

Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968–1978)



Universidad Nacional de Cuyo
(Mendoza, República Argentina)

Rector

Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza

Vicerrectora

Lic. Silvia Persio

Secretario de Extensión Universitaria

Lic. Fabio Luis Erreguerena

EDIUNC

Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

Directora

Lic. Pilar Piñeyrúa

Publicación con referato recomendada por el Comité
Editorial (EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo).

Laura Cristina Fernández

Historieta y resistencia

Arte y política
en Oesterheld
(1968–1978)

EDIUNC

Fernández, Laura Cristina

HISTORIETA Y RESISTENCIA: ARTE Y POLÍTICA EN OESTERHELD (1968-1978) / Laura Cristina Fernández; ilustrado por Laura Cristina Fernández. – 1ª ed. – Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 2012.

144 p.: il.; 25 x 17 cm – (Artes y partes; 3)

ISBN 978-950-39-0285-1

1. Historietas. 2. Política Argentina. I. Fernández, Laura Cristina, ilus. II. Título

CDD 863.022 2

Imagen de tapa e ilustraciones originales del interior:
Lauri Fernández

En el segundo capítulo, se incluyen citas de ilustraciones de *Vida del Che* –dibujadas por Alberto Breccia y Enrique Breccia–, *La Batalla de Chacabuco* –dibujada por Gatti, Campdepadrós y Desimone–, *Latinoamérica y el Imperialismo* –dibujada por Leopoldo Durañona–, *El Eternauta* (2ª versión) –dibujada por Alberto Breccia– y *El Eternauta* (2ª parte) –dibujada por Francisco Solano López–.

HISTORIETA Y RESISTENCIA. ARTE Y POLÍTICA EN
OESTERHELD (1968–1978)
Laura Cristina Fernández

Primera edición, Mendoza 2012

Colección Artes y partes N°3

ISBN 978-950-39-0285-1

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© EDIUNC, 2012

<http://www.ediunc.uncu.edu.ar>

ediunc@uncu.edu.ar

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

*A Virgilio,
el primer fanático de las historietas que conocí.*

Agradecimientos:

A los que estuvieron y están siempre,
mis viejos, Elba y Rodolfo, y muy
especialmente a Marité y Dorita.
A mis amigxs y compañerxs, Milagros, Ariel,
Sebastian y Mariana. A Oscar Zalazar, por
alentarme a esta investigación. Al equipo
«La deconstrucción de la mirada eurocéntrica
sobre las culturas populares», en particular
a Jorge Hidalgo y Mario Maure, siempre
atentos y acertados en sus observaciones.
A Roberto von Sprecher, Federico Reggiani,
Lucas Berone e Iván Lomsacov, que equiparan
talento con generosidad, y a todo ese gran
equipo de investigación que es «Historietas
Realistas». Por último, quisiera resaltar el
aporte del programa de becas internas de
CONICET y agradecer a Pilar Piñeyrúa y a
todxs quienes confiaron y trabajaron para la
concreción de este libro.

La historia, la historieta, nuestro mundo el de hoy ix

Oscar Zalazar

Palabras preliminares xiii

de la autora

Introducción. La historieta como una forma de arte/política.

Tensiones y diálogos 17

1 La historieta argentina como objeto de estudio 29

Entre el lenguaje y el espacio social 31

Construcción e interpretación posicionada 39

La referencia extranjera 39

La lectura crítica en Argentina 42

2 Historieta, discurso político y cambio social 57

Herramientas para analizar estos relatos 59

La invasión y sus máscaras 63

I: *Che. Camino al mito* 64

La rebeldía como legado 66

La revolución inminente 66

El héroe en agonía 68

II: *La historia a sangre y fuego* 69

El despertar de los héroes olvidados 71

La guerra endémica 72

Reconstruir la historia como acción de militancia 74

Los héroes anónimos, los héroes del pueblo 78

III: Viajeros de un tiempo desgraciado	80
El Eternauta II versión. <i>La realidad no será apacible</i>	83
El Eternauta II parte. <i>Radicalización y neovanguardia</i>	86
<i>Invasión, nunca dominado</i>	88
<i>La heroicidad impuesta y la heroicidad elegida</i>	94
<i>Algunas observaciones generales sobre este capítulo</i>	98

3 Historieta, vanguardia y neovanguardia 101

Los últimos sesenta y sus reconstrucciones míticas	103
La historieta se pone el traje del Arte	108
La historieta como herramienta de cambio social	111
Manifiestos de historieta	113

Nuevas poéticas y mundos posibles 119

Biografías de los autores 125

Héctor Germán Oesterheld	125
Alberto Breccia	125
Enrique Breccia	126
Leopoldo Durañona	126
Francisco Solano López	127

Bibliografía 129

Filmografía consultada	135
Entrevistas realizadas	135

Índice alfabético 137

La historia, la historieta, nuestro mundo el de hoy

Oscar Zalazar

La productividad contemporánea renueva fronteras hasta hace poco casi inadvertidas, Tijuana y el Magreb, el sur como línea imaginaria de la maravilla y la miseria, lugar salvaje y domesticado. Pero también abre caminos a la impugnación de los mapas trazados por el sujeto universal. Caminos llenos de matices inimaginables, con lo que se viene a sustituir, tal vez, el exagerado binarismo que dinamizó el trágico final del siglo xx cultural nuestro. El trágico final de lo irrerepresentable, la desaparición forzada de personas, pero también el fin de la representación del futuro como progreso de la humanidad, tiempo espeso al final de un camino conocido, previsto, develado, dictado por las «estructuras y mecanismos de la historia», de una historia con motores, ya sea la raza o la clase, camino hacia la coronación de los tiempos, hacia el sol del mañana, para llegar a lo-más-alto-de-la-humanidad, donde serán satisfechas todas las necesidades, brotará leche y miel, y el Señor de Nuestro Pueblo reinará para siempre por sobre todas las naciones. Es el final del mandato del dios occidental, del dios blanco, «dominarás el mundo».

Productividad contemporánea muy afecta a las rearticulaciones de un nuevo proceso histórico cultural, el de la globalización, el del orden de las transnacionales, los centros del poder del imperialismo, pero también de los intentos y desafíos de una mundialización de actores cada vez más diversos y plurales.

Productividad contemporánea, manifiesta en este libro, que trata de pensar una densa trama de problemas, el nuestro mundo de hoy, urdido en nuestro pasado reciente con los puntos signados por los cierres y aperturas, por los finales y comienzos, en fin, y más que nada por los recomienzos. De ahí la necesidad de investigar en nuestra historia cultural. Indudablemente, el trabajo de Laura Fernández es un gran aporte en esta empresa. Nos presenta el desarrollo de una búsqueda por develar el misterio de la permanencia, del carácter revul-

sivo y movilizador, de *El Eternauta*. Desde las pintadas hasta el estencil, es la imagen misma de la comunicación política popular.

Emerge el personaje en un punto álgido del proceso de modernización. Proceso, tal como lo señaló en su momento Ángel Rama, que impuso una situación incómoda para nuestros artistas e intelectuales: o bien se negaban a la modernización y sus procesos destructivos y homogeneizadores, o bien, «olvidándose de sí», abrazando los objetos de la vida moderna, se entregaban a las innovaciones estéticas importadas del continente cultural hegemónico. El dilema entre lo propio y lo moderno, ante la fuerza avasalladora de la modernización, el crear una cultura al mismo tiempo propia y moderna, impuso caminos contradictorios, y tal vez fue el gran desafío que Oesterheld supo responder al crear una nueva poética.

La nueva poética entre lo culto, lo popular y lo masivo en los 60 construyó el marco de la aceleración de la circulación de las formas simbólicas, pues el progreso continuo de las capacidades técnicas de reproducibilidad y su creciente mejoramiento permitieron resignificar y resituar las tradiciones culturales, exceder el ámbito de su producción y también de su lectura. Vale la pena pues analizar, repensar, todos estos fenómenos de desapropiación, de «hibridación», es decir, de trabajo y de creatividad cultural frente a los problemas específicos a los cuales nuestros artistas, intelectuales y públicos dieron respuestas desde una tradición propia, local, regional, nacional, latinoamericana.

En este sentido, la autora efectúa una profunda reflexión sobre la obra de Oesterheld, su dramática tensión entre el arte y la política, entre su labor artística y su práctica militante. Revisa dichos «artefactos culturales» recolocándolos en la lucha ideológica y política, pues la obra no solo está inscripta en su contexto sociohistórico sino también en procesos artísticos, culturales y políticos que la cruzan y exceden. Se trata de la emergencia de una nueva poética, la historieta como herramienta pedagógica-política, vinculada al «itinerario del 68».

Estas respuestas giran alrededor de los problemas de «organización de la cultura», es decir, suponen la organización y distribución del poder simbólico en la sociedad y la construcción de las instituciones que gestionan esa vida moderna. Desde los tics, usos y costumbres operados por la máquina de la moda, los nuevos estilos y modos de vida generados en los intersticios de la vida moderna, hasta la actividad de institucionalización de estos en la creación de museos, asociaciones, etc.

La autora busca analizar el estado de los campos del arte y de la historieta durante la época en cuestión, como también definir los elementos principales de la nueva poética surgida de esta coyuntura de

discusiones en el campo cultural de ese momento. El libro se orienta a revisar la historia de la historieta y del arte argentino de los últimos cuarenta años. Sin duda, su trabajo histórico nace de interrogar el presente. Pues no se trata del gesto del traperero, el de ir al pasado a buscar la nostalgia de las «cosas viejas», sino de ir a un pasado creativo y revolucionario para responder por la continuidad de la lucha, por las experiencias de construir alternativas, por imaginar nuevos mañanas.

Indudablemente, prologar un libro complejo y erudito siempre plantea una serie de interrogantes y perplejidades. Interrogantes, pues el trabajo de hacerse entender es difícil y es toda una política del lenguaje. Perplejidades ante el milagro de la productividad intelectual en escritoras como Laura Fernández. No me queda más que invitar a leerlo.

Palabras preliminares

El libro que tienen en sus manos surge de una investigación realizada como tesis de Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad de Cuyo. Cuando comencé a trabajar sobre historieta argentina en dicho marco, me encontré con algunas resistencias respecto a su condición de objeto artístico, como también a su tradición latinoamericana. Evidentemente, lo que creía que era una discusión «resuelta», o bien consensuada, hacía décadas, presentaba aún aristas que merecían atención. Se hacía necesario, por un lado, revisar, histórica y socialmente, las instancias de legitimación de la historieta en el campo artístico local; y, por otra parte, abordar una concepción no esencialista de lo latinoamericano, considerando las operaciones de apropiación, transformación de sentido y (re)construcción de un universo cultural que no es inmaculado ni unitario, sino que está en constante cambio. La circulación de objetos y saberes de los países del «primer mundo» es innegable en nuestro campo cultural, pero esto no significa un enraizamiento ni una alienación, sino el convenir y adaptar ciertos lenguajes y métodos a la circunstancia de quién/es precisen o deseen de ellos, sean usuarios o creadores. Tal mirada, más abierta y situada, subyace en pensadores como Ticio Escobar (1993) y Jesús Martín-Barbero (1987).

En el transcurso de la investigación, pude observar un significativo vacío en lo que respecta a la historieta argentina y sus creadores dentro del mundo académico de las artes visuales. No obstante, encontré un intersticio en la historia social del arte, que me permitió adquirir algunas herramientas teóricas para pensar la relación artes visuales – historieta: la investigación de Ana Longoni y Mariano Mestman (2000) sobre las relaciones arte/política durante los años sesenta y setenta y, además, el trabajo de esta misma autora, en el cual compila algunos escritos de Oscar Masotta (2004). Estos estudios abrían el panorama de las artes visuales a preocupaciones comunes con las historietas que me interesaba investigar. Por un lado, las cuestiones

del compromiso político/la militancia y la creación estética; por otra parte, el dilema respecto de la «institucionalización» de la historieta como forma artística. Procuré fundamentar la condición artística de la historieta mediante el discurso de y sobre la historieta pero, principalmente, me interesaba poner en crisis los preconceptos de infantilismo y la pobreza formal de la imagen. Es importante destacar que la experimentación gráfica de Alberto Breccia en *El Eternauta* (1969) y de Enrique Breccia en *Che* (1968) —en la que el primero utiliza un estilo bastante menos aventurado— fueron componentes que facilitaron la empatía de artistas plásticos e historiadores de arte en el momento de presentar el caso a investigar.

Con el objeto de revisar estas historietas a partir de la tensión entre arte y política, comparé elementos comunes y diferencias entre los itinerarios de los artistas de vanguardias y neovanguardias con el transcurso del compromiso político de Oesterheld durante el período en cuestión. De esta manera, fui encontrando similitudes en las formas de concebir la obra de arte como una herramienta revolucionaria, primero a través de los «temas», luego formalmente, hasta llegar a plantearla como ruptura con determinada tradición, según cada campo.

En el caso de los artistas del «itinerario del 68» (Longoni y Mestman, 2000), la acción política llegó a desplazar a muchos de ellos de la acción artística, es decir, se abandonaron las alegorías a la violencia o los «señalamientos» y se adoptó el camino de la violencia real. En Oesterheld, esta instancia radical, de abandono total de la obra, no se alcanzó. Su secuestro y desaparición han dejado abierta la incógnita, han sumergido esta posibilidad en sombras. Aun así, en su obra se encuentran evidencias de una simbiosis entre militancia y escritura, bajo la idea de una revolución palpable que impregnó a esa época. Algunos investigadores han coincidido en señalar tal vínculo (Reggiani, 2010; Vázquez, 2010; Von Sprecher, 2007, 2010), incluso en marcar el predominio del fin didáctico por sobre la creatividad o la experimentación en textos y dibujos (Cossia, 2009). En este libro, no ha sido la intención elaborar juicios estéticos sino describir y fundamentar un transcurso estético-político analizando la imagen y el relato como partes de un mismo lenguaje. El análisis semiótico aquí no responde a delimitar principios de «gusto» sino en encontrar y señalar, lo más objetivamente posible, marcas discursivas, visuales y textuales relativas a un posicionamiento estético-político.

La noción de sacrificio, tan recurrente en los discursos estéticos-políticos de la época y tan significativa respecto al destino de muchos artistas como es el caso de Oesterheld, plantea una inquietud para la generación de los que crecimos mirando con descrédito a las figuras

políticas y con un manifiesto desaliento respecto de la militancia partidaria durante los años noventa. Si lo que siguió a la sinrazón no fue, cabalmente, una democracia sino un gobierno de transición, o bien, usando un término de Richard (2007), una «posdictadura» en la cual persistieron metodología y formas de poder heredadas de aquel proceso despótico, la historieta vuelve a presentarse como un lenguaje de resistencia y subversión, pues fue ella la que nunca abandonó una mirada crítica y/o política, fuera desde el llamado «realismo» o desde el humor, en épocas más fértiles del mercado, como los tempranos ochenta, o bien desde la emergencia del *fanzine* en los noventa.

LA AUTORA

Introducción

La historieta como una forma de arte/política. Tensiones y diálogos

Esta historia nace de una escena: caminando por una calle cualquiera de la ciudad, un hombre se dirige a su trabajo y encuentra, sobre el muro de un edificio abandonado, un estencil del 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...

El hombre sigue su camino sin observar el mensaje escrito dentro de un globo de diálogo donde el Eternauta convoca al escrache de un exdictador. Quizás también como un reclamo por la ausencia de su padre y creador. Y así, el Eternauta se presenta y se multiplica en los muros de las calles, en las pancartas de las marchas, en los afiches de habitaciones, en los estantes de las escuelas como una parte de la memoria popular que apela a la acción y a la protesta.

Esta situación dispara una inquietud a la que intentamos responder investigando algunas relaciones entre formas artísticas no convencionales, específicamente la historieta, y el discurso social y político. *El Eternauta* resulta un ejemplo de tal vínculo y, a la vez, un interrogante respecto de su validez como imagen convocante. Nos preguntamos, entonces, si la actualización o permanencia de dicha imagen en la memoria colectiva responde a algunos elementos comunes en los contextos de los años sesenta y setenta con la escena post-2001, a alguna situación conflictiva común que pueda validar la relectura del símbolo en cuestión.

Estas preguntas conducen a revisar el campo de la historieta argentina de los sesenta y setenta, para descubrir, y también reconstruir, la articulación con el campo del arte de la época. El trabajo que aquí presentamos se focaliza en algunas producciones que se publicaron durante la década 1968-1978 bajo la autoría de Héctor Germán Oesterheld y que, entendemos, delinean un transcurso que relaciona la renovación de las propuestas gráficas, las temáticas y las formas de circulación, con el proceso de radicalización política con el que se

compromete su guionista, en este caso identificado con el peronismo de izquierda. Por lo tanto, para tratar este caso se ha tomado en consideración lo señalado por Cataruzza (2008, p. 6-7) respecto de los modos de posicionarse como historiador frente al peronismo como objeto de estudio. Un posible abordaje pondría como eje la cuestión de la política, entendiendo que el golpe militar de 1976 quebró la lucha entre peronismo y antiperonismo. Una segunda opción pondría en el centro del debate la violencia política o la radicalización política de sus actores, dentro de cual podrían distinguirse dos momentos:

Entre 1955 y 1960, se trata de una reorganización del ya existente conflicto peronismo-antiperonismo, mientras que a partir de los tempranos sesenta, las que se radicalizan eran además las posiciones de otros actores, de menos peso, al menos todavía, en la lucha política argentina y ello ocurría no solo en la izquierda sino en la derecha, siendo el de Tacuara el caso más resonante (Cataruzza, 2008, p. 7).

Finalmente, a los sesenta, como espacio de dispersas tentativas de guerrilla, se contrastarían unos años setenta de una notoria presencia y acción de la juventud cercana a Montoneros.

Si bien coincidimos en líneas generales con esta segunda mirada, es indispensable sugerir algunas distinciones que amplían este panorama, desde la historia del arte argentino. Estas obras que analizamos surgen en una época de crecimiento acelerado de la cultura de masas, que coincide con la radicalización política anteriormente señalada, siendo la creación de espacios inéditos para la actividad artística uno de sus fenómenos más interesantes. Es un escenario en el cual, como explica Longoni (2007), existe un intenso debate sobre las ideas de «vanguardia» y «revolución» que influyen, de diversas formas, en las poéticas artísticas.

La historieta es, asimismo, afectada por tal revolución creativa: es este un momento de quiebre a partir del cual, de ser considerada un producto comercial pasa a valorarse como objeto digno de apreciación intelectual, como objeto artístico. Esta transformación se evidencia en el fenómeno de la I Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Torcuato Di Tella (1968), en el cual las historietas son presentadas para el público «culto» como obras de arte. Esta operación de validación implica que las historietas sean sacadas de su contexto tradicional de circulación (la calle) y que se altere su formato y tamaño original (la revista o el diario). Veremos cómo, en dicha bienal, las viñetas son descontextualizadas, ampliadas, enmarcadas y colgadas en los muros de un espacio de exposición, cuestión que genera controversia tanto dentro del campo de las artes plásticas como en el de la historieta (Von Sprecher, 1998; Vázquez, 2010).

El quiebre estético es solo la cara externa de la irrupción de la historieta en el campo del arte de los años sesenta y setenta, pues el



elemento más intenso que articula debates comunes a ambos campos es el de la concepción de la obra como una herramienta de crítica y acción social y política y, en un grado más extremo, como una herramienta revolucionaria. La búsqueda de la innovación temática y formal se trama con los principios apropiados y resignificados del discurso de la vanguardia política, como por ejemplo la mirada dicotómica sobre principios como peronismo-anti-peronismo, pueblo-imperialismo, que tienen una presencia ineludible en el relato de las historietas que analizaremos a lo largo de este trabajo.

Llegado este punto, es necesaria una pequeña perspectiva histórica de la historieta argentina para poder situar el contexto de emergencia de esta poética. Los datos recogidos para esta abreviada periodización provienen de distintas fuentes reconocidas dentro del campo teórico local (De Majo, 2008, 2009; Gociol y Rosemberg, 2000; Martignone y Prunes, 2008; Sasturain, 1995, 2010; Vázquez, 2010). Nuestra intención no es hacer una reproducción/reiteración de esas producciones sino intentar articular la información histórica en un relato sobre las tensiones entre historieta y política, que es el núcleo de este trabajo.

De Majo (2009) remonta el origen del lenguaje de una «prehistorieta» nacional al siglo XIX, en el caso de *El grito Argentino* (1839), que es en realidad una caricatura política, donde se observa la articulación texto-imagen y el elemento crítico a través del humor. Los primeros medios locales de circulación de historietas propiamente dichas, como también de tiras y humor gráfico, son revistas como *Caras y Caretas* (1898), *El Hogar* (1904), *PBT* (1904), *Tit-Bits* (1909) o *La Novela Semanal* (1917), no los diarios como en el caso estadounidense. Por ejemplo, *The Yellow Kid* (1895-1898), de Outcault, se publicó en el diario *New York World*, en el *Morning Journal* y en el *New York Press*, sucesivamente. En aquellas primeras décadas del género en nuestro país, las producciones se apropian del elemento humorístico y la caricaturización sintética del modelo estadounidense. No obstante, en muchos casos se adaptan a los códigos del humor local. Especialmente en el caso de *Caras y Caretas*, bajo la dirección de Fray Mocho (José Álvarez), puede observarse la influencia del relato costumbrista que revela la irrupción del fenómeno inmigratorio. Al respecto, Sasturain observa:

La heterogénea **Caras y Caretas** es la modernidad, la ciudad nueva que ya no es patricia sino heterogénea comparsa de inmigrantes saineteros que empiezan a llenar los conventillos, los tangos, los comités, las filas del radicalismo y el socialismo naciente. En **Caras y Caretas** el humor se diversifica en lo social, en las maneras libres, en la sátira y el juego (Sasturain, 1995, p. 18, negritas en el original).

Por medio del humor popular, eran las clases sociales bajas las que adquirirían visibilidad como sujeto de época. La adquisición del espacio de poder en crecimiento que comenzaba a ser el público lector inmigrante, obrero y no alfabetizado, podía resultar desestabilizante/incómodo para las clases patricias que luego adquirirían sus propios medios gráficos para responder. Lo que nos interesa destacar es que la historieta argentina surge como una forma desestabilizante en lo social y político, pues, inserta en un medio de masas, ella multiplica y difunde una mirada popular, muchas veces crítica y/o paródica sobre las clases poderosas; y también, desde lo estético, la articulación imagen-palabra supone un desplazamiento de las formas de lectura hasta entonces más aceptadas. Ese carácter desestructurante está siempre presente, en particular en las formas del humor gráfico y la caricatura, aunque en otras etapas la hegemonía la llevan producciones con un discurso más conservador que, en muchas ocasiones, reproduce una imagen descalificadora y burlesca de los inmigrantes, las mujeres, los pobres, los marginados en general, como es el caso de *Ramona* (1930), de Lino Palacio.

La mención de este dibujante nos da el pie para explayarnos sobre la revista infantil *Billiken*, que contó con sus ilustraciones en las tapas. En esa publicación, aparecida en 1919, se desarrolló la veta didáctica de la historieta. Dirigida por Constancio Vigil, alcanzó un amplio mercado tanto en Latinoamérica como en España, expansión que supuso la alusión a temas «conocidos internacionalmente», entendiendo como parámetro de gusto popular al humor de Charles Chaplin. En esta revista se delineó un posicionamiento ideológico respecto de la construcción histórica nacional, estableciendo un «panteón» de patriotas y oscureciendo otros personajes y hechos. Esta referencia a una operación ideológica desde lo didáctico sobre la Historia será importante a tener en cuenta cuando tratemos las historietas históricas escritas por Oesterheld, aunque para un público más adulto y más explícitas en una intención política de otra índole.

Recién en 1920 un diario, *La Nación*, publica una historieta: la norteamericana *Bringing up father*, de Mc Manus, traducida en la Argentina como *Pequeñas delicias de la vida conyugal*. Es en 1927, en el diario *Crítica*, donde comienza la tira de un autor argentino, Dante Quinterro, llamada primero *Un porteño optimista*, y luego *Las aventuras de don Gil Contento*. Al año siguiente aparece el semanario *El Tony* (de Editorial Columba), que trae consigo las adaptaciones de clásicos literarios (*Hansel y Gretel*, *Buffalo Bill*, *La isla del tesoro*, entre otros), como también las historietas gauchescas y de ciencia ficción, géneros que retomará creativamente Oesterheld a partir de los años cincuenta.

Es destacado el crecimiento de los espacios para la historieta en los años siguientes. Como explica Von Sprecher:

Hay que considerar que, de las décadas de los treinta a los sesenta, Argentina fue uno de los principales países hispanos exportadores de revistas y libros, lo cual supuso la existencia de un mercado mucho más amplio que el interno. En los treinta y cuarenta las tiradas de las revistas de historietas, o que contenían historietas como un contenido central, lograron tiradas de cientos de miles de ejemplares. Se consolidaron empresas como *Columba*, *Lainez*, *Haynes*, *Dante Quinterno*, *Editorial Abril* y un largo etcétera, además, las historietas en los diarios tenían miles de seguidores. Eran de una calidad desigual y la búsqueda de lanzar nuevos títulos tuvo como consecuencia que se importara material sin mirar demasiado en su calidad (Von Sprecher, 2009, p. 3, destacado en el original).

Patoruzú, de Dante Quinterno, aparece como personaje en la tira *Don Julián de Montepío* (1931) y en la revista con el mismo nombre, en 1936. Sasturain lo describe como un «humor lisito, redondo y simple como la panza de Upa, sin más púas que las mínimas no imponibles» (1995, p. 19). Sobre la construcción del indio bueno y casto se le adjudicó el epíteto de «primer superhéroe nacional» pero también se criticó la mansedumbre del personaje como parte de un esquema maniqueo, de oposiciones binarias, signado por un patriotismo «oficial» (Steimberg, 1970).

Gociol y Rosenberg (2000) señalan que tal estética marca 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). No obstante, sería más adecuado para abarcar este primer período de la industria de la historieta establecer una distinción entre un estilo «realista» o histórico, muchas veces con gran documentación visual de respaldo, del cual es ejemplo la obra de José Luis Salinas (Vázquez, 2010, p. 72-73); y un estilo más sintético, ligado al humor gráfico o a la tira, como las obras del mencionado Quinterno, de Oscar Blotta, de Eduardo Ferro, de Roberto Battaglia y tantos otros.

