



# Romper los dibujos de un puñetazo. Estudios de historieta latinoamericanos, aquí y ahora. Introducción

To Break the Drawings with a Punch: Latin-American  
Comic Studies, Here and Now. Introduction

AMADEO GANDOLFO

Gerda Henkel Stiftung / Freie Universität Berlin, Alemania

*snark84@gmail.com*

*ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4600-9786>*

STEFAN RINKE

Freie Universität Berlin, Alemania

*stefan.rinke@fu-berlin.de*

*ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9548-1756>*

Este dossier está dedicado a la historieta y el humor gráfico latinoamericanos. La historieta es un medio expresivo cuya configuración definitiva se da en los albores del siglo xx, como el cine, con el cual comparte muchas de las mismas preocupaciones por la representación del movimiento. La historieta en Latinoamérica surge bajo la influencia y en diálogo con sus pares de Estados Unidos y de Europa (en particular Inglaterra, Francia y España), copiando muchas de sus estrategias narrativas y estereotipos de personajes (Gandolfo y Turnes 2019). Sin embargo, la producción de cómics latinoamericana ha tematizado la condición periférica del continente, la situación de sometimiento postcolonial que experimentaron sus países, la violencia política y social que es consecuencia de ello y el deseo de construir una industria cultural capaz de competir con las propuestas, en particular, de los Estados Unidos. Esto es lo que distingue a las producciones historietísticas latinoamericanas: una posición creativamente independiente, a menudo políticamente audaz, pero sometida económicamen-

te, en la cual los deseos de construir una industria independiente a menudo se ven frustrados.

Los trabajos reunidos en este dossier analizan historietas producidas en Argentina, Chile, Brasil y Perú. Todos comparten una preocupación histórica matizada con influjos teóricos y aproximaciones metodológicas de un amplio espectro de disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales. Son evidencia del crecimiento de este campo de estudios en el continente y de la pluralidad de voces y de perspectivas a través de las cuales es posible analizar este medio. Sin embargo, también pertenecen a una tradición intelectual iniciada en los años sesenta y setenta. Hemos elegido, entonces, para esta introducción, realizar una reconstrucción de la historia de este campo de estudios, debido a que muchas de los intereses y preocupaciones de los pioneros se continúan en los trabajos desplegados en este dossier. A través de esta reconstrucción conectaremos nuestro trabajo con el de estos pioneros y pondremos en relieve las novedades que pretendemos aportar.

## ORÍGENES DE LOS ESTUDIOS DE HISTORIETA EN ARGENTINA, BRASIL Y CHILE

La historia de los estudios sobre historieta en Latinoamérica comienza en 1951 en San Pablo. Aunque tanto los franceses, con la exposición *Bande dessinée et figuration narrative* de 1967, como los argentinos, con la *Primera Bienal de Historieta* de 1968, busquen arrogarse la novedad, la primera muestra dedicada enteramente a la historieta se realizó allí, en el Centro Cultura e Progreso. Titulada *Primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos*, fue organizada por un grupo de entusiastas y dibujantes formado por Jayme Cortez Martins, Syllas Roberg, Miguel Penteado, Reinaldo de Oliveira y Álvaro de Moya. La iniciativa incluía una muestra, para la cual pidieron originales a los grandes *syndicates* norteamericanos y a artistas; un componente teórico, para el cual analizaron páginas semióticamente y discutieron la noción de que las historietas son malas para la niñez; y un componente industrial, que se plasmó en la fundación de una asociación, la Associação Paulista de Desenhistas, con el objetivo de impulsar la producción de las historietas de factura nacional.

Años más tarde, Álvaro de Moya recordaría esa experiencia:

[...] yo, como dibujante, lo que realmente quería era ver los originales, el papel, la tinta, el uso del pincel y de la pluma, los retoques, el gouache, el tamaño de la hoja, etc. Pero teníamos un motivo principal: queríamos hacer historietas y no podíamos competir artística y financieramente con las que venían del exterior; queríamos un lugar en el sol, mostrar que éramos capaces de hacer grandes cosas con nuestro amor por el cine, por la literatura, por el dibujo, por las historietas (Moya 1970, 20-21).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Traducción propia, al igual que todas las siguientes tomadas de los textos de Moya.

