

## Superhéroes y desarrollo económico. El caso argentino.

Jeff Williams

[jwilliams.unlar@gmail.com](mailto:jwilliams.unlar@gmail.com)

Tel. 0351-4244425

**Jeff Williams** se doctoró en Literatura Contemporánea Inglesa en Texas Tech University, EE.UU. Ha presentado ponencias sobre historietas en congresos nacionales e internacionales. Asimismo ha dictado un curso de postgrado sobre Metaficción. Es miembro del comité editorial en la revista *The International Journal of Comic Art* desde 1999. En la actualidad el Dr. Williams se desempeña como profesor de Literatura Inglesa (en dos cátedras) y como profesor concursado en la asignatura Semántica, en la Universidad Nacional de La Rioja. También participa, desde 2007, en la capacidad del director del Proyecto de Investigación "La Cultura Popular en el Mercosur".

### Resumen

Parece haber una correlación entre el desarrollo económico de un país y los superhéroes que aparecen en sus cómics. La existencia de superhéroes de cómics parece depender de que un país tenga una economía fuerte y dominante. El propósito del superhéroe, las acciones y la personalidad del superhéroe, todo parece vincularse y estar relacionado con las realidades económicas del país donde se produce el superhéroe y/o donde se consumen los cómics con el superhéroe. Martin Green sostiene que el género de aventuras en la literatura (y el superhéroe es, sin duda, un subgénero del de aventuras) aparece en los centros imperiales. Por lo tanto Gran Bretaña y los Estados Unidos tienen una fuerte tradición de literatura de aventuras. Si aceptamos la suposición de Green como válida, entonces uno no debiera esperar encontrarse con superhéroes en países cuyas economías han sido siempre dependientes, o periféricas; o cuyos recursos económicos han sido explotados por las potencias coloniales. Este trabajo analiza esta tesis partiendo de Argentina como caso de estudio y propone investigar la naturaleza de los superhéroes en otros países latinoamericanos.

### Palabras clave:

historieta – discursos críticos – desarrollo económico – género de aventura – super héroe – cultura popular y nacional

### Abstract

There appears to be a correlational relationship between a country's economic development and the superheroes found in their comics. The existence of comics superheroes appears to be dependent upon a strong and dominant economy. The purpose for the superhero, the superhero's actions and personality all seem dependent and relational to the economic realities of the country where the superhero is produced and/or the superhero comics are consumed. Martin Green claims that the adventure genre in literature (and the superhero is certainly a sub-genre of adventure) appears in imperial centers. Therefore, Great Britain and the US have a strong tradition of adventure literature. If Green's claim is true then one would not expect to find superheroes in countries whose economies have always been dependent on outside economies or whose economic resources have been exploited by colonial powers. This paper examines this thesis using Argentina as a case study and purposes research into the nature of superheroes in other South American countries.

Fecha de recepción de artículo: 3/1/09  
Fecha de aceptación de artículo: 31/3/09

## Superhéroes y desarrollo económico. El caso argentino

Jeff Williams

Las historias de aventura han sido la base de la literatura estadounidense desde sus comienzos. Una de sus formas populares más primitivas fue la narrativa cautiva. En su narración autobiográfica *Captive*, publicada en 1682, Mary Rowlandson cuenta la historia de una mujer y su hijo al ser capturados durante la guerra del Rey Felipe. A partir de ese momento, el cuento de aventura de desarrolla como género y se constituye como base de una gran parte de la literatura estadounidense.

Los norteamericanos siempre se han visto fascinados por la frontera. La frontera constituye el espacio semiótico para muchas historias de aventura estadounidenses. Es esta frontera la que siempre ha representado la ideología estadounidense de libertad, ingenio / creatividad y expansión, tanto interna como externamente. A pesar de que el espacio fronterizo también existe en la Argentina, la figura del superhéroe es prácticamente inexistente en sus historietas. A excepción del Eternauta, no existe un héroe que representa a la Argentina de la misma forma en que Superman representa a los Estados Unidos. Otra diferencia en la historia de la industria de las historietas en los EE.UU. y Argentina radica en que la mayoría de los cómics de Argentina eran antologías y consistían en traducciones de cómics extranjeros provenientes de los EE.UU. y Europa, es decir, no eran cómics originales de escritores y artistas argentinos. No era común que los personajes importantes tuvieran un libro propio. Las posibles razones de estas diferencias se analizan, en este trabajo, mediante una comparación de la historia político-económica argentina y la historia de sus cómics.