Es conveniente detenernos en este punto para aclarar que nuestro objeto de estudio es la historieta, es decir, un sistema que combina códigos visuales y discursivos, generando una secuencia narrativa en un plano, inscripto en un soporte comunicacional —sea revista, diario, *fanzine*, blog, etc.—, con un desarrollo argumental de principio, nudo y desenlace. Si bien comparte y entrecruza elementos gráficos y temas con la tira, la caricatura y el humor gráfico, se diferencia de estos no solo por su formato (pues la tira debe resolverse en la brevedad de diez viñetas, como máximo; y el humor gráfico y la caricatura deben «resolverse» en un solo panel o imagen) sino también porque estas modalidades constituyen un oficio y un transcurso histórico (influencias, tradiciones, tipos de publicación y sistemas de circulación)

distinto al de la historieta en entregas o en libro. Martignone y Prunes (2008, p. 7) observan que, a nivel mundial, «la tira cómica es el origen de la historieta como medio», aunque luego desarrolló códigos diferentes, pues

Desde prácticamente sus inicios, el medio de la historieta fue orientándose hacia dos formatos, las historietas de aventuras y las tiras cómicas. Las primeras, cuyo ejemplo más típico son las de superhéroes, hoy en día son en general publicadas en volúmenes autónomos o en revistas dedicadas exclusivamente al medio, y narran una historia que se extiende a través de varias páginas y puede incluso continuar por varios números. Las segundas, en cambio, forman parte de diarios y revistas, son casi siempre autoconclusivas y cuentan un chiste en unos pocos cuadros (Martignone y Prunes, 2008, p. 12).

Cabe agregar a esta distinción que las tiras (que, especialmente desde los años 60 con la aparición de *Mafalda*, de Quino, no necesariamente son humorísticas sino también pueden apelar a reflexiones políticas, sociales, filosóficas, etc.) poseen una estructura constante de entre tres y seis cuadros, a veces el primero como presentación (como puede verse en *Bife Angosto*, de Gustavo Sala), en general con un remate o pie para la continuidad en el último —aunque existen casos, como *Macanudo*, de Liniers (*La Nación*, 2003) que transgreden estas convenciones—; y pueden agruparse en sagas o subsagas alrededor de una situación, personaje o tema. Luego de esta aclaración formal necesaria, retomemos el breve recorrido histórico que comenzamos páginas atrás.

Cuando algunos teóricos e historietistas (De Majo, 2008; Sasturain, 1995; Vázquez, 2010) hablan de la «época de oro» de la historieta argentina, se están refiriendo a un período conformado por dos décadas (la del 40 y del 50) en las cuales se observa un destacado crecimiento de la industria de la historieta nacional. Sus productos alcanzan una vasta difusión por América Latina e, incluso, se llegan a «importar» dibujantes como Hugo Pratt, un verdadero artista-trotamundos. Los relatos sobre el negocio de las historietas en la década del cincuenta están repletos de una felicidad modernista. Por un lado, debido al éxito de publicaciones como la mencionada *Billiken*, y, por otra parte, a razón del crecimiento de un público adolescente y adulto joven como consumidor con la aparición, en 1957, de la editorial Nopra, de Landrú y de Editorial Frontera, de Héctor y Jorge Oesterheld. La construcción de esta imagen mítica de un pasado dorado que duraría hasta los primeros años sesenta, cuando se empieza a observar cierta dispersión del mercado (cierre de editoriales, cambio de formatos, emigración de artistas). Vázquez señala:



Paradójicamente, la «edad dorada» que vislumbró un futuro promisorio generó, en el mismo movimiento, su propio estancamiento o determinación: al término de la década del sesenta, y al cabo de un proceso discontinuo y complejo, el deseo de los historietistas y críticos fue perpetuar en el tiempo esa «experiencia gloriosa» del pasado (2010, p. 20).

Hay diversos factores de esa desarticulación de la industria de la historieta, como el desplazamiento del público hacia la televisión como medio de entretenimiento. En lo económico, se manifiesta a partir de 1959, cuando deja de publicarse *Hora Cero Semanal* y dos años después, agudizada la crisis económica de la editorial Frontera, cuando los títulos son vendidos a Editorial Ramírez, que publica *Hora Cero Mensual* hasta 1963. Varias editoriales siguen igual destino, al que se le suma la incursión en el mercado de las revistas de la mexicana editorial Novaro. A fines de los años sesenta, especialmente entre los historietistas que no formaban parte de las «figuras» de editorial Columba, puede observarse, por un lado, una sensación de estancamiento, como se manifiesta en la crítica de Oesterheld a las historietas exhibidas en la Bienal del Di Tella, como veremos más adelante; y, por otra parte, una fuerte relación nostálgica con las décadas precedentes, manifiesta en la distinguida referencia a «los maestros» y a la prosperidad editorial de los cuarenta y cincuenta. A través de un proceso que puede entenderse, en un principio, paradójico, la historieta transita una fuerte crisis editorial en paralelo con un reconocimiento artístico. Este interés académico no es casual ni aislado sino que se inserta en una inquietud de alcance mundial y tiene una continuidad nacional, pues a la I Bienal Mundial, de 1968, la sucedieron las bienales de humor gráfico e historieta en la ciudad de Córdoba durante 1972, 1974, 1976 y 1979. A esta tensión entre reconocimiento artístico y paulatino desinterés de parte del público masivo y popular (orientado, como se señaló, a la naciente tv o a las producciones de Columba y Novaro) se suma otro elemento disruptivo, como lo es el discurso político: tanto por parte de Masotta en sus artículos, como luego por parte de Oesterheld en sus escritos y entrevistas dadas, aparecen concepciones sobre la función de la obra y el rol del intelectual, que si bien no provienen de las mismas lecturas ni campos, responden a un mismo «deber ser» de su tiempo. Sobre esta disyuntiva es necesario destacar:

Los años sesenta se abren, en el campo artístico, con una extendida querrela al canon oficial. En ese marco emergen o adquieren visibilidad diferentes expresiones de la vanguardia vernácula, no necesariamente cristalizadas en opciones estrictamente políticas aunque sí como trasfondo de los debates posteriores en torno a la constante fricción entre lo cultural y lo político (Cossia, 2009, p. 5).

En el transcurso de la historia de la historieta que apenas hemos bocetado hasta el quiebre de los años sesenta, podemos observar

algunas transformaciones del género que se tratarán a lo largo del libro: la apertura «oficial» al público adulto, la inclusión de temas serios/comprometidos, la aparición de complejidad gráfica que transgrede la idea de «buen dibujo» y la consecuente pérdida de masividad. Estas transformaciones cumplen así un rol desestabilizante en el campo de aquellos años, significan una ruptura con la tradición de la historieta local.

En consecuencia, deducimos que las obras seleccionadas para este libro (*Che*, de 1968, dibujada por Alberto y Enrique Breccia; *El Eternauta* 11 versión,¹ 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, dibujada por Leopoldo Durañona; y, finalmente, *El Eternauta* 11 parte, historieta dibujada por Francisco Solano López entre 1976 y 1978) son manifestaciones del quiebre que hemos señalado, tanto por la renovación estética que suponen los Breccia (y su influencia en los otros dibujantes) desde la gráfica, como por la introducción del discurso político articulado con una estrategia didáctica.

Este libro propone que tales obras establecen un precedente de las producciones estéticas actuales de cruce entre lo popular, lo culto y lo masivo, e intenta documentar e interpretar las operaciones constitutivas de tal legado. Para elaborar tal propuesta, se parte de la premisa de que las construcciones culturales son porosas, nunca cerradas ni irreductiblemente definidas. Es decir, participan de distintos campos y esferas, son el producto de cruces y desplazamientos. Por esta causa, el arte es un concepto en permanente revisión y la historieta es uno de sus lenguajes más ricos.

Es importante señalar que la relación entre arte y medios masivos comienza a debatirse en el campo intelectual argentino a fines de los años sesenta. Para llegar a ser apropiada como objeto discutible para la teoría, la historieta debe superar algunas condenas impuestas por el sistema del Arte. En tal contexto, algunos agentes del campo intelectual de la época (a los cuales se menciona en el transcurso de este libro) son facilitadores para el ingreso de la historieta al universo de los objetos de estudio estético. Estos procesos de apropiación de la historieta, validada por la institución Arte, no suscitan un reconocimiento solo en círculos intelectuales sino que también esto conduce a discusiones y redefiniciones sobre las cuestiones de lo popular, lo culto, lo artístico, lo masivo y lo comercial. Lo que emerge como premisa en esta época es una relación presente en la historieta desde sus inicios, como toda forma cultural ideológicamente marcada, pero que en los sesenta y setenta toma un lugar de privilegio en el debate

1. *El Eternauta* es una saga de complejo recorrido que se remonta a 1957, cuando es publicado el relato original, con dibujos de Francisco Solano López y guiones de Oesterheld en la revista *Hora Cero*, de editorial Frontera. Esta historieta, luego denominada 1 Parte (para diferenciarla de las posteriores versiones y continuaciones) deja de publicarse en 1959 y mantiene su popularidad por muchos años más, siendo reeditada en varias ocasiones. Debido a esa popularidad, se realiza una adaptación de este relato una década después, adaptación que aquí llamamos *El Eternauta* 11 versión, dibujada por Breccia. En 1976, Oesterheld escribe una 11 parte de la historieta, con el dibujante de la original, Solano López. En este análisis solo abordamos estas dos últimas versiones, pues pertenecen a la época de un compromiso político más explícito en Oesterheld. Es importante señalar que este escritor tenía el proyecto de llevar este relato al formato novela, pero nunca llegó a publicarlo como tal. Estas tres historietas forman parte de la saga «madre», pues, tras la desaparición de Oesterheld, otros autores (como Ricardo Barreiro y Pol Maiztegui) escribieron continuaciones, a veces divergentes, de esta historieta.

compartido tanto con la literatura como con las artes visuales, que es la relación de la obra (y el intelectual/artista) con la política. Esta conexión entre arte y política ha sido siempre conflictiva, pues hace entrar en juego el principio de autonomía del arte moderno con el «didactismo» o la función de divulgación ideológica del discurso político. Longoni, quien explica cómo tal tensión se manifiesta en los grupos de arte/política de los años sesenta, señala:

La idea de «revolución» aparece como el *locus* que da cohesión a los años 60/70, que los vuelve una entidad singular, una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida (Longoni, 2007, p. 1, destacado en el original).

Las historietas de Oesterheld sobre las cuales trabaja este libro, entonces, son casos que muestran aspectos de esa tensión entre arte y política, entre labor artística y práctica militante. Cossia (2009, p. 2) ubica «la obra de Oesterheld en el marco de un proceso histórico que revela la fundamental importancia de los artefactos culturales en la lucha ideológica-política» y señala que, si bien esta obra no puede explicarse solamente por su contexto socio-histórico, «reconoce articulaciones entre los procesos culturales y las disputas políticas, más allá de las mediaciones genéricas o las sobredeterminaciones que la circundan» (p. 3).

Esta problemática plantea la necesidad de desentrañar un proceso complejo, como es la emergencia de esta nueva poética que propone a la historieta como herramienta pedagógica-política, propuesta vinculada con algunas corrientes de arte de los años sesenta y setenta, el denominado «Itinerario del 68» (Longoni y Mestman, 2000). Pretendemos, entonces, responder a esta necesidad y trazar un recorrido de influencias e intercambios entre el campo de las artes plásticas y el de la historieta durante este período.

En lo referente al debate sobre la historieta como lenguaje artístico y como discurso político-ideológico, retomamos algunos textos inaugurales sobre historieta, escritos entre los sesenta y los setenta por algunos teóricos indispensables como Umberto Eco (1968), Oscar Masotta (1969, 1970), Oscar Steimberg (1970), Eliseo Verón (1969), Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1973), como también comentamos algún curioso escrito del crítico de arte, recientemente fallecido, Jorge Glusberg (1978).

El recorrido que aquí se despliega se posiciona desde una mirada crítica filiada a la historia social del arte, especialmente tomando como base la noción de Hadjinicolaou sobre el arte como una producción ineludiblemente ideológica. Ante la complejidad que suscita

la definición de este término, es necesario aclarar que este autor entiende por ideología

Un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias (...). En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia; lo cual supone a la vez relación real y relación «vívida», «imaginaria» (...), la ideología comprende no tan solo unos elementos dispersos de conocimiento, nociones, etc., sino también el proceso de simbolización, la transposición mítica, el «gusto», el «estilo, la «moda», en suma, el «modo de vida» en general (...). Se diría que las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (de niveles diversos) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensables para su respiración, para su vida histórica (Hadjinicolaou, 1988, p. 11-13).

Nos motiva a realizar este libro la posibilidad de que pueda colaborar con futuras investigaciones que se orienten a revisar la historia de la historieta y del arte argentino de los últimos cuarenta años. Entendemos que este objetivo se inscribe en el proceso de recuperación y reconstrucción histórica del pasado reciente que se encuentra ante el desafío de elaborar una explicación que supere «la celebración, el repudio, la evocación nostálgica, la conmemoración». (Cataruzza, 2008, p. 8).

La investigación que sustenta este trabajo incluye, principalmente, documentos escritos: las historietas en cuestión –en mayor parte obtenidas de reediciones en formato libro, ya que las revistas y diarios originales, por su carácter político, fueron prácticamente destruidos durante la dictadura, a excepción de algunos originales que se preservan en el Cedinci (Centro de Investigación de Cultura de Izquierda) y en la Biblioteca Nacional–; libros de ensayo, teoría, historia de la historieta y sus creadores: –*La historieta argentina. Una historia*, de Gociol y Rosemberg; *Oesterheld. En primera persona*, de *La bañadera del cómic*; *El domicilio de la aventura*, de Sasturain; *La historieta en el mundo moderno*, de Masotta, Héctor Germán Oesterheld. *De El Eternauta a Montoneros y Teorías de la historieta*, de Von Sprecher y Reggiani (Eds.), entre los que no hemos mencionado anteriormente–; entrevistas a dibujantes y guionistas, como también artículos de crítica aparecidos en revistas y en internet (en sitios especializados como Estudios y crítica de la historieta argentina, Tebeosfera o Cárcel de papel) y, por último, se recurrió a filmes documentales como *H.G.O.* (Baylo y Stefanello, 1998) e *Imaginadores* (Fiore, 2007).

La estructura de este escrito está dividida en tres partes. La primera plantea una revisión conceptual de la historieta, analizando los abordajes teóricos y las convenciones dadas alrededor de este lenguaje. Se revisan algunas categorías como lo popular, lo marginal, lo realista y

lo urbano, y luego se analizan diferentes abordajes teóricos sobre la historieta, desde los años sesenta al presente.

La segunda parte comienza con una explicación sobre las herramientas utilizadas para el análisis de los relatos que luego abarca mayoritariamente esta instancia del libro.

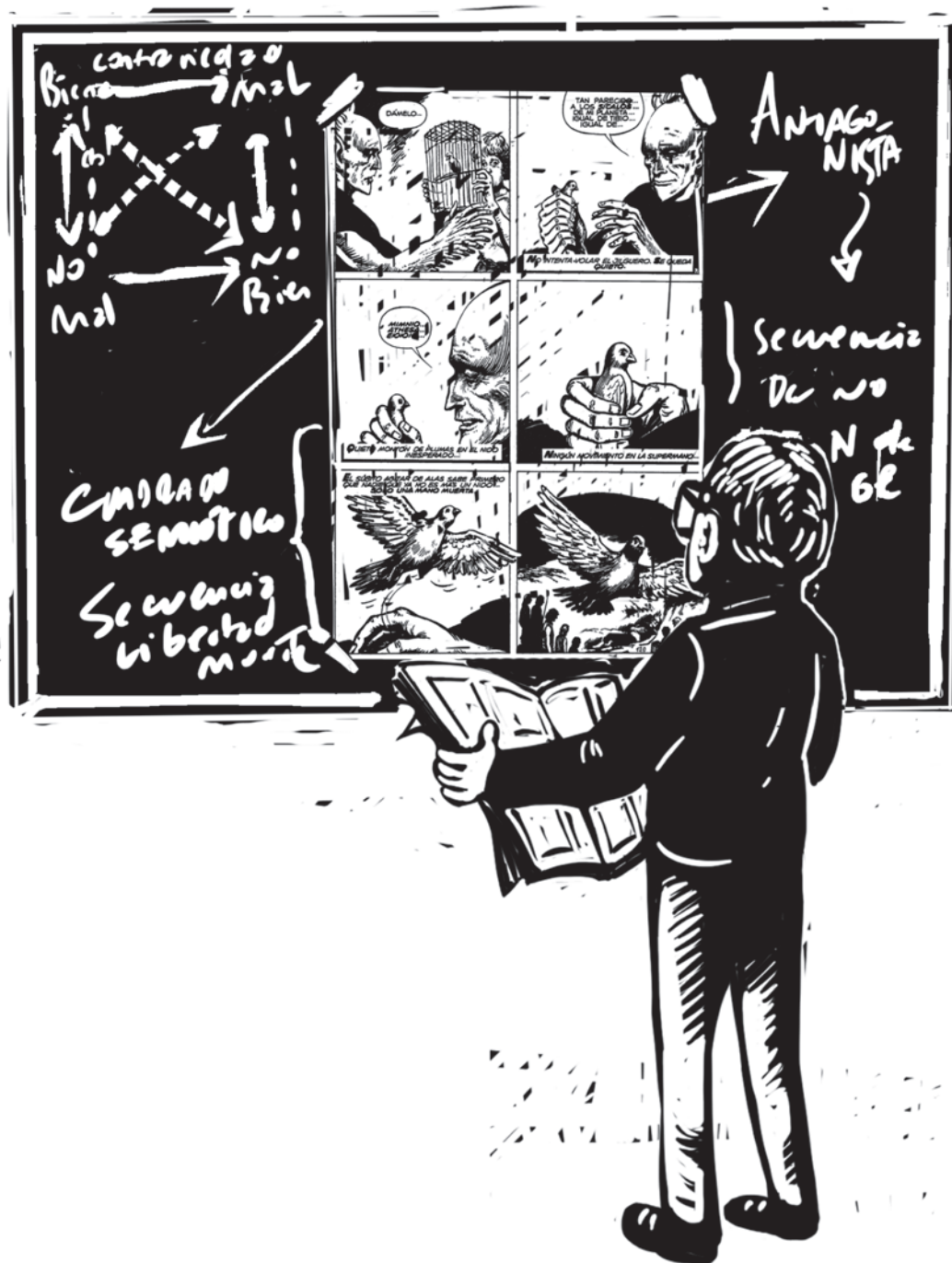
La última parte trata la vinculación entre los discursos presentes en estas historietas con los observados en las prácticas arte/política surgidas en los años sesenta y setenta investigadas por Longoni y Mestman (2000). A partir de una introducción al contexto en el que se desarrolló la I Bienal Mundial de la Historieta, en el Instituto Torcuato Di Tella, intentamos, por un lado, delinear las miradas que sobre este fenómeno de «legitimación artística» de la historieta expresaron algunos referentes de los campos de la historieta y de las artes visuales. Por otra parte, señalar algunas modificaciones que se suscitaron en la conformación de su mercado. La delimitación de este bloque problemático nos conduce a definir algunas marcas del posicionamiento de Oesterheld sobre la cuestión política, articulada con la postura de algunos referentes intelectuales de la época. Agregamos una lectura de lo que entendemos como sus manifiestos, en vinculación con los conceptos de vanguardia y neovanguardia.





1

La historieta argentina como objeto de estudio



Entre el lenguaje y el espacio social

Toda una jerga procedente del estructuralismo ha influido en la interpretación de las historietas, que no son solo lenguaje y una codificación. Sus imágenes y sus textos, que no fueron, no son ni serán inocentes, vehiculan ideología (...). No se trata solo de averiguar qué leíamos entonces. Se trata de reflexionar cómo leíamos (...) se trata de saber, en esencia, quiénes somos (Saccomanno, 2004, p. 12).

La línea principal de este escrito postula que el uso deliberado de la historieta como herramienta pedagógica y política por parte de Héctor Oesterheld fue una acción innovadora dentro del campo de los años sesenta y setenta. En tal sentido, se propone a este guionista como uno de los iniciadores de los cruces entre lo popular, lo culto, lo masivo y lo político. Es importante aclarar que si bien en las historietas sobre las que se basa esta investigación la autoría es compartida con los correspondientes dibujantes, la voluntad de dotar al relato de sentido político es decisión del guionista.

Para comenzar, es importante señalar que la historieta, como todo producto cultural, ha estado condicionada desde su nacimiento como género tanto por cuestiones ideológicas (las políticas editoriales, principalmente) como por su materialidad (por ejemplo, la calidad y el formato de edición). De este enorme y diverso grupo de condiciones y características es que la crítica y el estudio sobre historietas han tomado elementos para tratar de definir al fenómeno desde diferentes miradas, entendiendo que todo análisis es una selección. Es decir, un análisis es un recorte y a la vez una construcción de un objeto dado, cuestión que duplica la complejidad cuando un objeto no es simplemente «dado por naturaleza», sino que es ya un objeto construido, moldeado por estas condiciones a las cuales nos hemos referido. Es entonces cuando la crítica y el estudio sobre los productos culturales, como es el caso de las historietas, conllevan una idea de reconstrucción semiótica.

No obstante, antes de incursionar en la cuestión propiamente «política», es preciso revisar algunas nociones relacionadas conflictivamente con la historieta. Para abordar las cuestiones de *lo popular*,

lo realista, lo urbano y lo marginal, tomamos como puntos de partida algunas investigaciones argentinas recientes (como Juan Sasturain, Federico Reggiani, Roberto von Sprecher, Lucas Berone, entre otros), como también algunas de necesaria referencia, provenientes de los Estudios Culturales (Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero).

Cuando hablamos de historieta argentina, nos encontramos con estas cuatro adjetivaciones impuestas principalmente por la crítica, las cuales pretendemos revisar. Empecemos por señalar que los términos *popular* y *urbano* están relacionados con la historieta desde su surgimiento. Lo *realista* se vincula como característica del género para diferenciar a las producciones que se independizan de lo cómico (desde los años 30 a los 50) y, por último, lo *marginal* se relaciona con la historieta luego de la crisis de los años 60 y 70 mencionada en la introducción.

Comencemos, entonces, a preguntarnos respecto al concepto de *popular*. Según Stuart Hall (1984), hablar de cultura popular es una tarea dificultosa, ya que existe una gran amplitud de los usos de este término. A modo general, este autor categoriza estos usos de la siguiente manera: la definición mercantil, que considera 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. Este autor valoriza lo popular como producto del intercambio y también de procesos de reconocimiento e identificación en el público, que no es pasivo ni alienado.

Podemos afirmar que la reelaboración de las categorías de un período al otro moviliza a algunos productos populares a adquirir relevancia como objetos artísticos y viceversa, lo cual implica una transformación significativa en dichas formas culturales. Este proceso es el que podemos observar a fines de los años sesenta en el campo de la historieta argentina, al ser reconocida por parte de un grupo de poder dentro del campo que la «oficializa» como arte, no sin controversias y resistencias. Para poner un ejemplo más cercano en el tiempo, el estencil y el graffiti han sufrido un proceso análogo después de la revalorización a las formas de arte popular y político argentino luego de 2001.

Es entendido, pero siempre importante recordar, que la articulación de los usos, estéticas y hablas populares con las formas de difusión masiva es una cuestión intrínseca al lenguaje de la historieta. 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 ella. No obstante, tal recreación, tal ficción, dota al relato de un sentido de pertenencia para el lector, resultado de un proceso de identificación a través de estos elementos verosímiles. Lo que da fuerza al relato es este vínculo con el lector, es decir, que el lector decida «darle espacio» a lo posible, suspendiendo voluntariamente la incredulidad. 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* (Muñoz y Sampayo, 1976), se acude constantemente al guiño con el lector, adaptando la escritura a la pronunciación y los *tics* de la Latinoamérica callejera.

Cuando hablamos de verosimilitud, nos conducimos a la pregunta respecto de las implicancias del término *realista*. En primer lugar, sugiere que se trata de algo que no es real pero pretende parecerse a ello, reflejarlo. Entendido de este modo, este adjetivo podría encadenar a dichas obras a una pretendida función mimética, desplazándolas del ámbito real propio del objeto. Aún hoy, este término suscita controversia pues, como señala 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 significativo cuando más se quiere disolverlo. Si no podemos jugar el juego realista, llamemos «realista» a cualquier cosa (Reggiani, 2007, p. 2).

Si entendemos que el efecto de realidad (Barthes, 1968) reside en elaborar un entramado de estratégicos detalles aparentemente insignificantes, podemos entender que el realismo no es inocente dentro de un relato, sino que es una decisión estética y política que intenta producir una operación de identificación en el lector y con ello, quizás, establecer un principio empático con determinada línea de pensamiento.

Desde el campo intelectual argentino, Oscar Masotta manifiesta tempranamente algunas consideraciones respecto al problema de la representación en la historieta, vinculándolo con una función política, lo cual merece nuestra atención:

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 (...). 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 desaliénante, sirve como vehículo ideológico (en Verón, 1969, p. 207-208).

Si bien indagaremos más adelante sobre esta relación que plantea Masotta entre arte y política, cabe destacar cómo este autor independiza a la historieta de la supuesta sumisión al verismo y, paralelamente, reivindica un elemento controversial y duramente criticado hasta ese momento por la intelectualidad de izquierdas como el esquematismo.

La cuestión sobre la estereotipia o el esquematismo llega de la mano de otro elemento que la historieta mantiene de sus predecesores populares de narración (literatura de cordel y de *colpotage*): la conciencia del autor sobre el carácter estereotipado exigido por el consumo, la reescritura, el resumen y la «mezcolanza». Esta continuidad se muestra particularmente con la literatura de cordel, no solo respecto de recursos estilísticos (la estereotipia, el uso del habla callejera, lo gráfico enfatizando al texto) sino también en lo relativo a su campo de acción y función social «de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla» (Martín-Barbero, 1987, p. 113). Bajo los preceptos de tal objetivo contestatario, el estereotipo no es una mera imposición sino una forma narrativa lúdica apropiada en el lenguaje popular o callejero.

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» sustentada por la ideología revolucionaria burguesa¹ y, posteriormente, por las vanguardias históricas: el «socialismo romántico» o «romanticismo social» con el cual podemos encontrar cierta herencia en las obras de Oesterheld.

Es complejo categorizar como realistas a las historietas de Oesterheld aquí trabajadas, principalmente porque surgen contradicciones conceptuales cuando el término realista se aplica a historias que mezclan ya sea la ciencia ficción o la aventura con la tragedia, como es el caso de la saga *El Eternauta* o *Che*. Esta última, no obstante ser una biografía, posee un relato visual (a cargo de Alberto y Enrique Breccia) que tiende al expresionismo y a la idealización. Asimismo, el guión fluctúa entre una narración oficial de los hechos y un

1. 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 sociopolítica a la obra de teatro *Celina o la hija del misterio*, de Pixerecourt (Martín-Barbero, 1987, 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.).



relato subjetivo, poético, basado en los diarios de Ernesto Guevara. Considerando las motivaciones de su guionista, podemos entender que, particularmente *Che*, tiende a crear un efecto de realidad, se basa en documentos históricos, pero sigue siendo una construcción ideal sobre lo real, que toma elementos, usos, referencias en general, veraces o verosímiles a los fines de establecer una identificación del lector con la historia narrada.

