



**IdeAs**  
Idées d'Amérique

19 | 2022

**BD, comics, historietas, quadrinhos: les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain**

---

## BD, comics, historietas, quadrinhos: la circulación transnacional del cómic dentro del espacio americano

Jean-Paul Gabilliet y Laura Caraballo

Traductor: Marta Gómez

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/ideas/12055>

DOI: 10.4000/ideas.12055

ISSN: 1950-5701

### Este artículo es una traducción de:

BD, comics, historietas, quadrinhos : les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain - URL : <https://journals.openedition.org/ideas/12039> [fr]

### Otras traducciones del artículo:

Bandes dessinées, comics, historietas, quadrinhos, the transnational circulation of comics throughout the Americas - URL : <https://journals.openedition.org/ideas/12053> [en]

BD, comics, historietas, quadrinhos: as circulações transnacionais das histórias em quadrinho no espaço americano - URL : <https://journals.openedition.org/ideas/12058> [pt]

### Editor

Institut des Amériques

### Referencia electrónica

Jean-Paul Gabilliet y Laura Caraballo, «BD, comics, historietas, quadrinhos: la circulación transnacional del cómic dentro del espacio americano», *IdeAs* [En línea], 19 | 2022, Publicado el 07 marzo 2022, consultado el 10 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideas/12055> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.12055>

---

Este documento fue generado automáticamente el 10 marzo 2022.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# BD, comics, historietas, quadrinhos: la circulación transnacional del cómic dentro del espacio americano

Jean-Paul Gabilliet y Laura Caraballo

Traducción : Marta Gómez

---

- 1 El primer evento cultural dedicado a la promoción del cómic fue la Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, celebrada el 18 de junio de 1951 en São Paulo, catorce años antes de la Feria de Bordighera (Italia), que suele presentarse como el primer «festival» del cómic<sup>1</sup>. El evento organizado en Brasil tuvo la peculiaridad de promocionar los cómics estadounidenses antes que las producciones locales. Anteriormente, ya había habido «exposiciones» dedicadas al cómic en Estados Unidos (1944, 1948), Francia (1948) e Italia (1950), pero fueron presentaciones diseñadas sobre un modo didáctico y/o crítico. Frente a ellas, la exposición brasileña fue la primera en combinar exposiciones de reproducciones, originales y revistas con debates dedicados a este medio de expresión, todo ello con la ambición de profundizar en su conocimiento en lugar de demonizarlo.
- 2 Podemos establecer un paralelismo con la bienal de la historieta organizada en Buenos Aires por el Instituto Di Tella<sup>2</sup> en 1968, un acontecimiento clave en la historia del cómic, aunque poco conocido fuera de Argentina. La Bienal Internacional de la Historieta fue un proyecto de una gran ambición, ideado por Oscar Masotta, teórico clave del cómic de ese país (e introductor del psicoanálisis lacaniano en el ámbito cultural hispanohablante) y en el que se expusieron 180 cómics representativos de los siete países invitados (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, España, Japón y Brasil), además de producciones nacionales. La exposición, diseñada y producida por Masotta junto al cineasta David Lipszyk, consistió en reproducciones presentadas en marcos de aluminio y distribuidas en paneles, siguiendo un esquema de circulación ideado por los arquitectos Rodolfo Möller, Antonio Gaché y Augusto Brengio. Pero el proyecto iba más allá de la bienal, en la medida en que preveía la creación de un archivo y un fondo documental de cómics dentro del Instituto di Tella. Paralelamente habían surgido en el

mundo académico los estudios teóricos sobre el cómic y se había creado una cátedra de la historieta en la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente, Masotta creó la revista *LD Literatura dibujada* (que hoy en día recibe la reverencia debida a una publicación « de culto »), compuesta por artículos críticos e historietas, y publicó *La historieta en el mundo moderno*, obra fundacional de la teoría de la historieta. Sin embargo, todos estos proyectos emblemáticos de la década de 1960 sufrieron las consecuencias del periodo de inestabilidad política que culminó y se prolongó hasta 1969 con el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía. El mercado del cómic se deterioró notablemente: la marcha de varios artistas a otros mercados más prósperos —Europa y, sobre todo, Gran Bretaña (el ejemplo de la editorial Fleetway es revelador) y Norteamérica— fue el síntoma de esa decadencia. Todo ello marcó el final de una etapa de expansión de la historieta argentina que desde entonces se recuerda como una « edad de oro ».