Argentina nunca fue considerada como una utopía o un “espacio vacío”, como lo fue EE.UU. Argentina siempre tuvo un rol secundario y sólo luego de vanos intentos fallidos (debido a la resistencia de la población indígena) fue establecida firmemente como colonia. América Latina constituía un espacio para ser explotado; los españoles vinieron para reunir rápidamente todo el oro y la plata que les fuera posible (Barsky y Gelman 2001: 32-36). El objetivo principal de la colonia argentina era el de mantener a otras colonias latinoamericanas a través de la provisión de alimentos y otros recursos naturales. Para facilitar la concreción de este objetivo se estableció a Bs. As. como un puesto administrativo-comercial secundario necesario para mantener la comunicación entre Potosí y Madrid (Brailovsky y Foguelman 1992: 45). Por este motivo, el desarrollo regional no era de mayor consideración; en todo caso, el propósito de Argentina fue, desde el principio, la provisión de alimentos a Potosí, centro económico del emprendimiento sudamericano (Brailovsky y Foguelman 1992: 49). De hecho, España no alentaba ningún desarrollo independiente fuera de sus estrictos parámetros, por ejemplo, el otorgamiento de tierras bajo su propio auspicio: “la Corona prohibía la apropiación de las tierras de las comunidades por parte de sus encomenderos” (Barsky y Gelman 2001: 41).

De esta forma, la Argentina nunca fue la tierra de las oportunidades. Para los primeros conquistadores el paisaje natural era hostil; era el enemigo (Brailovsky y Foguelman 1992: 38– 43). Los

vastos espacios argentinos despoblados, en especial la Patagonia, eran considerados lugares espantosos llenos de animales y habitantes monstruosos con pies y orejas enormes (Brailovsky y Foguelman 1992: 38–39); “lo que excede las fronteras del descriptor es considerado un rasgo de salvajismo y barbarie, de monstruosidad o ignorancia” (Casini 2002: 258). La descripción de la Patagonia como una tierra de monstruos y pesadillas ha continuado por dos siglos y parte de esta historia se detalla en varios escritos de diferentes eruditos, por ejemplo, “Lo abierto y lo cerrado: el espacio patagónico en la literatura de viaje” de Ernesto Livon–Grossman y “Discovering the ‘Real’: Travels in Patagonia” (Descubriendo lo “real”: viajes en la Patagonia) de Joy Logan.

Por todo lo expuesto, habría pocas esperanzas para el desarrollo de la literatura de aventura en la Argentina, al menos en los primeros años de la colonia. Ya que Argentina era un subsidiario del estilo imperialista europeo y no mostraba interés alguno en sus propios modelos imperialistas, la literatura de aventura no se desarrollaría ya que, de acuerdo a Green, “la aventura [es] el mito energizante del imperio” (Green 1984: 7). Fiel a la teoría, el cuento de aventura, en especial en su primera forma de narrativa cautiva, no fue popular en la Argentina colonial y la primera narrativa cautiva escrita en primera persona durante el período colonial no fue publicada allí hasta los años 1867 y 1868 (Operé 1999-2000: 35). Ésta narrativa fue *La fuga de un cautivo de los indios. Narrada por él mismo* de Santiago Avendaño, que apareció en dos ediciones de una revista de Bs. As. llamada *La Revista de Buenos Aires* (Operé 1999-2000: 35). Fueron dos las narrativas que encontraron público primeramente en Londres y luego en Boston, en sus versiones en inglés *Three Years' Slavery Among the Patagonians. An Account of His Captivity* (1871), escrita por Auguste Guinnard y *Captive in Patagonia, or Life Among the Giants* (1880), perteneciente a Benjamin Bourne. La narrativa de Charton no sería publicada en Argentina hasta 1941 (Operé 1999-2000: 33–34). Esta narrativa contrasta absolutamente con la narrativa de Mary Rowlandson y su publicación de 1682 en EE.UU. colonial y muestra que “(en) claro contraste con Nueva Inglaterra y Europa (y en los EE.UU.) las historias de cautivos no interesaron a la Argentina liberal surgida de la independencia” (Operé 1999-2000: 33).

