



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO.

faduncu

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO.

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO- III COHORTE.

LA RESIS TENCIA

La transformación de la Historieta Argentina
en instrumento artístico-pedagógico
durante las décadas del '60 y '70.
Héctor G. Oesterheld y la creación
de una nueva poética.

Maestranda: **Lic. Laura Cristina Fernández.**

Director: Dr. Oscar Zalazar.

Mendoza, Julio de 2010.

Introducción.

Caminando por una calle cualquiera de la ciudad, hoy el hombre que se dirige a su trabajo encuentra, sobre el muro de un edificio abandonado, un stencil¹ representando claramente al Eternauta. Acude, entonces, a su mente una historia que en la juventud lo obsesionaba. “Será una señal. Habrá que prepararse para la llegada de los Cascarudos” – piensa, un poco en broma, un poco en serio...

Sin embargo, el hombre sigue su camino sin detenerse a mirar el mensaje escrito dentro de un globo de diálogo, mediante el cual el Eternauta convoca al escrache de un ex- dictador, reclamando por la ausencia de su padre y creador. El Eternauta, entonces, sigue en la memoria popular y todavía apela a la acción y a la protesta.

Esta situación, agregados ficcionales mediante, fue el disparador de nuestro interés por investigar algunas relaciones entre las formas artísticas no convencionales y el discurso político, entre las cuales elegimos a la historieta argentina. Más específicamente, decidimos focalizarnos en algunas producciones locales que supieron realizarse durante la década 1967-1977 bajo la impronta de Héctor Germán Oesterheld.

Nos centramos en esta problemática, llevados por el interrogante que suscita la validez de la imagen del Eternauta tanto en las prácticas de arte y política como en la investigación teórica de nuestro presente. En el inicio de nuestra investigación, nos preguntamos si la actualización o permanencia de dicha imagen en la memoria colectiva respondía a situaciones críticas comunes en los contextos, situaciones que pudieron hacer pertinente una relectura de este símbolo. Tal planteo implicó adentrarnos en el campo de la historieta de los sesenta y setenta, para descubrir, y también reconstruir, la articulación con el campo del arte de la época.

1 Stencil: según el diccionario virtual de elook.com, stencil es :1- (noun) device that has a sheet perforated with printing with printing through which ink or paint can pass to create a printed pattern. 2- (verb) mark or print with a stencil.

Al respecto, observemos que el crecimiento acelerado de la cultura de masa a mediados de los sesenta viene a coincidir con la radicalización política del cono sur, siendo la creación de espacios inéditos para la actividad artística uno de los fenómenos más interesantes de este momento.

Nuestra intención es señalar el momento de quiebre en la historieta, momento a partir del cual este género pasa de ser considerado como simple objeto comercial de la cultura de masas a objeto digno de la apreciación intelectual y Culta. Tal transformación se evidencia en el fenómeno dado alrededor de la I Bienal Mundial de la historieta en el instituto Di Tella (1968), donde las historietas se presenta como objeto de análisis teórico y como obra de arte, al ser sacadas de su contexto (la calle) y formato (la revista) original para ser montadas y apreciadas como obras de arte (viñetas ampliadas, enmarcadas y colgadas en un museo).

Este paso de la historieta al campo del arte se dio de la mano de la función estético- política, espacio que compartían esta nueva vertiente estética (de la cual hemos tomado como caso testigo las obras de Héctor G. Oesterheld, de 1967 a 1977) y la neovanguardia artística de la época. Por lo tanto, el “quiebre” dentro del campo de la historieta se produce porque el autor en cuestión comienza a construir obra concebida como herramienta pedagógico - política, vinculándolo con las neovanguardias artísticas, es decir, con la historia de arte. Esta perspectiva, a nuestro juicio, puede aclarar aspectos importantes de nuestra historia del arte contemporáneo.

Desentrañar este fenómeno hace necesaria una pequeña perspectiva histórica del problema, con el propósito de situar el contexto de emergencia de la nueva poética. Es importante destacar que el medio de circulación primigenio de las historietas, las tiras y el humor gráfico no fue el diario, sino la revista, sobre todo, Caras y Caretas, Rico Tipo, El Hogar, La Novela Semanal o PBT. Tales producciones mantuvieron el elemento humorístico y la caricaturización sintética del modelo norteamericano, aunque en muchos casos utilizaron elementos del humor rioplatense. Algunos de los primeros dibujantes en estas publicaciones provenían de la caricatura política, como Manuel Redondo².

2 REDONDO, Manuel. Dibujante español que trabajó en Argentina publicando en 1912 Las aventuras de Viruta y Chicharrón y, en 1913, Sarrasqueta.

En 1919 aparece la revista *Billiken*, que se distribuyó por varios países latinoamericanos y España, mercado para el cual se acudió a temas “conocidos internacionalmente”, entendiendo como parámetro de gusto “popular” al humor de Charles Chaplin. Así se re-versionaron historietas extranjeras paralelamente a las orientadas al público local, como *El pibe*, *Superhombre*, entre otras.

La fórmula comercial fue bastante efectiva en los mercados interno y externo, ya que en los años veinte surgieron publicaciones como las de Ramón Columba³, que sostuvo el recurso norteamericano de la publicidad indirecta (Las aventuras de *Chic Lets*, *Los quintillizos Adams* o *Aventuras de Toddy-linda*⁴ y otros). Cabe destacar que tal táctica subsistió en las tiras de humor hasta los años sesenta, tal es el caso de *Mafalda*⁵.

Las historietas de la década del diez cumplían una función “moralizante” reflejada, como puede verse con claridad en la representación del inmigrante. Primando la visión especialmente despectiva sobre gitanos y judíos, el objetivo de tales producciones estaba claramente muy lejos de la crítica al poder: se buscaba principalmente afianzar una imagen conservadora de nacionalidad y “buenas costumbres”.

La aparición del semanario *El Tony* (Editorial Columba, 1928) trae consigo las adaptaciones de clásicos literarios (*Hansel y Gretel*, *Buffalo Bill*, *La isla del tesoro*). De la mano del dibujante Raúl Roux, surgen las historias gauchescas y de ciencia ficción que retomaría Oesterheld en la llamada “época de oro” del cómic argentino aunque con una postura ideológica en disenso con el estereotipo.

Patoruzú, aparece en 1936, paralelamente a revistas de historietas de aventuras como *El Tony*, *Corsario*, *Doce Balas*, etc. que señalaban una influencia de la historieta de ciencia-ficción *Flash Gordon*, ⁶cuya estética marcó en el campo local una división formal entre los dibujantes “a lo Raymond” (dibujo anatómico del cuerpo humano, escorzos, detallismo) o “a lo Outcault” (síntesis, caricaturización, economía de recursos gráficos). Esta dicotomía estética

3 Columba era dibujante y taquígrafo del Congreso Nacional.

4 En GOCIOL Y ROSEMBERG. *La historieta argentina. Una historia*. Edic. de la Flor, Buenos Aires: 2000 se nombran varios casos más, todos de marcas de productos alimenticios o de limpieza (N. de la A.)

5 Realizada por Joaquín LAVADO (QUINO), la tira *Mafalda* fue creada inicialmente para publicitar a la firma de electrodomésticos Mansfield.

6 Creada por Alex RAYMOND en 1934. (N. de la A.)

persistió muchos años hasta que la aparición de dibujantes como Alberto Breccia y de Hugo Pratt ⁷ (influencia de Milton Caniff mediante), renovaran las categorizaciones del campo.

La anteriormente citada y definida por teóricos como la “época de oro” de la historieta argentina, en realidad, es la conformación de dos décadas (del ’40 y del ’50) en las cuales se clarificó la difusión alcanzada por la industria de la historieta nacional. A razón de tal fenómeno, se llegan a “importar” dibujantes, como el mencionado Hugo Pratt, un verdadero artista-trotamundos. Podríamos afirmar que esta época, mitificada a posteriori, favoreció la idealización de sus principales partícipes.

Son felices los relatos sobre el negocio de las historietas en la década del cincuenta. No sólo debido al éxito de publicaciones infantiles como Billiken⁸, sino también al crecimiento del público adolescente y adulto: en 1957 Landrú funda la editorial Nopra y surge el proyecto de Héctor Oesterheld con su hermano Jorge: Editorial Frontera, en la que se editan las revistas Hora Cero, y Frontera. En este mismo año empieza a publicarse El Eternauta I parte.

Sin embargo, esta prosperidad acaba pocos años después debido, sólo en parte, al desplazamiento del entretenimiento hacia la televisión. Tal ruptura se manifiesta en 1961, cuando se agudiza la crisis económica de la editorial (crisis que se perfilaba desde 1959), obligando a Oesterheld a vender los títulos a Editorial Ramírez, inaugurando una seguidilla de editoriales con igual destino. Fueron años de migraciones de muchos artistas argentinos y retornos de los extranjeros hacia Europa y Estados Unidos.

En este transcurso, apenas un bosquejo, podemos observar algunas transformaciones del género que trataremos en nuestra investigación: la apertura “oficial” al público adulto, la inclusión de temas “serios”/ comprometidos, la aparición de complejidad gráfica que transgredía la idea de “buen dibujo” y la consecuente pérdida de “masividad”. Estas transformaciones cumplieron así un rol desestabilizante en el campo de la historieta local, significaron una ruptura con esa tradición.

7 PRATT, Hugo (1927-1995) aunque nació en Italia y su labor en nuestro país duró solo algunos años, se lo considera una figura clave para la historieta nacional.

8 Durante este período surge un éxito como Pelopíncho y Cachirula, historieta realizada por FOLA (Geoffrey Foladori, anglo- uruguayo) para revista Billiken durante dieciocho años y posteriormente re-publicada en Antejito.

Entendemos que las obras seleccionadas para dicha investigación (Che, de 1968, dibujada por Alberto y Enrique Breccia; El Eternauta II versión, de 1969, dibujada por Alberto Breccia; La batalla de Chacabuco, de 1970, dibujada por Gatti, Camdepadrós y Desimone; Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra, publicada entre 1973 y 1974 y dibujada por Leopoldo Durañona; y, finalmente, El Eternauta II parte, dibujada por Francisco Solano López entre 1976 y 1977) produjeron, tanto por la renovación estética que suponían los dibujos de Alberto Breccia como por la introducción de un discurso pedagógico- político, un quiebre con la tradición local de la historieta . Además, más destacable para la pertinencia de nuestra investigación, es entender que tales obras establecen un precedente de las producciones estéticas actuales de cruce entre lo popular, lo culto y lo masivo. Nuestro intento es, entonces, documentar e interpretar las operaciones constitutivas de tal legado.

Desde nuestra investigación sugerimos que las construcciones culturales son porosas, nunca cerradas ni irreductiblemente definidas, es decir, participan de distintos campos y esferas, son más el producto de cruces y desplazamientos. Por esta causa, el arte es un concepto en permanente revisión, siendo una de sus formas más complejas y desafiantes, la historieta. Tal cuestión comenzó a discutirse y proponerse en el campo local a fines de los años sesenta. Para ello, la historieta hubo de superar algunas condenas impuestas por el “arte culto” de la mano de, precisamente, algunos agentes del campo intelectual de la época. Por ello, nos hemos abocado a desentrañar este proceso complejo, la nueva poética emergente, que propuso a la historieta como herramienta pedagógica y política, filiada fuertemente a algunas corrientes de arte neovanguardista del período.

Es así como nuestra tesis pretende también trazar un recorrido de influencias e intercambios entre el campo de las artes plásticas y el de la historieta durante los años sesenta y setenta , retomando la mirada de algunos teóricos que colaboraron en diferentes épocas al “reconocimiento” de la historieta. Algunos de los teóricos que analizaremos son Oscar Masotta, Oscar Steimberg, Eliseo Verón, Juan Sasturain. Veremos cómo éste último, junto a Guillermo Saccomanno , Carlos Trillo, entre otros, formó parte del grupo de historietistas que, durante los años ochenta, propuso una re-fundación de la historieta nacional bajo la premisa

de Oesterheld como mito⁹ fundante.

Es así cómo tal mitificación de Oesterheld, impulsada por este grupo de guionistas, escritores y periodistas, casi simultáneamente a su secuestro y desaparición, puede entenderse tanto como anhelo moral, reivindicación y requerimiento práctico. El “anhelo moral” de una generación formada en su juventud con las lecturas de las historietas que Oesterheld publicó en Editorial Frontera durante 1957-1961; la “reivindicación” de un Oesterheld que, en la última etapa de su vida, fue marginado por las grandes editoriales, censurado por el “onganiato” y la última dictadura, desaparecido a razón de su militancia política; y un “requerimiento práctico” por parte de una vertiente de historietistas en estado de “orfandad”, desarticulada por el exilio y la desaparición, que precisaba una imagen fundacional sobre la cual retomar- reconstruir una poética crítica, involucrada con las demandas sociales y políticas de su contexto, “que rompiera el divorcio entre aventura y circunstancia nacional”¹⁰.

Este planteo nos lleva a recorrer la historia del género desde una mirada crítica filiada a la historia social del arte, analizando el estado del campo del arte y de la historieta durante la década en cuestión, investigando los intercambios dados entre ambos y las relaciones con la crítica y la teoría de sobre arte - medios masivos. De esta manera, nos propusimos definir los elementos principales de la nueva poética a fines de abrir paso a futuras investigaciones orientadas a delinear los posibles puentes y relecturas de esta poética en la historieta posdictatorial.

El corpus de nuestra investigación ha incluido principalmente documentos escritos: las historietas en cuestión (mayormente en reediciones formato libro, ya que las revistas y diarios originales, por su carácter “político”, fueron prácticamente desaparecidos durante la dictadura, a excepción de algunos originales que se preservan en el CeDInCI¹¹); libros de ensayo, teoría, historia de la historieta y sus creadores (La historieta argentina. Una historia, de Gociol y Rosenberg; Oesterheld. En primera persona, de la Bañadera del Cómic; El

9 Al hablar de mito, por supuesto en un sentido impropio, se hace imprescindible referir al sentido en que tal término es utilizado. Para el presente caso, adherimos a la definición de Malinowsky en la cual mito“(…) no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos (…).” En: MALINOWSKY, Bronislaw. Magia, ciencia y religión. P. 124. Ariel, Barcelona: 1974.

10 SASTURAIN, Juan. El Domicilio de la aventura. p. 44. Colihue, Buenos Aires: 1995.

11 Centro de Investigación de Culturas de Izquierda.

domicilio de la aventura, de Sasturain; La historieta en el mundo moderno, de Masotta, entre muchos otros); entrevistas a dibujantes y guionistas (como las hechas por Scolari, Trillo y Saccomanno a Oesterheld y a Alberto Breccia) como así también artículos de crítica aparecidos en revistas y en internet (en sitios especializados como Tebeosfera o Cárcel de papel, por citar solamente dos). Se recurrió, además, a filmes documentales (Imaginadores. Dir. Daniela Fiore. Buenos Aires: 2007).

Respecto a la estructura del presente escrito, la misma está dividida en tres partes, cada una de entre dos y tres capítulos. La primera, plantea una revisión social del concepto historieta, analizando los abordajes teóricos y las convenciones dadas alrededor del género: en el primer capítulo se propone un recorrido sobre las categorías de popular, lo marginal, lo realista y lo urbano en referencia a la historieta; en el segundo capítulo, se analizan diferentes abordajes teóricos sobre la historieta, desde los años sesenta al presente.

A lo largo de la segunda parte, se analizan las historietas mencionadas oportunamente, precedidas de una breve introducción que destacará algunos elementos concernientes al enfoque y metodología implementada para el mismo.

La tercera parte, organizada en tres capítulos, trata la vinculación con las neovanguardias políticas surgidas en los años sesenta, centrándose su primer capítulo en el fenómeno comprendido alrededor de la I Bienal Mundial de la Historieta en el instituto Torcuato Di Tella, en las miradas de agentes representativos de los campos en cuestión y en las modificaciones en la conformación del mercado de la historieta que tal fenómeno implicó. El segundo capítulo pretende delinear la mirada de Oesterheld sobre las cuestiones pedagógica y política en la historieta, articulándose con la postura de algunos referentes intelectuales de la época. En el tercer capítulo, se reflexiona sobre la construcción de la "identidad" desde la mirada estético-política de Oesterheld, agregando una lectura de lo que entendemos como "manifiestos" de este autor y su vinculación con los conceptos vanguardia y neovanguardia.



Esténcil. Ciudad de Rosario. Anónimo.

Capítulo 1.

"Lo popular", "lo realista", "lo urbano" y "lo marginal"
como categorías de análisis de la historieta local.

"(...)Toda una jerga procedente del estructuralismo ha influido en la interpretación de las historietas, que no son sólo lenguaje y una codificación. Sus imágenes y sus textos, que no fueron, no son ni serán inocentes, vehiculan ideología. (...) No se trata sólo de averiguar qué leíamos entonces. Se trata de reflexionar cómo leíamos (...) se trata de saber, en esencia, quiénes somos(...)"¹²

12 SACCOMANNO, Guillermo. El pasado que vuelve. En: Mort Cinder. Biblioteca Clarín de la Historieta. N. 13. Buenos Aires: 2004.

Como adelantamos en la introducción, nuestro trabajo se encargará de las relaciones entre la historieta y el discurso político. Algunos subgéneros como la tira cómica o el humor gráfico, no serán tratados aquí, por considerar que los mismos, además de estructurarse en un formato diferente, poseen una historia y desarrollo independientes al de la historieta en entregas o en libro.

Entendemos que el uso deliberado de la historieta como herramienta pedagógico – política por parte de Héctor G. Oesterheld fue una acción innovadora dentro de este campo. En tal sentido es que consideramos a este guionista como uno de los iniciadores de los cruces entre lo “popular”, lo masivo y lo político. Es claro que la autoría de estas producciones fue compartida con sus dibujantes (Alberto y Enrique Breccia, Leopoldo Durañona, Francisco Solano López, entre los más asiduos), pero la voluntad de dotar al relato de un componente político fue del guionista.

Desde su surgimiento a nivel mundial, este género estuvo ligado a cuestiones ideológicas (la política editorial, las simpatías con ciertos grupos de poder, la adhesión o no a ciertos modelos sociales, etc.). Lo distintivo de los casos que aquí analizaremos es que éstos fueron concebidos como instrumento crítico y de propaganda bajo un criterio pedagógico.

Sin embargo, antes de incursionar en tal cuestión, es preciso revisar algunos conceptos relacionados conflictivamente con la historieta. Para abordar las cuestiones de “lo popular”, “lo realista”, “lo urbano” y “lo marginal” hemos partido de investigaciones de referentes argentinos actuales (como Juan Sasturain, Federico Reggiani, Roberto Von Sprecher, Lucas Berone, entre otros) e internacionales (Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero).

Cuando hablamos de historieta, específicamente de las que aquí analizamos, nos encontramos con estas cuatro adjetivaciones impuestas principalmente por la crítica que, como dijimos, pretendemos poner en cuestión. Popular y urbano, están relacionados al género desde la creación del mismo. El término realista comienza a adjudicarse a las producciones que se independizan de lo cómico (años 30 - 50) y lo marginal es adjudicado luego de la llamada “crisis del género” de los años 60-70.

Según Stuart Hall, al unirse el concepto de popular con el término cultura, “las dificultades pueden ser horrendas”¹³. Tal cuestión reside en la amplitud de los usos de tal término que podrían englobarse en: la definición mercantil, que considera a lo popular como sinónimo de masivo; la crítica radical -intelectual, que opone lo masivo a lo popular, lo primero como imposición alienante y lo segundo como “lo real”; y un tercer grupo, que es al que adhiere Hall, que entiende a la cultura popular como el terreno de una lucha irregular, en el cual las formas dominantes, comerciales o masivas se organizan, inhiben o adaptan frente a la mayor o menor “resistencia” de los elementos populares.

Hall, al estar posicionado en la historia social, cuestiona a la primera definición “mercantil” por manipuladora. No obstante, cree simplificador el acusar a quiénes consumen estos productos de “tontos culturales” ya que:

“(…) Si las formas de cultura popular comercial que nos proporcionan no son puramente manipulatorias (sic), entonces es porque, junto con los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la re creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas (…)”¹⁴ (las negritas son nuestras)

Y también, al entender la construcción de lo popular como intercambio, este autor agrega una explicación de procesos que son muy evidentes en el campo del arte:

“(…)no puedes construir estas oposiciones (cultura popular-cultura dominante)de una manera puramente descriptiva. Porque, de período a período, cambia el contenido de cada categoría. Las formas populares mejoran en valor cultural, ascienden por la escalera cultural y se encuentran en el lado opuesto. Otras cosas dejan de tener un elevado valor cultural y lo popular se apropia de ellas, que sufren una transformación durante el proceso (…)”¹⁵

Como dijimos, este proceso es el que podemos observar a fines de los años sesenta en el campo de la historieta, al sufrir ésta (o , mejor dicho, su parte

13 HALL, Stuart. Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”. En: SAMUEL, Ralph (ed.) Historia popular y teoría socialista. Crítica, Barcelona: 1984.

14 y 15 HALL, Stuart. Op. Cit.

más "digna" y europea) de una valoración por parte de un grupo de poder que la "oficializa" como arte (con las controversias y aversiones pertinentes). Más cercano en el tiempo, el estencil y el graffiti han sufrido de un proceso análogo, aunque menos expandido, después de la revalorización a las formas de arte popular y político argentino post- 2001.

Volviendo a la historieta, la articulación de los usos, estéticas y hablas populares con la metodología de difusión masiva es un elemento intrínseco, parte del lenguaje del género. Incluso es necesario subrayar que dichos usos y modos de habla de los personajes no son necesariamente los que el lector utiliza en la jerga cotidiana, son una idealización, una recreación de la misma. Tomemos dos ejemplos nacionales de diferentes épocas. En *El Eternauta*, en todas sus versiones, los personajes recrean un tono doctrinario casi irrisorio en un contexto real pero verosímil dentro de la atmósfera y el sentido de la historia. En *Sudor Sudaca*, (José Muñoz- Carlos Sampayo, 1976) se acude constantemente al guiño con el lector, adaptando la escritura a la pronunciación y los tics de la Latinoamérica callejera.

Nos preguntaremos ahora qué implica el término realista. En primer lugar, sugiere que se trata de algo que no es real pero pretende parecerse a ello, reflejarlo. Este adjetivo encadena a dichas obras a una pretendida función mimética y las desplaza del ámbito real propio (como si ignorase la versatilidad del concepto de realidad).

Sobre el tema, dice Federico Reggiani:

"(...)No es casual que las etiquetas tradicionales del medio califiquen como "historieta realista" a cualquier historieta que haya renunciado a sus orígenes cómicos (...)aunque se desarrolle en el futuro o en alguna guerra exótica. Según parece, las denominaciones que el medio se dio a sí mismo en Argentina, en que "historieta realista" e "historieta de aventuras" tienden al sinónimo, son síntoma de la clara percepción de que, en cualquier caso, un dibujo detallado y con alguna aspiración fotográfica no puede sino ser un realismo impotente: una exhibición mayor de su carácter de signifiante cuando más se quiere disolverlo. Si no podemos jugar el juego realista, llamemos "realista" a cualquier cosa (...)"¹⁶. (Las negritas son nuestras).

16 REGGIANI, Federico. Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación. VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asoc. Argentina de Semiótica, Rosario: 7-10 de Noviembre de 2007.

En este escrito preferimos llamar a nuestro objeto de estudio simplemente historieta “y/con discurso político” porque creemos que describe mejor las motivaciones de su guionista en determinada etapa de su producción. Por otra parte, se evitan posibles contradicciones conceptuales que pueden surgir cuando el término realista se aplica a historias que mezclan la ciencia ficción, la aventura y la tragedia, como es el caso de El Eternauta.

Incluso la historieta Che, siendo una biografía, es difícil de categorizar como realista: especialmente el relato visual (a cargo de Alberto y Enrique Breccia) se tiende al expresionismo y a la idealización como así también el guión de Oesterheld fluctúa entre una narración “oficial” de los hechos y un relato subjetivo, poético, basado en los diarios del Che.

Podemos concluir sobre este punto haciendo referencia a Oscar Masotta¹⁷ cuando asegura:

“(…)Desde el verismo del dibujo de Terry y los piratas a la estilización del dibujo de Superman, para dar dos ejemplos clásicos, no existe tira dibujada que no se presente a sí misma como una decisión de estilo dentro de las posibilidades del medio. En este sentido, es obvio, no hay naturalismo ni verismo alguno en el medio mismo (...) El dibujo de la tira aparece así como un código sin mensaje verista: todo es aquí interpretación, todo es connotación (...)”¹⁸(Las negritas son nuestras)

Más adelante, agrega:

“(…) La historieta, se sabe, vive de estereotipos (...) que viven de estereotipos. (...) puede incorporar historias y personajes reales a condición de trocarlos en fantasmas estereotipados (...) Se entiende por lo mismo dónde se centra el interés que la historieta despertaría en los pintores pop: es que, como sugiere Alloway (1966), el arte pop consiste fundamentalmente en una reflexión sobre la distancia que separa a los símbolos de sus orígenes (...) la historieta no nos dice que los estereotipos son “de la realidad”, sino, mejor, que lo son de eso que la sociedad “ da a pensar” de ella. La paradoja, o la contradicción histórica consistiría aquí en que este medio, preñado históricamente de un potencial desalienante, sirve como vehículo ideológico (...)”¹⁹(Las negritas son nuestras.)

17 MASOTTA, Oscar. Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo, en: VERÓN, Eliseo (comp.) Lenguaje y Comunicación Social. Nueva Visión, Buenos Aires: 1969.

18 MASOTTA, Oscar, Op. Cit. P.207-8.

19 MASOTTA, Oscar, Op. Cit. P.208.

En estas palabras, podemos observar cómo claramente se delinea el desplazamiento interpretativo de la realidad que implica la historieta. Como veremos en el apartado específico sobre Masotta, este autor también cuestiona las posturas apocalípticas sobre el género, conectándose directamente con las historietas que aquí tratamos.

Desde una mirada más cercana en el tiempo, Martín- Barbero revisa los posicionamientos sobre lo popular a los cuales ya nos referimos. Este teórico critica en primer lugar la supuesta escisión entre lo popular, condenado a una "ahistoricidad" idílica (término que tomamos de Ticio Escobar²⁰) y lo urbano, señalado como comercial, marginal y "sucio".

Este intento de superar las visiones antinómicas queda expuesto en la revisión de varios preconceptos ("infantilismo", "elementaridad", "pobreza estética", etc.) con las que han sido y son encuadradas las formas estéticas populares y urbanas, vínculo inconcebible para gran parte de la crítica y élite cultural legitimadora inclusive hasta los años ochenta.

"(...) Si ante lo indígena la tendencia más fuerte es a pensarlo como lo primitivo y por tanto como otro por fuera de la historia, frente a lo popular urbano la concepción más extendida es aquella que niega lisa y llanamente la posibilidad misma de que exista culturalmente (...)lo natural y lo simple (...) sería lo irremediabilmente perdido o superado por la ciudad, identificada como lugar de lo artificial y lo complejo. Y si a eso le añadimos la concepción fatalista desde la que hoy suele mirarse la homogeneización que viene de la industria cultural, decir urbano es nombrar la antinomia de lo popular(...) aquella intelligentsia para la que lo popular se homologa siempre secretamente con lo infantil, con lo ingenuo (...) Es la misma que durante largos años se negó a ver en el cine la más mínima posibilidad de interés estético. Al atraer tan fuertemente a las masas populares, el cine se convertía en sospechoso de elementalidad (...) "²¹.

Respecto al cine, Martín-Barbero habla de la importante función social cumplida por el mismo hasta los años cincuenta, introduciendo la cuestión del nacionalismo mediante el melodrama o la teatralización²². Observamos así

20 ESCOBAR, Ticio. La belleza de los otros. Arte indígena en Paraguay. RP y Museo del Barro, Asunción: 1993.

21 MARTÍN- BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili, México: 1987. p. 210.

22 MARTÍN- BARBERO. Op. Cit. p 211.

una posible apropiación e influencia de estos recursos estilísticos y temáticos por parte de Oesterheld, especialmente en la primera etapa de su obra. Como referente de esta elección formal, el escritor en cuestión supo mencionar a la novela "juvenil"²³.

Respecto al distanciamiento "cualitativo" o no de Oesterheld con la historieta tradicional, vale destacar que los referentes por él citados portaron, en su momento, con la sospecha de la "alta cultura", precisamente por su público popular. Si bien su obra fue posteriormente "intelectualizada", el objetivo de este escritor fue crear un producto accesible para el público masivo. Incluso en proyectos como Che, La batalla de Chacabuco o Latinoamérica y el Imperialismo, fue ésta su pretensión. Sin embargo, tal voluntad fue desactivada principalmente por la censura y el secuestro de ejemplares, que redujeron su circulación.

Volviendo a la disyuntiva sobre lo popular, tal concepto en la historieta supo abordarse desde diferentes miradas: como lo otro "chabacano" o simplista; como lo otro, respetable para el análisis pero distanciado; y como lo propio, en lo cual se involucra quien lo critica. Ésta última es una vertiente más tardía que las anteriores, desarrollada desde los años ochenta. Sin embargo, el "elitismo", como lo llama Martín- Barbero, siguió y sigue operando con las formas estéticas populares y/o masivas. Cabe citar a dicho teórico, cuando plantea que:

"(...) Hay en el elitismo una secreta tendencia a identificar lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso con lo emocionalmente frío. De manera que "lo otro", lo que le gusta a la gente del común, podrá ser a lo sumo entretenimiento pero no literatura. Esa reacción de las élites "guardianas del gusto" contra la literatura popular no está muy lejos de aquella otra con la que una clase recelaba el que los placeres sexuales estuviesen a disposición de la gente ordinaria, ya que eran "demasiado buenos para ella"(...) "²⁴ (Las negritas son nuestras).

El mismo autor, realiza un análisis contextual del comic de la década del '30 y lo responsabiliza de un "empobrecimiento narrativo"²⁵, pese a haber rescatado del mismo sus elementos comunes con los relatos folklóricos, es decir, el héroe

23 En la entrevista realizada por TRILLO y SACCOMANNO. La ¿última? Entrevista. Oesterheld en primera persona. La Bañadera del Cómic, Buenos Aires: 2005.

24 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op. Cit.p.152

25 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op. Cit.p.158

y la "fácil memorización". Martín- Barbero menciona como característica el anonimato de dichas producciones, cuestión que, debemos destacar, duraría poco tiempo en el género. Sin embargo, resulta aún válida respecto al comic (aunque no aplicable en todos los casos, especialmente desde los años ochenta con la historieta "de autor") la cuestión del trabajo colectivo, la división de las tareas (dibujante, entintador, colorista, guionista) propias de los oficios. El taller de historieta (en el cual, los aprendices "copian" el estilo del dibujante "maestro" para que la obra se publique bajo el nombre de éste), aún existente en las grandes industrias como la norteamericana, efectivamente pone en conflicto la autoría y el carácter aurático de la obra. La revalorización de las mismas a raíz de la revisión neovanguardista del concepto "arte", se produjo de la mano de una minoría intelectual, lo cual es importante aceptar. Recién a partir de los años ochenta comienzan en la Argentina los intentos por re- masificar el consumo de la historieta local.