- 3 A esta crisis industrial contribuyó un movimiento llegado del norte. La irrupción en Argentina de las revistas publicadas por la editorial mexicana Novaro, con precios muy competitivos y una alta calidad impresión, supuso una competencia difícil de afrontar. Y este es solo un ejemplo de la introducción masiva del cómic estadounidense en los países de habla hispana, al ser México puerta de entrada (en términos de traducción y publicación) de los productos culturales estadounidenses al resto de América Latina.
- 4 En América, la existencia de la historieta se remonta al siglo XIX. Pero la historia y la dinámica de su circulación entre idiomas, naciones y áreas culturales de este vasto espacio continental aún no han sido cartografiadas ni documentadas de forma detallada. En general, estos flujos se ven afectados por las fuertes asimetrías derivadas de mercados de magnitudes diversas (entre Estados Unidos y Canadá, por ejemplo), por el impacto de los regímenes políticos en las producciones culturales y en su difusión (entre democracia y dictadura) y por los desfases más o menos pronunciados entre los ecosistemas culturales (en los que las barreras lingüísticas son una variable entre otras), que facilitan o, por el contrario, limitan la aclimatación de los cómics exportados al extranjero. En las zonas multilingües es habitual que los cómics publicados en una lengua se comercialicen junto a los del idioma local dominante: así, por ejemplo, hace tiempo que los cómics estadounidenses en versión original se distribuyen ampliamente en Quebec; durante un tiempo incluso (de 1968 a los años 1980), podían encontrarse junto a las traducciones quebequenses de la editorial Héritage. Del mismo modo, al menos desde los años 1950, muchos quioscos de Florida y de los Estados del suroeste de Estados Unidos ofrecen a los lectores hispanohablantes cómics procedentes de México. Algunas son versiones locales de historietas de otros países latinoamericanos (como *Condorito*, un semanario publicado en México de 1983 a 2000 por Novedades Editores y protagonizado por el famoso condorito creado por el dibujante chileno Pepo en 1949, muy popular en toda América Latina).
- 5 En América Latina, tener una lengua común es una auténtica baza y un factor de unión entre los distintos territorios. Pero la fácil comunicación entre los habitantes de unos cuarenta países (teniendo en cuenta, además, que el entendimiento entre lusófonos e hispanohablantes es muy fluido) no siempre es suficiente para hacer frente a algunos elementos de fragmentación internos y externos. La creación de arbitrarias fronteras políticas en relación con las áreas culturales, o la intervención de Estados Unidos y de organismos financieros internacionales en la dinámica política, económica y social de los países de la región han generado una falta de unidad en el continente, una desafortunada realidad que tiene su correlato en la historieta. Con algunas excepciones

notables —como los iconos populares de hace décadas como Condorito (Chile), Patoruzú y Mafalda (ambos argentinos) y Mônica (Brasil), entre otros—, las historietas escritas en lengua no inglesa han circulado más bien poco en la región latinoamericana durante el siglo XX. Hubo que esperar al siglo XXI para asistir a verdaderas sinergias intraamericanas que van más allá de los personajes y las historias dibujadas para abarcar al movimiento de autores, el mercado de derechos entre editoriales independientes y los festivales y salones del cómic. Estos últimos tienen un papel clave en esta nueva era en la que el cómic latinoamericano se está extendiendo con una velocidad y un dinamismo nunca vistos. El ejemplo del festival « Viñetas con altura » de Bolivia es muy revelador, como explica Raphaël Barban, al haber promovido un importante espacio de creación, intercambio y apoyo a los jóvenes creadores de diferentes países de América del Sur.

