
**EDITAR HISTORIETAS EN AMÉRICA LATINA:
ALGUNAS CUESTIONES DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA***



*Ivan Lima Gomes***

Introducción

Fenómeno asociado a la diversificación de la prensa y al surgimiento de nuevas tecnologías de impresión, edición y producción de imágenes de fines del siglo XIX,¹ las historietas fueron editadas en distintos soportes como periódicos, revistas y álbumes. En el mundo contemporáneo, las novelas gráficas y los libros para coleccionistas introducen nuevas cuestiones en torno a la relación entre historieta y sus formatos editoriales. Las distintas formas de editar historietas son indicativas de su historicidad en cuanto práctica cultural, al tiempo que sus múltiples denominaciones señalan la existencia de una historia de circulación de este tipo de bienes simbólicos. *Comic, bande dessinée, fumetto, manga, história em quadrinhos*, novela gráfica, historietas: son muchos los nombres para una práctica cultural que articula secuencialmente imágenes, palabras y otros símbolos gráficos. Ahora bien, ¿todas esas etiquetas quieren decir la misma cosa? Si las primeras investigaciones sobre narrativas gráficas tenían como objetivo responder a la pregunta sobre qué es la historieta y avanzaron hacia definiciones formales que descubrían historietas en expresiones visuales tan remotas como la pinturas rupestres o la columna del emperador romano Trajano, perspectivas teórico-metodológicas recientes apuntan a otros caminos. Se pretende comprender las apropiaciones y circulaciones históricas que atravesaron a la historieta en determinados contextos desde una perspectiva de estudio de su lenguaje y de sus condiciones materiales de producción, circulación y consumo. En este sentido, lo que tenemos es un abordaje

*Agradezco a Sebastian Gago por la traducción y comentarios críticos a una versión preliminar de este texto.

** Universidad Federal de Goiás, <igomes2@gmail.com>.

¹ Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009.

que concibe a este producto cultural más allá de los límites nacionales, comprendiendo esta forma estética a partir de una mirada transnacional.²

En el escenario contemporáneo, las novelas gráficas/*graphic novels* introducen nuevas cuestiones sobre las relaciones entre historieta y libro. Actualmente un lector no muy entrenado en la materia podrá encontrar historietas más próximas a libros literarios en grandes librerías, editados en formatos especiales y dirigidos a coleccionistas y aficionados dispuestos a pagar un precio elevado por ellas.

Como la historieta, al igual que la literatura, es un lenguaje dependiente de otros soportes (libros, revistas, *web*), lo que queda claro es que pensarlas a partir de problemas comunes al resto del mundo editorial —relaciones entre imagen y texto, formas de publicación, de circulación y de lectura— introduce nuevas miradas para discutir la historicidad de las historietas en cuanto práctica cultural que se desarrolla en el tiempo y el espacio. En este sentido, el foco de esta investigación recaerá en algunos estudios de caso latinoamericanos. Indagamos aquí, a partir de un recorte específico, formatos variados asociados al lenguaje del cómic —tiras cómicas, revistas de historieta, novelas en libro—, como también sus articulaciones más explícitas con el mundo del libro. La reflexión presente en este texto adopta un abordaje panorámico, buscando tomar nota de algunas de las posibles vías de acceso al conocimiento sobre la historieta a partir de los debates suscitados por los campos de la historia del libro y de la lectura.³ En resumen, esperamos contribuir al debate más reciente acerca del diálogo entre la historieta y los libros.⁴

El problema gráfico y lingüístico de los globos o bocadillos

Definir las historietas a partir de la presencia o ausencia de elementos formales es un criterio asumido por muchos estudios dedicados al tema. Es el debate acerca del “verdadero origen” de las historietas, que considera que estas son herederas de otras manifestaciones propias de épocas muy

² Daniel Stein, Shane Denson, Christine Meyer (eds.), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 2013.

³ Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.

⁴ Las posibilidades de la relación entre historieta y narrativas literarias son indicadas en la introducción del *dossier* temático publicado recientemente en la revista *Image and Narrative*, Cf. Chris Reynolds-Chikuma, Hugo Frey, “Introduction”, *Image and Narrative*, vol. 17, núm. 3, 2016, pp. 1-5.

distintas: pintura rupestre, jeroglíficos egipcios, inscripciones precolombinas y las aleluyas de la España de los siglos XVII al XIX, por ejemplo. Estas expresiones tienen en común la presencia de imágenes que deben ser “leídas” en serie, lo que ayudará a consolidar la expresión “arte secuencial” como abordaje conceptual de la historieta. Esta conceptualización ha sido adoptada hasta la actualidad por segmentos del periodismo, la crítica y el campo académico.⁵ Sin embargo, tal noción no tiene en cuenta las especificidades técnicas y culturales que deben ser asociadas a las historietas y que se originan a partir de los avances tecnológicos y los recursos visuales que se desarrollaron en el siglo XIX e inicios del XX. “Arte secuencial” funciona como una forma de legitimación social, o más bien como una estrategia de *marketing*, de una expresión visual históricamente desvalorizada por la crítica cultural.

Según esta interpretación, las historietas no habrían surgido en Estados Unidos, sino en Europa a partir del artista suizo Rodolphe Töpffer. Publicada en 1833, *Histoire de M. Jabot* contenía imágenes en serie acompañadas de leyendas, lo que le permitía definir su trabajo como literatura en estampas. A partir de tal abordaje, puede observarse el descubrimiento de pioneros de las historietas a partir de cada contexto nacional. Realizar una lista de ellos sería una larga tarea; entre otros, cabe destacar aquí la obra de Angelo Agostini, quien es considerado, por la bibliografía brasileña “el padre de los *quadrinhos*” por su trabajo *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte* (1869). Actualmente, el principal premio dedicado a las historietas en Brasil lleva el nombre de este autor nacido en Italia. Agostini vivió su infancia y adolescencia en París y migró al país amazónico con 16 años. Luego, se convirtió en el más relevante artista gráfico del Imperio del Brasil. En relación con la historieta, Agostini se destaca por haber participado en los años iniciales de la revista infantil ilustrada *O Tico-Tico* (1905-1962), que introdujo en Brasil diversas tiras cómicas de éxito en Estados Unidos al inicio del siglo XX, como *Little Nemo in Slumberland* (1905), de Winsor McCay, y *Krazy Kat* (1913-1944), de George Herriman.