Luego de su independencia, el interés principal de Argentina fue su imagen en el mundo, es decir, cómo el resto del mundo percibía a la Argentina. Esto impactaría en el desarrollo del cuento de aventura en el país; “(los) relatos de cautivos no interesaban a la Argentina de la Independencia tan preocupada en proyectar al exterior una imagen liberal progresista. Indios y fronteras representaban la barbarie cotidiana, pues así había sido articulada por su más insignes prohombres” (Operé 1999-2000: 35). La frontera era un espacio de temer, no un espacio para la concreción de oportunidades (**figura 1**). El país nunca tuvo realmente una visión independiente de sí mismo, y su economía en parte dependía --y aún depende-- del resto del mundo. La Argentina no entraría en la economía global hasta el final del siglo diecinueve (Colás 1994: 102), lo que coincide con la primera aparición de la narrativa cautiva.

Figura 1



Panorama de Patagonia



Mikilo en Patagonia

A principios del siglo veinte, en coincidencia con el crecimiento de la economía, fue publicada en Argentina la primera revista satírica que incluyó cómics, *Caras y Caretas* (figura 2) (Accorsi 2001: 23; Gociol y Rosenberg 2000: 20). Sin embargo, algunos especialistas dicen que fue *El Mosquito* en 1868 (figura 3) el que publicó los primeros cómics (Sanyú 1997: 9–10). En 1928 se publicó *El Tony* (figura 4). Esta fue la primera revista de historietas en ser publicada, comenzando así la Era de Oro de historietas argentinas (Accorsi 2001: 23–24). El año 1929 marcó el comienzo de luchas políticas y económicas en la Argentina y la depresión global puso en evidencia la dependencia de este país del bienestar económico de otros países (Colás 1994: 103). *El Tony* ilustraba esta dependencia a otro nivel, ya que la mayoría de las historietas reimpresas en sus páginas eran traducciones de cómics extranjeros (Accorsi 2001: 24; Gociol y Rosenberg 2000: 23). Así como la expansión económica del país dependía de un mercado exportador extranjero, la imaginación y la aventura nacidas de la expansión económica local se vivían indirectamente a través de historietas de aventura extranjeras.

Figura 2



Figura 3



Figura 4





El primer superhéroe, el Vengador, apareció en 1939 (**figura 5**). Se parecía más a Batman que a Superman. Nunca tuvo muchos adeptos y apareció por última vez en el año 1954 (Gociol y Rosenberg 2000: 348). Misterix fue el primer superhéroe en cautivar la atención de los lectores argentinos (**figura 6**); sin embargo, Misterix era una creación italiana y debía mucho de su estilo y ambientación a Will Eisner, Bob Kane y a las historietas norteamericanas en general (Gociol y Rosenberg 2000: 348–350). Un dato interesante es que Misterix adquiría su fuerza y habilidad al usar un traje mecánico que funcionaba por medio de energía nuclear, y en algunas ocasiones ese traje “enloquecía” (Horn 1977: 497). Esto podría tomarse como un comentario irónico sobre lo que sucede cuando una ex-colonia intenta competir en un mundo donde la nación renacida está en desventaja (**figura 7**).

Figura 5



Figura 6



Figura 7



Durante la mayor parte de su historia económica y política de la post-independencia, la Argentina experimentó numerosos problemas internos y reajuste (Colás 1994: 103–104). Las aventuras en las historietas reflejaban estas luchas económicas. A pesar de no ser un superhéroe, Patoruzú se convirtió en el primer personaje de tiras cómicas en definir a la Argentina. Sus aventuras, que comenzaron en 1930, se desarrollaban dentro del paradigma de la frontera pura versus la ciudad corrupta o la naturaleza versus la civilización (Horn 1997: 539–540; Accorsi 2001: 24). Patoruzú poseía una súper fuerza y luchaba constantemente contra la corrupción y los males de la ciudad personificados por su primo, Isidoro (**figura 8**).