- 6 Los cómics estadounidenses, ya fueran distribuidos por los *syndicates* que alimentaban a la prensa o por los editores de *comic books*, han sido « parte del decorado » del consumo cultural de masas de América Latina en el último siglo. Considerado durante mucho tiempo como un medio de puro entretenimiento (incluso más que el cine, lo que no es poco decir), el cómic participó en las estrategias de *soft power* estadounidense durante la Guerra Fría propagando una visión eufemística y consumista del mundo que lógicamente estaba en total contradicción con la ideología de lucha de clases y de revolución que se estaba forjando en aquella época en diversos países. El ejemplo más representativo (y caricaturesco, sobre todo visto desde el siglo XXI) es la represión que se ejerció en Argentina a principios de los años 1970 contra los autores de un panfleto que criticaba la ideología capitalista de los cómics protagonizados por personajes famosos de Walt Disney. En 1971, Ariel Dorfman, profesor de literatura de la Universidad de Chile y asesor cultural del presidente Salvador Allende, coescribió en diez días junto a Armand Mattelart, sociólogo belga residente en Chile, el panfleto *Para leer al Pato Donald*, que condenaba la expresión del imperialismo cultural estadounidense en los cómics protagonizados por Donald y su adinerado tío Scrooge McPato, más conocido como « Tío Scrooge » (Tío Gilito, en España, o Tío Rico, en Hispanoamérica)<sup>3</sup>. Escrito con un estilo vivaz y accesible al público en general, el libro se publicó en tres ediciones sucesivas antes de ser quemado junto a otras muchas obras subversivas ante las cámaras de televisión en los días posteriores al golpe de Estado del general Pinochet, el 11 de septiembre de 1973<sup>4</sup>. Pero, como suele ocurrir con la censura, el intento político de eliminar el libro de Dorfman y Mattelart tuvo el efecto contrario: se convirtió en un clásico de deconstrucción ideológica y análisis transcultural de los cómics de Disney adaptados al público chileno de principios de los años 1970.
- 7 Como muchos otros medios de expresión, el cómic ha sido capaz de representar y acompañar los diversos procesos históricos y políticos de América Latina. Así, si nos remontamos a los años 1950, en tiempos de la Revolución Cubana, el cómic, al igual que otras formas culturales, formó parte integrante de los controvertidos debates sobre la política y las prácticas de la memoria. Más recientemente, las elecciones presidenciales de Chile en las que el diputado de izquierdas Gabriel Boric, autoproclamado ecologista, feminista y regionalista, se ha enfrentado a José Antonio Kast, candidato de la extrema derecha, entraron de lleno en la esfera del cómic para tomar partido y hablar una y otra vez de la amenaza del retorno del fascismo. En las semanas previas a las elecciones, el apoyo a Boric traspasó las fronteras del país y fue escenificado por varios artistas del cómic de Argentina, Perú y Bolivia.