Mientras la controvertida reivindicación del nombre de Angelo Agostini como patrono de las *histórias em quadrinhos* es una actitud que se mantiene entre los iniciados brasileños en este lenguaje estético,⁶ manifestaciones gráficas próximas al cómic pueden encontrarse en revistas y periódicos

⁵ Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse, 1985. Scott McCloud, *Understanding comics*, Nueva York, Harper Perennial, 1994.

del país sudamericano desde las primeras décadas del siglo xx. Desde 1905, *O Tico-Tico* lanzaba adaptaciones brasileñas para *Buster Brown*, tira creada por Richard Outcault. Su éxito fue tal que el personaje —conocido en Brasil como Chiquinho— creció en el interior de la revista: protagonizó nuevas historias, un universo de nuevos personajes, ausentes en la versión estadounidense, y llegó a la adolescencia. Chiquinho se convirtió en el símbolo de *O Tico-Tico*.⁷

Además de las adaptaciones de material estadounidense, artistas como J. Carlos y Max Yantok publicaron material propio en la citada revista: el primero, las tiras *Reco-Reco*, *Bolão e Azeitona* (1931) y el segundo, *Kaxinbow* (1910). El personaje Bolão (cuyo nombre original es Woozy Winks, de la serie estadounidense *Plastic Man*), llegó a ser utilizado en la publicidad de los chicles Ping-Pong a comienzos de los años 1960,⁸ siendo también concebida la producción de una serie animada con los personajes, aunque sin éxito.

Las historietas publicadas en *O Tico-Tico* ofrecen ejemplos interesantes en relación con las tensiones presentes en el interior del formato. Así como las revistas ilustradas francobelgas de principios del siglo xx demostraban resistencia frente al uso del recurso del globo de diálogo,⁹ las historietas brasileñas publicadas en *O Tico-Tico* eran objeto de la intervención de sus editores. Por ejemplo, se eliminaban globos de diálogo y se los reemplazaba por líneas de texto al pie de la viñeta, en la línea de la tradición visual difundida por artistas ligados a la técnica litográfica, como Rodolphe Töpffer y, en Brasil, el ya mencionado Angelo Agostini. Lo que aparenta ser un tema menor en relación con el argumento desarrollado en la secuencia de viñetas, revela que la introducción de una forma de narrar con soluciones gráficas y visuales propias no se daba sin resistencias.¹⁰

⁶ Entre los numerosos trabajos dedicados a reivindicar a Angelo Agostini como el primer autor de historieta brasileña, se destaca: Antônio Cagnin, “Angelo Agostini-uma pesquisa”, *Nona arte*, vol. 2, núm 2, 2013, pp. 53-73.

⁷ Roberto Santos e Waldomiro Vergueiro, *O Tico-Tico: centenário da primeira revista em quadrinhos do Brasil*, São Paulo Ópera Graphica, 2005.

⁸ Waldomir Vergueiro, “A odisseia dos quadrinhos infantis brasileiros: Parte 1: De O Tico-Tico aos quadrinhos Disney, a predominância dos personagens importados”, *Agaguê*, vol. 2, núm 1, 1999.

⁹ Pascal Lefèvre, “The Battle over the Balloon”. *Image and Narrative*, vol. 7, núm. 14, 2006.

¹⁰ Es notable que ninguno de los numerosos artículos presentes en la obra de referencia sobre *O Tico-Tico* trate tal intervención gráfica como un problema histórico a ser debatido. Cf. Roberto Santos, Waldomiro Vergueiro, *O Tico-Tico...*

En tiempos en que el lenguaje del cómic aún estaba en gestación y los derechos autorales de sus creadores no eran reconocidos, tal procedimiento parece haber sido común a otros países, como México. Veamos el caso de la tira cómica *Happy Hooligan* (1900-1932), creada por Frederick Opper, cuyo nombre cambió a *Aventuras del papá de Pancholín* cuando comenzó a publicarse en el diario *El Universal* a partir de 1917. El protagonista, por tanto, pasó de ser un sufrido, aunque feliz, miembro de las clases populares de la sociedad estadounidense, a un padre en busca de un personaje mexicano de historieta que se encontraría desaparecido —al menos de las páginas del diario—. Argumento que difería bastante de la concepción original de la historieta, lo que redundó en significativas adaptaciones en los textos de los globos de diálogo, que pasaron a hacer referencia a aspectos de la vida mexicana.¹¹

Reconocemos otro caso de circulación y apropiación cultural en la serie *Bringing up father* (1913-2000). El título de George McManus trataba con humor, al igual que otras historietas, las experiencias de inmigrantes en Estados Unidos. En este caso, el matrimonio de irlandeses Jiggs y Maggie se enriquece rápidamente y debe enfrentar todo tipo de dificultades para poder adaptarse a su nueva realidad. Incluso en América Latina, *Bringing up father* contribuyó para representar la modernidad urbana de las primeras décadas del siglo xx y la movilidad social ascendente de sectores medios en diversos países de la región. En Brasil, el matrimonio Jiggs y Maggie fue conocida como *Pafúncio e Marocas*, inspirando programas televisivos de humor hasta la actualidad. En Chile, esta serie fue publicada en 1922 por el periódico *El Mercurio* como *Amenidades del diario vivir* o *Educando a Papá*, con la pareja de personajes traducido como Don Fausto y Crisanta. El primero sirvió de título para una producción cinematográfica y para una revista de historietas e ilustraciones entre 1924 y 1964, en tanto que Crisanta se convirtió en sinónimo de mujer que domina a su marido, preferentemente portando un palo de amasar.¹² En Argentina, estos personajes fueron publicados por el diario *La Nación* desde 1920 bajo el título de *Pequeñas Delicias de La Vida Conyugal* y con autoría de Arturo Lanteri. El matrimonio, readaptado a la realidad cultural local, fue renombrado como Trifón y Sisebutas y alcanzó un significativo éxito entre los lectores, al punto que inspiró una adaptación teatral y algunas canciones, como *Sisebuta y Don*

¹¹ Una enfoque amplio sobre las historietas mexicanas fue desarrollado en Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados: cómic y censura en el México posrevolucionario*, México, FCE, 2004.

¹² Jorge Montealegre, *Historia del humor gráfico en Chile*, Lleida, Milenio, 2008, pp. 203-204.

Trifón, un charleston humorístico compuesto por Modesto Papávero en 1925. Un fragmento de la letra de la composición de Papávero describe a la esposa de Don Trifón: “Sisebuta con su empeño/ de ser dueña del hogar/ con especial dedicación/ quiere a su esposo modelar./ Sisebutas a millares/ si usted quiere encontrará/ pues la mujer en la actualidad/ es un autoridad!/ Ella manda y nada más”.¹³ Otra pieza musical, más cercana en el tiempo, que hace referencia a la historieta de Arturo Lanteri es *Pequeñas delicias de la vida conyugal*, una joya del *rock* del dúo porteño Sui Generis (1974).