En esa misma reminiscencia, Moya recuerda también el fracaso: la asociación no funcionó, la exposición fue olvidada y las editoras que solían contratarlos dejaron de hacerlo porque se habían dignado a desenmascarar sus plagios y sus maltratos a los artistas brasileños.

Sin embargo, en esa cita podemos encontrar algunas de las claves que movilizaron a los primeros estudiosos latinoamericanos de las historietas. En primer lugar, un interés surgido de la pasión. Esos dibujos, esas revistas, esos artistas y las técnicas que ejercitan les producen una profunda fascinación. En segundo lugar, un afán nacionalista: así como reconocen que la industria del cómic en Latinoamérica no es ni tan rica ni tan diversa como en los Estados Unidos, proponen corregir ello de tal modo que se desarrolle a la vez como un arte y como una industria nacional. Estas claves van a perpetuarse en los estudios de historieta latinoamericanos hasta nuestros días.

Casi dos décadas después, en 1970, Moya editaría un libro pionero: *Shazam!* Con un título que hacía alusión a la palabra mágica que Billy Batson utilizaba para convertirse en el poderoso Capitán Marvel, el libro reunía una serie de artículos de autoría del propio Moya y de otros investigadores, en su mayoría brasileños, que reconstruían buena parte de la historia de los cómics en Estados Unidos. La lista de colaboradores, sin embargo, incluía a Enrique Lipszyc de Argentina, uno de los fundadores de la Escuela Panamericana de Arte (EPA), una de las primeras academias dedicadas a la enseñanza del dibujo y de la historieta de Argentina. La EPA contaba con una sede en Brasil, en San Pablo, que aún funciona, y por allí se produjo el vínculo con Moya. Asimismo, la introducción estaba escrita por Luis Gasca, quien junto con Roman Gubern sería uno de los nombres más importantes para los estudios de historieta en España.

*Shazam!* es un libro a la vez fragmentario y unificador. Fragmentario porque reunía textos sobre una variedad de temas, desde personajes puntuales como el Fantasma y el Capitán América hasta recursos gráficos y narrativos como las onomatopeyas. Unificador porque buscaba abarcar a la historieta desde la mayor cantidad de frentes posibles: la historia, los estudios sobre comunicación de masas, la pedagogía, la técnica del dibujo y la semiótica.

Nos centraremos en el primer capítulo, redactado por Moya en soledad, y titulado “Era uma vez um menino amarelo”. En el mismo se ofrece una breve historia del cómic, construida sobre la base de los grandes autores y los grandes personajes. Moya partía de las pinturas rupestres, los manuscritos iluminados y los grabados medievales para luego mencionar a Wilhelm Busch, Rodolphe Töpffer, las tiras de prensa norteamericanas, los superhéroes (con una particular atención a Will Eisner y *The Spirit*), *Peanuts*, la revista *Mad* y Jules Feiffer. También dedicaba páginas a la historieta franco-belga, a las innovaciones europeas de la década de 1960 y al vínculo entre el cómic y la comunicación de masas.

Este recorrido conformaba un canon: Windsor McKay, Lyonel Feininger, Alex Raymond, Milton Canniff, Will Eisner, Burne Hogarth, Al Capp, Harvey Kurtzman, Charles Schulz. Con muy pocas variaciones, este es el canon que se repite en la mayoría de los intentos de reconstrucción histórica del cómic escritos y publicados durante las

décadas de 1970 y 1980. Lo encontramos prácticamente idéntico en *La historieta en el mundo moderno* de Óscar Masotta (1970) y en la *Historia de los cómics* dirigida por Javier Coma para la editorial española Toutain (1982). Es una historia que privilegia lo excepcional, lo único, aquello que contribuye hacia una imagen de la historieta como un medio artístico de gran calidad.

Sin embargo, hay un gran ausente: Brasil. Moya le dedica un capítulo aparte, coescrito con Reinaldo de Oliveira. Este es una larga lista de nombres y de empresas editoriales, carente casi por completo de análisis. La conclusión a la que llegaban era la siguiente: “Pero el Brasil, a pesar de su parque gráfico, mundo editorial, artistas de calidad y tradición, a pesar de todo eso, no tiene **una** historieta representante nacional como tienen los Estados Unidos, Francia, Bélgica, Inglaterra, Italia o Argentina” (Moya 1970, 235; en negrita en el original).