Con respecto a lo *popular*, desde los Estudios Culturales ingleses y latinoamericanos se cuestiona la supuesta antinomia entre lo popular, condenado a una ahistoricidad idílica, y lo *urbano*, señalado como comercial, marginal y sucio. Martín-Barbero, por ejemplo, intenta superar las visiones antinómicas al revisar varios preconceptos (infantilismo, elementalidad, pobreza estética, entre otros) 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 (Martín-Barbero, 1987, p. 210).

Este autor señala una función social del cine hasta los años cincuenta, que se observa en el abordaje del nacionalismo mediante el melodrama o la teatralización (Martín-Barbero, 1987, p. 211) como recursos propiamente populares. Como podremos observar en la segunda parte de este libro, también en Oesterheld existe un uso de esta estrategia, no solamente en los casos más ligados a su etapa de militante (como *Latinoamérica y el Imperialismo...* o *La batalla de Chacabuco*) sino que pueden encontrarse indicios desde sus primeras historietas para Editorial Frontera. Podemos decir que en toda su obra el objetivo del escritor fue crear un producto accesible para el público masivo, intención que, no obstante, fue desactivada por la censura y el secuestro de ejemplares durante los años sesenta y setenta.

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. Esta 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 o masivas, identificando «lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso con lo emocionalmente frío» (Martín-Barbero, 1987, p. 152).

Hay un elemento relativo a las producciones culturales populares que durante mucho tiempo se ha dado por sentado como característico pero que, especialmente en el caso de la historieta, se presenta como excepción: el anonimato autoral. No obstante, es válido hablar de autoría colectiva en contraposición con la historieta de autor. Incluso en esta última, son difusos los límites de pertenencia autoral, aunque no exista explícitamente un trabajo colectivo, una división de las tareas propias de los oficios (dibujante, entintador, colorista, guionista), pues casi siempre existe un fuerte filtro editorial. Incluso, como sucede en las grandes industrias mundiales del cómic y del manga, los aprendices siguen reproduciendo el estilo del dibujante-maestro para que la obra se publique bajo el nombre de este último, lo cual entra efectivamente en conflicto con el concepto moderno de autoría y con el carácter aurático de la obra.

Este trabajo aborda las formas estéticas populares como productos culturales en relación de tensión con lo institucional y, a su vez, bases desde las cuales se gesta lo masivo. A razón de ello, es que también consideramos 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, articulándose estos elementos entre sí a través de los usos e interpretaciones de una comunidad. Observamos, asimismo, 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 política. Consideramos entonces que lo popular no debe prejuzgarse como simple sino como un complejo entramado de apropiaciones y transformaciones de lo dado.

Por último, es importante aceptar que la revalorización de la historieta a raíz de la revisión neovanguardista del concepto «arte» se produce de la mano de una minoría intelectual. Recién a partir de los años ochenta comienzan en la Argentina los intentos por remasificar el consumo de la historieta local, lo cual, más allá de concretarse o no, genera un espacio para el desarrollo de fenómenos peculiares, como en el caso de la revista *Fierro* (Gociol y Rosemberg, 2000; Reggiani, 2007; Vázquez, 2010). En ese contexto de los años ochenta, surge de

la mano de Juan Sasturain, principalmente, la vinculación de la historieta argentina con lo marginal (en Estados Unidos ya circulaba respecto del movimiento *underground* desde los años 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 aparente 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.

Tal categoría ha sido utilizada con un fuerte sentido peyorativo por la crítica y teoría sobre arte y medios masivos, por lo cual el giro positivo que le otorga Juan Sasturain se presenta como enfrentamiento a la mirada iluminista respecto de la historieta como género menor. Mediante tal operación, este autor pretende reivindicar, como dijimos, las producciones invisibilizadas, experimentales y posicionadas ideológicamente. Sin embargo, disentimos en que esta categoría sea una característica *a priori* o esencial de la historieta argentina. Sin dudas, es un elemento recurrente en numerosas producciones realizadas desde los años sesenta, pero rara vez por «voluntad estética/de forma» sino, mayormente, por consecuencia de las restricciones del mercado, ya sea por baja demanda, por censura de historietas de índole política durante las dictaduras o bien por lisas y llanas preferencias estéticas de la editorial de turno. Debido a ello es que pensamos que lo marginal es una circunstancia emergente, producto de un campo restringido (comercial, política o artísticamente), que condiciona la publicación o circulación de las historietas allí surgidas. Este 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.

Construcción e interpretación posicionada

Los sesenta implicaron una explosión de interés por los productos y fenómenos comunicacionales, los cuales se transformaron en objeto de estudio. En lo que respecta a los abordajes sobre historieta, podemos afirmar que fueron de ecléctica naturaleza (desde la sociología, la semiótica, la lingüística, la crítica periodística y literaria, entre las más influyentes). Cada uno de estos enfoques intentó encuadrar a la historieta con sus respectivas herramientas de análisis, improvisando y desarrollando una metodología. De esta manera, algunas veces se categorizó a la historieta como literatura marginal o, en otras ocasiones, 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, se han vuelto más permeables y multidisciplinarios. Los teóricos más recientes han intentado establecer un estudio de la historieta a partir de herramientas metodológicas, transformadas o nuevas, posicionados desde el conocimiento práctico del género, como lectores o guionistas.

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 a él. Aquí trataremos de releer dichas posturas buscando sus aportes e influencias sobre el campo actual de estudios argentinos sobre historieta.

La referencia extranjera

Umberto Eco es uno de los inauguradores del estudio teórico sobre historietas desde un campo externo a ellas y no estadounidense. Destacamos este detalle porque, en las décadas de los 40 y 50, desde Estados Unidos Will Eisner ya ha escrito artículos en la revista

The Spirit que conforman un manual técnico, no orientado a teóricos sino a historietistas.

En tal sentido, resulta notable cómo el análisis de Eco impregna las bases del pensamiento teórico sobre historieta a partir de los años sesenta, al punto que la idea, surgida de su lectura, que sostiene que el esquematismo es una apelación a aquellas ideas aceptadas por la mayoría con la intención de implantar conceptos, es decir, de persuadir mediante los endoxa, es una postura que luego Masotta pone en cuestionamiento.

La propuesta de Eco en *Apocalípticos e integrados...* (1968) delinea una mirada que contrapone el concepto de cultura al de cultura de masas, esta última como «anticultura» (1968, p. 13). El integrado sería, por lo tanto, un no disidente, un ser que no se cuestiona quién o desde dónde se confecciona el discurso masivo que consume. Eco sugiere que la crítica apocalíptica está dotada de mayor profundidad, pues emerge «de la lectura de textos sobre la cultura de masas», no directamente de ellos (p. 13). Este teórico genera una comparación con el «crítico esnob», ese crítico integrado que aplica criterios de moda para calificar positivamente a los productos de la cultura de masas pero que, íntimamente, mantiene el desprecio aristocrático a esas formas (p. 100). 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» (p. 12-13), pero, paradójicamente, poco tiene de popular su criterio de análisis. Por ejemplo, al abordar el cómic *Superman*, Eco establece comparaciones con obras de la llamada alta cultura. Tal metodología expone que su parámetro estético eurocéntrico e iluminista no ha sido ajustado al objeto masivo y popular a criticar, lo cual obstaculiza un acercamiento realmente librado de prejuicios hacia los cómics. 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» (p. 35).

Observamos que la selección de Eco es estrecha, aun para los años sesenta, pues establece características y juicios de valor a partir del análisis de casos puntuales (*Steve Canyon* y, principalmente, *Superman*) como aplicables a la totalidad del género. Tal reducción es inapropiada incluso respecto de otros cómics estadounidenses de la misma época, o incluso anteriores, como *Batman*, *Wonderwoman* o *Little Nemo in Stumberland*. Además, Eco parece desconocer las producciones *underground* estadounidenses de los años sesenta, surgidas de la oposición de los artistas gráficos a las fuertes restricciones impuestas por la Asociación de Revistas de Cómics Norteamericanos en 1954.¹

1. Tal autocensura prohibió «dibujos explícitos acerca del terror, el crimen, el sexo y al mismo tiempo se coartó la posibilidad de experimentar en el cómic con narraciones en donde el lado oscuro del ser humano se evidenciara» (Vélez, 2005).

Este movimiento se extendió hasta los setenta y ochenta (Robert Crumb –*Mr. Natural*, *Fritz the Cat*–, Richard Corben –*Den*–, Wally Wood –*T.H.U.N.D.E.R. Agents*–, Harvey Kurtzmann –*Help!*, *Little Annie Fanny*–, Harvey Peckar –*American Splendor*) y surge como espacio independiente para poder plantear temas controversiales, incluso tabú en su contexto, como Vietnam, el sexo, el feminismo, las drogas... En definitiva, todo aquello que cuestiona el modelo 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» (1968, p. 70). Eco destaca que existe una relación entre ambas, aunque las propuestas de provocación, a su criterio, nunca tendrían masividad. Si bien en algunos casos tal observación puede confirmarse, no es una realidad aplicable al universo de la historieta en general, ni siquiera a sus más antiguas producciones. Tampoco se trata de excepciones: un cómic fundacional como el mismo *Yellow Kid* apela a la provocación. Si nos focalizamos solo en la obra de Oesterheld, vemos cómo en las historietas *Latinoamérica y el Imperialismo...* o *Che* la masividad resulta, efectivamente, irrealizable (por su fuerte posicionamiento político dentro de un clima adverso y de censura). No obstante, la saga *El Eternauta* logra conjugar masividad y entretenimiento con un discurso contestatario.

En *Apocalípticos e integrados...*, Eco establece también una serie de acusaciones y defensas a la cultura de masas, entre las cuales figuran cuestiones que aún se reciclan en la crítica contemporánea hacia lo masivo, por lo cual es interesante revisar. Entre las acusaciones que señala, se destaca la mirada hacia la cultura de masas como simplificadora y homogeneizadora de los criterios estéticos, destructora de «las características propias de cada grupo étnico» (1968, p. 46), lo que insinúa la existencia de un receptor inactivo y acrítico. También se plantea que los medios masivos son conservadores en el sentido de que refirman modelos oficiales: sus posibilidades pedagógicas estarían sumidas en un «paternalismo controlador». Esta postura explica la deslegitimación con la que Eco define a los defensores de la cultura de masas, ya sea como «simplistas», «sin perspectiva crítica» o «enmascaradores» de una ideología consumista (p. 50).

Asimismo, Eco sostiene 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» (1968, p. 53-54), pero también señala que es posible resolver este problema «en mutación cualitativa» por parte del espectador. En el mismo sentido, respecto de la historieta, Eco comprende que solo el lector formado críticamente en la alta cultura puede disfrutar de los productos culturales masivos sin caer en el

riesgo de la alienación. Es significativo cómo este supuesto es asimilado, explícita o tácitamente, por gran parte de la crítica y del estudio sobre historietas en Argentina. Entre las excepciones, se destaca Oscar Masotta, quien, como veremos, cuestiona y amplía algunos aspectos planteados por Eco.

Observamos, como mencionamos anteriormente, que Eco hace referencia a posibilidades pedagógicas y a una ocasional mirada crítica dentro del cómic, pero rápidamente subraya que se trata de casos minoritarios, marginales, dentro de un género aparentemente incapaz de la complejidad y sutileza del arte:

el cómic 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 (Eco, 1968, p. 181-188).

Un uso pedagógico-político de la historieta sería entonces, para Eco, un uso u objetivo excepcional dentro de un rígido sistema industrial pensado «para agradar al cliente» (1968, p. 57).

La lectura crítica en Argentina

En esta parte de nuestro trabajo, intentamos revisar la trayectoria de apropiación y cuestionamiento de estos planteos dentro del campo de los estudios sobre historieta o de los medios masivos en general. Veremos que las historietas analizadas en este libro rompen con el precepto sumiso del agrado y generan un choque con lo políticamente correcto. Consideramos, asimismo, que no son casos menores ni aislados, ya que las inquietudes sociopolíticas a través del lenguaje de la historieta adquieren materialidad en muchas partes del mundo desde los años sesenta,² y llegan a instaurar una vertiente de estilo.

En esta dirección se encaminan los escritos de Oscar Masotta. Especialmente en los últimos años, la obra de este pensador ha sido objeto de estudio en varias disciplinas. Se destaca la versatilidad de sus intereses intelectuales, entre los cuales figura la historieta. Ana Longoni, en el estudio preliminar de *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (2004) —compilado en el cual, curiosamente, no figuran los textos sobre historieta del autor—, se refiere al menosprecio de que fue objeto Masotta en el campo intelectual de los sesenta. Señala así los silenciamientos por parte de historiadores sobre esa época como Andrea Giunta o María

2. 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.).

José Herrera, y de críticos como Jorge Glusberg. En cuanto a quienes rescatan figura de Masotta, se posiciona la misma Longoni junto a Mariano Mestman y Roberto Jacoby. Entre los aspectos que destaca esta autora, observamos el mérito de Masotta como precursor en plantear un desplazamiento del estudio de los mensajes al estudio de las audiencias (2004, p. 17).

Citaremos aquí algunas ideas de Masotta, extraídas de *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo* (en Verón, 1969) y de *La historieta en el mundo moderno* (Masotta, 1970). Es destacable cuán actualizados para su época, cuán lúcidos son la mayoría de los planteos allí vertidos. No obstante la breve distancia temporal entre ambos escritos, se observa un profundo salto cualitativo en el análisis planteado. Veamos cómo define la historieta en 1969, siendo «un recién llegado» (p. 154) a ese campo:

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 (en Verón, 1969, p. 213).

Masotta explicita la necesidad de conocer el lenguaje del género, previo a su lectura. Tal cuestión responde a una problemática planteada en su segundo libro: la impugnación de la historieta por parte de una intelectualidad que no la lee ni conoce 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, como 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. A modo ilustrativo, podríamos comparar esta metodología con la actuación teatral, la cual es artificial y excedida si se la compara con la cinematográfica, no obstante es apropiada para la transmisión de un mensaje estético para cientos de personas lejanas al centro de la acción. La ilustración de libros, al tener la posibilidad de expandirse en mayores dimensiones y diversos formatos, tiene asimismo la opción de privilegiar el detalle. Por supuesto, es esta una observación general que no intenta imponerse como regla, ya que en numerosos casos (como por ejemplo, citando solo autores que trabajamos en este libro, Alberto Breccia o uno de sus discípulos, Leopoldo Durañona), las pequeñas viñetas pueden manifestar la misma densidad gráfica que las de mayor tamaño.

Volvamos 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 solo es representativa a condición de representar fantasmas o que es un arte no representativo o de presentación diferida y paralizada a la vez (en Verón, 1969, p. 222).

En las reflexiones de este teórico, encontramos claramente planteada la visión de la historieta como una obra inserta en su contexto. Se distancia así del modelo que la concibe como instrumento de persuasión a un público cristalizado como ingenuo. 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 o difusora de tipos sociales, y la propone, en cambio, como medio reflexivo sobre los preconceptos cultural o socialmente impuestos: «En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral» (1969, p. 10). El autor define al estereotipo como «eso que la sociedad da a pensar de ella» y observa que la historieta «sirve como vehículo ideológico» (p. 208).

El arte en general es entendido por Masotta como una herramienta revolucionaria, tesis 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.

Debemos señalar que Masotta se esfuerza por quebrar la supuesta subordinación analítica de la historieta al cine y sostiene que esta posee un «lenguaje peculiar» (1970, p. 158). Por otra parte, destaca su primigenio estudio sobre historieta argentina, mediante casos como *Ticonderoga Flint*, *Sargento Kirk* y *Mort Cinder*, análisis que excede el discurso textual al expresarse de modo preciso sobre las técnicas gráficas utilizadas en esas obras. Además, Masotta es posiblemente el primer crítico en profundizar sobre la ruptura de la construcción unilateral de los personajes en la obra de Oesterheld (p.148). Este análisis es pertinente para comprender casi todas las obras de Oesterheld hasta 1970, ya que en producciones posteriores, como *Latinoamérica y el Imperialismo...* y en *El Eternauta* II parte, el discurso del relato adquiere aristas más dicotómicas y dogmáticas.

Es, además, importante señalar el rescate puntual que Masotta hace sobre la figura de Alberto Breccia, al cual resalta entre los mejores dibujantes argentinos y al que tuvo el privilegio de entrevistar en esa época. Masotta admite una dificultad para acercarse a los dibujantes, «gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico», 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» (1970, p. 154). Con el dibujante, Masotta

intercambia reflexiones sobre *Mort Cinder* y establece algunas características gráficas que serán reiteradas en el campo de la crítica a posteriori. Masotta no teme cuestionar la supuesta necesidad de elevar la historieta, impregnándola de literatura universal. Tal recurso, tal «atmósfera british», lo incomoda (1970, p. 157). Por otra parte, se muestra muy interesado en las implicancias políticas de *Che* (cuando aún esta historieta no había sido sacada de circulación).

Una última cuestión que cabe enfatizar respecto de Masotta es su posicionamiento de avanzada, al establecer una igualdad jerárquica entre la historieta argentina, el cómic estadounidense y las diversas formas de la historieta europea, aun sin esconder su especial simpatía hacia las formas europea y argentina.

En el comentario final sobre el artículo de Masotta, *Reflexiones pre-semiológicas sobre la historieta: El esquematismo*, Eliseo Verón expone algunas ideas que filian el posicionamiento con el anterior teórico.

Verón comienza su texto con una crítica dirigida a «la cultura académica de élites» (1969, p. 223) de la época, aludiendo a la poca consideración otorgada a los estudios sobre historieta dentro de tal círculo legitimador. Desde una posición de avanzada, Verón describe a la historieta como un laboratorio en el cual los semiólogos pueden estudiar las transformaciones del lenguaje.

A un año del Cordobazo, del Mayo Francés y del comienzo de la guerra de Vietnam y dos años después de la muerte del *Che* Guevara, solo por mencionar algunos de los numerosos acontecimientos que marcan significativamente a esa generación, Verón manifiesta las inquietudes, el espíritu de una época, la renovación de la mirada sobre lo social y lo político que empieza a dejar testimonio en la historieta y en las artes en general. Este autor sostiene, entonces, que su época vive «un proceso de modificación cualitativa de la naturaleza de los sistemas ideológicos», en el cual las ideas políticas y sociales son transformadas en imágenes (1969, p. 225). Los elementos distintivos para Verón son entonces, 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 sociológicos existentes hasta el momento para abordar las 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 medios.³

3. Relacionados con 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, entre otros (N. de la A.).

Dentro de este grupo de autores y, específicamente, durante el período al que aquí hacemos referencia, podemos afirmar que Oscar Steimberg posee un pensamiento muy ligado al de Masotta. A través de la colaboración en la I Bienal Mundial de la Historieta y en la revista *Literatura Dibujada* (LD), Steimberg empieza a delinear una mirada analítica que, entre otros factores, plantea la relación entre estética e ideología.

Hemos observado cómo la posibilidad de una función política de la historieta es planteada por Masotta y Verón, pero Steimberg la aborda con mayor distanciamiento académico. En tal sentido, Berone distingue una apertura analítica de Steimberg que aborda tanto las relaciones entre la historieta y los medios gráficos como lo referido a las relaciones entre la historieta y su público (Berone, 2009).

Entre las obras que reflejan esta articulación estético-política, Steimberg analiza *Patoruzú*, de Dante Quinterro, como pauta de la «propaganda abierta» de ideología conservadora (en Masotta, 1970, p. 159). Las observaciones de este teórico son más técnicas y mesuradas, más acotadas a un objeto específico que las de su contemporáneo Masotta. No obstante, resultan muy interesantes para abordar comparativamente producciones de diferente filiación ideológica respecto de las que principalmente trata nuestra investigación.

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 llamada nueva estética de los sesenta. Sostiene que las situaciones comunicacionales no transmiten simplemente los contenidos visibles, sino que estos 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 reaccúa (sic) sobre el concepto mismo y por fuera de él y es por lo mismo eficaz con respecto a la conducta. (en Verón, 1969, p. 237)

Steimberg dilucida, volviendo a los condicionantes, en el caso de la revista *Patoruzú*, un control de sus criterios editoriales por parte del discurso oficial durante los años cuarenta. Si bien las presiones o la censura por parte del Estado ha sido un elemento recurrente en los medios, en casos como el citado, la filiación con gobiernos militares (las dictaduras desde 1943-1946, Rawson, Ramírez y Farrell, sucesivamente) fue evidente. No obstante, estas operaciones de control sobre publicaciones no se llevaron a cabo solo por poderes de «derecha». En menor escala, existe una sospecha respecto de *Latinoamérica y el*

Imperialismo... de revisión o alteración de sus contenidos por influencia de la agrupación Montoneros, según sugiere Von Sprecher (2007, p. 2010).

En lo referente al consumo de historietas, Steimberg demuestra cómo se encuentra, aún durante los años sesenta, fuertemente relacionado con el público infantil y juvenil. Derivado 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 ocultarlo.⁴

Un elemento más que cabe destacar del abordaje de Steimberg es lo que el autor ha llamado «obras antigénero», es decir las que «quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial, la enunciativa y la estilística» (1970, p. 78). La particularidad de esas obras sería el quiebre de la previsibilidad, el desvío en comparación con el género tradicional, lo cual podría llevar al surgimiento de otro género. Este semiólogo considera como casos límite de este tipo de obra las producciones u obras de vanguardia, lo cual nos sugiere el posible encuadre dentro de esta categoría de las historietas que forman el corpus de esta investigación.

Pocos años después de los escritos mencionados de Masotta, Verón y Steimberg, aparece un libro orientado a analizar las formas de arte considerado más actual e innovador por la crítica de los años setenta. En este escrito, *Retórica del Arte Latinoamericano* (1978), Jorge Glusberg dedica un capítulo a la historieta, lo que muestra que ella ocupa el lugar de lo «moderno» durante aquellos años, lo que obliga a este autor (que no está familiarizado con dicho lenguaje) a incluirla como parte del corpus imprescindible de una investigación sobre arte latinoamericano.

Sorprenden las numerosas omisiones en cuanto a las fuentes e influencias, pero entendemos que muchas de las afirmaciones de Glusberg están extraídas de los estudios de Eco y Masotta. Por ejemplo, el análisis de la temporalidad en la lectura dirigida por un lector activo (Glusberg, 1978, p. 157) es anteriormente desarrollado por Masotta; la comparación de la historieta con el arte pop (p. 159) es una de las líneas que trabajan Alloway y Masotta, como también la visión del género como un «factor eminentemente desalienante» (p. 156) es tomada casi literalmente de Eco.

Del mismo modo, llama la atención cierta falta de rigor científico al citar erróneamente a algunos autores muy conocidos⁵ —Propp es escrito como «Proff» (p. 155-156), Schwitters como «Schoitters» (p. 159)— y el cuestionable uso del término «espectador» (p. 165) para referirse al lector de historietas. Este último podría ser un equívoco proveniente de su labor como crítico de las artes plásticas más tradi-

4. 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*, de editorial Novaro (cap. *La inteligencia en llamas*), el cual trataba un ataque a exponentes de la cultura (entre los cuales se encontraban Susan Sontag, Octavio Paz, Carlos Fuentes y el mismo Cortázar). Como partícipe del Tribunal Russel II y a fines de difundir la tarea llevada por dicho Tribunal, 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.).

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

cionales o bien demostraría cierta obstinación frente a la historieta, pues Glusberg no adapta o amplía sus herramientas teóricas para analizar este particular objeto de estudio.

Se intuye, a lo largo del escrito, una carencia de dominio práctico, de lectura y reflexión sobre historietas, hecho que conduce a aseveraciones un tanto simplificadoras, como por ejemplo «(en la historieta) todos los procesos de elaboración quedan inmediatamente a la vista» (1978, p. 155). Hemos destacado cómo Masotta y Steimberg se refieren, años antes, a los diferentes niveles de complejidad que presenta este lenguaje y reflexionan sobre cómo se articula con el discurso ideológico. En comparación con tal apertura teórica, el escrito de Glusberg da la sensación de repliegue en el abordaje teórico sobre historieta.

Glusberg se posiciona explícitamente en un cosmopolitismo apolítico. Lo «apolítico» entendido, paradójicamente, como desprecio por la estética filiada al pensamiento de izquierda, posicionamiento que poco tiene de apolítico. Por otra parte, lo cosmopolita, en esa época, le exige referirse a las fuentes de la nueva estética pop, entre las que se encuentra el cómic. Pero Glusberg, aparentemente, no entiende el lenguaje de la historieta, no lo disfruta ni rechaza con sustento crítico propio. Observamos que este autor recurre a diversas fuentes de autores «legitimados» por la intelectualidad de la época (como los ya mencionados Eco y Masotta), pero sin contextualizar el tipo de producción al que van dirigidas las críticas o análisis de esos autores.

Tal desubicación lleva a este autor a reducir a la historieta a producto «alienante» (1978, p. 156), a definirla como «medio simple y carente de sofisticación» (p. 160) y a negar la posibilidad de que exista una filiación entre historieta y discurso sociopolítico, en oposición a lo sugerido por Masotta. Y asevera 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 (p. 165).

No se encuentra en el texto una descripción precisa de tal «identidad semiológica» incólume de la historieta, pero se puede deducir como opuesta al término hibridez, al que Glusberg entiende en sentido negativo cuando se trata del aspecto conceptual de la obra. Por ejemplo, al afirmar «Creador es quien se anima a reunir elementos que no han sido puestos en contacto hasta ese instante» (1978, p. 169), se

refiere solo a cuestiones formales, ya que condiciona tal definición a que ninguno de sus elementos tenga injerencia crítica, ya sea social o política.

De este modo, restringe el género a una función que denomina como netamente «imaginaria» (p. 167), negándole la posibilidad de transformación propia, como cualquier forma artística y popular. Utilizando un término de Ticio Escobar (1993), puede decirse que Glusberg ahistoriza la historieta como producto cultural, pues aunque considere el vínculo entre esta y una parte del arte de neovanguardia de la época, contempla tal relación solo en los aspectos formales y técnicos, nunca en los contenidos o planteos políticos ideológicos.

Entre los años en los que gira la aparición de este escrito, se publican *El Eternauta II* versión (1969), *Che* (1968), *La batalla de Chacabuco* (1970) y *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 como posibilidad imaginativa al arte con contenido político:

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 este un error y obedece a una concepción maniquea de las relaciones entre forma y contenido (1978, p. 167-168).