Intervenciones de este tipo eran comunes en las historietas publicadas en América Latina. Y operaban en aspectos del propio lenguaje y estética de los cómics, como en el caso de los globos de diálogo. Recurso asociado a la historieta desde sus orígenes, los globos o bocadillos parecen haber causado tensiones entre los editores de historieta de la región. Al ingresar en un campo marcado por la tradición francesa de las revistas ilustradas y sus publicaciones repletas de imágenes en serie acompañadas del cartucho o pie de texto, algunas series en cuadrillos tuvieron que adaptarse a las condiciones técnicas y al perfil editorial de aquellas publicaciones. Como sugiere Chartier, sería como si los procedimientos de puesta en texto sufrieran la interferencia directa de los procedimientos de puesta en libro,¹⁴ por medio de iniciativas como la eliminación de globos de diálogo y su sustitución por los cartuchos al pie de la viñeta.

La circulación de los cómics más allá de las fronteras de Estados Unidos se debe, en gran medida, a los *syndicates*, agencias distribuidoras especializadas en producir y distribuir historietas. El rápido éxito comercial y de público que desde finales del siglo XIX experimentó esta forma narrativa, no comprendía solamente a consumidores estadounidenses; rápidamente regiones como Europa y América Latina se tornaron lectoras de cómics. Si una historieta como *Mutt and Jeff* (1907-1983), de Bud Fisher, demostraba que grandes acontecimientos históricos desarrollados fuera de Estados Unidos, como la Revolución Mexicana, no podían ser ignorados ni por la historieta, estas tampoco podrían dejar de lado al público lector de más

¹³ Marcela Gené, “‘Sisebutas’ en Buenos Aires. Family Strips de los años veinte”, *Antíteses*, vol. 5, núm. 9, 2012, pp. 181-204.

¹⁴ Los procedimientos de puesta en texto son “las consignas, explícitas o implícitas, que un autor incluye en su obra para que se haga de ella la lectura [...] que esté conforme su intención”. Los procedimientos de puesta en libro a las intervenciones en un texto realizadas durante su edición, “y que pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto”. Roger Chartier (ed.), *Prácticas de la lectura*, La Paz, Plural, 2002, p. 79.

allá de las fronteras de la potencia del norte. A fines de los sesenta, el teórico belga Armand Mattelart destacaría que un *syndicate* como *King Features Syndicates* conseguía traducir sus cómics en más de 30 idiomas para más de 100 países y publicarlos en más de 5 000 periódicos.¹⁵

La circulación de las historietas en el ámbito transnacional causaría impactos en otras artes, como en la literatura y el mundo de las artes visuales. Un ejemplo de ello fue la incorporación del exitoso personaje de dibujos animados e historietas *Felix the Cat* (1919-), creación del australiano Pat Sullivan y el estadounidense Otto Messmer, en el universo de personajes de la literatura infanto-juvenil del escritor brasileño Monteiro Lobato. Otro caso es el de *Mutt, Jeff e Cia.*, del también brasileño Benjamin Costallat e inspirado en la serie homónima de Bud Fisher.¹⁶

Revistas de historietas: lecturas e imágenes peligrosas

Todo cambiaría en la década de 1930 a partir de la idea de algunos distribuidores de historietas de plegar un suplemento de periódico y venderlo como una revista. La solución barata y sin mayores preocupaciones en adaptar las técnicas de impresión al nuevo formato, permitió que tales revistas contasen con calidad aceptable desde el punto de vista gráfico. Los colores tenían que ser primarios y chillones para aparecer en la impresión y las letras eran de lectura dificultosa. Asimismo, la selección poco rigurosa de series de calidad para ser publicadas —también debido a que no abundaban los historietistas que quisieran vincularse a tal medio— acercaban a tales revistas a la literatura *pulp*. Las historietas, que en un comienzo eran llamadas “diversión en cuatro colores”, al ser publicadas en este tipo de revistas pasaron a ser llamadas “pesadillas en cuatro colores” por periodistas, pedagogos y demás críticos de las limitaciones editoriales de aquel primigenio soporte de revistas.¹⁷ Y nacía también la moderna industria de revistas de historietas, con su personaje ícono, Superman, creado en 1933 por Jerry Siegel y Joe Shuster. El personaje recién consiguió conquistar a un público masivo cuando comenzó a ser publicado en revistas; an-

¹⁵ Armand Mattelart, “La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile”, *Estudios Internacionales*, vol. 4, núm. 13, 1970, pp. 139.

¹⁶ Benjamim Costallat, *Mutt, Jeff e Cia.*, Río de Janeiro, Leite Ribeiro, 1922.

¹⁷ Jean-Paul Gabilliet, “‘Fun in four colors’: comme la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis”, *Transatlantica*, vol. 4, núm. 1, 2005, pp. 1-8.

teriormente, sus autores intentaron publicarlo como tiras, pero sin éxito comercial ni reconocimiento del público.

La diferenciación entre *comic strips* y *comic books* era marcada y clara en Estados Unidos, como lo muestra el interesante caso de la serie *The Spirit* (1940-), de Will Eisner. Se trataba de un superhéroe que, al revés de lo que ocurriría con Superman, Batman y otros clásicos, no sería molestado por los críticos que se guiaban por los índices de ventas más significativos de las revistas de historietas. ¿Por qué? Según Eisner, *The Spirit* era una revista de superhéroe publicada como suplemento dominical de periódicos, lo que la tornaba “limpia” en relación a la “sucias y miserable turba que estaba haciendo historietas [en revistas]”.¹⁸ Respecto a las publicaciones fuera de Estados Unidos, no siempre tal asociación entre superhéroes y formatos de edición quedó clara, como en el caso latinoamericano. Resulta curioso notar que los superhéroes ingresaron al mercado de publicaciones en algunos países de la región en paralelo con otros héroes carentes de atributos “superheroicos” y pertenecientes a géneros tan distintos como detectivesco, aventuras en la selva y ciencia ficción, siendo publicados en suplementos específicos que comenzaron a circular en los diarios desde los años treinta.

Las primeras editoriales dedicadas a revistas de historietas surgieron entre los años veinte y los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El primer caso es el de Argentina, con sus pioneras Editorial Columba (1928-2001) y Editorial Dante Quinterno, fundada en 1936. El segundo caso es el de la brasileña Editora Brasil-América Limitada (EBAL) (1945-1995), y posteriormente el de Editorial Novaro (1948-1985) en México. Tal opción editorial, de publicar de forma indiscriminada héroes y superhéroes en revistas, dio lugar a configuraciones específicas si las comparamos con el escenario estadounidense. En el caso de EBAL, sus primeros superhéroes publicados en una revista propia salieron en 1947, bajo el título de *Herói*. Meses más tarde, el sello publicaba la revista *Superman*, en cuya portada el conocido personaje era acompañado por Batman y Robin. Sin embargo, resulta curioso el texto editorial de presentación de la revista, que considera que el “hombre de acero” es uno de los “Superman”, al lado de Batman, Joel Ciclone —nombre adoptado para el personaje Flash (1940-)— y otros personajes más o menos dotados de superpoderes.