Moya se convertiría en catedrático de la Universidad de San Pablo, en la Escuela de Comunicación y Arte, y su labor explica en parte que, hasta el día de hoy, San Pablo sea un importante centro de producción de estudios de historieta. En 1986 publica un segundo libro, *História da História em Quadrinhos* (Moya 1986). Profusamente ilustrado, el libro es una suerte de remix y continuación de “Era uma vez um menino amarelo”. Realiza un recorrido histórico similar, pero dedicándole páginas individuales a las series y personajes más famosos. Mezcla de *art book* con libro de divulgación, es aún más fragmentario que *Shazam!* Una vez más, los artistas brasileños son relegados a un mero apéndice, en el cual se listan sus nombres y se analiza muy poco su producción.

Este recorrido tiene innúmeros paralelismos con el de Óscar Masotta, el pionero de los estudios sobre historieta en Argentina. Masotta es un protagonista de la historia intelectual de los años cincuenta a ochenta en Argentina y su biografía se confunde con las principales corrientes intelectuales de aquellos años. Primero existencialista, luego se interesa por el estructuralismo para finalmente decantarse al psicoanálisis lacaniano. Es en su segunda fase, la estructuralista, en la que se dedica al cómic, entre 1966 a 1970. Esta actuación se expresa en la redacción de una serie de artículos fuertemente influenciados por el estructuralismo, los estudios de comunicación de masas y la semiología (Masotta 2010). Luego, en 1968, en la dirección de la Bienal de Historieta en el Instituto Di Tella, una muestra que se encontraba inspirada en aquella realizada en el Louvre en 1967, bajo el título *Bande dessinée et figuration narrative*, y la organización del SOCERLID (Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées). La Bienal estaba compuesta de 280 obras que representaban a Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Italia, Francia y Japón (toda una novedad para la época). El proyecto buscaba perpetuarse: se proyectaron sucesivas bienales, una hemeroteca y un plan editorial para encuadernar revistas populares. Sin embargo, no fue bien vista por los historietistas mismos, quienes rechazaron la llegada del cómic a los espacios del arte contemporáneo. El estilo y espíritu de la muestra nos hace imposible no pensar en aquella que, hacía una década y media, había sucedido en Brasil.

Después seguiría la dirección de *LD-Literatura Dibujada*, una revista que duró solo 3 números, entre noviembre de 1968 y enero de 1969. De bella factura, hermosos

colores y papel de gran gramaje, buscaba servir como introductora y difusora de lo mejor del cómic mundial, tal y como había sido seleccionado y presentado en la Bial. Finalmente, con la publicación del libro *La Historieta en el Mundo Moderno*, Masotta resume y recopila la mayoría de sus impresiones sobre el medio (1970).

Masotta incorpora a la tradición de estudios de historieta latinoamericanos la preocupación por los signos que la historieta produce. Algunas de sus cuestiones son cómo la historieta narra, cómo la historieta muestra, cómo la historieta genera significado. Para Masotta:

En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral [...] en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita [...] Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada [...] la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talbot, “figuración narrativa” (Masotta 1970, 10).

En esta definición encontramos otra clave que marcará el futuro de los estudios sobre historieta latinoamericanos: una vinculación con el mundo de la literatura, que se proyectará en el futuro en un gran número de investigadores provenientes de los estudios literarios que se dedicarán al análisis del cómic. Esta comparación, imperfecta, tendrá consecuencias positivas (la preocupación por la narración) y negativas (la poca atención prestada a menudo a los dibujos o a la interacción texto-dibujos).

Como Moya, Masotta sentía fascinación por la historieta, tanto porque era un lector, como porque encontraba en la historieta un espacio que expresaba el proyecto de la modernidad: “se halla profundamente relacionada con el nacimiento y la evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y de la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación” (Masotta 1968, 5). Su historia del cómic estadounidense repite en gran medida los nombres propuestos por Moya.

