

Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, 5

Sebastian Gago  
Iván Lomsacov  
Roberto von Sprecher  
(editores)

---

**Recuerdos del presente**  
**Historietas argentinas contemporáneas**

Lucas Berone, Laura Caraballo, Ángel Dalmazzo,  
Laura Fernández, Sebastian Gago, Juan Carlos  
García, Pilar Heredia, Iván Lomsacov, Federico  
Reggiani, Nacha Vollenweider, Roberto von  
Sprecher

---

Escuela de Ciencias de la Información  
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de Córdoba  
2013

Gago, Sebastian  
Recuerdos del presente : Historietas argentinas contemporáneas /  
Sebastian Gago, Iván Lomsacov y Roberto von Sprecher, editores. -  
Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, 2013. - (Estudios y  
Crítica de la Historieta Argentina ; 5)  
144 p. ; 21x15 cm.

ISBN:

I. Historieta Argentina. I. Iván Lomsacov II. Roberto von Sprecher. III.  
Título

CDD 741.5

Fecha de catalogación:

1a. Edición: abril de 2013

**Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina.**

Directores: Roberto von Sprecher y Federico Reggiani.  
(<http://historietasargentinas.wordpress.com>)

Diseño de portada: Nacha Volenweider.

Este libro ha sido posible gracias al subsidio de la Secretaría de Ciencia y  
Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba.

Impreso en: Taller General de Imprenta. Universidad Nacional de Córdoba.  
Pasaje Félix Aguilar 949. Barrio Observatorio. Córdoba.

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Algunos derechos reservados. La presente obra está liberada bajo una  
licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin obras derivadas  
2.5 Argentina, que permite copiar, distribuir, exhibir y ejecutar la obra en  
todo o en parte, bajo las condiciones de atribuir el crédito correspondiente  
a los autores y no usar la obra con fines comerciales. Más información  
sobre la licencia en: <http://creativecommons.org/license/by-nc-nd/2.5/ar/>

# Índice

Prólogo | 5

Encuentros y desencuentros (historieta),  
por Roberto von Sprecher y Nacha Vollenweider | 8

*Fierro versus Skorpío* en los años ochenta:  
la historieta contemporánea en cuatro dimensiones, por Lucas  
R. Berone | 13

Carlos Trillo: el hombre que casi siempre  
supo ser contemporáneo,  
por Sebastian Gago y Roberto von Sprecher | 29

El lugar de lo cómico: algunos desplazamientos  
en el humor gráfico, por Federico Reggiani | 50

Tecnología en la ciencia ficción :  
variaciones sobre el cuerpo y la identidad, por Ángel  
Dalmazzo | 65

Ciudades ajenas: experiencias urbanas de la otredad.  
Tres recorridos en historieta, por Pilar Heredia | 78

La épica y las sagas en el manga: reescribiendo historias,  
por Juan Carlos García | 87

*Dos estaciones*: el pasado como fragmentos arrojados al  
presente,  
por Laura Fernández y Sebastian Gago | 101

*Veinte verdades*: menemismo, el peronismo que no fue,  
por Iván Lomsacov | 112

*Informe sobre ciegos* de Alberto Breccia:  
la puesta en imágenes de la incertidumbre, por Laura Caraballo  
| 131

## **Colección “Estudios y Crítica de la Historieta Argentina”**

### **Comité editorial**

**Dr. Daniel H. Cabrera Altieri.** Profesor Titular de Teoría de la Información y de la Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Anteriormente ha sido investigador del Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana (México) y fue miembro del Sistema Nacional de Investigaciones (SNI) del CONACYT, México. Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales especializadas y su último libro es *“Comunicación y cultura como ensoñación social”*, Fragua, Madrid, 2011.

**Dra. Nidia Cristina Abatedaga.** Mgter. en Administración Pública (UNC). Dra. en Comunicación Social (UNLP). Prof. Adjunta de las materias Teorías Sociológicas I y Planificación y Evaluación de Proyectos. Esc. Cs. de la Información - UNC. Coordinadora y Autora de: *“Introducción a las Teorías de la Comunicación” (2008)*; *“Teorías de la Comunicación Social III” (2010)*; *“Comunicación. Epistemologías y Metodologías para planificar por consensos” (2008)* *“Comun(ic)ación Cooperativa. Estrategias, Herramientas y Reflexiones” (2012)*.