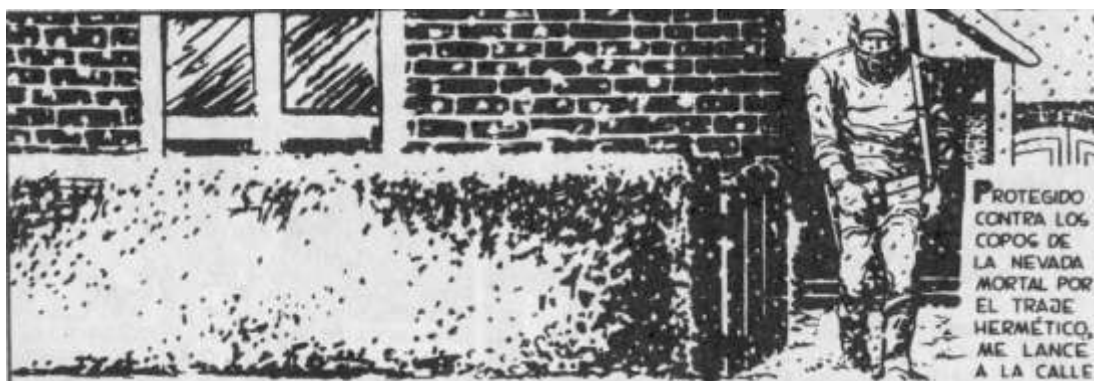
Figura 8



A pesar de que el año 1929 puede haber marcado el comienzo de la Era de Oro de las historietas argentinas, sería más apropiado llamar al período comprendido entre 1929 y los años 40 Pre-Era de Oro. La verdadera Era de Oro se desarrolló en los años 40 y alcanzó su esplendor en los 50. En esta etapa las historietas alcanzaron su mayor nivel de popularidad y ventas. Además hubo una gran diversidad de géneros y revistas importantes, por ejemplo, *Rico Tipo* y *Salgar*. De acuerdo a Von Sprecher, en esa etapa “(la) historieta argentina era una fiesta, se vendían cientos de miles de ejemplares, los guiones contenían historias atrapantes, buenas historias (que parece ser toda la magia necesaria), y los intelectuales todavía no se habían preocupado por ella...” (Von Sprecher 1993: 33). La expansión económica coincidió con esta expansión del mercado del cómic y la proliferación del género de aventura y de aquellos relacionados con éste.

Esta expansión económica marcó la recuperación después de la depresión global y se la atribuye a las políticas de Domingo Perón. Fue durante la primera presidencia de D. Perón (1946–1952) cuando las mujeres consiguieron el derecho a votar y se duplicaron los salarios de los trabajadores. Perón nacionalizó algunas industrias, reestructuró la burocracia e implementó otras políticas que reforzaron la economía (Colás 1994: 104–105). En estos mismos años las historietas de aventura crecieron en popularidad (Accorsi 2001: 25). Por ejemplo, José Luis Salinas adaptó varios cuentos clásicos tales como *The Last of the Mohicans* (*El Último de los Mohicanos*), *The Scarlet Pimpernel* y *The Mines of King Solomon* (*Las Minas del Rey Salomón*) (Albertoni 2004: 303). Capiango, un héroe similar al Zorro, fue creado en 1952 y ese mismo año apareció --primero en la radio y luego en cómics-- Poncho Negro, héroe del tipo western que luchaba contra la injusticia (Gociol y Rosenberg 2000: 352–353). Muchos de estos héroes y aventuras se parecían a los héroes y aventuras de cómics norteamericanos anteriores a la Segunda Guerra Mundial: luchaban contra la injusticia y la corrupción y ayudaban a los pobres y desvalidos. Este rol del héroe y los cuentos de aventura reflejaban el tipo de reestructuración interna y construcción de la nación argentina en ese momento. Hacia fines de los años 50, se desarrolló en la Argentina otra fase de la historia política y económica y junto a esto, también cambió el cómic. Este cambio se vio reflejado en el héroe más importante de la Argentina y de mayor contribución al género, *El Eternauta*, de Héctor Oesterheld (**figura 9**).

Figura 9



Desde mediados a fines de los años 50, el “boom post-guerra en los EE.UU. y Europa llevó a una reducción de la actividad comercial del mercado global para las exportaciones agrícolas argentinas y la declinación en términos comerciales” (Colás 1994: 106). Fue quizás por esta razón que la Argentina cayó en una confusión política, evidenciada por el golpe de 1955 y el levantamiento de facciones políticas de izquierda y de derecha (Colás 1994: 106–111). Esto se tradujo en un incremento del terrorismo y de las tácticas guevaristas, así como en un incremento de la represión política. Una gran parte de esta historia y confusión sirvió como telón de fondo de las aventuras de *El Eternauta*. A medida que la tensión política se incrementaba y las alegorías en *El Eternauta* se volvían más obvias, Oesterheld se vio en una posición más precaria, lo que culminaría con su “desaparición” y muerte. *El Eternauta* fue una verdadera innovación en el género del cómic, debido a la estructuración de la historia y sus viñetas y debido al contenido de ciencia ficción y a su ambientación en Bs. As. (Accorsi 2001: 26; Horn 1977: 236–237). Es quizás la serie más larga sobre aventuras y héroes de cómics aparecida en la Argentina, y puede ser analizada en tres períodos. De hecho, un estudio detallado de *El Eternauta* sería suficiente para establecer la conexión entre la aventura y el desarrollo político y económico, pero en este trabajo sólo presento una breve síntesis.