Masotta, sin embargo, tenía un estilo de escritura más académico, sus textos solían incorporar citas de Jakobson, de Eco, de Lévi-Strauss. Asimismo, sus análisis históricos cuentan con perspectivas sociológicas que son paralelas a las de Moya, pero en ocasiones van más profundo, como en su ensayo sobre Dick Tracy como cómic penal. Finalmente, su visión es más abarcadora: le dedica capítulos al cómic europeo y al argentino.

Con respecto a este último, a diferencia de Moya, reconoce su originalidad y su potencial artístico, particularmente en la figura de Alberto Breccia, a quién entrevistó. *Mort Cinder*, el cómic que Breccia realizó junto con Héctor Oesterheld, es publicado en *LD*, al lado de *Peanuts*, la *Valentina* de Guido Crepax o el *Flash Gordon* de Alex Raymond. Este gesto señalaba que la historieta argentina contaba con obras maestras que podían competir con lo producido en Estados Unidos y Europa. La valoración de la misma siempre estuvo un escalón arriba de sus pares brasileños o chilenos.

Su labor de promoción fue muy similar a la de Moya. Buscaba categorizar a la historieta y colocarla a la altura de otras expresiones de la cultura de masas. Eligió lo excepcional para describir y canonizar. Apuntó a la consagración a través de las instituciones del arte. Pero, en ocasiones, Masotta también escondía un gesto irónico, una cierta irreverencia, la misma que lo llevó, en este mismo período, a teorizar sobre el arte pop y a gestionar happenings reales e imaginarios.

El proyecto de análisis semiológico-estructuralista de la historieta iniciado por Masotta tuvo su continuador en Óscar Steimberg, quién en una multitud de artículos continuó analizando la forma en que la historieta construye sentido, la manera en que moldea a su público, la enunciación en el humor gráfico, las particularidades de la historieta de aventuras y una multitud de otros temas (Steimberg 2013).

Argentina tiene otros dos grandes referentes en la historia de sus estudios de historieta. Uno de ellos fue Jorge B. Rivera. Rivera inicia su labor en la década de 1970 en la cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a cargo de Eduardo Romano. Allí, se decide incluir a la historieta como material de análisis junto con los guiones cinematográficos, los libretos radiales y la canción popular. A Rivera le interesaba la conexión entre la academia y la cultura popular, tanto por la potencialidad pedagógica de la cultura masiva, como por las perspectivas de análisis vinculadas a objetos que previamente no habían sido privilegiados por la universidad.

La obra intelectual vinculada a la historieta de Rivera giró alrededor de cuatro ejes. Primero, la historia de los medios. Rivera siempre verá a la historieta como participante de un entretreído de medios masivos que dialogan, coexisten y disputan entre sí (Ford, Rivera y Romano 1985). En esto, tendrá mucha influencia de Raymond Williams. En uno de sus libros más conocidos, *Panorama de la Historieta en Argentina*, abundan las comparaciones con el cine (Rivera 1992). Segundo, el problema de las “literaturas marginales” y su construcción de lo popular. En ese sentido, adopta también una perspectiva “subculturalista”, en donde se acepta la existencia de un amplio espacio de la cultura oficial y, al lado de ese espacio, las literaturas marginales (Rivera 1981). En tercer lugar, adoptó una perspectiva con fuerte influencia de la sociología. Buscó observar, en estos productos de la cultura de masas, realizados al calor de los cambios políticos y sociales del siglo xx, la estructura cambiante de las clases (Rivera 1985). Finalmente, hay una preocupación en Rivera por el lugar del escritor. Rivera entiende que en la industria cultural el escritor es un trabajador, alguien que oscila entre la alta cultura y la baja, y cuya labor ya no se circunscribe al gran libro. Dentro de esta constelación de preocupaciones, para Rivera la historieta es una literatura marginal, con aspiraciones de convertirse en una industria, cuyos personajes y series representan e ilustran parte de la estructura social de la Argentina a lo largo del siglo xx.

