, es *fémene*. Se aproxima a la forma *le femme*, del francés, en cuyo caso se escribe con doble “m”. En cuanto a la grafía del término, pensamos que se debe a una transformación del vocablo causada por la oralidad, o un indicio de la diversidad lingüística presente en el viaje y que se materializa en las lenguas representadas por los personajes en el navío.

Por su parte, Giuseppe y su nuevo amigo Genaro utilizan las sombras de la noche para dirigirse hacia los barriles de vino. El humor se hace presente en la segunda y tercera viñetas de la segunda línea. El primer plano de ambos personajes los aproxima a la felicidad de los niños al recibir un regalo. En esta situación se cumple lo que afirma Propp (1992, p. 43) sobre la risa: uno de los factores que habitualmente la produce es el ridículo. Podemos decir que la actitud de ambos camina en ese sentido debido a su reacción, que es una hipérbole relacionada con el hábito. Gritan “Vino!..”, corren hacia los toneles, uno expresando alegría, el otro con los brazos extendidos y los ojos abultados, con el objetivo de abandonar su posible abstinencia. En el último recuadro el dinamismo de la acción de correr hacia los barriles se intensifica con el trazado de las líneas verticales que, de acuerdo con Masotta (1966), marcan el movimiento.

El vino como elemento cultural rescata una tradición italiana, que empieza con el cultivo de la vid y el consumo cotidiano de la bebida. Veremos en las viñetas que la hipérbole ocurre en la forma de beberlo, directamente de los barriles en los dos primeros recuadros. La onomatopeya “Glurp, glurp!” confiere sonoridad a la acción:



Figura 39. Consecuencias del consumo exagerado. Adaptado de Demo Via (p. 15), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Las consecuencias de la ingesta implican, de acuerdo con el narrador, en el quiebre del silencio de la noche. El elemento icónico que lo indica, en el encuadre del plano general de la tercera viñeta es el balón con una nota musical. El estado de ebriedad lleva Giuseppe y Genaro a cantar al borde del navío. La letra se refiere a la partida de Italia y se mezcla con un sollozo. Cantan: “*Noi siam partiti dai nostri paesi*” (Nosotros partimos de nuestro país), lo que señala la alegría por las posibilidades, pero a la vez, el dolor por lo que dejaron atrás.

La música, con letras contextualizadas en la inmigración es parte de las manifestaciones culturales de la Región de Colonización Italiana de *Rio Grande do Sul*. El canto, en la versión libre del personaje se relaciona con la letra de *La Mèrica*¹², a la que seguiremos refiriéndonos debido a los puntos de coincidencia que se establecen entre ambos géneros: música e historieta. Significa, en esta situación, una forma de exteriorizar el hecho de desplazarse de su país hacia otro y la llegada a América con sus desafíos.

¹² La letra completa se encuentra en el apartado “Anexos”, nº 3

Destacamos el procedimiento empleado por el autor para unir la viñeta inicial de la segunda fila con la siguiente: las líneas del recuadro, normalmente marcan un límite en el que se percibe un espacio y un tiempo de la secuencia. Sin embargo, dicha frontera se extrapola, ya que parte del brazo de Giuseppe se extiende hacia la siguiente viñeta. De esta forma, se marca la instantaneidad entre el momento del canto y la caída del personaje, supuestamente en el mar.

Los siguientes elementos: la onomatopeya “vupt!”, la interjección “opa!”, que puede ser traducida como “¡ups!”, la nubecita de polvo y las líneas, marcas cinéticas del movimiento, se alían a las piernas multiplicadas en número para significar que Giuseppe se resbaló y que intenta volver al navío. Así, podemos decir que la complejidad de los lenguajes, cuando vistos en el conjunto de la situación, colaboran en la construcción de significados. El rostro de Genaro, en el recuadro ubicado en la parte superior, muestra sincronía con la caída y une las dos viñetas. Se destaca su expresión de preocupación, vinculada con la situación.

En el recuadro siguiente grita “Homem ao mar” (Hombre al mar), que es un enunciado propio de la esfera de la navegación. Utiliza la lengua portuguesa como recurso para expresar su desesperación. Visualizamos el grito a través de lo verbal y lo icónico. Las letras aparecen escritas en mayúsculas y de tamaño superior a las utilizadas en las conversaciones habituales. A su vez, el estilo del globo que las contiene, con bordes formando puntas, la boca abierta de Genaro y la posición de sus manos suman elementos a dicha identificación.

El transcurrir de los hechos produce una alteración en la rutina nocturna del navío. Podemos observar en la secuencia a continuación que la voz elevada de Genaro despierta al capitán y parte de la tripulación. Hau una marca verbal, representada por la onomatopeya “Buááá!..”, también proferida en tono alto, como lo evidencian las letras mayúsculas. En conjunto con el formato del globo y las gotas que salen de los ojos de dicho personaje son elementos que se complementan para dar un tono dramático a la confesión, a través del llanto. Dice en lenguaje híbrido: “A culpa é minha! *Io che* inventei de roubar o vinho!” (¡Es mi culpa! ¡Yo inventé de robar el vino!):



Figura 40. Genaro y el alboroto por Giuseppe. Adaptado de Demo Via (p. 16), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El humor en la secuencia se produce al final, cuando la desesperación de Genaro lo altera e termina indicando el lugar en que supuestamente se ahogó Giuseppe, tomando a su nuevo amigo como referencia, sin percibirlo. El rombo sobrepuesto con Genaro en primer plano muestra que al mismo tiempo en que percibe la situación, profiere el grito: “Má!”, que en talian se escribe sin acento y es la conjunción “mas” (pero). La tilde enfatiza su grito de incomprensión.



Figura 41. Pelar papas como sanción. Adaptado de Demo Via (p. 16), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El capitán, después de escuchar la confesión de Genaro de que habían robado vino y de confirmar que, en realidad, Giuseppe no cayó al mar sino en un bote salvavidas, los envía a la cocina para pelar papas. La sanción crea un desenlace humorístico para una situación que podría haber sido trágica y finaliza con ambos sentados arriba de las papas. El recurso utilizado para ilustrarla se encuentra en la parte inferior del recuadro: los signos musicales encierran un fragmento de la letra de la música *Melô do marinheiro*, escrita por Bi Ribeiro y João Barone, y que formó parte del álbum *Selvagem?*, grabado en 1986 por la banda *Paralamas do Sucesso*, conforme Cravo Albin (2021).

El fragmento de la letra expresa: “Entrei...Entrei de gaiato num navio. Entrei pelo cano...” (Entré por broma a un navío. Entré por el caño...). Aclaramos que dicha expresión está siendo usada en sentido figurado y significa que la acción no produjo buenos resultados. Así, se refiere a un muchacho que entra en un navío con la intención de viajar gratis y conocer nuevos lugares, pero que termina realizando múltiples tareas de fajina y en la cocina. Una de ellas es pelar papas. La comparación realizada genera risa. Si bien la situación de Giuseppe es distinta a la del muchacho de la música, los dos tienen algo en común: actitudes irresponsables que los llevan a un mismo lugar a los fines de realizar una desagradable tarea.

Sobre penas y alegrías



Figura 42. Las desilusiones de los inmigrantes. Adaptado de *Demo Via* (p. 17), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

A partir de la canción entonada por Giuseppe y Genaro en el navío, lo que podemos percibir en relación con la letra de la música *La Mèrica* es un diálogo, productor de sentidos sobre el viaje y la llegada a Brasil, a partir de un nuevo lenguaje que precede

en el tiempo la historieta de Iotti. Estas otras voces se manifiestan creando *matices dialógicos* (Bajtín, 1992) que retoman vínculos relacionados con discursos marcados por lo social y lo histórico y los resignifican, los retextualizan.

La letra de la música *La Mèrica* es de autoría de Ângelo Giusti, inmigrante italiano. Debido a su trascendencia entre los descendientes, el gobierno del Estado de *Rio Grande do Sul*, promulgó la Ley nº 12.411, el 22 de diciembre de 2005, a través de la que se establece dicha canción como tema de la colonización italiana. A su vez, determinó que la mencionada Ley fuera parte de las festividades de los 130 años de la llegada de los italianos a dicho Estado, completada en el año de la promulgación, anteriormente expresado.

En la primera estrofa de la música se enuncia:

*“Dall’ Italia noi siamo partiti
siamo partiti col nostro onore
trentasei giorni di macchina e vapore
e in Mèrica noi siamo arrivà.”*

(Fragmento del anexo de la Ley Nº 12.411, de 22/12/2005)

(De Italia partimos/partimos con nuestro honor/ treinta y seis días de navío y vapor/y en América llegamos/) [La traducción es nuestra]

En los recuadros de la historieta, la voz narrativa manifiesta el pasaje del tiempo. Indica que la travesía transoceánica duró treinta y seis días, como expresa la letra de *La Mèrica*, estableciendo un antes y un después en la existencia de los inmigrantes. Además, se realizó en un espacio determinado: el Océano Atlántico. Podemos observar que en el segundo recuadro el efecto de claro oscuro destaca los continentes. De esta manera, da una visión general de la travesía hacia América, señalizada por una línea que une a ambos. La última estrofa anticipa lo que vendrá en la historieta. Pero, antes de la alegría de la llegada, la secuencia ingresa con un tono de denuncia.

Veremos que el narrador revela situaciones negativas en relación a la inmigración y al viaje. Se refiere al engaño que sufrieron los italianos por parte de los agentes, las enfermedades en los navíos y, finalmente, las muertes causadas por la falta de condiciones sanitarias. De Boni & Costa (1984), al contar sobre estos aspectos en el recorrido histórico

que realizan, confirman que había una industria de la emigración en Italia y lo que les interesaba a sus participantes era lucrar lo máximo posible. Incluso fue fuente de divisas para el país. Había agentes de emigración que tenían actitudes poco éticas y las propagandas solían ser engañosas. Comentan además que las embarcaciones parecían destinadas al transporte de carga más que al de pasajeros, principalmente en tercera clase.

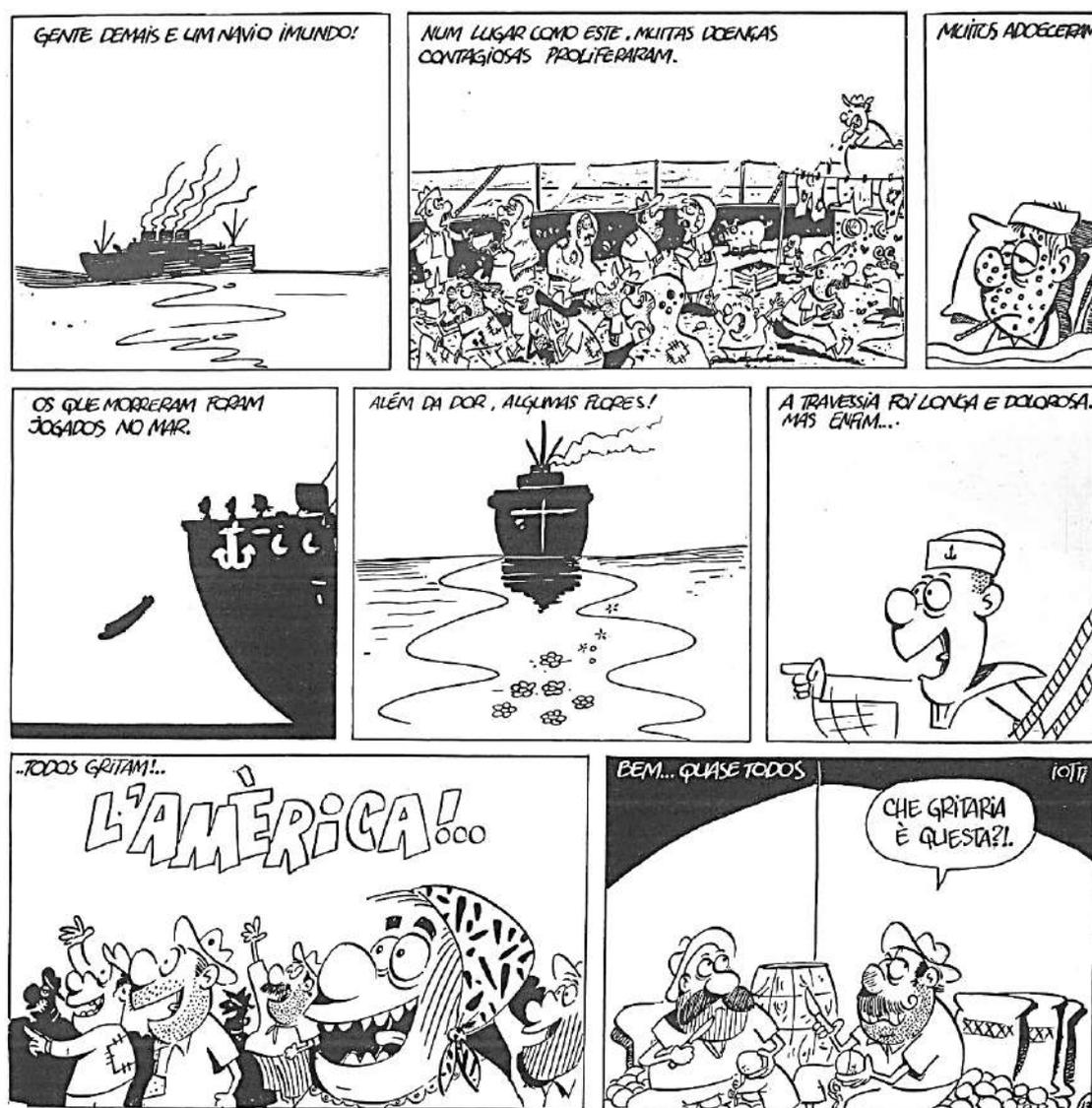


Figura 43. Denuncias por las condiciones en los navíos y llegada a destino. Adaptado de *Demo Via* (p. 17), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la última viñeta de la primera línea la enfermedad se representa en la expresión del personaje anónimo, con los ojos entrecerrados y la piel exhibiendo manchas. Los demás elementos que componen el recuadro son: la almohada, indicando que está

acostado, el termómetro en la boca y el paño posiblemente húmedo en la cabeza, para bajar la fiebre.

Señalamos que un hecho vital como la muerte se muestra de manera directa y alejada de eufemismos. En los recuadros siguientes el navío en negro escenifica el tratamiento dado a la misma, el único posible en aquellas circunstancias. Así, el mar se transforma en una inmensa tumba que acoge el cuerpo. Y las flores, que quedan atrás mientras el navío avanza, representan huellas que intentan borrar el dolor y el sufrimiento.

En la tercera viñeta, el narrador manifiesta: “A travessia foi longa e dolorosa, mas enfim...” (La travesía fue larga y dolorosa, pero al fin...). La utilización de la locución adverbial de tiempo expresa que algo importante está por ocurrir en relación con el viaje. Su uso da la idea de conclusión, cuyo sentido se completa en la primera viñeta de la tercera línea, cuando en unísono gritan: “*L’América!*..”. En términos gráficos, el grito colectivo se presenta en letras mayúsculas y en ausencia de un globo que lo contenga. La expresión de los personajes representativos del grupo de migrantes manifiesta alegría. A pesar de todas las penurias, se cumple el objetivo señalado en la letra de la canción, de llegar a destino. En el grito se encuentra implícito el imaginario del *far l’América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991) en el sentido no solo económico, sino en lo que se refiere a la reconstrucción de las identidades en el marco de los aspectos socioculturales recorridos y por transitar. En este sentido, explica Hall (2003):

Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. (pp. 17 - 18)

Las identidades son múltiples y diversas. Lo que los inmigrantes vislumbran es un horizonte de posibilidades, que los llevará a otras prácticas y convivios que harán que sus identidades se transformen. El humor marca presencia en la segunda viñeta, en la que vemos a Genaro y Giuseppe todavía en la cocina, pelando papas, sin entender lo que pasa. El claro oscuro establece un contraste y marca, a modo de redoma, el espacio ocupado por los dos que, si bien es iluminado, no les permite vivir la realidad de los otros

inmigrantes. Lo que dice Giuseppe en dialecto véneto lo confirma: “*Che gritaria è questa?!*” (¿¡Qué griterío es ese?!)

Mèrica, Mèrica, Mèrica,

Cosa sara la sta Mèrica

Mèrica, Mèrica, Mèrica!

L'è un bel mazzolino di fior.

(Fragmento del anexo de la Ley N° 12.411, de 22/12/2005)

(América, América, América/Que cosa será esta América/ América, América, América! /Es un bello ramo de flores) [La traducción es nuestra]

El término “América” representa esperanza para los italianos, tanto en la viñeta como en la letra de la canción, aunque desconociendo el futuro. “Un bello ramo de flores” es la metáfora que da sentido al viaje y a la experiencia de las privaciones en los navíos, frente a las nuevas posibilidades.

América: desafíos en el paraíso

Transitares por el sur

En la secuencia a continuación, una vez más se propone un cambio en el recorrido tradicional de lectura, que es de izquierda a derecha en la página. Podemos identificar dos columnas, a modo de un corte que redimensiona espacios. La primera sigue el orden de las viñetas y la segunda muestra un mapa con la indicación de tres puertos brasileños: Salvador, Rio de Janeiro y Rio Grande. Entre los dos últimos, el recurso gráfico de la línea con puntos indica el camino tomado por el buque a vapor, hasta el puerto de Rio Grande. En este sentido, la primera viñeta y el mapa se complementan:

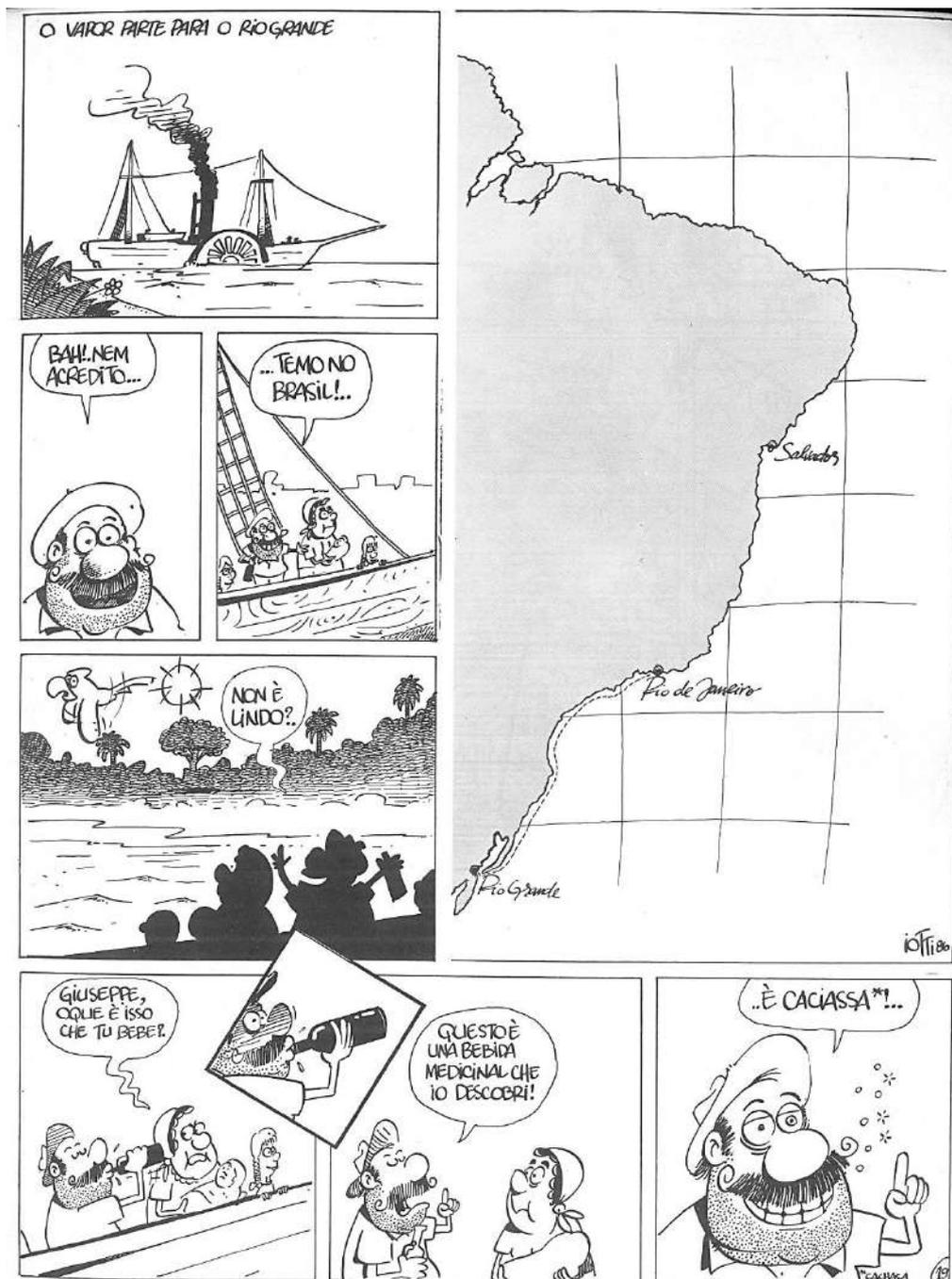


Figura 44. Recorrido por Brasil. Adaptado de *Demo Via* (p. 19), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la segunda y tercera viñetas de la izquierda, Giuseppe y Francesca miran con una mezcla de alegría y expectativa la tierra que los va a recibir, desde la embarcación. Las palabras del personaje, expresadas en portugués presentan las siguientes singularidades: por una parte, la interjección “Bah!” es un regionalismo típico de *Rio Grande do Sul*, una marca de la identidad lingüística del *gaúcho*. Significa, en este caso,

una manifestación de sorpresa frente a algo positivo. Por otra parte, en la expresión “...Temo no Brasil!...” (... Estamos en Brasil), el verbo “estar” en primera persona del plural es presentado en su forma coloquial, remitiendo a la oralidad. A la vez, se aproxima del talian, que se redacta *stemo*. En términos gramaticales se conjugaría “estamos”.

El sentido de dicha manifestación de sorpresa se completa en la cuarta viñeta, cuando podemos visualizar el paisaje. El dibujo con líneas discontinuas sugiere la abundancia de la vegetación e incluye las palmeras que simbolizan el país tropical. En primer plano lo que la familia vislumbra es un pájaro volando y un sol radiante. En ello se expone el discurso del Brasil idílico, una construcción que atraviesa la historia del país desde las manifestaciones artísticas y literarias del Romanticismo y que permanece vigente hoy, por ejemplo, en los estereotipos utilizados en la esfera turística.

De Boni & Costa (1984) comentan que la idea de las maravillas que se podían encontrar en Brasil era uno de los argumentos que utilizaban agentes de viajes y personal afín para estimular la decisión de la travesía. Se basaba en la divulgación del discurso prometededor del *far l'América*, mencionado por Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991), al que ya nos referimos. Pero las promesas realizadas por los agentes se vinculaban con lo casi imposible. Y esto los inmigrantes lo vivían ya en los navíos. En la historieta funciona a modo de crítica irónica a este imaginario creado.

Ya en la última línea de la página, Giuseppe desputa su vicio. Ahora no con vino, sino con un elemento que es parte de la cultura brasileña, lo que marca una aproximación espontánea a su nueva realidad. La viñeta sobrepuesta lo destaca en la acción de tomar algo, que se devela en el último recuadro, luego de haber disimulado su gusto por la bebida, al decirle a Francesca que era medicinal. Dicha acción tendrá consecuencias en el momento de la llegada al puerto. En la tercera viñeta expresa de qué bebida se trata, en primer plano y exteriorizando el efecto de su ingestión, en los ojos y en las burbujas que salen de su boca. Utiliza el término en talián: “*Caciassa*”, que está acompañado por un asterisco que nos conduce al pie del recuadro, donde el mismo es traducido: *cachaça* (aguardiente).

Abrimos un paréntesis para referirnos a dicha bebida. El antropólogo, historiador y folklorista Luis da Câmara Cascudo (2014) hace un recorrido por su historia. Informa que, para referirse al aguardiente de caña de azúcar, se designó *cachaça* como término brasileño en 1873. Inicialmente se la vinculó a los esclavos africanos, como derivada de sus labores realizadas en las haciendas que producían caña de azúcar. De acuerdo con el

autor, lo que era una bebida considerada vulgar y consumida por los menos favorecidos, principalmente esclavos y marineros, pasó a ascender en la escalada social, especialmente en el periodo de Independencia, cuando los vinos portugueses se dejaron de consumir en nombre del patriotismo.



Figura 45. Giuseppe da el primer paso. Adaptado de Demo Via (p. 20), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Una vez más Giuseppe empieza a cantar después de ingerir la bebida alcohólica. La música retoma la metáfora de América como un ramillete de flores. Mientras tanto, el tripulante en el recuadro sobrepuesto en la segunda línea anuncia la llegada a la capital de *Rio Grande do Sul: Porto Alegre*. Francesca percibe el estado de Giuseppe, que se muestra entonando la canción mezclada con hipo. Así, se revela su mentira sobre la supuesta “bebida medicinal”. La esposa entonces le pide a Cleodes, su hija, que lo cuide al bajar de la embarcación.

El recuadro sobrepuesto en la tercera línea, en conjunto con la segunda viñeta exponen en simultáneo dos encuadres del espacio representado. En dicho recuadro vemos a Giuseppe en primer plano, expresar en portugués coloquial y con voz temblorosa, conforme indica el contorno irregular del globo: “Me deixa, tô bem” (Dejame, estoy bien). Allí se destaca el rechazo por la ayuda que estaba por recibir, frente a la mirada atónita de Cleodes. Luego cambia el ángulo de visión y miramos a través de los ojos del personaje, cuya silueta está en negro en la parte de abajo de la viñeta. El temblor de la voz se extiende también a su visión doble, debido a la ingesta de aguardiente.

La breve detención del ritmo que sigue se representa con un plano general del personaje a punto de pisar el vacío y un primer plano con el detalle de su pie. A la vez, sus palabras enmarcan una creencia popular: el rito de pisar con “o pé direito” (el pie derecho), una expresión que significa el deseo de tener un inicio positivo y feliz. Dice: “Quero dar o meu *primo* passo nessa terra...com o pé direito!..” (Quiero dar mi primer paso en esa tierra...¡con el pie derecho!). En las dos viñetas construidas para completar dicho deseo predomina el uso del portugués, con una interferencia dialectal: “primo” (primer). Su prevalencia continúa marcando una aproximación a su nueva realidad.

La acción se acelera, en consonancia con la secuencia de la caída y la expresión de Francesca al verlo dirigirse al agua. Lo cómico se produce debido a lo ridículo de la situación, causada por el estado de ebriedad de Giuseppe.

En el puerto se desarrolla otra escena que se conectará con la que comentamos. Dos personas empiezan a hablar sobre los inmigrantes que llegan. La segunda viñeta en la que se develan sus siluetas ubica al lector a sus espaldas y así compartimos su visión del espacio:



Figura 46. *El italiano visto por el Otro*. Adaptado de *Demo Via* (p. 21), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El atuendo y los modales de los personajes que participan de la *rutina de interacción* (Goffman, 2001) indican que pertenecen a la clase alta y son portadores de prestigio. Por lo tanto, dan una información sobre su situación social y económica. Por otra parte, en sus comentarios se verifica el proceso de estigmatización sufrida por el inmigrante italiano a partir de su primer contacto con los habitantes del sur de Brasil, lo que confirma que el mismo es una construcción social (Goffman, 2006).

Goffman explica también que el primer contacto con los demás puede dar una idea de su identidad en términos sociales, denominada por él de virtual, debido a que no necesariamente es la real. En la viñeta, el personaje que se encuentra en el puerto, aunque sin conocer a los inmigrantes personalmente, les atribuye el rótulo de “miserables”. Así, toma distancia para expresar el prejuicio generado a partir de considerarlos por su vestimenta. En dicha circunstancia está implícito el imaginario construido en base a la marginación del otro, que es diferente y por lo tanto debe ser rechazado. Sin embargo, también es parte de un proceso social, político y económico en construcción. De acuerdo con Bhabha (2000): “El ‘otro’ no está nunca afuera o más allá de nosotros; emerge necesariamente en el discurso cultural, cuando *pensamos* que hablamos más íntimamente

y autóctonamente ‘entre nosotros’ ” (p. 216). En la perspectiva del personaje, el rechazo puede deberse a que es alemán o su descendiente y se siente amenazado por la llegada de los italianos.

El hecho de que se expresen en portugués, lengua nacional del país que habitan, aunque posiblemente también sean inmigrantes o descendientes, les confiere una pertenencia que estigmatiza al otro. En ese sentido, el estigma elude su faceta referida a marcas físicas, porque no corresponde con la circunstancia, para resaltar una marca simbólica que está presente en la interacción. Al saber que los que llegan son italianos, su discurso se dirige a lo que Foucault (2001) llama *prácticas divisorias* en la objetivación del sujeto, que se vinculan con la producción y la significación, bien como con las complejas relaciones de poder. El autor considera que “El sujeto, o bien se divide a sí mismo o es dividido por los otros. Este proceso lo objetiva. Los ejemplos son el loco y el cuerdo; el enfermo y el sano; el criminal y los ‘buenos muchachos’” (p. 241). En esta situación, la escisión se da por parte del personaje de sombrero, gráficamente representado como más poderoso que el que lo acompaña.

Para entender la actitud del personaje nos remitimos a Lotman (1996) para retomar sus señalamientos sobre la frontera en las semiosferas. Dice:

En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se intersecta con las fronteras de los espacios culturales particulares. (p. 14)

Las fronteras pueden establecerse en términos espaciales, pero también simbólicos. Existen en relación con otra semiosfera, pero también en la complejidad interna de cada una. El personaje de sombrero, a través de su manifestación lingüística, marca un límite cultural, definido en el rechazo explícito por el inmigrante italiano. Su llegada altera la semiosfera y produce discontinuidad. Lo vemos en la segunda viñeta, cuando pregunta sorprendido, en tono irónico: “Inmigrantes!?” (¡Inmigrantes!?) y completa: “Inmigrantes de verdade são os alemães!” (¡Inmigrantes de verdad son los

alemanes!). Aclaramos que dichos contingentes llegaron antes que los italianos, a partir de 1824. Asimismo, está implícito el discurso de la marginación que, en la secuencia, añadirá otro aspecto a ser analizado, originado en el humor.

Los gritos de Giuseppe, solicitando auxilio al caer en el agua, en dialecto véneto: “*Aiutoooo!!*” (¡¡Ayudaaaa!!) son mal vistos por el personaje que lo mira en el puerto, que afirma, sin tener conocimiento, que son inferiores. Así, generaliza una idea preconcebida sobre el otro, de nacionalidad italiana. Dice: “*Esses são de 2ª classe! Veja como gritam!*” (¡Estos son de 2da clase! ¡Mira cómo gritan!). La situación se transforma en un motivo más para desprestigiar al recién llegado, asociando los gritos con la pobreza. Entonces lo que se ve es una doble estigmatización, contra el otro que además de ser pobre y mostrar modales distintos es de otra nacionalidad distinta a la suya.



Figura 47. *Deshaciéndose del aguardiente*. Adaptado de *Demo Via* (p. 21), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Después de haber salido del agua, Giuseppe es interpelado por Francesca. Le dice en talian: “*Escoreguei!*” (¡Me resbalé!). Marçal Mescka (2015) explica que no hay correspondencia del fonema /R/ vibrante del portugués en relación con el dialecto véneto. Debido a ello, la palabra, que en la primera lengua mencionada posee vibrante múltiple,

cuya forma es “escorreguei”, se modifica en la versión que representa la oralidad en dialecto véneto.

En la segunda viñeta hay dos enfoques significativos en relación con la situación. El detalle de la figura de la esposa y el tamaño reducido de él representan, en términos icónicos, su inferiorización, producida por el enojo de Francesca. Ella le dice, con matiz irónico: “*Che* bonito!” (¡Qué bonito!), con el objetivo de hacerlo rever sus acciones. Además, en la tercera viñeta, toca su nariz directamente con el dedo y expresa en lenguaje híbrido: “Tu e *questa* maldita bebida medicinal!!” (¡Tu y esta maldita bebida medicinal!). De esta manera exterioriza, por la palabra y sus gestos que no le había creído cuando, anteriormente, se refería a los supuestos poderes curativos del aguardiente.

Lo que ocurre se encamina hacia un tono cómico. Empieza con el vicio de Giuseppe, aliado a la transgresión de una regla conversacional: la de calidad (Grice, 2005, p. 516), debido a la mentira que contó acerca de la “cachaça”. La botella de “bebida medicinal” reaparece en sus manos en la primera viñeta de la segunda fila. Hay un procedimiento elíptico relacionado con ello, ya que cuando cayó al agua no la tenía. Podemos referirnos a una de las características de las historietas, indicada anteriormente y que mantiene una relación estrecha con una elección referida a las acciones mostradas y las que queda a nuestro cargo reponer.

En un gesto espontáneo, aunque pasible de reproche, Giuseppe tira la botella de aguardiente hacia atrás, sin considerar donde podría caer. Destacamos que también se expresa en portugués cuando dice: “*Isso* nunca mais!” (¡Esto nunca más!). Las circunstancias, desde el primer contacto con el aguardiente en la llegada a Brasil, hasta que decidió deshacerse de la bebida, indican la apertura de Giuseppe hacia lo nuevo propio de otra cultura, un elemento hasta entonces desconocido. Sin embargo, lo que sucede indica que hay que ser precavido.

El recuadro sobrepuesto, a través del recurso de las líneas cinéticas y multiplicación de la forma de la botella, muestra su movimiento. Su destino final es impactar en la cabeza del personaje con sombrero de copa alta que se refería de forma despectiva a los inmigrantes italianos. Lo que ocurre, además del efecto productor de risa, también podría incluirse en las creencias populares relacionadas con un dicho: “aqui se faz, aqui se paga”, equivalente, en español, con “el que la hace la paga”, de acuerdo con el refranero multilingüe del Centro Cervantes. El dicho está arraigado en la convicción

de que cuando una persona comete alguna injusticia sufre el castigo por su error. En este sentido, cumple la función de regulador de las acciones humanas.



Figura 48. *El viaje de la familia continúa*. Adaptado de *Demo Via* (p. 22), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El personaje afectado por la botella está alterado y lo demuestra de manera verbal. En un primer momento, utiliza una expresión regional de *Rio Grande do Sul*: “Mas que barbaridade!” (¡Qué bárbaro!). Anteriormente, había criticado a Giuseppe cuando gritó, pero termina haciendo lo mismo. Generaliza el insulto, al decir: “Colonos miseráveis!” (¡Colonos miserables!). En el tercer recuadro exterioriza su ira a través de malas palabras, representadas por los elementos icónicos contenidos en el globo de habla.

Rescatamos de su expresión verbal el uso del término “colono”. Tiene un sentido peyorativo, que invoca la idea de que existe una jerarquía entre espacios. Así, se marca un centro, simbolizado por lo urbano y su cultura, y una periferia cristalizada en las prácticas rurales, consideradas inferiores. Este estado subalterno es una construcción que impacta en las personas que viven en dicho medio. Una de las marcas para clasificar a alguien de “colono” se refiere al uso de formas lingüísticas particulares, derivadas de la

oralidad con mezclas del dialecto véneto o del portugués con tonada del talian, lo que es estigmatizado por la semiosfera urbana escolarizada.