Otro análisis que rescataremos de Martín- Barbero se refiere a los tipos de literatura popular que entendemos como antecedentes de la historieta. En estos casos de la literatura "de cordel" y de "colpotage", podemos encontrar elementos compartidos con su heredera, cómo la "conciencia del autor" sobre el carácter estereotipado exigido por el consumo, la reescritura, el resumen y la "mezcolanza"²⁶ . Esta continuidad se muestra particularmente con la literatura "de cordel", no solo respecto recursos estilísticos (la estereotipia, el uso del habla callejera- popular, lo gráfico enfatizando al texto) sino también en lo relativo a su campo de acción y función social:

"(...) función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene solo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular (...)" ²⁷(Las negritas son nuestras).

El vínculo entre el entretenimiento popular y la crítica social desde lo jocoso o grotesco (que caracterizaron a las primeras novelas "populares" y sus derivadas, las producciones teatrales), introduce la cuestión de la "creación de conciencia"

26 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op. Cit. p.112

27 MARTÍN- BARBERO. Jesús, Op. Cit. p.113

sustentada por la ideología revolucionaria burguesa²⁸ y, posteriormente, las vanguardias históricas; "socialismo romántico" o "romanticismo social" del cual las obras de Oesterheld son herederas.

Para finalizar, citamos una idea que ampliaremos en los próximos capítulos, respecto a la articulación entre lo masivo y lo popular:

"(...) la cultura de masa no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a la popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Sólo un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esta relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta (...)"²⁹ (Las negritas son nuestras).

La vinculación con lo marginal, como decíamos al comienzo, es introducida en el campo de la historieta argentina por Juan Sasturain a fin de los años setenta y principio de los ochenta (en Estados Unidos ya circulaba respecto al movimiento underground desde los sesenta).

Sasturain, frente a una circunstancia crítica (cierre de editoriales, censura, exilio de dibujantes, dictadura y posdictadura) intenta reconstruir el sentido de la historieta argentina a partir de una supuesta esencia marginal. Desde tal premisa, sostiene este escritor, el sentido local residiría en una necesidad de contar lo censurado, lo escondido, lo anormal, lo destruido: dígase "lo marginal".

28 Entre el análisis de la iconografía plebeya de fines del siglo XVIII que realiza el autor, cabe señalar como vinculadora del entretenimiento y la temática socio- política, a la obra de teatro Celina o la hija del misterio, de Pixerecourt (Op. Cit.p.124). Embanderada bajo la moraleja revolucionaria francesa, esta obra amalgama también el factor entretenimiento popular en una común pretensión de difusión ideológico- política con Amalia, de José Mármol.(N. de la A.)

29 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op. Cit. p. 135.

Algunas conclusiones del primer capítulo.

De los argumentos revisados en este capítulo introductorio, nuestra investigación rescata la idea de lo popular como forma estética en relación de tensión con lo institucional y, a su vez, base desde la cual se gesta lo masivo. Miramos a lo popular como lo propio y también consideramos a muchas producciones “masivas” como parte de la formación cultural de la sociedad que analizamos y a la cual pertenecemos. En el mismo sentido, lo urbano lo entendemos como filiado a lo popular, siendo éstos elementos que se articulan entre sí a través de los usos e interpretaciones de una comunidad. Por otra parte, observamos que las formas estéticas populares suelen apelar a estereotipos, sin embargo, la misma dinámica del lenguaje popular tiende a desplazar el significado primigenio de estos cánones, transformándolos en imágenes humorísticas o de crítica social y/o política³⁰. Consideramos entonces que lo popular no debe prejuzgarse como simple, sino como un complejo entramado de apropiaciones y transformaciones de lo dado.

La categoría de marginal ha sido utilizada con un fuerte sentido peyorativo por la crítica y teoría sobre arte y medios masivos. Como posición alternativa a tal mirada clásica (es decir, homogeneizante, iluminista) encontramos, el giro positivo que le otorga Juan Sasturain a lo marginal dentro del marco de la historieta. Mediante tal operación, Sasturain pretendió reivindicar las producciones invisibilizadas, experimentales y posicionadas ideológicamente durante los setenta y ochenta. Sin embargo, no coincidimos en que esta categoría sea una característica a priori o esencial de la historieta argentina, como asegura ese autor. Ciertamente fue un elemento característico de muchas producciones desde los sesenta hasta los noventa, pero nunca por “voluntad estética/de forma” sino por consecuencia de las restricciones del mercado (baja demanda), de la censura que las temáticas políticas implicaron durante el gobierno de Onganía y del Proceso; o de lisas y llanas preferencias estéticas de la editorial de turno. Debido a esto es que pensamos que lo marginal se trató (y trata, ya que este fenómeno se extiende a la producción actual de historietas) de una circunstancia emergente, producto de un campo restringido (comercial, política y/o artísticamente), que supo/sabe condicionar la publicación y circulación de las historietas allí surgidas.

30 Esta operación es clara en el caso de los estencils y de las intervenciones a vallas y afiches de publicidad callejera (N. de la A.)

Éste es el caso de la mayoría de las obras que aquí se analizan: marginales no por voluntad, sino por imposiciones del campo de la época.

En pocas palabras, estas categorías resultan pertinentes para dirimir los elementos necesarios en una crítica de la tradición local.



Esténcil. Estación deTrenes Rivadavia. Ciudad de Buenos Aires. Anónimo.

Capítulo 2.

Diferentes abordajes de la historieta
como objeto de estudio.

Los sesenta implicaron una explosión de interés por los productos y fenómenos comunicacionales, transformándose éstos en objeto de estudio. Respecto a los abordajes sobre historieta, éstos fueron de ecléctica naturaleza (desde la Literatura, la Semiótica, la Filosofía, etc...). Cada uno de estos enfoques intentó encuadrar al género con sus respectivas herramientas de análisis, improvisando y desarrollando una metodología. De esta manera, algunas veces se categorizó a la historieta como “literatura marginal”, otras como producto comercial “no-Artístico” (entendiendo lo artístico como autónomo, no funcional).

Como veremos a continuación, los criterios acerca de este género, en el transcurso de los años, han ido ampliándose, volviéndose más permeables y multidisciplinarios. Los “nuevos” teóricos, han intentado establecer un estudio de la historieta a partir de herramientas metodológicas, transformadas o nuevas, pero posicionados desde el conocimiento práctico del género, como lectores o guionistas.

Nos interesa estudiar este pasaje de producto comercial y “no-Artístico” a objeto de estudio teórico, ya que fue un fenómeno peculiar de una época que enmarca a las obras analizadas en nuestra investigación.

Nos explayaremos sobre algunos autores que han tratado a la historieta como su objeto de estudio en diversas épocas y lugares del mundo. Algunos han sido propulsores del género, otros un tanto reticentes al mismo: aquí trataremos de releer dichas posturas buscando sus aportes e influencias sobre el campo actual de estudios argentinos sobre historieta.

Umberto Eco es uno de los inauguradores del estudio teórico sobre historietas desde un campo externo a las mismas, no estadounidense. Destacamos este detalle porque, desde Estados Unidos, Will Eisner ³¹ en los

31 Creador de comics como The Spirit (EEUU, 1940).

años cincuenta ya había escrito “manuales técnicos” sobre historieta, incluyendo en los mismos definiciones propias y conceptos que fueron retomados durante los sesenta hasta los noventa. En tal sentido, resulta notable cómo el análisis de Eco impregnó las bases del pensamiento sobre historieta, pero, más aún, cómo transgredió las fronteras teóricas e intelectuales.

La idea de que este esquematismo, este “arte retórico” como lo llama Eco, es un “arte de persuadir que para implantar razonamientos creíbles tiene que apelar a los endoxa, es decir a aquellas cosas que la mayor parte de la gente piensa”³², es una postura que Masotta, como veremos más adelante, juzga de maniquea.

Respecto al escrito que fuera de referencia obligada para quienes pretendieran investigar la historieta durante los sesenta y setenta, Apocalípticos e integrados a la cultura de masas ³³, trataremos solo algunas ideas pertinentes a nuestro enfoque:

Eco comienza delineando el posicionamiento “apocalíptico”. Tal mirada contrapone el concepto de cultura al de “cultura de masas”, ésta última como “anticultura”³⁴. El integrado sería, por tanto, un “no disidente”, un ser que no se cuestiona quién o desde dónde se “confecciona” el discurso popular que consume. Eco sugiere que la crítica apocalíptica está dotada de mayor profundidad, al emerger “de la lectura de textos sobre la cultura de masas” y no de ellos³⁵. Tal opinión del autor se asocia al “elitismo”, criticado por Martín-Barbero.

No obstante, Eco afirma que no intenta asentar una oposición binaria, sino “(...) la predicación de dos adjetivos complementarios, adaptables a los mismos productores de una crítica popular de la cultura popular (...)”³⁶.

Observamos así como, mientras asevera que la cultura de masas implica un “(...) proletariado que consume modelos burgueses (...)” (reforzando la supuesta

32 ECO, Umberto. Op.Cit.1965

33 ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados a la cultura de masas. Lumen, Barcelona: 1968. (1ªed. 1965)

34 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968 .p. 12-13

35 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p. 13.

36 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968 .p. 12-13.

pasividad del público en la construcción del imaginario de la cultura popular)³⁷, dos páginas después afirma que "(...) Toda definición del fenómeno en términos generales corre el riesgo de ser una nueva contribución a aquél carácter genérico típico de un mensaje de masa (...)"³⁸.

Al encarar el análisis de los objetos de la cultura popular³⁹, Eco establece comparaciones con obras de la "Alta Cultura". Tal estrategia, además de obstaculizar un acercamiento librado de prejuicio hacia los comics que analiza, tendría su raíz en la intolerancia "aristocrática" hacia la cultura de masas que el mismo autor impugna⁴⁰. Incluso cuando asegura que

"(...) Desde el momento en que se acepta hacer objeto de crítica a estos mensajes, no existe instrumento inadecuado, y deben manipularse como objetos dignos de máxima consideración (...)"⁴¹.

También apunta hacia el crítico "snob", el "crítico integrado" el cual aplicaría criterios de la moda, calificando positivamente a los productos de la cultura de masas⁴². Lo que sostiene Eco, posteriormente retomado por Sasturain, es que tal crítico mantiene su "desprecio aristocrático" a dichos productos.

Consideramos que la selección de Eco es estrecha, aún para los años sesenta, estableciendo características y juicios de valor en base al análisis de casos puntuales (Steve Canyon y, principalmente, Superman) como aplicables a la totalidad del género. Tal reducción es inapropiada respecto a otros comics norteamericanos de la época como Batman, Wonderwoman, Little Nemo in Stumberland, por no excedernos del campo al que limita Eco su estudio. Este autor parece desconocer, además, las producciones underground estadounidenses de los sesenta, que surgieron a partir de la oposición de los artistas gráficos a las fuertes restricciones impuestas por la Asociación de Revistas de Comics Norteamericanos en 1954⁴³. El movimiento underground (Robert

37 Tal idea entendemos que ha sido revisada y enriquecida desde América Latina por teóricos como Néstor García Canclini y Ticio Escobar (N. de la A.)

38 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p.32.

39 Por ej. Superman. ECO, Umberto. Op. Cit. 1968 p.14

40 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p.42.

41 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p. 35.

42 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p.100.

43 Tal autocensura prohibió "(...) dibujos explícitos acerca del terror, el crimen, el sexo y al mismo

Crumb -Mr. Natural, Krazy Kat-, Richard Corben – Vampirella-, Wally Wood – Weird Fantasy, Weird Science-, Harvey Peckar – American Splendor-) generó espacio independiente de las grandes empresas (como Marvel y DC), en el cual se plantearon temas como Viet- nam, el sexo, el feminismo, las drogas... la puesta en cuestión del “sueño americano”.

De haber sido consideradas por Eco, tales obras podrían haber sido categorizadas como formas de “cultura de provocación”, en tensión con la llamada “cultura de entretenimiento”⁴⁴. Eco considera que existe una relación entre ambas, aunque las propuestas “de provocación” nunca tendrían masividad. Aunque, respecto a casos como Latinoamérica y el Imperialismo o Che, la masividad resultara un imposible (por su fuerte posicionamiento político dentro de un clima adverso y de censura), la observación de Eco dista de ser una “regla cultural” en el campo de la historieta argentina. Como veremos en El Eternauta de 1957 y de 1969 (y, en menor medida, su segunda parte, de 1976), Oesterheld logra conjugar masividad e “incomodidad”. Lo mismo sucederá en los años ochenta con revista Fierro y Perramus. No obstante, tales propuestas de quiebre convivieron con obras falsamente transgresoras, cuestión que rescatamos planteada por Eco:

“(...) la situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las segundas, creyendo estar disfrutando de las primeras (...)”⁴⁵.

Si bien excede el recorte de nuestro campo de estudio, es importante señalar que tales adaptaciones homologadoras (como las publicaciones de editorial Columba) sobrevivieron hasta la década del noventa, recluso a las propuestas innovadoras en fanzines o en el mercado extranjero. No obstante, comenzado el nuevo milenio, tal tendencia se revirtió parcialmente.

En su escrito, Eco establece una serie de acusaciones y defensas a la “cultura de masas”, entre las cuales figuran cuestiones que aún permanecen “reciclandose” en la crítica hacia lo masivo.

Entre “las acusaciones” que señala, encontramos la mirada hacia la cultura

tiempo se coartó la posibilidad de experimentar en el cómic con narraciones en donde el lado oscuro del ser humano se evidenciara (...)” En: VELEZ, Álvaro. Cuando el comic es para adultos. En: www.68revoluciones.com

44 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p. 70

45 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p. 92.

de masas como simplificadora y homogeneizante de los criterios estéticos, destructora de “las características propias de cada grupo étnico”⁴⁶, implicando la existencia de un público llanamente inactivo y acrítico⁴⁷. También se plantea que los medios masivos son conservadores en el sentido que reafirman modelos oficiales: sus posibilidades pedagógicas estarían sumidas en un “paternalismo controlador”.

La objetividad de Eco tambalea al encarar la Defensa de la cultura de masas⁴⁸, deslegitimando a sus representantes como “simplistas”, “sin perspectiva crítica”, “enmascaradores” de una ideología consumista.

Supone este autor que los medios efectivamente “(...) proponen en medida masiva y sin discriminación varios elementos de la información en los que no se distingue el dato válido del de pura curiosidad o entretenimiento (...)” pero que es posible “resolver” este problema “en mutación cualitativa” por parte del espectador⁴⁹. Es así como también, respecto a la historieta, Eco expone que sólo el lector formado críticamente en la “alta cultura” puede disfrutar de los productos culturales masivos, exento del peligro de alienación. Tal suposición fue asimilada, explícita o tácitamente, por gran parte de la crítica y del estudio sobre historietas argentinos. Entre las excepciones, destacamos a Oscar Masotta, con el cual nuestra perspectiva coincide en muchos aspectos.

Si bien Eco hace referencia a “posibilidades pedagógicas” y a alguna “visión distinta” dentro del cómic, rápidamente las reduce como minoritarias o marginales, considerando a este género incapaz de la complejidad y sutileza del Arte:

“(...) el comic está ideológicamente determinado por su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo(...) no podría comunicar otra cosa que contenidos ideológicos inspirados en el más absoluto conformismo; no sería capaz de sugerir otra cosa que ideales de vida compartidos ya por todos sus lectores (...) parece imaginable, y demostrable, la perspectiva de una historieta que (...) exprese una visión distinta, el problema se fragmenta en una serie de casos concretos y no abarca al género como tal(...)”⁵⁰.

46 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968.p. 46.

47 Pensemos cómo esta mirada “se actualizó” en la última década para juzgar de forma parcial el fenómeno de Internet (N. de la A.).

48 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p.50.

49 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p.53-54.

50 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p.181-188.

Respecto a un posible uso pedagógico político de la historieta, Eco observa que tales manifestaciones son “menores” dentro de un sistema pensado “para agradar al cliente”⁵¹ e inevitables de escindir de su condición “industrial”. Dentro de este rígido esquema, otros usos u objetivos serían excepcionales.

Mediante nuestra tesis pretendemos cuestionar la validez de tales aseveraciones con ejemplos contemporáneos y/o levemente posteriores a las mismas. Entendemos que los casos que analizamos rompen con el precepto sumiso al “agrado”, generando, en cambio, un choque con lo “políticamente correcto”. Por último, consideramos que no fueron manifestaciones menores ni aisladas, ya que las inquietudes sociopolíticas a través del lenguaje de la historieta adquirieron materialidad en muchas partes del mundo durante los años sesenta y setenta⁵², llegando a instaurar una vertiente de estilo.

En esta dirección se juega la obra de Oscar Masotta, quien ha sido, especialmente en los últimos años, objeto de estudio en varias disciplinas, debido a la versatilidad de sus intereses intelectuales, entre los cuales figuraba la historieta. Ana Longoni (en el estudio preliminar de *Revolución en el arte...*⁵³, compilado en el cual curiosamente no figuran los textos sobre historieta del autor) apunta sobre el menosprecio del que fue objeto Masotta. Señala así los “silenciamientos” por parte de historiadores y críticos como Andrea Giunta, María José Herrera y Jorge Glusberg. En cuanto a los “rescatistas” del mismo, se posiciona Longoni junto a Mariano Mestman y Roberto Jacoby. La investigadora destaca el mérito de Masotta como uno de los primeros que planteó el desplazamiento del estudio de los mensajes al estudio de las audiencias⁵⁴.

Citaremos aquí algunas ideas sobre este género, extraídas de *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo*⁵⁵ y de *La historieta en el mundo moderno*⁵⁶. Es destacable cuán actualizado y profundo es el planteo de estos escritos para su época, más lúcidos e informados que muchos trabajos posteriores.

51 ECO, Umberto. Op. Cit. 1968. p. 57.

52 Ya hablamos sobre el Underground estadounidense. También fue muy importante para la expresión contracultural contemporánea en España, Italia y durante el Mayo francés. (N. de la A.)

53 En: MASOTTA, Oscar. (comp. Ana LONGONI). *Revolución en el arte. Pop- art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa, Buenos Aires: 2004

54 : MASOTTA, Oscar. (comp. Ana LONGONI). Op. Cit. p.17.

55 En: VERÓN, Eliseo. *Lenguaje y Comunicación Social. Nueva Visión*, Buenos Aires: 1969.

56 MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Paidós, Barcelona: 1970.

Comenzaremos analizando algunas ideas delineadas en el primero de estos documentos, un año anterior a La historieta en el mundo moderno. A pesar de la breve distancia temporal entre ambos, se observa un profundo salto cualitativo en el análisis planteado. Veamos cómo definía al género en 1969, siendo “un recién llegado”⁵⁷ al mundo de la historieta:

“(…) La historieta es un medio “inteligente” y estético al nivel mismo del contacto (...) las carencias son convertidas en exageraciones y las imposibilidades en efectos, se halla en los fundamentos de una inteligencia comparativa y de una imaginación del espesor del signo (...)”⁵⁸.

Masotta explicita una necesidad de conocer el lenguaje del género, previo a su lectura. Tal cuestión deducimos que responde a una problemática planteada en el segundo libro: la impugnación a la historieta por parte de una intelectualidad que no la leía ni conocía sus códigos.

Ya entrando en el debate formal, Masotta se centra en las características más fuertes y constantes de la historieta, más allá del estilo gráfico o el perfil de la publicación, que es la exageración de los efectos y peculiaridades. Aquí agregamos una observación proveniente de la práctica, sobre la cual no apuntan la mayoría de los estudiosos de formación netamente teórica: el tamaño de las viñetas condiciona las sutilezas del dibujo como también la extensión de los textos. Por ello, a fines de distinguir personajes e hilar con precisión la trama, se exceden sus características. Podríamos comparar esta metodología con la actuación teatral, la cual es artificiosa y excedida si se la compara con la cinematográfica, pero es apropiada para la transmisión de un mensaje estético para cientos de personas lejanas al centro de la acción. La ilustración de libros, análogamente al cine, se permite un nivel más profundo de sutileza y detalle, facilitada por las características de su formato. Sin embargo, no pretende ser esta una regla ya que, como en el caso de Alberto Breccia, las pequeñas viñetas poseían casi la misma riqueza en detalles e información gráfica que las de mayor tamaño.

57 MASOTTA, Oscar. Op.Cit. 1970.p.154.

58 MASOTTA, Oscar. Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo. En: VERÓN, Eliseo. Op. Cit. p.213

Volviendo a Masotta:

"(...) así como se ha dicho de la televisión que es un medio "representativo" en relación al cine, que es "representativo", de la historieta habría entonces que comenzar diciendo que sólo es representativa a condición de representar fantasmas o que es un arte no representativo o de presentación diferida y paralizada a la vez(...)"⁵⁹ (Las negritas son nuestras.)

A partir de esta definición de historieta, reflexionamos en la complejidad que siempre ha residido en el carácter representativo o no de dicho género. Se ha dado por supuesto que los "tipos" universales promovían la "inclusión", es decir, el reconocimiento del lector en ellos. Sin embargo, la versatilidad de las lecturas nos muestra que la empatía con una historia o personaje no depende del mayor o menor "realismo" de su representación. Revisando tal mirada canónica sobre la "inclusión", Masotta afirma en 1970:

"(...) ¿se puede comprometer a la historieta? Es obvio: es imposible no hacerlo. La historieta no participa de esa inocencia de naturaleza de que goza la pintura. (...) La historieta no nos habla de "tipos", ni de "especies" de hombres: sino siempre de un cierto individuo, que a fuerza de irreal no es menos un tal Mutt o un tal Lindor Covas, y que vive en un momento preciso de la historia, que lleva una vida particular, con sus rasgos de carácter, y situado, en la mayor parte de los casos, en el interior de un determinado grupo social. En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral (...) Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. (...)"⁶⁰ (Las negritas son nuestras.)

Aquí encontramos claramente planteadas la visión de la historieta como una obra inserta en su contexto y la distancia del "canon universalista" que le era endilgado como instrumento de persuasión al público "inocente". Al respecto, Masotta enfatiza que la historieta en sí carece de la inocencia que supo poseer la pintura "clásica". Disiente entonces con la concepción de historieta como creadora y/o difusora de estereotipos, proponiéndola, en cambio, como medio reflexivo sobre los preconceptos cultural o socialmente impuestos.

" (...) Se entiende por lo mismo dónde se centra el interés que la historieta despertaría en los pintores pop: es que, como sugiere Alloway (1966), el arte pop consiste fundamentalmente en una reflexión sobre la distancia que separa a los símbolos de sus orígenes

59 En: VERÓN, Eliseo. Op. Cit. p. 222.

60 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 9-10.

(...) la historieta no nos dice que los estereotipos son “de la realidad”, sino, mejor, que lo son de eso que la sociedad “da a pensar” de ella. La paradoja, o la contradicción histórica consistiría aquí en que este medio, preñado históricamente de un potencial desalienante, sirve como vehículo ideológico (...)”⁶¹(Las negritas son nuestras.)

El arte en general era visto por Masotta como una herramienta revolucionaria⁶², cuestión con la que aborda el prólogo de La historieta en el mundo moderno. Este principio se ajusta a una metodología y a las inquietudes estéticas, sociales y políticas del Modernismo. Aquí las enfatizamos además por ser documentos de las primeras miradas intelectuales latinoamericanas sobre los géneros llamados “populares” y porque tales planteos siguen generando discusión en los ámbitos académicos locales.

Debemos remarcar que Masotta se esfuerza por quebrar la supuesta subordinación analítica de la historieta al cine, enfatizando la idea de “lenguaje peculiar”⁶³.

Cabe también destacar su primigenio estudio sobre historieta argentina, mediante casos como Ticonderoga Flint , Sargento Kirk, (ambas escritas por Oesterheld y dibujadas por Hugo Pratt a fines de los años cincuenta para Editorial Frontera) y Mort Cinder (de Oesterheld con A. Breccia, para la misma editorial), análisis que excede el discurso textual al expresarse de modo preciso sobre las técnicas gráficas utilizadas en dichas obras.

Masotta fue el primero en subrayar la ruptura con la construcción unilateral de los antagonistas en la obra de Oesterheld:

“(...) nunca falta, y aún en medio de la violencia de la lucha, una reflexión que descubra la humanidad del enemigo. Las personas concretas – un indio o un alemán – son siempre más concretas que los grupos y las razones políticas de las naciones (...)”⁶⁴(Las negritas son nuestras).

El análisis sobre la construcción de los antagonistas es aplicable a todas las obras de Oesterheld hasta 1970, ya que en producciones posteriores, como

61 En VERÓN, Eliseo. Op. Cit. p. 208.

62 Ver: MASOTTA, Oscar. Op. Cit. Especialmente el estudio preliminar de LONGONI, Ana. Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta. P 9-100.

63 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 158.

64 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 148.

Latinoamérica y el Imperialismo y El Eternauta II parte, el discurso del relato se torna más dicotómico y dogmático.

Desplazándonos de Oesterheld, cabe destacar el rescate puntual que Masotta hace respecto a Alberto Breccia, considerándolo “uno de los cuatro mejores dibujantes argentinos”, al cual tuvo el raro privilegio de entrevistar en esa época. Masotta admite una dificultad para acercarse a los dibujantes (“gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico”⁶⁵) y distingue en Breccia “(...) una coquetería excesiva que lo obliga a querer mostrarse entero y de una sola pieza en cada uno de sus gestos, en cada una de sus respuestas(...)”⁶⁶.

Con el dibujante, Masotta intercambia reflexiones sobre Mort Cinder y establece algunas características gráficas que serían reiteradas por la crítica a posteriori. Masotta no teme cuestionar la supuesta necesidad de “elevar” la historieta, al “impregnarla de literatura universal”. Tal recurso, tal “atmósfera british”, lo incomoda⁶⁷. Por otra parte, se muestra muy interesado en las implicancias políticas de Che, cuando aún se encontraba tal obra en circulación⁶⁸.

Para finalizar, se destaca la postura de Masotta respecto a sus contemporáneos, al establecer una igualdad jerárquica entre la historieta argentina, el comic norteamericano y las diversas formas de la historieta europea, destinando un capítulo a cada una de estas manifestaciones, no escondiendo su especial simpatía hacia las formas europea y argentina.

Otro de los autores que es preciso destacar es Eliseo Verón.

En el comentario final sobre el artículo de Masotta, Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo⁶⁹, Eliseo Verón expone algunas ideas que filian el posicionamiento de ambos teóricos.

Verón comienza su texto con una crítica dirigida a “la cultura académica de élites”⁷⁰ de la época (1969), en referencia a la poca seriedad con la que se eran considerados los estudios sobre historieta. En contraste a tal inteligencia,

65 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 154

66 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 154

67 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 157

68 Recordemos que sus ejemplares, en circulación y en la editorial, fueron secuestrados y destruidos bajo el gobierno de Onganía (N. de la A.).

69 VERÓN, Eliseo. Op. Cit.

70 VERÓN, Eliseo. Op. Cit. p. 223.

Verón describe al género como un “laboratorio” en el cual los semiólogos pueden estudiar las transformaciones del lenguaje, tal como lo demostrara Masotta.

Respecto a la relación de los medios masivos con el discurso político, Verón afirma:

“(...)actualmente, las ideologías políticas pasan cada vez más por televisión. Apenas podemos todavía explicitar conceptualmente la profunda transformación – que advertimos- en las situaciones de lucha política, derivada del hecho de que, en forma creciente, la difusión de las ideologías se materializa en la pantalla chica. Pero lo que sí uno puede atreverse a afirmar, es que asistimos a un proceso de modificación cualitativa de la naturaleza de los sistemas ideológicos: un sistema de “ideas” políticas transformado en imágenes es un objeto nuevo, desconocido por los fundadores de la sociología del conocimiento, que se ocupaban de ideologías a las que todavía se parecen bastante las estructuras semánticas transmitidas en los medios impresos (...)”⁷¹.

A un año del Cordobazo, del Mayo Francés y del comienzo de la guerra de Viet- Nam, dos años después de la muerte del Che, entre tantos otros acontecimientos relacionados, Verón parece transmitir el espíritu de época. Más precisamente, la renovación de la mirada política que empezaba a dejar testimonios en la historieta y en las demás formas artísticas.

Los elementos distintivos que desliza Verón son, por un lado, la transformación de la lucha política en imagen, enfatizando la “modificación cualitativa de los sistemas ideológicos” y, por otra parte la inadecuación de las estructuras de análisis sociológico hasta el momento a dichas nuevas características de la transmisión de ideología política.

La primera de estas ideas resulta imprescindible para acercarse a la comprensión de las manifestaciones de cruce entre arte y política, fueran las neovanguardias o la obra tardía de Oesterheld. En cuanto a la segunda de sus reflexiones, Verón devela una preocupación generacional por la diversidad disciplinar, volcada al estudio del discurso político en los medios⁷².

71 VERÓN, Eliseo. Op.Cit. p. 225

72 Relacionados a la plástica, podemos agregar a los mencionados a Roberto Jacoby, Oscar Bony, León Ferrari, Pablo Suárez, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano, Eduardo Favario, M. Teresa Gramuglio, Graciela Carnevale, etc. Desde el cine, las letras y el teatro, Osvaldo Gettino, Pino Solanas, Raimundo Gleyzer, Paco Urondo, Abelardo Castillo, Ismael y David Viñas, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, etc. (N. de la A.)

Dentro de este grupo de autores, podemos afirmar que Oscar Steimberg tuvo una producción teórica ligada a la de Masotta, especialmente durante el período al que aquí hacemos referencia. A través de la colaboración en la I Bienal Mundial de la Historieta y en la revista Literatura Dibujada Steimberg empieza a delinear una mirada analítica que, entre otros factores, planteaba la relación entre estética e ideología.

Hemos observado que la posible función política de la historieta ya estaba planteada por Masotta y Verón, pero Steimberg la abordó con mayor “distanciamiento académico”, podríamos decir. Como afirma Lucas Berone:

“La mirada analítica de Steimberg se hace más amplia y comienza a abrirse especialmente en dos direcciones fundamentales: por un lado, hacia las relaciones entre la historieta y los medios gráficos (...) y, por otro lado, hacia las relaciones entre la historieta y su público”⁷³.

Entre las obras que reflejan esta articulación estético- política, Steimberg analiza Patoruzú de Dante Quintero, como pauta de la “propaganda abierta” de ideología conservadora⁷⁴. Las observaciones de este teórico son más técnicas y medidas que las de su contemporáneo Masotta y, quizás por ello, menos atractivas, más acotadas a un objeto y contexto específico. Sin embargo, resultan interesantes en un sentido comparativo con producciones de diferente filiación ideológica como las que abordamos en este escrito.

Adentrándonos en su propuesta, un punto sobre el cual Steimberg llama la atención es el de la “relación inestable”, los condicionantes en la decodificación de la historieta relativos a la producción, circulación y contexto en el que ellas se encuentren. Esta idea está asociada al término “discontinuo”, que Masotta utiliza para referirse a la “nueva” estética de los sesenta, sosteniendo que las situaciones comunicacionales no transmiten simplemente los contenidos visibles, sino que éstos son parte de una “estructura invisible”:

“(...)los vehículos del mensaje son, en un sentido fundamental, el mensaje mismo (...)no se puede concebir un signo sin su substrato material específico, puesto que el substrato reacciona sobre el concepto mismo y por fuera de él y es por lo mismo eficaz con respecto a la conducta(...)”⁷⁵

73 BERONE, Lucas. La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos. VII Jornadas Teatro- Cine -Narrativa: abordajes transdisciplinarios. Buenos Aires: octubre 2006.