**Dr. Javier Cristiano.** Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y Magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, España y Chile, como también libros, la mayoría sobre temas vinculados a la teoría sociológica y a la teoría de la acción social. Es Investigador Adjunto de Conicet en el Centro de Investigaciones y Estudios de la Cultura y la Sociedad (CIECS), y Profesor Titular Regular de la Cátedra de Teoría Sociológica y Modernidad (Escuela de Trabajo Social), ambos de la Universidad Nacional de Córdoba.

**Dra. Eugenia Boito.** Trabajadora Social y Comunicadora Social, Magister en

Comunicación y Cultura Contemporánea (CEAUNC) y Dra. en Ciencias Sociales (UBA). Profesora Adjunta Comunicación y Trabajo Social (ETS, UNC), Profesora Adjunta a cargo del Seminario de Cultura popular y masiva. Libros como autora o coautora: *“Comunicación y Trabajo Social”*, *“Estados de sentir en contextos de mediatización y mercantilización de la experiencia”*, *“Un momento en la historia de la percepción burguesa : W. Benjamín, el capitalismo como religión y la pobreza como marca de la experiencia capitalista”*, etc. Ha publicado, además, numerosos artículos en revistas científicas.



## Prólogo

En algún sentido, este libro podría ser considerado una continuación de *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, el volumen anterior de la colección “Estudios y Crítica de la Historieta Argentina”, del proyecto de investigación Estudios y Crítica de la Historieta Argentina. Aunque lo político no sea plantado tan explícitamente en esta nueva obra.

*Historietas Argentinas Contemporáneas: Recuerdos del Presente* se propone, desde múltiples perspectivas y sobre diversos objetos, reflexionar y revisar algunas de las formas que toma lo *contemporáneo* en la historieta argentina y diversas implicancias de la misma.

Dos trabajos de esta compilación exploran el significado y alcance de lo contemporáneo:

Lucas Berone analiza comparativamente las trayectorias de dos revistas, *Fierro* y *Skorpio*, a fines de los años ochenta, cuyos rasgos *distintivos* delinearon una cierta concepción de la historieta y de su lugar como producto cultural. Estos rasgos son el carácter más o menos innovador de la línea editorial, las referencias culturales de cada publicación, el vínculo trazado con las condiciones de producción de sus obras, y las relaciones establecidas entre la historieta de aventuras y el *sistema de géneros*.

Por otro lado, Roberto von Sprecher y Sebastian Gago, a partir de una aproximación a la trayectoria de Carlos Trillo (1943-2011), indagan tanto la manera en que este autor construye una posición de contemporáneo en el campo de la historieta argentina, como sus relaciones de contemporaneidad con la producción posterior a su posicionamiento inicial, particularmente con producciones recientes, en particular el periodo que se abre con la quiebra de la industria editorial de historietas a mediados de los noventa, y su desarrollo posterior, incluyendo esto sus relaciones con los guionistas y dibujantes *nuevos*.

Un segundo bloque temático se inicia con un planteo más centrado en mutaciones que se vienen dando en el campo: tiene como centro de interés la manera en que alteraciones enunciativas suponen redefiniciones acerca de la pertenencia genérica de los textos de historietas. En esta oportunidad, Federico Reggiani trabaja en el análisis de un tipo de producción en particular: el humor gráfico. Analiza tres tiras de autores argentinos contemporáneos con el objetivo de discutir acerca del carácter humorístico de estas producciones y examinar una serie de desplazamientos del lugar de lo cómico que se han desarrollado en parte de este subgénero en la actualidad, como la ausencia de

remate chistoso o incluso de cualquier algún tipo de apelación a la risa, y que muchas veces dejan espacio al recurso del sinsentido.

A continuación, cuatro trabajos abordan el campo de la historieta del presente reciente. En dos de ellos se reflexiona sobre las relaciones entre tecnología y cambio social y humano, plasmadas en relatos de ficción científica, y en los dos restantes se examinan las relaciones del género con lo político.