La intención de Giuseppe fue alejar la botella y no visualiza el resultado de su acción. Por ello no entiende los gritos que escucha y la esposa tampoco. El humor proviene del desconocimiento de la pareja por la situación creada y su desenlace. La incompreensión se visualiza en términos gráficos, a través del signo de interrogación sobre la cabeza de Francesca, cuando escucha al marido preguntar: “*Ma che* grita aquele?” (Pero, ¿qué grita aquel?).

Lo que la situación representa por la ausencia es que, si bien los inmigrantes italianos pasaron por situaciones difíciles, de manera general reconstruyeron sus vidas y sus identidades en el transitar y en el diálogo con otras culturas presentes en el sur de Brasil. Hablamos de ausencia porque no hay ninguna intención, por parte de Giuseppe y su familia, de realizar algún tipo de esfuerzo por presumir una imagen que no sea la de ellos mismos y su condición en aquel momento particular.

El narrador informa el itinerario que debe seguir la familia a partir de su llegada a Porto Alegre. La primera viñeta de la segunda línea evoca la escena de la página 8 de la historieta, cuando empezaban su viaje en Italia. Es una marca de continuidad, ya que la repetición ocurre debido a que necesitan seguir en itinerancia, hasta llegar a su destino final. De acuerdo con la voz narrativa, en *Porto Alegre* se dirigen a un galpón para esperar el barco a vapor que los llevará a *São Sebastião do Caí*. En dicha ciudad deben quedarse en un nuevo galpón, que les sirve de abrigo. De Boni & Costa (1984) relatan las condiciones reales de dichos espacios: sucios y con abundancia de insectos. En aquellos que proveían algo para comer, normalmente el alimento estaba en malas condiciones. El hambre, la escasez de cuidados higiénicos y la ausencia de asistencia médica llevó a muchos a la muerte. Circunstancias como estas desgastaron el discurso de *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011).

Caminos desencaminados

El camino hacia la colonia era largo y dificultoso, como veremos en las viñetas. Además, la lluvia estaba presente. Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991), en el texto que antecede la historieta comenta que los inmigrantes fueron sometidos a situaciones límite, debido a que tuvieron que abrirse camino en el monte, construir sus casas y organizar sus

plantaciones. Giuseppe y su familia empiezan a recorrer el trayecto rumbo a sus tierras, algo desorientados en cuanto al lugar donde debían dirigirse:



Figura 49. El periplo a la colonia. Adaptado de *Demo Via* (p. 23), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

A los fines de comunicarse, ambos utilizan la mistura de lenguas. Además del problema con el animal de carga, como exterioriza Giuseppe: “Mula *maledeta*, empacou!” (Mula maldita, ¡empacó!), él y Francesca desconocen donde están. En el tercer recuadro, en plano medio, ella le pregunta: “*Dove* estamos?” (¿Dónde estamos?), a lo que él responde “*Non sei*” (No lo sé). Su expresión es de preocupación. Sin embargo, toma la decisión de pasar la noche en el lugar.

Este no es el único problema al que se enfrentan. En la segunda viñeta de la segunda fila, Francesca en primer plano manifiesta su miedo a las fieras, a lo que Giuseppe le contesta, en tono incrédulo: “*Ma che!*” (Pero, ¡qué!). Así, en la circunstancia por la que están atravesando, la afirmación de la esposa anticipa lo que vendrá.



Figura 50. *Una noche a la intemperie*. Adaptado de *Demo Via* (p. 23), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Las viñetas en negro dan cuenta de la oscuridad de la noche y de las particularidades a las que deben estar predispuestos a enfrentar. La primera, de mayores dimensiones, acentúa las dificultades inherentes a la falta de refugio y a los peligros que eso conlleva. El calor y la luz de la hoguera remedian de forma deficiente la situación. El humo que sube hacia el cielo representa un hilo de luz y esperanza. Vemos en el segundo recuadro que Francesca tenía razón cuando reveló su desasosiego. Primó su intuición por sobre la incredulidad del marido. Al escuchar el gruñido de un animal (Grrrrr!) expresa su temor recurriendo a matices religiosos: “*Dio Cristo! Che foi isso?!*” (¡Dios! ¡¿Qué fue eso?!). El uso de “*Dio Cristo!*”, en talian, desacraliza la expresión y la trasmuta a lo cotidiano. Lo único que pueden ver para intentar descifrar de que animal proviene el ruido son grandes y salvajes ojos en la oscuridad. Los mismos sobresalen y adquieren protagonismo en la viñeta.

Giuseppe se toma su tiempo para cargar un elemento que era parte de los usos extendidos en el medio rural en Italia, la espingarda. Más adelante, ya en sus tierras en Brasil, dicho artefacto también será de utilidad. En el recuadro, dice: “*Aspeta un poquetin!...*” (¡Espera un poquito!). En dialecto véneto, conforme Tonial (1997) y Dal

Castell (2019), el verbo “esperar” se redacta *spetar*, mientras que el infinitivo, en italiano se escribe con doble “tt” y “e” final: *spettare*. La forma *aspetar*, como vemos en la viñeta correspondería, de acuerdo con Panarello (2019), al dialecto siciliano. Ya *poquetin* es una variante creada por el autor, porque en talian se utiliza “ch” en lugar de “qu”: *pochetín*. Posiblemente su intención fue que los lectores que desconocen dicho dialecto leyeran la palabra con la pronunciación correcta del “che”, que corresponde fonéticamente al “que” del portugués.

En la última viñeta, su rostro en un primer plano muy próximo, aliado al gruñido del animal genera suspenso sobre lo que está a punto de suceder. Esto ocurre debido a la organización material de la obra, dado que para descubrirlo tenemos que pasar la página.



Figura 51. Encuentro con el yaguareté. Adaptado de *Demo Via* (p. 24), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la secuencia visualizamos al animal. Conforme la voz narrativa es un jaguar, también denominado yaguareté. En la segunda viñeta el enfoque que tenemos nos ubica en la posición de la fiera, una vez que contemplamos a Giuseppe a punto de usar su arma. Para finalizar, asusta al animal y recibe un golpe al tirar. A continuación, el narrador explica la conclusión del encuentro: “O barulho assustou o jaguar, que fugiu...E o jaguar

assustou Giuseppe. Aquela noite ninguém dormiu!” (El ruido asustó al jaguar, que huyó...Y el jaguar asustó a Giuseppe. ¡Aquella noche nadie durmió!). Así, ese primer encuentro entre los humanos y el animal se presenta de una forma que resultó atemorizante para ambos, lo que establece una frontera que va a ordenar la vida en el ecosistema.

Nos parece pertinente citar la tercera estrofa de la canción *L'América*. Se refiere a las condiciones que vivenciaron los inmigrantes cuando llegaron. Dice:

*E nella Mèrica noi siamo arrivati
non abbiám trovato né paglia e né fieno
abbiám dormito sul nudo terreno
come le bestie abbiám riposà.*

(Fragmento del anexo de la Ley N° 12.411, de 22/12/2005)

(Llegamos a América/no encontramos ni paja ni heno/dormimos en el desnudo terreno /como las bestias descansamos/) [La traducción es nuestra]

La letra retrata que la situación de los inmigrantes a su llegada los podría poner en igualdad o inferioridad de condiciones, en comparación con los animales autóctonos, presentes en las tierras que transitaban y las que vendrían a ser las suyas propias. De igual manera que la familia de Giuseppe, la música recupera de la memoria del inmigrante italiano la ausencia del espacio adecuado para refugiarse en las travesías hacia su colonia.

La trascendencia de los recursos naturales: la araucaria.

Finalmente veremos en las próximas viñetas el encuentro de la familia con sus tierras, aunque queda en suspenso la forma en que lo hicieron. El paisaje muestra elementos propios del sur de Brasil, como la araucaria de la variedad *pinus araucariensis* que, conforme De Boni & Costa (1984), no era conocida por los inmigrantes. En Europa la variedad existente es otra. Su semilla, el piñón, fue fuente de alimento y se transformó en parte de su cultura alimentaria. Se lo cocinaba a través de un proceso denominado *sapecado* (chamuscado), utilizando las propias ramas secas de las araucarias, debido a su dureza. Posteriormente empezaron a cocinar las semillas en la plancha del fogón a leña o las hervían en agua. Conforme comenta Guerra (2001), al principio la base de la

alimentación del inmigrante, acostumbrado en Italia a consumir polenta, se diversificó con lo que podía encontrar en su propio lote: caza, pesca y frutos silvestres.



Figura 52. La naturaleza proveedora de alimento. Adaptado de Demo Via (p. 24), por Iotti, C. , 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

En la última viñeta de la primera línea Francesca manifiesta verbalmente tener hambre, después de la confirmación de Giuseppe de que habían llegado a sus tierras: “*Che bom! Non aguento mais de tanta fome!...*” (¡Qué bueno! ¡No aguanto más de tanta hambre!...). Mientras tanto, en la secuencia, Giuseppe aparece con las manos en la panza, que en conjunto con la onomatopeya “¡Ronc!” indica que le pasa lo mismo. Entonces la naturaleza ejerce el papel de proveedora: una piña cae sobre su cabeza, en el momento inmediatamente posterior a ordenar: “*É bom nós se mexer! Aqui a comida non cai do céu!*” (¡Tenemos que movernos! ¡Acá la comida no cae del cielo!). Si bien la primera construcción representa un enunciado informal, es más común en estas situaciones el uso del pronombre “a gente” en el lugar de “nós”. Además, corresponde que esté acompañado por “se”: “*É bom a gente se mexer*”. Ambos (“a gente” y “nós”) en portugués, se refieren a la primera persona del plural. Lo que ocurre es lo opuesto de lo que dice el personaje. La caída está representada por las líneas cinéticas verticales que indican el movimiento

hacia abajo y el ruido “Tum!”, asociado con su expresión de dolor al recibir los piñones en la cabeza.



Figura 53. Imaginario del “paraíso tropical”. Adaptado de *Demo Via* (p. 25), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Además del piñón, la araucaria proveyó al italiano de madera para construir sus casas. Los dos primeros recuadros aluden al imaginario del paraíso brasileño, vinculado a la naturaleza exuberante y al paisaje de ensueño. La imagen y la voz del narrador se integran en ese sentido, además del uso del portugués: “O pinheiro cresce solene na mata densa. Mas um ruído estranho quebra a calma” (El pino crece solemne en el monte denso. Pero un ruido raro rompe la calma).

Aparece un mono y también un pájaro, cuyas patas ocupan el espacio de la viñeta siguiente, dando la idea de que pudiera haber volado de la araucaria que está por caerse. En este punto, el discurso del espacio maravilloso cede lugar al humor. Para nosotros, lectores, la expectativa es que la tercera viñeta contenga alguna onomatopeya relacionada con un sonido de la naturaleza. Sin embargo, lo que se ve es el ruido del árbol cuando es cortado. La araucaria tiembla y las líneas cinéticas de la última viñeta lo confirman. Además, el escenario se completa con la onomatopeya “Toc! Toc! Toc!”, que resuena en medio del monte. El “ruido raro” marca la presencia, hasta entonces inaudita, del inmigrante y su intervención en la naturaleza, el cual empieza a transformar el espacio.

Reconstrucciones...



Figura 54. El corte de la araucaria. Adaptado de *Demo Via* (p. 25), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Giuseppe corta la araucaria con un hacha y su falta de habilidad genera un conflicto con su esposa. Utiliza el portugués para expresar, con un tono de voz elevado, su intervención en el monte, a través de una palabra indicativa de su acción: “Madeira!” (¡Madera!). En la tercera viñeta la sombra del árbol se proyecta sobre Giuseppe, lo que lo hace correr con todas sus fuerzas, con el fin de mantener su integridad física. La acción se representa en el recuadro de menor tamaño, a través de la metáfora visual de la nube de tierra causada por su movimiento desesperado, materializado en las líneas cinéticas que acompañan a sus piernas multiplicadas en número. El instrumento de trabajo vuela, mientras la onomatopeya “¡Blowww!”, anticipa el resultado, muy poco alentador.

La verbalización de “*Ma che tombo!*” (¡Pero qué caída!), en dialecto véneto marca su felicidad al ver la araucaria desplomarse. La dicha dura poco, debido al reproche de Francesca. Lo trata de imbécil y le recuerda que no es la primera vez que casi los mata a todos. Giuseppe percibe su equivocación, como advertimos en el plano general de la

última viñeta y en sus ojos saltones. La situación es humorística debido a lo que subyace: la fuerza no siempre está acompañada de prudencia.



Figura 55. Reproche y reedificación del espacio del habitar. Adaptado de *Demo Via* (p. 26), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Francesca comenta a su hija, con predominancia del dialecto véneto, acompañado de un movimiento frenético de su mano derecha y una expresión de tristeza: “*Questa è a segunda vez che destrói a barraca! Lora cosa femo?*” (¡Esta es la segunda vez que destruye la carpa! Y ahora, ¿qué hacemos?). La pregunta, si bien se refiere a la carpa como único y precario espacio del habitar, en realidad expresa la duda sobre el qué y el cómo hacer para recrear una forma de vida, y también su identidad en un país que no era el suyo, pero que había que transformarlo para que lo fuera. Bauman (2005) expresa:

Uno se concienza de que la "pertenencia" o la "identidad" no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de uno, los pasos que uno da, la forma que tiene de actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. En otras palabras, la gente no se plantearía "tener una identidad" si la "pertenencia" siguiera siendo su destino y una condición sin alternativa. Comenzarán a considerar una idea semejante sólo como tarea que hay que llevar a cabo sin cesar en lugar de una sola vez. (p. 32)

La identidad entonces dista de ser perpetua, sino que muestra su estado transitorio e inacabado. Esa continua construcción se debe a diferentes circunstancias, una de ellas, la que vemos en las viñetas. En cuanto a Francesca, la respuesta a la pregunta la tuvo ella

misma, al exclamar, mixturando italiano y portugués: “*Tutto de novo!*” (¡Todo otra vez!). Se vuelve a hacer, no importa el número de veces, porque es necesario resignificarse a sí mismo y dar sentido al espacio. Las acciones, entonces, en los inicios de la llegada a *Rio Grande do Sul* se concentraron en las formas en que tuvieron que operar sobre la naturaleza para tenerla de aliada en dicho hábitat.



Figura 56. Reconocimiento de la fauna y nueva reconstrucción. Adaptado de *Demo Via* (p. 26), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La relación con los animales presentes en el espacio a habitar podría ser tensa, de exposición a especies desconocidas, y por esa razón era imprescindible empezar improvisando un abrigo que, con el tiempo se transformaría en hogar. En el balón de

pensamiento de la tercera viñeta, Giuseppe se acuerda del jabalí y sus colmillos. Además, se muestran otros animales, de diferentes grados de peligrosidad: un lobo guará, típico del sur de Brasil, murciélagos y un oso hormiguero. Dichas especies configuran la diversidad presente a la llegada de los inmigrantes.

La secuencia muestra, en un encuadre de plano general, a Giuseppe que, empecinado por construir una barraca sigue con la labor de cortar araucarias. La reiteración de sus acciones desastrosas nuevamente genera la protesta de Francesca, a través de la elevación de la voz, que resuena en el monte. Grita en dialecto: “*Porco can!*”, con el fin de expresar su ira por la actitud tosca del marido.

Turina (2000), tomando aportes del área de la Sociología de los Procesos Culturales trata el tema de las blasfemias en Italia y de sus variantes. Dice que el empleo es popular y que se da con más frecuencia en el medio rural. Realiza una clasificación, en la que incluye las denominadas *Bestemmie bestiali* (blasfemias bestiales). En su repertorio nos encontramos con el epíteto *porco* (cerdo), bien como el término *can* (perro), el cual afirma que es de uso común debido a su relevancia entre los hablantes y que ambos se consideran insultos por ellos mismos. Revela también que agregados al nombre de Dios son muy utilizados en la región predominantemente rural del Véneto, como práctica del campesinado. Francesca une ambos insultos a los fines de dejar en claro su enojo.

Lo que está implícito en: “*Testardo! De novo!?*” (¡Testarudo! ¿¡Otra vez!?) es que el árbol completó su trayectoria y una vez más se destruyó la carpa. Destacamos que en el extremo izquierdo del último recuadro hay una traducción del adjetivo “*testardo*”, posiblemente realizada por el autor, como “*cabeça dura*” (testarudo), que es una expresión de uso popular en el portugués de Brasil. “*testardo*”, a su vez, conforme Tonial (2005) podría abarcar los sinónimos terco y obstinado, lo que también cabría en esta circunstancia. El uso del insulto se constituye en un hábito lingüístico de la esposa frente a determinadas acciones del marido.

Para la familia de Giuseppe y Francesca, la evolución de la forma de habitar pasa de la carpa hecha con sábanas a la barraca de madera rústica, realizada con madera de araucaria, cortada de la mejor manera posible, de acuerdo con las herramientas que tenían. Camblong (2014), al referirse al dispositivo “h”, correlaciona habitar, hábitat y hábitos. Expresa:

Más allá de cambios, desplazamientos y nomadismos varios, el “hábitat” en sus infinitas concreciones empíricas y socioculturales, alude en forma global y compleja al hecho de ocupar un lugar en el mundo, a las posiciones y operaciones distributivas en sus múltiples alcances. El “hábitat” recibe y contiene al “habitar” en una dinámica de ida y vuelta, dado que será la instalación humana la que configure su “hábitat” determinado y viceversa. Lo material y lo simbólico integran una continuidad semiótica “habitacional” cuyas determinaciones y correlatos “habituales” se mueven al ritmo de los procesos históricos de cada grupo, de cada pueblo, de cada cultura. (p. 14)



Figura 57. La casa de madera y la plantación de maíz. Adaptado de Demo Via (p. 27), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El primer espacio del habitar es construido a partir de lo que había disponible en la tierra de la familia y en el entorno. La habilidad de Giuseppe fue usar los elementos con que contaba para organizar lo necesario a los fines de realizar la construcción y así dotar el espacio de los elementos imprescindibles para construir su hogar. En las dos primeras viñetas el pasaje del tiempo se revela en dos instancias. La primera es la voz narrativa que la indica, pero sin mayores precisiones: “Com o tempo a barraca de lençol deu lugar a um barracão de madeira de araucárias” (Con el tiempo, la carpa de sábanas dio lugar a un rancho de madera de araucarias). La segunda es a través de la

materialización de dicho cambio. Así, hay una aceleración del ritmo narrativo, debido a que se omiten las acciones y el tiempo que transcurrió para que se concretara dicha transformación, con la construcción del rancho.

En la primera viñeta está presente un elemento típico de la cultura del inmigrante italiano: la canasta de paja trenzada, utilizada por Francesca y que cumple la función de transportar comida u otros objetos. Posiblemente muestre una habilidad manual suya: la de trenzar paja de maíz. Habíamos comentado que dicha trenza se denominaba *dressa* y permitía crear objetos útiles para la vida en la colonia, como sombreros y canastas. Veremos a continuación que la familia estaba cultivando maíz, que es de donde pudo provenir la materia prima.

En la segunda viñeta, el techo construido a dos aguas es completado con tablitas de madera rectangular, denominadas *scàndole* (Tonial, 2005), utilizadas a modo de tejas. Las ventanas no tienen vidrios, y tampoco hay una puerta visible que cierre la entrada. En cuanto al área que rodea la casa, se mantienen algunas plantas que son parte de la vegetación original. Era habitual que la familia, en principio, utilizara la técnica de limpieza del terreno y así substituía el monte por un espacio para su residencia.

La posición de Giuseppe, parado de espaldas para la casa y mirando al lector, hace que la viñeta funcione como una foto. Es una instantánea de ese momento particular en la vida de la familia, de adecuación del hábitat a sus necesidades y, a la vez, de convivencia con lo hasta entonces desconocido, pero que se va transformando y tejiendo aspectos de la cultura y de la identidad en la Región de Colonización Italiana.

Francesca siente moverse al bebé en su vientre, lo que anticipa su llegada. Se expresa con alegría al decir: “*Madonna*, já tá chutando!” (“*Madonna*, ¡ya está pateando!”). Así invoca la religiosidad en la figura de María, en una situación del cotidiano para expresar su sentimiento. El narrador trae a colación el pasaje del tiempo, a través del enunciado: “*O tempo passou rápido*” (El tiempo pasó rápido), aproximándose al tópico *tempus fugit*, refiriéndose a su fugacidad en ese contexto de la inmigración y en la labor de recrear un modo de vida.

Giuseppe reacciona inmediatamente, haciendo una predicción matizada de deseo. Entusiasmado dice que el bebé va a ser un niño y que lo va a ayudar en la plantación. Las familias de inmigrantes tenían muchos hijos y la preferencia era por varones, porque necesitaban mano de obra para el cuidado de los animales y de las plantaciones. Es lo que Cleodes Piazza Julio Ribeiro (1991) comenta en la primera parte de la obra y que se puede

visualizar en la historieta: la construcción de una nueva historia, de una forma de vida que mezcla el pasado en Italia y el presente en Brasil. Esto suponía la realización de actividades relacionadas con el medio rural, a través de la agricultura familiar, lo que implicaba dejar a la escuela en un segundo plano.

Asimismo, lo que retrata la historieta es el aislamiento de la familia, con la ausencia de interacción con vecinos u otras personas. Frosi & Mioranza (2009) consideran que, en la primera etapa de la llegada de los inmigrantes italianos, incluyendo los asentamientos iniciales en el territorio, además de predominar la agricultura familiar, hubo un doble aislamiento de las familias: por una parte, el de los inmigrantes italianos en relación a otras comunidades y por otra, la casi inexistencia de caminos vecinales, lo que dificultaba la comunicación entre las familias.

Resignificar las prácticas alimentarias

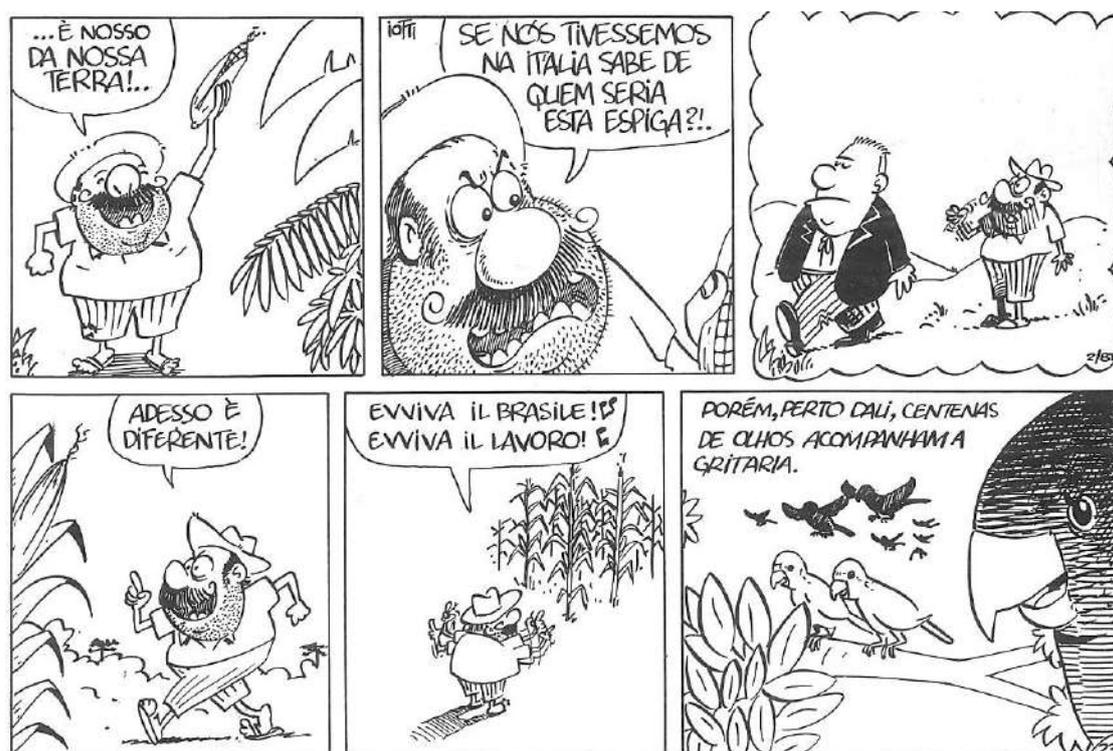


Figura 58. Los frutos del trabajo. Adaptado de *Demo Via* (p. 27), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El fruto del trabajo es motivo de orgullo para Giuseppe, por eso levanta el maíz como si fuera un trofeo. En cuanto a la elección del cultivo, el grano era parte de la cultura

alimentaria de los inmigrantes del norte de Italia. Con su transformación en harina hacían polenta, como dijimos anteriormente, un alimento muy consumido, especialmente entre la población de bajos recursos, como también se retrata en la historieta. En la primera viñeta, la expresión “...É nosso, da nossa terra!..” (...¡Es nuestro, de nuestra tierra!..) condensa un cambio de condición: a pesar de las dificultades, Giuseppe y su familia tienen una tierra propia, que los encamina hacia el estatus de habitantes. De Boni & Costa (1984) explican que los colonos anhelaban esta conquista, aunque lo que recibían era monte, que necesitaba de mucho trabajo para llegar a ser una colonia productiva para alimentar a la familia.

A continuación, en primer plano y expresando ira, el personaje hace una pregunta retórica: “Se nós tivéssemos na Itália sabe de quem seria esta espiga?!” (Si estuviéramos en Italia, ¿sabe de quién sería ese choclo?!). En cuanto al primer verbo utilizado (“tivéssemos”), realizamos una observación: lo adecuado a esta situación es la forma conjugada de “estar” y no de “tener”, que se redacta en portugués de la siguiente manera: “estivéssemos”. Pensamos que lo que ocurrió, dentro de los procesos de economía lingüística, es aféresis (Bagno, 2016), o sea, la eliminación de un segmento fónico al inicio del vocablo. El objetivo es facilitar la realización oral del verbo, debido a que privilegia el inicio del mismo con consonante y no con vocal.

En dicho enunciado se concentra el pasado y las condiciones de trabajo en su país de origen. Asimismo, reafirma uno de los motivos de la inmigración, la explotación del campesino. En aquella situación el dueño del maíz y de toda la producción era el patrón y se dejaba en segundo plano a los que trabajaban la tierra. El tercer recuadro, con un marco ondulado sintetiza el flash back: Giuseppe imagina cómo hubiera sido el momento si estuviera bajo el mando de su empleador.

En esta instancia de la historieta la concreción del sueño de Giuseppe señala la realización del proyecto del inmigrante italiano. Depositaron mucho esfuerzo en su propiedad y lo hacían teniendo el trabajo como un valor. La cultura del trabajo impulsó a las familias a reconstruirse. La segunda viñeta de la segunda línea enfoca al personaje cantando en italiano: “*Evviva il Brasile! Evviva il lavoro*” (¡Viva Brasil! ¡Viva el trabajo!). En la concepción del inmigrante, el trabajo era lo que lo llevaría a alcanzar una vida con menos privaciones y abriría un camino hacia la prosperidad. De esta forma se materializa la *cuccagna*, en lo que consideraban la “terra da fartura” (tierra de la abundancia).

El último recuadro transfiere el protagonismo a otros habitantes del lugar. El narrador interviene enunciando: “Porém, perto dali, centenas de olhos acompanham a gritaria” (Pero, cerca de allí, centenas de ojos acompañan el griterío). La metonimia “centenas de ojos” hace referencia a los pájaros, lo que anticipa su intervención.



Figura 59. La defensa de la plantación. Adaptado de *Demo Via* (p. 28), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Giuseppe empieza otro día de trabajo. Se dirige a la plantación de maíz y se encuentra con que fue atacada por loros ruidosos. Su reacción inmediata es evocar lo religioso, trayéndolo a su experiencia inmediata al decir: “*Dio!*” (Dios). Ambas expresiones verbales, la del personaje y la del loro (“Gra”) mantienen una correlación, ya que en los dos casos la letra mayúscula indica que fueron pronunciadas en tono elevado. En el recuadro, se destacan el maizal y los pájaros. De Giuseppe aparece solamente el sombrero y parte de la cara. Además, se posiciona de espaldas, y dicho ángulo hace que lector y personaje compartan el punto de vista sobre la situación desastrosa.

Inmediatamente Giuseppe presenta una solución: le pide a Francesca que le traiga la “stchopa”, o sea, la escopeta de caza. Creemos que el autor optó por utilizar el término en su versión oral, en la forma en que se pronuncia el sustantivo. A su vez, Tonial (2005),

lo consigna escrito de la siguiente manera: *s-ciopa* y Dal Castell (2019) *s-sciopa*, lo que marca que no hay un criterio unificado. Su uso, bien como el del machete fue una transposición de los componentes materiales de la vida agrícola en Italia, conforme De Boni & Costa (1984). En *Rio Grande do Sul* se tornaron parte de la cultura de dichos inmigrantes. De igual manera eran elementos representativos de la identidad construida en los primeros años de su llegada, en lo que se refiere a la vida cotidiana en las colonias.

El empleo de expresiones relacionadas con la religión también es parte de su identidad. Los italianos mantuvieron su creencia católica, la que los abarcaba integralmente. Conforme mencionamos anteriormente, las capillas aglutinaban las comunidades y promovían el acercamiento de las familias, como núcleos religiosos, sociales y culturales. Influyeron también en lo que se refiere al uso de los dialectos, transformando las islas lingüísticas en espacios mixtos. En este sentido, podemos referirnos a Camblong (2014) cuando explica que *la trama de hábitos* (p. 180), que incluye también los lingüísticos, transforman los lugares en *hábitat*, y son parte de la memoria colectiva. En este caso, una memoria recuperada de sus vivencias en Italia y producida en el nuevo territorio, generando también sentidos renovados.

Como dijimos, Giuseppe utiliza “*Dio*” (Dios), a modo de evocación y primera respuesta frente a la invasión protagonizada por los loros en su plantación de maíz. Francesca, a su vez, se identifica en su hablar con la figura femenina de María. Para exteriorizar su preocupación por la situación, dice “*Maria Vergine!*” (¡Virgen María!). De esta forma, una vez más, utiliza los elementos sagrados, los que se unen a su día a día para manifestar las circunstancias desfavorables. Completa, expresando verbalmente, a través de la combinación lingüística de portugués e italiano, lo que el marido no dijo: “*Comeram tutto il miglio!*” (¡Comieran todo el maíz!). Completa: “*O que noi vamo comer adesso?*” (¿Y ahora qué vamos a comer?). En su enunciado, nos encontramos con portugués, seguido del pronombre personal en primera persona del plural *noi*, en italiano, que indica la inclusión de toda la familia, en la posibilidad de no poder alimentarse. El verbo “ir” aparece conjugado en la forma oral, con supresión de la “s” final: “vamo” en lugar de “vamos”. El adverbio *adesso* (ahora), comparte uso en dialecto y en italiano. Loss Luzzatto (1994), Tonial (2005) y Dal Castell (2019) lo incluyen como parte de los adverbios utilizados en talian.

Francesca se preocupa por la alimentación de la familia, ya que su papel es el de proveer desde la elaboración de las comidas. La viñeta en que ella se encuentra comparte

cocción. En el recuadro, la voz narrativa interviene y revela: “E assim tem início o mais polêmico hábito do imigrante italiano” (Y así se inicia el más polémico hábito del inmigrante italiano). De esta forma se instaura entonces una práctica que es parte de su memoria gastronómica. La misma es develada en el próximo recuadro, con mayúsculas: “a passarinhada”. El plato se componía de “osel, polenta y tóccio” (De Boni & Costa, 1984:134) es decir, “pájaro, polenta y salsa”.

El controvertido hábito, la caza, que era una atribución masculina, se desarrolló entre los italianos por diferentes motivos. Podemos citar, conforme consta en la historieta: los pajaritos complementaban su alimentación y, además, disminuir su población ayudaba a proteger las plantaciones de granos. Así, la “passarinhada” se implantó como costumbre cultural en *Rio Grande do Sul*, vinculada también a la práctica de la caza de animales, que ya estaba difundida en Europa entre los nobles.

Lopes da Silva (2013) comenta que en la década de 1930 empezó a desarrollarse en Brasil un movimiento motivado por intelectuales y que repercutió en los medios de comunicación, a favor de la protección de los recursos naturales. El objetivo fue el de cambiar, en la nueva Carta Magna lo vigente en la Constitución de 1891, que daba a los estados el derecho de decidir sobre las cuestiones ecológicas. Las prácticas precedentes habían provocado ataques desmedidos a la naturaleza, en nombre del progreso. A partir de 1934, en el gobierno del presidente Getúlio Vargas, se empezó a crear leyes y órganos de protección de la naturaleza, en el marco de una política nacionalista que defendía que los recursos naturales deberían ser utilizados a favor de la nación.

El narrador de la historieta, al expresar que la “passarinhada” es un “polémico hábito del inmigrante italiano”, se funda en esa tensión generada con las leyes ambientales de protección de la fauna. La primera norma regulatoria fue el Código de Caza y Pesca, que se creó a través del Decreto-Ley nº 24.645, de 10 de julio de 1934, que establecía que los animales del país serían tutelados por el Estado y establecía las normas de protección con dicho fin. En su artículo XXXI ya prohibía la caza, la comercialización y el transporte de aves de pequeño porte. Posteriormente, y dado que su implementación no surtió los efectos deseados, se creó el nuevo Código de Caza, separado de la actividad de pesca, por el Decreto-Ley nº 5.894, del 20 de octubre de 1943, que establecía normas, periodos y licencias necesarias para poder practicarla. En el artículo 11 definía la prohibición de la caza de pájaros de tamaño pequeño, con la excepción de aquellos que perjudicasen la agricultura.

En principio, conforme dijimos, los pájaros complementaban la alimentación de los inmigrantes en el ámbito familiar. A partir de la existencia de una legislación que prohibía su caza, acompañada de la correspondiente fiscalización, dicho elemento, que era parte de la cultura alimentaria de los inmigrantes, fue reemplazado. Esto ocurrió principalmente en las fiestas parroquiales, espacios de socialización, creador de vínculos y solidaridad comunitaria entre las familias vecinas. La experiencia gastronómica, siempre abundante en cantidad y variedad, se transformó con el proceso de urbanización, ya que se dejó de consumir pájaros de tamaño pequeño y se los substituyó por el *galeto al primo canto*. De acuerdo con Peccini (2010), es un pollo de cerca de 25 días de vida y 500 gramos de peso. Asimismo, desde los años 50 del siglo XX se transformó en una referencia culinaria, parte de la construcción de la identidad y de la memoria colectiva de los descendientes de italianos de la ciudad de *Caxias do Sul* y región. Tradicionalmente, el *galeto* era cortado en trozos y puesto en un espadín, alternando panceta y hojas de salvia.