El tercer referente se llama Juan Sasturain. Sasturain es también un reconocido guionista y escritor, y fue editor de la revista *Fierro*, la antología de historietas más notoria de Argentina de la década de 1980 al presente. Lo que nos interesa particularmente es la posición que toma en un texto titulado “Sobre Historietas y Literaturas Marginales”, publicado originalmente en la revista *Medios y Comunicación* n.º 5 en

1979, y luego republicado en *El Domicilio de la Aventura*. En este texto, Sasturain hace una defensa de la historieta desde su marginalidad, que a la vez se confunde con su carácter popular. Lo marginal es bueno porque es popular y lo popular es una forma de lo nacional. En uno de los párrafos de mayor contenido polémico Sasturain afirma:

Junto a la canción popular, la historieta argentina es acaso la forma marginal que mejor nos define en nuestras posibilidades de crear un medio de expresión propio, auténticamente creador, no dependiente y por lo tanto enriquecedor de nuestra cultura entendida como medio de adquirir un perfil de identidad definido y coherente (Sasturain 1995, 51).

Sasturain considera que lo marginal tiene un valor positivo, y defiende la posibilidad de los países periféricos de apropiarse de los signos de la cultura de masas para construir la propia. A través del establecimiento de una industria cultural propia, los países latinoamericanos expresarían la originalidad de su pensamiento y no se verían obligados a consumir aquello que procede de las metrópolis.<sup>2</sup>

Esta posición nos permite deslizarnos hacia Chile y discutir el que quizás sea el texto más conocido de este campo de estudios: *Para leer al Pato Donald* de Armand Mattelart y Ariel Dorfman. Mattelart, sociólogo belga, residía en Chile desde 1962. Dorfman, argentino, se dedicaba a los estudios literarios desde 1954. Ambos se hallaban comprometidos con Quimantú, la gran empresa editora que debía llevar el mensaje del socialismo y del hombre nuevo al pueblo, creada e impulsada por el gobierno de la Unidad Popular. Allí escribieron y publicaron el libro, en 1971. El mismo inmediatamente desató una polémica, tanto dentro de la derecha chilena, que lo condenó por su ataque a Disney, como dentro de una parte de la izquierda, que consideraba que la propuesta de Dorfman y Mattelart alejaba el foco de los verdaderos problemas socioeconómicos que afectaban al país.

La tesis general del libro se refiere a la literatura infantil en general. Para los autores esta funciona como un círculo vicioso: los adultos proyectan en ella sus propios valores, conciben al niño como un adulto en miniatura, y de ese modo generan nuevos adultos que reproducen esos valores. El niño se moldea de acuerdo a esa literatura: “ellos –para integrarse a la sociedad, recibir recompensa y cariño, ser aceptados, crecer rectamente–, deben reproducir a diario todas las características que la literatura infantil jura que ellos poseen” (Dorfman y Mattelart 2007, 17). Sin embargo, y fieles a la

<sup>2</sup> Por motivos de espacio, no nos detenemos aquí en las obras redactadas por Carlos Trillo, Alberto Bróccoli y Guillermo Saccomanno. Baste mencionar que, a lo largo de una serie de libros concebidos como productos de difusión popular y masiva (Trillo y Bróccoli 1972c; 1972b; 1972a; Trillo y Saccomanno 1980), estos autores recompusieron la historia de la historieta argentina y construyeron su primer canon, de una manera análoga a la cual los libros de Moya y Masotta lo habían realizado para la historieta norteamericana. Asimismo, establecen una división de carácter temático y estético: por un lado, la historieta realista; por otro, la humorística y el humor gráfico. Esta división artificial estructura las narraciones y el mercado alrededor de la historieta argentina hasta el día de hoy. Finalmente, también son cultores de la idea sasturainiana de la historieta como cultura nacional, pero su proclamación es menos estridente.

lectura marxista que articula la obra, esta literatura cumple un rol aún más profundo y reproduce “la dominación que funda todas las relaciones sociales verticales en una sociedad” (Dorfman y Mattelart 2007, 21).