El trabajo de Ángel Dalmazzo aborda *El Cuervo que sabía*, particular historieta de ciencia ficción de Kwaichang Kráneo. Responde a la cuestión de cómo en ella se plasman las representaciones y significaciones del imaginario tecnológico. En especial, el autor trata las cuestiones relacionadas con la incidencia de la fórmula del *sin-límite tecnológico*, tan caro al proyecto de la Modernidad, sobre el cuerpo y sobre el medio ambiente.

Pilar Heredia nos acerca al recorrido de tres historietas recientes guionadas por Matías Santellán: *Reparador de Sueños*, *La postal infinita* y *Residuos circulares*. Cada relato transcurre en espacios urbanos ficcionales cuyos nombres se corresponden con modos en que el hombre se relaciona con la ciudad en que vive según cómo está configurada. Las dificultades e imposibilidades que se presentan en la experiencia de habitar y generar cambios en espacios sociales que se suponen propios es la temática común a las tres distopías creadas por Santellán.

La sección se cierra con dos textos dedicados al análisis de historietas argentinas que tematizan las disputas y desencuentros en torno a la(s) memoria(s) del pasado reciente, los valores e imaginarios políticos. En este caso, las historietas son leídas como construcciones de modelos de sociedad en los cuales la sordidez moral, la evaporización de las identidades políticas y el vaciamiento del sentido mismo de la política son denominadores comunes.

El artículo de Iván Lomsacov analiza, desde una perspectiva sociológica y semiótica, la serie *Veinte Verdades*, de Max Aguirre, publicada en la revista *Fierro*, que tematiza el período sociopolítico argentino en que el país estuvo gobernado por el menemismo.

Laura Fernández y Sebastian Gago se detienen en la lectura de *Dos Estaciones* (2011), con guión de Federico Reggiani y dibujos de Rodrigo Terranova. La obra, dividida en dos relatos dramáticos cuyo nexa narrativo es un personaje incidental pero vital para la trama, alude a la realidad social, política y cultural argentina desde la década de los setenta hasta los años recientes, jugando con dos términos acuñados desde el imaginario político argentino: "*La primavera*" y "*El Invierno*".

Una última sección consta de dos trabajos. El primero aborda algunos aspectos particulares del manga, que merecerá futuros

tratamientos por la importancia que ha tenido en la modificación de gustos de lectores de historietas en Argentina, considerando la traducción y la transposición cultural como procesos vinculados a la producción historietística. Juan Carlos García indaga la producción y el consumo de la épica moderna japonesa a través del manga en Argentina, en especial de obras traducidas directamente del japonés original al castellano rioplatense.

Finalmente, Laura Caraballo problematiza los modos en que Alberto Breccia visualiza mediante la imagen y la secuencia algunos elementos fundantes del texto-fuente para desarrollar una serie de valiosas transposiciones que van de la literatura a la historieta, recreaciones caracterizadas por la riqueza gráfica y la originalidad en cuanto a producción de sentido.

Como ya hemos hecho en libros anteriores incluimos una historieta, por cuyo dibujo debemos agradecer la colaboración de Nacha Vollenweider, destacada artista plástica e historietista, quien también realizó el dibujo y diseño de portada.

Queremos resaltar que este es el quinto volumen de nuestra colección “Estudios y Críticas de la Historieta Argentina”, un hecho casi anómalo, producto de la pasión por la historieta y la productividad de este equipo desperdigado por el país cuyo lema es “hacer lo que nos causa placer”: cuando este libro entre a imprenta ya estaremos trabajando en el próximo.

# ENCUENTROS y DESENCUENTROS • VON SPRECHER VOLLENWEIDER •





¡VAMOS A UN KIOSKO!

¡AUCH! ¿PARA QUÉ?



¡¡ LO QUE LA GENTE LEE ESTÁ EN LOS KIOSKOS!!

¡EPA! AHÍ VIENE UN AMIGO.



¡EH LOCO! ¿NO MANEJÁS MÁS EL TAXI VOS?.

MMM NO. ME CONTRATARON UNOS TIPOS DEL GOBIERNO Y VOY A LAS ESCUELAS.

¡JA! ¿QUERÉS TERMINAR LA SECUNDARIA?.



TE PRESENTO A ESTE PIBE QUE DICE QUE HACE HISTORIETAS.

¡HISTORIETAS! NOSOTROS HEMOS TRABAJADO MUCHO EN ESO.