74 STEIMBERG, Oscar. Historieta e ideología en la Argentina. En: MASOTTA, O. Op. Cit. p. 159.

75 MASOTTA, Oscar. (comp. Ana LONGONI) Op. Cit. p 237.

Volviendo a los “condicionantes”, Steimberg dilucida, en el caso de la revista Patoruzú, un control de sus criterios editoriales por parte del discurso oficial. Si bien el control y/o censura por parte del Estado ha sido un elemento recurrente en los medios, en casos como el citado la filiación con el gobierno militar fue evidente. No obstante, estas operaciones de control sobre publicaciones no se llevaron a cabo solo por poderes de “derecha”. Por ejemplo, Latinoamérica y el Imperialismo... fue revisada en sus contenidos y, como sugiere Roberto Von Sprecher⁷⁶, algunos de ellos alterados en base al discurso de la agrupación Montoneros.

En lo referente al consumo de historietas, Steimberg demuestra que éste se encontraba aún fuertemente relacionado al público infantil y juvenil. Derivada de esta cuestión, el autor observa un “desdoblamiento” sufrido por el adulto consumidor: situado entre el placer de leer historietas y una consecuente vergüenza social que lo induce a ocultarlo⁷⁷.

No obstante ser uno de los primeros teóricos del país preocupados por el género, incluso hasta los años noventa, Steimberg se mantuvo en una posicionamiento estético jerárquico y conservador, considerando a la historieta como “arte menor” respecto a la literatura⁷⁸. Como ampliaremos más adelante, la crítica y la teoría sobre historieta argentina fue pobre durante gran parte de los noventa, a diferencia de lo acontecido en el plano internacional.

Cabe destacar lo que Steimberg denomina obras “antigénero”, es decir las que “quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial,

76 VON SPRECHER, Roberto. El discurso montonero en las historietas de Héctor G. Oesterheld. En: revista Astrolabio, N° 4. Centro de Estudios Avanzados de la UNCórdoba: 2007; y en www.historietasargentinas.wordpress.com.

77 Tal cuestión está planteada, aunque ficcionalmente, en el relato Fantomas contra los vampiros multinacionales, escrito por Julio Cortázar en 1975. Esta obra está basada en un capítulo de la historieta mexicana Fantomas (cap. La inteligencia en llamas), el cual trataba un ataque a exponentes de la cultura (entre los cuales se encontraban Susan Sonntag, Octavio Paz, Carlos Fuentes y el mismo Cortázar). Formando parte del Tribunal Russell II e intentando difundir la tarea llevada por éste, Julio Cortázar realiza este cuento con fines pedagógicos y políticos sumando, para el mayor interés nuestro, la directa relación con el cómic. (N. de la A.)

78 STEIMBERG, Oscar. Libro y Transposición: la literatura en los medios masivos. En: Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares. Colección del Círculo, Atuel, Buenos Aires: 1998. Como analizaremos más adelante, Martín Barbero señala una etapa teórica a partir de los años 70 que concierne a Steimberg, denominada “cientificista”. Por otra parte, Lucas Berone, en el artículo anteriormente citado, señala a los años setenta como una “época de dispersión” de Steimberg. En un sentido más enfático, Martín Barbero acusa a la “Teoría de la información” de “chantaje científicista” facilitado por el quiebre dictatorial y señala en ella la exclusión de las cuestiones subjetivas que atañen al proceso comunicacional (intereses, haceres colectivos, etc.) en pos de un aparente “aval cibernético- matemático” a la estética (N. de la A.)

la enunciativa y la estilística”⁷⁹. Enfatiza en ellas como condición el quiebre de la previsibilidad, el desvío en comparación con el género tradicional que puede producir otro género (y, por lo tanto, ser asimiladas socialmente, con las pertinentes previsibilidades), y considera como “casos límite” de este tipo de obra a las producciones u obras de vanguardia, lo cual nos sugiere la posibilidad de que tales características se ajusten a las obras del Oesterheld tardío que aquí analizamos.

Entre los ensayos sobre historieta en Argentina, no podemos dejar de hablar de *Retórica del Arte Latinoamericano*⁸⁰, de Jorge Glusberg, escrito que comentamos como curioso documento de época.

Debemos señalar que carece de un dato básico, como lo es el año de edición. Por testimonio de Justo Pastor Mellado, quien nos facilitó este material, la aparición del mismo rondaría el año 1973.

Pero es ésta sólo la primera de una serie de omisiones en cuanto a las fuentes e influencias en sus dichos, los cuales remiten mayormente a estudios ya mencionados nosotros (por ejemplo, el análisis de la temporalidad en la lectura dirigida por un lector activo⁸¹- de Masotta- , la comparación de la historieta con el arte pop⁸²- de Alloway y Masotta- o la visión del género como un “factor eminentemente desalienante”- de Eco-⁸³).

Del mismo modo, sorprende la falta de rigor científico al citar algunos autores muy conocidos⁸⁴ (Propp es escrito como “Proff”⁸⁵, Schwitters como “Schoitters”⁸⁶) y el uso cuestionable de “espectador”⁸⁷ para referirse al lector de historietas. Éste último podría ser un equívoco proveniente de su labor como crítico de “arte mayor” o bien demostraría cierta obstinación frente al género. Glusberg no abre su lectura con herramientas teóricas heterogéneas, necesidad que bien expresara Eco.

79 STEIMBERG, Oscar. Op. Cit. p. 78.

80 GLUSBERG, Jorge. *Retórica del Arte Latinoamericano*. Nueva Visión, Buenos Aires: fecha sin especificar (presuntamente 1973-1974)

81 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit. p-157.

82 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit. p-159.

83 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit. p-156.

84 Tales errores no son tipográficos, ya que se repiten en todos los casos que se mencionan tales nombres. (N. de la A.)

85 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.155-156

86 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.159

87 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.165

Se intuye, a lo largo del escrito, una carencia de dominio práctico, de lectura y reflexión sobre el género, carencia que conduce a aseveraciones simplificadoras, como “(...) (en la historieta) todos los procesos de elaboración quedan inmediatamente a la vista (...)”⁸⁸. Hemos visto cómo Masotta años antes se había referido a los diversos niveles de complejidad de la historieta y sobre el discurso ideológico, que consideramos como uno más de los elementos que conforman una obra. Tomando en cuenta esto, el escrito de Glusberg da la sensación de retroceso teórico.

El autor se posiciona en un cosmopolitismo apolítico. Lo apolítico como desprecio combativo por toda estética filiada al pensamiento de izquierda, lo apolítico como actitud “negociadora” con el poder, lo cual no parece tan apolítico. Pero lo cosmopolita, en esa época, le exige referirse a las fuentes de la “nueva” estética pop, es decir, el comic. Pero Glusberg no lo entiende, no lo lee, entonces acude a fuentes de autores con miradas distintas sobre el género. Porque la visión de Eco se distancia de la de Masotta tanto como el Fumetto de la Historieta argentina, el contexto los marca. El problema parece ser que Glusberg no ha tomado consideración de ello y se apropia de conceptos de uno y otro lado, sin adaptarlos a su objeto de estudio. De hecho, el autor no utiliza ejemplos que no hayan sido dados por otros autores anteriormente.

De tal manera, este autor define a la historieta como “alienante”⁸⁹, como “medio simple y carente de sofisticación”⁹⁰ y niega la posibilidad de que exista una filiación historieta – discurso socio-político, en oposición a lo sugerido por Masotta, Glusberg dice lo siguiente:

“(...) La historieta no admite ser trasladada mecánicamente a otros dominios. Y, si esto sucede, es a costa de una pérdida de su identidad semiológica (...) Lo mismo sucede cuando se quiere utilizar a la historieta como medio de divulgación de contenidos actuales o concretos de naturaleza social y política. Se termina en productos híbridos, con aspectos formales de un género y significados de otro. La utilización de la historieta para significar aspectos de la realidad actual termina en una doble desnaturalización: de la historieta y la realidad (...) La estructura de la historieta es la más adecuada para transmitir los mensajes imaginarios de la historieta (...)”⁹¹.

88 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.155

89 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.156

90 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.160

91 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p. 165

No se encuentra en el texto una descripción precisa de tal “identidad semiológica” incólume en la historieta, pero se puede entender como opuesta al término hibridez. Al mismo, Glusberg lo entiende en sentido negativo, especialmente si se trata del aspecto conceptual de la obra. Cuando, por ejemplo, afirma: “(...)Creador es quien se anima a reunir elementos que no han sido puestos en contacto hasta ese instante(...)”⁹², se refiere sólo a cuestiones formales, ya que condiciona tal definición a que ninguno de sus “elementos en contacto” tenga injerencia crítica, ya sea social o política.

De este modo, restringe el género a una función apolítica, netamente “imaginaria”⁹³, negándole la posibilidad de transformación propia, como cualquier forma artística y popular. En palabra de Ticio Escobar⁹⁴, lo ahistoriza. Considera un vínculo con “gran parte del arte latinoamericano de vanguardia”⁹⁵, pero solo respecto a usos formales y técnicos.

Entre los años en los que gira la aparición de este escrito, se publicaban El Eternauta II versión (1969), Che (1968), La batalla de Chacabuco (1970), Latinoamérica y el Imperialismo: 450 años de guerra (1973-74). Es posible que Glusberg desconociese tales producciones. Resulta, sin embargo, sugestivo el intenso y repetido descrédito al “arte político” como posibilidad “imaginativa”⁹⁶.

“(...) Empecemos por aclarar que existen experiencias e iniciativas pedagógicas para trasladar al canal de la historieta determinados aspectos de la vida y la cultura de un país, y que la historieta representó en algunas naciones latinoamericanas – tanto como en Estados Unidos, Europa y el Oriente- una alternativa de formación cívica, cuya validez no juzgamos aquí. Pero, en este caso, la historieta se encuentra al servicio de una promoción política o educacional y no se relaciona en absoluto con la creación sino con el empleo convencional de mecanismos masivos para transmitir tal o cual sistema de representaciones de la realidad social. Podría pensarse en que, al variar los temas, al cambiar los “mensajes” transmitidos, es factible concebir la renovación del género de la historieta, dado que los móviles, sean cual fueren, se alteran. Sin embargo, es éste un error y obedece a una concepción maniquea de las relaciones entre forma y contenido (...)”⁹⁷.

92 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.169

93 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.167.

94 ESCOBAR, Ticio. Op. Cit.

95 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit.p.161 y 173

96 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit p. 166-167, entre otras

97 GLUSBERG, Jorge. Op.Cit p. 167-168.

De esta manera, Glusberg descarta la posibilidad de cruce entre lo artístico y lo político/pedagógico en general.

Otro de los textos que es imposible dejar de lado por su reconocimiento e influencia en los estudios sobre historieta, es *Para leer al Pato Donald*⁹⁸, escrito por Ariel Dorfmann y Armand Mattelart. Este libro, profusamente citado, contemporáneo al texto de Glusberg, es, además, una crítica beligerante que reafirma su parcialidad frase a frase.

Si bien los autores comparten con Masotta, Verón y Steimberg el concepto de historieta como vehículo de transmisión ideológica, a diferencia de ellos, Dorfman y Mattelart deciden estratégicamente analizar uno de los productos más tradicionales del comic norteamericano. Al encontrarse en una diametral oposición ideológica, los autores tienen las opciones de: 1- analizar el comic del modo más objetivo posible, abiertos a la posibilidad de refutar sus hipótesis, que es lo que intenta un semiólogo como Eco; o 2- utilizar su objeto de estudio para reafirmar un posicionamiento ideológico o político, sabiendo de antemano las conclusiones a las que se quiere llegar. Esta última es la elección de los autores. No obstante, tal postura no invalida la importancia de su trabajo ya que, como no se puede dejar de tener en cuenta, en la época en que se escribe el mismo (1973), es aún transgresor tomar a la historieta como objeto de estudio.

Consideramos también que es éste un documento significativo sobre la sociedad chilena en la época de Allende. Algunas situaciones relatadas y artículos de *El Mercurio* citados a lo largo del escrito⁹⁹, hermanan trágicamente los destinos de los estados latinoamericanos de aquellos años. Resulta entonces coherente el mencionado tono beligerante, como respuesta a un importante sector burgués, conservador, "tradicionalista" de la sociedad. Es el mismo tono que usa Oesterheld en *El Eternauta* de 1969 y de 1976-77, en *Latinoamérica y el Imperialismo...* (1973-74); el tono de Rodolfo Walsh en la *Carta a las Juntas* (1977); de Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* (1970); y de Edgardo Vigo en revista *Diagonal Cero* (1962- 8) por citar sólo algunos ejemplos.

98 DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART. *Para leer al pato Donald*. Comunicación de masa y colonialismo. 8ª Ed. Siglo veintiuno, Buenos Aires: 1973

99 DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART. Op.Cit.p 12, 16, 46, 79,155,156, 158.

Los principios que guían al ensayo son explicitados en el prólogo de Héctor Schmucler ¹⁰⁰, cuando éste plantea:

“(...) La revolución debe concebirse como un proyecto total aunque la propiedad de una empresa pueda cambiar de manos bruscamente y lo imaginario colectivo requiera un largo proceso de transformación. Si desde el primer acto el poder no se postula como cambio ideológico, las buenas intenciones de hacer la revolución concluirán inevitablemente en una farsa (...) En la frecuentación permanente con las ideas de la clase hegemónica de la sociedad – la que posee materialmente los medios e impone el sentido de los mensajes que emite- los hombres elaboran su manera de actuar, de observar la realidad. Es preciso, por tanto, escapar de ese orden y decodificarlo desde otra visión del mundo, es necesario re- comprender la realidad para lograr modificarla (...) A la inversa, la aceptación acrítica de las pautas culturales establecidas, significa la consagración del mundo heredado (...)”¹⁰¹.

Se encuentra en estas palabras el factor común entre todos los autores antes mencionados, incluyendo por supuesto a Oesterheld: el posicionamiento crítico anti- imperialista. La diferencia es que Dorfmann y Mattelart se cierran en su esfera de intelectualidad al reducir el lenguaje del cómic indefectiblemente como producto de la “vulgaridad burguesa”¹⁰². En cambio, Masotta y Oesterheld, aunque desde diferentes transcurso, buscan promover los usos de dicho lenguaje para la difusión de la ideología revolucionaria.

Como explica Schmucler, el ensayo de Dorfman y Mattelart intenta “develar los mecanismos específicos por los que la ideología burguesa se reproduce a través de los personajes de Disney”¹⁰³, objetivo que logra ampliamente. Sin embargo, puede entenderse como demasiado lineal la metodología empleada (que ya explicamos) por la cual los autores estrechan su concepto de crítica. Es decir: no proponen alternativas para utilizar con fines más “dignos” las posibilidades comunicacionales del género, y clausuran toda posibilidad de un discurso crítico dentro del mismo.

100 Nacido en Entre Ríos en 1931, este sociólogo y semiólogo fundó y dirigió las revistas Pasado y Presente (Argentina:1963-1965), Los libros (Argentina: 1969- 1972), Comunicación y Cultura (Chile: 1970), Artefacto (Argentina:1996 -) y ha escrito numerosos libros, entre los que figuran América latina en la encrucijada telemática (con Armand Mattelart, en 1983), Memoria de la comunicación (1997) y Del estrado a la pantalla : las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina (con Claudia Feld, en 2002). (Fuentes:www.sicytar.secyt.gov.ar y www.revista-artefacto.com.ar).

101 DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART. Op.Cit p.5.

102 DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART. Op.Cit. p. 10

103 DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART Op.Cit.. p. 6.

Si bien Jesús Martín- Barbero no se especializa sobre el tema historieta, creemos pertinente revisar algunas propuestas presentes en el libro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*¹⁰⁴ ya que, como dijimos anteriormente, pone en cuestión algunas “verdades instauradas”. Veamos primero cómo se refiere Martín- Barbero respecto a la impugnación de los productos masivos:

“(…) Lo masivo en esta sociedad no es un mecanismo aislable o un aspecto, sino una nueva forma de sociabilidad (...) De ahí que pensar lo popular desde lo masivo no signifique, no deba al menos significar automáticamente alienación y manipulación, sino nuevas condiciones de existencia y de lucha (...)”¹⁰⁵.

Al plantear a lo masivo como “una nueva forma de sociabilidad” y una nueva condición “de existencia y de lucha”, el teórico nos proporciona un punto de vista que, aunque generado en los años noventa, resulta muy adecuado para aproximarnos al fenómeno de los años sesenta y setenta que aquí tratamos¹⁰⁶

En esta línea de análisis, retoma y actualiza la idea de Eco sobre el “desprecio aristocrático” hacia la cultura de masas, ampliándola respecto del concepto de clase. Sugiere, en cambio, el término “lectura externa”:

“(…)Lectura que al despreciar y desconocer el sistema de representaciones e imágenes con que las clases populares decodifican los productos simbólicos acaba por asumir como única la representación que la cultura dominante ofrece de sí misma y del “otro”. Con lo que esa lectura coloca como presupuesto precisamente lo que debería investigar: cuál es la posición efectiva que la industria cultural ocupa en el campo simbólico de estos países. Si se partiera de ahí se descubriría no sólo que la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado. Estamos ante un mercado material y simbólico no unificado y cuya dislocación remitiría básicamente al carácter dependiente de ese mercado (...)”¹⁰⁷.

104 MARTÍN- BARBERO, Jesús.Op Cit.

105 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op Cit. p. 248

106 Y no solamente, ya que tal mirada sobre lo popular en lo masivo permite un mejor acercamiento a fenómenos contemporáneos como el activismo en Internet o las manifestaciones de anti- capitalistas o ecologistas a través de formas estéticas y mediáticas. (N. de la A.)

107 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op Cit p. 249.

Esta crítica a la mirada sesgada de sectores sociales (mayoritaria, pero no exclusivamente, intelectuales) está presente en la presentación del primer número de Hora Cero, donde Oesterheld manifiesta la necesidad de “no negar en conjunto” a la historieta. Con este pedido, el historietista apela a cuestionar esta mirada condenatoria hacia lo popular y urbano, a cuestionar a las “élites guardianas del gusto”, como las denomina Martín - Barbero¹⁰⁸.

Es observable también la relación que existe entre lo citado y la descripción retrospectiva de las neovanguardias que establece Hal Foster a mediados de los años noventa¹⁰⁹. Principalmente, por concebir la posibilidad de una crítica heterogénea e intrínseca al sistema. Tal posibilidad es también enfatizada en el siguiente extracto:

“(…) El espacio de la reflexión sobre el consumo, es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto lugar de interiorización muda de la desigualdad social, desde la relación con el propio cuerpo hasta la el uso del tiempo, el hábitat y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable y lo inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce (...)”¹¹⁰.

Pretendemos establecer que muchas historietas (entre las que se encuentran las que aquí analizaremos) buscaron crear un espacio en tal sentido. Abordaron cuestionamientos, miradas e, inclusive, intentaron replantear cuestiones socio-políticas, agazapadas en un formato cuya porosidad le permitió ser instrumento de una amplia gama ideológica.

En esta articulación de lo popular y/o lo masivo con el discurso político, es importante subrayar que, fuera del marco de las producciones seleccionadas en nuestro estudio, es decir, ideológicamente alusivas al socialismo (en la primera etapa de la obra de Oesterheld) y al peronismo de izquierda (en la última etapa); ha existido en el campo local una tradición de ideología “de derecha”, cuyo caso emblemático es Patoruzú, de Dante Quinterro, aparecida en 1930¹¹¹.

108 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op Cit p. 152.

109 En: FOSTER, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo . Akal, España: 2001.

110 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op Cit p. 231.

111 La imagen de Patoruzú (que apareció por primera vez como personaje secundario en la tira Julián de Monte Pío -diario la Razón - hasta llegar a tener su propia revista en 1936), fue facilitada para propagandas del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y se produjo un corto animado “para ir a dormir” durante la misma época. De éste último se ha cuestionado su tono prepotente pero se siguió transmitiendo hasta aproximadamente el año 2000 en canal 9 de Mendoza, por ejemplo.(N. de la A.)

Uno de los temas donde el contenido ideológico en los productos culturales populares y/o masivos se manifiesta de modo más claro, es la identidad, especialmente durante la década que abarca nuestro estudio:

“(...)Frente a las propuestas que orientaron el pensamiento y la acción de las izquierdas hasta mediados de los setenta – organización excluyente del proletariado, la política como totalización, la denuncia de la trampa parlamentaria burguesa –, en los últimos años se abre camino a otro proyecto ligado estrechamente al redescubrimiento de lo popular, al nuevo sentido que esa noción cobra hoy: revalorización de las articulaciones y mediaciones de la sociedad civil, sentido social de los conflictos más allá de su formulación y sintetización política y reconocimiento de las experiencias colectivas no encuadradas en formas partidarias ..)”¹¹² (las negritas son nuestras).

Este proceso del concepto puede observarse claramente en la vertiente estético - política que nos ocupa. Las propuestas que alentaba Oesterheld coinciden con las delineadas por Martín- Barbero, como también con las críticas que expone en la sección Lo que ni el ideologismo ni el informacionismo permiten pensar ¹¹³. La “especificidad por aislamiento” y la “moralización a conveniencia” podrían aplicarse en el caso de Latinoamérica y el Imperialismo..., ya con Oesterheld como agente de prensa de Montoneros.

Se observa también cómo, en El Eternauta II parte, Oesterheld no sólo relativiza el modelo de El Otro/ El Enemigo (cuestión ya trabajada en la versión de 1969), haciéndolo fluctuar entre dominante y dominado, entre victimario y víctima. Se atreve, además, a poner en cuestión la ética del protagonista y de sus compañeros. Es así como podemos observar la transformación de los personajes principales, sufriendo períodos de heroicidad relativa o de antagonismo, que enriquecen no sólo a la historia, sino también a las interpretaciones sobre la misma.

Es oportuno avanzar ahora sobre la estructura dramática del melodrama, de la cual Martín- Barbero detalla sus restringidas variantes en situaciones y personajes, como consecuencia estilística que prioriza la intensidad sobre la

112 MARTÍN- BARBERO, Jesús. Op Cit. p. 225 – 226

113 MARTÍN- BARBERO Jesús. Op.Cit. p.220

complejidad¹¹⁴.

Sin embargo, apunta que, tanto la esquematización como la polarización acusadas de maniqueas por Lúkacs y otros teóricos, han sido rescatadas positivamente desde postulados basados en las operaciones de regresión e identificación freudianas (Goimard, Hoggart). Ésta mirada psicoanalítica ha cumplido un rol distintivo en los estudios sobre la historieta (así se han analizado personajes como Wonderwoman o Hulk – básicamente todos los superhéroes – o los locales anti-héroes Dr. Merengue o el sr. López, entre otros).

Martín- Barbero, al tratar la simbología cumplida por la polarización, remite a Northrop Frye:

“(...)refiriéndose a la estructura del romance sentimental, postula que la polarización entre buenos y malos no se produce sólo en este tipo de relato: ella se encuentra también en los relatos que dan cuenta de situaciones límite para una colectividad, de situaciones “de revolución”, lo que permitiría inferir que la oposición entre buenos y malos no tiene siempre un sentido conservador, y de alguna manera incluso en el melodrama puede contener una cierta forma de decir las tensiones y conflictos sociales(...)”¹¹⁵.

Vemos así como a estos dos elementos constitutivos del género, Martín- Barbero les confiere una función crítica. Sostenemos que fue éste el sentido en el que Oesterheld utilizó tales elementos e, incluso, pudo llegar a ponerlos en cuestión en su obra tardía.

Se establece, también, una fuerte afinidad entre la función social de la obra “oesterheleana” y la que Martín- Barbero adjudica al cine de los años cincuenta: la introducción de la cuestión del nacionalismo mediante el melodrama¹¹⁶. Durante las, casi coincidentes, “edades de oro” de estos dos géneros, Oesterheld promovió una visión sobre “lo nacional” que pretendía superar la postura puramente doctrinaria. Este Leitmotiv en su obra, fue mayormente expresado de modo eficaz, aunque no podemos dejar de considerar que algunas veces se le impuso una lógica partidaria (en algunos capítulos de Latinoamérica y el Imperialismo... y en El Eternauta II parte).

114 MARTÍN- BARBERO, Jesús Op. Cit. p-128.

115 MARTÍN- BARBERO Jesús Op. Cit.p.129.

116 MARTÍN- BARBERO, Jesús Op. Cit p.222.

Al proponer estas interpretaciones, alternativas a la mirada iluminista, respecto a la esquematización, la polarización y el melodrama en la cultura popular urbana, Martín – Barbero resulta enriquecedor para entender algunos aspectos importantes de las historietas que aquí investigamos. Destacamos, entonces, su concepción de lo masivo como nacido de lo popular¹¹⁷, disolviendo la supuesta oposición entre ambos conceptos; y, además, su fuerte intento de desligar a los géneros populares de la supuesta condición de alienantes, condena determinada por ciertas élites culturales durante varias décadas.

A continuación, nos referiremos a una publicación de Juan Sasturain que, para una mirada teórica posicionada en el campo de la historieta argentina, se encuentra entre los textos de lectura imprescindible.

El libro que aquí trataremos, *El domicilio de la Aventura*¹¹⁸, puede parecer, para los conocedores del tema, un mero compilado de artículos escritos en los años ochenta, que exponen observaciones muy difundidas. Por ejemplo, su análisis sobre Oesterheld (claramente parcial) fue muy reiterado por el sector, valga la redundancia, más acrítico de la crítica local de los noventa, a veces como si se tratase de una verdad irrefutable.

Sin embargo, consideramos que lo más enriquecedor del libro, no reside precisamente en los análisis de historietas, sino en lo no dicho dentro del mismo, pues nos muestra cómo un artista se construye y transforma al intentar aprehender al Otro, como sucede con Sasturain al abordar a Oesterheld.

La poesía visceral que desliza Sasturain cuando habla de la desaparición de Oesterheld, de los silencios sociales impuestos, de la crueldad de un sistema editorial prácticamente monopolizado es, en plena dictadura, una reacción enfática ante tal realidad. Se establece así una estrategia y preocupación común entre el autor citado y el autor que lo cita.

En *Contraindicaciones*, que sirve de epílogo, Sasturain hace cierta autocrítica retrospectiva. De esta manera, el autor advierte a los lectores que los artículos allí compilados están "(...) marcados fuertemente por su carácter coyuntural. Casi diría que les duelen las coyunturas, y se les nota...(.)"¹¹⁹. Incluso califica

117 MARTÍN- BARBERO, Jesús Op. Cit p.135.

118 SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la Aventura*. Colihue, Buenos Aires: 1995

119 SASTURAIN, Juan, Op. Cit. P. 251.

de “insoponible” el tono “canchero” del que algunos textos están dotados: “(...) Si eso me sucede a mí, no quiero imaginar lo que sentirán los demás (...)”¹²⁰.

Más allá del tono cómplice, el autor devela en esa frase, el transcurso de su pensamiento hacia lo que sería una continuación de la lucha (estética y económica) de Oesterheld por la historieta argentina. Tal motivación puede observarse en la política editorial de revista Fierro, especialmente durante los años en que Sasturain fue jefe de redacción – desde 1984 hasta 1988, reemplazándolo en ese año Pablo De Santis, hasta 1992- .

Precisamente, una de las certezas que nos deja este libro (conjuntamente con gran parte de las editoriales publicadas en Fierro) es esa labor que decidió emprender Sasturain para rescatar de la ausencia a Oesterheld. Denunciando tal ausencia, entendemos que busca reconstruir, convertir a Oesterheld en mito fundacional de la historieta argentina.

Otro elemento que vale considerar de la propuesta de Sasturain, es su planteo de la marginalidad como identidad de la historieta argentina¹²¹ y como generadora de sus “canales atípicos” de acción¹²².

Aquí, en cambio, sostenemos que la marginalidad es una consecuencia (ante falta de demanda y/o pobreza editorial) más que una voluntad estética del género. Cuando este autor propone una identificación nacional con la marginalidad, responde a una realidad (años ochenta y noventa) en la que la historieta ya no era consumida masivamente. Además, Sasturain intenta “posicionar” las estéticas nuevas, under, de dicha época.

No obstante nuestra anterior observación, es importante destacar que bajo esa propuesta Sasturain pone en cuestión las categorizaciones de cultura mayor y menor ¹²³ y apunta hacia los modos de exclusión que se aplican a las formas culturales populares. Establece, en base a tales cuestiones, la finalidad de la tarea investigativa sobre ellas:

“(...) el espectro de los mensajes no reconocidos como literarios

120 SASTURAIN, Juan, Op. Cit. P. 251.

121 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.53.

122 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.30.

123 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.64.

(...) constituye un corpus amplísimo(...) De esa comprobación se desprenden algunas tareas inmediatas: la NECESIDAD DE RESCATAR, CLASIFICAR y DEFINIR sistemáticamente un conjunto de mensajes heterogéneos cuya identidad y naturaleza aparecen vagamente insinuados; REVELAR LOS MECANISMOS DE EXCLUSIÓN Y SEGMENTACIÓN CULTURAL que realiza La Cultura mediante los cuales se apropia de determinados productos y desplaza otros; DESMONTAR LOS ELEMENTOS DE CLARA PENETRACIÓN IDEOLÓGICA que proliferan en estos mensajes; VALORIZAR LAS PROPUESTAS CONTRACULTURALES de que suelen ser portadores; CONTRARRESTAR mediante el análisis dos males: EL PREJUICIO que los desdeña y el ESNOBISMO que los enmascara por excentricidad(...)"¹²⁴(mayúsculas en el original).

Observamos también como este autor hermana a Oesterheld y a Alberto Breccia como autores incómodos y generadores de incomodidad¹²⁵. Esto se relaciona, por un lado, con el elemento crítico- social aportado por Oesterheld y, por el lado de Breccia, con la incursión de una estética experimental, compleja y oscura, que rompía con los preconceptos de la época respecto a la imagen de comic (preconceptos que supo difundir especialmente el pop-art norteamericano -con Lichtenstein a la cabeza- y que fueron repetidos por algunos artistas y críticos argentinos – Cancela y Mesejean, entre los primeros y Romero Brest, entre los segundos).

Un elemento vinculante dentro de los artículos del libro, es el planteo sobre la Aventura no como un género sino como la lógica estructural de un relato¹²⁶ y, a raíz de ello, los conflictos entre lo veraz y lo verosímil, lo primero como indisociable de la historieta argentina¹²⁷, la cual estaría "(...) condenada al realismo(...)"¹²⁸.

En consecuencia, la veracidad sería una característica necesaria de los relatos de aventura en la historieta argentina. Sasturain sostiene que, ciertas situaciones y personajes, no resultan verosímiles en escenarios locales, a pesar de resultar creíbles dentro del comic norteamericano. Lo determinante en dicha imposibilidad, residiría en los diferentes modos de lectura y expectativa entre el público consumidor estadounidense y el argentino. Supone entonces, cierta

124 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.50

125 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.141-146-

126 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p. 106-8, 111-113, 122.

127 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p.57-59.

128 SASTURAIN, Juan, Op. Cit p122.

imposibilidad del lector argentino para “suspender la incredulidad” ante el relato de ficción, debido a una supuesta “falta de inocencia”. Tal propuesta puede servir para comprender el mercado argentino hasta comienzos de los setenta. Sin embargo, tal hipótesis se debilita frente a historietas de décadas posteriores, cuando el público puede quizás haber aumentado su “fe poética” mediante la influencia creciente del cine. Son los ejemplos de Cybersix¹²⁹, Las puertitas del señor López¹³⁰, Superman¹³¹ o Cazador¹³², por citar algunos ejemplos diversos.