¹⁸ Will Eisner, Frank Miller, Charles Brownstein, *Eisner/Miller: una entrevista cara a cara conducida por Charles Brownstein*, São Paulo, Criativo, 2004, pp. 120.

A lo largo de los años, tal dimensión se desdobló de tal manera tratando de manera análoga personajes tan distintos como Superman, Batman, Dick Tracy (1931-), Mandrake *The Magician* (1934) y otros. De cierta manera, fue como si todos contaran con el mismo poder: el poder del imperio estadounidense. Estados Unidos se tornaban una especie de Kriptón, tierra de origen de Superman —cuya sucursal latinoamericana sería México—. A lo largo de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, la región situada al sur del río Bravo fue dominada por publicaciones de origen estadounidense que mantenían, por medio del sello Novaro (por entonces Editorial SEA), un acuerdo especial con los *syndicates de comics* que incluía el derecho a la amplia distribución de su material a otros países hispanoamericanos. Según el intelectual chileno Manuel Jofré (1944), Editorial Novaro era “una institución clave de los aparatos hegemónico-ideológicos de Estados Unidos, utilizados para expandir en América Latina la adhesión a EUA”.¹⁹

Surgían las críticas al discurso legitimador del imperialismo cultural presente en los cómics estadounidenses. Numerosos son los ejemplos de nuevas historietas que cuestionan de variadas maneras el predominio cultural de las producciones de Estados Unidos que se establece a partir de la segunda post guerra a mediados del siglo XX. Para comenzar, nos centremos en el caso chileno de la Editora Nacional Quimantú, asociada al gobierno socialista de la Unidad Popular (1970-1973).

El trazo simple, el tratamiento paródico y crítico en relación al canon superheróico y el contraste entre fantasía y realidad serían recursos trabajados en la historieta de Quimantú titulada *Año 2.200*. Dibujada por Guidú a partir de los guiones del arquitecto, filósofo y escritor Saúl Schkolnik, era una narración de ciencia ficción que se alimentaba del imaginario de la Guerra Fría en torno a la carrera espacial para tejer comentarios sobre la realidad chilena. Una serie publicada en el tercer número de la revista de historietas *Cabrochico*, principal iniciativa del género promovida por la editorial, se desarrolló en torno a la temática del papel del superhéroe en la vida de los niños de un planeta distante.²⁰ Tras un llamado de alerta, los personajes Gagarito, Protón y compañía aterrizan su nave y se ven frente a una escena inesperada.²¹ Parecen inspiradas en el personaje Super-Super —una parodia de Superman, personaje paradigmático de DC Comics— y dotadas de capas que sirven de referencia directa para la

¹⁹ Manuel Jofré, *La historieta en Chile en la última década*, Santiago, CENECA, 1983, p. 62.

parodia, algunos niños del planeta visitado por Gagarito y sus amigos se lanzan desde una piedra en dirección a un árbol con la esperanza de volar y, de esa manera, salvar un gatito que no podía bajar de la cima del árbol. Los sucesivos intentos fracasan y en el rostro de los niños se observan expresiones de frustración —y hematomas—. Aun después de que la realidad probó la falacia de los relatos superheroicos, los niños continúan fieles al superhéroe, al punto de atacar a pedradas a Gagarito y sus amigos, quienes afirman que Super-Super no pasa de ser un “cuento”. El poder de Super-Super queda claro para los protagonistas cuando constatan su presencia en todo lugar: eso explica la razón por la cual los niños piensan solo en el superhéroe como la solución para todos los problemas.

Presentes en las revistas de historietas, programas de televisión, anuncios publicitarios y monumentos públicos, los superhéroes encarnarían un “lugar de memoria” incómodo para un proyecto socialista cuyo objetivo era la emancipación popular. Contra la individualización de las acciones, el trabajo en equipo defendido por *Cabrochico* aparece durante el desenlace de la narrativa: cuando uno de los niños, al realizar un salto más, se lastima la cabeza y necesita de auxilios médicos, los personajes chilenos lo atienden urgentemente, y entonces proponen la cooperación colectiva como una estrategia para alcanzar juntos a la mascota atrapada en la cima del árbol. Los muchachitos, finalmente, comprueban que ya no necesitan de Super-Super para solucionar sus problemas y agradecen a los protagonistas, quienes a la postre parten de regreso al espacio sideral.

La reducción cómica del universo de los cómics de superhéroes y de sus lectores fue una excepción dentro del proyecto editorial de Quimantú, si bien debe haber agradado a los editores de *Cabrochico*, que retomaron una de las viñetas de la historieta y la convirtieron en suplemento dirigido a los padres. Ese suplemento, en el cual los editores argumentaban a favor de la propuesta de la revista, fue concebido como respuesta a la repercusión de los primeros ejemplares distribuidos,²² medida por las cartas de lectores enviadas al sello. El objetivo era explicar a ellos la propuesta política de la revista que, en sus cuatro primeras ediciones, concentró todos sus esfuerzos en la deconstrucción crítica de diversas narrativas y personajes que habitaban el imaginario social de los niños chilenos

²⁰ *Cabrochico*, núm. 3, Santiago de Chile, 1971, pp. 9-16.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² *Ibid.*, núm. 5, pp. 22-23.

El texto del suplemento comienza con una crítica a los cuentos de hadas tradicionales, para compararlos posteriormente con las historietas de superhéroes. Al hablar de estas, los editores de la publicación cuestionan a los padres sobre si realmente los niños deberían creer que un hombre solo tiene condiciones de solucionar todos los problemas del “país y del mundo” o si, por el contrario, las dificultades de cada uno deberían ser solucionadas por media de la cooperación. En vez de respaldar el individualismo valorizado entre los superhéroes, los padres deberían apoyar narrativas que incentivasen la “unión de todos los chilenos para el progreso del país”, mostrando a los hijos “que es mejor ayudarse los unos a los otros, como nosotros, adultos”, en vez de quedarse esperando a Superman.²³ Posteriormente, el suplemento problematiza el etnocentrismo presente en una historieta de Disney que trataba a los “estúpidos nativos” de forma, en efecto, despreciativa; las historietas de terror también fueron blanco de críticas, por su contenido considerado moralmente degradante y violento. El texto indica que, en lugar de esos relatos, deberían ser estimuladas historietas que prioricen la cooperación y que resaltasen el papel del trabajo y del deporte en la formación saludable de los niños chilenos, como puede apreciarse en la serie de ciencia ficción *Año 2.200*.²⁴