- 8 En el caso del cómic, como en otros muchos ámbitos culturales, Estados Unidos ocupa un lugar privilegiado que influye en el resto del continente. El país es un prolífico productor que ha inundado con sus publicaciones a Canadá desde principios del siglo XX, al igual que a América Latina, pero que paradójicamente ha favorecido muy poco la circulación de cómics procedentes del resto del continente y no ha permitido que autores de origen no estadounidense hicieran carrera en el mercado nacional. Los escasos ejemplos que nos vienen a la mente apuntan a los dibujantes Sergio Aragonés (hispano-mexicano, nacido en 1937) y Antonio Prohías (1921-1998, cubano), que fueron dos pilares de la revista satírica *Mad* en los años 1960, o al talentoso dibujante argentino José Luis Salinas (1908-1985), que ilustró la popularísima tira diaria *Cisco Kid* para King Features Syndicate entre 1951 y 1968. Por el lado canadiense, hubo dos inmigrantes que sí hicieron carrera en Estados Unidos: Harold Foster (1892-1982), creador de dos memorables personajes de cómics de prensa (« Tarzán » en 1929 y « El Príncipe Valiente » en 1937), y también Joseph Shuster (1914-1992), originario de Toronto y cuya familia emigró a Cleveland, que se convirtió junto a Jerry Siegel en el cocreador de Superman (1938). Más recientemente, encontramos a los dibujantes brasileños Roger Cruz (nacido en 1971) y Mike Deodato (nacido en 1963), contratados por Marvel y DC en los años 1990.
- 9 La importación al mercado estadounidense de cómics procedentes del norte o del sur del continente ha sido igualmente marginal. En la primera mitad de la década de 1940, la publicación en el diario progresista neoyorquino *PM* y otros diarios de la tira cómica más popular de la Argentina de la época, *Patoruzú*, de Dante Quinterno, se considera una grata excepción. Sin embargo, cuando en octubre de 1945 el semanario *Patoruzito* empezó a publicarse en Argentina (y se publicó durante diecisiete años), quince de las veinticinco tiras que lo componían eran de origen estadounidense, reflejo de la realidad económica de la posguerra, donde los cómics estadounidenses, abundantes y baratos de importar, permitían llenar las revistas hasta que surgiera una producción local que tomara el relevo. En 1952 solo quedaban cuatro series no argentinas en *Patoruzito*<sup>5</sup>. Ciertamente es que, en el ámbito del cómic, Argentina fue desde los años 1930 tan importante para América Latina como lo fue Bélgica para Europa. El gran guionista argentino Héctor Germán Oesterheld (secuestrado y probablemente asesinado por la Junta Militar en 1977) estaba convencido de que había que luchar por una industria nacional de la historieta con sello propio y organizada de forma cooperativa, valores que puso en práctica en su escritura, pero también en su práctica como editor en Frontera, una mítica editorial en la que este geólogo apasionado por la ficción pudo desplegar todo su potencial como guionista trabajando con los más grandes dibujantes de la época.
- 10 Hay que evitar analizar la circulación de los cómics sudamericanos en Estados Unidos a través del prisma de su distribución al otro lado del Atlántico: para los aficionados europeos al cómic, parece incomprensible que los estadounidenses hayan tenido que esperar hasta el siglo XXI para descubrir las principales obras de la historieta argentina de los años 1960, distribuidas en Europa a partir de los años 1970: *Mafalda* (1964-1973) de Quino y *Mort Cinder* (1962-1964) de Alberto Breccia (dibujante) y Héctor Germán Oesterheld (guionista). En Estados Unidos, hubo que esperar a los años 1980 para que diversas editoriales alternativas de *comic books* publicaran esporádicamente tiras latinoamericanas, principalmente argentinas, retomadas tras haberse hecho notar primero en Europa<sup>6</sup>. El caso más evidente es el del dibujante Alberto Breccia: la iniciativa de traducir y publicar su obra en inglés en Estados Unidos es bastante

reciente. Tras adquirir los derechos de su obra, la editorial Fantagraphics se ha embarcado en el proyecto de publicar gran parte de su obra en ese país. En 2021, el ingreso de Breccia en el Salón de la Fama Eisner —especie de galería de honor del mundo del cómic, que se proclama cada año en la Convención Internacional de Cómic de San Diego (Comic-Con)— forma parte de un proceso de reconocimiento « en diferido » de este autor clave de la historia del cómic del siglo XX.

- 11 Aparte de la constitución del cómic en objeto de investigación académica solo en los albores del siglo XXI, las numerosas zonas grises en este campo de estudio se deben a mecanismos conocidos e identificados en otros medios de expresión en los dos últimos siglos: por un lado, el peso desproporcionado del inglés y, en menor medida, del francés en la difusión de la investigación y, por otro, la marcada correspondencia entre la visibilidad en el mercado y el « interés » académico: a mayor reconocimiento de un producto cultural, mayores posibilidades de convertirse en objeto de investigación académica. En cuanto salimos de los focos históricos de producción de cómics, es decir, esencialmente Estados Unidos y Argentina, y, en menor medida, Canadá, el resto del continente, incluido el Caribe, forma un conjunto en el que la producción de cómics queda por descubrir en los países del « Norte ». En el último medio siglo, la legitimación cultural del cómic ha sido aún muy incipiente en muchos países en desarrollo. Como se muestra en el artículo de Chris Reyns de este número, Canadá, un país de multiculturalismo institucionalizado, es un ejemplo sorprendente de espacio nacional en el que los cómics circulan de forma muy desigual y asimétrica según las lenguas de origen y la identidad cultural de sus creadores.
- 12 La ambición de este número de IdeAs es:
1. mostrar la diversidad de un medio de expresión que, en el espacio continental americano, no se limita a la exacerbada visibilidad de los comics estadounidenses, sino que está igualmente presente en las historietas de habla hispana (en particular de los dos pesos pesados en este ámbito como son México y Argentina), en los quadrinhos lusófonos y en los cómics de lengua francesa;
  2. arrojar luz sobre las formas de circulación del cómic en el espacio americano, a través de obras, creadores, editores y corpus en inglés, español, portugués y francés.