Durante 1972, se publica un ensayo que es imposible dejar de lado por su reconocimiento e influencia en los estudios sobre historieta: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, escrito por Ariel Dorfman 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 cómic estadounidense. Al encontrarse en oposición ideológica con el objeto de estudio, los autores tienen como opciones: analizar el cómic del modo más objetivo posible, abiertos a la posibilidad de refutar sus hipótesis, que es lo que intenta un semiólogo como Eco; o bien utilizar su objeto de estudio para reafirmar un posicionamiento ideológico o polí-

tico, 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 como opción transgresora en su época, al abordar la problemática marxista desde la historieta como objeto de estudio.

Consideramos también que es este un documento significativo sobre la sociedad chilena en la época de Allende. Algunas situaciones relatadas y los artículos de *El Mercurio* citados a lo largo del escrito (1973, p. 12, 16, 46, 79, 155, 156, 158) hermanan trágicamente los destinos de los estados latinoamericanos de aquellos años. Resulta entonces coherente el mencionado tono beligerante como respuesta a un imperante sector burgués, conservador y, finalmente, represor de la sociedad. Es el mismo tono que usa Oesterheld en *El Eternauta* de II versión y de modo más radical en la II parte y en *Latinoamérica y el Imperialismo...*; de Edgardo Vigo en revista *Diagonal Cero* (1962-1968); de Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* (1970); o el tono de Rodolfo Walsh en la dramática «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar» (1977) por citar solo algunos ejemplos.

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

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 descodificarlo 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 (en Dorfman y Mattelart, 1973, p. 5).

Se encuentra en estas palabras el factor común entre todos los autores antes mencionados, incluyendo por supuesto a Oesterheld: el posicionamiento crítico antiimperialista. La diferencia es que Dorfman y Mattelart se mantienen en una esfera de intelectualidad que lee al cómic indefectiblemente como producto de la «vulgaridad burguesa» (1973, p.10). En cambio, Masotta y Oesterheld, aunque trazando diferentes transcurso, proponen ampliar los usos de dicho lenguaje para la difusión de la ideología revolucionaria, como hemos señalado.

Schmucler explica que 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» (1973, p. 6), objetivo que logra ampliamente. No obstante, el abordaje empleado

por los autores maneja un concepto de crítica un tanto restringido. Es decir: no proponen alternativas para utilizar con fines más altruistas las potencialidades comunicacionales del género y clausuran toda posibilidad de un discurso crítico dentro de él.

A continuación, trataremos algunas ideas desarrolladas por Jesús Martín-Barbero en el ya citado ensayo *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, más de diez años posterior al de Dorfman y Mattelart y claramente alentado por un contexto muy diferente. Si bien Martín-Barbero no se especializa en el tema historieta, creemos pertinente revisar su crítica a algunas posiciones instauradas respecto de lo masivo, pues al plantearlo como «una nueva forma de sociabilidad» y una nueva condición «de existencia y de lucha» (1987, p. 248), brinda un punto de vista que resulta muy adecuado para aproximarnos desde la actualidad al fenómeno de los años sesenta y setenta aquí estudiado.

En esta línea de análisis, retoma y actualiza la idea de Eco sobre el desprecio aristocrático hacia la cultura de masas y la amplía 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 solo 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 (p. 249).

Observemos que esta crítica a la mirada sesgada de sectores sociales (mayoritaria, pero no exclusivamente, intelectuales) está presente también en la presentación del primer número de *Hora Cero Semanal*, 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-Barbero (1987, p. 152).

Es notable también la relación que existe entre lo citado y la descripción retrospectiva de las neovanguardias que establece Hal Foster (2001). 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 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 (Martín-Barbero, 1987, p. 231).

Pretendemos establecer que muchas historietas (entre las que se encuentran las que aquí analizaremos) buscan crear un espacio en tal sentido durante los años sesenta y setenta, reflejar cuestionamientos, miradas, problemas o situaciones sociopolíticas, agazapadas en un formato cuya porosidad le permite ser instrumento de una amplia gama ideológica. Uno de los temas donde el contenido ideológico en los productos culturales populares y/o masivos se manifiesta de modo más claro es en el referente a la identidad, en especial durante la década que abarca nuestro estudio. Martín-Barbero distingue tres propuestas que marcaron el pensamiento de izquierdas durante los sesenta y setenta: «La organización excluyente del proletariado, la política como totalización, la denuncia de la trampa parlamentaria burguesa» (1987, p. 225). Tales preceptos pueden advertirse en la vertiente estético-política que alienta la obra tardía de Oesterheld, como también podría aplicarse al caso de *Latinoamérica y el Imperialismo...* lo que Martín-Barbero llama la «especificidad por aislamiento» y la «moralización a conveniencia» (p. 220).

Es interesante también resaltar lo que este teórico apunta respecto de la esquematización y la polarización en las narrativas populares, recursos estilísticos acusados de maniqueos por Lúkacs y otros teóricos, pero que han sido rescatados positivamente desde postulados basados en las operaciones de regresión e identificación freudianas (Goimard, Hoggart). Esta 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 antihéroes Dr. Merengue o el sr. López, entre otros).

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

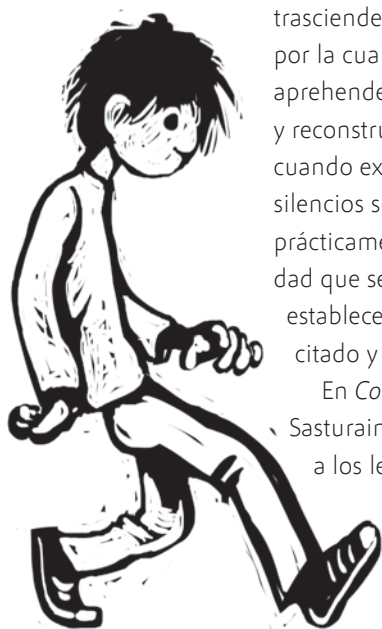
Refiriéndose a la estructura del romance sentimental, postula que la polarización entre buenos y malos no se produce solo en este tipo de relato: ella se encuentra también en los relatos que dan cuenta de situaciones límite para una colectividad, de situaciones «de revolución», lo que permitiría inferir 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 (1987, p. 129).

Vemos así cómo a estos dos elementos constitutivos de la historieta, Martín-Barbero les confiere una función crítica. Entendemos que puede leerse en este sentido el uso de tales recursos dado por

Oesterheld en las historietas que aquí se analizan. Se establece, también, una fuerte afinidad entre la función social de la obra en Oesterheld y la que Martín-Barbero adjudica al cine de los años cincuenta: la introducción de la cuestión del nacionalismo mediante el melodrama (1987, p. 222). Durante las, casi coincidentes, «edades de oro» de la historieta y del cine argentino, Oesterheld promueve una visión sobre lo nacional que busca superar la postura puramente doctrinaria. Este leitmotiv en su obra es mayormente expresado de modo eficaz. Por otra parte, al proponer estas interpretaciones alternativas a la mirada iluminista respecto de la esquematización, la polarización y el melodrama en la cultura popular urbana, Martín-Barbero ofrece una perspectiva útil para abordar las historietas aquí tratadas. Destacamos, entonces, su concepción de lo masivo como nacido de lo popular (p. 135), que disuelve la supuesta oposición entre ambos conceptos y, además, su fuerte intento de desligar a los géneros populares de la supuesta condición de alienantes.

A continuación, nos referiremos a un libro 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 domicilio de la Aventura* (1995). Este libro recopila artículos publicados desde fines de los años setenta hasta principio de los noventa en las revistas *Fierro*, *Super Humor*, *Medios y Comunicación*, *Claves del periodismo argentino actual*, en diario *Clarín* y en *El libro de Fierro* (especial Oesterheld), entre otras publicaciones. Es atractivo no solo revisar el transcurso de la producción de un referente tan citado en el campo posdictatorial de la historieta, sino también algo que trasciende el análisis de historietas, que es observar esta operación por la cual un pensador/artista se construye y transforma al intentar aprehender al otro, que es lo que sucede con Sasturain al hablar sobre y reconstruir a Oesterheld. La poesía visceral que desliza Sasturain cuando explicita la desaparición del guionista, cuando refiere a los silencios sociales impuestos, a la crueldad de un sistema editorial prácticamente monopolizado, es una reacción enfática ante la realidad que se transitaba entre dictadura y «vuelta a la democracia». Se establece así una estrategia y preocupación común entre el autor citado y el autor que lo cita.

En *Contraindicaciones*, que cumple la función de epílogo, Sasturain apela a cierta autocrítica retrospectiva. 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» (1995, p. 251). Incluso califica de «insostenible» el tono «canchero» del que algunos textos están dotados: «Si eso me sucede a mí,



no quiero imaginar lo que sentirán los demás» (p. 251). Más allá del tono cómplice, el autor devela en esa frase el transcurso de su pensamiento hacia lo que sería una continuación de una 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 es jefe de redacción, desde 1984 hasta 1988, año en que lo reemplaza Pablo De Santis, hasta 1992. Precisamente, una de las certezas que nos deja este libro (conjuntamente con gran parte de los editoriales publicados en *Fierro*) es esa labor que decidió emprender Sasturain para rescatar de la ausencia a Oesterheld. Denunciando tal ausencia, entendemos que busca reconstruir al guionista como mito fundacional de la historieta argentina.

Otro elemento a considerar de la propuesta de Sasturain es su planteo de la marginalidad como identidad de la historieta argentina (1995, p. 53) y como generadora de sus «canales atípicos» de acción (p. 30). Como señalamos anteriormente, nuestra visión sostiene que la marginalidad es una consecuencia (ante falta de demanda 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 es consumida masivamente. Además, entendemos que Sasturain intenta dar visibilidad a las estéticas nuevas de la historieta argentina de fin de siglo. Es importante destacar que, bajo esa propuesta, el autor pone en cuestión las categorizaciones de cultura mayor y menor y apunta hacia los modos de exclusión que se aplican a las formas culturales populares. Establece, sobre la base de tales cuestiones, la finalidad de la tarea investigativa sobre ellas:

el espectro de los mensajes no reconocidos como literarios (...) 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 PREJUCIO que los desdeña y el ESNOBISMO que los enmascara por excentricidad (p. 50, mayúsculas en el original).

Un elemento que vincula los artículos del libro es el planteo sobre la aventura no como un género sino como la lógica estructural de un relato (p. 106-108) y, a raíz de ello, los conflictos entre lo veraz y lo verosímil, lo primero como indisociable de la historieta argentina, la cual estaría «condenada al realismo» (p. 222). 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 cómic norteamericano. Esta incredulidad o bien esta imposibilidad de aceptar como «aventurable» la circunstancia local es la que transgrede Oesterheld con *El Eternauta* I parte. Por ello, Sasturain sugiere que este guionista logra trasladar «el domicilio de la aventura» a nuestra circunstancia, a nuestros espacios reconocibles y cotidianos.

Basándonos en lo analizado, entendemos que Sasturain otorga una mirada sobre los productos estéticos populares que se vincula con la postura de Marta Zatonyi (1997) sobre la producción artística, en el sentido de que ambos plantean la función del arte como hacer visible lo oculto 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, *A lack Sinner* (1976) y *Sudor Sudaca* (1986) o a *Perramus* (1984), del mismo Sasturain con Alberto Breccia.

Para finalizar, destacaremos algunas ideas de este 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.

Llegado este punto, cabe revisar qué entendemos por intelectual cuando trabajamos sobre esta época y campo. Por el momento, adelantamos la definición de Castoriadis (2008), quien asegura que el intelectual es aquel que supera su esfera de especialización y se interesa en los problemas de la sociedad, no necesariamente militando pero sí participando activamente de la vida pública, y cuyo principal interés debe ser restaurar la elucidación y la crítica.

Esta idea refuerza una misión del intelectual: la función crítica, concepto que trasciende 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 la historieta argentina de los años sesenta y setenta. Asimismo, a lo largo de este capítulo hemos delineado otro de los elementos que refuerzan nuestra hipótesis: la articulación de la obra tardía de Oesterheld con la neovanguardia, observando cómo ambos fenómenos comparten agentes de la crítica y la teoría del campo de la época.



2

Historieta, discurso político y cambio social



Herramientas para analizar estos relatos

La metodología para el análisis de historietas que integran el corpus de esta investigación implica una construcción heterodoxa que toma elementos de la metodología en el campo de la teoría del arte y de la historia social del arte. Se intenta, entonces, una conjunción de diferentes operaciones metodológicas: las propias de la filosofía (el trabajo con textos), la problemática aportada por la semiótica y la teoría del texto y, por último, las relaciones de la historia y la crítica del arte. Este enlace 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 incluye el repaso de la tradición peirceana, incorporando y adaptando al objeto icónico-plástico 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 la teoría del discurso de Propp, con los aportes de Courtes y Greimas (1980), y considerando la importante revisión que supo establecer Arturo A. Roig en *Narrativa y cotidianidad* (1984). 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» (1984, p. 9).

Brevemente, explicaremos algunas nociones que aparecerán en nuestro análisis. «Actante» es entendido como el sujeto que actúa en función de un objetivo determinado, puede ser tanto el protagonista, como un personaje ayudante o bien un oponente al protagonista. Los personajes, en su condición actante, adquieren diversas «funciones» que recubren su acción: pueden ser heroicas, restauradoras, etc. La heroicidad es la consagración (o «glorificación») de un transcurso

al cual un actante llegará luego de superar una serie de «pruebas» (pueden ser «cualificantes», «decisivas» o «glorificantes»). Pero ¿qué es lo que mueve al personaje? Existe un «Destinador», que es la fuerza, el motivo o un personaje que insta al sujeto a querer conseguir un determinado «objeto». En los cuentos infantiles (o folclóricos rusos, que son los que analiza Propp) es fácil determinar quién o qué cumple este rol (el rey, el padre, el pueblo, etc.), pero veremos que en relatos más complejos, los límites son más difusos y este rol es más difícil de desentrañar. Decíamos, entonces, que existe un «objeto» (material o simbólico) deseado por uno o más personajes, antagonistas el uno del otro. Cuando el actante ansía, pero no posee o ha perdido ese objeto, se dice que está en «disyunción» con el mismo; si lo recupera o consigue, se encontrará en «conjunción» con el objeto. Otro rol que cabe aclarar es el «destinatario», que es quien o quienes se beneficia/n si el protagonista o héroe consigue el objeto u objetivo.

Como anticipamos, Roig observa algunos puntos conflictivos en dicha teoría, que son las formas ideológicas discursivas presentes, por un lado, en lo no visto/ignorado por el relato y, por otra parte, en el valor positivo dado a la ciclicidad como estructura temporal que debe restaurarse. Particularmente lo segundo, señala una voluntad des-historizante que también se observa respecto del supuesto de uniformidad social que desconoce la diversidad de lo cotidiano y propone, 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 dicho autor para entender el relato popular y fantástico como «una forma de ‘discurso político’, sin que pretendamos por cierto reducirlo totalmente a este tipo discursivo» (1984, p. 36); como también su estructura de Cotidianeidad Negativa (CN) en contraste con la Cotidianeidad Positiva (CP) formulada en la teoría de Propp.

El eje semántico de la CN reemplaza por represión-rebeldía los contrarios violación- restauración de la CP; propone al rebelde como actante, en vez del restaurador (CP). Obviamente, el actante de la CN lleva a cabo una función de rebeldía contra la cotidianeidad, cotidianeidad cuyo destinador-destinatario es solo un sector de la comunidad, que se diferencia de la concepción totalizadora de la CP. Finalmente, la instancia de glorificación (CP) es reemplazada por la función final de liberación (CN). 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, entiende como negativo todo lo que no pertenece a ella.

Como veremos, la estructura sugerida por Roig tiene mayor afinidad y 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 sociopolítico y las marcas que en ellos hubiese dejado su autor.

Roig señala, asimismo, algunas limitaciones de la mirada de Propp en lo que respecta a la consideración de lo ideológico como un hecho histórico, externo al relato. Así, Roig propone entender lo ideológico como intrínseco a los eventos narrados, en lo concerniente a los valores implícitos en sus estructuras narrativas, y al narrador no solo como transmisor sino también como regenerador 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» (1984, p. 18).

Llegado este punto, 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, que revise las formas de supervivencia 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.

Al respecto, cabe remitirse a las palabras anteriormente citadas de Roig, pues son un instrumento para intentar comprender estas operaciones de ocultamiento social y cultural durante tantos años de las obras encasilladas como montoneras (la mayoría de las veces en un sentido peyorativo, como limitado, tendencioso y doctrinario), en favor de visibilizar las historietas, aparentemente menos conflictivas, de la primera etapa de Oesterheld. En palabras de Said (2004):

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 (p. 77).

Nuestro enfoque intenta revisar la operación de desideologización, primero, y resignificación, después, aplicada a la obra de Oesterheld,

postulando, en cambio, que la articulación de la crítica sociopolítica con lo estético se encuentra presente como elemento estructural, como leitmotiv, a lo largo de toda su obra. En el recorrido de este autor, se encuentran momentos de tendencia y latencia de esta poética que se articulan y superponen, desde los primeros años de su producción en el marco de Editorial Frontera hasta, gradualmente, dar el paso de posibilidad a hecho estético y político a partir de 1968. Precisamente, es esta última etapa, interrumpida por el secuestro y desaparición del guionista, la menos difundida, más enfática y preconcebida, sobre la cual hemos de trabajar en las siguientes páginas.

Hemos seleccionado cinco obras que, a nuestro entender, delinean claramente el transcurso de la poética estético-política de Oesterheld: *Che* (Oesterheld, Breccia, A. y Breccia, E., 1968); *El Eternauta* II versión (Oesterheld y Breccia, A., 1969); *La batalla de Chacabuco* (Oesterheld, Campdepadrós, De Simone y Gatti, 1970); *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra* (Oesterheld y Durañona, 1973-1974); y *El Eternauta* II parte (Oesterheld y Solano López, 1976-1978).

Cabe señalar que existen otras obras escritas por este autor en la misma línea, como son los casos de *Evita. Vida y obra de Eva Perón* (1970), de una complejidad que ameritaría un estudio exclusivo;¹ *La guerra de los Antartes*² (Oesterheld y Trigo, 1974), que posee planteos similares a los de *El Eternauta* II parte. A estos trabajos hemos decidido reservarlos para investigaciones futuras, pues consideramos que sugieren líneas para un análisis crítico del discurso que exceden el eje principal de este libro.

Señalaremos algunas cuestiones elementales, previo a abordar las historietas y su relato, respecto de la cuestión sobre la heroicidad en la obra de Oesterheld, que se contrasta con del modelo de héroe fundacional estadounidense, el «superhéroe». Lo más cercano a una construcción superpoderosa en las historietas Oesterheld puede encontrarse en *El Eternauta* de 1976: Juan Salvo/*El Eternauta* se descubre con una fuerza anormal para un humano y con capacidad de ver el futuro, poderes que traen aparejada, según lo que nos sugiere el narrador (Germán), cierta frialdad o distanciamiento. Por otra parte, son capacidades que no logran ser inefables o sublimes, pues este *Eternauta* es incapaz de controlar los saltos espaciotemporales que padece, ni de evitar la muerte de sus seres queridos arrasados por el agresor. Por estos motivos, sigue manteniendo el carácter de «héroe en disyunción», como veremos en las próximas páginas.

1. 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, con modificaciones al guión original realizadas por Luis A. Murray. Fue publicado con los dibujos coloreados «a lo Billiken», sin referencia editorial; los ejemplares fueron rápidamente secuestrados. En 2001, el editor Javier Doeyo «encontró» el proyecto original, en blanco y negro, en la casa de la viuda de Breccia, y lo reedita en 2002. (N. de la A.)

2. También fue complejo su destino: se interrumpió con la clausura del diario Noticias ese mismo año. Por las implicancias políticas de tal trabajo, 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). Esta historieta no fue incluida en nuestro análisis porque no existía una documentación completa de su precuela (publicada en revista 2001, Periodismo de anticipación, desde el n° 22 al 31, durante 1970 y 1971). Estos documentos han sido recientemente recuperados por Mariano Chinelli y se espera que sean reeditados en formato libro durante 2012 (N. de la A.).

La invasión y sus máscaras

En este capítulo intentaremos analizar críticamente las historietas seleccionadas, haciendo referencia a algunos eventos sociopolíticos del momento en que se publicaron, pues entendemos que tales hechos influyeron tanto en las políticas editoriales, formatos de publicación, condiciones y medios de circulación, como también en los temas de estas historietas y en los modos de abordarlos como respuesta a determinada coyuntura.

A fines de ofrecer un relato claro, sostenido en las elecciones metodológicas para el análisis que proponemos, elaboramos un esquema simple que plantea una introducción histórica primero, y luego nos adentramos en el análisis formal del relato (donde se señalan actantes, destinador, destinatario, oposiciones, etc., con las herramientas explicadas en el capítulo anterior). Más tarde se recuperan elementos del relato externo a la historieta (como «marcas» del autor, referencias al contexto sociopolítico, declaraciones del/de los autor/es). Finalmente, se analizan los modelos de heroicidad y la construcción del Otro/antagonista que evidencian estos relatos.

Las historietas han sido organizadas en tres bloques. El primero trata solamente *Che*, pues es la primera publicada (en orden cronológico) y la única entre las seleccionadas que se plantea como biografía. El segundo bloque aborda 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*, historietas que salen a la luz en 1970 y en 1973-1974, respectivamente. Al tercer bloque lo conforman *El Eternauta* II versión (1969) y *El Eternauta* II parte (1976-1978). Se prioriza el metarrelato que ambas historietas construyen por sobre el orden cronológico de publicación, considerando que son las únicas obras seleccionadas que no se basan en personajes históricos y pertenecen al género de ciencia-ficción; y, finalmente, por ser *El Eternauta* II parte la única historieta de este

corpus publicada durante el transcurso de clandestinidad, secuestro y desaparición del guionista.

I: *Che*. Camino al mito

La historieta *Che*, también llamada *Vida del Che*, sale a la luz en un contexto de gran agitación en el país y en el mundo. A nivel local, el proceso de modernización cultural, que se va entramando con la radicalización política desde mediados de los años sesenta, es conmocionado por el golpe de estado al gobierno de Arturo Illia, el 28 de junio de 1966. Asume el poder de facto el militar Juan Carlos Onganía, quien rápidamente demuestra el carácter represivo de su gobierno el 29 de julio de 1966 en lo que luego se denomina «la noche de los bastones largos». La policía irrumpe en la Universidad de Buenos Aires (desde la cual se vienen desarrollando una serie de manifestaciones universitarias reclamando mayor presupuesto) con la excusa de desterrar la «infiltración marxista» y desata una violenta represión sobre profesores y alumnos. Este ataque a la autonomía universitaria, acusada de «nido de comunistas», es el primer eslabón de una cadena de amenazas a la intelectualidad, a la cultura en general. Como explica Terán, el «onganiato»

promovió la implantación de valores nacionalistas, tradicionalistas y familiaristas, para lo cual apeló al acervo antimodernista de la Iglesia y a su demostrada influencia sobre el Ejército. En el clima de la guerra fría y de la teoría de las fronteras ideológicas interiores (que sostenía que el enemigo también se encontraba dentro del propio país), la contradicción se polarizó en torno al eje comunismo-anticomunismo. Todo ello cristalizó en la concepción de la «seguridad nacional», concepción que llegará a ser dominante en las fuerzas armadas argentinas y cuyos efectos serían graves (Terán, 2008, p. 283-284).

En este marco represivo, la vida artística busca formas contestatarias y de resistencia a la censura del gobierno. Como veremos más adelante, una institución clave del período como el Centro de Artes Visuales del instituto Di Tella (cuya vida se extiende desde 1960 hasta su clausura durante la dictadura de Onganía, en 1970) muestra un transcurso de la modernidad de tintes cosmopolitas hacia la radicalización experimental y política de muchos artistas, que conducen a tensiones con esta institución. Un ejemplo claro se observa en el asalto a la conferencia de Romero Brest (King, 1985; Longoni y Mestman, 2000; Terán, 2008), en la que, como ampliaremos oportunamente, se hace referencia al *Che* Guevara como imagen ya mítica, apelativa a la revolución estético-política. Observemos este fragmento del prólogo que José Pablo Feinmann realiza para la reedición de las historietas *Evita*. *Vida*

→ Una de las viñetas de Alberto Breccia para *Vida del Che*, en la cual se observa el respaldo documental en fotografías para dotar de veracidad mediante el dibujo.



y obra de Eva Perón. *Historia gráfica y Che*, en referencia a estos mitos argentinos:

Morir joven es morir sin la aspereza de los años, sin que a uno se le arrugue la cara o las ideas, o la fidelidad a las primeras promesas. No hay más que ver los destinos que tuvieron los líderes que atravesaron la devastación de los años: Perón, Fidel. Envejecer tiene, entre otros, el costo de la decadencia (...). Bien, el que muere joven muere sin contradicciones. Morir joven es morir sin dejar de ser, por falta de tiempo precisamente, lo que uno es. Evita y el Che fueron una sola cosa: fueron Evita y el Che, para la eternidad (en Oesterheld y Breccia, 2007, p. 8).

Esta historieta fue publicada en el marco de un proyecto sobre héroes latinoamericanos que Oesterheld pretendía elaborar con la editorial Jorge Álvarez. Preconcebidamente o no, formó parte del universo de los homenajes y referencias desde el campo de la cultura a la figura del *Che*, incluyéndola en el constructo de la «amenaza comunista», fantasma que la dictadura de Onganía utilizaba para justificar sus violentos avances. Según lo declarado por Oesterheld en 1975, los ejemplares de *Che* se agotaron a los dos meses de publicarse; otras versiones sugieren que fueron sacados de la venta. Lo cierto es que poco tiempo después la editorial Jorge Álvarez fue allanada, pues «publicaba demasiados títulos de izquierda» (en *La bañadera del cómic*, 2005, p. 26).

La rebeldía como legado

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 de 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 (1984), 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.

La revolución inminente

Hacer una historieta sobre el *Che*, sin eufemismos, en el contexto argentino de 1968, como dijimos anteriormente, significaba controversia. La historia cuenta que los ejemplares de este libro circularon poco tiempo, antes de ser secuestrados, que Oesterheld fue investigado e, incluso, que existió un editorial del diario *La Nación* acusando

→ Detalle del dibujo de Enrique Breccia para Vida del Che. Se puede apreciar el alto contraste, los goteados y la síntesis que dotan de un estilo expresionista a sus páginas.



a esa historieta de «peligrosa» (*La Bañadera del Cómic*, 2005, p. 31). Jorge Álvarez, responsable de la editorial, aparentemente le ofreció a Oesterheld resguardar su identidad pero este aseguró que quería su nombre en la tapa. Asimismo, Alberto Breccia, en una entrevista que le realizó Masotta (1970, p. 156), cuando aún no había sido allanada la editorial Álvarez ni secuestrados los ejemplares de *Che*, aseguraba que los autores eran conscientes de los riesgos que implicaba hacer una historieta sobre este personaje histórico.