El objeto de análisis son las historietas protagonizadas por personajes de Walt Disney y publicadas en Chile en las décadas de 1960 y 1970. En ellas los autores encuentran codificadas la codicia, el colonialismo, la ambición, el valor supremo del dinero y las relaciones humanas puramente funcionalistas que promueve el capitalismo. Esas relaciones deben ser desenmascaradas y combatidas en todos los ámbitos de la vida humana ya que, como postula Héctor Schmucler en su prefacio, “La revolución debe concebirse como un proyecto total [...] Si desde el primer acto de poder no se postula como cambio ideológico, las buenas intenciones de hacer la revolución concluirán inevitablemente en una farsa” (Dorfman y Mattelart 2007, 5).

He aquí el anverso de la propuesta de Sasturain: la historieta como locus de valores ideológicos nocivos, repetitivos, que deben ser denunciados desde la izquierda. Las historietas de Disney son meramente un pretexto, un apéndice dentro del gran complejo cultural del capitalismo, que es lo que verdaderamente les interesa a Dorfman y Mattelart. Es difícil, entonces, no ver en estos autores trazos del proyecto de crítica cultural del Dr. Fredric Wertham, el psiquiatra alemán influido por las ideas de la Escuela de Frankfurt cuyo libro *Seduction of the Innocent* desató una masiva histeria conservadora antihistorieta en Estados Unidos. Paradójicamente, en esta ocasión fueron las instituciones de la sociedad conservadora chilena quienes reaccionaron defendiendo a los productos de la cultura de masas manufacturados por Disney.

*Para leer al Pato Donald* es un texto plagado de estas ambigüedades. Para comenzar, Dorfman y Mattelart carecen de interés en la historieta como medio específico. Esto se comprueba en el hecho de que no se preguntan por la autoría de los cómics del Pato Donald, la compleja trama de oficios, explotación de la propiedad intelectual y estructuras corporativas que permitieron su creación. Los autores se refieren a los cómics como si hubiesen provenido de la mente de Walt Disney y como si expresaran solamente, y de manera transparente, su visión del mundo. Al mismo tiempo, no se puede escapar a cierta sensación de esnobismo, de predicar desde una torre de cristal, en contra de los pequeños placeres que estas historietas podían brindar a las masas a las que ellos buscaban emancipar (Rinke 2013, 422-423).

Pero, simultáneamente, algunas de sus intuiciones y sus observaciones sobre la forma en que funciona la diseminación de estos símbolos y personajes a lo largo del mundo, conformando una cultura homogénea, se proyecta como un espectro hacia el presente. Nos lleva a pensar en la adquisición por parte de Disney de *Star Wars*, Marvel Comics, Pixar y tantas otras usinas productoras de propiedad intelectual: “los personajes pasan a constituirse en el puente supranacional por medio del cual se comunican entre sí los seres humanos” (Dorfman y Mattelart 2007, 12). Nos hace pensar, también, en la forma en que los fans reaccionan frente a cualquier crítica a estos productos como si los estuviesen injuriando personalmente. Luego de este libro, Dorfman,



acompañado de otro argentino, Manuel Jofré, se ocupó de los héroes de aventuras, en *Superman y sus amigos del alma* (Dorfman y Jofré 1974).

## EL PRESENTE: ACERCA DE NUESTRO DOSSIER

Habiendo recompuesto someramente la historia del campo de estudios sobre historieta en Latinoamérica, podemos resumir las preocupaciones expresadas en estos textos en una serie de núcleos problemáticos:

- 1) La preocupación por la construcción de una industria nacional de la historieta que compita con su homónima estadounidense. Esto es, a menudo, una forma de preguntarse por la relación centro-periferia, o colonia-colonizador.
- 2) Un interés histórico por la forma en que hombres y mujeres involucrados en la producción de historietas vive, produce y concibe su arte.
- 3) La preocupación por cómo la historieta produce sus signos, cómo comunica y narra, comparando, a menudo, sus estrategias narrativas con la de otras artes, en particular el cine y la literatura.
- 4) Un interés por el lugar de la historieta dentro del conglomerado de los medios masivos.
- 5) El vínculo de la historieta producida en sus países de origen con una cierta idea de lo nacional.
- 6) Una pregunta por la manera en que la historieta vehiculiza mensajes ideológicos del régimen capitalista.
- 7) La preocupación por jerarquizar a la historieta dentro del escalafón de las artes.