---

## NOTAS

1. Francisco Ucha y Celso Sabadin, «As incriveis aventuras de Alvaro de Moya», *Jornal da ABI* 368 (julio de 2011), págs. 39-44. Consultable en línea: <https://issuu.com/ucha/docs/jornaldaabi368>.
2. El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fue una experiencia artística sin precedentes que marcó la vida cultural de Buenos Aires en los años 1960. Fue creado con la misión de promover los estudios y las investigaciones de alto nivel, con miras a modernizar la producción artística y cultural del país. Con el tiempo, se convirtió en un auténtico vivero de artistas y de prácticas artísticas de vanguardia.
3. Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971). Traducción en francés: *Donald l'imposteur ou l'Impérialisme raconté aux enfants* (París, Alain Moreau, 1976). La traducción en inglés, de David Kunzle, *How to Read*

Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comics, fue publicada por primera vez en 1975 en Inglaterra por la International General. La reedición más reciente es la de Pluto Press, de 2019.

4. Ariel Dorfman, «How we roasted Donald Duck, Disney's agent of imperialism», *The Guardian*, 5 de octubre de 2018. URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/05/ariel-dorfman-how-we-roasted-donald-duck-disney-agent-of-imperialism-chile-coup>.

5. Carlos A. Altgelt, «Will the Real Bela Lanan Please Stand Up?» *Stripper's Guide*, 22 de mayo de 2017. URL: <http://strippersguide.blogspot.com/2017/05/will-real-bela-lanan-please-stand-up.html>.

6. Por ejemplo: *Sinner* (Fantagraphics, 1987-1990) de José Muñoz (dibujante) y Carlos Sampayo (guionista); *Evaristo: Deep City* (Catalan, 1986) de C. Sampayo (guionista) y Francisco Solano López (dibujante); *Alvar Mayor: Death and Silver* (4Winds, 1989) de Carlos Trillo (guionista) y Enrique Breccia (dibujante); *The Moving Fortress* (4Winds, 1988) de Ricardo Barreiro (guionista) y Enrique Alcatena (dibujante); *New York: Year Zero* (Eclipse, 1988) de Ricardo Barreiro (guionista) y Juan Zanotto (dibujante); *Perramus* (Fantagraphics, 1991-1992) de Alberto Breccia (dibujante) y Juan Sasturain (guionista). Puede añadirse a esta lista el cómic brasileño *Fallout 3000* (Caliber, 1996), creado por el dibujante Mike Deodato y su padre Deodato Borges.

---

## AUTORES

### JEAN-PAUL GABILLIET

Agrégé d'anglais et docteur en études anglophones, Jean-Paul Gabilliet est professeur de civilisation nord-américaine à l'Université Bordeaux Montaigne, où il a créé en 2020 le master « Bande dessinée : édition, théorie et critique ». Il est spécialisé dans l'histoire culturelle de la bande dessinée et de l'illustration en Amérique du nord et en Europe, domaine auquel il a consacré plus de soixante-dix articles depuis une trentaine d'années. Il est l'auteur de *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books* (UP of Mississippi) et de la première biographie consacrée au "pape" de la bande dessinée underground américaine, R. Crumb (Presses Universitaires de Bordeaux, 2012). En 2020, il a été guest editor de la revue annuelle publiée par Pace University (New York) *Journal of Comics and Culture* pour un numéro thématique intitulé "US Comics in France / Bande Dessinée in America".  
[jnplgabilliet\[at\]gmail.com](mailto:jnplgabilliet[at]gmail.com)

### LAURA CARABALLO

Post-doctorante, Université Bordeaux Montaigne, laboratoire CLIMAS (Cultures et littératures des mondes anglophones)  
[laurac.caraballo\[at\]gmail.com](mailto:laurac.caraballo[at]gmail.com)