Basándonos en lo analizado, entendemos que Sasturain otorga una mirada sobre los productos estéticos populares que se vincula con la postura de Marta Zatoryi¹³³ sobre la producción artística, en el sentido que ambos plantean la función del arte como hacer visible lo oculto y/o vedado. Sasturain se orienta hacia tal criterio, al señalar la necesidad de aludir a la realidad cruda (en este caso, la realidad dictatorial). También este planteo se extiende a la posdictadura, pero en el sentido de reconstrucción de la memoria (especialmente cuando se refiere a la obra de Muñoz y Sampayo en el exilio, Alack Sinner¹³⁴ y Sudor Sudaca¹³⁵, o a Perramus, del mismo Sasturain con Alberto Breccia).

Por último, incluimos algunas ideas de Scott Mc Cloud, investigador y crítico de comics norteamericanos, quien escribió un interesante y didáctico cómic-ensayo de nueve capítulos, llamado Understanding Comics: The Invisible Art¹³⁶, traducido a Cómo se hace un cómic. El arte invisible, para la versión española.

En tal trabajo, demuestra cómo lenguaje claro no significa simplismo,

129 Creada en 1991 por Carlos TRILLO (guión) y Carlos MEGLIA (dibujos) en Revista Puertitas.

130 Creada por Carlos TRILLO (guión) y Horacio ALTUNA (dibujos) en revista El péndulo, Ed de la Urraca, Buenos Aires: 1979. Desde 1980 hasta 1982 en revista Humor.

131 Creada por Roberto FONTANARROSSA para revista Fierro, en 1984.

132 Creada en 1992 por Ariel OLIVETTI, Jorge LUCAS (creador del personaje), Mauro CASCIOLI y Claudio RAMÍREZ. La primera etapa de la revista fue desde 1992 hasta 1999 y la segunda de 2000 hasta 2001.

133 ZATORYI, Marta. Una estética de las artes y el diseño de imagen y sonido. 3 ed. Buenos Aires, Kliczkowskipublisher: 1997.

134 Creada en 1976, en España.

135 Creada en 1986, en Francia.

136 Mc CLOUD, Scott. Understanding Comics. The Invisible Art. Kitchen Sink Press, USA: 1993.

agregando el hecho de ser, como Sasturain, historietista. El trabajo de Mc Cloud enfatiza la cuestión pragmática y está orientado principalmente a colegas y lectores de comics, no a un círculo académico. Esto no significa que no se traten cuestiones relativas a la identidad (como plantea en los capítulos 2, 6, 7) o la crítica social (capítulos 4, 7). Es además interesante para nuestro estudio, ya que se dedica a rescatar, sin discriminar como arte "culto" o "popular" en ningún momento, las influencias formales europeas (los grabados de Töpfer, etc), africanas (los murales e iconografía egipcia), asiáticas (pintura y grabados japoneses) y americanas (murales mayas, por ej.) como antecedentes del relato secuencial del cómic. Por lo tanto, Mc Cloud, con una metodología sumamente pedagógica, se atreve, indirectamente, a cuestionar la "originalidad" de la autoría norteamericana.

Para definir el comic, la historieta en nuestro caso, parte de la definición "arte secuencial" de Will Eisner¹³⁷, la enriquece y especifica. Considera que arte es "(...) cualquier actividad humana que no sea resultado de los dos instintos básicos (...): supervivencia y reproducción(...)"¹³⁸ y que tal "actividad" "(...) es la manera de afirmar nuestra identidad como individuos y escapar del estrecho papel que nos ha asignado la naturaleza (...)"¹³⁹. En el transcurso de su propia definición, la palabra arte es reemplazada por ilustraciones en un intento de eliminar preconceptos estéticos, idea que retoma más adelante. La conclusión a la que llega es la siguiente:

"Cómic: ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector"¹⁴⁰.

Aunque admite que quizás el secreto de los comics "no estriba en lo que la definición dice, sino en lo que no dice", ya que en la misma no se impone como elemento restrictivo la imprenta ni una estética gráfica o un enfoque ideológico determinado. Por otra parte, expone la necesidad de que cada generación revise y reinvente el concepto del comic. Esta última premisa justifica el investigar sobre

137 EISNER, Will. El cómic y el arte secuencial. Norma, España : 1988.

138 Mc CLOUD, Scott. Op. Cit.p.164

139 Mc CLOUD, Scott. Op. Cit. p. 166

140 Mc CLOUD, Scott. Op. Cit.p.9.

historieta cuando se supone que está todo dicho.



El Eternauta II parte (1976-1977). Dibujo: Solano López.

Algunas conclusiones de este capítulo.

Para finalizar, destacaremos algunas ideas de este II capítulo, en el cual se ha intentado rescatar diversas perspectivas de teóricos, críticos y productores de historieta que han sido influyentes para las posteriores investigaciones, apreciaciones y producciones del género en Argentina. Observamos también, que varios de los enfoques analizados pertenecen a intelectuales que fomentaron la transformación del género durante los años sesenta y setenta.

El concepto de intelectual produce tantas dificultades en su uso como el de popular, cuestión que ampliaremos en la tercera parte de este escrito. Por el momento, adelantamos la definición de Castoriadis, el cual asegura que intelectuales serían:

“(...) aquellos que, sea cual fuere su oficio, trataran de superar su esfera de especialización y se interesasen activamente en lo que sucede en la sociedad. Pero ésta es – o debería serlo- la definición misma del ciudadano democrático, cualquiera sea su ocupación (...)”¹⁴¹.

Esta idea refuerza una misión del intelectual: la función crítica, trascendiendo tal concepto de la esfera de la militancia neta. Esta propuesta nos parece la más acertada para hablar de un fenómeno con aportes disciplinarios tan variados como lo es nuestro objeto de estudio.

A lo largo de este capítulo hemos delineado otro de los elementos que refuerzan nuestra hipótesis, es decir, la articulación de la obra tardía de Oesterheld con la neovanguardia, y es el observar como ambos fenómenos compartían agentes de la crítica y la teoría del campo de la época, como son, principalmente, los casos de Verón, Steimberg, Glusberg y Masotta.

141 CASTORIADIS, Cornelius. El Mundo fragmentado. Terramar, La Plata, Argentina:2008.



Capítulo 1.

Breve introducción al análisis de la historieta.

Determinar una metodología para el análisis de historietas como las que integran el corpus de esta investigación, ha implicado una construcción bajo un criterio heterodoxo.

Se trata de tomar elementos de la metodología en el campo de la teoría del arte y de la historia del arte como una conjunción de diferentes operaciones metodológicas: las propias de la filosofía (el trabajo con textos); la crítica de arte y la problemática aportada por la semiótica y la teoría del texto; y, por último, las relaciones de la historia y crítica del arte. Esta conjunción no significa una mera yuxtaposición, sino que el mismo campo de análisis presupone una heterodoxia metodológica que corremos el riesgo de formular.

La elaboración de nuestro modelo de análisis ha implicado la discusión de la tradición pierceana, incorporando y adaptando al objeto icónico-plástico a varios elementos del análisis del relato de Propp, es decir, revisando elementos del estructuralismo para articularlos con las “marcas” contextuales o socioculturales que evidencia la obra sobre su circunstancia.

Para el estudio morfológico de las obras, hemos tomado como referencia las “correcciones” de la teoría del discurso de Propp (aunque también se hacen alusiones a Greimas) que supo establecer Arturo A. Roig en *Narrativa y cotidianidad*¹⁴².

Este autor destaca la necesidad de “profundizar y perfeccionar” los instrumentos metodológicos de tal teoría, adaptándolos a la “(...) propia riqueza cultural (...) de una veta tan poco trabajada como es la de la sabiduría popular expresada en la narrativa fantástica(...)”¹⁴³.

Sin embargo como anticipamos, observa Roig algunos puntos conflictivos en dicha teoría, que son las formas ideológicas discursivas presentes en: lo “no visto” o “ignorado” por el relato; el valor positivo dado a la ciclicidad como estructura temporal que debe “restaurarse” y, por lo tanto, “deshistorizante”; también en ese sentido, el supuesto de uniformidad social, desconociendo la diversidad de lo cotidiano y proponiendo de modo absoluto al Mal como lo ajeno o lo extraño. A tales formas, Roig las denomina “de encubrimiento de la realidad social”.

Tomamos entonces la perspectiva de Roig para entender el relato popular y “fantástico” “(...) como una forma de “discurso político” sin que pretendamos por cierto reducirlo totalmente a este tipo discursivo (...)”¹⁴⁴; como también su estructura de “cotidianeidad negativa” en comparación con la “cotidianeidad positiva” de Propp.

El eje semántico de la cotidianeidad negativa (CN), reemplaza por “represión- rebeldía” a los contrarios “violación- restauración” de la cotidianeidad positiva (CP); propone al “rebelde” como actante, en vez del “restaurador” (CP);

142 ROIG, Arturo Andrés. *Narrativa y cotidianidad*. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano. Edit. Belén, Quito, Ecuador: 1984.

143 ROIG, Arturo. Op. Cit. p. 9.

144 ROIG, Arturo. Op. Cit. p. 36.

obviamente el actante de la CN lleva a cabo una función de “rebeldía contra la cotidianeidad”, cotidianeidad cuyo destinador - destinatario es sólo un sector de la comunidad, a diferencia de la concepción totalizadora de la CP; finalmente, la “glorificación” (CP) es reemplazada por la función final de “liberación”. Uno de los aportes distintivos de la CN respecto a la CP, es que en el primer caso, se es consciente de la existencia de “otras formas de vida cotidiana” y, en el segundo, la cotidianeidad es unívoca, entendiendo como negativo todo lo que no pertenece a ella.

Como veremos, esta estructura sugerida por Roig, tiene mayor coherencia con los relatos sobre los cuales basamos nuestra investigación, es decir, desde un enfoque analítico que pretende delinear el análisis de los textos considerando, paralelamente a lo formal, su contexto socio-político y las “marcas” que en ellos hubiese dejado su autor.

Roig señala también estas limitaciones de la mirada de Propp, en cuanto a la consideración de lo ideológico como un hecho externo, “histórico”, respecto al relato. Así, Roig propone entender a lo ideológico como intrínseco al mismo, en lo concerniente a los valores implícitos en sus estructuras narrativas y en el narrador no sólo como transmisor, sino también como “re- generador” del texto, según su “compatibilidad” o “incompatibilidad ideológica”: “(...)el “personaje exterior” del que depende la vigencia de la narración es el resultante de un código, por donde se trata de un sujeto que actúa desde una determinada forma de conciencia social (...)”¹⁴⁵.

Es preciso subrayar que lo analizado en estas páginas es solo una selección de la obra de Oesterheld, basada en el acoplamiento entre lo estético, lo pedagógico y lo político.

No podemos dejar de considerar nuestra relación discursiva situada en el presente, en la mirada retrospectiva desde la cual hemos construido nuestro objeto de estudio, mediante recorridos documentales no unilaterales.

Si bien es nuestro objetivo otorgar un abordaje que abarque aspectos ignorados u omitidos en otras investigaciones o revise las formas de supervivencia

145 ROIG, Arturo. Op. Cit.p.18.

y vigencia de la obra de Oesterheld en las últimas tres décadas, entendemos que estamos atravesados, en parte condicionados, por la impronta de nuestro presente.

Recordando las palabras anteriormente citadas de Arturo Roig, pensamos que ellas son un instrumento para intentar comprender estas operaciones de ocultamiento social y cultural durante tantos años de las obras marcadas como “montoneras”, en favor de visibilizar a las menos “conflictivas”, las del Oesterheld de la “etapa dorada”. En palabras de Said:

“(...)los críticos no solo crean los valores mediante los cuales se juzga y se comprende el arte, sino que encarnan en la escritura aquellos procesos y condiciones reales del presente mediante los cuales el arte y la escritura transmiten significado(...) el crítico es responsable hasta cierto punto de articular aquellas voces dominadas, desplazadas o silenciadas por la textualidad de los textos. Los textos son un sistema de fuerzas institucionalizado por la cultura dominante con determinados costes para sus diversos componentes(...)”¹⁴⁶.

Nuestro enfoque intenta revisar esta operación de des- ideologización aplicada a la obra de Oesterheld, postulando, por el contrario, que la articulación de la crítica socio-política con lo estético se encuentra presente como elemento estructural, como Leitmotiv, a lo largo de toda su obra. Consideramos en el recorrido de este autor, momentos de tendencia y latencia de esta poética, que se articularon y superpusieron desde los primeros años de las historietas de la llamada “época de oro”, para luego, gradualmente, transformarse de posibilidad a hecho estético- político.

Para esta investigación nos hemos focalizado precisamente en esa última etapa, la menos difundida entre la obra de Oesterheld (1967-1977, año de su secuestro y desaparición), donde esta poética se manifestó de modo más enfático y preconcebido.

De tal período, hemos seleccionado cinco obras, como se explicó en la introducción, con las cuales creemos poder plasmar con exactitud tal poética : Che (dibujos de Alberto y Enrique Breccia. Edit. Jorge Álvarez, 1968); El Eternauta II versión (dibujos de A. Breccia. Revista Gente, 1969); La batalla de Chacabuco (dibujos de Campdepadrós, De Simone y Gatti. Revista Epopeyas

146 SAID, Edward. El mundo, el texto, el crítico. Debate, Argentina: 2004. p.77.

Argentinas, 1970); Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra (dibujos Leopoldo Durañona. Semanario El Descamisado, 1973 - 1974); y El Eternauta II parte (dibujos de Francisco Solano López. Revista Skorpion, Ed. Record, 1976-1977).

Cabe señalar que existen otras obras escritas por Oesterheld en la misma línea que estas historietas, como son los casos de Evita. Vida y obra de Eva Perón (dibujos: A. Breccia, guión original: Oesterheld, guión final: Luis A. Murray, sin indicación de editorial o imprenta: 1970), la cual conlleva una complejidad que ameritaría un estudio exclusivo¹⁴⁷; La guerra de los Antartes ¹⁴⁸(dibujo de Gustavo Trigo. Diario Noticias, 1974), que posee planteos similares a los de El Eternauta II parte; y dos historietas cortas (La historia de los Villeros y Perón, la reconquista del Gobierno), presentadas en una sola entrega cada una, publicadas en El Descamisado N° 4 y 5 (1973), es decir, anteriores al proyecto Latinoamérica y el Imperialismo... A estos trabajos, hemos decidido reservarlos para investigaciones futuras, pues consideramos que el corpus ya seleccionado es suficiente para desarrollar la presente tesis.

Señalaremos algunas cuestiones elementales, previamente a abordar las historietas y su relato, referente a que la mayoría de los héroes descriptos por Oesterheld se diferencian fuertemente del modelo de héroe fundacional norteamericano, el superhéroe.

Lo más cercano a un héroe superpoderoso en su obra, es el Eternauta de 1976, quien "se descubre" a sí mismo con una fuerza superior a la normal, con capacidad para ver el futuro y cierta frialdad hacia "lo humano". Sin embargo, no vuela, ni lanza rayos- láser con su mirada. Tampoco puede controlar "los viajes en el tiempo" que padece, ni evitar la muerte de sus seres queridos arrasados por el agresor. Debido a ello, sigue manteniendo el carácter de "héroe en disyunción".

Este fenómeno está relacionado con las peculiaridades de cada público.

147 Narrándolo brevemente: el proyecto original de Oesterheld y Breccia fue "congelado" al cerrar la editorial Jorge Álvarez. Fue retomado con aparente subsidio de la CGT, sin Oesterheld, modificando Luis A. Murray el guión original. Fue publicado con los dibujos coloreados "a lo Billiken", sin referencia editorial, siendo los ejemplares rápidamente secuestrados. En el año 2001, el editor Javier Doeyo "encontró" el proyecto original, en blanco y negro, en la casa de la viuda de Breccia, reeditándolo en 2002. (N. de la A.)

148 También fue complejo su destino: se interrumpió con la clausura del diario ese mismo año. Por las implicancias políticas de tal publicación, lo publicado fue casi inhallable hasta 1998, cuando se reedita en formato libro en la colección Narrativa Dibujada (enedé), dirigida por Pablo De Santis (ediciones Colihue, Buenos Aires: 1998)

Como comentábamos anteriormente, Juan Sasturain¹⁴⁹ deduce, a mediados de los años ochenta, que el público argentino carece de la ingenuidad necesaria para tomar como verosímil a un superhéroe. No obstante, hemos planteado que tal aspecto cambia en los años ochenta y noventa.

No pretendemos que nuestro análisis sea entendido como una serie de reglas o verdades irrefutables. Creemos, en cambio, que los objetos culturales se transforman constantemente, como así también las miradas sobre los mismos. Por lo tanto, pretendemos que tal análisis sea enriquecedor pero no excluyente.



El Eternauta II versión (1969). Dibujo: Alberto Breccia.

149 SASTURAIN, Juan. Op. Cit.

Capítulo 2.

La invasión y sus máscaras.
Lectura de las historietas.

En el capítulo anterior se ha relatado el recorrido teórico y las elecciones metodológicas desde las cuales nos posicionamos para la lectura de las historietas que conforman el corpus de esta investigación. A fines de ofrecer un relato organizado para un tema tan complejo como el que aquí se sugiere, hemos elaborado un esquema simple que se organiza según los diferentes enfoques desde los cuales hemos abordado a las obras y que se señala de la siguiente manera:

A-análisis del relato interno de la historieta, objetivo. Se señalan actantes, destinador, destinatario, oposiciones, etc. Esquema Roig- Propp- Greimas;

B-lectura del relato externo: marcas del autor, referencias al contexto socio-político, citas y declaraciones de los autores y de otros teóricos;

y C-análisis sobre los modelos de heroicidad y la construcción del Otro/ antagonista planteada en el relato.

Asimismo, las historietas han sido organizadas en tres bloques. El primero, trata solamente a Che , ya que es el único relato entre los seleccionados que fue planteado como biografía; el segundo bloque abarca a El Eternauta II versión y a El Eternauta II parte, ya que ambas construyen un metarrelato no basado en personajes históricos (como sucede en los demás casos), sino de "ciencia-ficción". Al tercer bloque lo conforman las historietas con una intencionalidad histórica "revisionista", fuertemente ligada a la militancia política: La Batalla de Chacabuco y Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra.

I Bloque.

A- Che (1968). Camino al mito.

La historieta narra la vida de Ernesto Guevara, desde su infancia hasta los últimos momentos de su vida, en un tono creciente hacia lo dramático. El título de cada capítulo sirve de indicio respecto a los hechos que allí se narrarán, señalando escenarios o etapas en la transformación del héroe.

El eje semántico de este relato se ajusta al modelo de "Cotidianidad Negativa" (CN) sugerido por Roig, el cual se estructura bajo los contrarios represión- rebeldía, pues nos muestra cómo el "Actante", en este caso Guevara, se rebela contra la "Cotidianidad" impuesta por "algunos" (la oligarquía, los imperialistas). Tal cotidianidad es rechazable para el héroe, porque implica la pobreza del pueblo (es decir, de los que no pertenecen al grupo "Mandatario"), ante lo cual decide asumir la función de "rebeldía", articulada en varios núcleos dramáticos de "Combate- victoria" que conllevan la superación de "Pruebas" para el héroe.

En el pasaje o "Sintagma" final, la función de "rebeldía- liberación" es llevada a cabo de un modo no previsible al esquema tradicional de un relato glorioso de historieta: el héroe no cumple completamente en vida con su función liberadora pero, a través de su sacrificio, deja su lucha rebelde como ejemplo a seguir por el pueblo. De este modo, la "Superación" es lograda mediante el núcleo dramático "muerte- transfiguración".

A nivel formal, los sintagmas más dramáticos ("combate – victoria", "muerte- transfiguración") son ilustrados con un estilo muy contrastado y un trazo que expresa dinamismo en su ejecución. El producto es una imagen compleja en su decodificación. Por otra parte, las etapas más lineales del relato, cronológicamente hablando, son ilustradas de un modo más denotativo. Los trazos expresan un dinamismo más "contenido" y construyen una imagen que intenta documentar claramente los personajes y las escenas históricas a los cuales refiere el relato escrito. Observamos entonces, dos intenciones gráficas distintas, articuladas en un mismo relato.

B - Análisis contextual de la obra.

"(...)la sangre del Che es ya gota en el río de la tanta sangre
derramada contra el hambre y la cadena. De su nombre, amor
y acción. Pone de pie a las juventudes del mundo, las echa a
andar(...)"¹⁵⁰

Hacer una historieta sobre el Che, sin eufemismos, implicaba gran controversia en el contexto argentino de 1968. La historia cuenta que los ejemplares de este libro circularon por poco tiempo, ya que fueron sacados de circulación. Oesterheld fue investigado, incluso existió un editorial del diario La Nación sobre el peligro que implicaba esa historieta¹⁵¹. Poco tiempo después, la editorial Jorge Álvarez, responsable de su publicación y de tantos otros títulos "de izquierda", fue allanada.

Oesterheld y Alberto Breccia eran conscientes del riesgo asumido. Jorge Álvarez le ofreció al guionista resguardar su identidad en la publicación, pero éste le aseguró que quería su nombre en la tapa. Por su parte, el dibujante profetizó, apenas la historieta había salido a la venta: "(...) El libro sobre el Che podría excitar a las autoridades o a la policía, y entonces los riesgos serían reales(...)"¹⁵².

Esta historieta fue la primera realización de Enrique Breccia, hijo de Alberto. Sin embargo, Breccia hijo no era novato en el oficio, ya que poseía experiencia previa, entre otras cosas, como ayudante de su padre. Lo distintivo de la historieta Che, es el modo en que ambos dibujantes supieron amalgamar sus aportes en la misma obra.

Cuando había sido publicada esta historieta, Alberto Breccia comentó a Oscar Masotta:

"(...) los mejores dibujos del libro pertenecen a mi hijo. Es joven, tiene talento y ha puesto verdadera pasión en el tema. En lo que refiere a mi trabajo, como a lo que atañe al concepto del libro y a su calidad, no es más que un paso atrás. Es que Oesterheld no ha inventado una historia original, sino que ha confeccionado un relato objetivo (...)"¹⁵³

150 OESTERHELD, Héctor y Alberto y Enrique BRECCIA . Che. Imaginador, Gidesa, Buenos Aires: 1997. p 101.

151 Ver: TRILLO, Carlos y Guillermo SACCOMANNO. Op. Cit. p.31. Allí cuenta Oesterheld cómo tal hecho llamó la atención de unos conocidos de la embajada de Estados Unidos, que lo "tentaron" para hacer una historieta sobre J. F. Kennedy, propuesta que el autor no aceptó. (N. de la A.)

152 MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 156

153 MASOTTA, Oscar. Op. Ídem.

Efectivamente, no se trata del trabajo más experimental, a nivel gráfico, de Alberto Breccia. No obstante, creemos que Oesterheld sí dotó de una subjetividad ficcional a las partes que narran los últimos meses del Che en Bolivia, relato que dibujó Enrique. La propuesta fue continuadora de la renovación que comenzara su padre en *Mort Cinder* ¹⁵⁴, es decir, desconcertante para la estética tradicional del género, ya que Enrique utilizó variaciones tipográficas y una resolución en planos contrastados a los que sumó el componente subjetivo de la mancha de tinta y el esgrafiado, característicos del estilo de Alberto.

En varias viñetas Enrique Breccia utiliza una figuración muy simplificada, a veces rayando la abstracción, como podemos observar en los capítulos más trágicos: el primero, Bolivia y los dos últimos, El Yuro e Higuera. Estos son, también, compositivamente más libres que las demás partes del relato. Tal libertad, también es expresada en el texto que, si bien posee una base documental en los diarios del Che (y es, por lo tanto, narrado en primera persona protagonista); por momentos el relato se independiza de su fuente documental, dando lugar a la "realidad supuesta" por el guionista. Como señalamiento de esta operación, podemos citar el "relato del pensamiento del Che durante sus horas críticas" (recurso que Oesterheld repite con San Martín en La batalla de Chacabuco y con varios otros personajes históricos a lo largo de Latinoamérica y el Imperialismo...).

Los capítulos en los cuales es preeminente el dibujo de Alberto, (Ernestito, El Chanco, El Che, Sierra Maestra, narradas en tercera persona) guardan el estilo narrativo típico de las novelas de formación o biografías noveladas. De los nombrados capítulos, los tres primeros definen, a través de los distintos motes de Guevara en cada época, la infancia, la adolescencia y la adultez del mismo. El diseño de página se estructura en tres bloques horizontales, de una o dos viñetas cada uno. A veces hay macroviñetas, pero dentro del esquema descripto. La diagramación de página con la que estructura sus dibujos Alberto Breccia, fomenta un ritmo constante de lectura.

154 Historieta publicada en revista *Misterix*, de edit. Yago, durante 1962 y 1964, con guiones de OESTERHELD y dibujos de Alberto BRECCIA (N. de la A.)

C - La mirada sobre la heroicidad.

En todo momento, el relato es propuesto por los autores como una historia heroica y “real”: no caben dudas de quién es el protagonista de la misma. Puede entenderse que revela un interés propagandístico de la ideología guevarista, sin caer por ello en lo previsible.

El recurso para tal fin, es la intercalación del relato presente y pasado, la fluctuación entre melodrama y subjetividad de los capítulos dibujados por Enrique (en los cuales, también el texto es más sutil e introspectivo); y las partes dibujadas por Alberto, narradas (en el modo más convencional de Oesterheld) con mucho texto y descripción. El elemento común entre ambos relatos, es el tono fuertemente posicionado, la parcialidad en lo narrado, característica inaugural de la última etapa de la obra de Oesterheld.

El lector entra a la historia mediante Bolivia, narrada por el Che. Esta primera escena nos pone en ambiente, nos imbuje en la guerrilla miserable, la guerrilla a mal traer, y en la angustia de su protagonista.

A diferencia de lo que se podría suponer de una historieta sobre tal personaje, no se apela al regodeo fácil en el ícono que ya empezaba a ser el Che. El personaje de las primeras viñetas es sencillamente una mancha de tinta, sujeta a la silueta de un arma de fuego, en la cual puede distinguirse un ojo y unos dedos. Enrique Breccia apela a la repetición de la imagen de los soldados para jugar con el ritmo narrativo, pausando el enfrentamiento, haciéndolo más agónico.

El héroe es el Che: quien nunca traiciona el ideal ni da la espalda al desvalido, quien sufre la muerte de los explotados, aunque sean del bando opuesto (como lo muestra en la primera escena, “(...) debo tirarte, soldadito. El precio de tanta miseria (...)”¹⁵⁵). En la historieta se lo muestra a él como portavoz del sentimiento revolucionario y, aunque no explícitamente, a Fidel como un político “negociador” (por ejemplo, el conminar la salida del Che del Congo por presión de la Unión Soviética).

Las historietas sobre el Che y Eva Perón, formaban parte de un proyecto conjunto de Oesterheld y la editorial Jorge Álvarez, que consistía en una colección sobre próceres latinoamericanos. El mismo nunca pudo concretarse, como tantas propuestas críticas o de difusión política de izquierdas.

155 OESTERHELD, Héctor y Alberto y Enrique BRECCIA. Op.Cit. p. 24.

II Bloque.

A1- El Eternauta II versión (1969).

El Eternauta II versión, es un metarrelato: un escritor narra cómo un extraño ser (un “viajero de los tiempos”) irrumpe en su tranquila realidad y le relata la serie de hechos que lo han conducido a la circunstancia “presente”. A partir de este relato introductorio, se desglosa el del Eternauta: cuando era Juan Salvo, padre de familia mediano- burguesa, cuya realidad “ideal” es quebrada por un hecho aparentemente incomprensible, una invasión alienígena.

Hasta este punto, el relato tiene como eje semántico a la “Cotidianeidad positiva” (CP), según la entiende Propp, pues trata cómo la irrupción de un agente externo que hace entrar en crisis tal cotidianeidad y el protagonista debe asumir el objetivo de restaurar el orden pre-existente.

Sin embargo, a medida que avanzamos en la historia, se revelan algunos elementos asociados a la “Cotidianeidad Negativa” (CN). Por un lado, no opone totalmente los valores “mal-bien”: plantea, en cambio, una mirada relativa, que otorga matices tanto los antagonistas como al mismo protagonista y sus amigos. De este modo, se plantean diferentes jerarquías/niveles de maldad: la instrumental, manipulada (“Nieve”, “Gurbos”, “Hombres- Robot”); la obligada, con la cual el héroe establece algún tipo de identificación (“Mano”); y la absoluta, incomprensible para los protagonistas (“Ellos”). Ésta última forma de antagonismo se relaciona con el modelo de CP sólo si la entendemos de modo aislado, es decir, obviando los otros matices.

Por otro lado, el relato va tornando paulatinamente hacia una función de “Rebeldía”, proponiendo como núcleo dramático la combinación “combate – victoria” en tres Oportunidades (las batallas en el estadio River Plate, en la Av. General Paz y en la Plaza de los dos Congresos). Tales batallas cumplen la función de “Pruebas” para que el protagonista se transforme en héroe. No obstante, existen otras pruebas, que el héroe resuelve parcialmente (descubrir quién es el invasor, por qué invade la tierra, cómo negociaron con las grandes potencias, etc.). Las tres batallas son modos de aproximación al invasor, cuyos resultados van en ritmo decreciente: la primera representa el éxito de la estrategia grupal sobre la fuerza bruta del oponente; en la segunda hay una victoria más sufrida, como preanunciando el contraataque; y la tercera es la demostración

de la superioridad del adversario. Acentuando el dramatismo, la aproximación al Mano, que prometía ser una fuente de información (saber) sobre el enemigo, resulta fallida.

En cuanto a la temporalidad, se plantea una elipsis presente –“pasadofuturo”- presente. Se juega con la sorpresa del lector, al ocultar información que, si bien parece obvia (el presente del relato coincide con el presente real del lector), no lo es en el contexto de la ciencia ficción. Es así, como lo que parece “pasado” en el microrrelato de Salvo, es en realidad el futuro próximo, produciendo un vuelco en la historia.

El diseño narrativo se puede organizar en dos partes: la primera, planteada en el presente del relato (que coincidirá con el año de publicación de la historieta, 1969), que sería “la historia del encuentro entre el Escritor y el Eternauta”; y el segundo momento, ubicado en un aparente pasado que resultará ser el futuro próximo (1971), “la historia de cómo Juan Salvo se convirtió en el Eternauta”.

En la primera parte del relato, el Escritor toma el rol de narrador en primera persona testigo. Se refiere al protagonista en tercera persona, e invoca a la segunda: “[...]como para llenarme de pavor y de una enorme piedad por él, por mí, por tí, lector [...]”(las negritas son nuestras). Es a este lector al que le presenta la historia desde su intimidad (“[...] Medianoche, mucho frío, apenas alguna pareja taconeando ligero, estrellas remotas. Adentro, mis libros, mi soledad [...]). Se omiten datos temporales certeros, ya que la revelación de este secreto permitirá el giro definitorio de la historia.

La parte del relato de Salvo “termina” de modo distópico: el héroe no llega a superar completamente la “Prueba final” por consiguiente, no alcanza la “Glorificación” (CP); pierde a su objeto amado (“la familia”) y no logra restaurar la cotidianeidad “perdida”, quedando atrapado por el aparentemente caprichoso funcionamiento del Cronomaster (“auxiliar mágico”).

Sin embargo, cuando el relato vuelve al escritor- narrador, éste debe asumir una nueva “función restauradora” que libera a Salvo, llevándolo nuevamente al “pasado” y borrando su memoria. Al “restituir” la CP del protagonista, el escritor – narrador adquiere el rol de protagonista, al legársele la misión de proteger dicha cotidianeidad.