En el quinto número de *Cabrochico*, el suplemento hace mención directa a las discusiones sobre los sentidos de las historietas que poblaban la prensa y los debates académicos sobre el tema desde mediados de los años sesenta en Chile. Al lado de *Para leer al Pato Donald*, el libro *Superman y sus amigos del alma* provee datos significativamente valiosos para el debate acerca de los sentidos sociales de las historietas en el Chile socialista gobernado por Salvador Allende. Resultado de investigaciones realizadas en el interior del sello Quimantú entre 1971 y 1972, esta obra fue escrita por Ariel Dorfman en coautoría con el sociólogo Manuel Jofré, y publicado en 1974 en Argentina. Cuando se produjo el golpe de Estado que derrocó al gobierno de la Unidad Popular, el libro se encontraba en fase final de producción, listo para encuadernación y con el título inicial de “Documentos secretos sobre la vida íntima de Superman y sus compañeros del alma”.²⁵ El título era una clara referencia al libro *Documentos secretos de la ITT*, lanzado por el sello Quimantú en 1972 y que generó fuerte reper-

²³ *Ibid.*, núm. 5, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, núm. 5, pp. 30-31, 32, 33, 34, 35.

²⁵ Ariel Dorfman y Manuel Jofré, *Supermán y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Galerna, 1974, pp. 5-8.

cusión por aquellos años. El prólogo original de este nuevo libro habría sido escrito en formato de historieta —se perdió durante el secuestro del libro por los represores militares—, y buscaba apuntar la relación entre la ideología de los personajes de historietas y las intenciones insurreccionales de las clases dominantes contrarias a la UP. Al igual que Gagarito y sus amigos, los autores presentían que Superman estaba en todos los rincones de Chile y se tornaba el más peligroso enemigo a ser derrotado.

Tal perspectiva orientaba la política editorial de Quimantú para otras publicaciones de historietas, adaptándose a las especificidades de cada género narrativo. En el texto editorial publicado en el quinto número de *Cabrochico* —que salía dentro del suplemento dirigido a los padres—, el equipo responsable de las historietas en Quimantú dio a conocer, de forma ilustrativa e inquisitiva, su orientación con respecto a las series de terror:

Señora, ¿su hijo le tiene miedo a algunos animales, no se atreve a enfrentarse a una persona desconocida, le tiene miedo a la oscuridad?, ¿cuándo fue por primera vez a la escuela, tuvo temor de entrar en ella?

¿No cree que esto [un dibujo que presenta a dos hombres perseguidos por un dinosaurio, debajo del título ‘¿!terror!’?]. Para que una historieta sea interesante, ¿cree usted que hay que recurrir a estos métodos? ¿No cree que es mejor crear el suspenso con humor y no utilizando el terror?²⁶

La crítica sirvió para sugerir otros caminos a las historietas, tomando como modelo el enfoque en géneros como la ciencia ficción. El análisis de la serie de historietas *Año 2.200*, con dibujos de Guidú y guiones de Saúl Schkolnik —también editor jefe de la revista—, lleva a pensar que ella generó fuertes reacciones entre sus lectores. Centrada en las travesuras de un grupo de niños de algún lugar del espacio, este título tuvo una corta vida, siendo publicado solo en los primeros números de *Cabrochico*. A lo largo de sus viajes para otros planetas, los pequeños, liderados por Gagarito²⁷ y Próton, se encontraban con hábitos y costumbres de otros pueblos que consideraban controvertidos, procurando siempre cambiarlos y mejorarlos. No por casualidad, muchos de esos modos de vida problematizados se asociaban a valores opuestos a los de la “vía chilena al socialismo” expresada en el programa político de la Unidad Popular.

²⁶ *Cabrochico*, núm. 5, *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁷ Referencia clara a Yuri Gagarin, astronauta soviético que fue conocido, en el contexto de la Guerra Fría, por haber sido el primer hombre en viajar al espacio exterior al ponerse en órbita terrestre el 12 de abril de 1961.

Entre la vanguardia y la cultura de masas: historietas y libros

La producción literaria que operó una apropiación de las historietas en su narrativa, ya sea adoptándolas como temática principal o bien utilizando sus propiedades gráficas y visuales para problematizar el soporte editorial “libro”, tuvo su marco fundamental en las décadas de 1960 y 1970. En un periodo enmarcado por discusiones en torno al binomio “cultura erudita”/ “cultura de masas”, nombres conectados a las vanguardias literarias próximas al formalismo o al realismo fantástico tomaron las historietas como recursos críticos importantes para sus narrativas. Esta tendencia se observa en el análisis de algunas obras de escritores como Enrique Lihn y Julio Cortázar, y del movimiento de poesía brasileña denominado *Poema-Processo*, entre otros.

La producción literaria de Enrique Lihn durante los años setenta puede ser analizada en articulación con los debates presentes en la sociedad chilena acerca del papel que deberían asumir las artes en un contexto de transformación social. En un documento publicado por la revista de crítica cultural *Cormorán* a finales de 1970, un grupo de escritores e intelectuales —entre los que se encontraba Lihn y Ariel Dorfman— defendía que, a partir de la llegada de la Unidad Popular al poder, era necesario que artistas y críticos asumieran la función de “vanguardia del pensamiento”. Para alcanzar ese fin, proponían discusiones sobre la superación de la condición de “subdesarrollo y de dependencia” en el campo cultural, sugiriendo la creación de una “Corporación de Fomento de la Cultura” y de un “Instituto del Libro y Publicaciones”, teniendo como norte la crítica a la cultura burguesa, por entonces considerada hegemónica.²⁸

Siguiendo esta línea de pensamiento, uno de los componentes de esta cultura burguesa eran precisamente los superhéroes. Se consideraba que efectivamente encarnaban la presencia imperialista en Chile. Si la sugerencia de una revista afín al gobierno de la Unidad Popular chilena indicaba que los superhéroes eran un “lugar de memoria” de la presencia de Estados Unidos en el país, su condición monumental y dominadora —y, por reducción metonímica, la de todos los cómics— tenía que ser contestada en el plano de la narrativa. La solución para ese objetivo se produjo por la asociación entre parodia y política. Esta fue la perspectiva de Ariel Dorfman y Armand Mattelart en su conocido y ya mencionado libro *Para*

²⁸ *Cormorán*, Santiago de Chile, núm. 8, 1970, pp. 7-9.

leer el Pato Donald, con su diálogo entre marxismo estructuralista francés y la mezcla de parodia y ensayo. También hizo lo propio Enrique Lihn en su novela vanguardista *Batman en Chile*.