Esta historieta fue el primer trabajo de Enrique Breccia, quien, no obstante, tenía experiencia previa en el oficio, como ayudante de su padre, Alberto. Es distintivo cómo, en esta historieta, ambos dibujantes supieron amalgamar sus aportes en la misma obra. A pocos meses de su publicación, Alberto Breccia comentaba 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 (en Masotta, 1970, p. 156).

En efecto, no se trata del trabajo gráficamente más experimental de Alberto Breccia. Por su parte, Oesterheld dota de una subjetividad ficcional a las partes que narran los últimos meses del *Che* en Bolivia, que son dibujadas por Enrique y entendemos que sugieren una continuación de la propuesta plástica que comienza Alberto Breccia en *Mort Cinder* (1962-1964); es decir, de esa estética muchas veces desconcertante dentro del campo de la época, en la cual se recurre a variaciones tipográficas, a planos contrastados, a la fuerza expresiva de la mancha de tinta y del esgrafiado.

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*s, compositivamente más libres que las demás partes del relato. Tal libertad es, asimismo, 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 se independiza de su fuente documental y da lugar a la «realidad supuesta» por el guionista: 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*, narrados en tercera persona) guardan el estilo narrativo típico de las novelas de formación o biografías noveladas. De dichos capítulos, los tres primeros definen, a través de los distintos motes de Guevara en cada época, la infancia, la adolescencia y la adultez del héroe. El diseño de página se estructura en tres bloques horizontales, de una o dos viñetas cada uno. A veces encontramos macroviñetas, pero siempre dentro del esquema descrito. La diagramación de página con la que estructura sus dibujos Alberto Breccia fomenta un ritmo constante de lectura. Incluso en trabajos de la misma etapa en los que se observa una solución gráfica más experimental que en *Che* (como *El Eternauta II* versión), este dibujante utiliza un diseño de página conservador en comparación con su dibujo.

El héroe en agonía

En todo momento, el relato es planteado como una historia heroica y «real»: no caben dudas de quién es el protagonista. La historia revela un interés propagandístico-ideológico sin caer por ello en lugares comunes.

El recurso narrativo 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 maltraer, 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 expresa en la primera escena, «debo tirarte, soldadito. El precio de tanta miseria» (Oesterheld, Breccia A. y Breccia, E., 1997, p. 24). En la historieta se lo muestra 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).

II: La historia a sangre y fuego

Las historietas que trataremos a continuación surgen en el contexto del romance y ruptura entre la juventud de izquierdas y Perón.

La batalla de Chacabuco aparece como parte de un proyecto independiente, no relacionado con ninguna agrupación política. De hecho, el proyecto no prospera, pues se editan dos números de los veinticinco anunciados. Este trabajo pertenece a la etapa inmediatamente previa a la vinculación de Oesterheld con Montoneros, es decir, anterior a la edición en el diario *Noticias de La guerra de los Antartes* (1973-1974), dibujada por Gustavo Trigo.

Entre la publicación de estas historietas, sucedieron dos importantes hechos violentos. El primero, del 15 al 22 de agosto de 1972, durante la dictadura de Lanusse, es la cinematográfica fuga de presos políticos en el penal de Rawson, mediante la cual algunos dirigentes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) —Mario R. Santucho y Enrique Gorriarán Merlo, Domingo Mena, Víctor Fernández Palmeiro y Alejandro Ferreyra—, de Montoneros —Fernando Vaca Narvaja— y de las Fuerzas Armadas revolucionarias (FAR) —Ana Weissen, Roberto Quieto y Marcos Osatinsky— logran escapar a Chile. No obstante, diecinueve militantes del PRT-ERP, de Montoneros y de las FAR —entre los cuales está Ana María Villareal de Santucho, embarazada—¹ no alcanzan el avión de Austral que había sido secuestrado para la huida y, acorralados por los militares, deciden tomar el aeropuerto. Suponen que tal medida les permitirá negociar un retorno seguro al penal y, además, legalizar su condición de detenidos. Luego de convocar a los medios locales para exponer su situación y de que la infantería que rodeaba el aeropuerto accedió a enviar un juez y un médico a los presos, estos deciden

1. En Sartelli. Grenat y otros (2009) y en Anguita y Caparrós (2006) puede encontrarse información detallada de cada uno de los asesinados en Trelew (N. de la A.).



← «Falucho» y «el Jote»,
el esclavo y el gaucho
representados por Gatti
para La batalla de
Chacabuco.

entregarse pacíficamente. Una semana más tarde, son ametrallados en las puertas de sus celdas en la base aeronaval Almirante Zar, en lo que la versión oficial difundió como un intento de fuga. Mueren dieciséis, pero tres logran sobrevivir (Ricardo Haydar, Alberto Camps y María A. Berger) y es a través de sus testimonios que se confirma que se trató de una masacre planeada.

Tras el regreso de Perón (17 de octubre de 1972), luego de dieciocho años de proscripción del peronismo, después del triunfo electoral de Héctor Cámpora (quien fue el candidato del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), pues Perón permanecía imposibilitado de postularse a raíz del decreto de Lanusse) y de su asunción el 25 de mayo de 1973, el 20 de junio de ese mismo año se produce la masacre de Ezeiza, en la que estallan las tensiones entre los diferentes sectores del peronismo. Ante el aparente triunfo de las tendencias de izquierda, representantes del sector más conservador del partido comienzan a conspirar para que el peronismo no siga «un rumbo revolucionario» (Verbitsky, 2006, p. 82).

«El hombre viejo y enfermo que descendió de la base militar de Morón no podía salvar ese abismo, conciliar las tendencias antagónicas que se mataban en su nombre» (Verbitsky, 2006, p. 17). La debili-

2. Es importante destacar un detalle nada menor sobre el cual Feinmann llama la atención: se trata de la errónea reducción histórica y política que ha llevado a considerar a Montoneros como toda la izquierda peronista de la época. «La izquierda peronista fue izquierda. Sus cuadros leían a Marx, a Lenin, a Trotsky y, claro, a Perón. Después hacían la mixtura. Después lo inventaban a Perón» (Feinmann, 2003, p. 58, destacado en el original). El mismo pensador afirma que tal reducción de la izquierda a Montoneros es la que se complementa en la teoría de los dos demonios, que simplifica la complejidad de los setenta a un enfrentamiento entre militares y Montoneros (N. de la A.).

dad del líder, la ingenuidad de la izquierda peronista² que «ignoraba que eran tan peronistas las posiciones de sus adversarios internos como las propias y planteó la pugna en términos de lealtad a un hombre cuyas ideas no conocía a fondo» (p.17) y la derecha peronista intentando desplazar a Cámpora, se combinaron dramáticamente en los sangrientos hechos que marcarían el preludio a una época oscura de persecución y genocidio.

Bajo este panorama virulento, comienza a publicarse *Latinoamérica y el Imperialismo...* desde el 24 de julio de 1973 (N°10) hasta 26 de marzo de 1974 (N°45), en *El Descamisado*. A lo largo de sus 34 entregas, se van manifestando en el discurso del semanario las tensiones cada vez mayores en la relación entre los militantes Montoneros y «el General», especialmente desde la renuncia de Cámpora el 13 de julio y la asunción de Perón el 12 de octubre de 1973. En la virulenta contienda por el poder, el semanario de esta agrupación no puede escapar a los embates. *El Descamisado* es cerrado el 8 de abril de 1974, por el decreto 110/74 del Ministerio de Interior, donde se argumenta que la publicación pretende «promover un caos conceptual e ideológico mediante la deformación de la realidad y la destrucción de las instituciones políticas y sociales» (en Oesterheld y Durañona, 2004, p. 37). El cierre ocurre un mes antes del famoso discurso del 1 de mayo de 1974, cuando Perón alude a los grupos de izquierda peronista, entre los que se destaca Montoneros, como «imberbes y estúpidos» y los militantes afines a estas agrupaciones se retiran de la Plaza de Mayo. Dos meses después, el 1 de julio, Perón muere e Isabel Martínez asume la presidencia, con la fuerte influencia de López Rega, *el Brujo* o *Lopécito*, en la toma de decisiones.

Hecha esta introducción contextual, pasemos al análisis de las historietas en cuestión.

El despertar de los héroes olvidados

El relato de *La batalla de Chacabuco. El Combate de Vida o Muerte de la Independencia Americana* 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. 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.

La batalla de Chacabuco es un relato que se estructura principalmente bajo el eje semántico de la CN. 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 obligado a ser soldado del 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 de 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. Este pone énfasis en lo que los héroes patriotas piensan y sienten, con lo que se procura elaborar una descripción humanizada y verosímil.

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). Es importante destacar que en este relato el enemigo proviene de *afuera*, no existe un enemigo interno: las aparentes enemistades dentro del grupo (por diferencias de clase, en general) se ven disipadas en el fragor de la lucha, cuando el objetivo liberador obliga a despejar las dudas de los débiles, comprometer a los escépticos, solidarizarse a los individualistas. Como veremos luego, en *Latinoamérica y el Imperialismo...* la construcción del enemigo es más controvertida porque más fuerte es el mensaje a transmitir.

La guerra endémica

El relato (o bien conjunto de relatos) de *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra* se presenta bajo la propuesta rebeldía-liberación. La narración en general se estructura bajo la CN, pues presenta la oposición entre un pueblo sometido (el

→ «El Libertador»
 dibujado por
 Durañona para
 Latinoamérica y el
 Imperialismo...
 Un héroe que
 reflexiona sobre el
 sacrificio de los
 esclavos como
 soldados en las
 batallas
 independentistas.



actante agredido) y el imperialismo opresor (el mandatario, «algunos»). Es decir, presenta una cotidianeidad basada en los contrarios represión-rebelión. El pueblo ha sido largamente perjudicado por la acción del imperialismo, ante lo cual ha decidido rebelarse. 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 con diferentes modelos o grupos, también el imperialismo se muestra en actantes agresores, sean 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 escenas en las 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. De tal forma, 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, para de acercar

la historia al lector: «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 y el Imperialismo...* 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. Por otra parte, 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 y el Imperialismo...* las viñetas transgreden la forma y límites tradicionales (adquiriendo forma de nube, rompiendo con el marco cuadrado o rectangular o bien 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. La filiación con estilo de *El Eternauta* II versión no es casual, pues Durañona fue alumno de Alberto Breccia en la Escuela Panamericana de Arte y supo apropiarse de algunos elementos gráficos de su maestro para adaptarlos a un estilo propio.

Reconstruir la historia como acción de militancia

Los dos proyectos a los que nos referimos muestran cómo la preocupación sociopolítica de Oesterheld abarca también la Historia. Entendemos que estas historietas son concebidas como formas de revisionismo histórico, tramado a partir de historias pequeñas u ocultas para la historia oficial, desde una mirada popular, no académica. La postura acerca del revisionismo que más se aproxima a nuestro objeto de estudio es la que lo considera como una revisión de la historia oficial, que busca «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» (O'Donnell, 2008, s/n).

Entendemos que, particularmente, *Latinoamérica y el Imperialismo...* se ajustó 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 Montoneros poseía para operar en ese sentido. Según Cataruzza, dicha estrategia revisionista

consistía en entramar su propio pasado con la historia de la nación desde el momento fundacional, pero esta vez proponiendo una genealogía que lo emparejaba 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 (en O'Donnell, 2008, s/n).

3. 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. Algunos de sus miembros fueron intelectuales simpatizantes del primer peronismo (N. de la A.).

Tal objetivo está claramente expresado en la presentación de esta serie de historietas, donde se evidencia una mirada filiada al forjismo.³ A diferencia de las otras historietas analizadas en este libro, tanto las presentaciones o editoriales como las respuestas a las cartas de lectores no están firmadas por Oesterheld sino directamente por la redacción del semanario. También es importante señalar que el último capítulo publicado, sobre Urquiza, es escrito por Jorge Morhain. Oesterheld, en la entrevista que le realizan Trillo y Saccomanno en 1975, explica:

Aparte de otros problemas que hubo con EL DESCAMISADO, entró a fallar la documentación. (...) Esa historieta, aunque pudiera tener doce o catorce cuadros, me costaba un esfuerzo que ni tres guiones de Columba. No solo había que documentarse sino encontrar cosas claves que tuvieran que ver con el presente. La historia trazaba constantemente un paralelo entre pasado y presente (en *La bañadera del cómic*, 2005, p. 30-31, mayúsculas en el original).

La visión de la historia como ataque y resistencia o contraofensiva se expresa desde el primer capítulo de *Latinoamérica y el Imperialismo...* La «conquista» española se presenta como el primer ataque de «ese ladrón internacional que es el imperialismo» (Oesterheld y Durañona, 2004, p. 10). 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 (en Oesterheld y Durañona, 2004, p. 6).

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 «gorilas», los «agentes de la entrega», los «próceres del camelo», la «oligarquía vacuna» o «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»), factor que Oesterheld siempre cuidó en sus demás producciones. El enemigo, entonces, no es simplemente un poder externo que avasalla y oprime al pueblo latinoamericano en general y argentino en particular: el imperialismo tiene acólitos, «entreguistas» que conspiran contra el poder del pueblo.

Von Sprecher (2010, p. 54-55) ofrece varios ejemplos para exponer cómo se manifiesta, en las formas discursivas de esta historieta, la creciente tensión y discrepancia de Montoneros con el tercer gobierno de Perón. De esta manera, en algunos capítulos publicados a mediados de 1973, como *La tercera invasión inglesa* o *El 17 de los orilleros*, «Montoneros –y Oesterheld más explícitamente– concluyen que la única garantía para alcanzar la liberación, la patria socialista, ya no era Perón, sino que pasaba por ellos» (p. 54). A fines de ese mismo año, ya el tono se vuelve más directo y acusatorio hacia el entorno de Perón:

Aquello que la revista exponía de modo más encubierto en sus otras secciones y artículos, era explícito en el discurso de Oesterheld: o Perón optaba por el Pueblo-Patria, que existe desde siempre, encarnado en la juventud revolucionaria, o la misma debía luchar por la liberación sin él (Von Sprecher, 2010, p. 55).

Es recurrente la alusión a Perón desde el texto, pero también desde su imagen: él es la voz contemporánea que vincula los capítulos, que resume en una moraleja militante el hecho histórico del capítulo en cuestión. Perón es representado desde una gráfica que alude a su imagen televisiva, desde dibujos basados en fotografías suyas o bien utilizando la técnica del 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 (en Oesterheld y Durañona, 2004, p. 7, mayúsculas en el original).

→ Una de las representaciones de Perón en Latinoamérica y el Imperialismo...
Dibujo de Durañona.



Vemos entonces cómo, a pesar de proponerse como una narración de los hechos «tal y como se vivieron», tales relatos no son objetivos. La parcialidad política es manifiesta, pero no es esto lo inconducente con su intención revisionista. Lo que resalta como punto débil a los fines históricos es la falta de especificación de las fuentes documentales consultadas. No obstante, puede contemplarse como una licencia del formato y del tipo de publicación.

Los dibujos de *La batalla de Chacabuco* apelan a la corrección documental en los trajes, armas, medios de transporte 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 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 (de plumín al pincel) en algunas escenas. Debemos señalar que, sin embargo, todos intentan resolver las escenas de acción con dinamismo compositivo y poniendo énfasis en los claroscuros. Dentro del estilo figurativo, se destaca en comparación a los anteriores el mayor dominio técnico de Leopoldo Durañona para *Latinoamérica y el Imperialismo...*, donde encontramos variación de los puntos de vista, dinamismo y versatilidad en la composición de las escenas, plasticidad y dominio de la anatomía en la representación de los personajes. Entendemos que los dibujos de *La batalla de Chacabuco* no se sustentan principalmente en sus transgresiones estéticas aunque, a nivel del relato, es novedoso el final a modo de crónica referida a los destinos de algunos personajes

o hechos históricos reales (*Los olvidados*, *El baqueano de San Martín*, *Los prisioneros de Chacabuco*).

Concluimos que el guionista pretende recrear los procesos históricos a través del concepto de resistencia y conflicto, haciendo hincapié 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 no pudiera ser ampliada 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. Aun así, nos alcanza para entender que en el germen de tal historieta se encuentra una mirada que combina lo pedagógico con lo político de forma inédita para su época, especialmente dentro del campo de la historieta argentina, y logra romper «el divorcio entre aventura y circunstancia nacional» (Sasturain, 1995, p. 44).

Algunos autores afirman que hubo en Oesterheld una subordinación de la estética a la militancia y que esto supuso un «empobrecimiento temático y retórico» (Cossia, 2009, p. 2). Desde este trabajo, hemos preferido no orientar el análisis a un juicio del gusto sino a intentar comprender su discurso y elecciones o resultados estéticos como producciones que responden a las necesidades de un contexto específico. En el caso de las obras escritas por este autor, se intenta proponer una historieta didáctica dirigida a la juventud afín al peronismo de izquierda. Este didactismo a veces devela cierta unilateralidad y un fuerte dogma que puede resultar chocante para quienes no están interiorizados en la lógica de la época que las alienta. En tal sentido, es importante tener en cuenta lo que subraya Von Sprecher en relación con estas obras:

Los cambios en sus historias pueden considerarse como la proyección de una posición que planteaba la lucha armada, desde el peronismo, como recurso para conquistar el socialismo. La versión montonera del futuro venturoso podía razonablemente justificar la verticalidad militarista, el acatamiento sin discusiones a los jefes iluminados (...) y el sacrificio de los combatientes, cuando las circunstancias lo hicieran necesario (Von Sprecher, 2010, p. 53).

Los héroes anónimos, los héroes del pueblo

En *Latinoamérica y el Imperialismo...*, Oesterheld se propone no solo dar visibilidad a grupos sociales marginales dentro de la historia oficial sino que también intenta dotar de humanismo a los héroes y caudillos (entre los cuales se posiciona a San Martín, a Güemes, al

→ Soldados del ejército Realista, dibujados por Gatti, en La batalla de Chacabuco.



Chacho Peñaloza y a Rosas). El protagonismo no está enfocado en estos últimos sino en algún personaje «común», anónimo o marginado por la historia académica de la época, hundido en una historia trágica que reclama sacrificios. La heroicidad de las grandes figuras tiene un espacio de casi igual importancia a la de la de cualquiera de los esclavos, obreros, soldados, orilleros o niños que son impregnados por la alegoría del «Juan Pueblo». No obstante, son estos los primeros en caer en la lucha contra los poderes imperialistas y es este sacrificio el que los constituye como héroes.

La resistencia es simbolizada en construcciones heroicas mucho más tradicionales que las observadas en las demás historietas de este capítulo. Tupac Amaru es inquebrantable, Micaela es «la raza misma gritando redención» (Oesterheld y Durañona, 2004, p. 14) y Artigas, «un patriota de la Patria Grande» (p. 52). La revisión de la mirada canónica hacia los militares que puede observarse en la larga trayectoria de Oesterheld (como en *Sargento Kirk*,⁴ por ejemplo) no se encuentra mayormente en esta historieta. Los héroes son líderes contruidos de modo casi unívoco, como portadores de la *verdad* revolucionaria, esta verdad que el relato enfatiza como única e iluminada. Ya hemos señalado que tanto en *La batalla de Chacabuco* como en *Latinoamérica y el Imperialismo...* no son los tradicionales héroes de la patria los protagonistas, ellos son los modelos a seguir por estos desconocidos representantes del pueblo que cobran protagonismo al sacrificarse por el 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...*).

En *La batalla de Chacabuco*, la representación gráfica de los héroes y agredidos es más heterodoxa que la de los antagonistas. Estos últimos son mostrados como personajes grotescos, a veces deformes (con excepción de Elorreaga). En cambio, el autor mantiene un criterio más

4. Ambas publicadas en Misterix en 1953, la primera dibujada por Walter Ciocca y la segunda por Hugo Pratt (N. de la A.).

versátil en la construcción de los héroes. Los protagonistas son los soldados negros Falucho y Mingo (exesclavos, siempre valerosos), el Jote (quien aparenta ser un gaucho arrastrado al ejército por la «ley de vagancia», luego se devela su valor y compañerismo en combate), Anastasio Garmendia (quien comienza inexperto y temeroso, luego desarrolla su capacidad guerrera) y, de los héroes tradicionales, 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.

III: Viajeros de un tiempo desgraciado

Los contextos de aparición de la II versión y la II parte de la saga *El Eternauta* distancian estas creaciones solo siete años, pero este período señala una profundización de la violencia en la vida social, que es aludida tanto en la representación gráfica como en el uso de vocablos, la construcción de personajes y situaciones desde las obras en cuestión.

A lo comentado en la introducción histórica al análisis de *Che* se agrega, como hecho significativo de los últimos años de Onganía en el poder, la serie de protestas que estallaron en el «Cordobazo», en mayo de 1969. Lo que comenzó como una huelga y manifestación de sindicatos obreros a los que se sumaron agrupaciones estudiantiles, debido a los ajustes salariales y al clima laboral opresivo en general, derivó en una fuerte represión que dejó 14 muertos.

Luego de Onganía, el carácter represivo continúa, como veremos en el contexto de las historietas históricas, y los hechos armados van adquiriendo un espacio predominante. En el marco de un asedio militar a la ciudadanía, de inestabilidad o inexistencia de instituciones democráticas, se presentan como contrapartida las propuestas de Oesterheld en las que, por un lado, se intenta revisar el pasado histórico y, por el otro, se busca exponer una ideología de lucha, de resistencia revolucionaria, bajo la forma de una ciencia ficción amarga.

En lo que respecta particularmente a la vida de Oesterheld, en los últimos años de la década del sesenta ya comienza a observarse una simpatía, aunque aún no explícita, con el peronismo de izquierda.⁵ Según los testimonios de Elsa Sánchez (Baylo y Stefanello, 1999; Fiore,

5. Recordemos que la aparición pública de Montoneros data del 29 de mayo de 1970, en lo referente al secuestro y muerte del general Aramburu (N. de la A.).

2008), el vínculo más directo del historietista con Montoneros se da a través de sus hijas. También hay que considerar que su desplazamiento político hacia el peronismo puede ser parte del fenómeno dado en intelectuales y militantes de izquierda no afines previamente al peronismo, cuando estos

comenzaron a desconfiar de los sucesores de la llamada «Revolución Libertadora». Esto empezó cuando estos supuestos «libertadores» revelaron una actitud dispuesta a cegar autoritariamente hasta las fuentes simbólicas de la identidad peronista (...). Los ejemplos de este trabajo de «desperonización» pueden multiplicarse fácilmente. Pero lo que resultó de semejante política fue un verdadero *boomerang* dentro de los sectores de capas medias intelectualizadas, y ese movimiento de desconfianza abrió paso a una vertiginosa relectura del peronismo (Terán, 2008, p. 270).

6. La obra de estos artistas fue, además, erróneamente simplificada como una estética despreocupada y celebratoria del consumo. Warhol, especialmente, retomaba el cuestionamiento de los dadaístas a la mitificación de la obra y del artista y lo actualizaba como reflexión sobre los mecanismos de expansión masiva de las imágenes y la mercantilización del arte. También Lichtenstein, al utilizar imágenes del cómic, pretendía ironizar sobre su estética, estereotipos y masividad, no rendirle tributo (N. de la A.).

7. Luego de la desaparición de Oesterheld, se realizaron varias continuaciones y homenajes. Sobre ellas, puede verse el análisis crítico realizado por Fernández y Gago (2011a) (N. de la A.).

Las obras que se analizan a continuación se desprenden de la historieta publicada entre 1957 y 1959 en la revista *Hora Cero* de editorial Frontera, dibujada por Solano López y escrita por Héctor Oesterheld. La popularidad alcanzada por esta obra, sumada al interés que la estética del *pop* norteamericano –más específicamente, del *pop* de Warhol y Lichtenstein–,⁶ adquiría en los ámbitos de la moda y el diseño, posiblemente fueron los factores más determinantes para que, en mayo de 1969, desde la perspectiva de una revista de personalidades y farándula como *Gente*, se supusiera que era moderno o entretenido publicar en entregas una versión actualizada de esta historieta. Claramente, la redacción de la revista no esperaba el grado de experimentación formal del trabajo de Alberto Breccia ni mucho menos el tono político que se enfatizó desde el guión. El guionista afirmó que el disparador fue que a Breccia le pidieron varias veces que modificara el estilo del dibujo, él no accedió y el editor decidió cortar la historia (en *La bañadera del cómic*, 2005, p. 23-24). Oesterheld presentó sus quejas al dueño de la editorial: solamente logró que le dejaran «dar un cierre» a la historia, abreviando el final en setiembre de 1969. Este apresuramiento se hizo notorio en las últimas páginas de la historieta, atiborradas de texto, con escasa representación gráfica de la determinante acción narrada.

El panorama es más dramático cuando surge *El Eternauta* II parte. Concebida como una continuación de las anteriores (que el relato sugiere como realidades alternativas, recurso que se volverá a utilizar para las partes de la saga que no fueron escritas por Oesterheld, ya en la posdictadura),⁷ esta historieta comienza a publicarse en el Libro de Oro N°2 de la revista *Skorpio*, de ediciones Récord, en diciembre de 1976, y continúa mensualmente hasta abril de 1978. Luego del golpe militar al gobierno de Isabel Martínez de Perón, el 24 de marzo de 1976, los enfrentamientos, persecuciones y eliminación de los «subversivos» (que durante el anterior gobierno habían sido perseguidos

por la Asociación Anticomunista Argentina, la «Triple A») se agudizan como prioridad del gobierno dictatorial. Para entonces, Montoneros hace dos años que ha pasado a la clandestinidad y Oesterheld es agente de prensa del grupo que «intentaba recuperar un espacio público de los sectores revolucionarios para contrarrestar los efectos del pase a la clandestinidad de Montoneros» (Von Sprecher, 2010, p. 62), denominado Partido Auténtico. Tal pertenencia implica que el guionista deba extremar los cuidados para hacer llegar sus textos a la editorial, ya sea mediante terceros o bien dejándolos durante la madrugada. En el transcurso de 1976 y 1977, las cuatro hijas de Oesterheld son asesinadas o desaparecidas, junto a sus parejas e hijos.⁸ Solano López, quien vuelve a ser el dibujante en esta 11 parte, disiente con la ideología de los guiones. No obstante, los continúa realizando hasta la desaparición del guionista.