La segunda viñeta, en la que vemos a la familia reunida en torno a la mesa, muestra una escena de la vida privada, la complejidad simbólica del rito de la alimentación. En este caso, es una situación de interacción entre todos los miembros. A los fines de practicidad y acceso, la comida se ubica sobre la misma, ocupando el espacio central y rodeada por los platos individuales utilizados por los comensales. Podemos reconocer elementos típicos de la “passarinhada”: los pajaros se freían hasta el punto de poder consumir también sus huesos y se servían directamente de la sartén. Francesca se ocupaba de esta preparación en el primer recuadro.

Otro alimento que es parte de la identidad de los inmigrantes también está presente: la polenta, de consistencia firme, servida caliente, lo que se representa por las líneas dibujadas verticalmente. Está ubicada sobre la tabla de madera, lo que facilita su corte en fetas. Tradicionalmente, dicha acción se hacía con un hilo. A su lado, posiblemente se encuentra el cuenco con la salsa. En la viñeta podemos observar la disposición tradicional de los miembros de la familia en la mesa, facilitada por su formato rectangular. Giuseppe y Francesca ocupan las cabeceras y los hijos se ubican en uno de los costados. Así, se establece la jerarquización presente en el ámbito familiar.

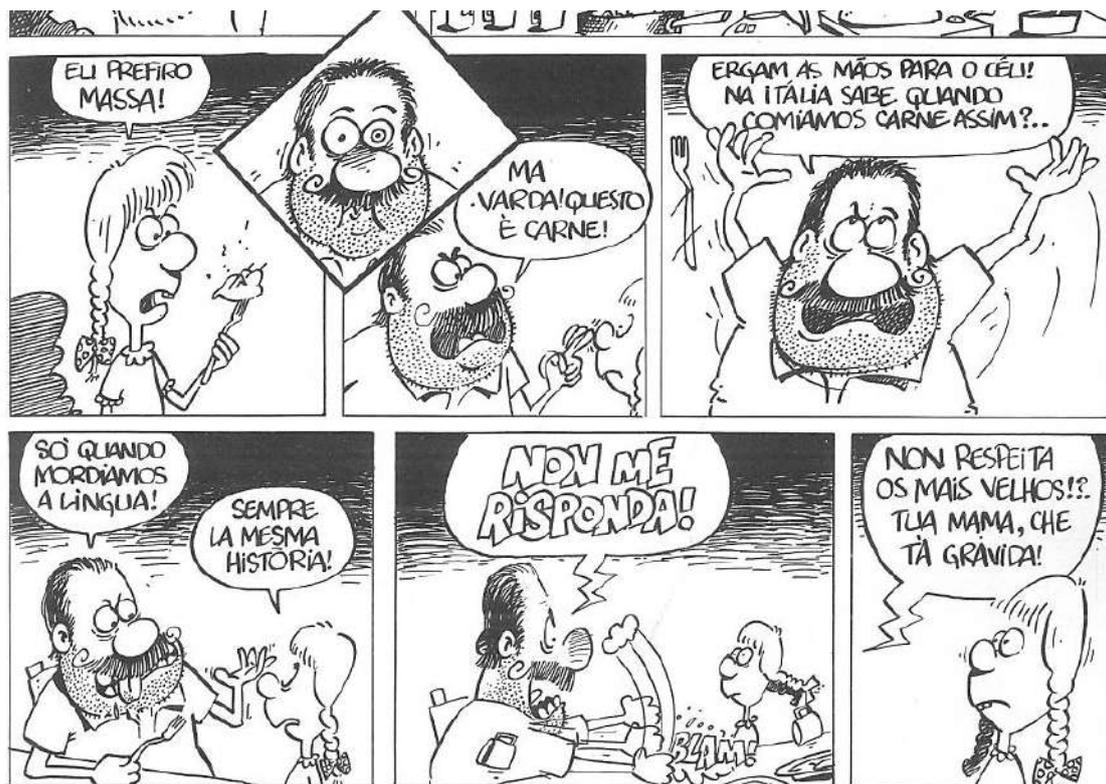


Figura 61. La carne en el menú. Adaptado de *Demo Via* (p. 29), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La actitud de la hija al expresar su predilección por la pasta altera a Giuseppe. Así lo demuestra su expresión, con los ojos saltones en el rombo que se sobrepone a las dos viñetas. De forma espontánea, le dice al padre: “*Eu prefiro massa!*” (¡Yo prefiero pasta!). La inclinación gastronómica de la hija marca una tendencia hacia el vegetarianismo, contraria al sentido simbólico de la carne como fuente de nutrientes esenciales, de acuerdo con las creencias de Giuseppe y Francesca. Aunque pueda estar evocando un alimento italiano, el uso exclusivo del portugués sugiere la apertura que pueden mostrar las nuevas generaciones a su reciente condición de habitante de Brasil.

Las pastas viajaron al país y se popularizaron con los italianos y, de esta forma su consumo se instaló en la región sur como parte de la práctica alimenticia del inmigrante y que, con el tiempo, se generalizó. No debemos olvidarnos que lo que comemos es parte de las prácticas culturales que construimos socialmente. Explica De Certeau (1999):

Entonces se puede entender mejor el concepto de "práctica cultural": ésta es el conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos (un menú gastronómico), ideológicos (religiosos, políticos), a la vez dados por una tradición (la de

una familia, la de un grupo social) y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución cultural, de la misma manera que la enunciación traduce en el habla fragmentos de discurso. Es "práctica" lo que es decisivo para la *identidad* de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno. (pp. 7-8)

La familia unía los elementos presentes en su habitat, en este caso los pájaros al fruto de sus plantaciones, como el maíz, para alimentarse. La harina de maíz con la que Francesca pudo cocinar la polenta, muestra una construcción vinculada a su contexto. Pueden comer lo que tienen disponible en la naturaleza o que sea fruto de su trabajo. La actitud de Giuseppe muestra que la comida siempre fue importante para el inmigrante, debido a la escasez vivenciada en su país de origen.

Destacamos la complejidad lingüística expresada en los enunciados de Giuseppe. En la secuencia, entre la segunda y tercera viñetas de la primera línea, se produce una alternancia de códigos (Calvet, 2002). Dice a la hija en talian: “*Ma varda! Questo è carne*” (¡Pero, mira! ¡Esto es carne!), e inmediatamente después se expresa en portugués: “Ergam as mãos para o céu! Na Itália sabe quando comíamos carne assim?..” (¡Levanten las manos al cielo! En Italia ¿saben cuándo comíamos carne así?..). Al decirlo, realiza la acción mencionada, e invoca de esta forma el componente religioso del inmigrante y la creencia en un Dios generoso y proveedor. El movimiento se muestra por las líneas cinéticas ubicadas alrededor de sus brazos, al que acompaña, como elemento generador de humor, un tenedor que también se desplaza hacia arriba. En la secuencia, recupera el cubierto, ya que podemos ver que lo sostiene.

Una vez más Brasil es visto como “el país de la cucaña”, cuando se lo compara con Italia. Por la respuesta de la niña, la metáfora de comer carne en Italia “Só quando mordíamos a língua” (solo cuando mordíamos la lengua), se transformó en una reiteración molesta. Dice: “*Sempre la mesma história!*” (¡Siempre la misma historia!). De esta forma rompe los niveles jerárquicos en la semiosfera familiar e instaura el conflicto generacional, que altera aún más a Giuseppe. El padre le grita en dialecto, retomando la tradición de la obediencia y respeto de los hijos hacia los padres: “*Non me risponda!*” (¡No me contestes!). Su nerviosismo se expone a través del choque de la mano contra la mesa reiteradas veces. El brazo se presenta triplicado, lo que muestra el movimiento. La fuerza con que lo hace se enfatiza en las líneas cinéticas, la nube de polvo y en la

onomatopeya “Blam!”. El conjunto está reforzado por su expresión facial. Asimismo, podemos observar las tazas que se caen y la trenza de la niña que, posiblemente por el aire que se produjo y el susto, vuela hacia atrás de su cabeza.

El momento de la comida es una situación que predispone a la interacción entre los miembros de la familia. Sin embargo, hay temas pertinentes y otros que no lo son, debido a que pueden transformarse en fuentes de conflictos y deberían ser evitados. En la situación vemos marcas de lo permitido y lo no permitido, lo adecuado y lo inadecuado, de acuerdo con los valores y creencias definidos en la identidad del grupo.

Nascer. Y rescatar raíces



Figura 62. *A punto de dar a luz*. Adaptado de *Demo Via* (p. 29), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

A continuación del conflicto ocurre otra situación, la que se estampa en el rostro de Francesca, en la sucesión de recuadros. La primera viñeta destaca la sombra de Giuseppe, buscando la complicidad de la esposa, al declarar que la misma es una santa. A continuación, se la ve a través del recurso del plano medio y en primer plano, en una aproximación sucesiva generadora de suspenso. Nos enteramos, después del grito de Giuseppe al decir su nombre, lo que estaba por ocurrir. En el último recuadro, sudando y con los ojos abiertos, anuncia en portugués, un acontecimiento muy importante para la familia: “O nenê! É hoje!.. (¡El bebé! ¡Es hoy!).



Figura 63. Preparativos para el parto en el hogar. Adaptado de *Demo Via* (p. 30), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Las mujeres de la casa asumen el protagonismo. Francesca organiza el parto, indicando a las hijas, Cleodes y Giovana lo que deberían hacer. En la viñeta, el control y la capacidad organizativa de la madre se muestran con el movimiento de sus brazos. Mientras tanto, Giuseppe entra en pánico y se inmoviliza al enterarse de la noticia. En el primer recuadro lo verbal y la imagen se complementan a dicho fin. Pronuncia, en voz alta y temblorosa: “Che?” (¿Qué?). Los cuatro recuadros de tamaño reducido, en su conjunto, indican que tiene dificultades para completar lo que pretendía decir: ofrecer ayuda. Aunque sea padre de tres hijos, la ansiedad se expresa en la cadena de primeros planos, en los que aparece diciendo: “Ma...ma...ma...” (Pero...pero...pero...). Finalmente, completa su enunciación: “*Ma che cosa io faço?..*” (Pero, ¿qué cosa puedo hacer?). Francesca con contundencia lo aparta de la acción: “Nada!”. El claro oscuro de la viñeta intensifica la tensión. Este hecho trae implícito que lo relacionado con el parto en la casa es algo de las mujeres y, además, Giuseppe podría importunar el desarrollo del acontecimiento.

A continuación, el primer plano totalmente en negro de la viñeta sobrepuesta sugiere sorpresa por tener que aceptar una orden de su mujer. El sentimiento negativo

frente a la imposibilidad de poder participar se confirma gráficamente, a través de dos momentos instantáneos conectados, por la agitación que promueve con sus brazos y también a través del dibujo de sus manos que sobrepasan el marco de la viñeta. Lo verbal, la conjunción seguida de puntos suspensivos: “Mas...” (Pero...), completa la escena. La reivindicación de un espacio al que el hombre no puede acceder, debido a que es considerado femenino, se intensifica en la actitud de la hija. Al decir: “Com licença!” (¡Permiso!), y extender el brazo en su dirección, lo aleja porque el parto no es un territorio de su incumbencia.



Figura 64. *El desvanecimiento de Giuseppe*. Adaptado de *Demo Via* (p. 30), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La tensión de los sucesos se concreta en el lenguaje no verbal, en la secuencia en la que predomina el movimiento, por medio de las líneas cinéticas y nubes de polvo. En las dos primeras viñetas Giuseppe utiliza el dialecto véneto para expresar su preocupación. Asimismo, verbaliza expresiones relacionadas con la esfera religiosa, en tono exclamativo: “*Maria Vergine!*” (¡Virgen María!) y “*Dio Cristo!*” (¡Dios Cristo!) lo que, por su uso reiterado podemos considerar como un hábito dentro de la complejidad

de su universo lingüístico. También intenta calmar su nerviosismo fumando, en una representación convencional y estereotipada de las funciones masculinas durante la ceremonia del parto. Lo que fuma es un *paiero*, un cigarro normalmente elaborado por el propio consumidor en forma artesanal. Es realizado con tabaco envuelto en paja de maíz seca, parte de los hábitos del italiano.

El nacimiento del bebé se devela en un llanto con mucho volumen: “Nhéééé”, escrito en mayúsculas y que ocupa prácticamente toda la parte superior del recuadro. Lo que empieza en dicha viñeta concluirá en la siguiente. El elemento que lo confirma es la palabra dividida en dos balones hechos con puntos y murmurada por Giuseppe. Susurra en portugués, señalando así la nacionalidad del niño: por un lado, “Nas...”, y por el otro, “...ceu!” (¡Nació!). Al mismo tiempo cae desmayado al piso, al pronunciar la segunda sílaba de la palabra. La caída genera humor, debido al dramatismo de la situación, relacionada a un hecho vital. También este suceso puede verse como estereotipado, y subraya la fragilidad ante “lo desconocido”.

Giuseppe se desploma, de espaldas, al lado de la pared de madera, en el interior de la casa. Lo repentino del movimiento se indica con las líneas cinéticas que unen la nube de polvo con su cuerpo. Extiende los brazos hacia atrás, y queda en una posición en la que parece proteger la cabeza. El cigarro desaparece de la escena, bien como una de las chinelas que el personaje tenía puestas, lo que deja a la vista un pie con cuatro dedos visibles. Esta representación también es habitual en múltiples historietas o películas de dibujos animados. Posiblemente tenga que ver con cierto equilibrio gráfico.

Plasmado en las viñetas siguientes, el paso de tiempo marca su presencia. A continuación, muestran que más tarde una de las hijas de Giuseppe lo despierta del desmayo y le da una noticia que lo alegra: nació un niño. Inmediatamente extiende los brazos para alzarlo. Lo que exterioriza en forma de canto, conforme las notas musicales presentes en el segundo recuadro es lo que las familias de inmigrantes deseaban: hijos varones para el trabajo agrícola. Las líneas cinéticas indican que mece al bebé. Y lo hace de forma brusca, ya que su cabeza se multiplica. La reacción del bebé fue negativa. En la próxima viñeta, los claros oscuros del fondo enfocan y ponen en evidencia el instante en que Giuseppe, pasmado se inmoviliza debido al llanto estruendoso del pequeño hijo, y mira al lector, buscando una explicación:

Luigi: identidad de mezclas.



Figura 65. Luigi recién nacido se manifesta. Adaptado de *Demo Via* (p. 31), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Camblong (2017), al referirse a la complejidad de las prácticas semióticas cotidianas, realiza una configuración de los matrices dialógicas con el fin de comprender los lenguajes y sus significaciones. Dice:

El cuerpo de cada uno/a está completamente involucrado e instalado en “matrices dialógicas”: se vive en ellas, se forma parte de ellas y con-forma sus significaciones y sentidos interpretantes. Las “matrices dialógicas” no están afuera, ni adentro de los individuos, de los grupos o conjuntos, sino configurando un real semiótico integrado en paradójica simultaneidad de componentes externos-internos, de continuidades-discontinuas y en infinito proceso de operaciones semióticas. (p. 126)

Para la autora, la primera matriz se vincula con el *diálogo primario*, que ocurre con el nacimiento y permite los intercambios iniciales del bebé con su entorno. En lo que gráficamente nos presenta la historieta, el mismo se da con el padre, en el momento en

que lo mece. El generador de humor en el interior del mundo creado, es que el bebé a los minutos de nacer, vivencia una experiencia auditiva que lo hace demostrar una aguzada comprensión del lenguaje verbal emitido por Giuseppe.

El narrador realiza una intervención en la que involucra al personaje recién nacido, que se comprobará después, en las obras siguientes del autor, relacionada con su antipatía por el trabajo. Dice: “E aqui fica registrado, para os estudiosos, a primeira vez que Radicci mostra o seu desagrado ao fato de trabalhar” (Y acá queda registrado, para los estudiosos, la primera vez que Radicci muestra su disgusto al hecho de trabajar).

Entonces, el sentido del llanto del bebé se completa en dicha viñeta en la que, además, se revela el apodo del recién nacido. También posiciona su creación en un marco de las posibilidades: la de ser objeto de investigaciones, ya que por sus características las historietas del personaje son relevantes para los estudios referidos a la lengua y cultura de los inmigrantes italianos en *Rio Grande do Sul*.

La situación retratada destaca un antes y un después en las contingencias de la familia. El bebé está en el umbral entre Italia, donde fue concebido y Brasil, donde nació. Representa un marco de reconstrucción: una identidad híbrida, caracterizada por las adaptaciones en consonancia con lo nuevo, lo por descubrir y lo posible de crear. Aunque no haya signos lingüísticos, el rostro del bebé evidencia que, envuelto de pies a cabeza, a modo de protección maternal, sigue llorando. Refiriéndose a su hijo, Francesca recupera la memoria popular, y evoca su parecido con el padre, aunque a través de la observación del dibujo sea difícil de comprobar. Dice, utilizando la alternancia de códigos (Calvet, 2002) italiano y portugués: “*Mio figlio brasiliano! É a cara do pai!*” (¡Mi hijo brasileño! ¡Es la cara del padre!), lo que subraya la identidad híbrida.

El narrador, que hasta ahora realizaba su intervención en forma impersonal se incluye en la tercera viñeta, a través del pronombre posesivo de primera persona del plural “nosso” (nuestro). A la vez nos aproxima al personaje. Lo que enuncia: “E nosso amiguinho cresceu rápido. Ganhou um belo nome.” (Nuestro amiguito creció rápido. Ganó un bello nombre), se completa en la voz que creemos ser de Francesca y que le ordena ir a bañarse: “Luigi, vem tomar banho!”. El descendiente se llama Luigi, un nombre que retoma el origen familiar. En lo que se refiere al uso de los nombres propios, Lotman (1999) afirma que es algo inherente al lenguaje humano y vinculada al otro. Dice:

Es probable que la más aguda manifestación de la naturaleza humana sea el uso de los nombres propios y la evidenciación, ligada a ese uso, de la individualidad, la originalidad de la persona singular como fundamento de su valor para "el otro" y los "otros". El "yo" y el "otro" son los dos lados de un único acto de autoconocimiento y son imposibles el uno sin el otro. (p. 52)

De esta manera, de la misma forma que pasa con sus padres, Francesca y Giuseppe, de los que desconocemos sus apellidos debido a que no se los devela en la obra, el de Luigi tampoco se hace verbalmente presente. Sin embargo, su individualización e identificación frente al otro se produce. Lo que va a pasar con el nombre “Luigi” en las obras a las que nos aproximaremos es un desvanecimiento, una vez que adquiere protagonismo su apodo, “Radicci”.

Y otra vez el vino



Figura 66. Motivo del apodo de Radicci. Adaptado de *Demo Via* (p. 31), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El por qué fue llamado “Radicci” se explica en las dos primeras viñetas de la secuencia. En la segunda, se complementa lenguaje verbal e imagen para desvelar “los motivos obvios”: a Luigi le encanta un tipo de hoja utilizada para ensalada, que es parte de la cultura alimentaria del descendiente de italiano: el radici (Tonial, 1997), que puede ser traducido al español como “achicoria”. El cambio realizado por el autor es el añadido de una “c” al apodo. Por otra parte, el significado de “radici” en italiano es “raíces”. Así, al ser el primer ítalo descendiente nacido en Brasil, en el marco del mundo creado, metafóricamente representa el vínculo con Italia y la memoria familiar.

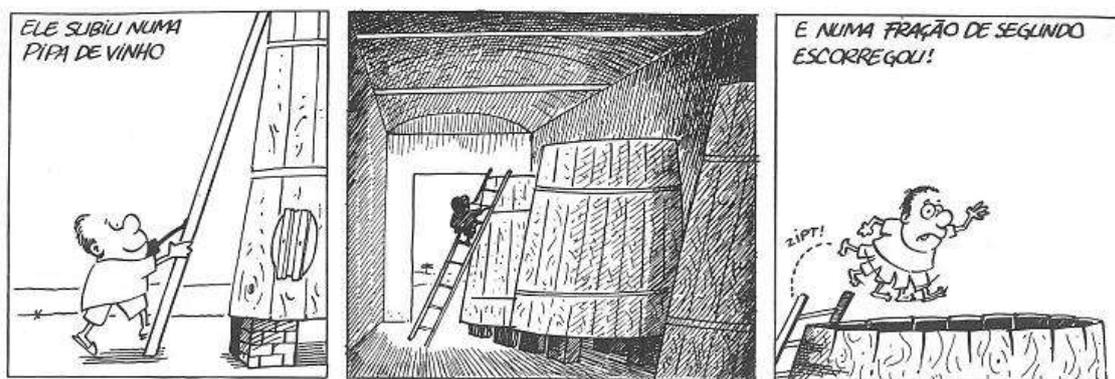


Figura 67. *Accidente en la pipa de vino*. Adaptado de *Demo Via* (p. 32), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

La voz narrativa, a modo de flash back, enuncia un hecho de matiz cómico que influyó en la vida de Radicci en un tiempo y espacio determinados: a los seis años, en la bodega de la familia. En la primera viñeta se lo ve con una sutil sonrisa de felicidad a punto de subir una escalera, que el narrador aclara hacia dónde lleva: a una pipa de vino. El contraste con los claros oscuros del segundo recuadro, formados por el trazado de líneas, indica una toma lejana de la escena. Así preanuncia lo que vendrá en la secuencia: Radicci se desequilibra, lo que está indicado por la multiplicación de sus piernas, la línea puntillada y la onomatopeya “¡zipt!”, que evidencia su movimiento.

Podemos ver tres pipas con capacidad considerable. Así se indica la producción de la familia en cuanto a la elaboración de vino. Dicha bebida es un elemento identificador de los inmigrantes italianos y sus descendientes, tanto a través de la producción a nivel familiar como a nivel comercial. Su consumo ya era un hábito en Italia. Según Tonietto y Falcade (2018), la producción vitivinícola en la *Serra Gaúcha*, en el Estado de *Rio Grande do Sul* se inició con la llegada de los italianos y, después de pasar por diferentes etapas de desarrollo, adquirió relevancia en términos socioeconómicos, con la diversificación de productos y la mejoría de su calidad. De esta forma, en lo que se refiere a la uva y al vino, posicionó a dicho Estado como uno de los productores destacados de Brasil. Cabe aclarar que, además de otras festividades relacionadas, desde 1930 se realiza la *Festa Nacional da Uva* en la ciudad de *Caxias do Sul*. Es una celebración que enaltece la cultura italiana y la producción agroindustrial, además de valorizar la identidad, la memoria y la historia de la región.



Figura 68. Giuseppe busca al hijo. Adaptado de *Demo Via* (p. 32), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

Giuseppe camina y se pregunta en lenguaje híbrido, en voz alta “*Dove che tá aquele bambino?*” (¿Dónde está el niño?), su hijo. El diseño de su rostro multiplicado, en la primera y en la tercera viñetas indica que lo está buscando y lo hace mirando para todos los lados. Mientras tanto, se confirma lo que se anticipaba en los recuadros anteriores: Luigi cayó en la pipa y no puede salir. De acuerdo con el narrador, Giuseppe no escucha su pedido de socorro debido a que grita más alto que su hijo. Este hecho evoca un estereotipo relacionado con los italianos, que dice que siempre hablan con un tono de voz elevado. Mientras tanto, Luigi expresa su necesidad e intenta gritar: “socorro”. La estilización gráfica de las letras de la palabra produce un efecto de ahogamiento. Unidas a la imagen confieren dramatismo a la escena.

La caída en la pipa podría haber tenido un resultado trágico. De acuerdo con el narrador, Luigi tomó mucho vino. En la primera viñeta de la segunda línea observamos que los globitos indican que le resulta difícil respirar, ya que solamente puede mantener la mano fuera del líquido. En la secuencia observamos que Giuseppe, al ver la escalera en la pipa, inmediatamente decide subir en la misma y mirar. Gráficamente, la primera

viñeta anticipa lo que ve en la tercera: Luigi ahogándose. Su expresión denota susto y preocupación, verbalizado en el lenguaje que invoca a Dios: “*Ma Dio!*” (¡Por Dios!).



Figura 69. *El rescate de Radicci*. Adaptado de *Demo Via* (p. 32), por Iotti, C., 1991, Caxias do Sul: EDUCS.

El encuadre de la primera viñeta nos confiere una vista parcial de la situación de rescate. El ángulo de visión está ubicado a una corta distancia de dicho momento y cercano a la parte de arriba de la pipa. Suponemos, por la posición de Giuseppe que está intentando sacar al hijo. A la vez, el narrador explica las consecuencias que tuvo la caída de Luigi en la pipa. Lo que dice cuando afirma: “E se não fosse isso...ele não seria hoje o Radicci!” (Y si no fuera por eso... ¡hoy él no sería Radicci!) indica la vuelta al pasado del personaje, además de considerar a dicho hecho como determinante para sus características actuales, como adulto. Lo implícito en dicha secuencia y que se verá en las tiras cómicas posteriores es su gusto descomedido por la bebida.

Giuseppe, en el exterior de la bodega, carga a Radicci como si fuera un paquete y le dice, enojado: “Animal, quase morre afogado!..” (Bestia, ¡casi muere ahogado!). Utiliza el portugués en todo el enunciado, también en el insulto, “animal” en lugar de “bestia”, que es la versión en italiano. En lo que expresa Giuseppe hay una elección lingüística que se vincula con un uso cultural de Brasil. Conforme Trifone (2020) “bestia” es un epíteto común en Italia, como elemento insultante. Comenta además que “bestemmia” (blasfemia), transforma la persona que insulta a los seres divinos en bestia. Dicho vocablo adquirió la forma *bestemar* (Loss Luzatto, 1994, p. 97) entre los descendientes de italianos y, habitualmente involucra a alguna divinidad.

El flash back de la voz narrativa se cierra en la última viñeta, con la imagen que nos remite a una película antigua. La misma, en confluencia con el lenguaje verbal, con

un “Fim?” (¿Fin?) con signo de interrogación, adelanta dos posibilidades. Por una parte, que Luigi podría seguir cometiendo imprudencias de niños y por otra, la permanencia del personaje, lo que señala que vendrán nuevas aventuras.

Segunda Parte

Puertas

El mundo posible (Dolezel, 1997) creado en *Demo Via* se contextualiza y se define a partir de la recreación ficcional de un viaje realizado por inmigrantes italianos, en base al imaginario del *far l'América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991) y a la visión que tenían de Brasil como *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011). Antes, durante y después de la travesía por mar desvelamos, en la secuencia narrativa híbrida del género historieta, la situación de Francesca, de Giuseppe y de sus hijos. Lo que se revelará de ahora en adelante, a partir de las obras seleccionadas es cómo Luigi, o mejor, Radicci y su nuevo núcleo familiar construyen en el cotidiano su identidad lingüística y cultural, con el humor siempre presente.

El salto temporal que realiza el autor con el personaje lo ubica en la contemporaneidad de su creación, los años 80 del siglo XX. Allí recupera la memoria familiar italiana mezclada con lo nuevo y se mueve entre dos semiosferas, la rural, en la que habita y la urbana, con la que también está conectado. Los desafíos se multiplican en el cotidiano con la intervención de Genoveva, la esposa que, a la manera de lo que su madre Francesca intentaba hacer con Giuseppe, se impone y muestra su fuerza al intentar cambiar sus malos hábitos. Además, está presente el hijo, Guilhermino, con el que los conflictos generacionales son evidentes y Nono, que vive en la frontera entre el olvido y las nuevas experiencias.

Paratextos

Entre las obras del autor, destacaremos cuatro a las que nos aproximaremos. El punto de partida son los paratextos, de la misma forma que hicimos con *Demo Via*. De esta manera, se abre la posibilidad de producir sentidos a partir de dicha información. Las obras son las siguientes: *O Livro Negro do Radicci*, *Zona Rural*, *Radicci: Tem Outro por Dentro* y, finalmente, *Radicci 30 Anos*. Las tres primeras se presentan bajo el formato de libro convencional y la última, como libro de bolsillo, que es una alternativa más

económica propuesta por la editorial. Realizamos esta aclaración porque el autor también publica historietas del personaje en forma impresa, en un soporte semejante a la revista, que se autodefine en el mismo título, escrito con tonada véneta de la Región de Colonización Italiana de *Rio Grande do Sul: Gibizón*. En portugués, el aumentativo se realiza con la utilización del diptongo nasal, ausente en el dialecto véneto: *gibizão*. A modo de comentario, con respecto a su materialización, es una revista de historietas con dimensiones generosas. El aumentativo se genera a partir del nombre que se da en Brasil a dicha configuración contenedora de historietas, el *gibi*. A continuación, podemos visualizarlo:

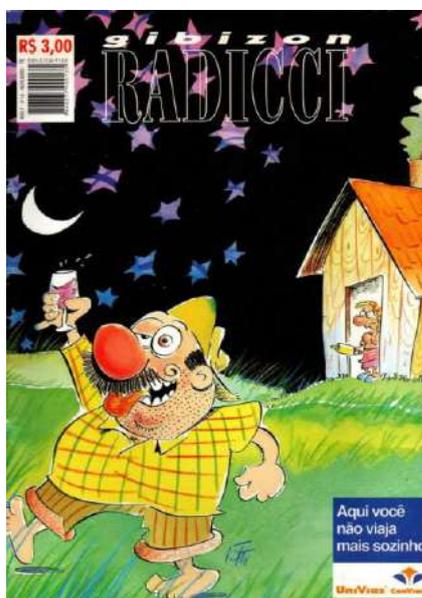


Figura 70. *Radicci en soporte revista*. Adaptado de *Gibizon Radicci* (Tapa), por Iotti, C., 1998, Caxias do Sul: Posizione Editoria Gráfica LTDA.

Además de Radicci y su familia, el autor también crea mundos en los que circulan otros personajes. En cuanto al contenido de las obras elegidas, todas incluyen al primero mencionado, en condición de protagonista. En su mayor parte es producto de la migración de tiras seleccionadas de las publicaciones de Iotti en los diarios del sur de Brasil, especialmente *Pioneiro* y *Zero Hora*.

Sabemos, con referencia en Genette (2001) que el paratexto es el ropaje que funciona a modo de carta de presentación y vinculación con el lector. En las obras en general conforman su presentación formal al público. Así, el denominado peritexto funciona como una puerta que posibilita que el lector decida entre ingresar al universo

ficcional propuesto por el autor o abandonarlo. Por otra parte, los paratextos externos (epitextos) pueden complementar dicha decisión. Dice Genette que conocer o desconocer los comentarios e informaciones contextuales o hechos relacionados, por ejemplo, con el autor, si bien no influyen directamente en el texto de la obra, permiten diferentes acercamientos. Esto ocurre porque crean un contexto para la misma, a partir de los discursos que, de alguna forma, la atraviesan.

Las formas en que se manifiestan los paratextos son heterogéneas y cambiantes, de acuerdo con los contextos, las culturas y los periodos históricos. Además, se dinamizan en la actualidad debido a la amplitud de posibilidades brindadas por medios como Internet, que van más allá del papel impreso y cuyo alcance bordea el infinito. En el caso de nuestro autor tenemos presente la existencia de diferentes géneros de los medios de comunicación, como entrevistas y artículos que informan sobre su trayectoria y, al momento de su publicación, divulgan sus obras. Aludiremos oportunamente a algunos de ellos.

A los fines de deslindar los peritextos, nos referiremos a su emplazamiento en las obras, y destacaremos a los que rodean a las historietas contenidas en las mismas. Empezamos por *O Livro Negro do Radicci*, que se publicó por primera vez en el año 2002. Nosotros nos remitiremos a la segunda edición, que es la que tenemos acceso, publicada en el 2003. La editorial responsable es L&PM, físicamente ubicada en la capital del Estado de *Rio Grande do Sul, Porto Alegre*. En el transcurso del análisis, nos encontraremos con peritextos que ocupan diferentes lugares en los espacios de las obras, los que establecen una forma de jerarquización de la información.

Los ejemplares presentan, tanto en los paratextos como en su constitución, una mezcla de lenguajes verbales e icónicos, lo que complejiza la lectura. En cuanto a los primeros, hay dos tipos incluidos en las obras: el autoral y el editorial (Genette, 2001), de acuerdo con la responsabilidad sobre su autoría. La misma es compartida en el caso de que otra persona incluya algún elemento al peritexto. Por otra parte, nos encontramos con el cuestionamiento sobre las intenciones con las que los paratextos fueron creados y coexisten. Veremos cómo estos aspectos se manifiestan en las obras de Iotti en el desarrollo del presente apartado.

Portal de ingreso: las tapas

Los cuatro libros seleccionados se presentan a través de sus tapas, con un mensaje conformado por lenguaje verbal e icónico. La diagramación del texto, los colores y el recurso de la tipografía, entre otros son los elementos que van a llamar la atención del posible público lector, debido a que informan sobre el proyecto literario. Igualmente, la selección de imágenes referenciales del personaje principal, Radicci.

Bourdieu & Chartier (2010) a su vez, comenta que tanto el autor como el editor pueden direccionar, de forma explícita o implícita, las formas de acercamiento a las obras, pensadas para un lector ideal. Para ello utilizan determinados dispositivos textuales y tipográficos. Sin embargo, dice que, en el mercado, el libro tiene un público al cual se dirige, de cierta amplitud y que se extiende más allá del lector ideal. Propone que se distingan los procedimientos de *puesta en texto* de los que se refieren a la *puesta en libro*.

Los procedimientos de *puesta en texto* están constituidos por el conjunto de los recursos retóricos, de las consignas que se dan al lector, de los medios por los cuales el texto es construido, de los elementos que deben suscitar la convicción o el placer. Por otra parte, hay procedimientos de *puesta en libro* que pueden apropiarse del mismo texto de diversas maneras. Varían históricamente y también en función de proyectos editoriales que apuntan a usos o a lecturas diferentes. Por lo tanto, sobre un mismo texto, que tiene sus propias reglas de *puesta en texto*, los procedimientos de *puesta en libro* pueden variar mucho. (Bourdieu & Chartier, 2010, p. 271)

En los procedimientos de *puesta en texto* en los libros de Iotti, nos encontramos con que las variedades del género historieta son las protagonistas, en sus diferentes formatos y extensiones. La *puesta en libro* se refiere a la materialización de dicho objeto y es realizada de acuerdo con criterios editoriales y de impresión. A continuación, veremos cómo esta intervención se da en la dimensión de las tapas, las contratapas y en peritextos internos.

En las tapas de las obras de Iotti que seleccionamos, la producción de sentido se da a través de la conjunción de elementos lingüísticos e icónicos. En el caso de los primeros es frecuente que la editorial L&PM exhiba, además de la identificación propia, los siguientes elementos verbales: nombre del autor y de Radicci, el cual puede estar en el título o aparte. Asimismo, el personaje se muestra en formato imagen. Es una estrategia que cumple la función de asegurar la percepción del lector, tenga este más o menos

conocimientos sobre las historietas en las que es protagonista. Este saber puede darse a partir de la lectura de sus tiras en los diarios. Igualmente, a través de las demás actividades en que el autor participa y que involucra a Radicci y a la cultura del inmigrante en la Región de Colonización Italiana de *Rio Grande do Sul*.