Publicada en julio de 1973, *Batman en Chile* es una especie de historieta narrada en prosa y editada en formato de libro. La obra narra las desventuras del personaje de DC Comics en Chile, en su actuación como espía de la CIA, motivando la discusión de temas como la institucionalización de las izquierdas, la masificación de la sociedad, la prensa libre (y voraz) y el clima político del Chile de aquel periodo histórico. Fue publicada por Ediciones de la Flor, sello argentino conocido por editar historietas consagradas y reconocidas de diversas épocas, entre las que citamos a *Mafalda* (Quino), *Perramus* (Juan Sasturain-Alberto Breccia), *Inodoro Pereyra*, *Boogie el Aceitoso* (Fontanarrosa) y la contemporánea y exitosa *Gaturro* (Nik), así como obras literarias de Julio Cortázar, Umberto Eco y Rodolfo Walsh. Persiste la duda sobre por qué este libro no fue publicado por la editorial próxima a la Unidad Popular, Quimantú.

Tal vez la amplia crítica de Lihn al contexto chileno de la época pueda explicar el hecho de que su obra no haya sido publicada en Quimantú. En su texto *El circo en llamas*, se reafirma su estilo crítico y ácido, su crítica al país andino, al evaluar de forma rigurosa los años de la Unidad Popular y su fragilidad intelectual:

La política cultural de Cuba se caracterizó, durante doce años, por su indefinición teórica y una flexibilidad práctica hasta excesiva, pero que servía a los fines de la Revolución. Mientras esta juzgó conveniente prestigiarse internacionalmente, no dejó de atraer a los intelectuales de los tres mundos; de preferencia a los que ahora llama Fidel Castro, “las ratas intelectuales” de “esas sociedades decadentes, podridas y carcomidas hasta la médula de los huesos por sus propias contradicciones”.²⁹

En cuanto a la opción por Batman, cabe recordar que muchos de los personajes de la casa editorial Marvel Comics —tales como Captain America e Iron Man, usualmente asociados al imaginario imperialista estadounidense— por aquellos años aún eran poco conocidos en Chile. Por otro lado, Batman constituía un fenómeno mundial desde fines de la década de 1960, en parte merced al éxito que cosechaba la serie televisiva protagonizada por Adam West. Había asimismo una banda de *rock*, *Los Bats*, que se inspiraba en el personaje.

²⁹ Daniel Pacha, “Batman en Chile o la deformación de un mito”, *Aisthesis s/v.*, núm. 57, 2015.

Sin embargo, Batman se diferencia de otros superhéroes como Superman. El hombre murciélago es como un detective *noir*, cuya humanidad se expresa en su origen —venganza por la muerte de sus padres— y en su combate al crimen, que se hace posible gracias a su inteligencia y no por la posesión de superpoderes. Su humanidad habilita la deconstrucción del mito, que resulta posible debido a las condiciones de la realidad chilena, significativamente distintas de la estadounidense. Citamos nuevamente a Daniel Pacha, quien discute los usos literarios de elementos próximos al lenguaje historietístico en *Batman en Chile*:

La realidad se vuelve una pesadilla para un personaje que termina superado por su exceso de pragmatismo. Por ejemplo, la imitación que Lihn hace en su escritura, de los cartuchos a manera de frases tópicos que permiten diálogos internos de los personajes o marcaciones temporales como elipsis, *flash backs*, *raccontos* o *flash forwards* y desde luego cambios de escenario entre viñetas: ‘mientras tanto’ o ‘en otro lugar de la ciudad’, parecen estar destinados solo a Batman y no a quienes lo rodean, de modo que su sueño de mundos imposibles jamás retornará a la simpleza del sueño americano, hoy imposible de habitar.³⁰

La asociación entre vanguardia, crítica política e historieta también se desarrolló en Brasil, por medio de la poesía. Uno de los más destacados investigadores de cómics en el país amazónico fue Moacyr Cirne. Cirne trabajó como editor de la *Revista de Cultura Vozes* durante la década de 1960, contribuyendo a aproximarla a los debates en torno al estructuralismo y la semiótica. Reconocido estudioso de las narrativas dibujadas en Brasil, dialogó con las lecturas críticas sobre el tema producidas en Francia, que buscaban dotar a la historieta de legitimidad cultural.³¹ De perfil iconoclasta, con el objeto de defender las *histórias em quadrinhos* brasileñas afirmaba sin miedo que “entre un poema de [Carlos] Drummond [de Andrade] y una narración cualquiera de *Pererê*, optamos por la narración de *Pererê*”.³²

Cercano a las lecturas marxistas, nacionalistas y críticas al imperalismo de Estados Unidos, la perspectiva de Cirne integra una crítica a la dictadura militar brasileña (1964-1985) con una defensa de las historietas

³⁰ *Ibid.*, p. 55.

³¹ Jean-Noël Lafargue, *Entre la plèbe & l'élite. Les ambitions contraires de la bande dessinée*, S/L: Atelier Perrousseau, 2012.

³² Moacyr Cirne, *A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*, 4ª ed., Petrópolis, Río de Janeiro, Vozes, 1975b, pp. 9-10. *Pererê* es una revista de historieta publicada en Brasil entre 1960 y 1964. Su protagonista es uno de los más conocidos personajes del folclore brasileño.

de su país como contrapunto a la industria de los cómics estadounidenses, al mismo tiempo que parte del lenguaje de las historietas para proponer caminos en dirección a fundar una vanguardia poética del Brasil.³³

Con ese objetivo, Cirne participó de las principales actividades e integró su reflexión acerca de la historieta a las del movimiento de vanguardia literaria *Poema Processo*, las cuales se desarrollaron entre 1967 y 1972. Liderado por los poetas Wladimir Dias-Pino y Álvaro de Sá, *Poema Processo* tenía como orientación la defensa de la radicalización de las nociones concretistas presentadas al público en la década de 1950 por los hermanos Augusto e Haroldo de Campos y Décio Pignatari. El interés se centraba en la experimentación con los signos y el lenguaje, superando la dicotomía significante/significado que estaba presente en las creaciones concretas.

El escritor argentino Julio Cortázar publicó en 1975 la obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, editada en México por el sello Excelsior. Era lanzada originalmente como una revista de historietas, tomando como referencia el famoso personaje de la literatura popular francesa. No obstante, en México y en otras partes de Latinoamérica, *Fantomas* se tornó más conocido durante la década de 1960 a través de su versión en historieta, publicada primero en una revista antológica de Editorial Novaro y luego como publicación independiente titulada *Fantomas, la Amenaza Elegante* (1966-1985). En ella, el protagonista de la aventura supera las características originales del personaje asociado al mundo del crimen de acuerdo al relato establecido por Marcel Allain y Pierre Souvestre, y asume un perfil híbrido: tiene un poco de superhéroe, de James Bond, de Robin Hood y carga alguna pretensión intelectual. En un episodio en particular, *Fantomas* debe impedir que un desconocido secuestre y destruya todos los libros del mundo. Para el logro de su objetivo, busca la ayuda de los escritores Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag, y del propio Cortázar. Cuando se entera sobre la revista, Cortázar la lee y decide producir otra publicación de historietas protagonizada por *Fantomas*, pero esta vez indicando que el “bibliocidio” que investigó no se debía tanto a una especie de lunático, sino a la cultura imperialista de las grandes corporaciones internacionales.