La historia transcurre en Buenos Aires, tomando como escenario, en primera instancia, el estudio del Escritor. No obstante, la introducción del héroe, el Eternauta, sugiere otros lugares ("Estoy en la Tierra, supongo"). Es en el relato de dicho personaje en donde los escenarios se multiplican, partiendo del chalet en Vicente López (Buenos Aires), el barrio y algunas de sus casas, el campo de entrenamiento a los reclutas (Campo de Mayo), las avenidas Maipú y Gral. Paz (convertida, ésta última en campo de batalla), la ciudad de Buenos Aires y sus edificios, el Estadio River Plate (otro espacio de enfrentamiento con los invasores), las Barrancas de Belgrano, la confitería El Molino, el Congreso y la Plaza de los dos Congresos (otro campo de batalla).

En lo que respecta al relato gráfico, éste se estructura en concordancia con los ritmos de la historia: en los extractos más descriptivos, se extienden las viñetas y se hace hincapié en detalles que aportan información al texto; en las escenas de combate o violencia, se dinamiza la sucesión de cuadros y, de este modo, la lectura.

Cuando el Eternauta de esta versión narra "el pasado", la historia se sumerge en un vaivén de huidas y ataques. Los verbos (en tiempo presente), la adjetivación, las onomatopeyas, los recursos tipográficos dentro de las imágenes confluyen a un mayor dinamismo. También este narrador da saltos en la historia y confiesa olvidar detalles, lo que otorga cierto "naturalismo" al relato. El Eternauta se emociona, re-vive las situaciones contadas y se permite reflexionar sobre ellas utilizando mayormente metáforas ("[...] La burbuja de amor y amistad que nos refugia estalla de pronto [...]", "[...]Una oleada de esperanza me martilla en las sienes[...]","[...] sin saber si somos o no la última llama de una resistencia que se apaga[...]"). Como vemos, casi todas estas comparaciones tienen algún elemento alusivo a la violencia física, cuya asiduidad se acrecienta en paralelo a la virulencia de los hechos narrados. No obstante, esta referencia a lo violento se hace más notoria en el relato de la II parte.

En este relato, la isotopía de la belicosidad se une con la de la muerte en frases como las siguientes: "Recién ahora me estoy dando cuenta de la catástrofe, de tanta muerte cayendo sobre Buenos Aires" / "Robinsones en nuestra propia casa. Sólo que, en lugar de mar, nos rodea la muerte" / "[...] aquél concierto de muerte y destrucción"/ "Parece tan fácil vencer al invasor. Pero desde allá arriba se domina la ciudad, la nevada, la gran muerte cayendo."

En paralelo al crecimiento de signos relativos a la violencia, va disminuyendo en el relato del personaje Eternauta la armonía familiar. No obstante, ésta es restituida al héroe al final de la historia, de modo sorpresivo. Otra es la situación del Escritor, cuya cotidianeidad “rota” con la aparición del Eternauta, como hemos visto, nunca es restituida. Esto se deberá a la “función” divulgadora que le es impuesta al personaje al final de la historia y que queda, por lo tanto, sin “concretar” dentro del relato.

Al final del relato, la acción disminuye, lo que da lugar a la reflexión, a la nostalgia y a la utopía: “Inútil llamarlas, no están aquí. Pero no te aflijas, tienes toda la eternidad para buscarlas, buscando, buscando siempre, cada uno a su modo todos somos eternautas” dice el “Cosmofilósofo” a Salvo. Este espacio para la esperanza también lo encontramos en la voz del Escritor: “Todo ese espanto, toda esa muerte...¿será posible evitarlos publicando todo lo que el Eternauta me contó?¿será posible?”.

A2 - El Eternauta II parte (1976 -1977)¹⁵⁶.

El relato de esta II parte, también apela a la una elipsis temporal , pero su esquema narrativo es más complejo que el de la II versión: parte de un “presente – pasado” (1959) “la historia de cómo Germán irrumpe en la vida de Salvo y le recuerda el futuro”; una segunda instancia, un “futuro impreciso” (¿2100?) que relata “cómo Salvo vuelve a ser el Eternauta”; y un tercer momento, un presente similar al del lector (1976), que cuenta “cómo Germán se une a la misión del Eternauta”.

El protagonista de esta historia comienza siendo Germán, el escritor, quién cumple el rol de narrador durante todo el relato (a diferencia de la II versión, que alterna este rol con el Eternauta). El relato presenta dos cotidianeidades en pugna: por un lado, la CN de Germán, quien ha dado todo por cumplir con la

156 Cabe destacar que dos años antes de publicarse esta II parte, en la misma revista Skorpion, de Ediciones Récord, se reeditaron Sherlock Time y Mort Cinder. Incluso, durante la década del ochenta, en esta revista se volvió a editar El Eternauta II; demostrándose, en el primer caso, la popularidad de la que aún gozaban las “viejas” historietas de Oesterheld; y, en el segundo, la línea de “recuperación” de su obra que se dio en los años ochenta. (N. de la A.)

misión que le fuera concedida al final del anterior relato (informar a la humanidad sobre el ataque alienígena y, de este modo, evitarlo); por otro lado, la aparente CP del “presente” feliz, familiar, cíclico y, sobre todo, ignorante, del amnésico Salvo. Dicha cotidianeidad es quebrada ante la introducción del personaje que conoce la verdad, quien recuerda: Germán. El “olvido” es, entonces, el núcleo dramático del primer capítulo. Al recordar, Juan Salvo ve esfumarse su “presente feliz” y se produce el primer salto temporal del relato por acción de una incontrolable e invisible máquina del tiempo llamada “Cronomaster” (“auxiliar mágico”).

De esta manera, los actantes en la historia son dos, y representan dos matices de heroicidad: Salvo/el Eternauta, como actante “rebelde” y Germán, que fluctúa entre la función de “rebeldía” y la función de “restauración” en distintas partes del relato. Ambos superan “Pruebas” para legitimar su heroicidad, aunque de diferente modo.

Salvo va “restituyendo” su condición de héroe desde el comienzo del relato, paulatinamente al desarrollo de sus “poderes” (es decir, a medida que va convirtiéndose en “donante” de su propio “auxiliar mágico”); su “glorificación” como héroe es relativa, ya que implica el sacrificio de su objeto amado en pos de un fin mayor: la “liberación” de su comunidad (“algunos”) del estado de represión (impuesto, también, por “algunos”). Su heroicidad consiste en ser capaz de tal sacrificio y poder seguir adelante en la función liberadora.

En el personaje de Germán, en cambio, se construye una heroicidad menos “fantástica”: las “pruebas” a superar tienen que ver muchas veces con sus propias limitaciones físicas, para las cuales no existen “auxiliares mágicos”. Su acción como héroe no es grandilocuente pero sí efectiva: concreta la función “restauradora” del comienzo (advertir sobre la invasión) y del final (restituir su propio “paraíso perdido” en la comunidad del promontorio); además, acompaña en la función “rebelde” al Eternauta.

Las “pruebas” en este relato van siendo alcanzadas al comienzo, presentándose como pequeños objetivos. Por ejemplo, el encuentro con los hombres del promontorio propicia la creación de un grupo de resistencia al invasor, guiado por el Eternauta. Los poderes del héroe facilitan la concreción de las pruebas en esta etapa, pero luego los hechos se escapan a sus capacidades. Es entonces cuando las pérdidas de vidas humanas o de alienígenas amigos se hacen cada vez más frecuentes, destacando la idea de sacrificio que será

determinante para la historia.

El escenario donde transcurre la historia es siempre Buenos Aires, aunque podríamos hablar de “escenarios”, ya que dicha ciudad sufre transformaciones significativas a lo largo del relato. A diferencia de la II versión, la Buenos Aires de esta II parte, rápidamente adquiere un aspecto irreconocible para el lector: es la imagen de la devastación futura. Los personajes logran asociar ese “futuro-presente” con el escenario “pasado” con la ayuda de un viejo mapa (un “auxiliar”), encontrado en los restos del chalet de Salvo (“lo que queda de River”, “lo que era la General Paz”, etc.). Estos “viajeros del tiempo”, junto a los hombres del promontorio logran, mediante tal documento, localizar la fuente de provisiones para el enfrentamiento con el invasor (los depósitos de Química Argentina). Al final del relato, luego del segundo “salto temporal” producido por el Cronomaster, el escenario vuelve a ser familiar: una plaza porteña cualquiera de 1976.

Los signos referentes a la violencia, como hemos visto, aparecen rápidamente en el relato: la irrupción de Germán a la vida de Salvo; el drástico “viaje temporal”, que implica la desaparición repentina de Favalli, Polski y Lucas y del mundo conocido para los personajes; la adopción de armas como estrategia irreversible, etc. La cotidianeidad nunca es restituida para el personaje Eternauta. El caso de Germán es diferente, pues comienza siendo un personaje solitario, con una cotidianeidad hostil. A lo largo del relato, como vimos, va “superándose” para lograr ser considerado como miembro de la comunidad del promontorio. De este modo, el personaje “construye” su propia cotidianeidad ideal, aunque ésta no dure para siempre y deba ser transformada en la camaradería entre los “viajeros del tiempo- rebeldes” (Eternauta – Germán).

B - Análisis contextual comparativo de El Eternauta II versión y II parte. Invadido, nunca dominado.

La intertextualidad es un recurso fuerte en la saga de El Eternauta. Por un lado, esto se debe en gran parte a los vínculos que establece la historieta con el cine, la literatura y la televisión de la época y, por otro lado, la intertextualidad se muestra en las autorreferencias presentes en esta saga de historietas¹⁵⁷.

157 Es importante considerar que Oesterheld supo responder a una peculiar interpretación de Trillo

Tal cuestión puede observarse claramente en la II parte (1976), en la cual se elabora parte del relato de ficción en base a hechos que efectivamente sucedieron en la realidad externa al mismo, como lo fueron las publicaciones de la I parte (1957) y la versión de 1969. De tal manera, la historieta “convierte” lo real en auxiliar de la ficción para dotar de mayor “veracidad” al relato. El comienzo del relato de la II parte muestra a Germán esforzándose por informar a sus incrédulos escuchas:

“(…) Germán - (...)¡Todavía no les dije que yo mismo hice publicar la aventura! (...)”

Favalli: ¿Qué hizo publicar la aventura? ¿Lo que Juan le contó?

Germán: ¡Sí! Con su apodo como título, señor Salvo! “El Eternauta”! ¡Dos veces se editó en revistas! ¡Y una tercera vez como libro, en 1976!(...)”¹⁵⁸(las negritas en el original).

Veamos entonces qué propuesta plantea cada uno de estos relatos. En la II versión, la búsqueda de la verdad es el hilo conductor: por un lado, la apariencia monstruosa de los invasores esconde un mundo desconocido, aparentemente indescifrable para los humanos; por otra parte, los mismos humanos sufren una transformación que está latente desde el comienzo de la narración. Como ya se ha planteado, el Escritor que parece el personaje pasivo de la historia, queda a cargo la prueba más grande: contar la historia, evitar la desgracia. Así también, el Eternauta se esconde bajo el camuflaje “bonachón” de Salvo, cuyo nombre es una “marca” de su heroicidad subyacente.

Pocas cosas resultan previsibles para los actantes de este relato: Salvo y los suyos elaboran deducciones sobre los insólitos hechos, algunas de las cuales resultan acertadas (el traje aislante) pero que, cuando exceden el campo del mundo conocido, suelen caer en el error. Podemos poner como ejemplo, las diferentes hipótesis suscitadas sobre la personalidad del invasor: primero la teoría del ensayo nuclear fallido, luego la aparente vulnerabilidad de los alienígenas. Así también, se equivoca Salvo al considerar al “Mano” como el gran manipulador: es la paradoja de descubrir un contrincante “hermano” en la

y Saccomanno sobre El Eternauta, que la circularidad de dicha historieta no estaba hecha “por filosofía, sino por cerrar un buen relato”(Op. Cit. p. 23). Oesterheld gustaba de generar declaraciones controvertidas, que desestructuraran al entrevistador.(N. de la A.)

158 OESTERHELD, Héctor y Francisco SOLANO LÓPEZ. El Eternauta. Segunda parte. N° 12.Ed. Récord, Buenos Aires: 1994. p.7.

dominación. Mediante de este recurso, Oesterheld plantea una idea de militancia basada en la filiación de los “pueblos sometidos” en una comunidad para resistir u oponerse a la invasión imperialista. Este planteo será retomado por el autor, de modo más explícito, en Latinoamérica y el Imperialismo...

En la II parte, se parte de muchos conocimientos adquiridos en la anterior versión del relato (como la “glándula del terror” o la jerarquía entre los enemigos). Debido a ello, el foco central no es descubrir la verdad, sino destruir al invasor-opresor. No obstante, hay un desajuste fantástico de algunas certezas coyunturales (animales e insectos con inteligencia y habilidades extraordinarias -e hilarantes-), pero rápidamente son naturalizadas por los viajeros.

Hay otro factor a comparar entre los relatos de estas dos historietas que tiene que ver con el subgénero dramático. La II versión, está narrada con un dramatismo creciente y constante, existen algunos guiños cómplices con el lector, pero no en tono humorístico. La monstruosidad está presentada de modo atemorizante. El relato de la II parte posee elementos que, como decíamos, suscitan gracia al lector. Por ejemplo, la existencia de hormigas que construyen pequeñas construcciones circulares que asemejan a los templos de la Antigüedad; los afeitados rostros de los hombres y cuerpos de las muchachas del salvaje futuro, que llevan ropa interior contemporánea debajo de los trapos y pieles que usan como vestimenta; el perfecto español “rioplatense” con el que los hombres de este futuro post-apocalíptico se comunican y su conocimiento profundo del fútbol. Tales elementos otorgan a esta ciencia- ficción de 1976 un tono risueño en muchos de sus pasajes. No obstante, luego de la muerte de Cosme, un niño del promontorio, el relato se torna más dramático que en la versión de 1969, pues las luchas son más sangrientas y, en casi todas, el Eternauta mata a algún enemigo.

En ambas historietas, hay una preocupación por subrayar los diferentes roles o tomas de posición de los protagonistas/personajes a lo largo del relato. Así, en la versión de 1969, un Juan Salvo relajado, inserto en la rutina del ámbito familiar pasa a ser un hombre impactado ante la extraña forma del enemigo. Inmediatamente, el personaje retoma su rol de padre y se atemoriza por la suerte de su familia. Junto a ella, Salvo se estabiliza emocionalmente (a diferencia de Polski o Lucas, quiénes han perdido todo) y se asocia a Favalli, quién posee el conocimiento que les permitirá sobrevivir.

A partir de entonces, comienza la transformación de Salvo, que se reafirma con la aparición de los soldados que lo presionan a unírseles en las armas. Es éste el momento del soldado, pero con una mirada analítica sobre lo que acontece, fueran abusos de la autoridad a cargo del grupo o heroicidades secundarias (como la de Franco, el tornero). La crítica a la crueldad humana se convierte en una autocrítica para Salvo, particularmente cuando los hechos se desencadenan trágicamente para la familia, que queda separada temporalmente a causa del Cronomaster. A raíz de ello, el padre y soldado se transforma en el Eternauta, el “peregrino de los siglos”.

No obstante, este personaje sufre un último cambio, el retorno al “pasado feliz” que implica la pérdida de memoria, dejando latente (al menos para el protagonista y su familia, pero no así para el Escritor) la metamorfosis sufrida (cuando el Escritor retoma el papel de narrador, su actitud ya no es solo la del hombre que escucha: se involucra en la acción, persiguiendo al personaje y tomando la responsabilidad de revelar o no la verdad).

Como dijimos anteriormente, es ésta la premisa desde la cual se desarrolla la II parte, en la cual se desencadena una nueva serie de cambios de rol. De tal manera, Germán, habiéndose esforzado por difundir la historia para evitar la futura invasión, se enfrenta con Salvo amnésico; con Polski, un Favalli y un Lucas vivos; con una Elena y una Martita más activas que en la anterior versión. Al recordar, Salvo deja de ser tal para volver convertirse en el Eternauta.

En la II versión, situar la historia en escenarios representativos de la ciudad de Buenos Aires es una estrategia para conectar emocionalmente al lector. Observamos en esta historieta un ejemplo de lo expuesto por Stuart Hall, pues el relato, aún recurriendo a algunas construcciones estereotipadas, logró desarrollar operaciones de identificación tan profundas en los lectores argentinos que ha logrado mantenerse vigente en el imaginario colectivo hasta la actualidad. Esta ficción, al desarrollarse en espacios con los que el lector convive o que identifica, se propone como “realidad posible” y/o metáfora de lo real. También se hace referencia a elementos identitarios de la época que combinaban usos y costumbres tradicionales (“tener un oficio”, poseer un Chalet medianoburgués, jugar al Truco con amigos, conformar una familia “tipo”, desarrollar un hobby) y de la cultura de los medios masivos (la comunicación radial, la referencia

al programa de televisión Si lo sabe cante ¹⁵⁹ y a las canciones de Leonardo Favio¹⁶⁰).

Vemos así como el personaje de Salvo, en la II versión, es crítico hacia la belicosidad que le es impuesta, contraponiéndose al Eternauta de la II parte, que la fomenta y hasta utiliza a los suyos como señuelo de los enemigos. Una de las bases de esta historieta es el perfil del protagonista característico de la literatura romántica: el ángel caído, el héroe con un pasado oscuro, al cual Oesterheld agrega el tinte trágico de la militancia, lo llena del “espíritu de la época”, podríamos decir.

La razón versus la sensibilidad es el elemento que establece las relaciones entre los protagonistas en ambas versiones. En la realizada con Breccia, la voz del pragmatismo es la de Favalli, el científico, ante el cual Juan Salvo otorga una mirada más emotiva. Por el contrario, en la II parte, es Germán la mirada “humanista” frente al racionalismo a ultranza de Salvo/ Eternauta.

En la II parte, se pueden leer algunas “marcas” autobiográficas más evidentes. Oesterheld transfiere al personaje Germán algunos elementos comunes que pueden entenderse como metáforas de su circunstancia. Una de estas marcas es la soledad: nunca se explica en el relato por qué Germán es un solitario, pero sí sabemos que ha destinado los últimos años de su vida a divulgar la historia de la invasión alienígena a Latinoamérica. Por aquellos años, Oesterheld vivía en la clandestinidad, como así también sus cuatro hijas (luego todas asesinadas en enfrentamientos o desaparecidas por el Proceso): todos disgregados, todos militantes. Otras marcas son: la vejez, representada tanto en tono irónico, nostálgico o dramático (las caídas, la torpeza, la desventaja física); la creencia en una utopía y el consecuente apego a la resistencia, lo cual significa también para el personaje la posibilidad de construir una “familia”. Señalemos que este último concepto difiere profundamente del planteado en la I parte (1957) e incluso en la II versión, cuyo parámetro era la familia tradicional, desde el punto de vista de Juan Salvo: consanguínea, “bien constituida”, en el chalet de Vicente López. En la II parte, la visión de familia es una construcción social, elegida, unida por la supervivencia y la lucha.

159 Programa de televisión que fue muy popular, conducido por Roberto Galán (desde 1968, por canal 9 de Buenos Aires), en el cual los participantes intentaban ganar premios cantando un tema musical a elección (N. de la A.)

160 Conocido cantante y director de cine argentino (Mendoza, 1938), afiliado al peronismo. En 1969 se editaba su segundo álbum y estaba en el pico de su carrera musical.

El elemento “oscuro”, en la II parte lo otorga la misma historia, cuyo tono es mayormente bajo. Los pocos momentos en los que el relato se ilumina son los dedicados al trabajo, a la vida en la comunidad. También se aletarga la narración en los momentos en que Germán se entrega a la nostalgia o a la cavilación, pero manteniendo la pesadez en el tono. Al respecto, se puede establecer una asociación entre el constante agotamiento físico del narrador y el mencionado dramatismo permanente que cruza la historia.

Hemos hablado del posicionamiento en desventaja del personaje Germán, especialmente frente a El Eternauta, con el cual es comparado constantemente. Se enfatiza que Salvo siempre está adelante, a la vanguardia, física y mentalmente, debido a que sus decisiones son incomprensibles para Germán. Salvo, ya Eternauta, siempre parece mirar lo que los demás no pueden lo cual le produce “una soledad inconmensurable”, distinta a la de Germán: este último, en esos momentos de alienación del Eternauta, manifiesta el cese de la empatía para con éste, critica su frialdad, su in- humanidad. Sin embargo, cuando a través de los resultados va entendiendo las intenciones del Eternauta, lo justifica y hasta siente pena por él:

“(…)más solo que ninguno está él... la soledad del que puede ver lo que nadie ve... /Es un extraño... ajeno... como un “Mano”... o un “Ello” (Me invade una rara mezcla. Piedad y rechazo)/Nadie podrá quererlo de verdad... es demasiado diferente. Ni siquiera Elena... los únicos iguales son los enemigos. Los “Ellos” (...).”

Resulta interesante cómo cambia a lo largo de estos relatos la mirada hacia la militancia. En la versión de 1969, está simbolizada en “Franco”, el tornero joven, no corrompido por el sistema. Precisamente esta particularidad es la que lo contrapone al capitán y a algunos de los reclutas quiénes, aunque del lado de los teóricamente “buenos”, matan impunemente a los subalternos. En 1976, la juventud (representada en “María”, “Nico”, “Cascote”, entre otros) es valiente y luchadora, pero siempre actúa bajo la premisa del Eternauta, no lo cuestiona como sí hacen los “viejos” (“Germán” y “Biguá”).

Oesterheld recurre al modelo de alienígena “monstruoso” (a criterio del humano): en su apariencia (“Cascarudos”, “Gurbos”); en su accionar (“Hombres-robot”); o en ambos aspectos (“Zarpos”, “Mano”, “Ello”). En la II versión, la plasticidad de Breccia supo contrarrestar el estereotipo, sumado a que el mayor

oponente nunca apareció dibujado. La lectura de que el verdadero poder opresor nunca se hace visible a los dominados se debilita en la II parte, al representarse al archivillano "Ello" como una simple nube negra.

Resulta más rica en imágenes poéticas, a nuestro criterio, la versión de 1969. La representación del oponente en forma de nieve suave y letal ante la cual sólo queda el silencio, es el elemento cohesivo de los primeros capítulos. La mencionada atmósfera violenta, se presenta de diferentes modos a lo largo de la historia: en forma de asesina silenciosa, a través de la agresión verbal y la sospecha dentro del grupo, de los enfrentamientos y asesinatos entre vecinos por la supervivencia o de las confrontaciones armadas contra humanos y extraterrestres.

Es evidente la metamorfosis sufrida desde el relato original de 1957, que pertenece estrictamente al género de ciencia ficción y no evidencia un lineamiento ideológico- político tan marcado como en las posteriores. Existe, efectivamente, un énfasis respecto a la protección del esquema familiar "moderno" (casi paralelo a la publicidad de la época) y algún planteo ético respecto al comportamiento de los sobrevivientes, visión crítica que se acrecienta en las otras versiones: "(...) es justamente esta clase de sobrevivientes la que debemos evitar...¿Cómo confiar en un hombre capaz de matar así a un compañero?(...)"¹⁶¹(Favalli).

C - Comparación de la construcción del héroe/ protagonista entre las dos historietas.

"(...) Podría darte cientos de nombres y no te mentaría, todos son míos. Pero el que te resultará más fácil es el que me puso un cosmo filósofo del siglo XXII. Me llamó el Eternauta. Sí, el Eternauta. Para decir en una sola palabra mi condición de viajero de la eternidad, mi triste y desolada condición de peregrino de los siglos(...)"¹⁶².

Alberto Breccia y Solano López encaran de distinta manera la representación del héroe, no solamente a razón de su estilo gráfico. En la primera versión, de 1957, Solano, con un dibujo en la línea del comic norteamericano (es decir,

161 OESTERHELD, Héctor y Francisco SOLANO LÓPEZ. Op. Cit.p.86.

162 Frase dicha por el personaje principal en El Eternauta N°1, revista Gente, Buenos Aires: 1969.

anatómicamente correcto, detallista y prolijo) nos muestra un traje aislante en el cual el rostro de Juan Salvo es casi completamente visible: todavía Salvo no es el Eternauta.

En la II versión, de 1969, Breccia muestra un estilo más complejo para representar un traje en el cual una máscara de gas esconde el rostro de Salvo, reforzando el carácter de ciencia- ficción del relato. El protagonista es el Eternauta "que recuerda ser" Salvo: un hombre aparentemente joven, cuyo rostro está poblado de líneas (en semejanza al otro viajero del tiempo, Mort Cinder), un ser de indefinible edad.

Para 1976, Juan Salvo no necesita ponerse el traje para ser el Eternauta: le basta con recordar. Es así como Solano lo dibuja con gorra, ropa de caza y botines, portando armas de fuego desde el comienzo, barbudo, menos apolíneo que en la versión de 1957.

Veamos cómo tal transformación del personaje se manifiesta en el texto, en las formas discursivas que mediante la "voz" del personaje son expresados. En la II versión, quién relata es un Salvo agobiado, "joven pero gastado", como lo describe el Escritor. Habla de un Salvo que ya no es; en el "ahora" de esta ficción, sólo está el Eternauta. El personaje "revive" las experiencias con dolor y nostalgia. No evita involucrarse, ni establecer opiniones sobre las acciones propias o de los demás personajes, permitiéndose la poesía, siempre desde la adjetivación oscura y trágica para todo lo que allí acontece.

En la II parte, quien narra es Germán, el escritor. Es a través de él que construimos la imagen del héroe Eternauta: un líder complejo, ensimismado, drástico en sus decisiones. Oesterheld no nos "muestra" lo que el Eternauta piensa, sino una interpretación del otro actante del relato. Germán cumple el rol sensible y reflexivo que en la II versión fuera representado en Juan Salvo/ Eternauta; y el Eternauta pierde gran parte de su "humanidad" a favor de un objetivo percibido como "superior".

El escenario "presente" planteado al comienzo del relato de la II parte, y el "presente" de su final son conceptualmente distintos para el personaje Germán, ya que el primero expone un modelo de labor intelectual y militante en soledad; mientras que el segundo representa la camaradería dentro de la lucha continua. También así, con los saltos temporales el autor nos visualiza diferentes mundos

posibles: ya sea el de la vida familiar idílica, el de la fortaleza comunitaria o el de la lucha constante de la militancia.

En cuanto a la conformación del héroe, en la II versión, hemos dicho que el actante principal progresivamente va adquiriendo las “competencias” para alcanzar el estado heroico que, aunque distópico, sigue manteniendo un esquema del relato tradicional.

En la II parte, en cambio, encontramos dos conformaciones heroicas: la presupuesta, de Salvo en Eternauta; y la sorpresiva, de Germán- Escritor a Germán- militante. Juan Salvo, como dijimos, al recuperar la memoria restaura su condición heroica. Aún más, su historia ya ha sido convertida en un referente, en una leyenda por la acción de Germán- escritor: su “glorificación” lo ha trascendido. Diferente es el caso de Germán, quien comienza oscurecido por la sombra del héroe pero lentamente va superando las “pruebas”, tanto externas como propias.

El “héroe colectivo” es una construcción posterior al inicio de la saga. Observamos que ésta propuesta fue planteada por Oesterheld por primera vez en 1975, en su momento de escritura en clandestinidad, cuando ya era actuaba en Montoneros. En la “obra clave” para esta noción, El Eternauta I parte, el “héroe colectivo” tal interpretación a posteriori es señalada por el propio autor. Como puede leerse en el editorial para la reedición de dicha historieta, cuando Oesterheld afirma:

“(…) el héroe verdadero de EL ETERNAUTA es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe “en grupo”, nunca el héroe individual, el héroe solo (...)”¹⁶³.

Esta lectura retrospectiva del autor (como evidencia lo marcado en negritas) ha sido repetida por la gran mayoría de los críticos y teóricos sobre el tema, sin profundizar en su significado ni exceder el marco de significación planteado por Oesterheld. Éste autor alude, con tal concepto, a las heroicidades de los personajes secundarios¹⁶⁴, fomentando una mirada positiva sobre la acción colectiva, postura que se podemos leer en las versiones aquí analizadas.

163 En: OESTERHELD, Héctor y Francisco SOLANO LÓPEZ. El Eternauta. N° 1 (reedición). Ed. Récord, Buenos Aires: 1993. Texto original: Ed. Récord. Buenos Aires: 1976.

164 Menciona específicamente a Franco, el tornero, de la I parte (1957-1959), versión que no hemos incluido en nuestro corpus. (N. de la A.)

En nuestro estudio hemos decidido mantener cierta cautela con el término en cuestión: aunque lo encontramos pertinente respecto a la "intención ideológica" del autor, entendemos que, dentro del análisis semiótico del relato, el rol de protagonista y héroe es claramente individualizable en uno o dos personajes (en Juan Salvo/ el Eternauta y en Germán). Diferente será en el caso de La batalla de Chacabuco y Latinoamérica y el Imperialismo..., como veremos en los respectivos análisis.



El Eternauta II versión (1969). Dibujo: Alberto Breccia.

III Bloque.

A1- La batalla de Chacabuco. El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana (1970).

El relato posee una introducción didáctica de dos páginas, en la que se narra la circunstancia histórica chilena de 1817 con el tono de una epopeya, presentando el cruce de Los Andes como una aventura mítica. La tercera página posee un mapa que señala la ubicación de los ejércitos realista y argentino, con una infografía de cada etapa de la batalla. De este modo, se otorga al lector un conocimiento histórico y geográfico básico.

La batalla de Chacabuco es un relato que se estructura principalmente bajo el eje semántico de la Cotidianeidad Negativa. El núcleo dramático se plantea desde el mismo subtítulo del relato ("El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana") que nos presenta a varios personajes situados en una realidad que les es hostil (un esclavo negro "pagando" su libertad, un gaucho "atrapado" en el ejército, un joven atormentado por su legado paterno, entre los principales). A todos ellos les ha sido impuesta una misión que promete ser "liberadora" (la independencia americana respecto a la corona española) pero, para ello deben sortear una "prueba principal" (la Batalla) y varias "pruebas secundarias", particulares a cada actante (superar la discriminación de los demás, cumplir con las expectativas militares, elaborar una estrategia de combate, superar la nostalgia). El relato es llevado por un narrador omnisciente, en tercera persona. Éste pone énfasis en lo que los héroes "patriotas" piensan y sienten, presentando así una descripción "humanizada" y "veraz".

A lo largo del relato, cada actante va desarrollando de diferente modo su heroicidad "rebelde" como sinónimo de "patriota", hasta manifestarla completamente en el momento del combate contra el opresor español. La acción entonces se concentra principalmente en ese núcleo dramático "combate-victoria".

No obstante esta afinidad a la estructura de CN, existe una construcción del Otro, del antagonista, unilateral en la mayoría de los casos. El "agresor" principal es un personaje colectivo: el Ejército Realista, del cual eventualmente se particulariza alguno de sus integrantes ("Guzmán" o "El viejo").

El estilo gráfico es figurativo y tradicional, intenta describir claramente cada personaje y escenario. En concordancia con los dibujos, la diagramación de las páginas es funcional, estructurada de modo sencillo, en tres bloques horizontales de dos viñetas cada uno, eventualmente unificando dos bloques en una macroviñeta.

A2 - Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra (1973 -1974).

El relato (o grupo de relatos) de esta historieta se presenta bajo la propuesta "rebeldía- liberación". El relato general, se estructura bajo la CN, pues presenta la oposición entre un Pueblo sometido (el "actante agredido") y el Imperialismo opresor (el "mandatario", "algunos"); es decir, presenta una cotidianeidad basada en los contrarios "represión- rebeldía". El primero ha sido largamente perjudicado por la acción del segundo, por la cual ha decidido rebelarse. Pero tal "función liberadora" es un proceso construido paulatinamente en varios microrrelatos o relatos particulares, narrados en orden cronológico.