Los títulos, por su parte, en tres casos se inclinan hacia la metaforización de su contenido. En cuanto a las imágenes, si bien pueden ser polisémicas (Barthes, 1986) se articulan con lo verbal, desde diferentes perspectivas, a los fines de producir sentidos. A nivel simbólico, lo lingüístico inclina la lectura hacia lo social y cultural, además de actuar en la interpretación.

Desvelar el lado oscuro. *O Livro Negro do Radicci*.

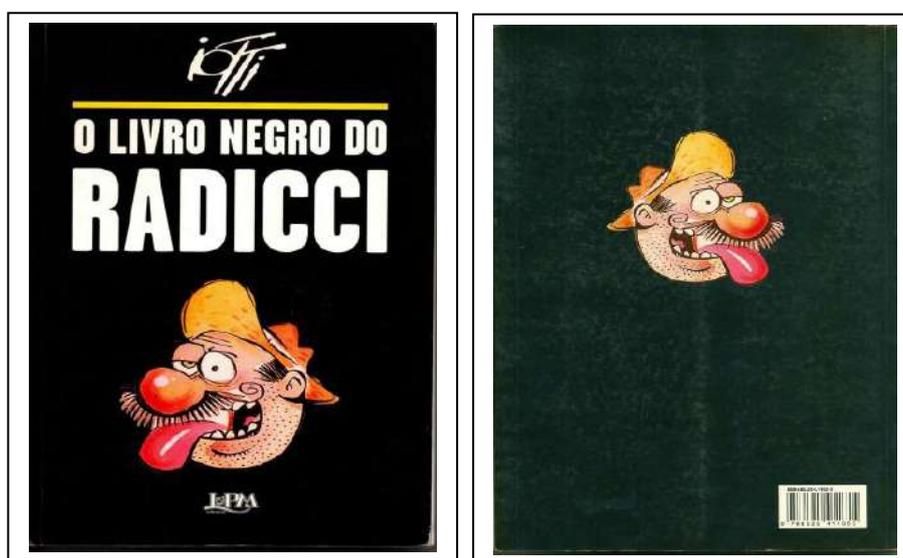


Figura 71. Tapa y contratapa. Adaptado de *O Livro Negro do Radicci*, por Iotti, C., 2003, Porto Alegre: L&PM.

O Livro Negro do Radicci (El libro negro de Radicci) se distingue visualmente debido al color de la tapa y contratapa, que en consonancia con lo que expresa el título son negras. El contraste está señalado por algunos elementos verbales e icónicos en otros colores. Los primeros fueron escritos en letras blancas. El apellido del autor gana protagonismo en la parte superior de la tapa, con un estilo tipográfico que nos remite a la escritura a mano. Asimismo, observamos un detalle de contravención a las reglas: su letra inicial es minúscula. Estas características marcan una identidad autoral y a la vez registran el estilo de la firma de Iotti.

Luego de una línea amarilla que marca un límite, nos encontramos con el título, tipografiado en letras dominantes que se distinguen del fondo, en la conformación de una composición claro oscuro. Las mismas funcionan como recursos para llamar la atención y despertar el interés por el contenido de la obra. Lo que se va a conjugar a este objetivo editorial es la forma gráfica del nombre del personaje principal, Radicci, sobredimensionado en términos visuales, y parte del título. Como último recurso verbal, en el extremo inferior de la tapa, pero no menos importante, debido a que está ubicado en el centro, podemos ver las iniciales de la editorial, L&PM.

En cuanto al lenguaje no verbal, visualizamos en primer plano el rostro de Radicci, ubicado entre el título de la obra y la marca de la editorial. El mismo es redondeado y la cabeza está cubierta por un sombrero en tonos de amarillo y anaranjado, indicativo de que fue elaborado con paja. Dicho accesorio, del material mencionado se vincula culturalmente con la semiosfera rural, y es de uso habitual por parte del personaje. La displicencia se visualiza en la barba por hacer, y se complementa con un gran bigote paradigmático que circunda su nariz roja. El ojo derecho está a medio abrir y el izquierdo es saltón, una marca conocida del exceso de vino. Para completar, la lengua se encuentra afuera de la boca, posición que contribuye para producir humor. Dicha imagen, asociada con su nombre funcionan como un gancho para los lectores. La misma se repite en la contratapa, juntamente con las marcas de ISBN, lo que da la posibilidad de que se pueda identificar la obra independiente de la posición en que pueda estar. El cambio que se produce es en el perfil de Radicci, que ahora muestra su faz derecha.

La primera parte del título de *O Livro Negro do Radicci* nos remite, en términos culturales, a obras que desmitifican y cuestionan a determinadas áreas del saber, teorías o personalidades. Acá, específicamente se refiere a las características y actitudes reprochables del protagonista, lo que se confirma al abrir el libro. En la primera página lo vemos en negro y blanco, con apariencia de resignación. Además, a través de un globo de pensamiento, expresa, en tono metafórico: “Mifú!”:



Figura 72. Imagen de Radicci resignado. Adaptado de *O Livro Negro do Radicci* (sin número de página), por Iotti, C., 2003, Porto Alegre: L&PM.

Según la denominación en portugués, la expresión es una *gíria*, una jerga utilizada cuando la persona quiere declarar que algo negativo le sucedió o le está por suceder. Por otra parte, es la forma compacta de una palabra de tono obsceno utilizada en Brasil. En el contexto al que nos referimos, lo verbal y la imagen direccionan la construcción del sentido en torno a que el personaje prevé lo que el contenido de la obra va a revelar sobre él.

Semiosfera turbada. Viva la Zona Rural

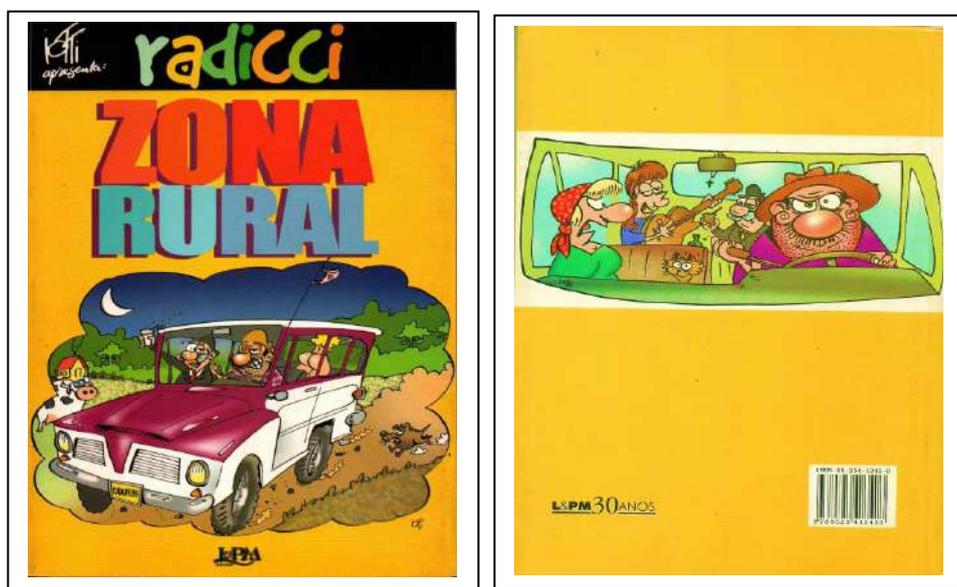


Figura 73. Tapa y contratapa. Adaptado de *Zona Rural*, por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Zona Rural, en contraste con *O Livro Negro do Radicci* presenta colores llamativos en la tapa y contratapa. En relación con la obra anterior, el nombre del

personaje mantiene su protagonismo, que ahora ocupa la parte superior de la página, desentendido del título. Está ubicado en una faja negra, escrito en una secuencia de tonos de verde y amarillo que alude al formato manuscrito. A la izquierda nos encontramos con la firma del autor, Iotti, acompañado de un verbo conjugado en tercera persona: “apresenta” (presenta). De esta forma se señala que configuró una nueva aventura para su personaje, denominada *Zona Rural*. Esta disposición gráfica es la misma utilizada en el libro *Tem Outro por Dentro*, al que nos dedicaremos más adelante.

El fondo amarillo que cubre la tapa funciona a modo de telón y se presenta gráficamente recortado con formas redondeadas irregulares del medio hacia abajo. Deja entrever una escena, en cuyo extremo inferior derecho se puede leer el apellido del autor, Iotti. El encuadre de plano general, con los elementos que la componen metaforizan la semiosfera de la colonia, en donde vive el personaje y su familia: camino de tierra, vegetación abundante, una casa sencilla de la que sale humo de una chimenea, lo que indica el uso de la cocina a leña. También vemos una vaca, y un perro que considera su territorio invadido y, por lo tanto, corre atrás del automóvil para ahuyentarlo. El vehículo en cuestión es una camioneta Rural Wyllis. Como consta en la solapa del libro, en la vida real el autor es dueño de una igual. Así, establece un vínculo con la ficción. En su interior, nos encontramos con el conductor, Radicci y, a su lado Nono que interpela al posible lector y levanta un vaso con el fin de brindar. En la parte de atrás de la camioneta, la figura exótica de una rubia en malla marca otro espacio contenido en la obra: la playa.

La escena descrita se vincula con una fotografía de álbum familiar. Las metáforas visuales: el polvo de la tierra en las ruedas de la camioneta, el humo del caño de escape y las nubes en las patas del perro representan movimiento. La cámara captura este instante y lo detiene, transformándolo en memoria. Ya en la imagen de la contratapa, que también es un momento familiar, están ausentes dichas metáforas. El movimiento se infiere por la posición de Radicci al manejar el auto. En primer plano, sin obviar determinados detalles significativos del mundo creado, se visualiza la familia de Radicci. Podemos identificar, además, a su esposa Genoveva, al hijo Guilhermino y al Nono. Observamos también diferentes elementos del cotidiano y de su universo cultural y social. El protagonista usa sombrero y Genoveva, un pañuelo cubriéndole la cabeza, ambos muy comunes en las actividades de la colonia y en el atuendo típico del inmigrante italiano. El hijo, la nueva generación, toca guitarra y el Nono toma mate. Dicha bebida simboliza al *gaúcho*, adjetivo gentilicio utilizado en Brasil para las personas nacidas en *Rio Grande do Sul*, y

marca un aspecto de comunicación e interacción entre culturas. La religiosidad del italiano está señalada en el espejo interior del auto, de donde cuelga un rosario.

En la tapa, la disposición gráfica que muestra el nombre del personaje, el título de la obra y la imagen se articulan. En cuanto al título, podemos hablar de dos planos de sentidos, uno de ellos es el literal, que se encuentra en consonancia con la imagen contenida en su portada. Así, “zona rural”, en términos dicotómicos, se refiere al área opuesta a la urbana. El otro plano es el metafórico. Dicha construcción supone una participación activa del lector para movilizar su imaginario y considerar el contexto de uso.

Zona Rural empieza a deslindarse a partir de la elección de los colores: “zona” en tonos que van del anaranjado oscuro al rojo y “rural” en matices celestes, que evidencian dos extremos que ocupan un espacio colindante: caliente y frío. El primer término, remitiéndonos al lenguaje coloquial, puede referirse a un área de prostíbulos (Souto Maior, 1988) o entonces a la falta de orden. En el libro, al considerar su contenido y el vínculo en la tapa entre la imagen y lo verbal, nos inclinamos hacia la mezcolanza, como bien lo aclara el editor en la solapa en la que dice que contiene tiras ya publicadas en diarios y el hecho de que no siga una cronología lo convierte en una “zona”, o sea, reproduce la desorganización. Y aclara que es una “zona rural”, lo que hace referencia al espacio del habitar de la familia de Radicci. Si bien se presenta un área determinada, Radicci y su familia transitan por diferentes espacios a lo largo de las historietas. De esta forma, se refiere más bien al aspecto cultural, social y lingüístico representado en lo rural.

El yo y el asedio del cuerpo. *Tem Outro por Dentro*.

Observaremos a continuación, en tapa de la obra *Tem Outro por Dentro*, en traducción libre nuestra, “Hay otro adentro”, la imagen de Radicci que llega al extremo de desnudarse abiertamente. Está cubierto solamente por lo que se acerca a una capa marrón, que está abierta, como imagen de los depravados sexuales. La estrategia de humor que causa cierto extrañamiento, es el hecho de que sus partes íntimas están cubiertas por un DVD. Nos remite al objeto materializado en la parte interior de la contratapa, como vemos anunciado en el extremo derecho de la cubierta. Allí se informa al lector que el objeto es gratuito y acompaña al libro. Su presencia es una estrategia para revelar otra faceta del autor, como protagonista de un espectáculo llamado “Radicci Acústico”. De acuerdo con la divulgación realizada por el editor en la solapa de la tapa,

en el show, que es “para morir de la risa”, reproducido en el DVD, Iotti vivencia el personaje Radicci y su mundo.

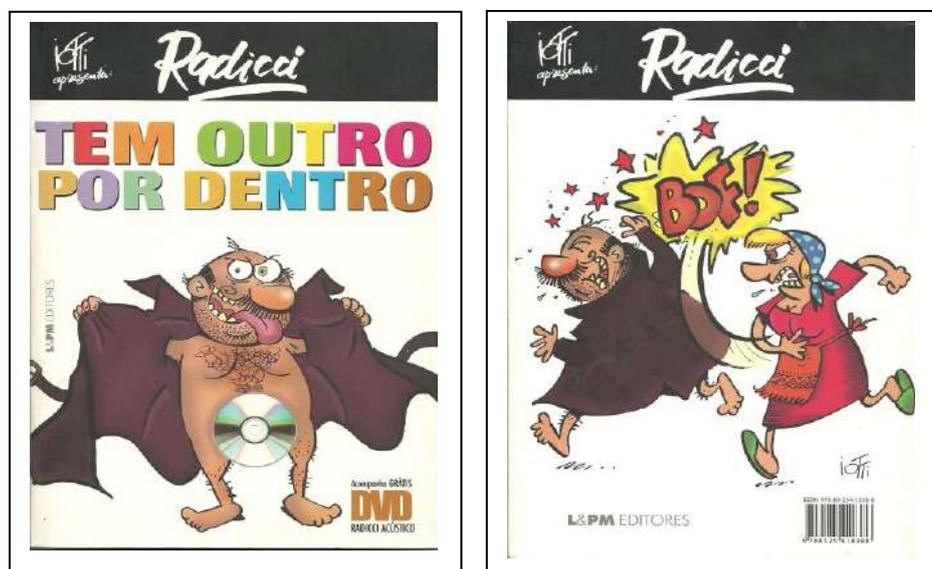


Figura 74. Tapa y contratapa. Adaptado de *Tem Outro por Dentro*, por Iotti, C., 2008, Porto Alegre: L&PM.

En cuanto a la imagen de la tapa, exhibe el lado atrevido de Radicci, cuyo sentido se ancla en el título. *Tem Outro por Dentro*, gráficamente se presenta en colores, y a nivel figurativo apela a la diversidad de posibilidades. ¿Qué está adentro y de quién? Por una parte, remite a la tercera persona del discurso: él o ella. Asociado a la imagen, el que tiene “otro adentro” es Radicci, que exterioriza un aspecto poco conocido de su personalidad. Es el otro, el Radicci oculto por las convenciones y reglas sociales, que está contenido en su cuerpo. Nos remite a las creencias católicas de los ítalos descendientes y a una especie de posesión realizada por un espíritu maligno que lo lleva a mostrarse poco santo.

El vínculo con lo religioso se manifiesta en la imagen de la contratapa, en la que podemos advertir que está vestido con algo parecido a una sotana. Su actitud descarada es inmediatamente corregida por Genoveva, quien lo agradece, lo que podemos comprobar con los siguientes elementos visuales: estrellitas que marcan dolor, líneas cinéticas que indican el transcurso de su mano al pasar por la cabeza del marido y la onomatopeya “Bof”, que es la marca de la violencia del golpe. Con él, Genoveva metafóricamente lo exorciza. En términos físicos, se presenta estereotipada desde su vestimenta como ama de casa, una vez que usa accesorios como chinelas y delantal de cocinera. Sin embargo,

impone su voluntad. Su actitud busca restablecer el orden frente a la actitud licenciosa del marido en la tapa, lo que confirma el sentido posible para el título.

Transitoriedades. *Radicci 30 Anos*.

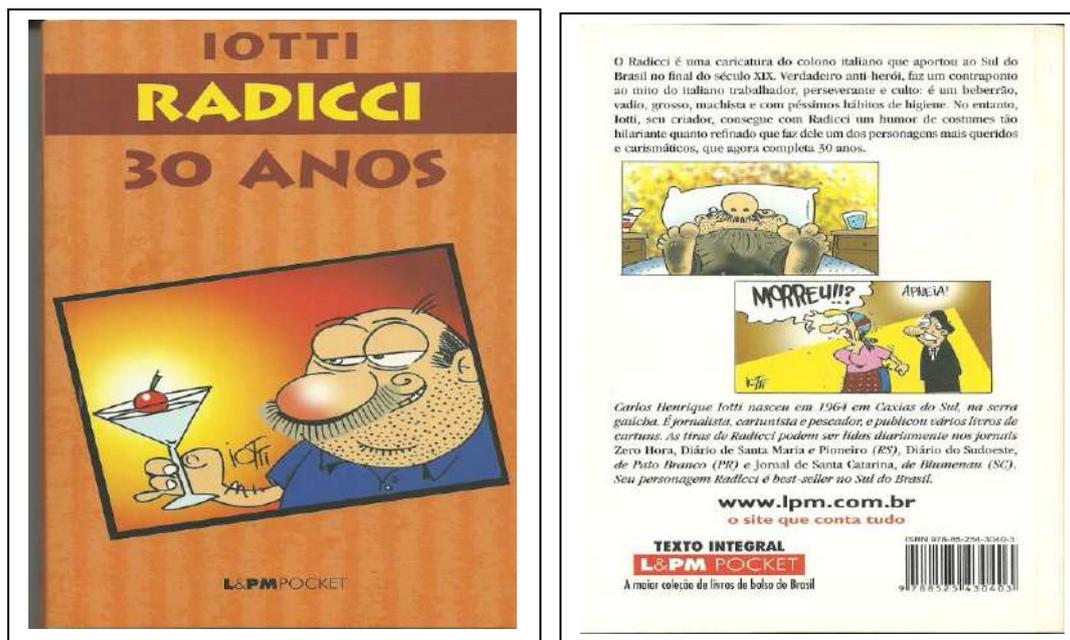


Figura 75. Adaptado de *Radici 30 anos* (Tapa y contratapa), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La informatividad presente en el título nos dice que la obra es una recopilación de los 30 años del personaje Radicci, publicada en formato libro de bolsillo. El mismo amplía el acceso del público lector, debido a que se abarata el precio final. Además, facilita también su transporte para la lectura en situaciones cotidianas que exceden el hogar. El diseño del libro es distinto a los que describimos anteriormente, ya que sus dimensiones son inferiores y no posee solapas. La tapa retoma la estructura gráfica de *O Livro Negro do Radicci*, en el cual el nombre del autor se ubica centrado en la parte superior, aunque ahora lo hace con letras de imprenta. Por su parte, la editorial destaca en forma verbal al personaje, con su nombre escrito en letras mayúsculas amarillas, en contraste con el fondo: una faja color teja, que a la vez es también del mismo color que el apellido del autor y el título: “30 años”. Actúa en conjunto con el color de fondo de la tapa, con rayas suaves, en dos tonos de naranja, lo que visualmente da un resultado armónico en cuanto a la gama elegida. En este sentido, cabe mencionar que los libros de bolsillo en Brasil se

encuentran en las librerías en estructuras rotatorias en forma de torre, que contienen varios títulos y autores. Por su movilidad, permiten una visualización rápida y facilitan el acceso.

La imagen que ocupa un espacio considerable de la tapa, firmada por Iotti, muestra a Radicci con mirada epicúrea hacia una bebida que no es la que tradicionalmente disfruta, el vino, sino una copa que, por contener una cereza y debido a su forma nos remite a la sofisticación del Martini. Para comprenderla, volvemos al mensaje verbal del título que, por su construcción de carácter literal, nos da el sentido: la conmemoración de los 30 años del personaje supone que sea festejada con elegancia. A pesar del tiempo transcurrido, Radicci mantiene su apariencia displicente, marcada en el rostro sin afeitar.

La contratapa empieza con un discurso breve, que funciona a modo de recopilación de la memoria histórica, debido a que se refiere a la llegada de los inmigrantes italianos al sur de Brasil a fines del siglo XIX. También hace una enumeración de las características negativas de Radicci, oponiéndolas a las paradigmáticas del inmigrante italiano, todas positivas. Por otra parte, menciona a su creador: Iotti y relata de forma concisa datos de su biografía, intereses personales e información profesional.

Lo verbal cede espacio a una muestra del contenido del libro, a través de un fragmento compuesto por dos recuadros de una historieta en la que se ve a Radicci acostado en una cama, dormido. En la imagen se destacan, en primer plano, sus pies sucios. La secuencia se encuentra en la viñeta de abajo, en la que Genoveva, la esposa, a través de un grito, mezcla de exclamación y cuestionamiento directo, manifiesta su preocupación al creer que el marido está muerto. Dicha situación es suavizada por la tranquilidad y el conocimiento de Nono, verbalizado en la exclamación “apnea!”. Con ello la historieta se concluye.

La información incluida sobre el personaje y el autor, que encontramos en las solapas de las demás obras, en *Radicci 30 Años* migra a la contratapa y se condensa. Además, si, por una parte, la edición de bolsillo puede incrementar la adquisición debido a su precio, por otra, hay una mayor intervención de la editorial. Por ello, retomamos a Bourdieu & Chartier (2010) al mencionar las estrategias de puesta en libro y a lo que apuntan. En la contratapa vemos que la Editorial L&PM se auto publicita, a través de la reserva de un espacio considerable para divulgar su página Web y también mediante la manifestación verbal, en una faja con fondo rojo, en la que informa sobre la opción libro de bolsillo. Dicha información se encuentra en la parte inferior de la contratapa.

En el interior de la obra nos encontramos con dos decisiones publicitarias. Una de ellas es la promoción de los libros de Iotti, difundidos por la mencionada editorial, cuya lista se ubica al inicio de la obra. La otra se encuentra al finalizar las historietas de Iotti y ocupa cuatro páginas (de la 204 a la 207). Las dos primeras se dirigen a los lectores del género historieta, a través de una lista, en la que se enumeran autores y sus obras publicadas en el soporte *pocket* (libros de bolsillo). Las páginas presentan las siguientes secciones: “Humor e historietas”, formada por diferentes títulos y “Mangas”, en una lista más reducida, debido a que se refiere a la propuesta de historietas japonesas, las que tienen un público determinado.

El contenido de la página 206 se destina a los entusiastas del género policial, una vez que enumera las obras de Agatha Christie publicadas en libros de bolsillo. Las distingue en cuanto a las realizadas con su nombre propio y las firmadas bajo el pseudónimo de Mary Westmacott. El vínculo que la editorial estableció entre la historieta, que es el género predominante en el libro de Iotti y los textos de la autora se nos es revelado a través de una breve explicación que precede a las listas, en la que se enumeran cuatro títulos de la misma, retextualizados a dicho género.

En la página siguiente la editorial publicita una colección de libros denominada “64 páginas”, número que se remite a las producciones más extensas de los “libros de cordel”. Con este gesto, tal vez se quiera direccionar la lectura hacia esa zona de la cultura popular. Los ejemplares son de diferentes autores y se indica también el precio, con una leyenda que dice “del tamaño de su tiempo y de su bolsillo”. Esto hace referencia a las diferentes obras que son promocionadas, con fotografías sobrepuestas de sus tapas. También se direcciona a un público específico, no especializado. Por otra parte, aunque en un espacio acotado en la parte inferior derecha de la página, menciona brevemente libros digitales, los que se cotizan con un precio inferior a los impresos, posiblemente debido a que para acceder a ellos el lector debe tener la tecnología necesaria y además estar predispuesto a realizar un tipo de lectura distinta a la del libro impreso¹³.

¹³ Las secciones mencionadas se encuentran en el apartado “Anexos”, n° 4.

Solapas de tapa

Sabemos que, en términos jurídicos, tanto el autor como el editor de la obra son responsables por su contenido y, en lo que se refiere a los paratextos, el trabajo puede ser conjunto o mayormente direccionado por la editorial y sus propósitos. Veremos a continuación algunos aspectos relevantes en la construcción de las solapas de las tres primeras obras a las que nos aproximamos¹⁴. La obra *Radicci 30 Años*, como mencionamos, por ser un libro de bolsillo y, de acuerdo con el formato preestablecido por la Editorial L&PM, no las posee.

La solapa de la tapa de *O Livro Negro do Radicci*, conforme la clasificación propuesta por Genette (2001) es un paratexto editorial, una vez que explícitamente así se enuncia, en el extremo inferior derecho, en el que se puede leer: “os editores” (los editores). En ella se invoca la génesis del personaje principal, Radicci, creado en 1983. La presencia del humor en el contenido de las historietas es considerada como una forma de contrarrestar el estereotipo negativo del colono. Los editores ubican espacialmente su nacimiento: la comunidad de italianos de la *Serra Gaúcha*, en *Rio Grande do Sul*, en el sur de Brasil. Acotan dicho espacio a una ciudad: *Caxias do Sul*, que también es la del nacimiento de su autor, Carlos Henrique Iotti. Además, comentan en tono jocoso que el mismo marca el imaginario del inmigrante italiano, vigente en dicha ciudad, a través de su producción literaria.

En cuanto al personaje, después de caracterizar brevemente algunas de sus virtudes (generosidad y autenticidad) y también sus defectos (excesivamente hablador, goloso, beodo y maleducado), aclaran que la construcción de sus historias está marcada por el humor. A esta descripción, añaden que Radicci es el inmigrante que, en el mundo creado en que habita puede decir lo que piense sin límites. Así, atrae a un público que se siente identificado y no duda en reírse de sí mismo. El autor, Carlos Henrique Iotti también es mencionado, en la oportunidad en que los editores se refieren a las actuaciones protagonizadas por él, en las que trae frente al público la personificación de Radicci.

Los editores utilizan términos como: “identidad”, “imaginario” y “autenticidad”, estrechamente relacionados con la historia de vida de los inmigrantes italianos y sus realizaciones a partir de la llegada al sur de Brasil, retomando de esta forma la concreción del sueño de *far l'América* (Piazza Julio Ribeiro, 1991). Además, mencionan que el

¹⁴ Las solapas de las tapas pueden ser visualizadas en el apartado “Anexos”, n° 5.

personaje pertenece a una región de gran desarrollo, y así instala a los mencionados inmigrantes como símbolos del progreso y del proceso de industrialización que ocurrió a partir de sus emprendimientos, los que podemos incluir en las condiciones y posibilidades proporcionadas por la Modernidad.

La solapa de la obra *Zona Rural* sintetiza Radicci como un tipo de antihéroe de la *Serra Gaúcha*. Aclara que el significado de “radicci” en italiano es raíces, dirigiéndose de esta forma a un público que desconoce dicha lengua. También se enumeran características del personaje con objetivo humorístico. Con este procedimiento repiten la estrategia de la obra anterior, entre ellas, que es perezoso, machista y gritón. Lo que añade, a partir de la solapa del libro anteriormente descripta, es una breve caracterización de otros personajes: Genoveva, su mujer, la que, entre otras cosas hace lo posible para intentar impedirlo de acceder a la damajuana de vino, representa así la antagonista de sus vicios; Guillermino, el hijo que presenta intereses contrapuestos a los de su papá; el Nono, motociclista y piloto en la Segunda Guerra Mundial, cuyas lagunas en los recuerdos se hacen notar en algunos episodios protagonizados por él. De esta forma, evoca la familia, muy importante para la forma de vida del inmigrante italiano que llegó a Brasil y la relación entre memoria y olvido.

Al inicio del espacio también se informa que las historietas protagonizadas por Radicci fueron vehiculadas públicamente el mismo año de su creación (1983) en un diario de la ciudad de *Caxias do Sul*, denominado *Pioneiro*. De esta forma, muestra que nació a partir de un proyecto relacionado con los medios masivos de comunicación. Cabe señalar que hay una acotación del sentido de “zona rural”, la que ya hicimos referencia anteriormente. Dicha información da un cierre al texto de la solapa, que es un paratexto editorial.

La ausencia de identificación del autor del texto contenido en la solapa se repite en *Tem Outro por Dentro*. El texto contiene las informaciones de *Zona Rural*, además de añadir un dato nuevo: el libro es acompañado por un DVD, intitulado *Radicci Acústico*. Desde allí el autor se transfigura en su personaje, como fue mencionado en los comentarios sobre la solapa de *O Livro Negro do Radicci*. Así, se hace referencia al mundo creado y al personaje a partir de un nuevo lenguaje, el teatral, en el que es puesto en escena.

El creador

El discurso enunciado en las solapas de las contratapas de las mencionadas obras presenta, básicamente, información sobre el autor. Además, lo ubica en un nivel considerable de accesibilidad, por desarrollar actividades comunes a cualquier persona del medio en que vive. Asimismo, pretende marcar aspectos de identificación con un posible lector descendiente de italianos y, a través de la estrategia del humor, a aquellos que busquen este aspecto en la historieta.

Su contenido revela su formación de grado: es periodista y obtuvo su título en una universidad pública, UFRGS (*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*), con sede en la capital de dicho Estado, Porto Alegre. Aclara su fecha de nacimiento (27 de febrero de 1964) y enumera los periódicos en los que realiza o realizó sus publicaciones, pertenecientes a los tres estados del sur de Brasil: Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul. También, en tono humorístico destaca cuestiones de su vida personal, por ejemplo, que, además de sus actividades laborales, intenta practicar la pesca y participa activamente de maratones.

Las solapas de *Zona Rural* y *Tem Outro por Dentro* pueden ser clasificadas como paratextos editoriales, aunque no haya indicaciones concretas de ello, más que su estilo, cuyo enunciador está en tercera persona. Además de las informaciones ya conocidas, *revelan* también otras vertientes por las que transita Iotti, que lo aproximan a lo cotidiano de los lectores. Una de ellas es de orden familiar, cuando cuenta que tiene dos hijos. Asimismo, se informa la dirección de dos de sus páginas web, lo que lo ubica en el mundo virtual. Agrega, además, que incursionó en el Senado Romano. Dicha información la amplía en una entrevista (Deves, 2008), en la que cuenta que el hecho se dio a través de un movimiento asociativo no partidario y se tornó suplente de senador¹⁵, después de obtener 14 mil votos. Este espacio lo vincula a cuestiones culturales y relativas a intercambios entre Brasil e Italia.

La de *O Livro Negro do Radicci* presenta una particularidad: marcas de subjetividad, una vez que está enunciada en primera persona por el propio autor, cuya firma se visualiza en la parte inferior derecha, seguida por el dibujo del rostro del personaje Radicci. La firma determina un espacio y tiempo específicos, cuyo año coincide con la primera edición de la obra: octubre de 2002. Por estas características la

¹⁵ Aclaremos que en el sistema democrático italiano hay legisladores que representan a los migrantes.

clasificamos como paratexto autoral (Genette, 2001). Su auto-representación, en la que se observan huellas de humor materializadas en el texto perfila un autor que juega en la línea de la ficción anclada en lo personal. Inicia la presentación a través de la enunciación de su nombre propio completo: Carlos Henrique Iotti, seguido de una aclaración entre paréntesis, en la que manifiesta que solamente los acreedores lo llaman de esta forma.

Juega con su fecha de nacimiento (27 de febrero de 1964) y su signo, ascendente y luna: piscis. De esta forma crea un implícito comprensible para el público que incursionó en el discurso de la astrología, un género presente en los periódicos, uno de los soportes de sus publicaciones. Deja sobreentendido que su imaginación vuela tanto en lo personal como en lo autoral. Por otra parte, destaca que empezó a trabajar en el diario *Pioneiro* en 1981 y que, al menos hasta el momento de la publicación de la obra, continuaba con el desarrollo de tareas laborales allí. Dicha afirmación es seguida por un signo de interrogación entre paréntesis, que marca otro implícito jocoso: crear historietas no es trabajar, debido a que lo lúdico se vincula con la diversión. El discurso también lo aproxima a su personaje que, como se comentó anteriormente, es perezoso.

Destacamos que el autor se distancia del texto en el transcurso del mismo, y abandona la subjetividad explícita. En términos discursivos asume una posición enunciativa en la que se visualiza la tercera persona, al comentar sobre su trayectoria profesional relacionada con los diarios y también con su personaje central. Incluye una información nueva, que es un programa en una emisora radial denominada *Atlântida FM Caxias*, en la que conducía, los viernes, el programa *Demo Via Let's Go!*. El título de dicho programa muestra la hibridez de lenguajes, ya que mezcla el dialecto véneto y el inglés, para repetir, en las dos formas, la aserción “vamos”, que puede inferirse se refiere a que hay que continuar con la vida y los proyectos. En su puesta en voz, también predomina la mezcla, señalada en las lenguas que Iotti utiliza, las que nombramos, para crear chistes y situaciones humorísticas relacionadas con el descendiente de inmigrantes italianos.

Golin et al. (2003) expone, en un trabajo realizado sobre el programa radial *Demo Via Let's Go!*, que a partir de las ideas generadas en los sketches que invocaban la semiosfera de Radicci y su familia, se crearon diferentes programas de radio protagonizados por Iotti, en tono de parodia. Citamos a *Everybody Tutti Quanti* y *Qua comando mi*, que estuvieron al aire en la emisora *Studio FM*, y *Radicci Onze e Meia* en

la radio *Caxias AM*. Los programas al aire, unidos por el hilo del humor abrieron un nuevo público para el autor. Inclusive posibilitaron el contacto directo con el oyente.

De acuerdo con los epitextos consultados, entrevistas y artículos publicados en los medios digitales (Camargo Júnior et al., 2008; Golim et al., 2003; Andrade, 2018), a lo largo de su carrera el autor supo exhibir su versatilidad. Además de los programas en las radios, también realizó incursiones en la televisión, con el programa *Iotti Repórter* por la cadena RBS (*Rede Brasil Sul de Televisão*). Desplegó su faceta de actor en obras de teatro, participó de ferias de libros y fue invitado a actividades académicas. En todas ellas llevó la cultura italiana y la mezcla lingüística derivada del contacto de los inmigrantes con sus respectivos dialectos y con el portugués. Como el propio Iotti comenta en las entrevistas, debido a que también interpreta y pone cuerpo y voz a Radicci, muchas veces el público lo confunde con el personaje, lo que crea situaciones reales humorísticas. La línea entre realidad y ficción se torna sutil, aunque físicamente ambos sean distintos. El autor afirma que estas situaciones generan insumos para chistes que utiliza en su trabajo.