El primer período de la serie se extiende aproximadamente por cien semanas (desde 1957 a 1959) (Albertoni 2004: 125) y se publica durante el final del boom económico argentino de post-guerra. Al mismo tiempo, con el derrocamiento de Perón en 1955 (la “Revolución Libertadora”), comienza otra vez una situación muy inestable en la Argentina en cuanto a lo político y lo económico. Oesterheld escribe la historia y Francisco Solano López es el artista hasta los años 60, momento en el que Alberto Breccia comienza a desempeñarse como tal (Horn 1977: 236). El segundo período se extiende desde 1960 hasta finales de la década del 70. El equipo Oesterheld–López regresa en 1976 durante el golpe militar y continúa hasta la desaparición de Oesterheld (Horn 1977: 127). El período de redemocratización argentino marca la tercera etapa en la saga *El Eternauta*, que apareció en *Skorpio* desde 1981 a 1982 (Chinelli 2004). En medio de la saga de tres partes, hubo otras publicaciones de las tiras de *El Eternauta*, que continuaron hasta la última historia: *El Eternauta: El Regreso*, la cual apareció en la Argentina en un libro de historietas de tres partes en los años 2003–2004.

La publicación periódica de *El Eternauta* y su historia representa los altibajos de la economía argentina. *El Eternauta* se pierde en el tiempo y la historia posee un vasto conjunto de intertextualidad borguesa. El héroe queda atrapado en un traje de buceador; en muchos aspectos es una historia de separación y un intento de encontrar el propio rumbo o lugar. Esto simboliza la sensación de la Argentina de estar fuera de la economía global mientras busca su lugar en el escenario global. Asimismo, puede verse como una analogía de la represión por las dictaduras y la invasión de las multinacionales. (una buena historia analítica de *El Eternauta* es el artículo “La Verdadera Historia del Eternauta” de Fernando García y Hernán Ostuni 1997).

Existe un último aspecto de la industria del cómic que discutir antes de hacer referencia a la conclusión de las diferentes tendencias en cuanto a tiras de cómics en EE.UU. y en la Argentina. Los años 80 y 90 fueron

décadas durante las cuales el capitalismo neoliberal y la globalización alcanzaron el final de la frontera global y la noción del “adentro” y del “afuera” comenzaron a desaparecer (Hardt y Negri 2000: 186–189). Esta noción se caracterizó en la Argentina por el boom en la importancia de los cómics.

Estas ideas son compartidas también por Francisco Solano López, en relación con *El Eternauta: El Regreso* (figura 10). Junto con Pablo Maiztegui, Solano López sostiene: “Estamos echando una mirada sobre la actualidad, basados en una metáfora explícita: el país invadido por extraterrestres, que son en realidad las finanzas internacionales” (citado en García 2005 “Introducción”). Además, Solano López aclara que la integración de Los Manos en la sociedad, como policías, como represores y como padres adoptivos de los hijos de los desaparecidos, ha sido total; y que la historia en *El Regreso* es simplemente una metáfora de lo que ocurrió en la realidad histórica argentina. En sus palabras, “Eso pasó alrededor de 1986 durante la presidencia de Alfonsín” (García 2005 “Introducción”).

Figura 10



Fue durante este período en que los cómics estadounidenses y japoneses inundaron el mercado argentino y contribuyeron al desarrollo de los locales de venta especializados en cómics y de las convenciones sobre el tema. El superhéroe era popular, pero fue el súper-antihéroe, lleno de defectos, el que capturó la imaginación argentina. A medida que el país comenzó a prosperar debido a la venta de sus industrias, la invasión de empresas extranjeras y el cambio uno a uno, los héroes y las aventuras elegidas eran también de origen extranjero.



Hubo, sin embargo, dos publicaciones que, en distinto grado, simbolizaron la protesta en contra de esta forma de globalización corporativa. En 1995 apareció *Cazador* por primera vez. *Cazador* es un superhéroe al estilo del estadounidense Lobo. Es sumamente violento y la historia en sí es una parodia de la cultura y los superhéroes estadounidenses. La aparición de *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* de Julio Cortázar (**figura 11**) fue la otra publicación. Este trabajo se publicó originalmente en Méjico en 1975, pero no se publicó en la Argentina sino hasta 1995. La historia trata sobre un superhéroe mejicano, Fantomas, y su lucha contra las corporaciones multinacionales, la CIA, los EE.UU. y el capitalismo en general. Es una mezcla muy creativa de estilos literarios tradicionales, extratextualidad (uso de fotografías, recortes periodísticos y otros textos) y cómics. A pesar de merecerlo, este trabajo tuvo muy poca atención crítica (Pérez 1991: 382).