Horacio Lalia, dibujante de *Necrodamus*, nos cuenta en una entrevista (Fernández, 2012) que, simplemente, un día los guiones dejaron de llegar y nadie sabía qué había sucedido concretamente con Héctor, por lo cual se tejieron versiones de que estaba en el extranjero. Tiempo después, cuando algunos de los detenidos que sobrevivieron a los centros clandestinos de detención comenzaron a atreverse a hablar, se supo que Oesterheld había sido secuestrado el 27 de abril de 1977, en una emboscada en La Plata, y que había estado ilegalmente detenido en varios «chupaderos». A través de la revista *Feriado Nacional*, Eduardo Arias daba su testimonio:

Cuando llegué, Oesterheld estaba hacía ya tiempo. Su estado era terrible. Permanecimos juntos mucho tiempo. Nos encadenaron espalda contra espalda. Estábamos ambos prácticamente desnudos. Él solo tenía un pantalón, yo un calzoncillo. Las cabezas cubiertas por capuchas. Oesterheld —como yo y como todos los que estábamos allí— fuimos torturados salvajemente. Él unía a ese tormento su dolor ante la suerte de tres de sus hijas, que también habían sufrido secuestro (...). Al principio no me di cuenta de que era él. Lo descubrí cuando se levantó la capucha y pude ver su cara: era ni más ni menos Ernie Pike, cuyas aventuras yo leía desde chico. Claro que un Ernie Pike mucho más flaco (...). Uno de los momentos más terribles fue cuando trajeron al pequeño nieto de Héctor, de cinco años. Esa criatura fue recogida tras la captura y muerte de la cuarta hija y el yerno de Héctor y la llevaron a aquel infierno (...). Uno de los recuerdos más inolvidables que conservo de Héctor se refiere a la Nochebuena de 1977. Los guardianes nos dieron permiso para quitarnos las capuchas y para fumar un cigarrillo. También nos permitieron hablar entre nosotros cinco minutos. Entonces Héctor dijo que por ser el más viejo de todos los presos, quería saludar uno por uno a los que allí estábamos. Nunca olvidaré aquel último apretón de manos. Héctor Oesterheld tenía unos sesenta años cuando sucedieron estos hechos. Su estado físico era muy, muy penoso. Ignoro cuál pudo haber sido su suerte. Yo fui liberado en enero de 1978 (Arias, 1983, p. 80).

De la 11 parte de *El Eternauta*, alcanzaron a llegar todos los guiones y la historieta se siguió publicando hasta 1978, año en el que, se supone, fue asesinado Oesterheld en la zona de Mercedes, Buenos Aires.

8. La primera en desaparecer es Beatriz, en junio de 1976. Unos meses después, Diana, embarazada, es asesinada en Tucumán. Su hijo Fernando Araldi es llevado por el ejército y luego recuperado por los abuelos paternos. En diciembre de 1977, cuando ya Héctor ha sido secuestrado, Estela es asesinada y su hijo de tres años, Martín Mórtoles, es llevado por el ejército y entregado a Elsa Sánchez. En el transcurso, es trasladado hasta la celda de su abuelo. La más joven de las Oesterheld, Marina, es secuestrada en 1977, cuando lleva ocho meses de embarazo. Ella y su hijo/a permanecen desaparecidos (N. de la A.).

→ Viñeta de Alberto Breccia para la versión de *El Eternauta* publicada en *Gente*. Altos contrastes en personajes iluminados escenográficamente y fondos contruidos con monotipias y collage como marcas de experimentación gráfica.



El Eternauta II versión. La realidad no será apacible

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, cuyo presente idílico se quiebra ante un hecho aparentemente incomprensible: una invasión alienígena. Hasta este punto, el relato tiene como eje semántico a la *CP*, según la entiende Propp, pues trata cómo la irrupción de un agente externo hace entrar en crisis tal cotidianeidad y el protagonista debe asumir el objetivo de restaurar el orden preexistente.

Sin embargo, a medida que avanzamos en la historia, se revelan algunos elementos asociados a la *CN*. Por un lado, no oponen totalmente los valores mal-bien: se plantea, en cambio, una mirada relativa, que otorga matices tanto a los antagonistas como al mismo protagonista y sus amigos. De este modo, aparecen diferentes jerarquías/niveles de maldad: la instrumental, manipulada (Nieve, Gurbo, Hombre-Robot); la obligada, con la cual el héroe establece algún tipo de identificación (Mano); y la absoluta, incomprensible para los protagonistas (nombrada en plural, los Ellos). Esta última forma de antagonismo se relaciona con el modelo de *CP* solo 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 y propone como núcleo dramático la combinación combate-victoria en tres oportunidades (las batallas libradas 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, entre las principales). 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; la tercera demuestra la superioridad del adversario. Acentuando el dramatismo, la aproximación al Mano, que prometía ser una fuente de información (o un 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, lo que produce un vuelco en la historia.

El diseño narrativo se puede organizar en dos partes: la primera, planteada en el presente del relato (que coincide con el año de publicación de la historieta, 1969), que es «la historia del encuentro entre el Escritor y El Eternauta»; y el segundo momento, ubicado en un aparente pasado que resulta 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 ti, lector» (Oesterheld y Breccia, 1997, p. 17). 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» (p. 14). 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 tiene un desenlace distópico: el héroe no llega a superar completamente la prueba final, por consiguiente, no alcanza la glorificación que supone la CP; pierde a su objeto amado (la familia), no logra restaurar la cotidianeidad perdida y queda atrapado por el aparentemente caprichoso funcionamiento del Cronomaster (que cumple el rol de auxiliar mágico).

No obstante, cuando el relato vuelve al escritor-narrador, este debe asumir una nueva función restauradora que libera a Salvo y lo lleva nuevamente al pasado idílico, borrando su memoria. Al restituir la CP del protagonista, el escritor-narrador adquiere el rol de protagonista, al recibir como legado la misión de proteger dicha cotidianeidad.

La historia transcurre en Buenos Aires. Toma como escenario, en primera instancia, el estudio del Escritor. No obstante, la introduc-

ción del héroe, el Eternauta, sugiere otros lugares: «Estoy en la Tierra, supongo» (Oesterheld y Breccia, 1997, p. 16). Es en el relato de dicho personaje en donde los escenarios se multiplican, partiendo del chalet en Vicente López, el barrio y algunas de sus casas, el campo de entrenamiento a los reclutas (Campo de Mayo), las avenidas Maipú y General Paz (convertida esta 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, 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, revive las situaciones contadas y se permite reflexionar sobre ellas utilizando mayormente metáforas: «La burbuja de amor y amistad que nos refugia estalla de pronto» (Oesterheld y Breccia, 1997, p. 41), «La transpiración me empaña el visor del casco. No estoy solo entre tanta muerte! (sic)» (p. 31), «sin saber si somos o no la última llama de una resistencia que se apaga» (p. 52). Como vemos, casi todas estas comparaciones tienen algún elemento alusivo a la violencia física, cuya asiduidad se acrecienta paralelamente con 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» (Oesterheld y Breccia, 1997, p. 21); «Robinsones en nuestra propia casa. Solo que, en lugar de mar, nos rodea la muerte» (p. 23); «Parece tan fácil vencer al invasor. Pero desde allá arriba se domina la ciudad, la nevada, la gran muerte cayendo» (p. 56).

En paralelo al crecimiento de signos relativos a la violencia, va disminuyendo la armonía familiar en el relato del personaje Eternauta. No obstante, esta 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.



← El encuentro entre los viajeros del tiempo, Juan y Germán, y los «salvajes del futuro» produce estupor: los aparentes enemigos se revelan como «iguales». Una muestra del dibujo de Solano López en la segunda parte de *El Eternauta* para revista *Skorpio*.

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» (p. 63) 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?» (p. 64).

El Eternauta II parte. Radicalización y neovanguardia

El relato de esta II parte también apela a la elipsis temporal, pero su esquema narrativo es más complejo que el de la I versión: parte de un presente-pasado (1959) o «la historia de cómo Germán irrumpe en la vida de Salvo y le recuerda el futuro»; pasa por 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 (1976-1978), que cuenta «cómo Germán se une a la misión del Eternauta».

El protagonista de esta historia comienza siendo Germán, el escritor, quien cumple el rol de narrador a lo largo de todo el relato (a diferencia de la I versión, que alterna este rol con el Eternauta). La narración presenta dos cotidianeidades en pugna: por un lado, la *cu* de Germán, quien ha dado todo por cumplir con la misión que le fue concedida al final del anterior relato (informar a la humanidad sobre el ataque alienígena y, de este modo, evitarlo); por otro lado, la *aparente c* del presente feliz, familiar, cíclico y, sobre todo, ignorante, del amnésico Salvo. Dicha cotidianeidad es quebrada ante la introduc-

ción del personaje que conoce la verdad, quien recuerda: Germán. El olvido es, entonces, el núcleo dramático del primer capítulo. Al recordar, Juan Salvo ve cómo se esfuma el presente idílico y se produce el primer salto temporal del relato por acción de la incontrolable e invisible máquina del tiempo llamada Cronomaster, que funciona como auxiliar mágico en la historia.

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 de restauración en diferentes partes del relato. Ambos superan pruebas para legitimar su heroicidad, aunque de diferente modo. En el caso de Salvo, va restituyendo su condición de héroe desde el comienzo del relato, paulatinamente con el desarrollo de sus poderes (es decir, a medida que va convirtiéndose en donante de su propio auxiliar mágico). Su glorificación como héroe es relativa, pues implica el sacrificio de su objeto amado en pos de un fin mayor: la liberación de su comunidad del estado de represión impuesto. 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 y se presentan 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 escapan a sus capacidades. Es entonces cuando las pérdidas de vidas humanas o de alienígenas amigos se hacen cada vez más frecuentes. Se destaca aquí 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, ya sea desde los recuerdos de Germán (Oesterheld y Solano López, 2004b, p. 87, 97) o bien con la ayuda de un viejo mapa (un «auxiliar»), encontrado en los restos del chalet de Salvo (p. 100).

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 a mediados de los setenta.

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

Invasión, nunca dominado

La intertextualidad es un recurso fuerte en estas dos historietas de *El Eternauta*. Por un lado, esto se debe en gran parte a los vínculos que establecen estos relatos 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 historietas.

Tal cuestión puede observarse claramente en la 11 parte,⁹ en la cual se elabora parte del relato de ficción sobre hechos que efectivamente sucedieron en la realidad externa, como lo fueron las publicaciones de la 1 parte (1957-1959) 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 11 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**! (Oesterheld y Solano López, 2004b, p. 26-27, negritas en el original).

Veamos entonces qué propuesta plantea cada uno de estos relatos. En la 11 versión, la búsqueda de la verdad es el hilo conductor: por un lado, la apariencia monstruosa de los invasores esconde un mundo

9. Dos años antes de publicarse esta 11 parte, en la misma revista *Skorpio*, de Ediciones Récord, se reeditaron *El Eternauta* 1 parte, *Sherlock Time* y *Mort Cinder*. Incluso, durante la década del ochenta, se volvió a editar *El Eternauta* II. Se demuestra, 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.).

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 de 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 la heroicidad subyacente.

Pocas cosas resultan previsibles para los actantes de la versión publicada en 1969: 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 igualado por la dominación. Mediante de este recurso, Oesterheld plantea una idea de militancia basada en la filiación de los pueblos sometidos de 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 dan por presupuestos 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. Existe, no obstante, un desajuste fantástico de algunas certezas coyunturales (animales e insectos con inteligencia y habilidades extraordinarias) que rápidamente son naturalizadas por los viajeros.

Hay otro factor a comparar entre estas dos historietas que implica al subgénero dramático. La II versión está narrada con un dramatismo creciente y constante, existen algunos guiños cómplices con el lector, pero solo como mecanismo de identificación, nunca apelando al humor. Por otra parte, la monstruosidad es claramente sinónimo de temor, un temor que se acrecienta en sus aspectos inexplicables, abiertos a la subjetividad del lector. La monstruosidad mayor no tiene rostro, es irrepresentable, ni siquiera tiene un nombre definido: se trata de los Ellos... ¿Quiénes son «ellos» en realidad? ¿Qué rostro tiene el enemigo? En cambio, en el relato de la II parte, las representaciones fantásticos o monstruosas no logran suspender la incredulidad del lector y suscitan en ocasiones un efecto absurdo o cómico. Por ejemplo, la existencia de hormigas que construyen pequeñas edificaciones circulares que se 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 idioma y modismos comunes con los viajeros, cuando se supone que han pasado cientos de años; y su conocimiento profundo del fútbol. Tales elementos dotan de inverosimilitud a algunos pasajes de esta ciencia-ficción. Pero el temor no está puesto en la apariencia del enemigo sino en la frialdad para tomar medidas radicales tanto desde el lado de los invasores como desde el mismo líder de los humanos, el Eternauta. Luego de la escena de la muerte de Cosme, un niño del promontorio, el relato se torna notoriamente más dramático que en la versión de 1969, pues las luchas son más sangrientas y, en casi todas, el Eternauta mata a algún enemigo o sacrifica a alguno de los propios.

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, quienes han perdido todo) y se asocia con Favalli, quien posee el conocimiento que les permitirá sobrevivir.

A partir de entonces se produce la transformación de Salvo, que se reafirma con la aparición de los soldados que lo presionan a unírseles en las armas. Es este 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, y queda 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, sigue al Eternauta y toma la responsabilidad de revelar o no la verdad.

Como dijimos anteriormente, es esta 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, Favalli y Lucas aún vivos, con Elena y Martita

→ Los rasgos de Oesterheld en el personaje Germán, quien reflexiona sobre la transformación de Juan Salvo, en *El Eternauta II* parte. Dibujo de Solano López.



más participativas que en la anterior versión. Al recordar, Salvo deja de ser tal, para volver a convertirse en el Eternauta.

En la 11 versión, el situar la historia en escenarios representativos de la ciudad de Buenos Aires, establece una identificación del lector que se hereda de la 1 parte, cuando un relato de ciencia ficción en escenarios locales era insólito en la historieta nacional. Observamos en esta historia un ejemplo de lo expuesto por Stuart Hall (1984), pues el relato, aun recurriendo a algunas construcciones estereotipadas, logra desarrollar operaciones de identificación tan profundas en los lectores argentinos, que ha logrado mantenerse vigente en el imaginario colectivo de la posdictadura argentina. No obstante, es importante subrayar que este transcurso de identificación no es lineal sino que sufre y ha sufrido resignificaciones, pero ese es un tema a discutir en otra ocasión. Esta ficción, al desarrollarse en espacios con los que el lector convive o que identifica, se propone como realidad posible 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 mediano-burgués, 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*¹⁰ y a las canciones de Leonardo Favio).¹¹

Vemos así cómo el personaje de Salvo, en la 11 versión, es crítico hacia la belicosidad que le es impuesta, contraponiéndose al Eternauta de la 11 parte, que la fomenta e, incluso, llega a utilizar 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

10. 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.).

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

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 vive en la clandestinidad, también sus cuatro hijas: todos disgregados, todos militantes.

Otras marcas son: la vejez, representada en Germán en tono irónico, nostálgico o dramático (las caídas, la torpeza, la desventaja física); y 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 en el grupo de militantes —«Sí... **María... Nico... Fideo... Cascote...** Son los «míos». La familia que nunca tuve... La familia por quién **morir...**» (Oesterheld y Solano López, 2004b, p. 187, negritas en el original). Señalemos que este último concepto difiere profundamente del planteado en la I parte, asimismo 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.

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 cuando Germán se entrega a la nostalgia o a la cavilación, 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 al Eternauta, con el cual es comparado constantemente. Se enfatiza que Salvo siempre está adelante, a la vanguardia, física y mentalmente, y consecuentemente, sus decisiones son incomprensibles para Germán. Salvo, ya Eternauta, siempre parece mirar lo que los demás no pueden, cuestión que lo hunde en una soledad distinta a la de Germán: este último, en esos momentos de alienación del Eternauta, manifiesta el cese de la empatía para con su compañero de aventuras, critica su frialdad, su inhumanidad. No

obstante, cuando a través de los resultados va entendiendo, o bien justificando, las intenciones del Eternauta, incluso 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 (Oesterheld y Solano López, 2004b, p. 160)

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, quienes, aunque del lado de los teóricamente buenos, matan impunemente a los subalternos. En la 11 parte, la juventud (representada en María, Nico, Cascote, entre otros) es valiente y luchadora, pero siempre actúa bajo la premisa del Eternauta, no lo cuestionan como sí hacen los viejos (Germán y Biguá) cuando el líder del grupo toma medidas inexplicables o sacrifica a algunos en el camino a la liberación.

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 11 versión, la plasticidad de Breccia sabe contrarrestar el estereotipo, sumado a que el mayor oponente nunca aparece dibujado. La lectura de que el verdadero poder opresor nunca se hace visible a los dominados se debilita en la 11 parte, al representarse al archivillano Ello como una simple nube negra que no condice con su fama destructiva.

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 solo queda el silencio es el elemento cohesivo de los primeros capítulos. La violencia se presenta de diferentes formas a lo largo de la historia: de asesina silenciosa, de agresión verbal y sospecha, de enfrentamiento y asesinato entre humanos por la supervivencia o bien en forma de confrontación armada con los 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 de la protección del esquema familiar moderno (casi paralelo a la publicidad de la época) y algún planteo ético respecto del 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?», se pregunta Favalli (Oesterheld y Solano López, 2004a, p. 86).



← Juan Salvo, poniéndose el traje aislante para arriesgarse ante la nevada mortal. El énfasis de las expresiones en la secuencia dibujada por Alberto Breccia para la 11 versión de El Eternauta.

La heroicidad impuesta y la heroicidad elegida

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 (Oesterheld y Breccia, 1997, p. 16).

Alberto Breccia y Solano López encaran de distinta manera la representación del héroe, no solamente a razón de su estilo gráfico. En la 1 parte, de 1957, Solano, con un dibujo en la línea del cómic clásico norteamericano (es decir, 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 11 versión, Breccia muestra un estilo más complejo para representar un traje en el cual la máscara antigás esconde el rostro de Salvo, rompiendo con la potencia de la mirada del protagonista, tan explotada gráficamente en la 1 parte y, además, 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 con el otro viajero del tiempo creado por los mismos autores, Mort Cinder), un ser de indefinible edad. Ya en la 11 parte, Juan Salvo no precisa 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, asimismo, en el texto, en las formas discursivas que mediante la voz del personaje son expresadas. En la II versión, quien 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, solo 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. Aquí, Germán cumple el rol sensible y reflexivo que en la II versión fue representado en Juan Salvo/Eternauta; y el Eternauta pierde gran parte de su humanidad en pos de un objetivo percibido como superior.

El escenario «presente» planteado al comienzo del relato de la II parte y el «presente» de la escena final son conceptualmente distintos para el personaje Germán: el primero expone un modelo de labor intelectual y militante en soledad; el segundo representa la camaradería dentro de la lucha continua. También así, mediante 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 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 Eternauta en la 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. En esta II parte se recurre a ciertos auxiliares mágicos como complementos del Eternauta, que lo llevan a superar 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 un distanciamiento entre el personaje y el resto de la comunidad, la soledad del líder en su absoluta sapiencia... Es la construcción más parecida a la de un superhéroe que hallamos entre los casos seleccionados. No obstante, mantiene la disyunción con el objeto amado.

El «héroe colectivo» es una construcción posterior al inicio de la saga. Observamos que esta propuesta fue planteada por Oesterheld por primera vez en 1975, en su momento de escritura en clandestinidad, cuando ya actuaba en Montoneros, es decir, es una interpretación a posteriori de la obra «madre», la I parte de *El Eternauta*. Tal operación reconstructiva puede leerse en el editorial para la reedición de dicha historieta, cuando el autor 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 (...) (1975, mayúsculas en el original).

Con tal revisión plasmada en la noción de héroe colectivo, Oesterheld da relevancia a las heroicidades de los personajes secundarios de la historieta, o al menos así considerados hasta el momento, fomentando una mirada enaltecedora de la acción colectiva, postura que se podemos leer en las versiones aquí analizadas. En nuestro estudio hemos decidido mantener cierta cautela con el término en cuestión: aunque lo encontramos pertinente respecto de la línea ideológica que está trabajando el autor durante este período, 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/ Eternauta y en Germán). Diferente será en el caso de *La batalla de Chacabuco* o de *Latinoamérica y el Imperialismo...*, como veremos en las próximas páginas.

Para concluir, destacaremos algunas marcas generales de la poética tardía de Oesterheld a través del análisis de la saga madre de *El Eternauta* (es decir, la escrita por este guionista), pues solo este relato atraviesa, mediante sus dos partes y la II versión, casi completamente el proceso creativo de este autor (1957-1977). En consecuencia, esta obra resulta muy apropiada para observar los elementos que se reconstruyen o desplazan en este transcurso estético-político. Hecha la aclaración, afirmamos que tales marcas se manifiestan en:

→ El paralelismo entre protagonista y antagonista representado mediante los «ojos-abismo» en el dibujo de Solano López para la segunda parte de El Eternauta.



- a. las alteraciones que sufre el personaje de Salvo/el Eternauta. Desde la I parte, pasando por la II versión, hasta llegar a la II parte, hay un evidente desplazamiento desde el padre de familia, que solo pretende estabilizar su mundo burgués y para el cual la heroicidad es más una imposición que una elección, hasta el líder distante, entregado a una causa social que lo trasciende, conocedor del futuro y justificado por tal motivo;
- b. la representación gráfica, desde el estilo figurativo apolíneo de Solano López en la I parte, luego por el quiebre experimental que produce Alberto Breccia, para luego, en la II parte, retornar a Solano López. Esto último significa el regreso del dibujante original y más conocido para la mayoría de los seguidores, especialmente porque la versión de Breccia no llega a ser muy difundida (recordemos el final «apresurado») ni totalmente aceptada por el público más apegado al estilo de la I parte. Además, la I parte es reeditada en formato libro (en los setenta, el término «novela gráfica» no ha sido instaurado en el mercado) con gran éxito en ventas. Sin embargo, como hemos señalado, el estilo gráfico de esta II parte es notoriamente más expresivo en el trazo y el uso de claroscuros que el de la I parte;
- c. 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 la clandestinidad, los cuales Solano López admite haber «suavizado»,¹² publicados en la revista *Skorpio*.

Algunas observaciones generales sobre este capítulo

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, sea el Imperialismo o los Ellos, envía a sus acólitos a realizar el «trabajo sucio»: el principal antagonista es solo perceptible a través de sus métodos, pues no se muestra en su verdadera forma. Esta metodología de invasión paulatina es la que encontramos en el relato de *Latinoamérica y el Imperialismo...*, historieta que nos presenta la oposición estructural ya en su título, como 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 (Oesterheld, Breccia, A. y Breccia, E., 1997, p. 101).

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 (y, 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»).

Observemos también los modos en que se representa la relación entre el héroe líder y su 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 posmórtem. Un año después, en *El Eternauta* II versión, el héroe también mantiene este vínculo con su comunidad, aunque es esta más reducida, local, y no se produce una mitificación del héroe. Luego, en 1970, *La batalla de Chacabuco* expone una relación jerárquica entre el líder (San Martín) y los héroes secundarios, producto de la vida militar: el distanciamiento está manifestado solo en lo que respecta al rango, pues el líder posee sentimientos similares a los de sus subalternos y empatiza con ellos.

Tres años después, en *Latinoamérica y el Imperialismo...*, se producen variaciones respecto de la construcción del líder, pues los liderazgos, del mismo modo que las heroicidades, se multiplican. Encontramos

12. Sobre esta última etapa, es interesante leer la entrevista realizada por Germán Cáceres (1992) a Solano López, en la que dicho dibujante relata cómo Oesterheld le hacía llegar los guiones, los cuales el mismo Solano modificaba para que no fueran «tan ideológicos» (N. de la A.).

líderes caudillos surgidos del pueblo (Peñaloza, Quiroga) y otros 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 se lo ilustra como la voz contra el imperialismo, no obstante, en una esfera de mito viviente: aislado de la acción violenta planteada en el relato histórico como aislado parece estar de la realidad de la militancia joven de los años setenta. Tal mirada distante del líder está representada en *El Eternauta* 11 parte: es quien conoce el futuro, a quien debe seguirse pese a no comprender totalmente sus decisiones.





3

Historieta, vanguardia y neovanguardia



Los últimos sesenta y sus reconstrucciones míticas

En esta parte del libro intentaremos delinear algunas observaciones respecto de un momento fundamental en la historia de la historieta, que es cuando se entrama con la historia del arte para refundar ambas en un nuevo relato. Desarrollaremos brevemente algunos elementos significativos de este fenómeno en su contexto y en los campos involucrados, intentando plasmar diferentes miradas. Asimismo, argumentar los vínculos y articulaciones que nos permiten establecer elementos comunes entre las historietas que hemos analizado y las prácticas de arte/política durante el período que trabajamos.

Comencemos subrayando que un abordaje de los años sesenta y setenta desprovisto de los paradigmas tan prolijamente instaurados resulta una tarea compleja que no pretendemos solucionar aquí. Buscamos, en cambio, reflexionar sobre tales miradas de y hacia tal período, deteniéndonos solo en algunos elementos muy significativos para la comprensión de la obra de Oosterheld y su relación con las propuestas de arte y política.

Respecto de este problema, nos interesa destacar la noción propuesta por Fredric Jameson (1997), en la cual se señala que un 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 (Fredric Jameson, 1997, p.14).

El riesgo de reconstruir un período es conducirlo a una reducción ideal. En el caso de los años sesenta y setenta, uno de los principales ejes sobre el cual se ha construido el relato es el concepto de revolución, que afecta directamente a la obra de Oosterheld en su última etapa. Según Jameson, hablar de revolución durante esos años era, para los intelectuales, referirse a lo inminente, a lo palpable: «La

revolución no era un concepto meramente histórico y una pieza de museo, sino real y factible» (p. 23).

Otro elemento esencial para la construcción que Jameson propone es la influencia de la figura de Jean-Paul Sartre en el pensamiento de la época y como puente hacia el marxismo para muchos jóvenes. Por otra parte, también destaca el influjo en la mirada sobre la colonización que propone la lectura de Frantz Fanon, en *Los condenados de la tierra* (1963), en la que se plantea la violencia como un hecho redentor del Esclavo frente al Amo. Por nuestra parte, creemos pertinente agregar la importancia que tuvo para la militancia de este período, el filme *La batalla de Argel* (1965), de Gillo Pontecorvo. En este abreviado corpus debemos señalar otro referente que resulta significativo para el mundo de la historieta, como lo es el ya mencionado *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*, de Umberto Eco. Este autor, junto al mencionado Jean-Paul Sartre, a Jaques Lacan y a Marshall McLuhan, es parte de las fuentes desde las que se alimenta la lucidez de los teóricos, también trabajados en la primera parte de este libro, Oscar Masotta y Oscar Steimberg.



Si bien es una cuestión que sobrevuela a lo largo de todo este escrito, es en esta última parte donde intentaremos responder qué definen los conceptos vanguardia y neovanguardia dentro del marco de la historia social del arte. Estas nociones resultan indispensables a la hora de problematizar las relaciones entre arte y revolución durante los años sesenta y setenta, como valores en revisión y conflicto.