Esta confusión posible entre creador y criatura sirvió de inspiración para que desde *Pioneiro*, diario en que Iotti publicó la primera tira de Radicci, se realice un montaje en que se visualiza parte el rostro del autor y parte del personaje, en la tapa de *Almanaque*, un suplemento que acompaña la edición del fin de semana. Dicha edición, además, fue la conmemorativa de los 35 años del personaje, festejado en 2018:

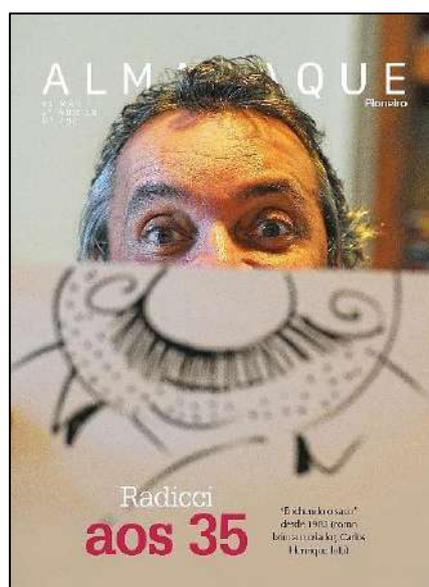


Figura 76. Suplemento de diario conmemorativo de los 35 años de Radicci. Adaptado de “Radicci aos 35” (Tapa), por Andrade, A., 2018, *Almanaque Pioneiro*, (798).

Acotación. Y Radicci vino a la luz.

Recurrimos a epitextos también a los fines de ampliar cuestiones relativas a Radicci, vinculadas con su origen. En la última parte de *Demo Via* se nos ha revelado la génesis del personaje dentro del mundo ficcional. Nacido en un universo de travesías, llegó en el momento en que la familia se reconstruía en Brasil, bajo el nombre de Luigi e inmortalizado con un apodo que remite a una verdura de hoja. En aquellos tiempos Francesca, la madre, rescataba con palabras de alegría su identidad híbrida, ya que fue concebido en Italia y nació en *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011). Además, de la memoria popular revivía la idea del parecido físico entre el bebé y el papá, Giuseppe.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar la versión del creador de un personaje que ya pasó de los 35 años y que sigue en vigencia tanto en formato papel como por las redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter) y su página Web. Según Iotti, si bien Radicci tiene facetas regionales porque representa al descendiente de inmigrantes italianos del sur de Brasil, en la cotidianeidad de su semiosfera también trata temas que lo proyectan a lo universal. Lo que logra con el personaje considerado un antihéroe, debido a sus innúmeros defectos es visibilizar al colono desde una postura de lucha en contra de la estigmatización. Y lo hace a través del humor, de la valorización de la cultura del inmigrante y de la mezcla lingüística. De este modo materializa en imágenes determinadas actitudes y en forma escrita, expresiones usadas en el día a día de su ciudad, *Caxias do Sul* y de la región.

Radicci y su familia recrean en la ficción parte del mundo real del autor y de sus afectos. Iotti comenta en las entrevistas ya citadas, que el personaje de la esposa, Genoveva, tiene rasgos de su madre, mientras que su pasión por la aviación se difunde a través de Nono. Y aunque el público lo identifique con Radicci, en realidad, dice que su alter ego es el personaje Guilhermino, al que añadió algunas de sus características de la época en que estudiaba periodismo en la capital del Estado, *Porto Alegre*. En este caso, el dialecto véneto cede lugar al lenguaje oral propio de los jóvenes de dicha ciudad en los años de creación del personaje.

En cuanto a Radicci, Iotti reconoce que la inspiración para crearlo se dio a partir de revivir en su memoria hábitos culturales como la caza y la tonada italiana de su abuelo, Leon Yotti, a la derecha en la fotografía:



Figura 77. Leon Yotti, abuelo del autor. Adaptado de “Radicci aos 35”, por Andrade, A., 2018, *Almanaque Pioneiro*, (798).

En lo que concierne al aspecto lingüístico que traspasa la semiosfera de Radicci, el autor confiesa que es un juego y crea la variante denominada por él de *sotacón*, lo que traducido es la forma aumentativa del sustantivo “tonada”, con matices vénetos. El híbrido de portugués y talián sigue en vigencia. En las historietas, la oralidad mezclada atraviesa el mundo creado a través de la reproducción, por medio verbal, de la fonética del descendiente de inmigrantes italianos. En ese sentido, los programas de radio y de televisión, y las presentaciones de obras de teatro permitieron su verbalización. En todos los casos el objetivo fue visibilizar esta forma particular de hablar con el fin de valorarla como parte integrante de una cultura y de una identidad en permanente construcción. Iotti se expone a través de Radicci, ríe de sí mismo y así busca romper el estigma étnico y sociocultural del colono descendiente de inmigrantes italianos para transformar el menosprecio en humor.

Construir el cotidiano

Materializaciones genéricas híbridas

La complejidad de la producción de Iotti en las historietas de Radicci se extiende más allá de las mezclas lingüísticas y de la mostración de aspectos culturales y sociales. Lo que vemos es su versatilidad en cuanto a experimentar las posibilidades que le da el nombrado hipergénero (Maingueneau, 2010) en cuanto a expandir el universo ficcional a

varias páginas, como en *Demo Via* o entonces optar por géneros de diferentes dimensiones, hasta llegar a condensar la acción en un recuadro único.

En las obras seleccionadas, al constituirse como recopilaciones de sus publicaciones en los diarios, hay una tendencia a reducir la extensión de las historietas a formatos denominados tiras y *charges*, con excepción de *O Livro Negro do Radicci*. El último es la forma en que se denomina en Brasil a un género, normalmente de recuadro único, con tono argumentativo y conectado a los acontecimientos vehiculados en los medios de comunicación. En *Zona Rural*, además, nos encontramos con reproducciones de adhesivos para autos, que funcionan a modo de publicidad para el personaje y sus aspectos identitarios.

Adhesivos: expresividad condensada

Los adhesivos reivindican la valorización del talián y de la oralidad del ítalo descendiente a través del humor y con algún fin determinado. La utilización en los autos tenía por objetivo su circulación en las calles y estaba dirigido a un público que de alguna forma se identificaba con dicha cultura e igualmente con el mensaje que cada uno contenía, direccionado a otros automovilistas. Debido al soporte en que se los muestra, se destaca lo verbal en la dimensión de las letras. Este aspecto simplifica la lectura, a través de la economía de palabras y la significación que adquiere al funcionar con las imágenes.

Los adhesivos que veremos son parte de *Tiras sortidas*, del libro *Zona Rural*. El mismo está estructurado por paratextos que dan una idea general de su contenido. Dicho género está ubicado en las últimas páginas de la primera parte, cuyo título es “tiras sortidas” (tiras surtidas), aunque no se configuren, como pasa tradicionalmente en la obra de Iotti, en dos viñetas como espacios de acciones secuenciales.

De esta forma, armada en un recuadro horizontal de espacio único, los adhesivos son ejemplos de transgresión y generan humor. En estos casos, se produce debido a que las palabras rompen la línea entre lo que socialmente se acepta a nivel público, materializado en la escritura y lo que se puede decir a nivel privado, al considerarse esta semiosfera como la familiar y la de las amistades. De esta forma, se representa la voz de Radicci y sus palabras ausentes de límites.



Figura 78. Adhesivo que alude a conductores nerviosos. Adaptado de *Zona Rural* (p. 73), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Lo que se reproduce en este adhesivo, en términos verbales, es el portugués con marcas de oralidad, acompañado de la imagen de Radicci con un rollo de papel higiénico en la mano. En sentido global, las expresiones: “Tá nervoso? Vai cagá no mato” (¿Estás nervioso? Vaya a cagar al monte) y la imagen se complementan. El elemento mostrado por el personaje contribuye a generar risa porque confiere un matiz literal a las palabras. Asimismo, va de encuentro al imaginario estereotipado del descendiente de inmigrantes tosco que hace sus necesidades en medio del monte. No hay que olvidarse que el personaje es un antihéroe, como bien está marcado en los paratextos vistos.

El sentido del conjunto nos remite a situaciones en el tránsito, como los embotellamientos y la impaciencia de algunos automovilistas. Si bien lo hace de una forma grosera tomado en sentido literal, el objetivo es alertar sobre una actitud que debería ser cambiada al manejar, como el uso excesivo de la bocina o los gritos.

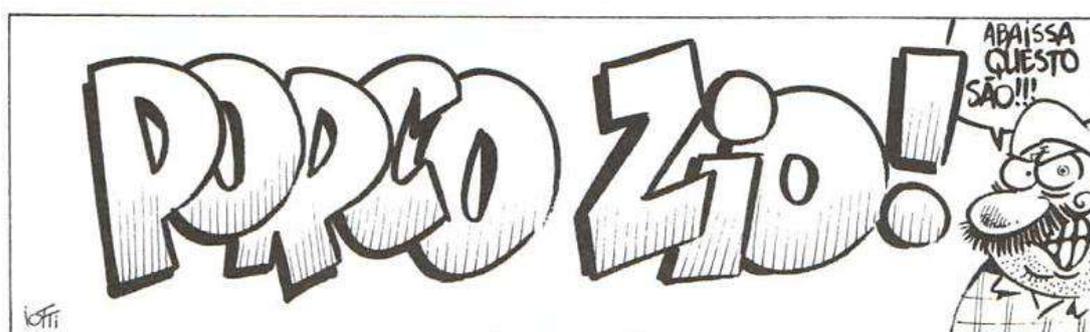


Figura 79. Adhesivo relacionado con la contaminación acústica. Adaptado de *Zona Rural* (p. 75), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Al mirar el adhesivo advertimos lo verbal que sobresale, la blasfemia en dialecto véneto en la que se profana a la denominación de Dios: “*Porco Zio!*”. Recordemos que para Frosi (2012) dicho uso es parte del universo cultural y lingüístico del inmigrante y sus descendientes. Aquí, el insulto es indirecto, porque no va dirigido a Dios, sino al protagonista de una circunstancia particular, conforme aclara Radicci al mirar al posible interlocutor, en su exasperada verbalización contenida por un globo de habla: “*Abaiissa questo são!!*” (¡¡Baje el sonido!!).

En cuanto a lo lingüístico, la mezcla se produce en la semiosfera del talian. El verbo y el sustantivo se aproximan al *sotacón*, y reproducen así la oralidad en la escrita. Con el uso de *abaiissar* (en portugués: “abaixar” y en español “bajar”), que Luzzato (1994) consigna en dialecto véneto como *sbassar*, lo que ocurre es que el autor actúa en la transformación del vocablo. Así, substituye el sonido de la “x” por el de la doble “s”. Es un fenómeno frecuente en los hablantes del talian. Conforme Marçal Mescka (2015) se debe a la inexistencia de un fonema correspondiente en el citado dialecto, que es entonces substituido.

En cuanto al sustantivo *som* (sonido), pronunciado por Radicci como “são”, en talian adquiere la forma *son* o *suon*, con “n” final (Tonial, 2005). Para poder reflexionar sobre dicha realización, retomamos lo que develamos en el análisis de *Demo Via* en cuanto a las palabras que terminan en diptongo nasal. Habíamos dicho que la nasalización es inexistente en talian. Por ejemplo, en lugar de usar el adverbio de negación *não* (no), el personaje usaba “non”, lo que facilita la emisión oral. Lo mismo ocurría con *então* (entonces), cuya representación oral en los globos de habla era “enton”. Acá el fenómeno es más complejo porque ocurre lo inverso, ya que modifica lo que correspondería al dialecto para indicar el término “sonido”.

Dado el contexto, en términos sociolingüísticos, esta situación podría encuadrarse como hipercorrección. Según Bagno (2016), se produce cuando se aplica una regla gramatical en situaciones en las que la misma no se encuadraría, a través de un proceso de generalización y tentativa de aproximación a un ideal de lengua “correcta”, que se refiere a las variedades de prestigio de la semiosfera urbana. Es conocido que el ítalo descendiente, desde el imaginario que circula en torno al colono como habitante italiano del medio rural, sufrió estigmatización al expresarse oralmente utilizando la tonada derivada de la influencia del talian. El adhesivo viene entonces a deconstruir el estigma,

al hacerlo visible y puede generar procesos de identificación al proponer su uso en los vehículos.

Asimismo, revive los espacios con concentración de jóvenes, como por ejemplo las estaciones de servicio. En términos culturales y sociales es común que se reúnan los fines de semana para beber alcohol y, a la vez, aumentan el volumen de la música que suena en los equipos de radio de sus autos. Representa, además, un choque generacional, si pensamos en el personaje en relación a los posibles protagonistas de la contaminación sonora.

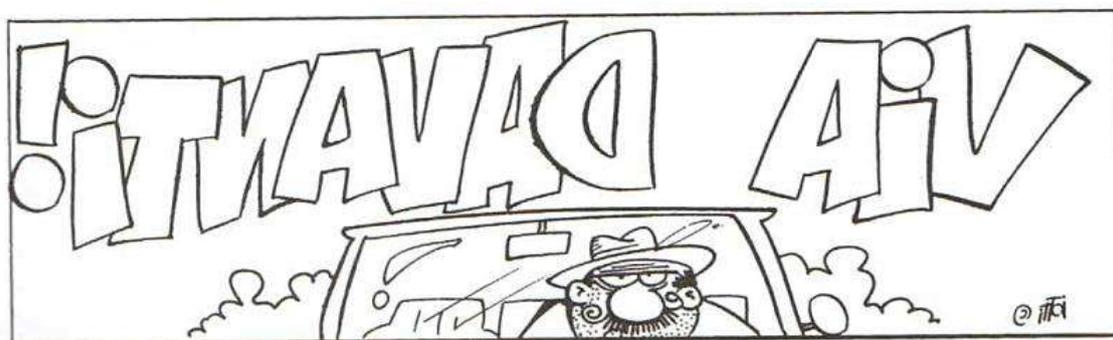


Figura 80. Adhesivo que solicita libertad de paso. Adaptado de *Zona Rural* (p. 74), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Destacamos este adhesivo debido a la originalidad de su forma gráfica, ideado para ir en el vidrio delantero del auto, con el fin de generar el efecto de sentido deseado. El enunciado, en italiano, “*Via Davanti!*” (¡Salga de enfrente!), que ya tiene una carga imperativa desde lo verbal, se articula con la imagen en primer plano de Radicci al frente del volante. Si bien no hay globo de habla y frente a la imposibilidad de que la manifestación se verbalice de forma oral a partir de su soporte, igualmente el enunciado funciona a modo de un grito en potencia, bien como la expresión poco simpática del personaje.

Serena exasperación

Además de la serie de los adhesivos, el autor también creó otra que engloba diferentes situaciones de la vida cotidiana, vinculadas con quehaceres de la semiosfera rural. La podemos contemplar en *Radicci 30 Años*, en un apartado directamente relacionado con su contenido, cuyo título es “*Keep calm and...*” (Mantenga la calma y...).

En dicha serie, la complejidad lingüística se produce por la amalgama entre portugués, véneto e inglés, al completar los posibles sentidos de la mencionada expresión. La misma se difundió a partir de los años 2000 en carteles, camisetas y en las redes sociales. De acuerdo con Dicio - Diccionario Online de Portugués, su origen se remonta a la Segunda Guerra Mundial, en cuya ocasión el gobierno de Gran Bretaña creó la expresión *Keep calm and carry on* (Mantenga la calma y siga adelante), con el fin de transmitir un mensaje positivo frente a posibles invasiones. La corona que acompaña el slogan posiblemente sea una reproducción de la del rey George VI, que Iotti mantuvo en algunas de sus propuestas.

En términos de formato, el autor ubicó la expresión en inglés en el recuadro de la izquierda y el enunciado que la complementa, en portugués oral con ausencia o presencia de marcas dialectales del talian, a la derecha. Así, genera alternancia de códigos (Calvet, 2002). En la parte inicial convive con elementos conectados con la actividad mostrada en la secuencia. El humor nasce del lazo creado entre el significado de la expresión, la imagen y el enunciado que la complementa.

En una primera mirada, en los tres casos elegidos que veremos a continuación, podemos inferir que la “calma” es ineludible para realizar las actividades mostradas. Sin embargo, la intención del autor fue revivir de la memoria popular y a la vez proponer otras alternativas a una frase utilizada en Brasil en las oportunidades en que alguna persona tiene actitudes molestas y la otra quiere que se aleje: “Vai te catar”. La estrategia humorística de la segunda parte entonces se basa en la ironía. Con el fin mencionado, de tomar distancia de alguien desagradable, el autor rescata las prácticas cotidianas de la colonia.



Figura 81. *Keep calm and lave la ropa*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 158), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La canilla une ambos recuadros como elemento común y deja margen para el uso del agua en una práctica culturalmente reservada a las mujeres: lavar la ropa. También es realizada de forma rudimentaria: en una pileta, a mano desnuda y con jabón de piedra. La escena rescata de la memoria su ubicación en el espacio exterior, con una instalación de agua simple, un caño rígido y una canilla común. En las antiguas colonias es posible ver hoy todavía dichas piletas, que quedaron como marcas de tiempos pasados.

Cabe mencionar que era un hábito cultural que el elemento para completar la limpieza de las ropas, el jabón, ubicado al lado de la canilla en la imagen, fuera elaborado por los miembros de la familia. De esta forma, practicaban dentro de sus posibilidades, la auto sustentabilidad, ya que no siempre podían contar con dinero en efectivo para realizar sus compras cuando se empezaron a formar los primeros núcleos urbanos.

El enunciado de la derecha expresa: “Vai lavá um tanque de ropa!” (¡Vaya a lavar una pileta de ropa!). A los fines de identificación con un posible público, el verbo presenta una característica típica de la oralidad, una vez que ocurre supresión de la letra “r” final, lo que facilita la emisión (“lavá” substituyendo “lavar”). En los tres casos elegidos, ocurre lo mismo con los términos que indican la acción que se visualiza en las imágenes.



Figura 82. *Keep calm and elimine las malezas*. Adaptado de *Radici 30 Anos* (p. 158), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La conexión entre ambos recuadros es la *sapa* (azada), con la que nos habíamos encontrado en *Demo Via*. La escena genera extrañamiento y risa porque para los que acompañan las historietas de Radicci, es inusual verlo realizar alguna clase de trabajo. La expresión “Vai carpí um lote!” (¡Vaya a desmalezar el terreno!) es de uso extendido en la semiosfera rural. El verbo apocopado es “carpí”, y su versión formal es “carpir”.



Figura 83. *Keep calm and sulfata las viñas*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 162), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

El elemento de unión entre ambos recuadros es la hoja de parra, lo que indica la práctica cultural del cultivo de la vid y posterior producción de vino. En este caso, la corona que veíamos en las viñetas anteriores desaparece y cede protagonismo a dicha hoja, como representación de prácticas en la colonia. La forma en que se muestra la planta, a una altura superior a los miembros de la familia, para que pudieran recorrer el terreno caminando es la que se perpetuó en la serranía *gaúcha*.

Acá Guilhermino recurre a un hábito que se realizaba originariamente de forma manual en las viñas y que él reproduce: el uso de sulfato, a través de un artefacto que permite realizar pulverizaciones para prevenir una posible infestación. El elemento se encuentra en su espalda, a modo de mochila. Su expresión señala cansancio y enfado por tener que realizar dicha actividad, debido a que los intereses desde su lugar de nueva generación son otros, no están necesariamente anclados a estos hábitos.

Historietas: espacio de la cotidianeidad

Nos detendremos en acercarnos al formato historieta contenida en el *Livro Negro do Radicci*. Si bien su extensión puede llegar a hasta ocho páginas del libro, destacaremos la que ocupa el espacio de una. Las dimensiones, posiblemente predeterminadas por la Editorial, influyen directamente en el trabajo creativo del autor. Cabe destacar que, de las cuatro obras seleccionadas posteriores a *Demo Via*, esta es la única en que dicho formato, con amplitud superior a las dos o tres viñetas está presente, en un contexto que mezcla diferentes géneros.



Figura 85. Controlar el cuerpo y la mente. Adaptado de *O livro Negro do Radicci* (p. 106), por Iotti, C., 2003, Porto Alegre: L&PM.

En el libro, todas las historietas que ocupan el espacio de una página empiezan con alguna información paratextual, aunque no de forma estandarizada. Anuncian el título o éste acompañado por el nombre del autor y del protagonista, como en la historieta elegida. En la primera viñeta podemos apreciar lo múltiple, en cuanto a la información contenida y a la forma gráfica de las palabras. Si realizamos una comparación con *Demo Vía*, vemos que se mantiene, en lo que concierne a la *rotulación* (Barbieri, 1993), una versión de la escritura manuscrita como predominante. El título es el que se aleja de la

misma, ya que está escrito con letras de imprenta. En esta primera aproximación al texto, leemos, en portugués: “Radicci é o corpo e a mente” (Radicci es cuerpo y mente), lo que invita a que pensemos en el personaje desde un punto de vista integral y trascendente. Sin embargo, la seriedad se transmuta en humor al momento de leer que sus aportes están en las antípodas de los razonamientos filosóficos sobre el ser humano.

La firma del autor mantiene el formato que es su marca, manuscrita y con inicial minúscula. Los demás datos se presentan ora en letra manuscrita, ora en imprenta, en forma alternada con el fin de destacar lo verbal. Igualmente, la viñeta incluye dos datos más, en el extremo inferior izquierdo, que suponemos estén vinculados al espacio y al tiempo: su fecha de creación, noviembre de 1992 y el siguiente enunciado: “De uma piada contada em Antônio Prado” (De un chiste contado en *Antônio Prado*). Así se indica la relación que el autor mantiene con su público y revela que una de sus fuentes de inspiración es la memoria popular. Dicha ciudad está ubicada cerca de *Caxias do Sul* y también es una comunidad de ítalo descendientes. En términos de género lo que ocurre es una retextualización del chiste, originariamente contado de manera oral, que adquiere la forma escrita en los globos de habla de la historieta, como espacios del discurso.

Transcribimos el diálogo con la traducción realizada por nosotros a los fines de poder acercarnos a la mixtura lingüística, formada por talián, italiano y portugués con marcas de oralidad. Radicci monopoliza el diálogo y su interlocutor Gigi, el dueño del bar, interviene solamente para realizar una pregunta que posibilita al personaje cerrar su reflexión.

“Radicci: _ Sabe *di una cosa*, Gigi! *Io sono molto* controlado... É *una questão di* corpo e mente. Deus fez a *zente* com mente pra comandá *il corpo*. *Per esempio*, se o teu corpo pede água, tu dá vinho!! *Non* pode fazer tudo que o corpo manda. Tu fica um *scravo!* (_ ¡Sabe de una cosa, Gigi!. Yo soy muy controlado... Es una cuestión de cuerpo y mente. ¡Dios nos hizo con mente para dominar el cuerpo! Por ejemplo, si tu cuerpo pide agua, le das vino. No se puede hacer todo lo que el cuerpo exige. ¡Te esclavizas!)

“Gigi: _ ... E se o corpo pede vinho?” (_ ¿Y si el cuerpo pide vino?)

“Radicci: _ Bom... Aí tu atende *perche non* se pode contrariá o corpo sempre.”
(Bueno. Ahí lo atiendes, porque no se puede contrariar al cuerpo siempre.)

Podemos señalar, en la mezcla lingüística, además de la presencia de las lenguas anteriormente indicadas, la particularidad de la creación autoral denominada *sotacón*, en las siguientes representaciones orales de Radicci:

“É *una questón di corpo e mente. Deus fez a zente com mente pra comandá il corpo*”. Lo que pasa con el sustantivo *questón* (en portugués: “questão”) es lo que observamos anteriormente en *Demo Via*: la sustitución del diptongo nasal “ão” por “on”, propio da oralidad del talian. En cuanto al término *zente* (en portugués, “gente”) también es recurrente en la producción oral, la sustitución del fonema correspondiente a la consonante “g” por “z”.

El *collage* (Calvet, 2002) muestra su faceta en el siguiente enunciado: “Tu fica um *scravo!*” Por una parte, el uso de la segunda persona del singular (tu) con el verbo conjugado en la tercera persona del singular, que es una marca propia del portugués de *Rio Grande do Sul*, universo en el que se desarrolla la escena. Por otra parte, en cuanto a la forma del sustantivo *scravo* (“escravo”, en portugués) podemos realizar dos comentarios. El primero se refiere a la semejanza de la palabra con su versión en talián, en la que empieza con la consonante “s”: *schivo* (Tonial, 2005 y Luzatto, 1994). Igualmente podemos aludir a la posibilidad de ocurrencia de aféresis (Bagno, 2016), a través de la que se eliminaría la vocal inicial “e” del portugués, lo que facilitaría la pronunciación.

La eliminación de un segmento fónico sucede también en la manifestación de los siguientes verbos: “comandá” (comandar) y en la última intervención de Radicci, “contrariá” (contrariar). En estos casos hay apócope (Bagno, 2016), y es una forma común en la oralidad en Brasil.

En el montaje, la sucesión de viñetas se ancla en un mismo espacio, que es el bar. Son los diferentes enfoques los que se trabajan para escenificar la conversación y el paso del tiempo. En el juego de poner en secuencia el diálogo asociado con las imágenes, predomina el encuadre de primer plano y plano medio de ambos personajes, para construir un orden en la interlocución. La tendencia es la reducción del ritmo narrativo, una vez que es necesario contar el chiste anunciado en la primera viñeta, y ocupar los recuadros a estos fines.

El humor se produce debido a la forma en que Radicci conduce su argumentación en torno a la relación cuerpo/mente/vino. Se dirige a lo que le interesa personalmente y que es parte de sus vicios: el consumo de dicha bebida. El hablar se conjuga con la

expresión de Gigi en la última viñeta que, al buscar complicidad con el lector, crea el efecto que produce risa a través de la mirada, debido a la reflexión de Radicci, típica de los beodos.

Flashes del cotidiano en juegos lingüísticos

La obra de Iotti con Radicci como protagonista entremezcla diferentes posibilidades de juegos lingüísticos, en articulación con lo icónico. Una de sus propuestas se vincula a las relaciones intertextuales con otras obras literarias. En ellas se trae al espacio de la tira citas directas de grandes clásicos, que se transmutan en metáforas de las imágenes. Podemos contemplar a continuación el nexo posible que establece Iotti entre dos universos: el de Radicci y el de Shakespeare, a través del uso del portugués, en el capítulo *Tiras sortidas* del libro *Zona Rural*. En dichas viñetas se citan los títulos de las obras y el autor mencionado.



Figura 85. *Genoveva y el palo de amasar*. Adaptado de *Zona Rural* (p. 31), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

En el primer recuadro visualizamos una actitud común de Radicci: sucumbir a su vicio por la bebida y pretender el perdón de Genoveva. Para empeorar la situación, le lleva flores deshechas. Lo verbal toma relevancia y nos hace, como lectores, recuperar de la memoria la obra “La Tempestad”, de Shakespeare (2014), con la cita proveniente de un diálogo entre Ariel y Próspero: “Mais nobre é o perdão que a vingança” (Más noble es el perdón que la venganza). El enunciado además se refiere, en términos metafóricos, a la actitud con matices violentos que puede manifestar Genoveva, lo que produce efectos humorísticos, ya que se asemeja a una tormenta. Así lo vemos en la segunda viñeta, en la que se cita la obra “Henrique VI” (Enrique VI). Las nubes de polvo cumplen la función

de metáforas visuales de los efectos de la huida de Radicci y la persecución de la esposa, palo de amasar de por medio. Ella lo hace correr, ebrio, estado marcado por los globitos cercanos a su rostro.



Figura 86. La plancha de Genoveva. Adaptado de *Zona Rural* (p. 87), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

En el apartado *Made in RS*, de la obra *Zona Rural*, está presente la serie *Radicci Grande do Sul*, cuyo título se muestra gráficamente en la parte superior de la primera viñeta, el autor crea escenas unidas a la utilización de nombres de ciudades de *Rio Grande do Sul*. De esta manera produce una identificación del personaje con dicho Estado, incluyendo a sus circunstancias cotidianas, develadas por medio de acciones concentradas cuyo inicio y el resultado final se muestran en dos recuadros sucesivos. En el que vemos surge un conflicto en la pareja, referido a las pretensiones sexuales de Radicci. La ciudad, “Espumoso”, se transforma en adjetivo metafórico, con el fin de caracterizar su situación, una vez más ebrio y “burbujeante”, expuesto en el plano medio de la viñeta.

La reacción de Genoveva es inmediata, aunque se obvian las manifestaciones orales en globos de habla. Lo que hace se exhibe en la relación entre los elementos: el nombre de la ciudad “Não-Me-Toque” (No me toques), la expresión de su rostro y lo icónico, marcado en las líneas cinéticas del movimiento realizado con la mano a los fines de tirar la plancha en el marido. Las líneas horizontales se conjugan con las estrellas y la onomatopeya “Bonc!” para revelar el dolor del personaje cuando la misma choca con su cabeza.



Figura 87. *Guilhermino y la marihuana*. Adaptado de *Zona Rural* (p. 22), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Otra de las series temáticas de Iotti, contenida en *Tiras sortidas* en el libro *Zona Rural* fue la que utilizó elementos vegetales y animales, designándolos a través de la mezcla de expresiones de uso común, seguidas por sus nombres científicos. Este último confiere un tono formal a las viñetas y así, lo que se espera es una articulación con lenguaje no verbal que acompañe dicha característica. Sin embargo, comparte espacio con imágenes que retratan situaciones del día a día. La producción del humor se da debido al juego entre estos dos niveles, el de la ciencia y el de la vida cotidiana.

En la tira seleccionada, los protagonistas son los elementos vegetales. En la primera viñeta vemos en plano medio a Guilhermino, el hijo de Radicci con el que existen conflictos generacionales. Lo que, en el contexto familiar se considera un vicio, es mostrado abiertamente en la tira y se relaciona con el consumo de marihuana. Las líneas que tienden a lo circular crean una atmósfera de aire enrarecido que, suponemos, se formó en el interior de una habitación, debido a que la puerta por la que vemos asomarse Radicci es la del interior de la casa.

La denominación “maconha” se refiere a la marihuana y tienen la función de producir en el lector la seguridad sobre qué sustancia fuma Guilhermino. En el segundo recuadro, que es la secuencia del primero, hay un salto en el tiempo. Podemos visualizar un hábito común de castigo de tiempos pasados, que es parte de la memoria de las generaciones anteriores que fueron educadas con la “vara de marmelo” (vara de membrillo). El contraste entre claro y oscuro confiere más dramatismo a la escena y a la situación de Guilhermino. De esta forma, que el padre lo haya encontrado consumiendo marihuana propició el uso de otro componente del reino vegetal, a modo de cierre de las acciones.

Significaciones circunstanciales convenientes.

En la obra *Tem Outro por Dentro*, Iotti dedica una sección de tiras al hijo de Radicci, bajo el título *Guilhermino via sacra*. Allí muestra situaciones como las dos que veremos a continuación, en las que la expresión “vía crucis”, además de aproximarse a las creencias católicas, se refiere a momentos poco felices por los que atraviesa el personaje.

Las circunstancias presentadas se vinculan a algún vocablo o expresión cuyo significado va a depender del entorno de uso. Los sentidos abiertos y las opacidades del lenguaje (Puccinelli Orlandi, 1996), aliados a la imagen actúan en la producción de humor, debido a que dejan margen para las resignificaciones en la secuencia entre la primera y la segunda viñetas.

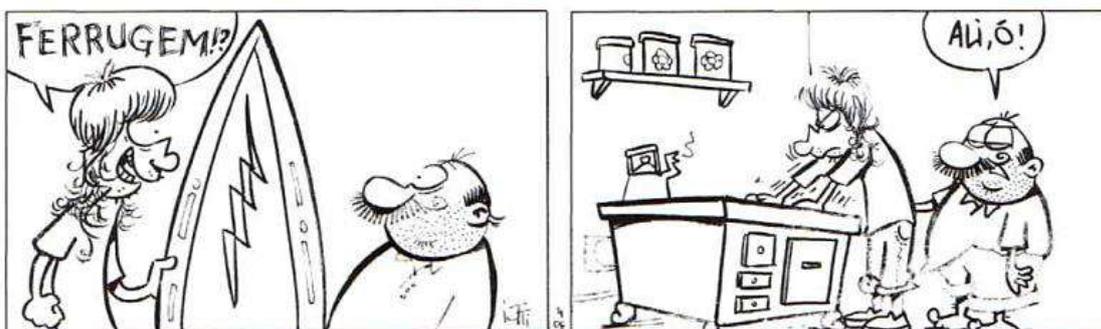


Figura 88. De la playa a la herrumbre de la cocina a leña. Adaptado de *Tem Outro por Dentro* (p. 26), por Iotti, C., 2008, Porto Alegre: L&PM.

Además de la colonia, la semiosfera de la playa también es parte de los veranos de la vida familiar. En la primera viñeta de esta tira, el sentido está implícito en la conjunción entre lo verbal y lo visual. Si bien la tabla de surf indica actividad en las olas del mar, el término “Ferrugem” necesita de un conocimiento previo del lector. Se refiere a una playa del litoral de *Santa Catarina*, en Brasil en la que se practica dicho deporte. La polisemia del vocablo permite que Radicci intervenga y que predomine la conveniencia de considerarlo desde el sentido de “herrumbre” que puede producirse en algunos metales.

Desde esta perspectiva pone el foco en un elemento presente en las casas de los ítalo descendientes, que se remonta al periodo de la llegada a Brasil, momento en que el

artefacto era más precario que el mostrado en la tira. Se lo denominaba *fogolaro* o *fogoler* (Tonial, 2005). En aquella época era construido en un espacio aparte del área principal de la casa, directamente sobre el piso de tierra. Del techo, con una cadena, se colgaba la olla que era utilizada en la preparación de los alimentos. Además de esta función, la cocina a leña se perpetuó debido a que es una fuente de calor en invierno. Sin embargo, necesita mantenimiento constante.

Las pretensiones de Guilhermino entonces se esfuman y se transforman en trabajo, representado en el primer plano de la segunda viñeta, lo que deja espacio para la risa. Allí el autor también recupera de la memoria el hábito de almacenar alimentos como arroz, porotos, azúcar, entre otros, en latas decoradas puestas en una alacena o en lugares que facilitan el acceso en la preparación de las comidas. Se origina en el hecho de que se compraba en bolsas que contenían grandes cantidades, entonces se separaba en dichos recipientes lo que se estaba por utilizar.



Figura 89. El trabajo de pisar la uva. Adaptado de *Tem Outro por Dentro* (p. 27), por Iotti, C., 2008, Porto Alegre: L&PM.

En términos culturales, en esa tira se revive la práctica de la producción de vino en la que el cuerpo del productor se transfigura en instrumento de transformación. En la actualidad esta forma de elaboración se realiza en los espacios destinados a fines turísticos. El visitante puede acceder a elaborar la propia bebida y vivenciar la experiencia. En cuanto a Guilhermino, sus intentos quiméricos de desviarse de las prácticas propias de la colonia se cortan con las órdenes dadas por el padre, tanto en las acciones como en el atuendo que tuvo que substituir.

En el primer plano del recuadro de inicio distinguimos el asombro de Radicci, icónicamente representado por el ojo de grandes dimensiones, con el contorno abierto, al

ver que el hijo usa una indumentaria propia para correr. Gráficamente, la actividad está verbalizada en su camiseta, con el término en inglés “run”. El uso de dicha lengua es común en diferentes contextos, como parte de la difusión de su influencia en el portugués, a través de los préstamos.