¿EN QUÉ REVISTAS PUBLICAS?

ME ESTÁS CARGANDO.

NOOOO... YO HAGO LIBROS DE HISTORIETAS AUTOBIOGRÁFICAS.

LIBROS



¡¡ACÁ  
HAY  
DEMASIADOS  
TEXTOS DE  
APOYO!!!

MMM  
¿VOS NO  
SERÁS EL  
DE LOS  
TIEMPOS  
MUERTOS?

¡AHI  
VIENE UN  
GUIONISTA  
EN  
SERIO!

CON EL FONDO ONNIPRESENTE DE LA CIUDAD DEGRADADA, POBLADA DE PELIGROS Y MALOS OLORES, ME DÍ CUENTA QUE ALGO NO IBA BIEN.

¡EH! ¡MUCHACHOS!. ¡TANTO  
TIEMPO SIN VERLOS!

MAC MAC,  
MUCHO  
GUSTO.

ZALANO,  
ZA...

YO YA ESCRIBÍ  
MAS DE 5.000  
GUIONES.



CHE, EL PIBE ESTE  
DICE QUE HACE  
HISTORIETAS.



YO ESCRIBO  
HISTORIETAS  
AUTOBIOGRÁFICAS.

¡QUÉ ES UNA HISTORIETA  
AUTOBIOGRÁFICA?

¿QUÉ EDITORIAL  
TE LA BANCA?

NO...NO ME PIDEN...  
YO HAGO LO QUE  
QUIERO...  
LES MUESTRO.

¡JAJAJA! ¡ME HACÉS  
ACORDAR A UN MUCHACHO  
DE APELLIDO AGUIRRE!.



¡EH!

¡AHH!

¡OOOH!



¡¡ NO PIBE!!! ¡DEJATE DE JODER!  
QUÉ PAVADAS!



¡¡ POR LO MENOS  
APRENDE A DIBUJAR!!!



VAMOS AL KIOSKO  
Y TE COMPRO LA  
D'ARTAGNAN.



¿D'ARTAGNAN?  
NO, ESA HACE AÑOS  
QUE NO SALE.



EN MIS TIEMPOS  
ESTO NO PASABA.



# *Fierro* versus *Skorpio* en los años ochenta: la historieta contemporánea en cuatro dimensiones

Lucas R. Berone

## Acerca de nuestra contemporaneidad

Si algún valor puede llegar a reclamar el siguiente ensayo, creo entonces que acaso debería reivindicar para sí dos precisas o exactas zonas de interés.

En primer lugar, el valor de este trabajo radica en que habilita la pregunta por la extensión o el alcance de una noción tan evanescente como la categoría de *lo contemporáneo*. ¿Dónde y cuándo comienza nuestra contemporaneidad? ¿Qué rasgos específicos la identificarían? ¿Y cómo definirla en relación con el restringido campo de producción y consumo de historietas realistas en Argentina? Frente a semejante cuestión, enseguida se hace posible desplegar aquí un cierto abanico de opciones, o de probables líneas de interpretación.

Lo contemporáneo: ¿comenzaría en los años setenta, como parecen estar indicando los acontecimientos y las discusiones centrales del campo político en nuestro país; incluidos los nombres, las injurias y los símbolos reivindicados? ¿Y como parecería estar atestiguando además, en relación al campo de la historieta nacional, la inclusión definitiva de la obra y la figura autoral de Héctor Oesterheld (*El Eternauta*, por supuesto) en el canon de la literatura argentina?

O bien: ¿sería más pertinente afirmar que lo contemporáneo empieza en los años ochenta; porque es allí donde se constituyen las principales líneas de fuerza y los conflictos centrales de esto que estamos denominando sistema democrático argentino, o post-dictatorial? ¿Y porque ningún producto cultural actual producido en nuestro país -música, televisión, cine, etc., incluidas las historietas- parece remontarse en su estilo, en sus influencias, en sus modelos, más allá de ese umbral que supone la cultura de los años ochenta?