Cuando es informado sobre la revista, Cortázar la lee y llega a la siguiente conclusión:

³³ Ivan Gomes, “Uma vida para os quadrinhos: Moacyr Cirne e sua interpretação marxista para as histórias em quadrinhos no Brasil”, *História e Luta de Classes*, s/v, núm 18, 2014, pp. 17-21.

...sentí que Fantomas, con toda su inteligencia y energía, se había equivocado en la historieta de los libros quemados. Me pareció que resultaba demasiado fácil atribuir ese bibliocidio en gran escala a un mero demente, y que fuerzas disimuladas habían debido poner a Fantomas sobre una pista falsa, o en todo caso incompleta. Casi simultáneamente me dije que mi deber era acudir en su ayuda y explicarle lo que me parecía la verdad. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Cómo llegar hasta Fantomas? La respuesta era obvia: por medio de otra historieta, puesto que era el único terreno común entre él y yo.³⁴

La narración integra diversos recursos visuales que van más allá del cómic, como fotografías y *collages*. Saca provecho del perfil técnico y dinámico de las historietas para promover una obra próxima a la idea de “palimpsesto”, de Genette, es decir, un texto como reescritura de textos anteriores,³⁵ dialogando con ellos sin silenciarlos y ampliando la gama de relaciones entre cada uno.³⁶

Las apropiaciones del lenguaje, articulando técnica y estética, ponen en cuestión la propia idea de autoría. Esa discusión la sugiere el propio Cortázar, en una entrevista que no por casualidad tuvo un perfil explícitamente ficcional:

- Se rumorea en los medios cultos —dice Polanco— que tu nuevo libro es heterodoxo, anfibio, ilustrado y en colores.
- No es un libro —le hago notar— sino una simple historieta, eso que llaman tiras cómicas o muñequitos. Con algunos modestos agregados de mi parte.
- ¿Así que ahora dibujas y todo?
- No, los dibujos los saqué de una historieta de Fantomas.
- Un robo, entonces, como de costumbre.
- No señor, en esa historieta Fantomas se ocupaba de mí, y en esta yo me ocupo de Fantomas.
- Digamos una especie de plagio.
- Tampoco, che. Con que me dejen abrir la boca dos minutos, les explico la cosa.³⁷

Estas discusiones, nuevamente, cuentan con una fuerte orientación política. La obra trata con tono crítico la presencia estadounidense en América Latina, como se sugiere también en la poética de Lihn. La obra que trataremos a continuación también da cuenta de las relaciones entre autoritarismo y los poderes ajenos a la realidad local latinoamericana a partir de un abordaje humorístico de la llegada de un nazi al Brasil.

³⁴ Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Santillana, Alfaguara, 2009, p. 462.

³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³⁶ Julio Gutierrez, “Julio Cortázar’s ‘Fantomas contra los vampiros multinacionales’: From Sequential Rhetoric to Literary Blending”, *Image and Narrative*, vol. 17, núm. 3, 2016, p. 95.

En 1977, los escritores brasileños Josué Guimarães, Luis Fernando Veríssimo, Moacyr Scliar y el dibujante Edgar Vasques escribieron la novela *Pega pra kapput!*. Fue publicada en formato libro por L&PM Editores, sello de la ciudad de Porto Alegre especializado en la publicación de libros, ediciones de bolsillo y revistas culturales e historietas en formato libro.

Vasques, el dibujante, es presentado con especial énfasis como uno de los autores de la obra, con papel activo en el desarrollo de la propuesta que inspira el material. Sin embargo, no se contemplan indicaciones precisas de la presencia de historietas en el libro. Igualmente, en los textos que sirvieron para la divulgación de la obra, las historietas no son destacadas y la actividad de Vasques es identificado como de “humorista”. La tapa de la primera edición (1977) contiene dibujos de Vasques; en una reedición de 2004, estos son sustituidos por otra ilustración. Esa falta de reconocimiento del componente historietístico puede observarse en este fragmento de un texto divulgativo de la novela, originalmente en portugués, y que aquí traducimos al castellano:

[...] de las ruinas de la Segunda Guerra Mundial emerge esta historia de misterio, de crimen, de odio, de amor, de misterio (de nuevo) y sobre todo de humor —un desafío que tres escritores y un humorista se lanzaron mutuamente, cada uno montando una situación peor para su compañero.³⁸

En *Pega pra Kapput!*, la trama es escrita a ocho manos, sin definirse de cuál parte es responsable cada autor. La única información que tenemos es que Edgar Vasques produjo las páginas de historietas que intercalaban la narrativa literaria. Tal alternancia es recurrente en el libro, que utiliza ya sea texto verbal o de historieta, sin que eso traiga alguna modificación en la trama. Lo que tenemos son 12 páginas exclusivas de historieta, 89 con texto sin historieta y tres que intercalan texto verbal y narrativa gráfica.³⁹

Por otro lado, puede percibirse una influencia entre texto e historieta —al igual que en el libro de Lihn— en el dinamismo y fluidez de la narrativa de la obra, que echa mano de diálogos cortos y fuerte entonación coloquial, próxima a la oralidad de la narrativa del cómic. Por contraste,

³⁷ Julio Cortazar, *op. cit.*, p. 462

³⁸ Josué Guimarães *et al.*, *Pega pra kapput!*, 4ª ed., Porto Alegre, L&PM, 1986.

³⁹ Un análisis de *Pega pra kapput!* fue realizado en Ivan Gomes y Ricardo Lucas, “Relações entre literatura e quadrinhos no Brasil: estudos de caso”, *Organon*, vol. 31, núm. 61, 2016, pp. 243-259.

las páginas de historieta en *Pega pra Kapput!* asumen un perfil descriptivo, representando con tono caricaturesco a los agentes de la intriga.

Conclusión

Las transformaciones en las historietas se produjeron a ritmos diferentes alrededor del mundo, cuestión que puede entenderse como consecuencia de las transformaciones técnicas resultantes de la Segunda Revolución Industrial. Artistas que dominaban técnicas de impresión y reproducción ligadas al humor gráfico del siglo XIX —como litografía, por ejemplo— se vieron inclinados a agregar nuevas soluciones visuales a su repertorio creativo por medio de nuevos elementos técnicos y sociales que aparecían en escena. La popularización de la impresión a cuatro colores y del modelo *offset*, por ejemplo, permitió la creación de trabajos ricos en color y la integración dinámica de textos e imágenes.