La segunda viñeta representa un salto en el tiempo y espacio. La construcción elaborada con piedras nos remite a un aspecto identitario de la arquitectura de las casas tradicionales de los italianos y sus descendientes. Uno de los elementos que participaban en la construcción del espacio del habitar, normalmente utilizado para edificar la base de la casa, era la piedra. Las condiciones ambientales de estos lugares los hacían propicios, entre otras cosas, para producción y almacenamiento de vino.

Si bien el primer recuadro alude a un posible buen rendimiento en el deporte, aliado al “baixo impacto” (bajo impacto) de las zapatillas, en el segundo la actividad lo hace vestir una camiseta simple y el sombrero propio de la tarea vinícola, para su desagrado. El juego de palabras se vincula al cambio en las prácticas y se direcciona entonces a “embaixo impacto” (abajo impacto), ya que la fuerza de los pies debe dirigirse a pisar las uvas y no a correr.

Además de formar parte del libro *Tem Outro por Dentro*, los juegos lingüísticos circulan también por *Radicci 30 Años* y *Zona Rural*, en situaciones familiares de las que acercaremos algunos ejemplos a continuación:



Figura 90. *La tecnología y la mandioca*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 116), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

Las analogías disparatadas se introducen en la verbalización de los protagonistas, en la tira seleccionada de *Sonhos de Guilhermino*, contenida en *Radicci 30 anos*. Lo híbrido recorre otra lengua: el inglés, desde los deseos consumistas del hijo, que le pide

al padre los siguientes aparatos: “iPhone! iPad! iPod!”. El uso de los signos de admisión intensifica el entusiasmo del hijo por la tecnología. Hay un intercambio expresivo en los rostros de los personajes, que ocurre en los instantes en que se lleva a cabo la interacción entre ambos. Se mantiene la ausencia de balones de habla, posiblemente por la forma escueta en que se realiza la interlocución.

Como parte del estereotipo del descendiente de italianos, en Radicci se visualiza la aversión a los gastos que considera inútiles, gráficamente mostrado a través de su mano, que protege el bolsillo, en donde guarda el dinero. Asimismo, se manifiestan en la tira las diferencias generacionales en cuanto a tecnología. Radicci nació antes de la masificación de Internet, del teléfono celular y de aparatos de uso común en la actualidad. Así, para contrarrestar los deseos del hijo recurre a algo conocido y parte de la semiosfera rural: la mandioca. Lo que se produce es la transformación del sustantivo, a los fines de adecuar la emisión oral, con la idea de crear un neologismo que se acerque al inglés. Una de las formas de referirse a la mandioca, de uso extendido en el sur de Brasil es *aipim*, que bajo la voz de Radicci se materializa en “IPim!”. De esta manera revela su matiz irónico y humorístico. En la última viñeta Guilhermino apela, con la mirada, a la condescendencia del lector, el que, si es de su generación, posiblemente ya haya pasado por episodios semejantes.



Figura 91. El hábito de ir a la misa. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 146), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La religiosidad, tan marcada en los italianos migrantes y en sus descendientes, se trasfigura con Guilhermino y el padre, en el apartado *Puro Radicci*, de *Radicci 30 anos*. La tira muestra dos momentos en los que participa el personaje, conectados por una elipsis temporal. En el primero, a través del ejercicio de su autoridad paterna y con un tono de

voz elevado, ordena al hijo, en portugués coloquial: “Te levanta daí!! Tu vai na missa!! (¡Levántate! ¡Vas a ir a la misa!). El enunciado está enmarcado en un balón indicativo de dicha entonación. Guilhermino entonces expresa su desacuerdo en forma verbal y gestual. Ambos lenguajes se complementan a los fines de mostrar su desaprobación. Pregunta: “Eu?” (¿Yo?), con una expresión enojada y se apunta con su pulgar.

Desconocemos si lo obedeció o no. Sin embargo, en la escena siguiente Genoveva, preparada para salir, pregunta al marido en tono autoritario: “Tu *non* vai na missa?” (¿No vas a misa?). Implícito en dicho cuestionamiento está latente algo que es parte de los hábitos comunitarios: la obligación de cumplir con los rituales religiosos, normalmente reservados para los domingos. Además de eso, el momento de ir a la iglesia exige una vestimenta que no es la de entrecasa. Genoveva usa un vestido y complementa su ropa con una cartera y el pelo arreglado.

La mencionada obligación incluye la presencia de todos los miembros de la familia. Sin embargo, Radicci se rebela y se ancla en el *dolce far niente*, no hacer nada y continuar acostado. Para cumplir con dicho objetivo utiliza un término del mundo empresarial: “Terceirizei!”. El vocablo se refiere a la subcontratación de productos y servicios. En este caso pone en un mismo nivel lo empresarial, el cotidiano familiar y lo religioso, lo que genera humor.



Figura 92. El sueño de transfigurarse en Che Guevara y Mussolini. Adaptado de *Zona Rural* (p. 162), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Seleccionamos esa tira debido a su relevancia en cuanto a temas políticos. Pertenece a *Zona Rural* y está presente en el apartado *Il bon vivant*. La expresión refuerza lo híbrido lingüístico, ya que está en francés y, en el contexto de la selección de tiras, se

refiere a las pretensiones de Guilhermino de ejercer su derecho a disfrutar de la vida, defender sus puntos de vista y obviar sus obligaciones.

El conflicto generacional e ideológico llega a un punto destacable en la tira, y trae a la discusión padre-hijo memorias y circunstancias implícitas. El diálogo referencial que rescata a figuras políticas trata de marcar posiciones opuestas en la semiosfera compartida por ambos. Los dos intentan insultarse a partir de sus posibles creencias e identificaciones. Para ello mezclan elementos lingüísticos que transitan por la contemporaneidad: lo transgénico lo genérico

Ciertamente por algún tipo de desacuerdo ocurrido anteriormente, que se omite en la tira pero que queda implícito en la secuencia, Radicci le dice al hijo: “Sai, Che Guevara transgênico!” (¡Salga, Che Guevara transgénico!). Guilhermino le contesta al mismo nivel: “O que é, Mussolini genérico! (¡Qué te pasa, Mussolini genérico!). Transgénico apela a las modificaciones genéticas realizadas en plantas y animales, y genérico a lo común, ausente de especificaciones de marcas. Así, cada uno hace ver al otro que ni Radicci es Mussolini, ni Guilhermino es Che Guevara, con todo lo que implicaría ser uno u otro.

Es a través de los insultos que ambos terminan por identificarse con las figuras mencionadas y la oposición que marcan desde sus puntos de vista. En la segunda viñeta vemos en los balones de pensamiento de ambos que, además de sentirse Mussolini y Guevara, piensan en italiano y español (Io – Yo) respectivamente al finalizar el enunciado, lo que refuerza el vínculo desde la primera persona a su oposición ideológica.

Comida como elemento cultural

Sabemos que el agravamiento de los problemas socioeconómicos fue una de las razones del deseo de dejar Italia por parte de los inmigrantes, a fines del siglo XIX. El proceso de reconstruirse se dio en el marco del imaginario de la abundancia aliada al progreso, lo que incluía la posibilidad de disponer de tierra para cultivo y una alimentación más diversificada de la que tenían en su país. Así, las identidades de los inmigrantes en el sur de Brasil se construyeron en base a valorar el trabajo, la propiedad rural y la comida disponible, en términos de variedad y cantidad para vivenciarla a su gusto. Conforme De Certeau (1999) los elementos cotidianos son parte de las prácticas culturales, las que colaboran para la conformación de las identidades. De esta forma, comer es una práctica cultural. Para los italianos y sus descendientes, empezó a ser

construida en base a la memoria y a los elementos vegetales y animales disponibles en su entorno.



Figura 93. *Risoto de frutos del aire*. Adaptado de *Tem Outro por Dentro* (p. 52), por Iotti, C., 2008, Porto Alegre: L&PM.

La viñeta, del capítulo *Charges*, perteneciente a la obra *Tem Outro por Dentro* expone la situación creada a partir de un plato elaborado por Radicci. En este caso, muestra dos momentos que se suceden de manera inmediata. En términos gráficos, en ausencia de la interferencia visual de estar separados por recuadros continuos. El vino es el componente cultural que señala la vitivinicultura, posiblemente familiar, debido a la presentación utilizada: una damajuana ubicada en el piso, a los pies de Nono, para así dar más espacio a los utensilios reservados a la comida en la mesa.

En el diálogo se mantiene lo híbrido de italiano, dialecto véneto y portugués, en la voz de dos generaciones: el padre de Guilhermino y Nono. Hay una particularidad que explicaremos a continuación en el habla del último. Radicci a su vez, hace uso de la alternancia de códigos (Calvet, 2002). Guilhermino, en su expresión verbal, opta por el portugués para intentar corregir lo que creó el padre a los fines de nombrar a su plato. Dicen:

“_ *Mia specialittá!* Risoto *di* frutos do ar.” (!Mi especialidad; ¡Risotto de frutos del aire!)

“_ Frutos do mar!” (¡Frutos del mar!)

El risotto, plato con base en el arroz, es parte de la gastronomía italiana, y si bien su preparación puede incluir diferentes tipos de carnes, una de las formas comunes que encontramos en la Región de Colonización Italiana es con pollo. A la vez es posible que se haya derivado del hábito de caza de pájaros, que es una marca de continuidad en la semiosfera del inmigrante. También es rescatado por el personaje en esa situación, conforme lo aclara Nono:

“_ Pomba, perdiz, *marecón*, *caturita*... Frutos do ar...” (Paloma, perdiz, pato, cotorra...Frutos del aire...).

La denominación “frutos do ar” revela la inspiración de Radicci en cuanto a nombrar su preparación. Lo hace con una analogía conocida, “frutos do mar”. La expresión de Guilhermino, con los ojos muy abiertos y la mano en el estómago vaticina una reacción contraria al consumo de aves provenientes del hábito de la caza. Si bien se omite en la secuencia, porque no hay una continuidad materializada, los conocedores del personaje saben que es ecologista y una de las fuentes de conflictos con Radicci es dicha práctica realizada con animales silvestres.

Aunque elija elementos para la preparación de las comidas que generan controversias y expresiones de espanto en su hijo Guilhermino, el personaje, al realizar la práctica cultural de *hacer-la-comida* (De Certeau, 1999), también rescata la memoria de sus antepasados que utilizaban los recursos disponibles en su medio. En esta situación, la intención de preparar el alimento es la unión familiar masculina, ya que Genoveva está ausente.

Sobre el aspecto lingüístico, la particularidad a la que nos referíamos anteriormente en el habla de Nono es en cuanto al uso de la lengua, que se manifiesta de las siguientes formas: portugués lengua nacional y coloquial con marcas de la oralidad de los descendientes de italianos. En *marecón* (en portugués, “marrecão”) se repite la sustitución del diptongo nasal final de la palabra. Además, hay otra trasposición de la oralidad a la representación escrita que ocurre también en el sustantivo *caturita* (caturrita). En dialecto es inexistente el contraste que se hace en lengua portuguesa entre la realización fonética de la “r” simple y de la doble “r” (Marçal Mescka, 2015). De esta manera, su expresión lingüística, más que mostrar marcas de italiano, lo que revela es el uso del *Sotacón*.

Además de los platos con aves, usualmente pollo y codorniz, en la memoria gastronómica del descendiente de italiano, mostrada en las fiestas típicas como parte de

su cotidiano, circulan los siguientes alimentos: la polenta, los derivados del cerdo: salame, morcilla, *torresmo* (chicharrón), *tortéi* (pasta rellena con zapallo, queso, perejil, pimienta y nuez moscada), sopa de *agnolini*, carne *lessa* (cocinada en el agua de la sopa), entre otros. El piñón, fruto de la araucaria, que sirvió de sustento para las familias de inmigrantes sigue presente. En lo que se refiere a postres, se destaca el *sagu* (dulce elaborado en base a pequeñas esferas de mandioca, azúcar, agua y vino). La tira de abajo se construyó en base a elementos de la esfera gastronómica que identifican a los descendientes de italianos:



Figura 94. Servicio de a bordo. Adaptado de *Zona Rural* (p. 19), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Con la intención de parodiar un servicio de alimentos en un avión, aunque maneje un medio terrestre, Radicci verbaliza un anuncio, en *Tiras sortidas*, del libro *Zona Rural*. El mismo adquiere un tono que se encamina por el bies de lo formal en el contenido, pero utiliza el portugués entrecortado por la influencia de la oralidad del ítalo descendiente. Dice: “*Atençon senhores passazeiro, iniciaremos nosso serviço di bordo*” (Atención, señores pasajeros, iniciaremos nuestro servicio de a bordo). Ya comentamos marcas análogas a la que ocurre en la palabra *atençon*, que en portugués es “*atenção*”. En el sustantivo *passazeiro* (“*passageiro*”, en portugués) se da la sustitución del fonema correspondiente a la “g” por “z”, debido a su inexistencia en dialecto véneto, conforme Marçal Mescka (2015).

A partir de los indicios de una supuesta formalidad, aunque con matices de habla corriente y espontánea, lo que el lector puede esperar es una lista de comidas servidas en el transporte aéreo. Sin embargo, la voz de Radicci invoca las prácticas culinarias de la semiosfera italiana. Así, enuncia la siguiente lista: “*pòn, salame, formai e vino!*” (Pan,

salame, queso y vino). De esta forma resignifica la comida, a través de la apertura de un espacio a lo colonial. El híbrido lingüístico se extiende a dicho enunciado, en el que observamos: el uso del dialecto véneto en el sustantivo *pan* (en portugués: “pão”); *salame* se escribe de idéntica forma tanto en talian como en portugués; *formai* e *vino* (“queijo” e “vinho”), se encuentran respectivamente en dialecto véneto e italiano formal. Loss Luzzato (1994) y Dal Castel (2019) marcan la forma *vin* para la bebida, en talian.

El signo de exclamación es utilizado para resaltar los elementos que son parte de la identidad cultural del personaje. Tradicionalmente, el pan, el queso, el salame y el vino son producidos en el medio rural, por las familias con materias primas propias. O bien, compradas de vecinos.



Figura 95. *La preocupación de Genoveva*. Adaptado de *Zona Rural* (p. 164), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

También en el contexto de *Il bon vivant*, de *Zona Rural*, vemos que las prácticas de la alimentación se vinculan con la abundancia en el cotidiano, además de las fiestas típicas. Igualmente, en la demostración de sobreprotección de Genoveva con respecto a su hijo, representada en la tira, cuyo enfoque se ubica en la mesa. La actitud servicial es la que el autor rescata de la memoria, de la época en que las actividades domésticas, como preparar y servir el alimento eran tareas reservadas exclusivamente a las mujeres. Guilhermino afirma: “Bah, mãe! Chega!” (¡Uh, madre! ¡Es suficiente!), y utiliza portugués, la lengua de su generación. Hay una marca de la identidad lingüística de *Rio Grande do Sul* en la interjección: “¡Bah!”, que confirma que su hambre estaba saciado. Cucharón en la mano, la madre muestra una expresión de sorpresa al escucharlo.

Genoveva entonces entra en crisis. Llora y dice, en su miscelánea lingüística de talian y portugués con rasgos de oralidad: “*Non* comeu nada! Tá doente? Quer um bife?”

Non gostô? Perché? Hein?”(¿No comiste nada! ¿Estás enfermo? ¿Quieres un bife? ¿No te gustó? ¿Por qué? ¿Eh?). En ese sentido, la risa nace de la contradicción (Propp, 1992) entre la concepción de Genoveva sobre lo que debe expresar en esa situación y la forma en que lo hace, relacionado con lo que Guilhermino cree que es lo conveniente y que se distanciaría del exceso.

Su vehemencia implica una relación que se incluye en el imaginario de parte de los descendientes de italianos, referida a la premisa de que comer de forma abundante es sinónimo de salud. Al ofrecerle al hijo un bife, revive parte de la memoria culinaria del inmigrante en cuanto a las privaciones sufridas en su país de origen, circunstancia en que la carne era un bien escaso.

Guilhermino vive en otro contexto. Es la generación que, desde sus experiencias de vida está lejana de las privaciones. Debido a eso exterioriza su fastidio con las preguntas de la madre, a través de su postura y expresión del rostro, porque desde lo verbal es dificultoso. De esta forma, su opción es un silencio cargado de significados.

La ambigüedad de Genoveva

En algunos momentos vivenciados por Radicci y Genoveva en el contexto de su relación, el autor recurre a lo popular a través de las frases hechas. Pero las significaciones cambian entre una viñeta y otra de las secuencias, principalmente en aquellas de connotación sexual, que abren espacio para el humor. Veamos dos ejemplos, ambos del libro *Radicci 30 años*, el primero del capítulo *Mulheres x machons*, y el segundo de *Apimentando a relação*:



Figura 96. *Radicci y la limpieza del tapete de cuero*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 16), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

En el primer recuadro, en plano medio se muestra a Genoveva, en actitud de reproche. Le dice a Radicci: “*Oggi tu vai dá no couro!*”. La mezcla se compone de italiano y portugués, con vocablos de la forma escrita y también transpuestos de la oralidad. Se mantiene la variedad del sur de Brasil, con el uso de la segunda persona con el verbo conjugado en la tercera: “*tu vai*”. La marca temporal *Oggi* (hoy), que está en italiano presenta, en su versión dialectal, diferentes formas y muestra una amalgama de usos posibles: *incoi/ incó* (Loss Luzzatto, 1994), *onco/oncoi* (Tonial, 2005) y *incoi/ncoi* (Dal Castel, 2019).

En lo que se refiere a la expresión “*dar no couro*”, Souto Maior (1988) comenta que se refiere a tener potencia sexual. De esta forma, la primera viñeta direcciona la acepción a dicho punto. No obstante, salta de ese sentido metafórico a otro, ya que vemos o modo en que Radicci limpia un tapete de cuero de vaca, motivado de alguna forma por la esposa, que le ordena, en portugués coloquial: “*...E bate bem!*” (...¡Golpea bien!). La limpieza es prolija, una vez que vemos las nubecitas de polvo que vuelan. El silencio del personaje en esta situación apunta a su resignación frente a la realización de una tarea doméstica, que actúa como substituta para lo erótico de la metáfora.



Figura 97. Radicci realiza tareas domésticas. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 62), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La tira exhibe a Genoveva con un estilo renovado. El pañuelo en la cabeza y el delantal son sustituidos por el pelo arreglado a su gusto y un vestido ajustado que destaca sus curvas. Su enunciado, totalmente en portugués sugiere, a partir de un saludo casual: “*Oi! Que tal variar a posição hoje?*” (¡Hola! ¿Qué tal variar la posición hoy?). Como en la tira anterior, es Genoveva la protagonista que emite enunciados de doble sentido, vinculados a lo sexual. Sin embargo, la “*posición que varía*” se refiere a las tareas

domésticas, en el intercambio que produce, a partir de reconocerse como ama de casa e históricamente única responsable por la realización de dichas actividades.

Genoveva ubica a Radicci en una posición activa en cuanto a la limpieza de la casa y demás quehaceres domésticos. En la segunda viñeta el plano general sugiere que también colgó la ropa para que secase y la deberá planchar después, ya que la mesa y la plancha son parte del escenario. El hacerlo participar en estas situaciones desfeminiza las tareas y se configura en una forma de naturalizar la división de las mismas en el cotidiano del hogar. El personaje se puso en el papel, hasta con uso de un elemento vinculado: el delantal. En términos gráficos, las metáforas visuales de las líneas sobre su cabeza y el claro-oscuro lo ubican como un ser iluminado, inusitado frente a lo tradicional.



Figura 98. La temperatura del agua. Adaptado de *Zona Rural* (p. 51), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

En *Zona Rural*, apartado *Tiras sortidas* nos encontramos con esta, en la que visualizamos solamente a Radicci. Al nombrar a Genoveva, desde la oralidad véneta, substituye la “G” por la “Z”, así que nos hace saber que está comunicándose con ella. Expresa: “Zenoveva....*questa* água que tu trouxe tá de pelá porco!!!” (Genoveva...¡¡¡esta agua que trajiste está de pelar cerdo!!!). La expresión “de pelar porco” es de uso corriente en Brasil. Metafóricamente quiere referirse a la excesiva temperatura del agua, calentada por la esposa. La utiliza en un hábito típico de *Rio Grande do Sul*, originado en los indígenas: tomar *chimarrão* (mate). La bebida no es consumida en Italia, pero se agregó a la cultura del ítalo descendiente en dicho Estado. El uso de la pava en el lugar del termo aproxima a la práctica a su forma tradicional. Podemos observar una escena del cotidiano, vinculada al hecho de que el personaje escucha la radio, un elemento popular muy difundido. Puede darse tanto en el medio urbano como en el rural, pero, debido a las particularidades del manejo de los tiempos, es más común en el último.

El momento, que debería ser de descanso y disfrute se transforma en la secuencia. La respuesta de Genoveva frente al comentario del marido, en la mixtura de portugués con marcas de oralidad y dialecto es: “Boa! Zá usamo pro teu bano!” (¡Bueno! ¡Ya usamos para que te bañes!). Gráficamente, el enfado de Radicci se revela, además de su expresión, en el contraste de claro oscuro. La respuesta cae sobre el personaje como algo que eclipsa su relax. De esta forma nos encontramos con otra de sus características, la aversión a bañarse, implícita en su propia expresión, ya que figurativamente, “porco” (cerdo) es alguien que no practica dicho hábito de la forma en que debería.

Nono: (des) memorias y controversias generacionales

Nono es un personaje emblemático en la familia, cuya configuración se basa en las lagunas en relación a su pasado y en la iniciativa por experimentar y arriesgarse en situaciones propias del presente inmediato. En este sentido, vivencia la experiencia de la frontera. Una indefinición que se marca en los paratextos de las solapas de tapas de las obras *Tem Outro por Dentro* y *Zona Rural*, indica, en tono humorístico, que ni él mismo se acuerda de quién es abuelo, si de Radicci o de Genoveva. Igualmente, al consultar los epitextos disponibles, en *Radicci aos 35*, Andrade (2018) va más allá en el juego ficcional y dice que Iotti, el autor, tampoco lo sabe.



Figura 99. Nono y la Segunda Guerra Mundial. Adaptado de *Zona Rural* (p. 113), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Las tiras de las obras a las que nos aproximamos obvian definir Nono a partir de la individualidad de un nombre propio, pero lo hacen desde su rol en la relación familiar: es el abuelo. Abuelo de alguien. En términos de caracterización del personaje, salvo los casos en que se transfigura en motociclista, como veremos, está siempre bien vestido, de

manera formal, con traje. Así, se acerca al estilo de la ropa reservada a las situaciones propias de fin de semana del inmigrante y sus descendientes: las misas, las bodas y otras ocasiones en las que lo culturalmente aceptable para el hombre era el traje y había que eludir la ropa reservada a las tareas cotidianas.

En la viñeta, del apartado *Nono di novo*, de *Zona Rural*, Guilhermino, con el fin de conocer algo más de su pasado, le pregunta en portugués: “Nono, o sr. lutou na 2ª Guerra Mundial?” (Nono, ¿usted luchó en la Segunda Guerra Mundial?). A lo que contesta con la afirmación típica militar: “Sim, ¡senhor! (¡Si, señor!). En los dos enunciados el uso del vocablo “senhor” se encuentra presente. En relación a la pregunta verbalizada por Guilhermino, es una forma de tratamiento respetuosa, marcada por la diferencia de edad. Nono, por su parte reafirma categóricamente que lo que su interlocutor le preguntó es correcto en relación a otro cronotopo, vivido por él.

Los dos instantes continuos gráficamente representados en la tira se unen por una viñeta sobrepuesta, con el primer plano de Guilhermino. Interpela, con mirada contestataria: “Pros Aliados ou o Eixo?!” (¿Para los Aliados o el Eje?!). Su intención de ahondar en la conversación con Nono y desvelar su pasado está teñida por matices político ideológicos. El olvido señala una discontinuidad, le da nuevo rumbo y genera humor, en su contestación lingüísticamente híbrida: “*Non* me lembro!” (¡No me acuerdo!). Los elementos del escenario se trasfiguran a los fines de pausar la interlocución y exteriorizar la sorpresa de Guilhermino y el hecho de que Nono asuma la laguna en su memoria, o bien seleccione lo que le parece conveniente decir. Gráficamente, visualizamos la situación creada por el olvido a través de la sombra, que oscurece personajes y objetos en el plano general del último recuadro.

En lo que veremos a continuación, Iotti abre el escenario hacia el espacio de la página, al eludir el recuadro. La secuencia entre las escenas se marca por la línea irregular que determina el pasaje del tiempo. Estamos en el apartado *Gui Rock*, de *Tem Outro por Dentro*, y presenciamos instantáneas de la vida de Guilhermino. En su lenguaje híbrido, Genoveva le aconseja al hijo, con el estilo brusco que la caracteriza: “Tu vai saí de noite, *non* esquece di comprá *una* camisinha!” (Vas a salir a la noche, ¡no te olvides de comprar un preservativo!). La mirada de Guilhermino, con los ojos muy abiertos revela lo inesperado de las palabras de la madre, que salen del patrón tradicional de obviar el tratamiento de ciertos temas en la familia, como los relacionados con la sexualidad del

hijo. El hecho de tratar esta cuestión en una historieta, a través de Genoveva es una forma de concientización para el público lector que se identifica con el personaje.



Figura 100. *Guilhermino y el preservativo*. Adaptado de *Tem Outro por Dentro* (p. 109), por Iotti, C., 2008, Porto Alegre: L&PM.

El humor proviene de la interpretación equivocada de Nono, que asocia el término “camisinha” no con preservativo, sino desde la acepción del diminutivo de una prenda de vestir, la camisa. Así, le pregunta por qué no le hace una de croché. En esa escena vemos un posible desconocimiento en relación al tema, asociado a las diferencias generacionales y a que el vocablo, en el sentido dado en el diálogo entre madre e hijo no es parte de su universo semiótico. Guilhermino cambia su expresión, y también Genoveva. Para el lector, queda en suspenso el desenlace, aunque se puede inferir que alguno de los dos le explicará de qué “camisinha” hablaban. Por otra parte, al referirse al crochet revive una práctica artesanal femenina.

En la siguiente tira retomamos *Nono di novo*, de la obra *Zona Rural*. En esta secuencia vemos cómo construye su identidad en la semiosfera que comparte con la familia, en base al movimiento proporcionado por las relaciones intergeneracionales. En el primer recuadro, Guilhermino afirma que la “Esquadilha da Fumaça” (Escuadrón de Demostración Aérea) no tiene relación con la Fuerza Aérea Brasileña (FAB). No hay lugar a dudas de que el tema le interesa a Nono, una vez que fue piloto. Por eso, contesta

mostrándose abierto a que Guilhermino, el eslabón con el presente y la juventud, pueda explicarle algo que supuestamente desconoce.



Figura 101. Nono y la marihuana. Adaptado de *Zona Rural* (p. 113), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Entre la primera y la segunda viñetas hay una elipsis en cuanto a lo que hablaron ambos personajes, después de haber empezado su diálogo en portugués. En parte podemos reconstruir lo que pasó y la actitud abierta de Nono al aceptar compartir con Guilhermino nuevas formas de experiencias de vida, o bien retomar un posible hábito de su pasado, como el uso de la marihuana. En el recuadro, se infiere dicho uso a través de la presencia de elementos icónicos y uno verbal, que es el término “Soóóóó...”, parte de la jerga utilizada por personas de la edad de Guilhermino.

En ausencia de balones de habla suena como pronunciada por el Nono que, bajo los efectos de la droga se transmuta generacionalmente. Esa percepción la tiene Radicci, y se visualiza en su rostro. Además de dicho término, confluye para la interpretación la señal del pulgar levantado, lo que indica que todo está bien. Confirma el consumo la nube de humo sobre su cabeza y las líneas irregulares que están en la parte superior izquierda, que es de dónde Nono vino. Así fluye físicamente del clima psicodélico generado por la marihuana.

Una de las hazañas de Nono que se aleja de lo convencional esperado por la familia en relación a un adulto mayor, es la que el autor materializó en una secuencia de tiras en las que retrata su deseo de libertad, plasmado en sus salidas en motocicleta. Podemos visualizarlas en el capítulo *A mil por hora*, de *Zona Rural*. Una de sus decisiones fue la de cruzar en dicho medio de transporte el Desierto de Atacama, en Chile:



Figura 102. *Nono motociclista*. Adaptado de *Zona Rural* (p. 81), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

La primera viñeta lo muestra debidamente vestido para utilizar su motocicleta, al lado de una reinención de un ícono de las marcas, una Harley-Davidson. La ambientación de la escena, en plano medio, sugiere que está en su destino y que es de noche. La marca y el medio de transporte elegidos nos remiten a un estilo de vida que se desvincula de la semiosfera de la colonia, ya que se refiere a aventura, libertad y rebeldía. También a la idea de pertenencia a una tribu y, por lo tanto, a salidas grupales. Sin embargo, Nono toma distancia de esa tradición, ya que es un motociclista solitario.

Debido a sus recorridos, fluyen en su entorno inmediato diferentes tipos de prejuicios y estereotipos. En otros términos, podemos hablar de valoraciones que, de acuerdo con Camblong, Alarcón & Di Mónica (2012) se vinculan a las prácticas semióticas, y establecen determinaciones positivas o negativas para la vida cotidiana. Si bien en lo que dice Genoveva se evidencia su valoración sobre la actitud de Nono, en realidad las mismas se generalizan a las nuevas generaciones. Con su enunciado pretende limitar la acción de los mayores: “*Perché ele non vai num bingo, como tudo que é véchio!*?” (¿Por qué no va a un bingo, como todos los viejos!). Señalamos la palabra *véchio* que, en términos gráficos es la oralización de la palabra dialectal *vécio* (Dal Castel, 2005; Loss Luzzatto, 1994, Tonial, 2005). A los fines de mostrar la pronunciación, el autor opta por transformarla. Radicci, a su vez, usa el silencio para expresarse. Mira a los ojos del lector para tal vez pensar que le gustaría haber compartido la aventura de Nono.



Figura 103. *Guilhermino y la supuesta falta de libertad*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 127), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

En esta tira de *Sonhos de Guilhermino* de la obra *Radicci 30 años*, Nono apela al sentido común que le falta al mismo, a los fines de hacer que se encuentre con la realidad. Como vemos en la parte inferior de la última viñeta, Iotti la realiza en coproducción con Rafaela, de la que no hay más datos que la identifiquen. La queja está vinculada con su estado de adolescente y de su supuesto posicionamiento político de izquierda. Desde ese lugar expresa: “Não suporto mais essa opressão dos meus pais!” (¡No soporto más la opresión de mis padres!). Nono, desde sus experiencias y vivencias, lo incentiva: “Tá cansado di sermón? Te liberta!” (¿Estás cansado de sermón? ¡Libérate!). Sin embargo, ese supuesto apoyo a sus reclamaciones se trasmuta en una demostración de la relación existente entre derechos y obligaciones.

La viñeta sobrepuesta es el punto clave en la escena y vincula un antes y un después, a partir del enunciado de Nono. El nexos revelador, verbalizado en portugués coloquial, dice: “Trabalha, paga tuas contas, faz tua comida e lava tuas roupas!” (¡Trabaja, paga tus cuentas, haz tu comida y lava tus ropas!). Así, los requerimientos iniciales de Guilhermino, desde la generación del Nono, la cual valora el trabajo como fuente de dignidad personal y progreso, lo impactan. La metáfora visual cierra la situación. Lo muestra en llamas y con los ojos bien abiertos, lo que representa la consciencia en cuanto a su equivocación sobre las peticiones de libertad.

Marcas y algo de consumo.

Además de la reproducción de Harley-Davidson, Iotti permite circular en sus historietas otras marcas. Con las mismas acciona y vincula imaginarios actuales y rescatados de la memoria, con diferentes objetivos.



Figura 104. El cambio en Genoveva. Adaptado de *Zona Rural* (p. 31), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

Lo que volvemos a ver en las viñetas de *Tiras sortidas*, contendidas en el libro *Zona Rural*, es Genoveva renovada y cambiada, en relación a la que aparece en los recuadros de su cotidiano como ama de casa y madre. Ahora se muestra con un nuevo corte de pelo y vestida de una manera más formal. Lo que causa extrañamiento y risa es el comentario que Radicci le hace a Nono, a partir de la nueva imagen de la esposa. Ambos están sentados en una mesa, en actitud cómplice. Lo que escucha le produce satisfacción a Genoveva, ya que lo siente como un cumplido. En términos gráficos, lo visualizamos en su postura y en la expresión de su rostro.

El marido, por su parte, regresa al pasado para aludir a lo que las mujeres tenían disponible en aquellos tiempos como accesorio. Trae a colación la *sporta* que, de acuerdo con Loss Luzzatto (1994) era la bolsa de paja de trigo trenzado. Además de las bolsas, esta paja trenzada se utilizaba en la confección de canastas y sombreros, muy útiles en el quehacer de las colonias. Conforme consta en *Demo Via*, se denominaba *dressa*.

En cuanto a la *evoluçon* (evolución) que habla Radicci, desde su portugués con tintes vénetos (en portugués: *evoluçãõ*), se refiere al cambio que observa en Genoveva como representante del universo femenino y, además, la transformación de un modo de producción artesanal a uno industrial, relacionado con el mundo de la moda. Si bien la cartera es un objeto funcional, adquiere un nivel de consumo de lujo: ella ya no utiliza, como las mujeres del pasado, la *sporta* sino que para salir puede lucir una cartera de la prestigiosa marca Víctor Hugo. Lo que está implícito en el término “evolución”, además del consumismo, es el imaginario del progreso, que se obtiene a través del trabajo y que generó una transformación positiva en sus vidas actuales.



Figura 105. Radicci comparado con un auto. Adaptado de *Zona Rural* (p. 38), por Iotti, C., 2004, Porto Alegre: L&PM.

En el primer recuadro sobresale, en primer plano, un auto de grandes dimensiones, que nos remite a los que circulaban en Brasil en los años setenta del siglo XX. Podemos reconocer que la marca es Dodge y debido a su tamaño y comodidad se lo conocía popularmente como *Dojão*. La inferencia se comprueba a través del enunciado de Genoveva, tomada por Radicci como un elogio: “Tu é um *Dojón!*”. Sin embargo, en la secuencia, el ícono automotor del personaje no lo deja en una buena posición.

La esposa realiza una analogía a través de la mención de las características positivas de la marca en el momento de su surgimiento y que ya no están presentes en el auto y tampoco en el marido. Finaliza con lo que, en la actualidad, une Radicci y el vehículo. Dice, en portugués con marcas de dialecto: “Si. *Zá* foi bonito, cobiçado, potente....*oggi*, só bebe.” (Si. Ya fue bonito, codiciado, potente... hoy sólo bebe.) Las consecuencias del pasaje del tiempo que afectan a ambos, incluyen algo que lo identifica en el presente: la constancia con que el vino y otras bebidas alcohólicas están en su cotidiano.