Figura 11



Este análisis, que conecta el concepto de Green sobre la expansión económica como agente propulsor del interés en las aventuras, es solamente un principio y resulta superficial en el caso de la Argentina. En consecuencia, para poder abordar todas las ramificaciones teóricas posibles es necesario realizar un análisis más exhaustivo. Con lo expresado en este trabajo, sin embargo, creo haber dejado en claro que la evolución del género del cómic del héroe / superhéroe y la literatura de aventura es diferente en la Argentina y en los EE.UU. La diferencia entre el status global de ambos países, su desarrollo económico y político y las bases de su colonización pueden constituir factores importantes a la hora de explicar las razones de estas diferencias en el género de héroes / superhéroes y aventuras.

## Bibliografía

- ALBERTONI, CARLOS W. *Santas historietas. Enciclopedia de los cómics*. Bs. As.: Catálogos, 2004.
- ACCORSI, ANDRÉS. "Argentine comics". *International Journal of Comic Art*, 3, 2 (Fall 2001): 23-43.
- BARSKY, OSVALDO Y JORGE GELMAN. *Historia del agro Argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Bs. As.: Grijalbo Mondadori, 2001.
- BRAILOVSKY, ANTONIO ELIO Y DINA FOGUELMAN. *Memoria verde. Historia ecológica de la Argentina*. Bs. As.: Sudamericana, 1992.
- CASINI, SILVIA. "La literatura Patagónica a luz del discurso postcolonial". *ALPHA* 18 (2002): 285-295.
- CHINELLI, MARIANO. "El Eternauta: metáfora de la resistencia". 4 Sept. 2004. *Coninum 4. PortalComic*. 31 July 2004. Texto on-line [http://www.portalcomic.com/columnas/continuum4/continuum4\\_txt/continuum4\\_00.html](http://www.portalcomic.com/columnas/continuum4/continuum4_txt/continuum4_00.html)
- COLÁS, SANTIAGO. *Postmodernity in Latin America. The Argentine paradigm*. Durham: Duke, 1994.
- CORTÁZAR, JULIO. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Bs. As.: Doedytores, 1995.
- GARCÍA, FERNANDO ARIEL. Introducción. *El Eternauta: El Regreso*. Bs. As.: Solano Ediciones, 2005.
- GARCÍA, FERNANDO Y HERNÁN OSTUNI. "La verdadera historia de el Eternauta". *Comiqueando*, 4, 30 (noviembre 1997): 15-21.
- GOCIOL, JUDITH Y DIEGO ROSENBERG. *La historieta Argentina. Una historia*. Bs. As.: De La Flor, 2000.
- GREEN, MARTIN. *The great American adventure*. Boston: Beacon, 1984.
- HARDT, MICHAEL Y NEGRI, ANTONIO. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard, 2000.
- HORN, MAURICE. *The world encyclopedia of comics*. New York: Avon, 1977.
- LIVON-GROSSMAN, ERNESTO. "Lo abierto y lo cerrado: El espacio Patagónico en la literatura de viaje". *Ciberletras*, 5 (August 2001): n. pág.
- LOGAN, JOY. "Discovering the 'real:' Travels in Patagonia". *Romance Studies*, 21 (Winter 1992-Spring 1993): 63-70.
- OPERÉ, FERNANDO. "Voces ignoradas de la frontera Patagónica". *Explicación de Textos Literarios*, 28 (1999-2000): 31-39.
- PÉREZ, GENARO J. "A note on Julio Cortázar's *Fantomas contra los vampiros multinacionales*". *Monographic Review/Revista Monográfica*, 7 (1991): 382-385.
- SANGUILIANO, HECTOR "SANYÚ", MARTINEZ, VIVIANA Y SFORZA, NORA. *100 Años de historieta en el mundo. Lla historieta en la historia Argentina*. Bs. As.: Aiglé, 1993.
- VON SPRECHER, ROBERTO. "Necrológica de la historieta realista argentina". *Ensayo teoría-crítica*, 5 (1993): 31-36.