Muchas de estas preocupaciones resurgen en los trabajos que presentamos en este dossier, pero los estudios de historieta han incorporado los avances realizados por estos autores y los han expandido en diversas direcciones, vinculándose con las más diversas corrientes teóricas. Simultáneamente, han adoptado metodologías más precisas y abarcadoras. A la cuidadosa reconstrucción histórica, a la recuperación archivística que muchos de los pioneros no ejercitaban, se le han agregado técnicas de exploración etnográfica, el intercambio con participantes del mundo del cómic (artistas, editores, traductores, maquetadores, distribuidores y críticos) y el desarrollo de nuevas técnicas pedagógicas para enseñar la historieta y enseñar con historieta.

Para empezar, el artículo de Stefan Rinke dialoga de forma directa con los aportes de Dorfman y Mattelart, ya que toma a la producción de historietas de la editorial Quimantú como su objeto de análisis. Desde una perspectiva que aúna la historia y los estudios culturales, Rinke reconstruye los debates acerca del rol de las historietas en el proyecto de la Unidad Popular y las acciones concretas que la editorial Quimantú realizó para disputarle el mercado a aquellas producidas en los Estados Unidos. Simultáneamente, analiza el contenido de estos cómics y recupera algunos de sus mensajes. Finalmente, el artículo no permanece ajeno a las contradicciones que mostró ese proceso tanto en cuanto a sus productores como a la posición gubernamental frente a los destinatarios de sus mensajes.

En esta línea también se encuadra el artículo de Iván Lima Gomes, pero en este caso con un análisis que abreva en la sociología del trabajo artístico y los estudios sobre la memoria. El artículo de Gomes toma dos casos: la cooperativa brasileña CETPA y, una vez más, Quimantú. A través de entrevistas y del análisis de los archivos, recompone la memoria emotiva de los artistas vinculada a la historieta. También sus itinerarios profesionales y sus métodos de trabajo en cada una de las editoriales. De ese modo, el artículo dialoga con las preocupaciones de Álvaro de Moya por la conformación de una industria nacional, pero también toma aquella motivación que en Moya era natural (la pasión) como objeto de análisis. Finalmente, es inevitable conectar este artículo con aquellas inquietudes acerca del rol del escritor en la industria cultural que movilizaban a Rivera.

Jasmin Wrobel también elige a Brasil como su espacio de análisis. Pero en este caso el objetivo es observar cómo dos novelas gráficas (y una historia corta) representan a la ciudad de San Pablo y sus mecanismos de desigualdad social, discriminación estructural y violencia sistémica alrededor de las intersecciones ‘raza’ y ‘clase’. A través de una observación y reconstrucción cuidadosa de las estrategias narrativas de las novelas gráficas *Carolina* de Sirlene Barbosa y João Pinheiro, y *Noite Luz* de Marcelo D’Salet, Wrobel dialoga con los debates sobre la clase, la raza y el colonialismo que se inician con la creación de la República del Brasil y continúan hasta el día de hoy. En ese sentido, su trabajo transparenta las preocupaciones acerca del vínculo centro-periferia que autores como Moya y Masotta ocultaban en su fascinación por la historieta norteamericana. Asimismo, se inserta en la intersección entre los estudios literarios (algo que hubiese agradado a Masotta y a Rivera) y los estudios urbanos.

El artículo de Pablo Turnes también toma a lo urbano como tema. Lo urbano y sus contextos y contornos, la relación entre la ciudad y el campo y, por extensión, entre lo “civilizado” y lo “salvaje” aparecen en su texto sobre la imaginación distópica en los cómics argentinos contemporáneos. A través del análisis de una serie de historietas de reciente publicación, Turnes se pregunta si existe alguna alternativa a la ideación futurista argentina que no sea la distópica. Y, a través de esa pregunta, abreva en los debates culturales que estructuran la historia intelectual argentina y que dividen la civilización de la barbarie, lo moderno del atraso y lo deseable para una sociedad en crecimiento de aquello que debería ser evitado a toda costa. Dialoga, por lo tanto, con el interés sobre la presencia de la cultura nacional en la historieta articulado por Sasturain, y también conecta con las inquietudes sociologizantes de Masotta y Rivera. Por último, realiza una operación propia de toda la ficción científica: hablar del presente refiriéndose al futuro.