Cada uno de ellos, presenta a su vez una circunstancia específica en la que un "actante rebelde" intenta alterar la cotidianeidad a favor del pueblo oprimido. Este actante puede encarnarse en un personaje particular ("Tupac Amaru", "Güemes", "Peñaloza", "Artigas", "San Martín", "Chilavert", entre otros) o un grupo social ("los orilleros", "las soldaderas", "los paisanos", "los esclavos", "los patricios").

Así como el principal "actante rebelde", el Pueblo, está representado bajo diferentes modelos o grupos, también el Imperialismo sus "actantes agresores", individuales ("Rivadavia", "Moreno", "Urquiza") o grupales ("la oligarquía", "los realistas", "los ingleses", "los estancieros").

La atmósfera es belicista, centrándose como núcleo dramático el "combate-victoria". No obstante, existen lapsos en los que la acción se suspende para desarrollar el aspecto psicológico de los actantes (por ejemplo, cuando Dorrego redacta las cartas para sus seres queridos antes de su fusilamiento).

Las gestas heroicas de estos relatos rara vez terminan en la "glorificación": por ejemplo, la "independencia" de la corona española no conlleva al bienestar del "Pueblo" sino de los grupos de poder como "la oligarquía" y "los comerciantes". Por lo cual, estos microrrelatos son distópicos en la mayoría de los casos.

Con una estrategia similar a la de El Eternauta II versión, Oesterheld establece referencias espaciales contemporáneas al lector, a fines de "acercar" la historia al mismo ("(...)en lo que hoy es Retiro estaba el mercado de negros(...) o bien "(...)- Liniers- se hace derrotar en Miserere (la plaza Once de hoy) (...)", entre otros.)

Como anticipamos, el esquema narrativo de Latinoamérica... es cronológicamente lineal. Circunstancialmente, al inicio o final de un capítulo, el relato salta al "presente" del lector (1973-1974), para establecer analogías o reforzar ideas planteadas en el relato, citando varias veces frases de Perón.

El relato gráfico se estructura generalmente en tres bloques horizontales de dos o tres viñetas cada uno. No obstante, en varias ocasiones (comienzo o final de un capítulo/ microrrelato o en escenas determinantes a la historia), el diagrama de página se divide en dos bloques horizontales o en viñetas que abarcan la página entera (splash page). A diferencia de La batalla de Chacabuco..., en Latinoamérica... las viñetas transgreden la forma y límites tradicionales (adquiriendo forma de "nube", rompiendo con el "marco" cuadrado o rectangular, superponiéndose sobre otra viñeta, etc.). El dibujo es figurativo pero otorga un margen importante de subjetividad, es decir, "sugiere" una información gráfica que el lector debe completar. El trazo y el "sombreado" (realizados con tinta) incluyen elementos como goteado, salpicaduras y contrastes que otorgan una expresión dramática al dibujo (con gran filiación al estilo de El Eternauta II versión).

B -Análisis contextual comparado entre La batalla de Chacabuco. El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana y Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra.

Los dos proyectos a los que nos referimos muestran cómo la preocupación socio- política de Oesterheld abarcó también la Historia. Eran concebidas como formas de “revisionismo histórico”, tramado a partir de historias pequeñas u ocultas para la Historia oficial.

Desarrollaremos primero la postura acerca de revisionismo histórico que más se aproxima a nuestro objeto de estudio. Consideramos al mismo una revisión de la historia oficial, obligando “a rescatarse de la inducción de lo aprendido y pensar(se) desde una perspectiva propia que supere el desprecio culterano por lo popular, lo criollo, lo hispánico y lo religioso”¹⁶⁵.

Entendemos que, particularmente, Latinoamérica y el Imperialismo... se ajusta al proyecto “revisionista” del peronismo tras “el regreso de Perón”, siendo el semanario en el cual esta serie se publicó uno de los instrumentos que la juventud peronista poseía para difundir tal estrategia. Dicho proyecto o estrategia:

“consistía en entramar su propio pasado con la historia de la nación desde el momento fundacional, pero esta vez proponiendo una genealogía que lo emparentaba con los perseguidos, los derrotados (los caudillos en particular). En esta visión ellos se alzaban una y otra vez para proseguir un combate más que secular, que era el de la nación entera, contra las minorías del privilegio que usurpaban el gobierno aliadas a alguna potencia extranjera”¹⁶⁶.

Tal objetivo está claramente expresado en la presentación de esta serie de historietas, donde se evidencia una mirada filiada al “forjismo”¹⁶⁷ y a Hernández Arregui¹⁶⁸, presentación que devela la posible la injerencia de Montoneros en los

165 O'DONNELL, Pachó. El Revisionismo histórico. Diario Perfil, Buenos Aires:04-05- 2008 y en : www.odonnell-historia.com.ar

166 CATARUZZA, Alejandro. Historia de la Argentina 1916-1955. Biblioteca Básica de Historia, Siglo XXI, Buenos Aires: 2009 (citado en O'Donnell, Op. Cit).

167 Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA) agrupación política fundada en 1935 y disuelta en 1945. Planteaba una mirada nacionalista, anticolonialista, filiada con la posterior Teoría de la dependencia. Entre sus exponentes se encontraban Arturo Jauretche, Homero Manzi, Luis Dellepiane y, como pensador inspirador, aunque no “socio fundador”, Raúl Scalabrini Ortiz. (N. de la A.)

168 HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. La Formación de la Conciencia Nacional. Plus Ultra, Buenos Aires: 1960.

guiones¹⁶⁹. Tanto los editoriales como las respuestas a las cartas de lectores, no están firmados por Oesterheld, como sucedía en sus demás obras, sino directamente por la redacción del semanario.

La visión de la historia como ataque y resistencia y/o contraofensiva, se expresa desde el primer capítulo de Latinoamérica y el Imperialismo... En el mismo, la "Conquista" española se presenta como el primer ataque de "ese ladrón internacional que es el imperialismo".

Se expresa en este relato una propuesta editorial más marcada que en La batalla de Chacabuco... Al respecto dice Viniegra:

"(...) su voluntad no es el historicismo erudito de las campanas de cristal académicas. Sus líneas están impregnadas de una perspectiva política: recrear el ayer como conflicto, el ambiente revolucionario de un pasado que antecede al presente, esa argentina oculta encontrada en esos últimos años (...)"¹⁷⁰.

Es así cómo, en las sucesivas entregas de Latinoamérica y el Imperialismo..., se manifiesta la necesaria reivindicación del negro, del indio, del orillero, de todo aquello que había sido asociado en la historia consagrada con la "barbarie".

Con este tono beligerante, también se plantea la construcción de la mirada hacia el enemigo imperialista, en todas sus formas: "los ingleses tramposos que son todos", los "antipatria" o "antipopulares", los "folletinistas", la "izquierda cipaya", los "nacionalistas oligárquicos", los "gorila", los "agentes de la entrega", los "príncipes del camelo", la "oligarquía vacuna/portuaria", la "historia mitrista", los "antipatria fusiladores", los "revanchistas", los "yanquis", son algunos de los términos más utilizados. Resulta, además, curioso el uso reiterado de insultos y agresiones directas ("caguémoslos", "no les den pelota", "balazo en el culo", etc), factor que Oesterheld siempre cuidó en sus demás producciones.

Como dijimos, en Latinoamérica..., la imagen del "Líder" es un elemento recurrente (en épocas que la relación del mismo con Montoneros aún no se

169 Ver: VON SPRECHER, Roberto. Op. Cit.

170 OESTERHELD, Héctor y Leopoldo DURAÑONA. Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra. La cuadrícula, Buenos Aires: 2004.p. 6.

había roto¹⁷¹), la “voz contemporánea” que vincula los capítulos, ya sea como alusión a su imagen televisiva, a sus fotografías en el escritorio presidencial o a modo de fotomontaje.

Oesterheld propone una reconstrucción histórica bajo una nueva oposición entre Pueblo e Imperialismo y “porteñismo” en segundo lugar, entendiendo la dependencia como el punto de inflexión y el conflicto como esencia.

“Vamos a contar la historia de cómo nos robó el imperialismo”, es la frase con la que comienza la primera entrega de la historieta. Más adelante, se enfatiza el tipo de vínculo que se pretende establecer con el presente de su época cuando dice:

“desde las páginas de EL DESCAMISADO saldrá nuestra verdadera historia. Cuál fue la realidad de nuestro pasado y cuál es la realidad de nuestro presente (...) Son 450 años de guerra. Sí de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinidad de veces en su combate por ser libres. El imperialismo nunca fue una simple frase de denuncia de los pueblos. Tienen nombre y apellidos. Tienen balas y sangre en su negra historia (...)”¹⁷²(mayúsculas en el original).

Vemos entonces cómo, a pesar de proponerse como una narración de los hechos “tal y cómo se vivieron”, tales relatos no son objetivos. La parcialidad política del relato es manifiesta, lo cual no es inconducente con su intención “revisionista”. Encontramos, no obstante, como puntos débiles, la falta de especificación de las fuentes documentales consultadas, lo que puede comprenderse como una licencia del formato y la publicación.

Los dibujos de La batalla de Chacabuco, apelan a la corrección documental en los trajes, armas, medios de transporte, etc. de la época en que transcurren los hechos. No hay datos que atestigüen si se trata de algún dibujante conocido bajo un sobrenombre (algo común en la época) o si eran verdaderos iniciados en el oficio. No obstante, de los tres ilustradores allí mencionados, son

171 El semanario es cerrado el 8 de abril de 1974, por el decreto 110/74 del Ministerio de Interior, donde se argumentaba que la publicación pretendía “(...)promover un caos conceptual e ideológico mediante la deformación de la realidad y la destrucción de las instituciones políticas y sociales(...)”(citado por Doeyo, en: Latinoamérica y el Imperialismo...Op.Cit.). El cierre ocurre un mes antes del famoso discurso en que Perón llama a los Montoneros y a otros grupos de izquierda, “imberbes y estúpidos” y éstos se retiran de la Plaza de Mayo (1 de mayo de 1974). Dos meses después, Perón muere (N. de la A.).

172 Presentación de la historieta, El Descamisado Nº 10: 24-07-73. Citado en: OESTERHELD. Op.Cit.p7.

Gatti y Campdepadrós los que muestran profesionalismo en el uso del plumín. De Simone es más rígido en su trazo y menos estricto en las proporciones anatómicas de los personajes, aunque varía la técnica (pincel) en algunas escenas. Debemos señalar que, sin embargo, todos intentan resolver las escenas de acción con el mayor dinamismo posible y vigor en los claroscuros. Dentro del estilo figurativo, destaca en comparación a los anteriores, el mayor dominio técnico (variación de los puntos de vista, dinamismo y transgresión en la composición de las escenas, plasticidad en la representación de los personajes, etc) del trabajo de Leopoldo Durañona para Latinoamérica y el Imperialismo...

Entendemos que estas historietas no se sustentan principalmente en sus transgresiones estéticas. En tal sentido es excepcional el final a modo de crónica que posee La batalla de Chacabuco, narrando los destinos de algunos personajes o hechos históricos reales (Los olvidados, El baqueano de San Martín, Los prisioneros de Chacabuco). Tal recurso es curioso para el estilo que acostumbra Oesterheld.

Concluimos que Oesterheld pretendió recrear los procesos históricos a través del concepto de resistencia y conflicto, haciendo gran énfasis en la fuerza colectiva. Como sucede en todas las historietas analizadas en este capítulo, el espacio de la lucha está planteado como el lugar donde caen las máscaras y surge la verdad, lucha que se establece desde lo emergente y la cotidianeidad.

No obstante, el hecho de que tal propuesta revisionista no pudiera ser ampliada y/o mejorada (resulta inseparable remitir al abrupto cierre del semanario El Descamisado el 8 de abril de 1974) nos lleva a considerar esta obra como un proyecto incompleto. Aún así, nos alcanza para entender que en el germen de tal proyecto se encuentra una mirada que combinó lo pedagógico con lo político de forma inédita hasta aquél momento, especialmente dentro del campo de la historieta argentina, logrando romper "el divorcio entre aventura y circunstancia nacional"¹⁷³.

173 SASTURAIN. Op Cit. p. 44.

C - Modelos de heroicidad. Análisis de los actantes en estos dos relatos.

En Latinoamérica..., Oesterheld se propone no solo dar visibilidad a grupos sociales marginales dentro de la historia oficial, sino también intenta dotar de "humanismo" a los héroes y caudillos (entre los cuales se posiciona a San Martín, a Güemes, al "Chacho" Peñaloza, a Rosas, por ejemplo). El protagonismo no está puesto en éstos últimos, sino en algún desconocido soldado negro, un "Juan Pueblo", un "orillero", etc. hundidos en una historia trágica, que reclama sacrificios. La "heroicidad" de las "grandes figuras" tiene la misma importancia que la de los "Juan Pueblo".

La resistencia es simbolizada en los héroes, contruidos de un modo mucho más tradicional que en las historietas predecesoras: Tupac Amaru es inquebrantable, Micaela es "la raza misma gritando redención", Artigas, "un patriota de la Patria Grande", etc. En su larga trayectoria, Oesterheld siempre se interesó por las historias "fortineras", pero proponiendo, en mayor o menor medida, una revisión de la mirada canónica hacia los militares (como en Cabo Sabino¹⁷⁴, Fuerte Argentino y Sargento Kirk¹⁷⁵, por ejemplo), revisión que no se encuentra mayormente en esta historieta.

Como dijimos, tanto en La batalla de Chacabuco como en Latinoamérica y el Imperialismo, no son los "héroes de la Patria" los protagonistas sino algún representante del Pueblo, que se sacrifica por un proyecto mayor: La Independencia, La "Patria Grande". Hay una clara reivindicación del negro considerado como "carne de cañón" de las batallas libertarias, como también se destaca el rol de las mujeres ("Negro" y "Las soldaderas", en Latinoamérica y el Imperialismo...).

Hemos observado cómo en La batalla de Chacabuco la representación gráfica de los héroes y "agredidos" es más heterodoxa que la de los antagonistas. Éstos últimos son mostrados como personajes grotescos, a veces deformes (con excepción de "Elorreaga"). En cambio, el autor mantiene un criterio más versátil en la construcción de los héroes. Los protagonistas son los soldados negros

174 Publicada en diario La Razón durante 1954, posteriormente en editorial Columba como Cabo Savino. (N. de la A.)

175 Ambas publicadas en Misterix en 1953, la primera dibujada por Walter CIOCCA y la segunda por Hugo PRATT. (N. de la A.)

“Falucho” y “Mingo” (ex esclavos, siempre valerosos), el “Jote” (quien aparenta ser un gaucho arrastrado al ejército por la “ley de vagancia”, develándose luego su valor y compañerismo en combate), “Anastasio Garmendia” (quien comienza inexperto y temeroso, luego desarrolla su capacidad guerrera) y también José de San Martín. Algunos de ellos se representan saludables y/ o trabajadores, y siempre se hace referencia a la variedad étnica del grupo “patriota”.

Vemos que esta idea de “crisol de razas” también se manifiesta en Latinoamérica y el Imperialismo, al igual que la recurrente estrategia de construcción heroica de Oesterheld, es decir, la superación de “pruebas” mediante la acción colectiva. Una vez más, se fortalece la idea del trabajo en grupo como única forma de superar las contingencias.



La Batalla de Chacabuco (1970). Dibujo: Gatti.

Algunas observaciones finales sobre el capítulo 2.

A modo de cierre de la lectura de estos relatos, intentaremos señalar algunas “marcas” sobre el proceso de la poética de Oesterheld. De las obras seleccionadas, nos hemos focalizado en la saga de El Eternauta, pues sólo este relato atraviesa, mediante sus dos partes y la II versión, casi completamente la etapa creativa de este autor (1957-1977). Debido a ello, resulta óptima para observar los elementos que se reconstruyen y/o desplazan en este transcurso estético-político.

Dichas “marcas” se manifestarían en:

a) Las alteraciones que sufre el personaje de Salvo/el Eternauta. Desde la I parte, con dibujos de Solano López, pasando por la II versión, con Alberto Breccia, hasta llegar a la II parte, nuevamente con el dibujo de Solano López, hay un evidente desplazamiento desde el padre de familia, que sólo pretende estabilizar su mundo burgués para lo cual se le impone una heroicidad; hasta el líder distante, entregado a una causa social que lo trasciende, conocedor del futuro y justificable por tal motivo.

b) En la representación gráfica, desde el estilo figurativo apolíneo de Solano López en la I parte hasta el quiebre expresionista que produce Alberto Breccia en 1969. No obstante, en la II parte, se retorna a Solano López. Esto significaba el regreso del dibujante original y más conocido para la mayoría de los seguidores, especialmente porque la versión de Breccia no llegó a ser muy difundida- recordemos el final “apresurado”- ni totalmente aceptada por el público más apegado al estilo de la I parte. Además, dicha I parte, fue reeditada en formato libro (todavía el término “novela gráfica” no había sido instaurado en el mercado) con gran éxito en ventas. Sin embargo, como hemos señalado, el estilo gráfico de esta II parte fue notoriamente más “suelto” que el de la I parte.

c) En las formas de producción y circulación: la primera etapa (1957-1959), contenida institucionalmente por Editorial Frontera; en 1969, apresurada por la censura de Gente; y en 1976-77 con guiones escritos en forma clandestina, los cuales Solano López admite haber “suavizado”¹⁷⁶, siendo publicados en revista Skorpion).

176 Sobre esta última etapa, es interesante leer la entrevista realizada por Germán Cáceres a Solano López, en la que dicho dibujante describe cómo Oesterheld le hacía llegar los guiones los cuales el mismo Solano modificaba para que no fueran “tan ideológicos”. Ver: CÁCERES, Germán. Oesterheld. Serie Narradores Argentinos. Ed. Del Dock, Buenos Aires: 1992. (N. de la A.)

El Eternauta en la II versión, de 1969, muestra a la vez el primer quiebre y el punto intermedio del personaje principal. Todavía Salvo es un hombre común que debe enfrentar al invasor con la astucia y la ayuda de los demás, a diferencia de los poderes con los que es investido en la versión de los setenta.

Como hemos señalado en nuestro análisis, en dicha II parte se recurre a ciertos “auxiliares mágicos” en el personaje del Eternauta: éste supera a los demás humanos en capacidad física y psíquica, lo cual se distancia de la igualdad de condiciones que mantenía el personaje con los demás en las anteriores versiones. Se sugiere dentro del relato un distanciamiento entre el personaje y el resto de la comunidad, esta soledad del líder a la cual ya hemos hecho referencia. Como dijimos, es la construcción más parecida a la de un “superhéroe” que hallaremos entre los casos seleccionados, pero sigue manteniendo la disyunción con el objeto amado.

Tanto en las historietas “históricas” como en las de ciencia ficción que hemos analizado, existe una jerarquía dentro del antagonismo. El enemigo mayor es un villano colectivo que, fuera el “Imperialismo” o los “Ellos”, envía a sus acólitos a realizar el “trabajo sucio”, que es solo perceptible a través de sus métodos, pues no se muestra en su “verdadera” forma. Esta metodología de invasión paulatina es la que también encontramos en el relato de Latinoamérica y el Imperialismo, historieta que nos presenta la oposición estructural ya en su título, como así también su núcleo dramático: la guerra constante, interminable. Recordemos que esta idea es la que se sugiere al final de la II parte de El Eternauta, como también en Che, cuando el narrador nos dice:

“(...)la sangre del Che es ya gota en el río de la tanta sangre derramada contra el hambre y la cadena. De su nombre, amor y acción. Pone de pie a las juventudes del mundo, las echa a andar(...)”¹⁷⁷.

El héroe- rebelde es planteado en estos relatos como un agente dentro de ese proceso de lucha: no como quien alcanza la “liberación” del pueblo (por ello, en disyunción) sino como un elemento que permite el avance hacia ese objetivo, a su vez, facilitando que la función liberadora continúe en otros (“las juventudes del mundo”).

177 OESTERHELD, Héctor y Alberto y Enrique BRECCIA. Op. Cit. p 101.

Observemos también los modos en que se representa la relación “héroe líder- pueblo”. En Che, tal relación es cercana, el héroe se inserta en el Pueblo como un luchador más, permanece “en la barricada”: la conversión en Modelo de militancia se plantea como un proceso post- mortem. Un año después, en El Eternauta II versión, el héroe también mantiene este vínculo con su comunidad, aunque es ésta más reducida, local y no se produce una mitificación del héroe. En 1970, en La batalla de Chacabuco, se relata una relación jerárquica entre el líder (“San Martín”) y los demás héroes, producto de la vida militar: el distanciamiento está manifestado sólo en el cargo del líder, pues éste posee sentimientos similares a los de sus “subalternos” y empatiza con ellos.

Tres años después, en Latinoamérica y el Imperialismo, se producen variaciones respecto a la construcción del líder, pues los liderazgos, del mismo modo que las heroicidades, se multiplican. Encontramos líderes- caudillos surgidos del Pueblo (“Peñaloza”, “Quiroga”); y líderes cuyo origen no es humilde pero se involucran en las necesidades del Pueblo, a veces manteniendo cierta distancia de clase (“Dorrego”, “San Martín”, “Rosas”). Dado el perfil histórico del relato, existe en la construcción de estos héroes cierta idealización, sin llegar a plantearlos como mitos. La representación de Perón como líder es más compleja pues, como dijimos, se lo ilustra como “la voz contemporánea” contra el imperialismo, no obstante, en una esfera de Mito viviente, aislada de la acción violenta planteada en el relato. Tal mirada distante del líder está representada en El Eternauta II parte: es quien conoce el futuro, a quien debe seguirse, pese a no comprender totalmente sus decisiones. Escrita esta historieta durante 1976 y 1977, podemos sólo suponer (ya que no poseemos datos documentales certeros) que tal construcción fue planteada como metáfora de una reflexión a posteriori sobre la relación Perón- Montoneros.

Che (1968). Dibujo: Alberto Breccia.



Capítulo 1.

Los últimos sesentas y sus reconstrucciones míticas.

“Parece razonable suponer que una generación sólo es posible cuando concurren una serie de hechos históricos que reúnen, y al mismo tiempo enfrentan entre sí, a diversos escritores, pintores, críticos, hombres de teatro, cineastas, que hacen arte o teorizan de ese ámbito histórico¹⁷⁸”.

178 CASTILLO, Abelardo. El vivir era siempre ahora. P.5. En: Pintura Argentina, Nueva figuración. Banco Velox, Buenos Aires: 2001

Un abordaje de los años sesenta y setenta desprovisto de los paradigmas tan prolijamente instaurados sobre tal período, resulta una tarea compleja que no pretendemos “solucionar” aquí. Lo que intentaremos es, reflexionar sobre tales miradas de y hacia tal período, deteniéndonos sólo en algunos elementos muy significativos para la comprensión de la obra de Oesterheld dentro de su contexto.

Empecemos por explicar que, para Fredrich Jameson¹⁷⁹, hablar de período no implica sencillamente

“(...) cierto estilo de vida compartido, omnipresente y uniforme (...) sino más bien (...) una situación objetiva, respecto a la cual son posibles una enorme gama de respuestas e innovaciones creativas, pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación (...)”¹⁸⁰.

Observamos que la mayoría de los testimonios (en entrevistas, ensayos o biografías) de los partícipes del fenómeno que investigamos, revelan respecto a esta época cierta idealización aferrada. Entendemos que nuestro trabajo implica también reconstrucción de una fracción de este período desde la contemporaneidad, corriendo por tanto el riesgo de reducirlo idealmente.

Ante tal cuestión, seleccionamos algunas ideas analizadas por Jameson respecto a la escena internacional, también pertinentes al ámbito local.

La primera, es la noción de revolución, la cual era entendida como una cuestión “inminente” para los intelectuales de la época. Los hechos parecían demostrar “(...) que la revolución no era un concepto meramente histórico y una pieza de museo, sino real y factible (...)”¹⁸¹.

Otro elemento que este autor destaca en referencia al pensamiento filosófico (que en nuestro caso se remite también a las influencias teóricas en Masotta) es la importancia de la figura de Sartre “como encarnación suprema” de la “vocación política del filósofo”¹⁸² y puente de muchos jóvenes hacia el marxismo. No obstante, también señala la extendida influencia de Franz

179 JAMESON, Fredic. Periodizar los 60. Alción, Córdoba: 1997.

180 JAMESON, Fredic. Op. Cit. p. 14.

181 JAMESON, Fredic. Op. Cit. p. 23.

182 JAMESON, Fredic. Op. Cit. p. 33.

Fanon¹⁸³ y su propuesta dicotómica sobre la colonización, "(...) donde la mirada es apocalíptica, re-escrita como el acto de violencia redentora del Esclavo contra el Amo (...)"¹⁸⁴ sin un tercer término o "mediador" entre ambos.

Como cabría esperar, Jameson marca como elementos distintivos a la expansión de los "nuevos" medios de comunicación, y a los respectivos estudios sobre cultura de simulacro de Gilles Deleuze y Jean Baudrillard. Asociados a tales estudios, encontramos los análisis semiológicos sobre "medios masivos", incluida, claro está, la historieta.

Estas confrontaciones y diálogos posibilitados por rupturas en el campo del arte (a través de la crítica política o del cuestionamiento a los fundamentos tradicionales de dicho campo), tuvieron efectos análogos/similares en la historieta argentina.

A raíz de la incursión en "temáticas adultas", se produce entonces la revisión del perfil heroico de los personajes de historieta. Un ejemplo manifiesto es la relectura del héroe, tradicionalmente investido de un carácter apolíneo. También, con el cine de esta época, la historieta elabora préstamos e intercambios formales (en este espacio encontramos recursos ya tradicionales como los puntos de vista "picados", la repetición de viñetas como en los fotogramas, etc; pero también algunos elementos "nuevos" como los fondos psicodélicos, los primerísimos planos, el énfasis en lo simbólico). El cine y la historieta comienzan a compartir los elementos noir, "naturalistas" o "neorrealistas" en sus personajes, más allá del subgénero al que pertenezcan. Es así como, tanto en westerns (Sargento Kirk), en policiales (Sherlock Time) como en historias de ciencia ficción (Mort Cinder, El Eternauta), aparecen héroes oscuros, a veces contradictorios, atormentados o nostálgicos, pero siempre complejos, como la experiencia de lo real.

183 FANON, Franz. *Damnés de la terre*. Maspero, Paris: 1961.

184 JAMESON, Fredic. Op. Cit. p.35

La mirada de los historietistas.

No obstante, la mayoría de los historietistas “herederos” de esta vertiente, poseen una mirada negativa sobre el interés intelectual por el género en los sesenta. Carlos Trillo, por ejemplo, se refiere a la I Bienal Mundial de la Historieta (Instituto Di Tella, 1968) como “un fastuoso funeral”¹⁸⁵ ya que habría simbolizado la paradoja de un mercado en crisis, en paralelo al “reconocimiento” por parte de la institución artística.

No obstante, los historietistas que hablan de este fenómeno, no pueden dejar de reconocer el significado que adquiriría el mismo para las generaciones posteriores de historietistas. Veamos cómo, respecto a la mencionada Bienal, Trillo, esta vez con Saccomanno, asegura que:

“ (...) cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del instituto Di Tella, en la primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los trabajos que allí se exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí. En cambio hablaba de artistas que prometían una trayectoria interesante en el futuro.»

Este comentario es un eco, una derivación, de lo dicho por Oesterheld en la entrevista de 1975¹⁸⁶, en la cual, aun habiendo participado como panelista en la I Bienal, Oesterheld critica la “desactualización” de la obra allí expuesta, a la cual encontraba poderosamente influida por el estilo gráfico de Alberto Breccia¹⁸⁷.

Si bien fue asimilado por la crítica “anti-intelectualista” como una manifestación “anti- Bienal”, entendemos que la queja de Oesterheld no apuntaba a la Bienal en sí, sino principalmente al “congelamiento” de la producción editorial que se había trasladado a los dibujantes.

La presencia de historietas en un ámbito- boutique podía ser entendido, bajo la lógica de Oesterheld, como un reconocimiento del género como arte a secas, hecho por el que siempre bregó, cuestionando la categoría de “arte mayor” y “arte menor”.

185 TRILLO, Carlos. Algo se muere en los 80. Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos. Córdoba: 1986.

186 TRILLO, Carlos y Guillermo SACCOMANNO. Op. Cit.

187 Recordemos que este dibujante trabajaba por aquellos años como profesor de la Escuela Panamericana de Arte, uno de las instituciones propulsoras de aquella I Bienal Mundial (N. de la A.)

"(...) La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo mayor y lo menor? Para mí - objetivamente- género mayor es cuando uno tiene una mayor cantidad de lectores. Y yo tengo más lectores que Borges. De lejos...(...)"¹⁸⁸

Como hemos dicho, el contexto de tales declaraciones era el de una industria profundamente debilitada, cooptada por las producciones de editorial Columba, para la cual Oesterheld realizó algunos guiones (como *La brigada Madeleine*, dibujada por Villagrán, y *Kabul de Bengala*, dibujada por Altuna), mayormente bajo seudónimos¹⁸⁹. No sólo *Frontera* había cerrado sus puertas (en 1963) sino también editorial Yago, que publicaba las revistas *Rico Tipo* y *Misterix*; y, en 1966, *Tía Vicenta*, que fue clausurada. Llenando ese vacío en el mercado, comenzaron a importarse revistas mexicanas (de editorial Novaro) de menor precio y mejor impresión. Sin embargo, las tiras publicadas en diarios, como *Mafalda* (1964 -1967), no sufrieron este "embate", como cuenta Sasturain¹⁹⁰.

El distanciamiento con producciones previas a los años cincuenta, creemos que responde a un intento tanto de Alberto Breccia como de Oesterheld, para distinguir la mayor "calidad" de las historietas por ellos producidas.

Otro factor a tener en cuenta es que los "viejos" historietistas, los formados antes de los años sesenta, consideraban a su labor como un oficio, que combinaban con el de pintor o grabador. En los círculos culturales argentinos de principios de siglo hasta los cincuenta, previamente al interés estético en los "medios de masas", el trabajo como guionista o dibujante de historietas era señalado como no artístico, como una forma oculta de supervivencia para muchos artistas. Esta encrucijada en la que se ubicó a los historietistas marcó posturas defensivas que pervivieron hasta la época que estudiamos: escudarse tras diversos seudónimos, o bien, plantarse como defensores acérrimos de la tarea.

188 TRILLO, Carlos y Guillermo SACCOMANNO. Op. Cit.

189 Situado en la dura crítica hacia dicha editorial, Trillo rescata del paso de Oesterheld por la misma la capacidad para contar "buenas historias", adaptando algunos clásicos de la literatura (N. de la A.)

190 SASTURAIN, Juan. Op. Cit.p.33-34 y 89-92.

La mirada de los “nuevos intelectuales”.

Hemos hablado en este escrito sobre la importancia de Masotta en la “legitimación cultural” local de la historieta. La mencionada I Bienal Mundial fue el evento en el cual tal fenómeno, podríamos decir, se materializó. Los organizadores de la misma fueron David Lipzsys (por la escuela Panamericana de Arte), Oscar Steimberg y Oscar Masotta. Puede entenderse que los móviles de Masotta eran afines a las tendencias defensoras del uso de los medios¹⁹¹ para las cuales el Di Tella representaba un espacio local donde problematizar sobre tales temáticas “internacionales” desde la teoría y la praxis.