Respecto del estudio de las vanguardias históricas, es de obligada referencia el trabajo de Bürger (1987), en el cual, a través de un corpus de casos limitado al dadaísmo, surrealismo, a la vanguardia rusa pos-revolucionaria y al cubismo (solo en cuanto a ruptura con los sistemas de representación previos), el autor sostiene que estos grupos tienen en común

que no se limitan en rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por lo tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa (Bürger, 1987, p. 54).

Ante la figura de los artistas de vanguardia, que dirigen la renovación estética conjuntamente al desprecio por «lo viejo» (basta leer el manifiesto futurista, quizás el más radicalizado políticamente, más allá de la ruptura estética intrínseca en estos discursos), las «tentativas neovanguardistas» eran comprendidas por Bürger precisamente como imposibilidades frente al aparente fracaso vanguardista de fusionar arte y vida (p. 54-55).

No obstante, veinte años después, Foster revisa el rol de las neovanguardias, ya no como ecos débiles del vanguardismo, sino como estrategias estéticas diferentes y operaciones simbólicas recuperadoras de la propuesta de las vanguardias históricas, lo cual lleva a discutir cuál fue su grado real de fracaso. Este autor entiende por neovanguardia a un grupo de movimientos artísticos en Occidente durante la posguerra (años cincuenta y sesenta) que reelaboraron, de forma autoconsciente y crítica, algunos procedimientos vanguardistas, cuestionando la autonomía del arte burgués y la construcción del artista «expresivo». En lo referente a lo estético, acudieron a los objetos cotidianos y a los materiales industriales. Respecto del rol del artista, exaltaron la «indiferencia estética» (Foster, 2001, p. 6) y la práctica social:

Trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo dadá, o bien transformarla según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso; en cualquier caso, reubicar el arte en relación no solo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social (Foster, 2001, p. 7).

Este autor aporta una mirada positiva sobre el proceso de recuperación y reconstrucción que opera la neovanguardia sobre el proyecto de la vanguardia histórica, proponiendo que tal proceso no es una simple mixtura de procedimientos sino una reelaboración crítica. Algunos problemas de la vanguardia que la neovanguardia pretendería revisar serían la ideología moderna de progreso, el concepto de autonomía y de originalidad, el elitismo de sus códigos. Según Foster, el concepto de vanguardia de Bürger tiene como principal obstáculo pretender llevar una definición selectiva, elaborada a partir de contados casos, a aplicarse como *la* teoría explicativa de *toda* la vanguardia.

Es importante recordar que los procesos de vanguardia y neovanguardia llegaron a la Argentina varios años después de sus surgimientos en Europa y Estados Unidos y que no fueron insertos pasivamente sino apropiados, reelaborados y resignificados para articularse con nuestras realidades, lo que llevó a que convivieran propuestas de vanguardia con prácticas neovanguardistas. Como dice este autor, algunos modos en que la neovanguardia actuó sobre la vanguardia, esta «acción diferida», son observables posteriormente, a la distancia de ese proceso histórico:

Es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y lo político para lo que sirve una explicación poshistórica de la neovanguardia, así como una noción ecléctica de lo posmoderno. Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro (Foster, 2001, p. 7).

Cabe aclarar que la noción «acción diferida» (*Nachträglichkeit*) es tomada de Sigmund Freud (*De la historia de la neurosis infantil*, 1917-1919), la cual Foster apropia para explicar el mecanismo por el cual la neovanguardia retoma el proyecto vanguardista de crítica y deconstrucción del sistema burgués del arte actuando desde el interior del mismo, en sus intersticios.

Los historiadores del arte argentino han reflexionado sobre las limitaciones del concepto vanguardia aplicado al campo latinoamericano, que presenta otras formas de vanguardia, como sugerimos anteriormente. A partir del trabajo de Foster, sumado a una fuerte perspectiva crítica como investigadora, Longoni (2007) nos ofrece una definición más ajustada a la coyuntura y período que tratamos aquí. Esta autora señala que la noción de vanguardia es utilizada desde muy diversos ámbitos del campo cultural para definir llanamente lo novedoso o experimental, no obstante lo vanguardista no es definible por sus procedimientos «sino por el efecto sobre el entorno, el contexto en que interviene. Y también, por su condición utópica» (Longoni, 2003, p. 41). En lo que respecta al contexto de los años sesenta y setenta, entiende que tal noción fue recuperada como vocablo por varias razones:

Una, la reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que «hace avanzar» las condiciones para la revolución (artística y/o política). Dos, la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Tres, la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política (Longoni, 2007, p. 2).

Asimismo, siempre mirando un campo argentino, en el cual, más que una revolución propiamente dicha, lo que existió fue un «clima triunfalista», una «percepción optimista» (p. 2) de un cambio inminente e ineludible, Longoni propone una división de la relación vanguardia y revolución en «fases».

La primera, entre los años 50 y comienzo de los 60, comprende vanguardia como equivalente a revolución, ligada principalmente a la experimentación formal. En esta etapa el artista plantea su propia práctica «como actividad política, que en sí misma se concibe capaz de transformar la sociedad» (p. 3).

En la segunda etapa se pone en juego «una superposición de términos equivalentes» (p. 2), especialmente desde mediados de los sesenta, del cual son portavoces intelectuales que retoman como premisa la coherencia ideológica entre arte y vida desde una perspectiva revolucionaria no solo en lo estético sino también en lo social y político, como podemos observar en Masotta (1969, 1970).

A esta fase pertenecen obras que apuntan a la crítica social (desde un amplio espectro que abarca tanto las numerosas alusiones a la figura de Ernesto *Che* Guevara –como las acciones callejeras del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la cultura (FATRA) o las «fuentes rojas»– como a las condiciones de vida de la clase obrera –como Oscar Bony– y a la censura o represión hacia los mismos artistas de vanguardia –como las repercusiones del boicot de Ricardo Carreira y Eduardo Ruano al premio Braque– (en Longoni y Mestman, 2000), inscritas en el objetivo de articular la experimentación formal con la eficacia política. Este proceso es palpable en el grupo de acciones y producciones artísticas –entre los cuales se encuentran militantes de diversas agrupaciones de izquierda–, denominado por Longoni y Mestman «Itinerario del 68». Este recorrido estético-político

pone de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de plásticos experimentales, desde una posición *alternativa* a una de *oposición* –en términos de Raymond Williams–, no solo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen militar entonces vigente, y aun al sistema capitalista (Longoni y Mestman, 2000, p. 21, destacado en el original).

En tal sentido, el transcurso de Oesterheld hacia la militancia en Montoneros supuso una radicalización ideológica que se tradujo al discurso presente en sus guiones pero no canceló la obra misma, por lo cual pueden compararse las producciones de su última etapa con la concepción de arte de esta segunda fase descripta por Longoni.

En lo que respecta a la tercera fase vanguardista, la autora la define como la «falacia» (Longoni, 2007, p. 2). En las postrimerías de los sesenta, se radicalizan las posiciones políticas a la par de un acrecentamiento de hechos violentos:

En ese marco, el arte pasó a entenderse como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido (...). La vanguardia artística pasa a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventa su lugar en la revolución (p. 9).

Es este un transcurso en el cual la experimentación formal, la práctica artística en sí, comienza a perder su sentido dentro del proyecto revolucionario, lo que conduce a muchos artistas a volcarse por completo a la militancia. El estandarte de la vanguardia ya no es autoadjudicado a los artistas, no son ellos los conductores de la revolución sino el pueblo o la organización.

Este transcurso abre un debate que revisa el principio de *eficacia*, noción que carga con la tradición del arte social argentino de mediados del siglo xx, sujeto a la ilustración del mensaje –ya sea difusión los valores, proclamas o denuncia de las injusticias ejercidas sobre los obreros, los pobres, los marginados, como son los

casos de Antonio Berni, Ricardo Carpani, Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, entre otros— que fue, desde lo gráfico, muy aludida en las historietas de *El Descamisado*. Pero también la idea de eficacia es un posicionamiento sobre el rol del artista y función de la obra para los neovanguardias que buscan cuestionar la noción burguesa de arte. El principio de eficacia, entonces, amplía las posibilidades estéticas y de acción política en la relación arte y militancia, buscando fusionar las prácticas estética y política y proponiendo al artista como sujeto social, como parte del pueblo. Esta búsqueda es perceptible cuando Oesterheld habla del género histórico como una posibilidad de «hacer potable» el compromiso, de «hacer un aporte útil» con su trabajo para *El Descamisado* (En *La bañadera del cómic*, 2005, p. 30).

La historieta se pone el traje del Arte

Puede afirmarse que las 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), ya habían comenzado a afectar los modos de producción de la historieta argentina que, más concretamente, podía observarse en la obra de Oesterheld: la incursión en temáticas adultas, la revisión y complejización del perfil heroico de los personajes, la inclusión de recursos narrativos más transgresores como los «picados», los fondos psicodélicos, los primerísimos planos, algunos elementos *noir*, naturalistas o neorrealistas, tanto en westerns —*Sargento Kirk*— como en policiales y ciencia ficción: *Sherlock Time*, *Mort Cinder*. No obstante, en lo que refiere a las formas de circulación y legitimación de la historieta en Argentina, es manifiesto el aporte de Masotta y Steimberg, como teóricos y como organizadores, junto a David Lipszyc, de la I Bienal Mundial de la Historieta, en el instituto Torcuato Di Tella (1968).

Sin pretender extendernos sobre cuestiones que han sido rigurosamente abordadas (Berone, 2011; Regianni, 2007, 2010; Von Sprecher, 1998, 2007, 2010), intentaremos contrastar diferentes miradas, desde el campo de la historieta y desde el campo intelectual, sobre el fenómeno suscitado alrededor de la mencionada bienal.

Algunos importantes referentes entre los historietistas han mantenido una lectura sobre este fenómeno muy alejada de lo celebratorio. Un ejemplo de esta mirada crítica ha sido Carlos Trillo, quien supo referirse a la I Bienal Mundial de



la Historieta como «un fastuoso funeral», un símbolo paradójico del reconocimiento de la institución artística en momentos de una fuerte crisis del mercado de la historieta. No obstante, reconoce la importancia que adquiriría para las generaciones posteriores de historietistas. Veamos cómo, junto con Guillermo Saccomanno, en 1986, asegura que

cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del instituto Di Tella, en la primera Bial 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 (en Vázquez, 2004, p. 2).

Este comentario puede entenderse como un eco, una derivación de lo dicho en la entrevista que Trillo y Saccomanno realizan a Oesterheld en 1975 (en *La bañadera del cómic*, 2005, p. 26) cuando, aun habiendo participado como panelista en la I Bial, el guionista critica la desactualización de la obra allí expuesta, que encuentra poderosamente influida por el estilo gráfico de Alberto Breccia.¹ La queja de Oesterheld parece apuntar a la expansión del estancamiento editorial hacia el ámbito creativo, en este caso concretamente de los dibujantes. Sin embargo, esta bial señala otro aspecto, que es lo que genera una sensación contradictoria entre los historietistas, pues la presencia de historietas en un espacio artístico ha de significar también el reconocimiento de la historieta como arte, estatus por el que en varias oportunidades el mismo Oesterheld se manifiesta, cuestionando la categoría de «arte mayor» y «arte menor»:

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... (En *La bañadera del cómic*, 2005, p. 22).

El contexto de tales declaraciones era el de una industria cooptada por las producciones de Editorial Columba, para la cual Oesterheld realizó muchos guiones durante los años sesenta (como *La brigada Madeleine*, dibujada por Villagrán; *Kabul de Bengala*, dibujada por Altuna, y otros tantos bajo seudónimos),² que ocupó el espacio dejado por las revistas de Frontera, entre 1961 y 1963, y de *Tía Vicenta*, en 1966. A ello se suma la llegada al mercado local de las 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: florecieron nuevos artistas y nuevos espacios en los medios gráficos, proceso de renovación que podemos leer en Martignone y Prunes (2007).

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

2. Situado en la dura crítica hacia dicha editorial, Trillo rescata del paso de Oesterheld por ella y su capacidad para contar «buenas historias», adaptando algunos clásicos de la literatura (N. de la A.).

Desde la intelectualidad de la época, se impone la figura de Masotta como mediador de la legitimación cultural de la historieta. Además de su rol en la bienal, figuran sus escritos sobre historieta, en los que, como hemos visto anteriormente, se destaca como defensor del uso de los medios como herramienta crítica y revolucionaria (1967, 1969, 1970), a la par de Eliseo Verón. Masotta halla, además, otra forma de exponer su postura reivindicatoria hacia la historieta, con *LD. Literatura Dibujada*, cuyos tres números influyen en la apertura de muchos intelectuales a este nuevo objeto de estudio.

Cuando sus usos tradicionales parecen estar en crisis, la historieta ingresa al mundo del arte por esa fisura que crea este grupo de intelectuales. No solamente como objeto de estudio teórico es que la historieta se «institucionaliza» sino también mediante la apropiación estética de algunos de sus elementos por parte de la neovanguardia local. Tal préstamo es diferente al estadounidense pues, como Pablo De Santis (1998) señala, la inclusión de viñetas o escenas del cómic (especialmente en el caso de Lichtenstein) no significa una valorización, como en el caso argentino, sino una acusación a su estereotipia. En el caso argentino, sospechamos que tal adueñamiento tuvo en sus bases una relación nostálgica, afectiva, pues si se considera la expansión de la industria nacional de la historieta durante los años cincuenta, gran parte de la generación de jóvenes artistas e intelectuales de los sesenta y setenta era aficionada a estas lecturas en su niñez o adolescencia. Trillo supo señalar, refiriéndose a los intelectuales de la época:

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 cómic, 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 lo más importante de la producción historietística argentina y mundial (en Barrero, 2005, p. 2).

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 Jorge 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 (Von Sprecher, 1998, p. 10). Se clarifica, entonces, un cambio de perspectiva en el abordaje de la historieta, mirada que se amplía y profundiza en las décadas siguientes, como analiza Berone (2011).

La historieta como herramienta de cambio social

Como ya hemos señalado, el proceso legitimador que tuvo lugar en los años sesenta facilita la apertura «oficial» del público adulto intelectual hacia la historieta, como también favorece la incursión de temáticas y modos de narrar más complejos que los tradicionales. Esta apertura se articula con una mirada política de Oesterheld que se puede encontrar en las historietas de fines de los años cincuenta, pero que es más enfáticamente puesta en práctica desde 1968, con *Che*. 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 solamente en las altas instituciones sino «más sutilmente en toda la malla de la sociedad» (Foucault, 1979, p. 79).

Es notable cómo la historieta *Che* marca un vínculo estético y político entre Oesterheld y la neovanguardia artística, no simplemente por compartir el fenómeno alusivo al mismo suceso contemporáneo, el primer aniversario de la muerte del *Che* Guevara desde diferentes estrategias y miradas,³ sino, principalmente, por articularse ambos bajo la concepción de obra como herramienta para la revolución, explicitando tal posicionamiento.

Entendemos que la claridad buscada por Oesterheld en sus textos no significa linealidad o reducción de lo planteado sino un intento por llegar a un público más amplio y variado. La función pedagógica y política se orienta a 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; y suscitar una lectura crítica que trascienda la versión académica y/o conservadora sobre tales eventos. En ese sentido, Oesterheld otorga gran relevancia a la revisión de algunos hechos históricos tomando como principio narrativo la resistencia.

Como hemos visto en el análisis de las historietas, a partir de 1968 las alusiones a la resistencia al colonialismo o al imperialismo se manifiestan con mayor énfasis, con las consignas apelativas de la época bajo la oposición liberación-dependencia, en el marco de una concepción de 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 (por dar solo algunos ejemplos: Rodolfo Walsh y Julio Cortázar, en el periodismo y la literatura; Luis Felipe Noé,

3. Algunas de las acciones de la vanguardia artística durante ese mismo año fueron el *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* que proclamaba «Un guerrillero no muere para ser colgado en la pared», creado por Roberto Jacoby. Este mismo, junto con Pino Solanas, Osvaldo Getino y otros, publica en 1969 la revista *Sobre* N°1. También en la revista *Hexágono* N°11 (1972) se publicó una imagen xilográfica del *Che*, realizada por Edgardo Vigo, con la leyenda «El sistema coagula rápido la sangre del pueblo. Este no. Ármese» (N. de la A.).

Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo, Carlos Alonso, en las artes plásticas). En el campo de la historieta, Oesterheld cumple este rol referencial. Se observa en sus guiones el uso de vocablos renovados (como «militancia», «arte comprometido», «coyuntura», «rescate cultural», «nacional y popular»), como también la certidumbre en el inminente cambio integral de la estructura social. Oesterheld se puede describir, entonces, como un intelectual comprometido, *engagé*, rol que Gilles Deleuze describe en la siguiente cita:

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 arrojaría 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 (en Foucault, 1979, p. 78).

Estos elementos «de época» conciernen a Oesterheld, especialmente la idea de liberación ligada a concientización, de «hombre liberado», presentando la heroicidad en los personajes revolucionarios, luchadores contra la opresión de su pueblo/comunidad. Este rol heroico es el que le corresponde al artista, al intelectual de la época: entender que la práctica estética se funde con la práctica social, que lo real se convierte en material y fundamento del arte. Observemos que la siguiente frase es tan coincidente en su base ideológica con el discurso presente en *Latinoamérica y el Imperialismo...*, que podría tramarse cómo-damente en la presentación de dicha historieta, no obstante estar extraída de una proclama en forma de mural con el cual Roberto Jacoby interviene el Di Tella en 1968: «Se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha» (en Longoni y Mestman, 2000, p. 105).

En lo que respecta a las construcciones heroicas de las historietas tratadas en este libro, es sugerente la idea de Cataruzza que Marcela Gené (2005) retoma, aludiendo al proceso de construcción o ajuste en el que se encuentran las identidades partidarias en sus aspectos ideológicos durante las décadas del treinta y cuarenta. Entendemos que tal proceso es el que hereda, y al cual remite y reconstruye, el peronismo de izquierda de los años sesenta y setenta. Particularmente, sobre todo en las historietas para *El Descamisado* y *Skorpio*, podemos observar cómo se actualizan y adaptan al nuevo esquema del peronismo algunos elementos del imaginario peronista clásico.⁴ Como hemos

4. Y este mismo proceso de actualización del imaginario peronista precedente se observa en la construcción mítica sobre la figura de Néstor Kirchner, tema sobre el cual puede consultarse Fernández y Gago (2011b) (N. de la A.).

visto, en la II parte de *El Eternauta*, Juan Salvo no difiere demasiado de la construcción del Juan Pueblo: el Eternauta es su superación a través de la conciencia, una conciencia elaborada entre los miembros de la comunidad sobreviviente, luchadora. El Eternauta es un superhombre, un líder iluminado, el guerrero que no teme a los sacrificios necesarios. La construcción identitaria basada en la resistencia que propone Oesterheld en las historietas sobre las cuales trabaja este libro tiene variantes y matices que van trazando un recorrido creciente hacia la radicalización. Por otra parte, la representación de lo nacional se elabora desde los enfoques del relato, no exclusivamente en los escenarios y solamente en el caso de *Latinoamérica y el Imperialismo...* se apela gráficamente a un estilo heredado del realismo social del arte argentino (Carpani, Forner, Guttero). Con mayor o menor éxito, lo que se intenta en estas historietas es plantear lo nacional como una construcción identitaria crítica, situada, consciente de su propio valor y que persigue la independencia estilística respecto de los referentes extranjeros de rigor.



Manifiestos de historieta

Podemos asegurar que ya hay un claro tono vanguardista en las editoriales y en las historietas que Oesterheld realiza entre 1957 y 1962 para la revista *Hora Cero*, etapa previa a las obras que hemos analizado aquí. Pero es en estas últimas producciones donde la idea de vanguardia artística se funde con la de vanguardia política. Ya hemos señalado las marcas de tal radicalización estética e ideológica en el discurso de las historietas en sí: en esta última parte deseamos mostrar tres prólogos o presentaciones que revelan el posicionamiento ideológico de las publicaciones que contenían a estas historietas. En la primera es explícita la firma del mismo Oesterheld, como director de Frontera en 1957 (documento que, si bien es previo al recorte temporal de nuestra selección, nos parece pertinente incluir como antecedente y discurso fundacional del cambio que el proyecto de este guionista produciría en el campo de la historieta). En las otras presentaciones, de *Epopéyas Argentinas* y *El Descamisado*, su autoría no es completamente certera: en el primer caso, el estilo y tono llevan a deducir que, a pesar de no estar firmado, se trata de un texto de Oesterheld; en el segundo, la autoría está más puesta en duda, pues se supone que la redacción responsable de ese prólogo involucraba a otro u otros miembros de Montoneros (Von Sprecher, 2007). No obstante, tal cuestión no afecta

a los fines de señalar el posicionamiento ideológico de las revistas en cuestión.

Veamos el primero de los casos: la presentación del primer número de *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. 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, la 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 (Oesterheld, 1957, p. 16).

Observemos cómo Oesterheld manifiesta una convicción en el poder de cambio del que —él sostiene— es poseedora la historieta y su público («que sabe distinguir»), palabras impregnadas de la impronta victoriosa vanguardista: «estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir». Comparemos tales palabras con el discurso propio de la vanguardia artística, que se plantea como precursora, quien guía y se adelanta, que distingue su verdad como la única, lo cual se opone y contrasta con un Otro, un portador de la no verdad. Aunque Oesterheld nunca señala a ese Otro en algún caso concreto, marca una diferenciación entre una historieta «buena»: «recia y alegre, violenta y humana, (...) que agarra con recursos limpios, de buena ley, (...) que sorprende al lector porque es nueva». Esta conciencia y este *generar conciencia* sobre el poder de la historieta, el poder de la novedad, es el criterio que domina sus primeras producciones, cuestión que luego se desplazará hacia lo político. No obstante, la visión de la obra como modificadora del futuro se enfatiza aún más en sus historietas tardías, pues conlleva un uso pedagógico absolutamente funcional al contenido político.

El primero de los siguientes textos es el aparecido en el número uno de la revista *Epopeyas Argentinas*, como presentación de *La bata-*

Ila de Chacabuco. El segundo introduce la primera entrega de *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra*, en el semanario *El Descamisado*:

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. (Oesterheld y otros, 1970, p. 2, mayúsculas en el original).

¿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. Cuál fue la realidad de nuestro pasado y cuál 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. Tienen balas y sangre en su negra historia. Esa historia es la que empezamos a contar desde este número (en Oesterheld y Durañona, 2004, p. 7, mayúsculas en el original)

Es destacable, en estas dos presentaciones, el interés por hacer aprehensible la Historia a los jóvenes y a las personas comunes, mediante microrrelatos cercanos a una formación histórica emotiva. La pretensión de «humanizar» la Historia se refleja en el abordaje pretendidamente naturalista de los héroes y protagonistas, intención que muchas veces se diluye en *Latinoamérica y el Imperialismo...* por su fuerte polarización de los hechos históricos. Por otra parte, desde la presentación se subraya la misión de revisar críticamente la historia oficial y fomentar la construcción de un nuevo concepto de nacionalismo, como dijimos, fuertemente posicionado en una formación o lectura afín a José María Rosa, Arturo Jauretche o Juan José Hernández Arregui. La intención vanguardista de la novedad es actualizada a una propuesta más cercana a las prácticas de arte/política del mismo período –muchas de las cuales están también vinculadas a Montoneros, como ya señalamos– que se fundamentan en el fin de establecer *la* verdad revolucionaria, el eje de la resistencia política.

Señalábamos anteriormente cómo Jacoby describe la lucha utópica revolucionaria como «necesaria, sangrienta y hermosa» y al artista de

neovanguardia como artífice del cambio social. Observemos cómo el sentido de quiebre con el pasado a través de la violencia se presenta como inevitable y bello, y encuentra elementos comunes con la poética de la historieta de *El Descamisado*, como también con *El Eternauta* II parte. El desplazamiento conceptual de la «belleza» hacia una estética de la violencia deja marcas en los vocablos usados en las historietas, las representaciones gráficas de la muerte y la destrucción o la construcción de los héroes dispuestos a morir o matar por el avance de la lucha revolucionaria. Estos elementos revelan, a nuestro criterio, un posicionamiento del guionista que, compartido o no por los dibujantes, enmarca a estas historietas en una poética fuertemente radicalizada en lo político.

La «buena» historieta es, según esta perspectiva, la «fuerte (...) recia y alegre, violenta y humana (...) de buena ley (...) nueva, (...) original, (...) moderna, de hoy, de mañana». La «buena» historieta debía estar comprometida activamente con la realidad, debe contar la verdad histórica de las luchas del pueblo contra el imperialismo, debe trastornar e inquietar, es decir, ser una herramienta para el cambio social. Observemos los puntos en común con el posicionamiento que León Ferrari expone en el texto *El arte de los significados*, que la política es material estético y que, desde la perspectiva de los grupos de arte de vanguardia, «el arte será la eficacia y la perturbación» (En Longoni y Mestman, 2000, p. 173-174). Asimismo, cabe destacar un fragmento de la Declaración de Buenos Aires, desde la cual «los plásticos de vanguardia de la comisión artística de la CGT de los argentinos» proclaman

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en «karmas para la lucha.

Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo (en Longoni y Mestman, 2000, p. 236).

Estos textos⁵ tienen su base teórica en la lectura directa o indirecta – mediada por las lecturas elementales de los intelectuales y militantes de izquierda de la época: el *Che*, Lenin, Trotsky, Mao– de Marx y su idea dialéctica de la realidad. Como también puede observarse en el espíritu que alienta particularmente la presentación de *El Descamisado* y el eje del relato de todas las historietas analizadas, la concepción dialéctica de la realidad supone la necesidad de un permanente avance y, con ello, una destrucción de algunas fórmulas del pasado para que la realidad se transforme.

Hemos señalado que la historieta, a partir de los años sesenta, ingresa oficialmente al campo del Arte y comienza a compartir con

5. Se recomienda la lectura de muchos otros textos reproducidos en Longoni y Mestman (2000) que utilizan estos principios comunes del compromiso y la acción revolucionaria como ineludibles para una práctica artística vital (N. de la A.).

este algunos procesos y problemáticas, como lo son los conceptos de obra y de artista marcados por una revisión del vanguardismo, un grupo de prácticas arte/política que se inscriben en lo que se ha denominado «neovanguardia». Al respecto, hemos observado que, si bien Bürger (1987) delinea algunos principios elementales del pensamiento vanguardista, es más rico el planteo de Foster (2001), en el cual se sugiere la existencia de una relación filial entre vanguardia y neovanguardia, la segunda como recuperadora del proyecto de la primera e incluso como quien lo concreta, desde lo estético y también a través de lo político, insertándose en las fisuras del sistema.