Figura 106. Guilhermino y el calzado. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 109), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

En la tira, retirada de *Sonhos de Guilhermino*, de la obra *Radicci 30 anos*, circulan dos marcas comerciales, de diferentes periodos: *Crocs*, vinculada al contexto del hijo, cuya comercialización se dio en diferentes países a partir de 2002 y las zapatillas *kichute*, de los años 70 del siglo XX. En cuanto a la primera, lo que Iotti hace, a partir de la visión de mundo de Radicci es un juego con el vocablo “croc”. Desde su contexto de dependencia económica, Guilhermino le pide entusiasmado: “Pai, me dá um croc!?” (Papá, ¿me das un croc!?). La segunda viñeta trae a colación el sentido dado a la palabra desde el universo del padre, vinculado a la verbalización de la misma. Así, el “croc” se transforma en onomatopeya. Se visualiza en la viñeta e indica el ruido del golpe de su mano en la cabeza de Guilhermino. En cuanto al acto en sí mismo, el término en portugués que lo indica es *croque*.

Una elipsis separa lo ocurrido de la siguiente situación, ocasión en que ambos están en una zapatería. Lo omitido es la explicación que tuvo que dar Guilhermino al padre sobre la marca de calzados, su sueño de pertenecer. En cuanto a Radicci, el tercer recuadro muestra su consumismo medido y no renovado, anclado en la memoria de una marca nacida en los años 70 del siglo XX. Enojado, le dice en su mezcla lingüística: “*Perché non disse que era un kychute!?*” (¿Por qué no dijiste que era un kychute!?). Destacamos las formas gráficas utilizadas para las marcas por el autor: utiliza “croc”, sin embargo, la marca de calzados es *crocs*; y “kychute” en el lugar de *kichute*. Posiblemente se deba a los derechos comerciales que detentan sus fabricantes, lo que no altera una posible identificación por parte del lector.

Percepciones: el yo y el otro

En *Radicci 30 Años* podemos apreciar un panorama de las representaciones de Genoveva, Guilhermino y Radicci, condensadas en una tira para cada personaje, con cantidades diferentes de viñetas. Las podemos visualizar, respectivamente en los capítulos: *Mulheres x machons*, *Sonhos de Guilhermino* y *Puro Radicci*. Ese matiz psicológico engloba voces autorreferenciales y posibles interpretaciones del otro sobre la construcción de sus identidades en las historietas de Iotti. En todos los casos el espacio del discurso es abierto, no hay balones de habla que lo encierren, y funciona a modo de información que va a producir sentido en conjunto con la imagen. Si bien podemos hablar de opiniones heterogéneas y plurilingües, las mismas pasan por el filtro del propio personaje para expresar visiones que los caracterizan. En cuanto al encuadre, Iotti optó

por el plano medio, el cual enfatiza las expresiones y la caracterización de dichas opiniones.



Figura 107. *Visões sobre Genoveva*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 15), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La auto percepción de Genoveva sugiere la complejidad de su existencia en el entorno familiar como madre, esposa y ama de casa. La tira es de viñeta única y formato horizontal, y la vemos a través de secuencias de tomas. Las imágenes y el lenguaje verbal expresados en primera persona complementan cada una de las ideas representadas allí. Si establecemos un orden de importancia desde su punto de vista, el hijo está en primer lugar y Genoveva se auto revela una madre exigente, que apunta hacia un camino de rectitud y a la vez, muestra las fallas, lo que está indicado a través de su dedo, que apuntaría al mismo.

En cuanto a una posible imagen proyectada que se genera a partir de las actitudes de Radicci, Genoveva cree que la visión que el marido tiene de ella la aproxima a alguien que expresa verbal y físicamente todo lo que piensa. Esto se muestra, respectivamente con una metáfora visual, las llamas que salen de su boca y con el palo de amasar en su mano, preparado para ser utilizado, no necesariamente en la función para la que fue creado.

Lo múltiple continúa ganando forma en la tercera figura, con inflexión religiosa. Genoveva se visualiza a sí misma, metafóricamente, como una santa sacrificada que padece por su familia, lo que se materializa en el halo junto a su cabeza y en la cruz que carga. Las tres facetas en secuencia concluyen en una cuarta, en la que la imagen contribuye a definirla desde su auto percepción, como “realmente es”. Esta representación se construye en base a la expresión de su rostro, su postura física y la forma de vestirse:

un ama de casa que impone su voluntad con el fin de mantener el orden en el hogar. Es la representación que vemos en la mayor parte de las historietas en las que es protagonista.



Figura 108. *Apreciaciones de Guilhermino*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 113), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

La tira de Guilhermino está formada por dos recuadros. La imagen construida se inicia en el primero, en ausencia de lenguaje verbal. En él, el padre y la madre lo observan con miradas que dictaminan un modo de ser basado en la convivencia familiar. Dichas formas se reproducen en la segunda viñeta, lo que crea tres puntos de vista distintos para un mismo personaje. Desde la visión de Radicci, el hijo es un drogadicto que fuma marihuana y al que, además, no le gusta el trabajo. En términos de analogía, la última característica lo aproximan al padre, aunque ninguno de los dos lo reconoce. Ese casi espejo y las diferencias generacionales se configuran en causas posibles de sus desentendimientos.

En el otro extremo, en cuanto a la visión que Guilhermino atribuye a la madre, es la de un bebé, como vemos por el chupete en su boca y la ropa de marinero, que evoca la moda infantojuvenil de mediados del siglo XX. El lugar central, de mayor importancia, está ocupado por una referencia que sugiere un tono político de izquierda, al estilo del Che Guevara, su ídolo. Es la configuración de cómo el personaje se percibe: contestatario.

Si tomamos la tira de Genoveva y la de Radicci a continuación, hay una laguna en cuanto a Guilhermino: sabemos como el personaje se ve a sí mismo, pero no cómo es realmente, desde su opinión propia. Puede deberse al hecho de que, al ser adolescente, dicha definición se encuentre en construcción. O, por otra parte, que ambas definiciones coincidan.



Figura 109. *Así es Radicci*. Adaptado de *Radicci 30 Anos* (p. 141), por Iotti, C., 2013, Porto Alegre: L&PM.

Entre los tres, el que menos variaciones posee en cuanto a la auto referencialidad y a cómo cree que los demás lo ven es Radicci. La secuencia muestra al personaje en tres tomas seguidas, en las que el único cambio visible es la variación mínima que muestra en sus ojos. De esta forma, pone a todas las percepciones en un mismo nivel: Genoveva, sus amigos y él mismo, este último desde la seguridad de expresar como “realmente es”. Entonces, como característica acentuada de la definición de su yo, está el reconocimiento de un vicio, la adhesión a la bebida alcohólica y su estado de ebriedad casi permanente, representados por el vaso de vino y las metáforas visuales junto a su rostro.

A partir de las obras a las que nos aproximamos, aunque hayan cumplido más años, pudimos llegar al aniversario número 30 de creación de los personajes. Así, las visualizamos ancladas en un cronotopo. Si bien Genoveva realizó un cambio visual en el transcurso de su cotidiano, el tiempo de todos ellos es estable, ya que se los retrata, al parecer, sin cambios significativos relativos a dicho pasaje. El espacio principal de sus acciones es la semiosfera rural, con breves incursiones en la urbana y en el litoral. De este modo, las expresiones auto referenciales vienen a resaltar lo que las historietas dejan trasparecer en los momentos del día a día y de las identidades en construcción.

Conclusión

El principal desafío de las historietas es develar la complejidad que está en su constitución, metamorfoseada en una apariencia sencilla, pero que radica en las antípodas de lo simple. El primer paso para su comprensión es mirarla con la perspicacia de los ojos del niño, revivir de la memoria esa forma de contemplar el lenguaje verbo visual que funciona articulado. Ese arte de límites (Steimberg, 2013) impone una frontera: la de la comprensión que se distancia de lo exhaustivo, porque el nuestro es uno de los muchos puntos de vista posibles. Desde esa conjetura proponemos algunas reflexiones sobre el corpus que seleccionamos de las obras de Iotti, relacionadas con los aspectos lingüísticos y culturales de la inmigración italiana y la construcción de las identidades en el sur de Brasil.

Como parte de la categoría de híbrido, Iotti experimenta creativamente con el hipergénero (Maingueneau, 2010) que abarca un abanico de posibilidades bajo el rótulo de “historieta”. De la extensión considerable de *Demo Via* hasta el recuadro único, pasa por tiras de dos o tres viñetas e historietas con tamaño variable, entre una y ocho páginas. Así, concentra o expande la acción, los momentos narrativos y los ritmos del universo ficcional, a través del uso de las diferentes posibilidades: los encuadres que se alejan o destacan elementos y personajes en las secuencias, la presencia o ausencia del globo, que tradicionalmente marca el discurso, las superposiciones de viñetas de variadas dimensiones y fines anclados a la situación, hasta la ausencia de las fronteras, representadas por las líneas de los recuadros contenedores de la acción, abriéndola así hacia las dimensiones de la página.

Decidimos empezar el acceso a su producción por vía de los paratextos, en un movimiento de complementariedad entre peritextos y epitextos (Genette, 2001), debido a que, como comenta el autor consultado, tanto los puede *presentar* como *darles presencia*. En cuanto a los segundos, nos fue útil a los fines de develar los discursos que atraviesan la trayectoria de Iotti. Con ello confirmamos sus habilidades multifacéticas relacionadas con la difusión de la cultura y del dialecto véneto, desde su incursión por el teatro y los programas de radio y televisión.

En conjunto con los paratextos de las obras, confirmamos la versión real sobre la creación de Radicci, después de haber leído la ficcional en las viñetas de *Demo Via*. En 1983, de las manos del joven Iotti, el personaje inspirado en su abuelo vino a la luz en

formato de tiras, publicadas en un medio de circulación masivo: el diario *Pioneiro*, de *Caxias do Sul*. En esa época pesaba sobre el habitante del medio rural el estigma de no pertenecer a la semiosfera urbana y de expresarse con la tonada de los descendientes de italianos. El autor creó un colono y se transfiguró en él cuando serlo era sinónimo de desprestigio. Asimismo, visibilizó la complejidad del talian y las expresiones que, si bien se oían, a nadie se le había ocurrido ponerlas en papel o expresarlas verbalmente en los medios de comunicación.

El subtítulo de *Demo Via* propone dos visiones posibles, por medio de un nexo disyuntivo, pero en realidad ambas situaciones están interconectadas: *A história da imigração italiana em quadrinhos ou “ai vem o Radicci”* (La historia de la inmigración italiana en historieta o “ahí viene Radicci”). Allí, el personaje nace como Luigi, denominación que, dentro de nuestro conocimiento, no se utilizó más en las producciones posteriores. El apodo con el que se lo (re)conoce es corriente y simbólico a la vez. Significa achicoria, vegetal que le gustaba al personaje en su infancia, pero también adquiere el tono metafórico de “raíces”, las mismas que son parte de la memoria y de los afectos dejados en Italia por los inmigrantes y que fueron reconstruidos en el sur de Brasil.

Lo que antecede a la versión ficcional sobre la travesía, en el interior del *mundo creado* (Dolezel, 1997), en la obra exhibe una pluralidad de voces y de posiciones enunciativas. En las solapas, en ausencia de un nombre de autor identificable, pero en presencia de un medio de comunicación italiano, *Il Corriere*, se reconstruyen cuestiones culturales e históricas del género historieta, igualmente sobre los inicios de Iotti en su función de autor y sus creaciones, que van más allá de Radicci y su familia, desde un punto de vista político e ideológico. Por otra parte, ya en el interior del libro, el discurso de la Editorial de la *Universidade de Caxias do Sul* marca una posición de apertura hacia la comunidad, desde una Institución que promueve la investigación de la inmigración italiana y sus aportes históricos, económicos, culturales y lingüísticos al nordeste de *Rio Grande do Sul*. Una de las investigadoras, con una trayectoria considerable es la que deslinda estos aspectos en el texto que sigue a dicho discurso, Cleodes Piazza Julio Ribeiro. Al finalizar su escrito establece un vínculo con la historieta de Radicci y destaca, además de lo lingüístico, también lo referido a la cultura del italiano del norte.

Dichas voces entonces se configuran como *matices dialógicos* (Bajtín, 1992) vinculados a procesos de resignificación de la migración, de la función de la institución universitaria y del trabajo de Iotti. Cabe mencionar que en el imaginario de la Región de

Colonización Italiana (RCI) Radicci adquirió transcendencia. Iotti es Radicci, aunque no lo sea. Las fronteras entre autor y personaje suelen borrarse no solo en las presentaciones en que encarna al personaje y habla talian, sino también cuando aparece en programas de televisión y radio y usa el dilecto véneto. Los medios de comunicación metaforizan dicha relación entre creador y criatura, como vimos en la tapa de *Almanaque*, suplemento del diario *Pioneiro* en el 2018, momento en que se cumplían los 35 años del personaje. La imagen se divide en dos: en la parte de arriba el autor y abajo Radicci. La conjunción de ambos forma un rostro completo.

A los textos mencionados le sigue el *relato dibujado* (Steimberg, 2013), que exhibe la ficción en los umbrales de la travesía: la decisión de salir de Italia, las peripecias del viaje, la llegada a Brasil y la reconstrucción del cotidiano. La risa convive con matices de denuncia sobre la situación de los inmigrantes, tanto en lo que se refiere a las condiciones laborales en su país, como a su condición económica en Italia, que hacía a la mayoría viajar en la tercera clase de los navíos. En este contexto, la metáfora *il paese della cuccagna* (Pozenato, 2011), referida a Brasil y el deseo de *far l'America* (Piazza Julio Ribeiro, 1991) adquieren vigencia en la secuencia de las viñetas.

En conjunto con las intervenciones gráficas del género, las lenguas que circulan por las historietas, predominantemente portugués con sus variaciones y dialecto véneto (talian) se muestran en *collages*, mixturas y alternancias de códigos (Calvet, 2002) en el habla de los personajes. Sin la pretensión de ser un estudio exhaustivo, analizamos varios ejemplos de vocablos, con la intención de acercarnos a algunas de las diferencias y semejanzas entre el italiano lengua nacional y el dialecto véneto.

Al considerar el material lingüístico de las historietas a las que nos acercamos, nos encontramos con usos que, de acuerdo con los diccionarios consultados, pueden configurarse como pertenecientes a ambas manifestaciones lingüísticas, en cuanto a diferentes clases de palabras. En lo que se refiere a elementos de la morfología, el dialecto comparte con el italiano: pronombres demostrativos, como *questa* (esta); pronombres relativos, por ejemplo, *che* (que); pronombres personales: *io* (yo) y *noi* (nosotros); los posesivos *mio* y *mia*; adverbios, como *adesso* (ahora), entre otros. En términos sintácticos, se hace un uso considerable de la conjunción *ma* (pero) al inicio de oraciones exclamativas e interrogativas, en enunciados con mezclas entre portugués y dialecto. Destacamos: *Ma che grita aquele?*” (Pero, ¿qué grita aquel?), *Ma che tombo!* (¡Pero qué caída!), *Ma vá!* (¡pero vaya!). Tanto el dialecto como el italiano lengua nacional

comparten el adjetivo *brasiliano* (brasileño). A su vez, el adverbio *alora* (entonces), también utilizado en ambas manifestaciones lingüísticas, posee la variante *lora* en talian. Veremos que las palabras del italiano son de fácil comprensión para el lector, relacionadas con las circunstancias. Citamos los siguientes sustantivos *fliglio* y *figlia* (hijo e hija); *miglio* (maíz); la marca temporal *oggi* (hoy) y la expresión *via davanti!* (¡Salga de enfrente!).

Asimismo, el talian, al ser fruto de la mezcla dialectal de los inmigrantes que llegaron a la Región de Colonización Italiana de *Rio Grande do Sul* posee palabras con más de una forma para la escritura. Percibimos dicha variación al consultar la literatura específica que sirvió de material de soporte en cuanto a los matices culturales y lingüísticos. Esto demuestra su complejidad y la necesidad de que se sigan realizando estudios en las comunidades de habla a los fines de sistematizar la información.

Si bien sobresale la complejidad de los enunciados bilingües, también están presentes los monolingües formados por portugués, con o sin marcas de oralidad. Podemos ver dichas marcas en situaciones que se configuran como una tendencia del portugués actual en la oralidad, con la ocurrencia de economía lingüística (Bagno, 2016) a los fines de facilitar la pronunciación. De acuerdo con el autor es un proceso de creación vinculado a la lengua en uso. Mencionamos algunos casos: el verbo “estar” en la tercera persona del presente de indicativo, cuya conjugación es “está” y se transforma por aféresis en “tá”; la preposición “para”, verbalizada como “pra” para facilitar su articulación; el segmento “para o” (para el), seguido de sustantivo, se transforma en “pro”. En cuanto a los verbos, sobreviene apócope, por ejemplo, en las siguientes realizaciones: “lavá” por “lavar”, “contrariá” por “contrariar”, “usamo” por “usamos”. Otra marca de la oralidad, que facilita la emisión es la conjugación informal del imperativo, por ejemplo, a través del cambio de la “e” por la “a”: “olha”, cuando lo formal es “olhe” (verbo “mirar”). Igualmente, el uso del pronombre personal sujeto en el lugar del pronombre objeto: “acordar ele” por “acordá-lo” (verbo despertar), inicio de oración con pronombre objeto “me” o “te”, lo que confronta las reglas gramaticales de la lengua escrita.

En algunos casos el autor opta por la variedad *gaúcha*, presente en *Rio Grande do Sul*, Estado en que se contextualiza el mundo creado. Por un lado, la utilización de la segunda persona del singular, con el verbo conjugado en tercera persona, como: “tu vai” en el lugar de “tu vais”. Igualmente, expresiones que marcan dicha identidad lingüística:

“Que barbaridade”, y la forma reducida “Bah!”, interjección que puede expresar tristeza, desagrado, sorpresa o felicidad, de acuerdo con el contexto.

El *sotacón*, denominación creada por Iotti, traspasa el mundo ficcional, en enunciados híbridos o monolingües, en los que se recrea en forma escrita, la tonada del ítalo descendiente en la realización oral del portugués. Así, tenemos las siguientes particularidades: de acuerdo con Marçal Mescka (2015) y Loss Luzzatto (1994), en dialecto véneto no ocurre nasalización. De esta forma se substituye el diptongo nasal por “on”: “não” (no): *non*; “então” (entonces): *enton*; “questão” (cuestión): *questón*; “atenção” (atención): *atençon*. El autor comenta que en talian no hay correspondencia fonética para la “R” vibrante. Se la modifica para representar su realización oral: “escorreguei” (me resbalé): *escoreguei*; “caturrita” (cotorra): *caturita*. En algunos vocablos se amplía la complejidad y la oralidad muestra más de una diferencia con el portugués, por ejemplo, en: “marrecão” (pato): *marecón*. También debido a la ausencia de fonema correspondiente a la “x”, se lo reemplaza por “ss”. Tenemos: “abaixa” (baje): *abaissa*. En la oralidad véneta la “g” se transforma en “z” por el mismo motivo: “Genoveva”: *Zenoveva*; “já” (ya): *zá*, “gente”: *zente*; “passageiro” (pasajero): *passazeiro*.

Asimismo, hay huellas de lo que Bagno (2016) denomina hipercorrección, en aquellas manifestaciones lingüísticas en las que el hablante aplica una regla gramatical inadecuada, lo que ocurre debido a un intento de aproximarse a una realización considerada “correcta”, normalmente relacionada con la variedad de prestigio urbana. Ejemplificamos con el sustantivo “som” (sonido), verbalizado como *são*. En talian, su forma es *son* y sigue la regla de sustitución del diptongo nasal “ão” por “on”. En este caso, además, el vocablo se transforma en el verbo “ser”, conjugado en tercera persona de plural del modo indicativo.

En las obras *O Livro Negro do Radicci, Zona Rural, Tem Outro por Dentro y Radicci 30 Anos*, se amplía la categoría de híbrido que traspasa a las historietas desde diferentes dimensiones. Ahora, aunque en menor proporción, el autor incursiona por el bies de las manifestaciones en otras lenguas extranjeras (inglés, español y francés), como manera de exteriorizar lo que ocurre en la contemporaneidad en cuanto a los usos socialmente aceptados, en términos de préstamos, principalmente relacionados con la primera lengua. El francés se revela, en *Zona Rural* en el apartado dedicado a Guilhermino: *Il bon vivant*. En español, por ejemplo, con expresiones en dicha lengua y

el uso del pronombre personal “yo”, tenemos las situaciones en las que el personaje muestra tendencias favorables a los ideales políticos del Che Guevara.

Podemos visualizar la utilización de la mezcla entre inglés y portugués con marcas de oralidad en la serie de *Radici 30 Años*, en la que el primer recuadro empieza con “Keep calm and...”, y se complementa, por ejemplo, con: “Vai carpí un lote” y “Vai sulfatá um parreiral”, en escenas del día a día de la semiosfera de la colonia. En *Zona Rural* el latín marca presencia en las denominaciones comunes seguidas de las científicas, sobre determinados elementos vegetales, entre ellos: “Maconha – Cannabis sativa”, y revela una costumbre de Guilhermino de tono transgresor, considerando su entorno.

Iotti dispone espacio para los implícitos, la polisemia y el trabajo creativo con los juegos lingüísticos que rodean a los personajes en diferentes situaciones. Nos referimos a la serie formada por los adhesivos para autos, contenida en *Zona Rural*. Los mismos condensan en un único recuadro el vínculo entre lenguaje verbal y no verbal, con el propósito de valorizar el dialecto véneto y ponerlo a la disposición del público desde otro uso, en los vehículos, a partir de la voz de Radici y sus expresiones desbocadas. Citamos a: “Tá nervoso? Vai cagá no mato!” (¿Estás nervioso? Vaya a cagar al monte) y “Porco zio”, un insulto que en el contexto no va dirigido directamente a Dios.

El autor como el personaje son libres para decir lo que quieren, hasta lo que se aleja de lo social y convencionalmente aceptado. Nos encontramos con expresiones subidas de tono en el conjunto de las obras de la semiosfera rural del inmigrante, pronunciadas tanto por personajes femeninos como masculinos. Son utilizadas estratégicamente para generar humor y el lector puede verse representado allí en sus prácticas lingüísticas. En cuanto a las blasfemias, cabe acordarnos que, de acuerdo con Frosi (2012) en el contexto bilingüe del ítalo descendiente, las expresiones que incluyen la mención a las figuras religiosas no son vistas como una huella de contradicción con este aspecto de la vida de las comunidades y marcan un hábito lingüístico. El autor entonces las utiliza de forma verbal y también a través de las metáforas visuales, que son parte del lenguaje de las historietas. Citamos: *porca miséria!*, *porco can!*, *Dio Cristo!* *Madonna!* *Maria Vergine!*

Además de la desacralización de las figuras religiosas, vemos otro hábito lingüístico propio del ítalo descendiente, los insultos verbales al otro, motivados por la ira. Ejemplos: *testardo!*, *carcamano disgraciato!*, *vechia! brutto!*, *imbecile!*.

En la construcción que el autor hace del cotidiano de la familia en *Radicci Grande do Sul*, parte de la obra *Zona Rural*, en la que hay un trabajo realizado con los nombres de ciudades de *Rio Grande do Sul*, una sucesión de dos viñetas concentra la acción y dichos nombres adquieren matices a modo de formas posibles de comunicación. A la vez, marca una identificación del personaje con las ciudades de dicho Estado, que puede extenderse también al lector. Por otra parte, los juegos lingüísticos se dinamizan y articulados con lo icónico crean relaciones intertextuales por medio de citas de obras literarias clásicas, como lo visto, de Shakespeare. En este caso, desde lo verbal se establece una relación metafórica con las imágenes.

Asimismo, el autor, en diferentes circunstancias presenta expresiones con sentidos abiertos que se completan en la segunda viñeta, resignificándolos. Algunas escenas en las que se muestran momentos de la relación entre Genoveva y Radicci, el trabajo con la lengua se da por el empleo de frases hechas de cuño sexual, como “dar no couro”, “variar a posição”, en *Radicci 30 anos*. Dichas por el personaje femenino, la significación pasa a ser la que se ajusta a su conveniencia y adquieren un sentido literal relacionado con las tareas domésticas que deben ser realizadas por el marido, lo que lleva el lector a la risa. Los juegos con los vocablos o expresiones lingüísticas se encuentran igualmente en *Tem Outro por Dentro*, con secuencias relacionadas con la semiosfera rural. Por ejemplo, la pretensión de Guilhermino de correr, frustrada por Radicci, que lo hace revivir la práctica de pisar la uva para producir vino, con la utilización de “baixo impacto!” (¡bajo impacto!) y “embaixo, impacto!” (abajo, ¡impacto!).

Los elementos y prácticas culturales traídos de Italia y los contemporáneos atraviesan las historietas, tanto en *Demo Via* como en las demás obras del autor, ya mezcladas con lo atinente al cronotopo actual. En la obra citada la construcción del cotidiano en el nuevo país se da a través de una trama de *hábitos* (Camblong, 2014) que modificaron el medio para transformarlo en espacio del *habitar*. A partir de adaptarse a las circunstancias y trabajar en conjunto pudieron ocupar su espacio y así transformarlo en su *hábitat*. La condición inicial fue la de aislamiento debido a las grandes distancias entre las familias y la precariedad de los caminos. La representación ficcional de los primeros tiempos del inmigrante en la Región de Colonización Italiana muestra también que fue necesario reconstruirse, recrearse en términos culturales y de identidades, proceso traspasado por el humor en la producción de Iotti.

Así, fue necesario recurrir a lo simbólico y a lo material disponible en el entorno para dicha construcción. De esta forma, Iotti recupera de la memoria el uso de la araucaria que, a fines del siglo XIX era abundante en la región y con cuya madera se construían las casas. Las tablitas de madera rectangular, denominadas *scàndole* (Tonial, 2005) eran utilizadas para cubrir el techo, y cumplían la misma función que las tejas, utilizadas posteriormente. En cuanto a las manifestaciones relacionadas con la música, podemos citar el canto popular tradicional, como expresión oral de sentimientos de alegría o tristeza, hechos vitales como los nacimientos o como acompañamiento de las actividades desarrolladas en los *filós*. En estos encuentros entre vecinos se cantaba al bordar, al coser, al confeccionar la *dressa*, la trenza de paja con la que se elaboraban carteras, canastos con diferentes fines y sombreros que eran utilizados en el arduo trabajo en las plantaciones. Relacionados con la producción agrícola, surgen elementos rústicos, como la *zapa* y el *roncon* (la azada y la hoz).

Asimismo, hay objetos vinculados a prácticas que en la actualidad se concentran en ámbitos que buscan conservar escenas de la memoria, como los museos. Es así, por ejemplo, con el *lavaman* (Dal Castell, 2019), formado por una pequeña palangana y un jarrón, utilizado para lavarse las manos y la cara, normalmente ubicado en una mesita en la habitación principal de las casas. En cuanto a la vestimenta en su función de elemento cultural, predomina lo tradicional que metafórica situaciones y ambientes. En la escena del nacimiento, Giuseppe y el hijo, Radicci, se configuran, en la ropa y en la forma física en los términos de lo que Francesca expresa, como parte de las manifestaciones populares, a través de la alternancia de códigos (Calvet, 2002) en *Demo Via*: “*Mio figlio brasiliano! É a cara do pai!*” (¡Mi hijo brasileño! ¡Es la cara del padre!)

De esta forma, cuando Radicci se torna adulto, vemos que ambos usan bigote y se presentan sin afeitarse. En la mayoría de las situaciones invocan a la semiosfera rural, con el uso de pantalón corto, camiseta, pies descalzos o con chinelas y sombrero de paja. En cuanto a Francesca y Genoveva, que aparecen en las historietas posteriores, las dos visten un atuendo típico relacionado con las tareas del hogar: vestido o pollera con remera de mangas cortas, pañuelo en la cabeza y delantal. Los cambios que podemos visualizar en la esposa de Radicci se deben a los nuevos elementos y prácticas culturales ubicadas a fines del siglo XX y principios del XXI.

La vitivinicultura y aquellas actividades referidas a la alimentación sobresalen como parte de la cultura de la Región de Colonización Italiana y son retratadas por Iotti.

En las fiestas típicas y los almuerzos en las antiguas colonias prevalece la abundancia. Si pensamos en términos históricos y socioeconómicos, uno de los problemas que impulsó la migración se relacionaba con la imposibilidad de poder contar con la comida suficiente y variada. Esto sería posible con el esfuerzo de todos los integrantes de la familia, especialmente de los del género masculino, al tener una tierra propia y trabajar en los cultivos. En *Demo Via* la situación se veía en las quejas de Giuseppe acerca de tener que comer polenta todos los días, o con Francesca que, al estar embarazada, le pedía al marido que le traiga carne. De esta forma se revivía la creencia arraigada de la necesidad de dicha proteína en la alimentación.

Más adelante en la historieta, el autor presenta su versión sobre el “polémico hábito” de la caza de pájaros, originado en la necesidad de proteger a las plantaciones, como el maíz, de sus ataques. Las obras posteriores marcan una continuidad en relación a esto, lo que es abominado por Guilhermino, cuyas tendencias se dirigen hacia el ecologismo. De esta forma define un enfoque actual que va en contra de la caza de aves y animales silvestres. Por otra parte, con Genoveva resurge la madre sobreprotectora y servicial que vimos en *Zona Rural*, dentro del imaginario de que la abundancia en la alimentación indica salud y, en su hibridez lingüística no entiende por qué el hijo no quiere comer más, aunque afirme estar satisfecho.

Además de lo precitado, los elementos vinculados a la práctica de *hacer-la-comida* (De Certeau, 1999) que es enseñada a cada generación, aparecen en las obras del autor a través de los elementos más representativos de la identidad de los inmigrantes italianos: salame, pan, queso y vino. En cuanto a este último, la memoria es evocada a través de la visualización de escenas del proceso que envuelve la vitivinicultura familiar, como, por ejemplo, pulverizar las viñas con sulfato para evitar infestaciones o pisar la uva para obtener vino, delegados a Guilhermino, y que es una forma de aproximar la nueva generación de las tradiciones, aunque sus intereses sean otros. El vino es importante en la producción de humor, desde los excesos de Radicci y las situaciones que se crean con Genoveva por este motivo.

Sobre las bebidas, destacamos la interinfluencia cultural. En *Demo Via*, Giuseppe prueba, con las consecuencias vistas, una “bebida medicinal”, conforme él mismo expresa, la *Caciassa* (aguardiente). Ya en *Zona rural* vemos a Radicci en una escena que también muestra un hábito que caracteriza el sur de Brasil: el mate. Además, el elemento

que utiliza, la pava con agua caliente en el lugar del termo, reivindica una forma tradicional de consumo, relacionada con las prácticas y los tiempos de la semiosfera rural.

Sabemos que la religiosidad, vinculada al catolicismo siempre fue trascendente para el inmigrante. Las comunidades surgieron en torno a las capillas y los salones de fiestas colindantes eran espacios de socialización debido a la distancia entre las colonias. Pudimos observar que los matices religiosos están presentes en las situaciones protagonizadas por los personajes. Elementos, prácticas e invocaciones a figuras de dicha esfera transitan en las enunciaciones de los personajes, asociados a la manutención de la creencia y a veces, a fines humorísticos, en forma desacralizada y traída al cotidiano y a la experiencia inmediata. También directamente se obvia el hábito de ir a la misa los domingos, a través de la “tercerización” intentada por Radicci en el libro de sus 30 años. En este sentido lo que ocurre es un cambio en dichas prácticas en determinados miembros de la familia, que se observa con más amplitud a nivel social.

Refiriéndonos a las obras que surgieron después de *Demo Via*, cuyo contenido es en parte una recopilación de las publicaciones de los diarios, espacio en que Radicci alcanza lo masivo y, específicamente a la selección que realizamos con el *corpus* trabajado, podemos decir que dicho personaje, Genoveva y Nono contribuyen para la promoción del talian y la cultura construida en torno a las prácticas y elementos del ítalo descendiente. Guilhermino, en constante conflicto con Radicci, representa la rebeldía de la nueva generación y la muestra de que las identidades y los imaginarios están en constante construcción, a partir de los cambios que se generan en las experiencias que cada uno transita y los contactos con el otro. Si bien en términos etarios el personaje y Nono, desde la frontera entre memoria y olvido que lo caracteriza, estén en extremos opuestos, se unen y dialogan. Usan la diferencia a favor de ambos y de estar abiertos al universo del otro. Desde esta perspectiva podrían representar la diversidad en convivencia.

La producción del autor es un aporte a la permanencia de sus raíces y busca generar identificación con el lector que también tiene sus orígenes ancestrales en Italia y que, en algún momento de su hablar cotidiano verbaliza más o menos términos del dialecto véneto. De igual manera, utiliza estrategias para que el lector en general se sienta incluido en relación al lenguaje, a través del uso de la variedad coloquial del portugués, con marcas de oralidad. Por otra parte, instauró la variedad híbrida del *sotacón*. Si bien el conjunto de las obras contiene italiano lengua nacional y talian, las manifestaciones

lingüísticas son comprensibles, en el contexto de uso, para todo público. Esto amplía la red de lectores y contribuye, desde la presencia de lo informal utilizado en la oralidad de la vida diaria, a que el dialecto véneto que se quiere preservar se aleje de la posibilidad de desviarse hacia el olvido.

Esa visibilización que Iotti hace tanto del talian como de las marcas italianas en la oralidad del portugués se constituyen en formas para mantener la vigencia de la hibridez lingüística de la Región de Colonización Italiana y valorar dicha identidad. Igualmente, al mostrarla, juntamente con los aspectos culturales que la caracterizan, intenta deconstruir el estigma que el hablante sufre en la semiosfera urbana, por ser considerado despectivamente “colono”, debido a su tonada o por pertenecer a la semiosfera rural. Una de las formas que eligió, la historieta, aliada a la producción de humor marcan dicha visibilización.