Masotta halla, además, otra forma de exponer su postura reivindicatoria hacia la historieta, con LD. Literatura Dibujada, cuyos tres números significarán la apertura de muchos intelectuales al género como problema de estudio. Sus tapas utilizaban imágenes de Valentina (de Guido Crepax), es decir, de lo más chic de la nueva historieta: feminismo y erotismo a la francesa (con obvias similitudes a la “nueva ola”, nouvelle vague, del cine europeo). En la cubierta del catálogo de la Bienal, cuenta Von Sprecher, aparecían imágenes de Sargento Kirk y Randall the Killer, de Oesterheld con Hugo Pratt y Arturo del Castillo, respectivamente), Cisco Kid- de José Luis Salinas- y de Mafalda, de Quino; en el interior se incluía un comentario sobre El Eternauta del mismo Oesterheld¹⁹².

Por pertenecer a este nuevo bloque de problemas estético- comunicacionales, la historieta encontraba un espacio institucional dentro del Di Tella, transgrediendo sus usos tradicionales, que parecían estar en crisis. Aunque no solamente como objeto de estudio teórico la historieta se “institucionaliza”, sino también con la apropiación de su estética por parte de la neovanguardia local. Tal préstamo fue diferente al estadounidense, como señala Pablo De Santis:

“(…) El equívoco fundamental sobre la relación entre el pop art y la historieta consiste en creer que la inclusión de cuadros de cómics

191 Como posibles resonancias de la “recuperación” que produjo la Bienal, encontramos el film de 1969 , *Invasión*, de Hugo Santiago Muchnick . Fue realizado bajo la tutela técnica del instituto Di Tella y co-escrito por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Pese a los premios, al prestigio de sus guionistas y a los reconocidos actores (Lautaro Murúa, Olga Zubarry, Lito Cruz) la obra pasó desapercibida en la Argentina y casi desaparecen todas las copias de la misma, hasta la restauración hecha por Filmoteca de Buenos Aires en 2008. Aunque ninguno de los autores lo haya mencionado como influencia, se encuentran muchos elementos comunes en *Invasión* y en *El Eternauta*. (N. de la A.)

192 VON SPRECHER, Roberto. H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en Los sesenta. Original en: *Tramas para leer la literatura argentina*. Vol 8, N° 8. Córdoba: 1998 ; y archivo publicado en www.historietasargentinas.wordpress.com. p 10 (del archivo PDF).

entre los modelos pop (estadounidenses) significa una valorización o un ascenso al recinto del arte. Esta elección de la historieta como modelo era menos un modo de rescatarla que de hundirla. Lichtenstein elegía el cómic no por su significado sino por su carácter estereotipado(...)"¹⁹³

En el caso argentino, tal apropiación estética tuvo mucho de relación nostálgica: considerando la expansión que tuvo la industria nacional de la historieta durante los años cincuenta, gran parte de la generación de artistas e intelectuales de los sesenta y setenta fue aficionada al género en su niñez o adolescencia. Por lo tanto, en la elección de la historieta como referencia formal y como objeto de estudio, jugó un importante papel lo afectivo.

Volviendo a la actividad de Masotta en el marco del instituto Di Tella, encontramos como antecedentes internacionales a: la Sociedad de Estudios e Investigaciones de Literaturas Dibujadas (de la cual es posible que Masotta haya tomado el nombre de la revista) fundada en 1964 en Francia; al Primer Congreso Internacional de Historieta, en Italia (1965); al Primer Congreso Internacional de Lucca (desde 1966 hasta el presente, aunque ahora en Roma); y la primera exposición de historieta (Bandess dessinées et figuration narrative), vinculada con el pop francés, en el museo Louvre (1967). Es probable que hayan sido éstas las fuentes que alimentaron la idea de una bienal en la Argentina.

Como dijimos, Masotta precisaba de un aval institucional, especialmente cuando su versatilidad era interpretada como una debilidad teórica en los círculos intelectuales académicos¹⁹⁴. Su obra fue validada posteriormente como objeto de investigación (aún después de que Masotta trabajara en la Universidad de Buenos Aires¹⁹⁵). No obstante, su reconocimiento transgredió los círculos intelectuales "de avanzada", llegando al campo de la historieta, lo que significó un doble mérito, considerando el habitual recelo de éste último para con los primeros. Un ejemplo es el mencionado escrito El domicilio de la aventura, donde Juan Sasturain exceptúa a Masotta de los "esnobistas"¹⁹⁶. En el mismo sentido, Carlos Trillo¹⁹⁷, dice lo siguiente sobre los hechos de 1968 en el Di Tella:

193 DE SANTIS, Pablo. La historieta en la edad de la razón. Paidós, Buenos Aires: 1998.

194 Ver: MASOTTA, Oscar (comp. Ana LONGONI). Op. Cit. p30-35.

195 Ver: CORREAS, Carlos. La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa. Interzona, Buenos Aires: 2007 (1º edición de 1991).

196 Dice Sasturain: "(...) el efímero proyecto de LD, con su alto nivel de especialización y nivel crítico, parece, a la distancia, meritorio pero prematuro para un medio que no poseía, por entonces, revistas en el kiosco donde hincar el diente(...)"Op. Cit. p.30-31.

197 BARRERO, Manuel. La metáfora como arma. Entrevista a Carlos Trillo (parte 2).p.6. En. www.tebeosfera.com : 2005.

"(...)Masotta, Oscar Steimberg, Martín Mazzei, Pino Milas, produjeron esa revista memorable para acercar la historieta a la mirada de los teóricos. Mazzei y Milas, dos diseñadores gráficos fuertemente influidos por el comic, hicieron un gran trabajo proponiendo desde el diseño formas emparentadas con las historietas. Y Masotta, por poco tiempo porque murió, y Oscar Steimberg hasta nuestros días, han ocupado buena parte de sus arsenales teóricos para "leer" desde la semiótica, la sociología y el psicoanálisis, a lo más importante de la producción historietística argentina y mundial (...)".

En la "revista memorable", LD, se evidencia la necesidad de una validación respaldada en lo extranjero, necesidad que cruza también a la neovanguardia argentina, mediante la impronta de Romero Brest. Lo particular de Masotta es utilizar esa característica del medio para poder poner en escena historietas de producción nacional, mechadas entre las extranjeras. Roberto Von Sprecher¹⁹⁸ comenta que en el catálogo de la Bienal

"(...) aparecían, junto a personas de la historieta mundial, cuatro de origen argentino: Mafalda de Quino, Cisco Kid dibujado por José Luis Salinas para un Syndicate norteamericano, Sargento Kirk y Randall de Oesterheld (con dibujos de Hugo Pratt el primero y de Arturo del Castillo el segundo). En su interior (...) incluía dos páginas y media, de gran formato, mostrando ilustraciones de los personajes de Oesterheld. Un aparatado se refería a editorial Frontera, se reproducía el comentario sobre "Randall" (...) del catálogo de la muestra del Louvre, y se incluía un comentario del propio guionista sobre "El Eternauta". Por otro lado, el prólogo del catálogo (...) tenía la firma de una de las "instancias" de consagración artística de aquel período, Jorge Romero Brest (...) "¹⁹⁹.

Además, Von Sprecher señala que los dibujos no estaban expuestos en su formato original, sino como obras de arte tradicional, descontextualizando las viñetas en ampliaciones sobre grandes paneles. Bajo el mismo criterio eran analizadas formalmente por el público, no disfrutadas como simple entretenimiento.

Vemos entonces, como se clarifica este cambio de perspectiva en el abordaje de la historieta, mirada que se amplía y profundiza en las décadas siguientes.

198 VON SPRECHER, Roberto. H. G. Oesterheld. Campo de la historieta y campo del arte en los sesenta. Revista Tramas para leer la literatura argentina. Vol. 8, n. 8. Córdoba: 1998.

199 VON SPRECHER, Roberto. Op. Cit.p 10.

Capítulo 2.

Sobre las cuestiones pedagógica y política
en la obra de Oesterheld.

"(...)Quizá lo único que uno puede hacer después de ver un lienzo
como los nuestros es la revolución total(...)"²⁰⁰

"(...)La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico
con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna
teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se
precisa de la práctica para agujerearlo(...)"²⁰¹

Oesterheld calificaba de "buena", a la historieta que era también una herramienta para poder fomentar ideales en los más jóvenes: principalmente el trabajo colectivo, el respeto al otro, la curiosidad por lo desconocido, por la aventura. Si bien sus producciones no estuvieron encuadradas en "proyectos pedagógicos formales", a través de sus obras intentó "acercar" al público masivo a la Historia (pasada- La batalla de Chacabuco, Latinoamérica y el Imperialismo - y reciente – Che) y a la Literatura (directa o indirectamente, en casi todas sus obras).

¿Qué entendemos entonces por función pedagógica al referirnos a la obra de Oesterheld y, más específicamente, a su última etapa? Primero, debemos resaltar nuestra consideración de la historieta como espacio de significación ideológica desde su origen mismo.

200 BUREN, Daniel: 1968.Citado en:LIPPARD, Lucy. Six Years: The desmaterialization of the Art Object from 1966-1972.p. 41 Praeger, Nueva York: 1973.

201 DELEUZE, Gilles. Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault- Gilles Deleuze. Revista L'Arc, Nº 49: 1972. En: FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault – Gilles Deleuze. p. 78. 2º ed. La Piqueta, Madrid: 1979.

Restringiéndonos a la escena nacional anterior a la década del sesenta, podemos encontrar implícitamente un uso o interpretación didáctica de la historieta (aunque no en un sentido precisamente positivo, como podemos ver en la instauración de prejuicios sobre gauchos, inmigrantes y mujeres, por ejemplo²⁰²).

El proceso legitimador que tuvo lugar en los años sesenta, facilitó la apertura "oficial" del público adulto hacia el género, como así también favoreció la incursión de temáticas y modos de contar más complejos que los tradicionales.

Decíamos que ya en 1957 se puede encontrar la raíz de la propuesta estético-política de Oesterheld. No obstante, es a fines de los años sesenta cuando empieza a ser más enfáticamente puesta en práctica, con historietas preconcebidas como medio/ herramienta de difusión ideológica, con las cuales se buscará difundir las premisas del peronismo de izquierda.

Podemos afirmar que Oesterheld materializa conscientemente lo que Foucault hubo de señalar como "descubrimiento" de los intelectuales después del Mayo francés: "(...)(han descubierto) que las masas no tienen necesidad de ellos para saber(...)", las masas ya saben, pero existe "(...)un sistema de poder que obstaculiza (...) invalida ese discurso y ese saber(...)"; y, tal sistema de poder no se encuentra sólo en las altas instituciones sino "(...) más sutilmente en toda la malla de la sociedad(...)"²⁰³.

El primer evidente ejemplo de tal poética es la historieta Che , (que hemos analizado en el capítulo dos de la segunda parte de esta tesis), la cual conforma el primer puente establecido entre Oesterheld y la neovanguardia artística de aquellos años. Tal vínculo es construido no sólo por compartir el fenómeno alusivo al mismo suceso contemporáneo, el primer aniversario de la muerte del "Che" Guevara desde diferentes estrategias y miradas²⁰⁴, sino también, y principalmente, por articularse ambos bajo la concepción de obra como herramienta para la revolución, explicitando tal posicionamiento.

202 Para más información ver: GOCIOI, Judith y Diego ROSEMBERG. Op.Cit.

203 FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p. 79

204 Algunas de las acciones de la vanguardia artística durante ese mismo año fueron el ya mencionado Homenaje a Latinoamérica, Las fuentes Rojas, ambientación que sirvió de referente para acciones de arte y política de los 90 y 2000; el No-afiche de Roberto Jacoby –"Un guerrillero no muere para ser colgado en la pared"- poster de distribución anónima creado por Roberto Jacoby; éste mismo, junto con P. Solanas, O.Getino, O. Smoje y otros publica en 1969 la revista Sobre Nº1. También en la revista Hexágono Nº11 (1972) se publicó una imagen xilográfica del Che hecha por Edgardo Vigo, con la leyenda "El sistema coagula rápido la sangre del pueblo. Éste no. Ármese". (N. de la A.)

La frase de Daniel Buren que encabeza este capítulo refleja una mirada “de época” sobre las realidades, que supo encontrar espacio en el campo intelectual argentino y que podemos encontrar en escritos como *Yo cometí un happening* (1966), *Después del pop: nosotros desmaterializamos* (1967) y *Conciencia y estructura* (1968) de Oscar Masotta; en *Antiestética* (1965) y *El arte de América Latina es la revolución* (1973) de Luis Felipe Noé. Vemos también cómo en esta época empiezan a tejerse redes de artistas latinoamericanos alrededor de esta cuestión, como sucede dentro del arte correo en los textos *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar* (Diagonal Cero:1970), *Artecorreo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación* (revista Buzón de arte N° 2, Caracas: 1976) de Edgardo Vigo, *La nueva poesía* (Ovum 10 N° 1, Montevideo: 1969) de Clemente Padín, y tantos otros textos de León Ferrari, Roberto Jacoby, Osvaldo Gettino, Andrés Caparrós, Juan Carlos Romero y otros en las revistas, algunas ya mencionadas, *Diagonal Cero* (1962-1968), *Sobre* (1969), *Ovum 10* (1971) y *Hexágono* (1972), como también en los escritos de artistas “desprendidos” del Di Tella y de la vanguardia rosarina²⁰⁵.

En esta misma orientación, proponer a la historieta como instrumento, además de artístico, pedagógico y político, implica un uso premeditado del lenguaje icónico-plástico del género para difundir, promocionar o cuestionar premisas, conceptos sociales y políticos de un modo, en mayor o menor medida, didáctico.

La claridad buscada por Oesterheld en sus textos, no significa una apelación a la linealidad o simplificación/reducción de lo planteado. La función pedagógica y política se orienta en despertar el interés ya sea por el personaje (Che), el hecho histórico (La batalla de Chacabuco, Latinoamérica y el Imperialismo) o la situación utópica (la saga de El Eternauta) sobre los que giran las obras, suscitar una lectura crítica que trascienda la lectura oficial sobre tales cuestiones. Como hemos observado, Oesterheld otorga gran relevancia a la revisión de algunos hechos históricos tomando como principio narrativo la resistencia.

De este modo, proponemos que la resistencia es el eje en la producción de Oesterheld durante la etapa 1967-1977. Como sucede con la mayoría de los

205 Tales documentos pueden encontrarse en : FANTONI, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi. El cielo por asalto*, Buenos Aires: 1998; y en LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN. *Del Di Tella a Tucumán Arde. El cielo por asalto*, Buenos Aires: 2000.

artistas, este principio clave de su poética no surge abruptamente, sino que ya empieza a vislumbrarse en obras previas como las mencionadas Sargento Kirk (1953 - 1960), Ernie Pike (1959), El Eternauta I (1957 - 1959), o Mort Cinder (1962-1964, especialmente en el capítulo de La batalla de las Termópilas).

A partir de 1967- 68, las alusiones a la resistencia al colonialismo, al imperialismo, se manifiestan con mayor énfasis, siendo las “consignas apelativas” de la época bajo la oposición “liberación- dependencia”, entendiendo la obra como discurso social. Es de destacar que en esta época se acrecienta, en la juventud y la militancia, el interés por la opinión política de referentes intelectuales que pudieron utilizar los medios de forma crítica (caso Rodolfo Walsh y Julio Cortázar, entre los más conocidos). En el campo de la historieta, Oesterheld, poseía gran resonancia, pese al efectivo decrecimiento de su “masividad”. Observamos entonces que adhiere al frecuente de “vocablos renovados” (militancia, arte comprometido, coyuntura, “rescate” cultural, “nacional y popular”, etc), como también a la certidumbre en el inminente cambio integral de la estructura social.

Estos elementos “de época” conciernen a Oesterheld y, especialmente, la idea de liberación ligada a concientización, de “Hombre liberado”, claramente representada en Che, en la II versión y en la II parte de El Eternauta y en Latinoamérica y el Imperialismo..., historietas que, como hemos dicho, presentan al héroe como revolucionario, promotor y facilitador del cambio social.

Anteriormente establecimos un factor común entre las expresiones estéticas de la época: la visión del arte como herramienta para la revolución. Si nos basamos enteramente en lo definido por Hal Foster²⁰⁶, la metodología neovanguardista de “negociación” con lo institucional, la inserción en las fracturas de tales instituciones como espacio para la crítica al sistema, guarda similitudes a la estrategia usada por Oesterheld después de la disolución de Editorial Frontera (su “barricada”, podríamos decir), estrategia que se potenció fuertemente en los años setenta (en Gente, El Descamisado y Editorial Jorge Álvarez, con diferentes destinos, como hemos explicado a lo largo de nuestro escrito).

En relación a lo expuesto, entendemos a cada una de las historietas de este período, como etapas de un transcurso hacia una construcción heroico-revolucionaria, manifestándose en ellas la idea de “héroe del y para el pueblo”.

Las historietas involucradas en nuestra investigación, exponen un

206 FOSTER, Hal. Op.Cit.

paralelismo entre lo heroico y lo místico que habrá de manifestarse en distintos matices: desde lo pasional en Che hasta lo pragmático en El Eternauta II parte.

Ante lo mismo, resulta interesante lo que señala Alejandro Cataruzza y retoma Marcela Gené, respecto al proceso de construcción o ajuste en el que se encontraban las identidades partidarias en sus aspectos ideológicos durante las décadas del treinta y cuarenta²⁰⁷. Entendemos que se produce un fenómeno similar durante el peronismo de los años sesenta y setenta, cuestión a la que Oesterheld respondió especialmente en sus trabajos para El Descamisado y revista Skorpion Juan Salvo no difiere demasiado del "Juan Pueblo": el Eternauta es su "superación" a través de la conciencia, una conciencia elaborada entre los miembros de la comunidad sobreviviente, o bien, luchadora. El Eternauta es el superhombre, el guerrero que no teme a los sacrificios "necesarios".

La mirada de la intelectualidad sobre la militancia.

A lo largo de este escrito, Oesterheld ha sido abordado como un intelectual comprometido, engagé, cuestión especialmente asociada en esta época, como vimos, a la política y la militancia. Bajo tal premisa rondaban los planteos de referentes a los que aludíamos en el capítulo anterior, aunque interpretada, o bien, traducida al respectivo contexto de acción. Veamos lo que decía Gilles Deleuze en 1972 :

"(...) el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa. Los que actúan y los que luchan han dejado de ser representados ya sea por un partido, ya sea por un sindicato que se arrogaría a su vez el derecho de ser su conciencia ¿Quién habla y quién actúa? Es siempre una multiplicidad, incluso en la persona, quien habla o quien actúa. Somos todos grupúsculos. No existe ya la representación, no hay más que acción, acción de teoría, acción de práctica, en relación de conexión o de redes (...) la realidad para nosotros no pasa en absoluto por la política en sentido tradicional (...) la realidad es lo que pasa efectivamente hoy en una fábrica, en una escuela, en un cuartel, en una prisión, en una comisaría(...)"²⁰⁸.

207 Citado y desarrollado en: GENÉ, Marcela. Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires: 2005. P 110

208 En: FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p 78 y 83.

Si bien el escenario francés carecía del condicionante dictatorial de la realidad argentina²⁰⁹, encontramos en común la idea de acción colectiva planteada por Oesterheld (aunque no escindida de lo partidario, en éste último) y también por Julio Cortázar cuando asegura que “el yo de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un nosotros”²¹⁰. De este último autor, rescatamos la siguiente cita:

“(...) la relación del intelectual latinoamericano con la política puede darse en una forma mucho más flexible, eficaz e incluso necesaria de lo que podrían pensar los enamorados de la lógica pura (...) Esa razón para comprometerse como intelectual y como persona es lo que yo llamaría la caída de las máscaras (...) a eso se le llama toma de conciencia, y éste no es un proceso reservado únicamente a especialistas y élites(...)”²¹¹.

Cortázar subraya, además, que la participación política es “una responsabilidad y obligación”²¹² de los escritores de este período, no implicando por ello una derogación o limitación “de sus funciones puramente creadoras” sino conciencia de obra inserta en su particular contexto sociopolítico.



Che (1968).
Dibujo: Enrique Breccia.

209 Luego de la dimisión de De Gaulle, lo sucede su primer ministro Georges Pompidou (1969-1974).

210 CORTÁZAR, Julio. El intelectual y la política en Hispanoamérica. En: La isla final. Ultramar, Mallorca: 1988. p. 91.

211 CORTÁZAR, Julio. Op.Cit. p. 85 y 88- 89.

212 CORTÁZAR, Julio. Op. Cit. p.90

Capítulo 3.

La construcción de la "identidad" desde la mirada
estético-política de Oesterheld.

La obra de Oesterheld, como obra situada, es ascendente.

A medida que nos adentramos en ella, comprendimos que sus planteos y propuestas estuvieron siempre marcados por una "conciencia social". No obstante, existió una transformación desde sus primeras obras (donde el tono es expectante, contemplativo) hasta las historietas de la última etapa: en cada década, el discurso fue adquiriendo un tono más determinado y determinante.

Como un ejemplo temprano ya mencionado, pensemos en el replanteo del western que resultó ser Sargento Kirk (revista Misterix, 1953, dibujos de Hugo Pratt) como excepción en un contexto editorial que compraba comics norteamericanos o historietas europeas (traduciendo y transformando sus textos al español a favor de una construcción de los personajes y situaciones que, en la mayoría de los casos, era unilateral²¹³).

En tal circunstancia, Sargento Kirk resulta iniciática para el estilo de Oesterheld, porque ya cuestiona los esquemas tradicionales del modelo de historieta estadounidense, desplazándose de los preceptos sobre heroicidad (el protagonista es un desertor del 7º de Caballería, sus amigos son un indio -Wasa-, un ex ladrón de caballos -el Corto- y un médico ex- alcoholístico -dr. Forrest-). En Sargento Kirk se manifiesta esta búsqueda de la historieta nacional que Oesterheld plantearía en el editorial de 1957.

Lo nacional abordado en sus enfoques, no necesariamente en sus escenarios físicos ni en el sentido del "realismo social" que poblaba el arte de la época (Castagnino, Forner, Guttero, etc.); lo nacional planteado como una construcción identitaria crítica, situada, consciente de su propio valor y

213 Ver más en: GOCIOI, Judith y Diego ROSEMBERG. Op. Cit.

persecutora de la independencia estilística respecto a los referentes extranjeros de rigor.

Desde el Muralismo se funda una tradición sobre los temas nacionalismo, nacionalidad e identidad nacional²¹⁴ la cual resulta aplicables al fenómeno que aquí investigamos.

Empecemos por decir que se pueden encontrar elementos en común entre ambas propuestas, como la narración a través de una gráfica figurativa con un discurso que busca como público ideal al Pueblo, al trabajador común, no erudito. Inclusive, puede hallarse un destino común entre ambos: la paradoja de haber sido utilizados plásticamente por élites dominantes (el mercado del arte, la propaganda política y la publicidad).

Adentrémonos en lo que Acha señala en 1981 respecto al “nacionalismo”:

“(…)(el nacionalismo)todavía asusta a los latinoamericanos, pues inmediatamente lo asociamos con su viejo vicio de insistir que los connacionales somos portadores de una sustancia fija, singular y ahistórica que rige nuestro sistema de decisiones o bien pensamos en rabiosas xenofobias(…)”²¹⁵.

Precisamente fue este tinte oscuro el priorizado en la época temprana de la historieta argentina (período 1930 – 1950, aproximadamente), basándose en una fundamentalista idea del tipo nacional contra los “otros”, como ya hemos planteado.

Este modo de abordar el nacionalismo fue cambiando muy paulatinamente dentro de la historieta, en gran parte por variaciones ideológicas de las editoriales pero también un nuevo público ante el cual era necesario revisar los discursos tradicionales. Tal “renovación” permitía cumplir el principio de “inclusión” con el cual se alentaba el consumo de estas producciones.

El nacionalismo conservador del estilo de Patoruzú tuvo consenso en momentos históricos sumidos en políticas excluyentes y autoritarias. Sin embargo, desde mediados de la década del ochenta, esta historieta sólo subsistió (pobrememente) en la calle gracias al peso del mito. Ciertamente con este ejemplo no pretendemos insinuar la ausencia de los autoritarismos, la desaparición de

214 ACHA, Juan. El Muralismo mexicano y la lógica de su nacionalismo. En: Arte y Sociedad en latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica, México: 1981.

215 ACHA, Juan. Op. Cit.p. 520

las “estrategias del miedo”²¹⁶, pero sí señalar un aprendizaje crítico que se supo desarrollar a la par de un cambio del público de historietas.

En esta investigación sugerimos que la identidad no está sencillamente limitada por lo geográfico (la nacionalidad), sino por las formas (los “elementos conceptuales y sentimentales”, diría Acha) en que éstos trabajos se reflejan y responden a una cultura determinada. Entonces, la cuestión pasaría a centrarse en la experiencia vivida dentro de cierto campo cultural, esa vivencia que permita el intercambio a través de determinados códigos, la complicidad entre historia y lector.

Siempre fue conflictivo determinar la “argentinidad” de una producción, más aún en el ámbito creativo. Fueron cuantitativamente mayores los casos que apelaron a reducciones en la historieta nacional, por ello lo distintivo de las producciones de Oesterheld.

Justamente al respecto, Alberto Breccia comentaba en 1976 :

“(…)¿Es nacional ‘El Eternauta’ porque transcurre en Buenos Aires y no ‘Sargento Kirk’ porque pertenece a la épica de la conquista del Oeste norteamericano, aunque las dos hayan sido escritas y dibujadas en el país?[...] Si definimos como argentina a toda historieta realizada en el país llegaremos seguramente a la conclusión de que no sólo existe una historieta nacional sino que ella es una de las que han dejado su huella con más fuerza en el mundo (...)”²¹⁷

Declaración de principios.

El siguiente texto es la editorial aparecida en el primer número de la revista Hora Cero de Editorial Frontera, bajo el título Defendamos la historieta:

“La historieta es mala cuando se la hace mal.

Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar a la literatura porque hay libros malos.

216 Ver: JACOBY, Roberto. Miedo, estrategia de la alegría, energía. En: www.glosariodeurbanidad.blogspot.com : 2005.

217 SIN FIRMA. El humor y la historieta que leyó el argentino. En: Catálogo de la Tercera Bienal del Humor y la Historieta. Córdoba, 1976. Citado en GOCIOLO, Judith y DIEGO ROSEMBERG. Op.Cit.

Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan a las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más.

Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, al historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso.

FRONTERA y HORA CERO son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué distinto es el material que entregamos.

Con HORA CERO SEMANAL entendemos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir.

Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con HORA CERO SEMANAL hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. Ese material que (alguna vez alguien tiene que decirlo), se ha conquistado, sin protecciones ni ayudas, un dignísimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo.²¹⁸

Observemos cómo Oesterheld manifiesta una convicción en el poder de cambio del que es poseedora la historieta y su público (que sabe distinguir), tiñendo sus palabras de la impronta victoriosa vanguardista -“(...) estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir(...)”²¹⁹.

Esta conciencia y este generar conciencia sobre el poder del género es el criterio que domina sus producciones, especialmente las que hemos analizado en nuestra investigación.

Hemos afirmado en varias oportunidades que la cuestión de lo nacional ya está planteada por Oesterheld en 1957, proponiendo como características lo original, lo trascendente y, como decíamos anteriormente, “una construcción identitaria crítica, situada, consciente de su propio valor y persecutora de la independencia estilística”. Tal visión de la obra como modificadora del futuro, conlleva un sentido pedagógico que se explicita de modo contundente en las

218 OESTERHELD, Héctor. Defendamos la historieta. Hora Cero Nº 1. Frontera, Buenos Aires: 3 de febrero de 1957.

219 OESTERHELD, Héctor. Op. Cit.

producciones “históricas” que este autor encara a partir de 1970 (si bien puede considerarse tal sentido de un modo más sutil en Che).

En el primer número de la revista Epopeyas Argentinas²²⁰, donde se publica La batalla de Chacabuco, Oesterheld expone la siguiente presentación:

“EPOPEYAS ARGENTINAS es historia viva.

Historia tal como fue, con la gente común, los soldados y los hombres y las mujeres del pueblo, sufriendo y luchando junto a los grandes constructores de la nacionalidad.

EPOPEYAS ARGENTINAS es historia “humana” y simple, sin declamaciones y retóricas, historia que, mientras enseña, apasiona y hace vibrar.

EPOPEYAS ARGENTINAS es la historia que hace amar la Historia.”

Leamos ahora el texto completo de la presentación para Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra, en el semanario El Descamisado, en 1973:

“¿Qué es el imperialismo? ¿Cuándo empezó a enviar sus lugartenientes, sus soldados, sus espías, sus “embajadores”, sus empresarios para dominar y explotar los pueblos latinoamericanos? ¿De qué maneras los invasores extranjeros – primero los españoles, después los ingleses y ahora los yanquis- se movieron y siguen actuando para controlar los gobiernos títeres de los países del continente? ¿Cómo nos quitaron las riquezas, nos destinaron a la miseria, orquestaron golpes, bajaron gobiernos populares, mandaron sus tropas asesinas para liquidar las rebeliones de los pueblos?

Vamos a contar la historia del imperialismo para que cada una de estas preguntas y muchas más tengan respuesta. Desde las páginas de EL DESCAMISADO saldrá entonces nuestra verdadera historia. Cual (sic) fue la realidad de nuestro pasado y cual (sic) es la realidad de nuestro presente. Porque la historia del imperialismo es la historia del continente americano – la Patria Grande- y la historia de nuestra patria.

Son 450 años de guerra.

Sí, de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinidad de veces en su combate por ser libres. El imperialismo nunca fue una simple frase de denuncia de los pueblos. Tienen nombre y apellidos.

220 OESTERHELD, Héctor. Epopeyas Argentinas Nº 1. Edit. Carlos Marino, Buenos Aires: Septiembre de 1970.

Tienen balas y sangre en su negra historia. Esa historia es la que empezamos a contar desde este número".²²¹(Mayúsculas en el original).

Es destacable, en estas dos presentaciones, el interés por hacer aprehensible la historia a los jóvenes, a las personas "comunes", mediante microrrelatos cercanos a la formación histórico-emotiva. La pretensión de "humanizar" la Historia se refleja, como hemos visto en otros casos, en el abordaje de los héroes y/o protagonistas. Por otra parte, se evidencia la misión de releer y fomentar la construcción de un nuevo concepto de nacionalismo, fuertemente posicionado en una formación o lectura afín a José María Rosa, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui, Raúl Scalabrini Ortiz, como mencionamos anteriormente.



Latinoamérica y el Imperialismo
(1973-1974). Dibujo: Durañona.

221 En: El Descamisado N°10. Buenos Aires: 24 de julio de 1973.

Algunas conclusiones de la Tercera Parte.

Nos hemos referido en el inicio de esta última parte del escrito, a las “reconstrucciones míticas” de los sesenta y setenta. Para desarrollar esta cuestión, partiremos de la propuesta de Hal Foster, en *El retorno de lo real*²²², en el cual traza una relación de recuperación, de “acción diferida” (el término que utiliza es *Nachträglichkeit*, extraído de La historia de la neurosis infantil, de Sigmund Freud) entre los procesos y filiaciones que tuvieron las vanguardias históricas con las neovanguardias de los sesenta en el campo artístico.