La contribución de Carla Sagástegui, por su parte, nos lleva a Perú y se conecta de forma directa con los temas tratados por Wrobel. En su artículo, Sagástegui reconstruye una historia de la historieta peruana a través del prisma de la representación racial y de género en los cuerpos y rostros de los protagonistas. Su recorrido histórico nos enfrenta a los discursos sociales hegemónicos vinculados a la identidad presentes en Perú y la manera en que estos decantan en ordenamientos sociales, en principio, rígi-

dos. Estas representaciones dividen Perú entre habitantes de la costa, la sierra y la selva. Al recomponer una historia de las historietas peruanas, el artículo de Sagástegui gira en parte en torno de la pregunta por una industria nacional, pero a la vez desarticula la forma en que algunas de las historietas más exitosas del Perú perpetúan una visión estereotipada de sus habitantes.

Finalmente, el artículo de Amadeo Gandolfo recoge el guante de un aporte de Óscar Steimberg que conceptualiza la forma en que el humor gráfico comunica, la figura del autor en el mismo y la manera en el que el efecto cómico se mantiene en un medio caracterizado por la distancia. Partiendo de una somera caracterización del “humor tonto”, Gandolfo toma como objeto de análisis tres revistas de la década de 1940 publicadas en Argentina y España y reconstruye la genealogía de este humor tonto en el *nonsense* inglés y las vanguardias artísticas, a la vez que caracteriza la forma en que diversos autores empleaban este absurdo y esta carencia de sentido. De esa forma, es un artículo que abreva de forma directa en la perspectiva semiológica del estudio de la historieta ejercida por Masotta y luego por Steimberg, pero conectándolo con los estudios literarios y, además, buscando también una caracterización política para este género.

De ese modo, cada uno de los seis artículos aquí presentes aporta una visión novedosa. Y a la vez establecen un fructífero diálogo, que es a la vez una profundización, con las temáticas que preocuparon a los pioneros de los estudios de historieta latinoamericanos. Creemos que quizás esa es la particularidad de los estudios de historieta latinoamericanos: una doble periferia, de locación y de objeto, que justamente por su condición de externalidad, mezclada con una aproximación apasionada al objeto, construye un tipo de conocimiento plural, multiforme y en continuo crecimiento, que obtiene su originalidad de su descentramiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Coma, Javier, ed. 1982. *Historia de los cómics*. Barcelona: Toutain.
- Dorfman, Ariel y Manuel Jofré. 1974. *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Galerna.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. 2007. *Para leer al Pato Donald*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. 1985. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Gandolfo, Amadeo y Pablo Turnes. 2019. “Fresh off the Boat and Off to the Presses: The Origins of Argentine Comics between the United States and Europe (1907-1945)”. *European Comic Art* 12, n.º 2: 45-76.
- Masotta, Óscar. 1968. “LD”. *LD-Literatura Dibujada*, noviembre: 3-6.
- 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- 2010. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moya, Álvaro de. 1970. *Shazam!* Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva.
- 1986. *História da História em Quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM.
- Rinke, Stefan. 2013. *Encuentros con el yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile (1898-1990)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. <https://>

- [www.bibliotecanacional.gob.cl/sites/www.bibliotecanacional.gob.cl/files/2022-08/Encuentros%20con%20el%20yanqui.pdf](http://www.bibliotecanacional.gob.cl/sites/www.bibliotecanacional.gob.cl/files/2022-08/Encuentros%20con%20el%20yanqui.pdf) (04.03.2024).
- Rivera, Jorge B. 1981. *Las literaturas 'marginales'. 1900-1970*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 1985. “Historia del humor gráfico argentino”. En *Medios de comunicación y cultura popular*, editado por Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, 106-140. Buenos Aires: Legasa.
- Rivera, Jorge B. 1992. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Sasturain, Juan. 1995. “Sobre historietas y literaturas marginales”. En *El domicilio de la aventura*, 47-53. Buenos Aires: Colihue.
- Steimberg, Óscar. 2013. *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Trillo, Carlos y Alberto Bróccoli. 1972a. *El humor escrito*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 1972b. *El humor gráfico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 1972c. *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno. 1980. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record.