Como la literatura y el cine, las historietas son una práctica cultural construida socialmente a lo largo del tiempo. Sus modificaciones formales, por tanto, son históricas y responden a cuestiones intrínsecas y extrínsecas a su material. Con esta idea, lo que queremos decir es que las historietas deben ser discutidas como una actividad que, construida socialmente por medio de modos de leer y ver históricamente localizados, termina también por problematizar activamente su tiempo de forma original y heterogénea.

Producir una historieta implica dialogar con una serie de prácticas ya desarrolladas en el campo de las narrativas secuenciales, en un proceso de mediación cultural que involucra editores, artistas y consumidores, entre otros agentes. De los casos reseñados y analizados en esta investigación inferimos la especificidad de las prácticas culturales: lo que es producido no responde solo a determinaciones económicas sino también a demandas culturales socialmente construidas en un tiempo y espacio determinado. En resumen, reflexionar sobre las publicaciones de historieta como un diálogo con los modos de ver de sus lectores desde una perspectiva de las prácticas culturales puede contribuir a un análisis histórico y menos esencialista de este lenguaje estético.

Nos llama la atención la ausencia de abordajes que crucen contextos latinoamericanos y que permitan reconstruir la trayectoria de las historietas en la región. En este momento es posible concluir que la historia visual y editorial de las narrativas gráficas en América Latina —marcada por las

tensiones entre la producción local y la importación de material extranjero y los diálogos resultantes de esos contactos entre distintas tradiciones estéticas y narrativas— recién empieza a ser investigada y reconstruida.

Las historietas rebasan los límites nacionales, al igual que los personajes trascienden las fronteras de los cómics y se insertan en la vida cotidiana de las personas bajo la forma de productos y fantasías. Es posible comprenderlas como dotadas de una “vida social”, lo que implica investigar la circulación de sentidos y prácticas que exceden fronteras históricamente establecidas como las del Estado-Nación, por ejemplo. Lo que se observa es que las historietas se constituyen como práctica cultural por medio de circulaciones y apropiaciones de sentidos presentes en las diferentes interacciones entre tales escalas de análisis, lo que indica una historia transnacional de la historieta.

Fuentes de consulta

- CAGNIN, Antônio, “Angelo Agostini—uma pesquisa”, *Nona Arte*, vol. 2, núm. 2, 2013, pp. 53-73.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- _____ (ed.), *Prácticas de la lectura*, La Paz, Plural Editores, 2002.
- CIRNE, Moacy, *A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*, 4ª ed., Petrópolis, Río de Janeiro, Vozes, 1975.
- CORTÁZAR, Julio, *Papeles inesperados*, Santillana, Alfaguara, 2009.
- COSTALLAT, Benjamim, *Mutt, Jeff e Cia.*, Río de Janeiro, Leite Ribeiro, 1922.
- DORFMAN, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.
- DORFMAN, Ariel y Manuel Jofré, *Supermán y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1974.
- EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985.
- EISNER, Will, Frank Miller, Charles Brownstein, *Eisner/Miller: uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein*, São Paulo, Criativo, 2004.
- GABILLIET, Jean-Paul, “‘Fun in Four Colors’: comme la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis”, *Transatlantica*, vol. 4, núm 1, 2005, pp. 1-8.
- GENÉ, Marcela, “‘Sisebutas’ en Buenos Aires. Family strips de los años veinte”, *Antíteses*, vol. 5, núm 9, 2012, pp. 181-204.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

- GUIMARÃES, Josué, Moacyr Scliar, Luís Fernando Veríssimo y Edgar Vasques, *Pega pra kapput!*, 4^a ed., Porto Alegre, L&PM Editores, 1986.
- GUTIÉRREZ, Julio, “Julio Cortázar’s ‘Fantomas contra los vampiros multinacionales’: From Sequential Rhetoric to Literary Blending”. *Image and Narrative* 17, núm 3, 2016, pp. 86-97.
- GOMES, Ivan, “Uma vida para os quadrinhos: Moacyr Cirne e sua interpretação marxista para as histórias em quadrinhos no Brasil”, *História e Luta de Classes*, s/v, núm. 18, 2014, pp. 17-21.
- GOMES, Ivan e Ricardo Lucas, “Relações entre literatura e quadrinhos no Brasil: estudos de caso”, *Organon*, vol. 31, núm. 61, 2016, pp. 243-259.
- JOFRÉ, Manuel, *La historieta en Chile en la última década*, Santiago, CENECA, 1983.
- Lafargue, JEAN-NÖEL, *Entre la plèbe & l’élite. Les ambitions contraires de la bande dessinée*, s/1, Atelier Perrousseaux, 2012.
- LEFÈVRE, Pascal, “The Battle over the Balloon”, *Image and Narrative*, vol. 7, núm. 14, 2006.
- MATTELART, Armand, “La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile”, *Estudios internacionales*, vol. 4, núm 13, 1970, p. 139.
- MCCLOUD, Scott, *Understanding Comics*, Nueva York, Harper Perennial, 1994.
- MONTEALEGRE, Jorge, *Historia del humor gráfico en Chile*, Lleida, Editorial Milenio, 2008.
- PACHA, Daniel, “Batman en Chile o la deformación de un mito”, *Aisthesis* s/v., núm. 57, 2015, pp. 43-57.
- REYNS-Chikuma, Chris y Hugo Frey, “Introduction”, *Image and Narrative*, vol. 17, núm. 3, 2016, pp. 1-5.
- RUBENSTEIN, Anne, *Del Pepín a Los Agachados: Cómic y censura en el México pos-revolucionario*, México, FCE, 2004.
- SANTOS, Roberto y Waldomiro Vergueiro, *O Tico-Tico: Centenário da primeira revista em quadrinhos do Brasil*, São Paulo, Ópera Graphica, 2005.
- SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelas, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- STEIN, Daniel, Christina Meyer y Shane Denson (eds.), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 2013.
- VERGUEIRO, Waldomiro, “A odisseia dos quadrinhos infantis brasileiros: Parte 1: De O Tico-Tico aos quadrinhos Disney, a predominância dos personagens importados”, *Agaquê*, vol. 2, núm. 1, 1999.

Revistas

Cabrochico, núm. 3, Santiago de Chile, 1971.

Cabrochico, núm. 5, Santiago de Chile, 1971.

Cormorán, núm. 8, Santiago de Chile, 1970.