Como nuestra hipótesis plantea, la historieta en general, como género, a partir de los años sesenta se inserta al campo del arte y comienza a sufrir algunos procesos y problemáticas relativos al mismo. Sin embargo, en el caso específico de Oesterheld, la relación con el discurso de vanguardia lo podemos encontrar ya en el citado editorial de Hora Cero en 1957 hasta la presentación de Latinoamérica y el Imperialismo... en 1973.

Es importante señalar que no abordamos esta relación vanguardista en el sentido de “vanguardia histórica” de Peter Bürger²²³- el de ruptura anti-institucional y autonomía de la obra de arte-, sino en el modo que lo plantea el mencionado Hal Foster a través de un análisis más amplio de los “casos vanguardistas”, considerando que los criterios sobre los mismos no son absolutos ni aplicables de un modo esencialista a toda la vanguardia, tratando, por el contrario, de superar la mirada histórica desarrollista.

Admitimos que Foster también establece algunas divisiones muy marcadas, tanto cronológica como conceptualmente y, en una lectura general, refleja una concepción de la historia como sujeto²²⁴; pero resulta más relevante su sustancioso desarrollo sobre la relación filial entre vanguardia y neovanguardia, la segunda como recuperadora del proyecto de la primera e incluso, como la que concretó tal proyecto (lo primero, habría sido llevado a cabo por la primera neovanguardia, la de los años 50-60, que se encargó de institucionalizar la estética vanguardista; su proyecto fue hecho efectivo por una segunda neovanguardia, de los años sesenta y setenta, a través de la crítica hacia la institución arte desde el interior de este sistema).

222 FOSTER, Hal. Op. Cit.

223 BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Buenos Aires, Península: 1987.

224 FOSTER, Hal. Op. Cit. p. 31, 34.

Foster subraya especialmente el carácter articulado de la neovanguardia con la institución arte, produciendo fisuras dentro del sistema para dejar penetrar la crítica hacia el mismo (en un sentido análogo, Nelly Richard²²⁵ sitúa las acciones de la “Escena de avanzada” en Chile, neovanguardia que utilizara un lenguaje quizás más hermético que los casos argentinos).

Estas ideas clave nos permiten “hilar” conceptualmente las historietas que aquí hemos estudiado, con algunas salvedades necesarias. En primer lugar, debemos considerar que, al menos durante las décadas que nos atañen, la vanguardia en la historieta no será similar a la vanguardia en las demás artes. Principalmente por su origen y esencia irrenunciable de producto de los medios masivos, su estética, discurso y, si se quiere, transgresiones fueron posibles a través de una articulación y negociación con los criterios institucionales (editoriales, revistas).

Este mismo espíritu vanguardista fue el que manifestó Oesterheld en 1957 desde la construcción de su propia institución: editorial Frontera. La libertad estética de los dibujantes y la empatía son las ideas socialistas de sus relatos (atenuadas, si se comparan con las producciones del período 1967-1977) fueron los criterios con los que se manejó dicha institución.

Cuando tal proyecto se ve interrumpido en 1964, Oesterheld es obligado a reubicar sus propuestas cada vez más evidentemente posicionadas, en los intersticios del sistema (como la editorial Jorge Álvarez, una de las pocas que publicaba títulos de izquierda durante el Onganía; en el semanario El Descamisado y diario Noticias durante los setenta); generando paralelamente productos más comerciales en revistas de gran tirada que le permitían negociar espacios para producciones de temática “adulta” (como con el caso de revista Gente); o bien, ya en su última etapa, respaldándose en su renombre dentro del campo de la historieta (caso de El Eternauta II parte en revista Skorpion).

Podríamos concluir en que esa inserción en la institución para mirarla críticamente (no directamente al sistema editorial, pero sí al pensamiento capitalista al cual servía) posiciona estas obras de Oesterheld dentro de la metodología neovanguardista, articulada con el posicionamiento de resistencia al cual hemos hecho mención.

225 RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Siglo Veintiuno, Buenos Aires: 2007.

Entendemos, entonces, que estas obras de Oesterheld rediscuten el lugar del arte, al conformar estas un objeto nuevo, totalmente contemporáneo, que surge de lo culto, de lo popular y de lo masivo y que, a la vez, pone en cuestión esas categorías, generando un nuevo espacio intersticial.

¿Es necesario entonces relativizar las categorizaciones de vanguardia, neo o post? Si las entendemos como estructuras fijas, sí. Nuestra propuesta no es desterrar tales conceptos, sino aplicarlos con un criterio más amplio. Sostenemos que tales transcurso entre vanguardia, neovanguardia y posvanguardia pueden conciliarse en procesos más breves que los postulados por Foster, procesos de años, meses, incluso superponiéndose y conviviendo²²⁶. De este modo podríamos concebir no sólo la obra de Oesterheld, sino también entender la relación de este autor con la historieta posdictatorial argentina.



El Eternauta II parte (1976-1977). Dibujo: Solano López.

226 Nuestra mirada se acerca al concepto de genealogía de Foucault, cuando dice: "(...) Llamamos genealogía al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales (...) se trata de hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre del conocimiento verdadero („)Las genealogías no son, pues, retornos positivistas (...) son precisamente anti- ciencias (...) contra los efectos de un saber centralizador que ha sido legado a las instituciones y al funcionamiento del discurso científico organizado(...)” En: FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p. 130.

Conclusión.

Una nueva poética.

A lo largo de este recorrido, hemos tratado de delinear un vínculo existente entre los campos del arte y de la historieta durante el período 1967-1977, vínculo manifestado en un corpus de obras de Héctor G. Oesterheld. Hemos afirmado que en dichas obras se desarrolla una poética peculiar, que implica un uso del arte como herramienta didáctica del discurso político de izquierdas, como expresión de la utopía revolucionaria de transformación social.

Nuestra tesis ha intentado señalar que tal problemática era compartida con los grupos de arte neovanguardista (especialmente con aquellas propuestas enmarcadas en lo que Longoni y Mestman han denominado "itinerario del '68"²²⁷) como así también por investigadores y críticos interesados en el estudio de los medios masivos desde nuevas posturas teóricas. Ha sido nuestro interés ofrecer un panorama sobre los conceptos en discusión y las diferentes posturas que el fenómeno suscitó en el campo de la época.

A partir de tal reconstrucción del campo en cuestión, se ha sugerido la existencia de procesos de vanguardia y de neovanguardia en la historieta argentina, ampliando estos conceptos y entendiendo que la temporalidad de ambos procesos hubo de diferir entre la historieta y las artes visuales en general. Específicamente, entendemos que este fenómeno es observable en el recorrido de la obra de Oesterheld, aunque de un modo no categorizable rígidamente en "etapas", pues los elementos vanguardistas y neo convivieron y se superpusieron durante algunos años. No obstante, en el período 1967-1977 de la obra de este autor, hemos observado una preeminencia de las metodologías neovanguardistas y una fuerte analogía con los procesos de radicalización política que se relatan en la investigación anteriormente citada de Longoni y Mestman. Concluimos en que Oesterheld respondió a una tendencia heterodoxa, de ruptura y creatividad

227 LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN. Op. Cit. p 15.

del mundo intelectual de la época, preocupándose por indagar no solamente las posibilidades estéticas, sino también los horizontes de la historieta como herramienta crítica de la sociedad y de sus construcciones históricas, mediante la conciencia de reconstrucción de lo dado.

Alrededor de esta propuesta, para el corpus se pretendió una selección concisa y representativa de cada estadio de la formación de esta poética “oesterheleana”, proceso que coincide con el progresivo involucramiento en la militancia política del autor. Hemos señalado en numerosas oportunidades a lo largo de este escrito, que nuestro objetivo de revisar algunos aspectos ignorados u omitidos en otras investigaciones, ha implicado recorridos documentales no unilaterales y una conciencia siempre presente respecto a los riesgos de reducir idealmente nuestro objeto de estudio que nos atraviesan como investigadores. Nuestro posicionamiento afirma que los objetos culturales se transforman constantemente, como así también las miradas sobre los mismos, debido a lo cual nuestra pretensión ha sido elaborar una propuesta enriquecedora, siempre perfectible, a los estudios del campo.

Mediante el análisis de los relatos de las historietas de nuestro corpus, hemos podido definir algunos elementos que manifiestan el transcurso y/o desplazamiento hacia la poética pedagógica y/o política en Oesterheld. De este modo, hemos observado cómo tanto la construcción del protagonista en la saga El Eternauta como su modo de representarlo gráficamente, demuestran una radicalización en el discurso. También hemos señalado que los modos de producción y circulación de estas historietas influyeron en la obra misma, marcándola con la impronta de lo clandestino y con la supervivencia en las fisuras del sistema.

Esta circunstancia de censura claramente marcó una de las transformaciones del género en este período, que es la pérdida de la “masividad” de estos productos. No obstante esta marginalidad involuntaria, hubieron otras alteraciones respecto a la tradición de la historieta que fueron mayormente preconcebidas por Oesterheld, desde principio de los años sesenta: la apertura al público adulto joven, la inclusión de temas “serios”/ comprometidos y la aparición de complejidad gráfica que transgredía los cánones hasta entonces utilizados. Entendemos que estas decisiones estéticas y políticas son marcas de quiebre en el campo y, asimismo, de surgimiento de la poética que aquí hemos investigado.

Se ha afirmado, además, que la historieta ha sido desde sus inicios un producto cultural impregnado de ideología, ya fuera por influencia de los medios en los que se publicaba, por el público al que se dirigía, por el discurso de su creador, etc. No obstante, lo que distinguió a las obras aquí investigadas es que las mismas fueron ideadas para difundir una postura política respecto a la sociedad y a la Historia bajo un criterio pedagógico. Sin dudas, el contexto no fue el ideal para que tal propuesta prosperara, pues esta incorporación paulatina, pero cada vez más explícita, de contenidos “propagandísticos” de la ideología de Montoneros, no pudo articularse tradicionalmente en el sistema del mercado editorial por razones políticas (primero la censura bajo el gobierno de Onganía, luego el paso a la clandestinidad de Montoneros y, finalmente, la censura y persecución del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”) y económicas (cierre de editoriales, baja en la demanda de historietas).

La voluntad de hacer de la historieta una herramienta de difusión de contenidos, se hizo más explícita en este último período de la obra de Oesterheld. Hemos definido a tal intención como pedagógica, al proponer una aproximación mediante el entretenimiento y la identificación de los jóvenes con los hechos históricos y sus personalidades.

Tal identificación era buscada a través de un planteo revisionista y “humanizado” del relato histórico, poniendo como protagonista a un Pueblo en permanente lucha contra el poder imperialista en todas sus formas, como se relata en Latinoamérica y el Imperialismo... y en La batalla de Chacabuco... También hemos observado cómo Oesterheld intentó recrear (en todas las historietas de nuestro corpus pero más explícitamente en Che) la imagen de ciertos caudillos como héroes rebeldes, héroes del Pueblo. Hemos señalado, también, que este planteo, atractivo a la militancia joven de la época, fue abordado desde la ficción, especialmente en la II parte de El Eternauta. Se sostiene, en nuestro escrito, que esta propuesta de fomentar un interés “adulto” por la Historia tiene un valor como intento/experiencia de articulación de lo popular y masivo con lo pedagógico.

Esta investigación también ha pretendido revisar algunas posturas referidas a la cultura popular, rescatando fundamentalmente la concepción de Stuart Hall de la misma como “terreno de una lucha irregular” de adaptación o resistencia frente lo masivo o dominante. Afirmamos, entonces, que la historieta argentina

es un producto dinámico de la cultura popular urbana, en el cual se transforman y re-significan elementos del comic extranjero articulándolos al contexto local, a los usos e interpretaciones de cierta comunidad. La historieta se construye, de este modo, como una forma cultural propia, es decir, una trama de apropiaciones y transformaciones de lo dado, de la cual es ejemplo la obra que hemos analizado en nuestro escrito.

Entendemos también que lo popular-masivo y lo institucional mantienen una relación de tensión y negociación, perspectiva desde la cual nos hemos aproximado al fenómeno de la I Bienal de la Historieta y el ingreso intersticial de la historieta al campo teórico como objeto de estudio. Hemos observado, a través de diferentes posturas de teóricos que aportaron e influyeron a los estudios argentinos sobre el género, que existió un proceso paulatino en el reconocimiento de la historieta como forma artística y comercial. Tal transcurso se ha determinado desde la aparición en el campo local de mediados de los sesenta de Apocalípticos e integrados..., en el cual Eco aborda el género como producto netamente comercial; pasando por estudios como los de Masotta, Steimberg y Verón, que revisan las ideas de Eco y proponen a la historieta como herramienta estética y política; hasta los artículos de Juan Sasturain, quien, sin dudas de la condición artística del género, sostiene que la crítica social y la marginalidad con característica "esenciales" de la historieta argentina.

Dentro del vasto espectro de información y posibilidades de abordaje teórico que nuestro tema ofrece, hemos intentado trazar un recorrido estético y teórico sobre uno de los períodos más determinantes en el campo de la historieta argentina, proponiendo que tal período no fue únicamente migración de artistas, cierre de editoriales, declive del consumo de historietas a favor del entretenimiento televisivo... Fue también un importante semillero para la articulación de la estética icónico-plástica con la crítica social y política, generando propuestas que sirvieron y sirven de referentes para las prácticas de arte/política en nuestro país, desde la posdictadura hasta el presente. Por último, entendiendo que estas obras de Oesterheld rediscuten el lugar del arte, al conformar un objeto nuevo, totalmente contemporáneo, fue también nuestra intención hacer un pequeño aporte a la construcción de la memoria ético- política de nuestro país.

Apéndice de biografías de los autores.

Héctor Germán Oesterheld.

Nació el 23 de Julio de 1919 en Buenos Aires. Fue secuestrado en 1977 y permanece desaparecido.

La formación literaria de su niñez (E. Salgari , R. L. Stevenson) marcó para siempre el vuelo de sus relatos, con los cuales comenzó a hacerse conocido a partir de tiras como Sargento Kirk. Fue quizás por ello un caso especial en la historieta, el precursor de los guionistas “eruditos” en nuestro país.

En 1957 funda Editorial Frontera, cuna de varias revistas como Hora Cero o Frontera, en las cuales dibujaron Alberto Breccia y Hugo Pratt, entre muchos otros. Es en ella en donde comienza a publicarse El Eternauta, una de sus historias más reconocidas por el público.

Viviendo en la clandestinidad realiza sus últimos guiones para El Eternauta II parte. En 1977 es secuestrado y desaparecido por la dictadura militar, como así también sus cuatro hijas Diana, Beatriz , Estela y Marina y dos yernos, de los cuales sobrevivió uno y dos nietos. Se sabe que pasó por diferentes centros de detención (se lo vio en el “Sheraton” y el “Vesuvio”) y se presume que fue asesinado cerca de Mercedes, Buenos Aires, en 1978, según consta en el informe de la CONADEP y en los testimonios de los juicios a las Juntas.



Alberto Breccia .

Nació en Uruguay en 1919 y murió en la Argentina en 1993.

En nuestro país trabajó como dibujante desde 1938, cuando tenía diecinueve años y ganaba “un peso por cuadro”²²⁸. Dibujó para la revista Aventuras versiones de películas como El Delator, A sangre fría, Sin novedad en el frente, etc. En la primera época, trabajaba paralelamente en un matadero, labor que odiaba.

La primera historieta realizada con Oesterheld (y publicada por Frontera) fue Sherlock Time, en la cual se puede observar la influencia de la literatura policial inglesa y de ciencia ficción. En los sesenta esta dupla creativa da frutos como Mort Cinder, El Che y la nueva versión de El Eternauta II versión: en todas ellas se manifiesta de modo más o menos evidente, una inquietante (e inquieta) referencia los sucesos políticos y sociales de nuestro país. Posteriormente, Breccia se focalizó en la adaptación de Los mitos de Cthulhu de Lovecraft y de este modo comenzó a indagar en el género de terror.

Aunque siempre trabajó como dibujante de historietas, siempre fue honesto en admitir que nunca había sido lector de este género. Sus influencias estéticas provenían netamente de la plástica (era un gran grabador y utilizó monotypias para muchos fondos de viñetas).

A partir de 1975 trabajó junto al guionista Carlos Trillo (Un tal Daneri, Nadie, Viajero de gris) y con Juan Sasturain realizó en 1984 la historieta Perramus en la cual “caricaturiza y a la vez denuncia la, en ese entonces, recientemente finalizada dictadura militar, mezclando personajes ficticios con otros reales”²²⁹. Desde entonces se dedicó a la adaptación de cuentos conjuntamente a Sasturain , como en La gallina degollada de Horacio Quiroga o Las mellizas de Juan Carlos Onetti. También ejerció como docente, aportando a la formación de muchos nuevos dibujantes e ilustradores, entre los cuales se encuentran sus tres hijos: Patricia, Cristina y Enrique.

228 En: MASOTTA, Oscar. Op. Cit. p. 156.

229 MUÑOZ, Pablo. Un poco de historia. En: Mort Cinder. Biblioteca Clarín de la Historieta. Buenos Aires: 2004.

Enrique Breccia.

Nacido en Buenos Aires en 1945, fue alentado por su padre desde pequeño en la pintura, el dibujo y las historietas, al igual que sus hermanas, Patricia y Cristina. Colaboró con Alberto en la realización de Mort Cinder y El Eternauta II versión. Su primer trabajo profesional fue su colaboración en Che.

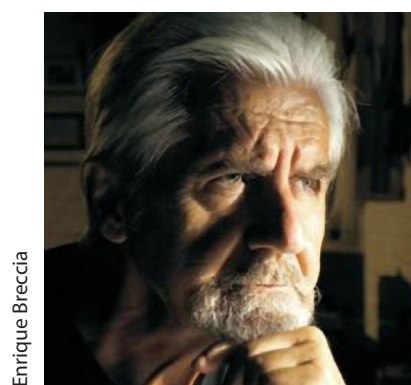
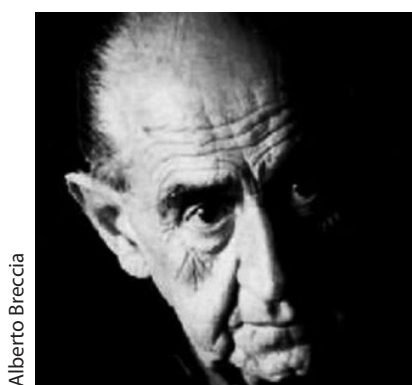
En 1972 comenzó una colaboración de 8 años, bajo seudónimo, en la serie Spy 13 para la editorial británica Fleetway. En ese período realizó La leyenda de Thyl Ulenspiegel basada en la adaptación de Norberto Buscaglia de la obra de Còster (historia que quedó inconclusa), de donde proviene el estilo para su personaje más famoso, Alvar Mayor (1976), realizada con Carlos Trillo. Ese mismo año empezará a colaborar con ilustraciones para la revista Billiken y los libros de la Colección Billiken. En esta época trabaja para la revista italiana Linus, con obras de temática bélica.

En 1976 en la revista Skorpion, de Ediciones Récord, publica El buen Dios con guión de Carlos Trillo.

Participó en la revista Superhumor desde sus inicios, en 1980. Junto a Carlos Trillo realiza Los enigmas del PAMI. En 1983 y para la revista D'artagnan de Editorial Columba, dibuja Ibáñez con guiones de Robin Wood.

En 1984, aparece en el mercado la revista Fierro. Enrique publicó en ella El cazador del tiempo, El Sueñero y El reino azul.

Su debut en Estados Unidos fue con X-Force para Marvel en 2000, la tapa de Uncanny X-Men, Legion Worlds y Batman: Gotham Knights para DC comics. Por encargo del editor Karen Berger realizó las ilustraciones de la novela gráfica Lovecraft publicada por Marvel en 2007.



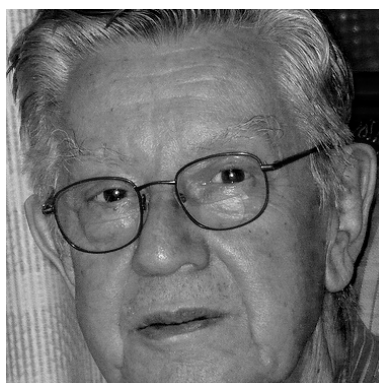
Leopoldo Durañona.

Dibujante argentino nacido a fines de los años treinta. Sus trabajos fueron publicados en las revistas Frontera y Hora Cero, como así también en publicaciones de las Editoriales Abril, Columba y, como varios otros dibujantes durante los años sesenta, para la editorial británica Fleetway. A principio de la década del setenta emigró a los Estados Unidos, realizando historietas para las revistas Creepy, Eerie y Vampirella de la Warren Publishing. Realizó también algunos trabajos para Marvel, DC y Dark Horse (en esta última, la exitosa Raza de Escorpiones). Su cercanía con Hollywood lo llevó a dibujar historietas para las series de Viaje a las estrellas, Depredador e Indiana Jones. Actualmente, se dedica a realizar diseños y storyboards para el cine, desde Los Angeles en Estados Unidos, donde reside hace varios años (fuente:www.portalcomic.com).



Francisco Solano López.

Nacido en Buenos Aires, en 1928. Comenzó su carrera en 1953, dibujando Perico y Guillermina, con guión de Roger Plá. En 1955 comenzó a trabajar con Oesterheld para editorial Abril (en revistas Rayo Rojo y Misterix). Desde 1957 trabajó en editorial Frontera, dibujando El Eternauta, Joe Zonda, entre otras. Durante los años sesenta trabajó para la editorial Fleetway y residió en Europa desde 1963 hasta 1968. Volvió a la Argentina durante los setenta trabajando tanto para Oesterheld como para Barreiro, Saccomanno y Sampayo. Desde 1984 hasta 1995 vivió en Brasil, período en el que trabajó para Dark Horse y Fantagraphics, editoriales estadounidenses, como también algunas historietas que fueron publicadas en Fierro (Instituto y Ministerio, con Barreiro). Luego volvió a la Argentina, donde trabaja hasta el presente.



Bibliografía.

- ACHA, Juan. El Muralismo mexicano y la lógica de su nacionalismo. En: Arte y Sociedad en Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica, México: 1981.
- BARRERO, Martín. La metáfora como arma. Entrevista a Carlos Trillo (partes I y II). En : www.tebeosfera.com : 2007.
- BERONE, Lucas. La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos. VII Jornadas Teatro- Cine -Narrativa: abordajes transdisciplinarios. Buenos Aires: octubre 2006.
- BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Buenos Aires, Península: 1987.
- CÁCERES, Germán. Oesterheld. Serie Narradores Argentinos. Ed. Del Dock, Buenos Aires: 1992.
- CASTILLO, Abelardo. El vivir era siempre ahora. En: Pintura Argentina, Nueva figuración. Banco Velox, Buenos Aires: 2001
- CASTORIADIS, Cornelius. El Mundo fragmentado. Terramar, La Plata, Argentina:2008.
- CATARUZZA, Alejandro. Historia de la Argentina 1916-1955. Biblioteca Básica de Historia, Siglo XXI, Buenos Aires: 2009.
- CORREAS, Carlos. La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa. Interzona, Buenos Aires: 2007.
- CORTÁZAR, Julio. El intelectual y la política en Hispanoamérica. En: PAZ, Octavio. La isla final. Ultramar, Mallorca: 1988.
- CORTÁZAR, Julio. Fantomas contra los vampiros multinacionales. Tribunal Russell II: 1977.
- DE SANTIS, Pablo. La historieta en la edad de la razón. Paidós, Buenos Aires: 1998.
- DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART. Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo. 8ª Ed. Siglo veintiuno, Buenos Aires: 1973.
- ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados a la cultura de masas. Lumen, Barcelona: 1968.
- EISNER, Will. El cómic y el arte secuencial. Norma, España : 1988.
- ESCOBAR, Ticio. La belleza de los otros. Arte indígena en Paraguay. RP y Museo del Barro, Asunción: 1993.
- FANON, Franz. Damnés de la terre. Maspero, Paris: 1961.
- FANTONI, Guillermo. Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi. El cielo por asalto, Buenos Aires: 1998.
- FOSTER, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal, España: 2001.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. 2º ed. La Piqueta, Madrid: 1979.
- GENÉ, Marcela. Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires: 2005.
- GLUSBERG, Jorge. Retórica del Arte Latinoamericano. Nueva Visión, Buenos Aires: fecha sin especificar (presuntamente 1973-1974)
- GOCIOLO Y ROSEMBERG. La historieta argentina. Una historia. Edic. de la Flor, Buenos Aires: 2000.
- HALL, Stuart. Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". En: SAMUEL, Ralph (ed.) Historia popular y teoría socialista. Crítica, Barcelona: 1984.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. La Formación de la Conciencia Nacional. Plus Ultra, Buenos Aires: 1960.
- JACOBY, Roberto. Miedo, estrategia de la alegría, energía. En: www.glosariodelaurbanidad.blogspot.com : 2005

- JAMESON, Fredric. Periodizar los 60. Alción, Córdoba: 1997.
- LIPPARD, Lucy. Six Years: The desmaterialization of the Art Object from 1966-1972. Praeger, Nueva York: 1973.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN. Del Di Tella a Tucumán Arde. El Cielo por Asalto, Buenos Aires: 2000.
- MALINOWSKY, Bronislaw. Magia, ciencia y religión. Ariel, Barcelona: 1974.
- MARTÍN- BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili, México: 1987.
- MASOTTA, Oscar. La historieta en el mundo moderno. Paidós, Barcelona: 1970.
- MASOTTA, Oscar. (comp. Ana Longoni). Revolución en el arte. Pop- art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Edhasa, Buenos Aires: 2004.
- Mc CLOUD, Scott. Understanding Comics. The Invisible Art . Kitchen Sink Press, USA: 1993.
- OESTERHELD, Héctor. Defendamos la historieta. Hora Cero N° 1. Frontera, Buenos Aires: 3 de febrero de 1957.
- OESTERHELD - BRECCIA A. y E. Che. Imaginador, Gidesa, Buenos Aires: 1997.
- OESTERHELD- BRECCIA, A. El Eternauta N°1, revista Gente, Buenos Aires: 1969.
- OESTERHELD - DE SIMONE y otros. Epopeyas Argentinas N° 1. Edit. Carlos Marino, Buenos Aires: Septiembre de 1970.
- OESTERHELD- DURAÑONA. Latinoamérica y el Imperialismo.450 años de guerra. La cuadrícula, Buenos Aires: 2004.
- OESTERHELD- SOLANO LÓPEZ. El Eternauta. Segunda parte. N° 12.Ed. Récord, Buenos Aires: 1994.
- OESTERHELD- SOLANO LÓPEZ. El Eternauta II. Biblioteca Clarín de la Historieta, Buenos Aires: 2004.
- OESTERHELD- SOLANO LÓPEZ. El Eternauta. N° 1 (reedición).Ed. Récord, Buenos Aires: 1993.
- O'DONNELL, Pacho. El Revisionismo histórico. Diario Perfil, Buenos Aires: 04-05- 2008.
- REGGIANI, Federico. Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación. VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asoc. Argentina de Semiótica, Rosario: 7-10 de Noviembre de 2007.
- RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Siglo Veintiuno, Buenos Aires: 2007.
- ROIG, Arturo Andrés. Narrativa y cotidianeidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano. Edit. Belén, Quito, Ecuador: 1984.
- SACCOMANNO, Guillermo. El pasado que vuelve. En: Mort Cinder. Biblioteca Clarín de la Historieta. N. 13. Buenos Aires: 2004.
- SAID, Edward. El mundo, el texto, el crítico. Debate, Argentina: 2004.
- SASTURAIN, Juan. El Domicilio de la aventura. Colihue, Buenos Aires: 1995.
- STEIMBERG, Oscar. La nueva historieta de aventuras. Una fundación narrativa. En : JITRIK, Noé. Historia de la literatura argentina. Vol. 11. Buenos Aires, Emecé Editores: 2000.
- Libro y Transposición: la literatura en los medios masivos. En: Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares. Colección del Círculo, Atuel, Buenos Aires: 1998.
- TRILLO, Carlos. Algo se muere en los 80. Sexta Bienal.100 años de humor e historieta argentinos, Córdoba: 1986.

TRILLO - SACCOMANNO. La ¿última? Entrevista. En: Oesterheld en primera persona. La Bañadera del Cómic, Buenos Aires: 2005.

VÁZQUEZ, Laura. El silencio de la industria editorial argentina en la producción de revistas de historietas. www.tebeosfera.com

VELEZ, Álvaro. Cuando el comic es para adultos. www.68revoluciones.com

VERÓN, Eliseo. Lenguaje y Comunicación Social. Nueva Visión, Buenos Aires: 1969.

VON SPRECHER, Roberto. El discurso montonero en las historietas de Héctor G. Oesterheld. Revista Astrolabio, N° 4. Centro de Estudios Avanzados de la UNCórdoba: 2007.

VON SPRECHER, Roberto. H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta. Original en: Tramas para leer la literatura argentina. Vol 8, N° 8. Córdoba: 1998 ; y archivo publicado en www.historietasargentinas.wordpress.com.

ZATONYI, Marta. Una estética de las artes y el diseño de imagen y sonido. 3 ed. Buenos Aires, Kliczkowskipublisher: 1997.

Filmografía consultada:

BAYLO, Víctor y Daniel STEFANELLO. H.G.O. Argentina: 1998.

FIORE, Daniela. Imaginadores. Argentina: 2007.

Algunos Sitios Web consultados:

www.historietasargentinas.wordpress.com

www.odonnell-historia.com.ar.

www.revista-artefacto.com.ar

www.sicytar.secyt.gov.ar

www.tebeosfera.org

www.68revoluciones.com

Índice general

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE	
Capítulo 1	
"Lo popular", "lo realista", "lo urbano" y "lo marginal" como categorías de análisis de la historieta local.	8
Algunas conclusiones del primer capítulo.	17
Capítulo 2	
Diferentes abordajes de la historieta como objeto de estudio.	19
Algunas conclusiones de este capítulo.	47
SEGUNDA PARTE	
Capítulo 1	
Breve introducción al análisis de la historieta.	48
Capítulo 2	
La invasión y sus máscaras. Lectura de las historietas.	54
I Bloque	
A- Che (1968). Camino al mito.	55
B - Análisis contextual de la obra.	56
C - La mirada sobre la heroicidad.	58
II Bloque	
A1- El Eternauta II versión (1969).	59
A2 - El Eternauta II parte (1976 -1977).	62
B - Análisis contextual comparativo de El Eternauta II versión y II parte. Invadido, nunca dominado.	64
C - Comparación de la construcción del héroe/ protagonista entre las dos historietas.	70
III Bloque	
A1- La batalla de Chacabuco. El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana -1970.	74
A2 - Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra (1973 -1974).	75
B -Análisis contextual comparado entre La batalla de Chacabuco. El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana y Latinoamérica.450 años de guerra.	77
C - Modelos de heroicidad. Análisis de los actantes en estos dos relatos.	81
Algunas observaciones finales sobre el capítulo 2.	83

TERCERA PARTE

Capítulo 1	
Los últimos sesentas y sus reconstrucciones míticas.	86
La mirada de los historietistas.	89
La mirada de los “nuevos intelectuales”.	91
Capítulo 2	
Sobre las cuestiones pedagógica y política en la obra de Oesterheld.	94
La mirada de la intelectualidad sobre la militancia.	98
Capítulo 3	
La construcción de la “identidad” desde la mirada estético-política de Oesterheld.	100
Declaración de principios.	102
Algunas conclusiones de la Tercera Parte.	106
CONCLUSIÓN	
Una nueva poética.	109
Apéndice de biografías de los autores.	113
Bibliografía.	118