En forma parecida a la historia de las artes plásticas locales –en la cual se evidencia menor distancia temporal entre los procesos de vanguardia y de neovanguardia que en los casos europeo y norteamericano–, las historietas de Oesterheld que aquí hemos estudiado combinan elementos vanguardistas y neovanguardistas, con preeminencia de alguno ellos según el año y la publicación en la cual aparecen. Por ejemplo, el mecanismo neovanguardista de filtrar un discurso crítico, que apela a proclamas vanguardistas de ruptura y revolución, en una institución no identificada con esa ideología, como sucede con las obras publicadas en *Gente* o, incluso, en *Skorpio*.

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

Nuevas poéticas y mundos posibles

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 que abarca la aparición de *Che* (1968) hasta el final de la publicación de *El Eternauta* II parte (1978), vínculo expresado en un corpus de obras de Héctor G. Oesterheld. Hemos afirmado que, en dichas historietas, se desarrolla una poética peculiar que implica un uso del arte como herramienta didáctica del discurso político de izquierda, 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» (2000, p. 15), como 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, propusimos la existencia de procesos de vanguardia y de neovanguardia en la historieta argentina. Ampliamos estos conceptos y entendimos que la temporalidad de ambos procesos hubo de diferir entre la historieta y las artes visuales en general. Específicamente, sugerimos 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 seleccionado de la obra de Oesterheld, 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. Nuestro análisis indica que Oesterheld respondió a una tendencia heterodoxa, de ruptura y creati-

vidad 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 tardía de Oesterheld, proceso entramado 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 de 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 también las miradas sobre ellos, debido a lo cual nuestra pretensión ha sido elaborar una propuesta enriquecedora, siempre perfectible, de 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 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 fue uno de los factores influyentes en la pérdida de la masividad de la historieta en este período. No obstante esta marginalidad involuntaria, hubo otras alteraciones respecto de 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 es, desde sus inicios, un producto cultural impregnado de ideología, sea por influencia de los medios en los que se publica, por el público al que se dirige, por el discurso de su creador o por tantos otros condicionantes. No obstante, lo que distingue a las historietas aquí investigadas es que



han sido concebidas bajo la función de difundir una postura política respecto de la sociedad y de la historia, bajo un criterio pedagógico. Sin dudas, el contexto en el que aparecen estas propuestas no es el más benigno para su prosperidad, pues esta incorporación paulatina, pero cada vez más explícita, de contenidos ideológicamente vinculados, primero a la militancia de izquierda, y luego, más específicamente, a Montoneros, no puede articularse tradicionalmente en el sistema del mercado editorial.

Podemos encontrar en esta imposibilidad razones políticas (primero la censura bajo el gobierno de Onganía, luego el paso a la clandestinidad de Montoneros y, finalmente, la censura y persecución de la dictadura militar autodenominada «Proceso de

Reorganización Nacional») y económicas (cierre de editoriales y decrecimiento del consumo de historietas).

La voluntad de hacer de la historieta una herramienta de difusión de contenidos, que se hace más explícita en los últimos años, ha sido definida como pedagógica, al proponer una aproximación mediante el entretenimiento y la identificación de los jóvenes con los hechos históricos y sus personalidades. Dijimos que se aspira a tal identificación mediante un planteo histórico no académico, enfáticamente posicionado, 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 la imagen de ciertos caudillos como héroes rebeldes, héroes del pueblo. Hemos señalado, también, que este planteo, atractivo para 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 el interés de adultos por la Historia tiene un valor como intento y experiencia de articulación de lo popular y masivo bajo intereses didácticos.

Este libro también ha pretendido revisar algunas posturas referidas a la cultura popular, rescatando fundamentalmente la concepción de Stuart Hall 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 resignifican elementos del cómic extranjero, articulándolos con el 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 en 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 o Steimberg, que revisan las ideas de Eco y proponen a la historieta como herramienta estética y política; hasta los artículos de Juan Sasturain, quien, sin dudar de la condición artística del género, sostiene que la crítica social y la marginalidad son características intrínsecas a la historieta argentina.

Entendemos, por lo tanto, que las historietas de Oesterheld aquí trabajadas conforman un núcleo que rediscute el lugar del arte: conforman 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 y genera un nuevo espacio intersticial.

Dentro del vasto espectro de información y posibilidades de abordaje teórico que nuestro tema nos ofrecía, decidimos 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 significó únicamente migración de artistas, cierre de editoriales o declive del consumo de historietas a favor del entretenimiento televisivo... Fue también un importante semillero para la articulación del lenguaje de la historieta con la crítica social y política, al generar propuestas que sirvieron y sirven como referentes para las prácticas de arte/política en nuestro país, desde la posdictadura hasta el presente. Es, precisamente, este el objetivo de nuestro aporte: repensar las formas en que la historieta ha tenido y tiene injerencia en la construcción de la memoria ético-política de nuestro país.

Biografías de los autores

Héctor Germán Oesterheld

Nació el 23 de julio de 1919 en Buenos Aires. Fue secuestrado y desaparecido por la última dictadura militar.

La formación literaria de su niñez (E. Salgari, R. L. Stevenson) marcó para siempre el vuelo de sus relatos.

En 1957 funda la 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. Trabajó, además, para editoriales como Abril y Columba, en diferentes épocas.

Durante los años setenta, viviendo en la clandestinidad, realiza los guiones de historietas como *La Guerra de los Antartes* (diario *Noticias*), *Camote* (revista *Evita Montonera*), *Latinoamérica* y *el Imperialismo*. *450 años de guerra* (semanario *El Descamisado*) y *El Eternauta* II parte (revista *Skorpio*). En 1977 es secuestrado y pasa a formar parte de la lista de desaparecidos de nuestro país, como también sus cuatro hijas Diana, Beatriz, Estela y Marina, sus dos yernos (de los cuales sobrevivió uno) y dos de sus nietos. Se sabe que pasó por diferentes centros de detención (se lo vio en el «Sheraton» y el «Vesubio») 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 militares.

Alberto Breccia

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

En nuestro país trabajó como dibujante desde 1938, cuando tenía 19 años y ganaba «*un peso por cuadro*».

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 dio frutos como *Mort Cinder*, *Che* y la segunda versión de *El Eternauta*. Posteriormente, Breccia se focalizó en la adaptación de *Los mitos de Chtuhlu*, de Lovecraft, y comenzó a indagar en el género de terror.

A partir de 1975 trabajó junto al guionista Carlos Trillo (*Un tal Daneri*, *Nadie*, *Viajero de gris*). Con Juan Sasturain realizó entre 1982 y 1983 la historieta *Perramus*, publicada en Europa en 1984. Con este mismo guionista luego se dedicó a la adaptación de cuentos, como *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga, o *Las mellizas*, de Juan Carlos Onetti.

También ejerció como docente, labor en la que aportó a la formación de muchos nuevos dibujantes e ilustradores, entre los cuales se encuentran sus tres hijos: Patricia, Cristina y Enrique.

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. Realizó su primer trabajo profesional en *Vida del Che*.

En 1972 comenzó a trabajar en la serie *Spy 13* para la editorial Fleetway, para la cual trabajaron muchos otros dibujantes argentinos durante esos años.

En los siguientes años dibujó adaptaciones de clásicos literarios, como *La leyenda de Thyl Ulenspiegel*, adaptación de Norberto Buscaglia de la obra de Còster. En 1976, con guiones de Carlos Trillo, realiza *Alvar Mayor* y *El buen Dios*, también comienza a dibujar para la revista y la colección de novelas juveniles de *Billiken*. En los siguientes años trabajó para las revistas *Super Humor* y *Fierro*, de ediciones de la Urraca, como también para las revistas de editorial Columba.

Ingresó al mercado norteamericano de la mano de la editorial Marvel, con el cómic *X-Force* (2000). Actualmente dibuja *Swamp Thing* de DCComics.

Leopoldo Durañona

Dibujante argentino nacido a fines de los años treinta. Sus trabajos fueron publicados en las revistas *Frontera* y *Hora Cero*, como también en las editoriales Abril, Columba y Fleetway.

A principio de la década del setenta emigró a Estados Unidos y allí dibujó historietas para las revistas *Creepy*, *Eerie* y *Vampirella*, de la Warren Publishing. También, algunos trabajos para Marvel, DC y Dark Horse). 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.

Francisco Solano López

Nació 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* y *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 y trabajó tanto para Oesterheld como para Ricardo Barreiro, Guillermo Saccomanno y Carlos Sampayo. Desde 1984 hasta 1995 vivió en Brasil, período en el que trabajó para Dark Horse y Fantagraphics, editoriales estadounidenses, como también en algunas historietas que fueron publicadas en revista *Fierro* (*Instituto* y *Ministerio*, con Barreiro). Volvió a la Argentina y siguió trabajando en varios proyectos, entre los que se destacó la saga *Universo Eternauta*, con Pol Maiztegui, hasta su fallecimiento el 12 de agosto de 2011 en Buenos Aires.

Bibliografía

- ACHA, Juan (1981). *Arte y Sociedad, Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (Vol. 2). México: Fondo de Cultura Económica.
- ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín (2006). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (Vol. 2). Buenos Aires: Planeta.
- ARIAS, Eduardo (1983). Oesterheld: yo compartí su celda. En *Feriado Nacional* (5) (p. 80). Buenos Aires: La Urraca.
- ÁVILA, Felipe (2007). *Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres* (Vol. 1 y 2). Buenos Aires: Deux.
- BARRERO, Martín (2007). *La metáfora como arma. Entrevista a Carlos Trillo* (I y II). Recuperado el 7 de enero de 2009, de <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Trillo/1.htm> y de <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Trillo/2.htm>.
- BARTHES, Roland (1968). *El efecto de realidad*. París: Escuela Práctica de Altos Estudios.
- (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En S. Niccolini, (Comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BERONE, Lucas (2006, octubre). *La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos*. Ponencia presentada en las VII Jornadas Teatro-Cine-Narrativa: abordajes transdisciplinarios, Buenos Aires.
- (2010). Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. *La historieta como estructura híbrida de significación*. En *Avatares de la Comunicación y la Cultura* (1) (p. 108-121).
- (2011). *La fundación del discurso sobre historieta en Argentina: de la «operación Masotta» a un campo en dispersión*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.

- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Península.
- CÁCERES, Germán (1992). *Oesterheld*. Serie Narradores Argentinos. Buenos Aires: Del Dock.
- CASTILLO, Abelardo (2001). El vivir era siempre ahora. En Banco Velox, *Pintura Argentina. Nueva figuración* (8) (p. 5-6). Buenos Aires: Banco Velox.
- CASTORIADIS, Cornelius (2008). *El Mundo fragmentado*. La Plata: Terramar.
- CATARUZZA, Alejandro (2008). *Los años sesenta y setenta en la historiografía argentina (1983-2008): una aproximación*. Recuperado el 20 de junio de 2010, de <http://nuevomundo.revues.org/index45313.html>
- (2009). *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CORREAS, Carlos (2007). *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires: Interzona.
- CORTÁZAR, Julio (1988). *El intelectual y la política en Hispanoamérica*. En O. Paz, *La isla final*. Mallorca: Ultramar.
- (2002). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Doedytores.
- COSSIA, Lautaro (2009). Héctor Oesterheld: en busca de una trayectoria intelectual. *Diálogos de la comunicación* (78), 1-10.
- COURTES, Joseph (1980) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. Buenos Aires: Hachette.
- DE MAJO, Oscar (2008). *Historieta argentina. La primera mitad de la historia*. Recuperado el 5 de setiembre de 2010, de http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_argentina_la_primera_mitad_de_la_historia.html
- (2009) *La historieta argentina en el siglo XIX*. Recuperado el 5 de setiembre de 2010, de http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_historieta_argentina_en_el_siglo_xix.html
- DE SANTIS, Pablo (1998). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand (1973). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, 8ª Ed., Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- EISNER, Will (1988). *El cómic y el arte secuencial*. España: Norma.
- ESCOBAR, Ticio (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena en Paraguay*. Asunción: RP y Museo del Barro.
- ESQUIVADA, Gabriela (2009) *Noticias de los montoneros*. Buenos Aires: Sudamericana.

- FANON, Franz (1963). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FANTONI, Guillermo (1998). *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- FEINMANN, José Pablo (2003) *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, Laura y GAGO, Sebastian (2011a, agosto). *La saga El Eternauta. Modelos de sociedad y transformaciones de su discurso*. Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Neoépica y II Congreso Internacional Sagas Fantásticas, Córdoba, Argentina. Digilenguas (10) (p. 58-65).
- (2011b, agosto). Lula y Kirchner: relaciones entre mito político e historieta. En N. Chinen, P. Ramos y W. Vergeiro (Coords.), *Primeras Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Anais eletrônicos*, ISSN-ANAIS: 2237-0323. [CD]. São Paulo, Brasil: Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. España: Akal.
- FOUCAULT, Michel (1979). *Microfísica del poder* (2ª edición) Madrid: La Piqueta.
- GENÉ, Marcela (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- GLUSBERG, Jorge (1978). *Retórica del Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GOCIOŁ, Judith y ROSEMBERG, Diego (2000). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- HADJINICOLAOU, Nicos (1988). *Historia del arte y lucha de clases* (13ª edición). México: Siglo Veintiuno.
- HALL, Stuart (1984). Notas sobre la deconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (1960). *La Formación de la Conciencia Nacional*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- HOBBSBAWM, Eric (1997). *Historia del siglo xx*. Barcelona, Crítica.
- JACOBY, Roberto (2005). *Miedo, estrategia de la alegría, energía*. Recuperado el 9 de setiembre de 2007, de <http://glosariodeurbanidad.blogspot.com/2005/10/miedo-estrategia-de-la-alegria-energia.html>
- JAMESON, Fredric (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba, Argentina: Alción.

- JITRIK, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- JOLY, Martine (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca.
- KING, John (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone.
- La bañadera del cómic (Eds.) (2005). *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: La bañadera del cómic.
- LIPPARD, Lucy (1973). *Six Years: The desmaterialization of the Art Object from 1966-1972*. New York: Praeger.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- LONGONI, Ana (Comp.) (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2007, junio). «Vanguardia» y «revolución»: ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Brumaria* (8). Recuperado el 10 de setiembre de 2010, en <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>
- MALINOWSKY, Bronislaw (1974). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Ariel.
- MARTIGNONE, Hernás y PRUNES, Mariano (2008). *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires: Librería.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, Carlos. Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina. Recuperado el 5 de setiembre de 2010 en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones_y_analisis_teoricos_sobre_la_historieta_argentina.html
- MASOTTA, Oscar (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Mc CLOUD, Scott (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. USA: Kitchen Sink Press.
- MUÑOZ, José y SAMPAYO, Carlos (1986). *Sudor Sudaca*. París: Futuropolis.
- OESTERHELD, Héctor (1957, febrero). Defendamos la historieta. En *Hora Cero Suplemento Semanal* (1) (p. 16). Buenos Aires: Frontera.
- OESTERHELD, Héctor y BRECCIA, Alberto (1997). *El Eternauta y otras historias*. Buenos Aires: Colihue.
- OESTERHELD, Héctor, BRECCIA, Alberto y BRECCIA, Enrique (1997). *Che*. Buenos Aires: Gedisa.
- (2007). *Che*. Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta (15). Buenos Aires: Clarín.

- OESTERHELD, Héctor, CAMPDEPADRÓS, DE SIMONE y GATTI (1970, setiembre). La batalla de Chacabuco. *Epopeyas Argentinas* (1). Buenos Aires: Editorial Carlos Martino.
- OESTERHELD, Héctor y DURAÑONA, Leopoldo (2004). *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra*. Buenos Aires: La cuadrícula.
- OESTERHELD, Héctor y SOLANO LÓPEZ, Francisco (1975). *El Eternauta*. Buenos Aires: Récord.
- (1994). *El Eternauta*. Segunda parte. Buenos Aires: Récord.
- (2004a). *El Eternauta*. Biblioteca Clarín de la Historieta (5). Buenos Aires: Clarín.
- (2004b). *El Eternauta II*. Biblioteca Clarín de la Historieta (19). Buenos Aires: Clarín.
- O'DONNELL, Pacho (2008, mayo). *El Revisionismo histórico*. Buenos Aires: Perfil. Recuperado el 10 de julio de 2008, de <http://www.odonnell-historia.com.ar/articulos/revisionismohist.htm>
- PROPP, Vladimir (2009). *Morfología del cuento* (4ª edición). Madrid: Akal.
- REGGIANI, Federico (2007, noviembre). *Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación*. Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Rosario, Argentina. Recuperado el 8 de octubre de 2009 de <http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/09/02/14-analisis-sintesis-y-velocidad-la-construccion-de-la-secuencia-en-historieta-como-lugar-de-emergencia-de-la-instancia-de-enunciacion-federico-reggiani/>
- (2009a). La historieta como pariente pobre: sistema de enunciación y «jerarquía entre los géneros» o la historieta frente a la literatura y el cine. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Anexo 2) (p. 407-425).
- (2009b). Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta. En *ACTAS del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, ISSN 1851-7811. Recuperado el 10 de febrero de 2010 de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Reggiani.pdf>
- RICHARD, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROIG, Arturo (1984). *Narrativa y cotidianeidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Belén.
- SACCOMANNO, Guillermo (2004). El pasado que vuelve. En *Mort Cinder*. Biblioteca Clarín de la Historieta (13) (p. 8-12). Buenos Aires: Clarín.

- SAID, Edward (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Argentina: Debate.
- SARTELLI, Eduardo, GRENAT, Stella y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana (2009). *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*. Buenos Aires: Ediciones RYR.
- SASTURAIN, Juan (1995). *El Domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.
- (2010). *El aventurador. Una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aniquilina.
- SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (2008). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- STEIMBERG, Oscar (1970). Historieta e ideología en la argentina. 1936-1937 en la vida de Patoruzú. En O. Masotta, *La Historieta en el mundo moderno* (p. 159-173). Barcelona: Paidós.
- (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- (2000). La nueva historieta de aventuras. Una fundación narrativa. En N. Jitrik (Ed.), *Historia de la literatura argentina. La narración gana la partida* (Vol. 11). Buenos Aires, Emecé. Recuperado el 12 de diciembre de 2011 en <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Especial/Argentina/Oscar/Steimberg.htm>
- TERÁN, Oscar (2010). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- TRILLO, Carlos (1986). Algo se muere en los 80. En *Catálogo de la 6ª Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*. Córdoba, Argentina.
- Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. (2003). *Vanguardias Argentinas*. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. 2 a 5 de diciembre de 2002. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- VÁZQUEZ, Laura (2010). *El oficio de las viñetas*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *El silencio de la industria editorial argentina en la producción de revistas de historietas*. Recuperado el 3 de agosto de 2007, de <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/AEC/o6/Revistas.htm>
- VELEZ, Álvaro (2005). *Cuando el cómic es para los adultos*. Recuperado el 3 de agosto de 2007, de <http://68revoluciones.com/?p=433>
- VERBITSKY, Horacio (2006). *Ezeiza*. Buenos Aires: Página12/Sudamericana.
- VERÓN, Eliseo (1969). *Lenguaje y Comunicación Social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VON SPRECHER, Roberto (1998). H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta. *Tramas para leer la literatura argentina* (8), ISSN 0328-2309. Recuperado el 10 de

- octubre de 2009 en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/vonsprecher_hgo_campo1.pdf
- (2007). El discurso montonero en las historietas de Héctor G. Oesterheld. *Astrolabio* (4) (p. 1-14). Recuperado el 10 de octubre de 2009 en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/05/vonsprecher_discurso_montonero.pdf
- (2009). Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía. *Diálogos de la Comunicación* (78) (p. 1-10). Recuperado el 20 de marzo de 2010 en <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/07/78vonsprecherroberto.pdf>
- VON SPRECHER, Roberto y REGGIANI, Federico (Eds.) (2010). *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.
- (Eds.) (2011). *Teorías sobre la Historieta*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.
- ZATONYI, Marta (1997). *Una estética de las artes y el diseño de imagen y sonido* (3ª edición). Buenos Aires: Kliczkowskipublisher.

Filmografía consultada

- BAYLO, Víctor y STEFANELLO, Daniel (Directores / Productores / Guionistas) (1998). *H.G.O.* [Película documental]. Argentina.
- FIORE, Daniela (Directora / Guionista) y AZAMOR, Julio (Guionista) (2008). *Imaginadores* [Película documental]. Argentina: Primer Plano.
- MUSU, Antonio (Productor) y PONTECORVO, Gillo (Director) (1965). *La batalla de Argel* [Película]. Argelia / Italia: Igor Film / Casbah Film.
- VIDAL, César (Director/Productor/Guionista) (1993). *Mastercomic's* [Película documental]. Argentina: LVC.

Entrevistas realizadas

- FERNÁNDEZ, Laura (2012, febrero 24). *Entrevista a Horacio Lalia* [CD]. Buenos Aires.

Índice alfabético

Los números en cursiva remiten a las ilustraciones.

A

arte/política: XIII, 17, 25, 27, 103, 115, 117, 124

B

Breccia, Alberto: XIV, 24, 43–55, 62, 65, 67, 68, 74, 81, 83, 94, 97, 98, 109, 125 | 65, 83, 94

Enrique, Breccia: XIV, 24, 34, 62, 67, 69, 98, 126 | 67

C

caricatura: 19–21

Che: XIV, 24, 34, 35, 41, 45, 49, 62–69, 80, 98, 107, 111, 116, 121, 126, 132

cómic: 26, 36, 40–42, 45, 47–50, 55, 65, 75, 81, 94, 108–110, 123, 126, 130, 132, 134

compromiso: XIV, 24, 108, 116

Cordobazo: 45, 80

D

dictadura: 26, 37, 53, 64, 65, 69, 123, 125

discurso: XIV, 17, 19, 20, 23–25, 40, 41, 44–46, 48, 51, 57, 59, 60, 62, 71, 76, 78, 107, 111–114, 117, 121, 122, 129, 131, 135

Durañona, Leopoldo: 24, 43, 62, 71, 73–77, 79, 115, 126, 133 | 73, 77

E

Eco, Umberto: 25, 39–42, 47–49, 51, 104, 124, 130

Ediciones de la Urraca: 126

Ediciones Récord: 81

Editorial Columba: 20, 109

Editorial Frontera: 22, 35, 62, 97, 114

Editorial Jorge Álvarez: 62, 65

Editorial Novaro: 23, 47, 109

Ejército Revolucionario del Pueblo: 69

El Descamisado: 71, 78, 108, 112, 113, 116, 125

el Eternauta (personaje): 17, 84–89, 90, 91, 94, 95, 113

El Eternauta (historieta): X, XIV, 17, 24, 26, 33, 34, 41, 44, 49, 50, 55, 62, 63, 68, 73, 74, 80–83, 86, 88, 91, 95–99, 111, 113, 116, 121–123, 125–127, 131–133, 135 | 83, 86, 91, 94, 97

Epopeyas Argentinas: 113, 114, 133

esténcil: X, 17, 32

estética: XIV, 21, 24, 33, 35, 37, 46, 48, 54, 67, 78, 81, 104, 105, 108, 110, 112, 113, 116, 124, 135

Estudios Culturales: 32, 35

Evita. Vida y obra de Eva Perón: 62, 64

Ezeiza: 70, 134

F

fanzine: XV, 21

G

Glusberg, Jorge: 25, 43, 47–49, 131

graffiti: 32

H

historia social del arte: XIII, 25, 59, 104

historieta: IX–XI, XIII–XV, 17–27, 29, 31–37, 39–55, 62–69, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 88, 91, 96, 98, 103, 104, 108–114, 116, 117, 121–124, 126, 129–135

humor gráfico: 19–21, 23

I

ideología: 26, 31, 34, 41, 45, 46, 50, 80, 82, 105, 117, 122, 134

Instituto Di Tella: 64, 109

izquierda: 18, 48, 65, 70, 71, 75, 78, 80, 81, 107, 112, 116, 121, 123

L

La batalla de Chacabuco: 70, 79 | 70, 79

La guerra de los Antartes: 69

Latinoamérica y el Imperialismo: 24, 35, 41, 44, 46, 49, 52, 62, 63, 68, 71–75, 77–80, 89, 96, 98, 111–113, 115, 123, 125, 133 | 73, 77

Lipszyc, David: 108

M

marginal: 26, 32, 35, 37, 39

Masotta, Oscar: XIII, 23, 25, 26, 33, 34, 40, 42–50, 67, 104, 106, 108, 110, 124, 129, 130, 132, 134

militancia: xiv, xv, 55, 63, 74, 78, 89, 91, 93, 95, 98, 99,
104, 107, 108, 111, 112, 122, 123, 129
Montoneros: 18, 26, 47, 69, 71, 75, 76, 80–82, 96, 107,
113, 115, 123, 135

N

neovanguardia: 27, 49, 55, 86, 101, 104–106, 110, 111, 116,
117, 121

O

Oesterheld, Héctor: x, xiv, 17, 20, 22–27, 31, 34, 35, 41,
44, 45, 50–55, 61, 62, 65–69, 71, 73–76, 78–82,
84, 85, 87–89, 91–96, 98, 103, 107–109, 111–115,
117, 121–127, 129, 130, 132–135 | 91

P

**Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército
Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP):** 69

peronismo: 18, 19, 70, 74, 75, 78, 80, 81, 91, 112, 131

popular: x, 17, 20, 23, 24, 26, 31, 32, 34–36, 40, 49, 51, 53,
59, 60, 74, 91, 112, 123, 124, 131

posdictadura: xv, 37, 55, 81, 91, 124

R

Rawson: 46, 69

realismo: xv, 33, 54, 113

revisionismo: 74

revolución: xiv, 18, 25, 50, 52, 64, 66, 103, 104, 106, 107,
111, 117, 132

S

Sasturain, Juan: 19, 21, 22, 26, 32, 37, 53–55, 78, 124, 126,
134

Solano López, Francisco: 24, 62, 81, 82, 86–88, 91–94,
97, 98, 127, 133 | 86, 91, 97

Steimberg, Oscar: 21, 25, 46, 47–49, 104, 108, 110, 124,
129, 134

T

tira: 20–22, 33, 34

U

urbano: 27, 32, 35, 36, 51

V

vanguardia: 18, 19, 23, 27, 47, 92, 101, 104–107, 111,
112–114, 116, 117, 121, 130–132

Verón, Eliseo: 25, 34, 43–47, 49, 110, 134

Vida del Che: 64, 65, 67, 126 | 65, 67

EDIUNC
Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

Dirección	Pilar Piñeyrúa
Corrección	Juan López
Foto de la autora	Marisa Beltrán
Diseño	María Teresa Bruno

En esta edición de HISTORIETA Y RESISTENCIA se utilizó papel ilustración de 300 g para las cubiertas y papel ahuesado de 80 g para el interior.

El libro se compuso con la tipografía Kalidoscopio, diseñada por Juan Pablo del Peral (Mendoza).

Se terminó de imprimir en octubre de 2012, en talleres gráficos Ferrograf, Boulevard 82 N° 535 (32 e/27 y 28), La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