Referencias bibliográficas

- Andrade, A. (2018). Radicci aos 35. *Almanaque Pioneiro*, (798). Recuperado de <http://especiais-pio.clicrbs.com.br/almanaque/798/798.html>
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bagno, M. (2016). *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola.
- Bajtín, M. (1992). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Banco Central do Brasil (2004). *Dinheiro no Brasil*. Brasília: BCB. Recuperado de https://www.bcb.gov.br/content/acesoinformacao/museudocs/pub/Cartilha_Dinheiro_no_Brasil.pdf
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1961). Por una Psico-Sociología de la Alimentación contemporánea. Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine. Annales Septiembre-octubre. Traducción de Lucía Torres Salmerón y Luis Enrique Alonso. En Alonso Benito, L. E., & Fernández Rodríguez, C. J. (2006). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (11), 205-224. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/1114/1027>
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bhabha, H. (2000). *La invención de la narración*. A Fernández Bravo (comp). Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, P. & Chartier, R. La lectura, una práctica cultural (2010). En Bourdieu, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Calvet, L.J. (2002). *Sociolingüística, uma introdução crítica*. São Paulo: Parábola.
- Camargo Junior, V; Barros, C. A.; Bispo, J. Bugalho, H. A. & Deves, M. (2008). Entrevista: Carlos Henrique Iotti. *Revista Samizdat*. Recuperado de

- <http://www.revistasamizdat.com/2008/11/entrevista-carlos-henrique-iotti.html#>
- Camblong, A. (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora.
- Camblong, A. (2014). *Habitar las fronteras...* Posadas: EDUNAM.
- Camblong, A, Alarcón, R. y Di Mónica, R. (2012). *Alfabetización semiótica en las fronteras. Volumen II. Estrategias, juegos y vida cotidiana*.
- Carvalho, O. L. & Bagno, M. (2015). *Gramática brasileira para hablantes de español*. São Paulo: Parábola.
- Centro Virtual Cervantes (2021). *Refranero multilingüe* (versión electrónica), <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>
- Charaudeau, P. (2009). Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales. *Le site de Patrick Charaudeau*. Recuperado de <http://www.patrickcharaudeau.com/Analisis-del-discurso-e.html>
- Confortin, H. (2001). La imigración italiana e el dialeto vêneto Sul-Riograndense. En H. Tonial (org), *Talian la nostra vera língua* (pp.28-40). Erechim: EdiFAPES.
- Cravo Albin, R. (2021). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (versão eletrônica). Instituto Cultural Cravo Albin, <https://dicionariompb.com.br/>
- Da Câmara Cascudo, L. (2014). *Prelúdio da cachaça*. São Paulo: Global.
- Dal Castel (comp) (2019). *Dissionario dela scuola Talian*. Recuperado de <https://www.brasiltalian.com/2016/11/dicionario-portugues-talian.html>
- De Boni, L. & Costa, R. (1984). *Os italianos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, Correio Riograndense e Universidade de Caxias do Sul.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dicio (2021). *Dicionário online de Português* (versión electrónica), <https://www.dicio.com.br/>
- Dolézel, L. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco.
- Eco, U. (1987). *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen, de la Flor.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen
- Estado do Rio Grande do Sul. Assembléia Legislativa. Gabinete de Consultoria Legislativa (2009). *Lei Nº 13.178, de 10 de junho de 2009. Declara integrante do patrimônio histórico e cultural do Estado o dialeto Talian, originado dos italianos*

- e descendentes radicados no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: DOE nº 109, de 12 de junho de 2009. Recuperado de
<http://www.al.rs.gov.br/filerepository/repLegis/arquivos/13.178.pdf>
- Estado do Rio Grande do Sul. Assembléia Legislativa. Gabinete de Consultoria Legislativa (2005). *Lei Nº 12.411, de 22 de dezembro de 2005. Institui a música “La Merica”, de Angelo Giusti, como tema da colonização italiana no Estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: DOE nº 243, de 23 de dezembro de 2005. Recuperado de
<http://www.al.rs.gov.br/filerepository/replegis/arquivos/12.411.pdf>
- Ferrari Pastre, N. (2015). Índios, colonos e representações sociais: representações dos indígenas no Rio Grande do Sul do século XIX. Em R. Radünz & V. Herédia (org), *140 anos da imigração italiana no Rio Grande do Sul* (pp. 369-381). Série de estudos apresentados no IV Simpósio Internacional e XII Fórum de Estudos Ítalo-Brasileiros Caxias do Sul: EDUCS.
- Foucault, M. (2001). El sujeto y el poder. En H. Dreyfus y P. Rabinow, *Michael Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Foucault, M. (2013). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frosi, V. (2012). A blasfêmia: suas interfaces em contexto bilíngue. *Domínios de linguagem. Revista Eletrônica de Linguística*, 6 (1), 76-109. Recuperado de
<https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/14279>
- Frosi, V. & Mioranza, C. (2009). *Imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: EDUCS.
- Furtado, C. (2005). *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil Rovira, M. (1991). *El Cansonero del Conte di Popoli*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/3245/1/T17176.pdf>
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2001) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Golim, C., Moschen, C., Oliveira, L., Deon, G., & Salvatti, B. (2003). Radicci apresenta Demo Via Let's Go: o colono falastrão no rádio. *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Recuperado de http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_golin.pdf
- Greimás, A. (1989). *Del Sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- Grice, H. (2005). Lógica y conversación. En L. Valdés Villanueva (Ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje* (pp. 511-530). Madrid: Tecnos.
- Gubern, R. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península
- Guerra, D (2001). *Os múltiplos saberes do colono ítalo-brasileiro da Encosta Superior do Nordeste de Rio Grande do Sul* (Monografia para a Especialização em Desenvolvimento Rural e Agroecologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Recuperado de http://www.emater.tche.br/site/arquivos_pdf/teses/mono_Diogo_Guerra.pdf
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita identidad? En S. Hall & P. Du Gay (comp), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hermann, J. (2000). Cenário de encontro dos povos: a construção do território. Em IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Brasil: 500 anos de povoamento* (pp 17-33). Rio de Janeiro: IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Recuperado de: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6687.pdf>
- Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística - IPOL (2021). *Lista de línguas cooficializadas em municípios de Brasil*. Recuperado de <http://ipol.org.br/lista-de-linguas-cooficiais-em-municipios-brasileiros/>
- Instituto Vêneto. Associação Cultural Educacional Novo Vêneto. Universidade de Caxias do Sul (2010). *Relatório final do Projeto Piloto “Inventário do Talian”*. Recuperado de <https://assodita.org.br/wp-content/uploads/2016/10/1.1.-Relat%C3%B3rio-Invent%C3%A1rio-Talian-Vers%C3%A3o-Final.pdf>
- Iotti, C. (2013). *Radicci 30 anos*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Iotti, C. (2008). *Tem outro por dentro*. Porto Alegre: L&PM Editores.

- Iotti, C. (2004). *Zona rural*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Iotti, C. (2003). *O livro negro do Radicci*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Iotti, C. (1998). *Gibizon Radicci*. Ano V (16), Novembro. Caxias do Sul: Posizione Editoria Gráfica Ltda.
- Iotti, C. (1991). *Demo via*. Caxias do Sul: EDUCS
- La Repubblica (2021). *Dizionario di italiano* (versión electrónica), <https://dizionari.repubblica.it/>
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lopes da Silva, Z. (2013). As percepções das elites brasileiras dos anos de 1930 sobre a natureza: das projeções simbólicas às normas para o seu uso. Em G. Arruda (org), *Natureza, fronteiras e territórios: imagens e narrativas* (pp. 177-215). Recuperado de http://www.geografia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestoes_leitura/natureza_fronteras_e_territorios.pdf
- Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Loss Luzzatto, D (1994). *Talian (Vêneto Brasileiro). Noções de Gramática, História e Cultura*. Porto Alegre, Sagra-Dc Luzzatto.
- Maingueneau, D. (2010). *Doze conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Marçal Mescka, P. (2015). Interferência fonológica do Dialeto Vêneto na aprendizagem do português. Em H. Confortin & A. M. Dal Zott Mokva (Org), *Línguas e Literaturas: do ensino à aprendizagem* (pp. 93-120). Erechim: EdiFAPES.
- Masotta, O. (1968). LD. *LD – 1. Literatura Dibujada*, (1), 3-6.
- Masotta, O. (1966). *Técnica de la historieta. Tratado de dibujo profesional especializado*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- Page, J. (1996). *Brasil: el gigante vecino*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Panarello, A (2019). *Traducir el dialecto: técnicas y estrategias en las traducciones al español de la narrativa italiana moderna parcialmente dialectal* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de

<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/670716/anpa1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Payer, M. O. (1999). *Memória da língua. Imigração e nacionalidade* (Tesis doctoral). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Recuperado de http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270700/1/Payer_MariaOnice_D.pdf
- Peccini, R. (2010). *História e cultura da alimentação: a Galeteria Peccini e o Patrimônio de Caxias do Sul* (Tesis de Maestría). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. Recuperado de <https://repositorio.uces.br/xmlui/handle/11338/554>.
- Pêcheux, M. (1988). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos
- Piazza Julio Ribeiro, C. (2004). O lugar do canto. Em C. Piazza Julio Ribeiro & J. C. Pozenato. *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes – 25 anos do Ecirs*. (pp. 339-345). Caxias do Sul: Educs.
- Piazza Julio Ribeiro, C. (1991). A História & A Economia. Em C. Iotti. *Demo via*. Caxias do Sul: EDUCS.
- Pozenato, J. C. (2011). *A Cocanha*. Caxias do Sul: Editora Maneco.
- Prado Júnior, C. (1970). *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- Propp, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.
- Puccinelli Orlandi, E. (2019). A análise do discurso é possível? *Revista Línguas e instrumentos linguísticos*, 44, 138-156. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8657795>.
- Puccinelli Orlandi, E. (2001). *Discurso e texto. Formulação e circulação de sentidos*. Campinas, S.P.: Pontes.
- Puccinelli Orlandi, E. (1996). *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la Lengua Española* (versión electrónica), <https://dle.rae.es/>
- Reis, J. J. (2000). A presença negra: encontros e conflitos. Em IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Brasil: 500 anos de povoamento*.

- Rio de Janeiro: IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Recuperado de <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6687.pdf>
- República dos Estados Unidos do Brasil. *Código de Caça. Decreto-Lei nº 5.894, de 20 de outubro de 1943*. Diário Oficial da União. Seção 1 - 23/10/1943, 15745. Recuperado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-5894-20-outubro-1943-415862-publicacaooriginal-1-pe.html>
- República dos Estados Unidos do Brasil. Coleção de Leis do Brasil (1934). *Código de Caça y Pesca. Decreto-lei nº 24.645, de 10 de julho de 1934*, 4, 720. Recuperado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24645-10-julho-1934-516837-publicacaooriginal-1-pe.html>
- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saer, J. J. (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sapere (2021). *Dizionari di lingua italiana* (versión electrónica), <https://www.sapere.it/sapere/dizionari.html>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Serviço Público Federal. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2014). *Certidão: inclusão da língua Talian no Inventário Nacional da Diversidade Linguística*. Recuperado de http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certidao_%20Talian.pdf
- Shakespeare, W (2014). *A tempestade*. Florianópolis: Editora da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina)
- Slomp Giron, L. (2017). A épica da pobreza: mulheres imigrantes. *Revista Storia Delle Donne*, 13 (1). 157-178. Recuperado de <https://oaj.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2549/2549>
- Slomp Giron, L. (1977). *Caxias do Sul: evolução histórica*. Caxias do Sul: Prefeitura Municipal; Universidade de Caxias do Sul. Porto Alegre: EST.
- Souto Maior, M. (1988). *Dicionário do Palavrão e termos afins*. Rio de Janeiro: Record.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

- Tonial, H. (2005). *Dissionàrio Talian – Portoghese*. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/0B6n27HrmjL2SUzRQZXZpTmlKeFk/view>
- Tonial, H. (1997). *Dicionário Português Talian*. Erechim: Edições Est.
- Tonietto, J. & Falcade, I. (2018). Os territórios da videira e do vinho no Brasil. Indicações geográficas de vinhos do Brasil: a estruturação e a valorização da produção nos territórios do vinho. *Embrapa Uva e vinho*. Recuperado de: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/189867/1/Indicacoes-Geograficas-de-Vinhos-do-Brasil.pdf>
- Treccani, G. (2021). *Vocabolario* (versión electrónica). Instituto della Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- Trifone, P. (2020). Male parole - L'irriverente sacralità della bestemmia. Recuperado de: https://www.academia.edu/43300067/Male_parole_Lirriverente_sacralit%C3%A0_della_bestemmia
- Turina, I (2000). *Maledire Dio. Studio sulla bestemmia* (Tesi di laurea in Sociologia del processi culturali). Università Degli Studi di Bologna. Bologna. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/64217957/tesi-bestemmie>
- Universidade de Caxias do Sul – UCS (1978). *Projeto de carácter permanente: Elementos culturais da imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul – ECIRS*. Recuperado de <https://www.ucs.br/site/instituto-memoria-historica-e-cultural/ecirs/>
- Vainfas, R. (2000) História indígena: 500 anos de despovoamento. Em IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Brasil: 500 anos de povoamento* (pp 35-59). Rio de Janeiro: IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Recuperado de: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6687.pdf>
- Vitali, D. (2008). Per un'analisi diacronica del bolognese: Storia di un dialetto al centro dell'Emilia-Romagna. *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 8, 19–44. Recuperado de <http://www.romaniaminor.net/ianua/>
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Anexos

1. Artículo periodístico del diario *Il Corriere*: “Il Fumetto Emigrato”, de la obra *Demo Via*.

2. Texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro: “A História” & “A Economia”, de la obra *Demo Via*.

3. Letra de la música “La Mèrica” – Ley 12.411.

4. Paratextos de Radicci 30 años.

5. Solapas de las tapas y contratapas.

Obras:

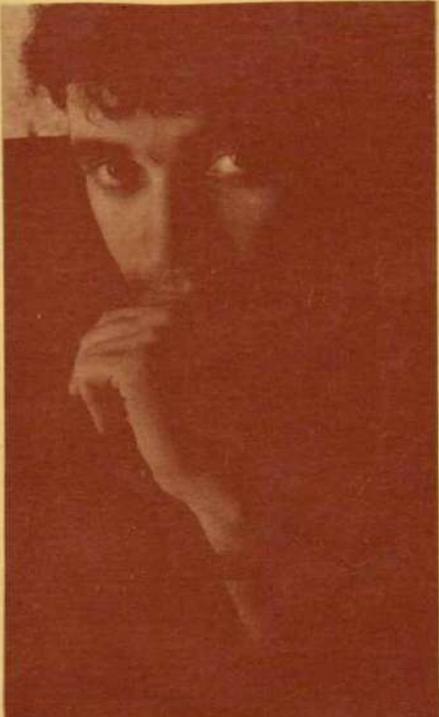
- *O livro negro do Radicci*.

- *Zona rural*.

- *Tem outro por dentro*.

Anexo nº 1: Artículo periodístico del diario *Il Corriere*: “Il Fumetto Emigrato”, de la obra *Demo Via*.

Il Fumetto Emigrato



Iotti, Carlos Henrique

Il fumetto brasiliano — come molte altre manifestazioni artistiche, popolari e non — soffrì del clima repressivo che affliggeva il Brasile all'epoca della dittatura militare. La persecuzione era inevitabile, in quei giorni, per chiunque osasse criticare il regime e lo stato delle cose con parole o immagini o anche con fumetti, che sono una combinazione di questi due linguaggi. Malgrado ciò, l'industria del racconto illustrato riuscì a sopravvivere in ambienti marginali — come erano le università, per esempio — e a diffondersi attraverso una divulgazione precaria, muovendosi nel cerchio di un pubblico ristretto. La repressione che imperversava all'epoca agiva come un freno sulla creatività di questi artisti e sulla stessa proliferazione di nuovi addetti ai lavori.

Una nuova generazione di “fumettari” si mise al lavoro con l'avvento della “Nova República”, approfittando dell'apertura politica nella scena nazionale. Di questenuove scuole fa parte un giovane disegnatore che merita di essere segnalato: si tratta di Carlos Henrique Iotti, o semplicemente Iotti per chi segue settimanalmente le “strip” pubblicate nei giornali del Rio Grande do Sul.

La carriera di Iotti è cominciata presto, quando era ancora diciassettenne. I suoi primi lavori furono pubblicati nella ‘Folha da Tarde’, quella rio-grandense naturalmente. Allora questo “fumettaro gaúcho” non era molto conosciuto, malgrado l'ottima qualità del suo “humour”. Il successo professionale cominciò a sorridergli nel 1982, quando cominciò a lavorare per il ‘Jornal de Caxias’ e per ‘O Pioneiro’, due giornali di Caxias do Sul, sua città natale. Sebbene a quell'epoca fosse ancora studente di giornalismo alla UFRGS — Università Federale del Rio Grande do Sul — Iotti non incontrò difficoltà per ottenere il suo posto al sole.

Oggi, a 24 anni, già diplomato e con una certa fama, Iotti collabora con altri giornali — come il ‘Diário do Sul’ — raccogliendo elogi e commenti da parte di molti giornalisti, oltre ad aver pubblicato disegni nella colonna di Luís Fernando Veríssimo, su ‘Zero Hora’ di Porto Alegre.

Il filone preferito da questo giovane disegnatore è la critica di costume. Iotti è uno specialista del tema, si esprime con un disegno dai tratti semplici e un dialogo sempre azzeccato e, quando è possibile, con un tocco regionalista ben caratterizzato. La galleria dei suoi personaggi è iniziata con Radicci, un figlio di immigranti italiani sbarcati in Brasile in cerca di una vita migliore. L'elaborazione di questo italiano brasilianizzato è partita dalla storia “Demo via” — un'espressione dialettale per “andiamo via”.

Tutto inizia nel Veneto, anno 1897, quando la famiglia del piccolo Radicci, spinta dall'impossibilità di condurre una vita decente, si decide ad emigrare in Brasile. Da lì, la saga di questa divertente famiglia di emigranti arriva al giorno d'oggi, mettendo a fuoco le varie situazioni che fanno parte del quotidiano di una famiglia tipicamente provinciale. Insieme alla moglie Genoveva — anche lei italiana, di polso, sempre attenta alle azioni del marito — e al figlio Guilhermino, una specie di ribelle degli anni Ottanta, mescolando l'ideologia punk con l'immagine hippie, Radicci, attraverso il tocco del giovane Iotti, illustra l'alto livello di provincialismo presente ancora oggi nell'interno del Rio Grande do Sul, oltre a registrare il conflitto esacerbato tra due generazioni: una vecchia guardia conservatrice e una nuova guardia, ribelle e attiva. Il tutto condito da molto “humour”.

Ma l'universo di questo “fumettaro” — tra l'altro, bisnipote di immigranti italiani — non si limita alla tipica famiglia italiana. I personaggi di Iotti sono anche punks, militanti politici di sinistra, un “gaúcho” che ha rinunciato alla tradizione maschilista rio-grandense e molti altri, che vengono trattati con molta abilità e ironia, con una critica sincera e mai severa. Questo piccolo mondo, dipinto dalle mani di Iotti, appare molto bene nell'album “Ted Fagundes e outras histórias de sexo, drogas e Vanerão”, edito nel 1985 dall'editrice rio-grandense Tchê!. E' una buona occasione per conoscere in un modo divertente alcuni aspetti della realtà del sud del Brasile.

(Transcrito do Jornal IL Corriere, Italia, 15/06/87)

Anexo nº 2: Texto de Cleodes Piazza Julio Ribeiro: “A História” & “A Economia”, de la obra *Demo Via*.

A História

Esta não é uma história qualquer. Por várias razões, a principal delas, e talvez a mais importante, é porque ela conta, com sua dicção particular, a história da imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul. Uma história que começa em 1875, quando alguns milhares de italianos, sobretudo camponeses, deixam a Itália em busca de um lugar melhor para viver.

Esses imigrantes provinham, em sua grande maioria, do Norte da Itália, sobretudo do Vêneto. Em percentuais menores, estão os lombardos, os trentinos e os friulanos.

Recrutados para as colônias, ou “complexos coloniais”, os imigrantes chegaram ao Rio Grande sem destinação pré-estabelecida. Alguns, porém, vinham para uma das colônias a convite, ou orientados por parentes e amigos que os haviam precedido no Brasil. As terras destinadas pelo Governo à colonização foram divididas em linhas ou travessões e estes em lotes

coloniais numerados. As divisões eram feitas, em geral, sobre mapas, não respeitando os acidentes geográficos, a não ser os de maior relevo, como o Rio das Antas que corta as colônias no sentido Leste-Oeste e seus afluentes. Ocuparam terras devolutas, mas, por elas, tiveram de pagar entre dois e oito réis por braça quadrada. Embora tivessem recebido como auxílio do governo, ferramentas, alimentação e sementes, esse mesmo auxílio teve que ser reembolsado aos cofres públicos.



O trabalho nas colônias, dividido entre a tarefa de abrir estradas com o machado e a picareta, derrubar a mata, realizar a queimada para o plantio e construir a casa definitiva, gerou situações novas que submeteram o imigrante a uma experiência de situação-limite.



A saída dos imigrantes.



Anúncio publicitário de navios italianos para transporte.

Ao "far l'América, os imigrantes iniciavam a construção de uma nova história, assentada, de um lado, sobre a pequena propriedade e, de outro, sobre a convivência com as pressões de um mundo não conhecido e sem um aparato cultural adequado para superá-las.

Durante muito tempo, por falta de estradas e de outras formas de comunicação, as colônias italianas permaneceram como uma espécie de ilha em relação às demais sociedades existentes no estado. Hoje, a Região Colonial Italiana é uma das mais prósperas do Rio Grande do Sul e conta com 30 municípios. Caxias do Sul, segundo pólo econômico do estado, logo depois de Porto Alegre, é a cidade-símbolo do sucesso dos imigrantes e a verdadeira capital dos italianos do sul do Brasil.

A Economia

O isolamento rural a que se viram submetidos os imigrantes favoreceu a projeção, por muitas décadas, de seu modo de vida peculiar, baseado, materialmente, na pequena produção agrícola independente e na economia familiar de subsistência e, culturalmente, baseado na relação de coesão do mundo rural com a igreja. Esses dois aspectos têm estreita ligação com a realidade histórico-social existente nas aldeias italianas de origem.

Como traço étnico-cultural e afetivo, associado a condições de clima e solo, esses imigrantes desenvolveram, na serra gaúcha, o que viria a ser o seu mais forte traço de identidade: o cultivo da videira e a produção de vinho.



família de colonos italianos.

Anexo nº 3: Letra de la música “La Mèrica” – Ley 12.411.



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
 ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA
 Gabinete de Consultoria Legislativa

LEI Nº 12.411, DE 22 DE DEZEMBRO DE 2005.
 (publicada no DOE nº 243, de 23 de dezembro de 2005)

Institui a música “La Merica”, de Ângelo Giusti, como tema da colonização italiana no Estado do Rio Grande do Sul.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL.

Faço saber, em cumprimento ao disposto no artigo 82, inciso IV, da Constituição do Estado, que a Assembléia Legislativa aprovou e eu sanciono e promulgo a Lei seguinte:

Art. 1º - Fica instituído, no Estado do Rio Grande do Sul, a música “La Merica”, de autoria do compositor Ângelo Giusti, como tema da colonização italiana, conforme anexo, parte integrante desta Lei.

Parágrafo único - A presente Lei faz parte das comemorações dos 130 anos da colonização italiana no Estado do Rio Grande do Sul.

Art. 2º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PALÁCIO PIRATINI, em Porto Alegre, 22 de dezembro de 2005.

ANEXO

Música: La Mèrica
 Canto popular vêneto

Dall’ Italia noi siamo partiti
 siamo partiti col nostro onore
 trentasei giorni di macchina e vapore
 e in Mèrica noi siamo arrivà.

Mèrica, Mèrica, Mèrica,
 Cosa sara la sta Mèrica
 Mèrica, Mèrica, Mèrica!
 L’è un bel mazzolino di fior.

E nella Mèrica noi siamo arrivati
 non abbiám trovato né paglia e né fieno
 abbiám dormito sul nudo terreno
 come le bestie abbiám riposà.

Anexo nº 4: Paratextos de Radicci 30 años.

<p>Livros do autor pela L&PM EDITORES</p> <p><i>A boa mesa com sotaque italiano</i> (c/ José Antonio Pinheiro Machado)</p> <p><i>Comer bem, sem culpa</i> (c/ José Antonio Pinheiro Machado & Dr. Fernando Lucchese)</p> <p><i>O livro negro do Radicci</i></p> <p><i>Mais fatos & mitos sobre a sua saúde</i> (c/ Dr. Fernando Lucchese)</p> <p><i>Mixórdia – o menos pior do Radicci</i></p> <p><i>Novíssimo testamento: com Deus e o Diabo, a dupla da criação</i></p> <p><i>Radicci 1</i></p> <p><i>Radicci 2</i></p> <p><i>Radicci 3</i></p> <p><i>Radicci 4</i></p> <p><i>Radicci 5</i></p> <p><i>Radicci 6</i></p> <p><i>Radicci 7</i></p> <p><i>Radicci 30 anos</i></p> <p><i>Tem outro por dentro</i></p> <p><i>Zona rural</i></p>	<p>IOTTI</p> <p>RADICCI 30 ANOS</p>  <p>www.lpm.com.br</p> <p>L&PM POCKET</p>
--	---

Coleção **L&PM** POCKET

HUMOR & QUADRINHOS

ADÃO ITURRUGARAI

Aline e seus dois namorados (1)
Aline: TPM – tensão pré-menstrual (2)
Aline: viciada em sexo (3)
Aline: finalmente tua! (4)
Aline: namas de colegial (5)

ANGELI

É agora são cinzas
Os broncos também amam
Rê Bordosa: do começo ao fim
Seratinhos
Walter Ego
Wood & Stock

CHARLES SCHULZ

Snoopy e sua turma (1)
Snoopy em: Feliz Dia dos Namorados! (2)
Snoopy em: Assim é a vida, Charlie Brown! (3)
Snoopy em: É Natal! (4)
Snoopy em: Posso fazer uma pergunta, professora? (5)
Snoopy em: Como você é azarado, Charlie Brown! (6)
Snoopy em: Doces ou travessuras? (7)
Snoopy em: No mundo da Lua! (8)
Snoopy em: Pausa para a soneca (9)
Snoopy em: Sempre alerta! (10)

CIÇA

Pagando o pato

DIK BROWNE

O melhor de Hagar, o horrível 1
O melhor de Hagar, o horrível 2
O melhor de Hagar, o horrível 3
O melhor de Hagar, o horrível 4
O melhor de Hagar, o horrível 5 (c/Chris Browne)
O melhor de Hagar, o horrível 6 (c/Chris Browne)

EDGAR VASQUES

Rungo

GLAUCCO

Abobrinhas da Brasília
Geraldo 1: Edipão, surfista, gravidão
Geraldo 2: A genitália desnuda
Geraldo 3: Ligação, taradão na televisão

IOTTI

Novíssimo testamento: com Deus e o Diabo, a dupla da criação

Radici 1

Radici 2

Radici 3

Radici 4

Radici 5

Radici 6

Radici 7

Radici 30 anos

JIM DAVIS

Garfield em grande forma (1)
Garfield está de dieta (2)
Garfield – um gato de peso (3)
Garfield numa boa (4)
Garfield – toneladas de diversão (5)
Garfield – de bom humor (6)
Garfield – um charme de gato (7)
Garfield – e seus amigos (8)
Garfield – um gato em apuros (9)
Garfield – o rei da preguiça (10)

LAERTE

Fagundes: um puxa-saco de mão cheia
Piratas do Tietê 1: a escória em quadrinhos
Piratas do Tietê 2: histórias de pavio curto
Stripitiras 1: gato & gata
Stripitiras 2: Grafiteiro, o detonador do futuro
Stripitiras 3: O Zelador, pau pra toda obra, e o Síndico sempre de olho
Stripitiras 4: Capitão Douglas, rebelde ou herói

MAURICIO DE SOUSA

120 tirinhas da Turma da Mônica
Chico Bento: histórias de pescador
Chico Bento: plantando confissão
Nico Demo: Ai vem encenica!
Turma da Mônica: Bidu arrasando!
Turma da Mônica: Bidu – diversão em dobro!
Turma da Mônica: Cadê o boio?
Turma da Mônica: Cebolinha em apuros!
Turma da Mônica: De quem é esse coelho?
Turma da Mônica: Mônica está de férias!
Turma da Mônica: Mônica tem uma novidade!
Turma da Mônica: Píntou sujeira!
Turma do Penadinho: Quem é morto sempre aparece
Os Sousa: desventuras em família

MORT WALKER

O melhor do Recruta Zero 1
O melhor do Recruta Zero 2

NANI

Batom na cueca
É grave, doutor?
Foi bom pra você?
Humor barra pesada
Humor da miserê
Humor politicamente incorreto
Oral pornô

INIO ASANO

Solanin (1)
Solanin (2)

PAULO CARUSO

As mil e uma noites

PEYO

O Bebê Smurf
O Smurf Repórter

SANTIAGO

Conhece o Mário? (1)
Conhece o Mário? (2)
A dupla sertanejo

SCOTT ADAMS

Dilbert: Corra, o controle de qualidade vem aí! (1)
Dilbert: Você está demitido! (2)
Dilbert: Preciso de férias! (3)
Dilbert: Trabalhando em casa! (4)
Dilbert: Ódio reunidos! (5)
Dilbert: Terapia em grupo (6)
Dilbert: Pedindo aumento (7)

SIMON TOFIELD

Simon's Cat: as aventuras de um gato travesso e comilão (1)
Simon's Cat: as aventuras de um gato travesso e comilão (2)

VISCONDE DA CASA VERDE

Pladax para sempre (Livro 1)
Pladax para sempre (Livro 2)
Pladax para sempre (Livro 3)
Pladax para sempre (Livro 4)

MANGÁS

MITSURU ADACHI

Aventuras de menino

CLÁSSICOS ADAPTADOS EM MANGÁS

A arte da guerra – Sun Tzu
Hamlet – Shakespeare

O grande Gatsby – Francis S. Fitzgerald
Assim falou Zaratustra – Nietzsche

Anexo nº 5: Solapas de las tapas y contratapas.

O livro negro do Radicci.

O Radicci tornou-se uma celebridade. Criado em 1983 por Iotti, ele é uma representação bem-humorada do estereótipo do colono numa época em que, segundo o inventor do personagem, “ser colono italiano era uma vergonha”.

A comunidade em que vive o Radicci, a parte italiana da Serra Gaúcha, especialmente a região de Caxias do Sul, cultuou este tipo errático e “politicamente incorreto”, menos pelos seus defeitos (falastrão, mal-educado, bêbado, comilão) do que pelo seu bom humor. Radicci é o imaginário do imigrante com sua imensa liberdade de dizer todas as barbaridades... Há os que riem das suas inteligentíssimas “performances” conduzidas pelas mãos brilhantes do Carlos Henrique Iotti, que lhe dá vida e celebridade. Há os que se identificam pelo lado generoso, que é o da identidade e da autenticidade. Mas, acima de tudo, o Radicci é um símbolo bem-humorado, engraçado, de uma das regiões mais progressistas e desenvolvidas do Brasil.

Caxias do Sul, terra do Radicci, é um orgulho para os descendentes dos colonos italianos que construíram a sua história. E o Radicci é uma alegre evocação de personagens curiosos, que enfrentaram o desconhecido, a terra estranha, hostil, e construíram uma comunidade que se orgulha de possuir um dos maiores e mais sofisticados parques industriais do País.

Os editores

Carlos Henrique Iotti (somente os credores me chamam por este nome) nasceu em 27 de fevereiro de 1964. Signo de peixes, lua em peixes e ascendente em peixes. Formado em jornalismo pela Fabico (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação) da UFRGS. Estágio no estúdio do designer gráfico Joaquim da Fonseca. Começou a publicar no jornal *O Pioneiro*, de Caxias do Sul, em 1981, onde trabalha(?) até hoje. Passagens pelos jornais *O Interior*, *Diário do Sul*, *Correio do Povo*, *Folha de Hoje*. Em *Zero Hora* é chargista editorial e tem a tira do Radicci publicada diariamente. O personagem ainda é publicado nos jornais *Diário do Povo*, de Pato Branco (PR), *O Estado do Paraná* e *Jornal de Santa Catarina*. Na rádio *Atlântida FM Caxias* tem o programa *Demo Via Let's Go!* todas as sextas. Além de livros e do *Gibizon do Radicci*, fez um CD com músicas e piadas. Deus tenha piedade dos ouvintes.

Iotti, outubro de 2002



- Zona rural.

Radicci, em italiano, significa raízes. Foi criado em 1983, nas páginas do jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul, para ser uma espécie de anti-herói da serra gaúcha. É baixinho, grosso, preguiçoso, machista, peidorreiro e gritão. Amante do vinho e da farra, inimigo mortal do trabalho. Genoveva é sua mulher. Um obstáculo entre ele e o garrafão de vinho. Seu norte, sul, leste e oeste. Guilhermino é o *figlio*. Ecologista, surfista, naturalista, eterno universitário e canguru (vive na bolsa da mãe). Contraponto ao pai caçador, fascista e com hábitos alimentares exagerados. Ainda tem o Nono, o velho esperto. Ninguém sabe se é o avô da Genoveva ou do Radicci. Nem ele. Tem uma moto e foi piloto de caça na Segunda Grande Guerra. Não lembra para qual lado. Como tem um Messerschmitt BF 110 no paiol, desconfia que foi para a Luftwaffe. Este livro é uma reunião de tiras publicadas na imprensa, sem preocupação de datas ou cronologia. Uma zona, mas rural.



Carlos Henrique Iotti é jornalista formado pela Fabico (UFRGS). Nasceu em Caxias do Sul, em 27 de fevereiro de 1964. Signo de peixes, lua em peixes e ascendente em peixes. Sabe-se lá o que significa isso. Trabalhou no estúdio de Joaquim da Fonseca. Publica nos jornais *Zero Hora*, de Porto Alegre (RS), *Pioneiro*, de Caxias do Sul (RS), *Diário de Santa Catarina* (SC), *Diário do Povo*, de Pato Branco (PR), e *Estado do Paraná*, de Curitiba (PR). Pai do Rafael e da Camila, é metido a pescador (www.iottifyfishing.com.br), corre maratonas e tem uma Rural Wyllis 73.

L&PM 30 ANOS

- Tem outro por dentro.

Radicci (em italiano, raízes) foi criado em 1983, nas páginas do jornal *Pioneiro* de Caixas do Sul, como uma espécie de anti-herói da serra gaúcha. É baixinho, grosso, preguiçoso, machista, peidorreiro e gritão. Amante do vinho e da farra, é inimigo mortal do trabalho. Genoveva é sua mulher, um obstáculo entre ele e o garrafão de vinho. Guilhermino é o *figlio*. Ecologista, surfista, naturalista, eterno universitário e canguru (vive na bolsa da mãe). Contraponto ao pai caçador, fascista e com hábitos alimentares exagerados. Ainda tem o “Nôno”, o velho esperto. Ninguém sabe se é o avô da Genoveva ou do Radicci. Nem ele. Tem uma moto e foi piloto de caça na Segunda Grande Guerra. Não lembra para qual lado. Como tem um Messerschmitt BF 110 no paiol, desconfia que foi da Luftwaffe. Esse livro é uma reunião das melhores tiras publicadas na imprensa. Acompanha o DVD *Radicci Acústico*, um show para morrer de rir. Nele, lotti vive o personagem Radicci e recria seu mundo.

Carlos Henrique lotti é jornalista formado pela Fabico (UFRGS). Nasceu em Caxias do Sul, em 27 de fevereiro de 1964 sob o signo de peixes, com a lua em peixes e ascendente em peixes. Sabe-se lá o que significa isso. Trabalhou no estúdio de Joaquim da Fonseca. Publica cartuns e tiras na *Zero Hora*, de Porto Alegre (RS), no *Pioneiro*, de Caxias do Sul (RS), além de jornais de Santa Catarina e do Paraná. Mantém dois sites do Radicci (www.radicci.com.br e www.radicci.it). Concorreu ao Senado Italiano e obteve mais de 14 mil votos, tornando-se suplente de senador.

www.lpm.com.br
o site que conta tudo