En fin, ¿hay que decir tal vez que somos “hijos” de los años noventa, de lo que esa “nueva década infame” menemista habría hecho con nosotros, con nuestros sueños, utopías y proyectos, con nuestra economía, nuestros lazos sociales y filiales, con nuestras identidades y nuestra escala de valores; hasta reducirlas al polvo aplastado por las pesadas imposiciones del capital globalizado? En este sentido, para el campo de producción de historietas, la

década del noventa se ha transformado en el signo de una crisis terminal sobre la que muchos, todavía hoy, se preguntan si ha podido o no ser superada<sup>1</sup>. ¿Seguiremos siendo, aún en 2012, el presente quebrado de eso que se rompió con el menemismo?

O, en última instancia: ¿habrá que fijar, de una vez y para siempre, en diciembre de 2001 el comienzo de algo definitivamente nuevo para los argentinos (y, por lo tanto, para la historieta argentina): una nueva etapa, un nuevo camino, el nacimiento o el progreso hacia una sociedad y una cultura nacional más pluralista, políticamente revolucionaria, poderosa, joven, popular y latinoamericana?

Confieso rápidamente mi cautelosa reserva en relación al conjunto de las opciones enumeradas. Sin embargo, se me ocurre que dos cuestiones relevantes, ya, pueden ser apuntadas. Por un lado, sería importante dejar señalado que no parecen existir razones lo suficientemente fuertes como para incorporar los *años sesenta* a la vertiginosa retrospectiva propuesta. Y tomar nota de esto es clave; porque supone negarle *contemporaneidad* a esa precisa década del siglo XX donde todo lo que sucedía o se intentaba, cultural y políticamente, nacía marcado por la expresa voluntad de pertenecer a su momento, por la explícita intención de articularse en un *presente perfecto*. Definitivamente, entonces, pareciera que el mundo, o nuestro país –o incluso (¿por qué no?) el discurso académico o teórico que practicamos–, no pueden volver a ser los de los años sesenta<sup>2</sup>.

Por otro lado, resultaría posible hacer emerger, de la notoria multiplicidad que convocamos, la idea de que la contemporaneidad que nos habita está tramada por muy diversos hilos, que sobre ella pueden ser trazados y seguidos recorridos bien disímiles, y que su profundidad espacio-temporal devela o deja ver claramente la existencia de diferentes espesores; según los énfasis que se asuman, según las dimensiones de análisis que se privilegien.

En este punto, me gustaría arriesgar una primera hipótesis de trabajo. A mi juicio, habría un momento, a mediados de los años ochenta, en el que sucede algo, un *acontecimiento* –diría Badiou<sup>3</sup>–, que deja ver o que expresa nítidamente esa compleja trama y esos múltiples cruces que conforman lo que podemos llamar “nuestra

---

1 Sobre esta etapa en particular, hay producción del equipo que puede ser consultada provechosamente (sobre todo, von Sprecher, 2005; y von Sprecher y Williams, 2004).

2 Acerca de las características de la producción intelectual y cultural de los años sesenta, en nuestro país, pueden consultarse Sigal (1991), Terán (1993) y Longoni y Mestman (2008).

3 Para dicha noción de *acontecimiento*, ver Alain Badiou (2002 y 2004).

contemporaneidad". En este sentido, se reunirían en ese exacto nudo epocal, que no alcanzo a fechar con precisión –aunque podría situarlo, arbitrariamente, hacia el año 1987– : el terror (y/o el fervor) de los setenta, la esperanza de los ochenta, el cinismo de los noventa, las perplejidades del nuevo milenio. Por lo menos, en el campo de la historieta de aventuras de producción nacional, creo que esto puede ser medianamente verificado; y es de lo que se trata, precisamente, el presente ensayo.

El segundo valor que esta breve disquisición podría reclamar como suyo se asienta en sus premisas para el análisis del corpus. Además de un ensayo de situación histórica, éste también intenta constituir el ensayo de una estrategia metodológica: no sólo postular el *espesor* (o los diversos espesores) de nuestra contemporaneidad; sino también verificarlo, manifestarlo, representarlo y modelizarlo de alguna manera, echando mano de una u otra herramienta analítica.

De esta manera, lo que trataremos de hacer aquí pasa por asumir una perspectiva *comparativa* o *diferencial*: un modo de acercamiento que nos permita medir y experimentar la materialidad o la densidad de una específica contemporaneidad del campo de la historieta argentina –contemporaneidad definida por la distancia que iría de la revista *Fierro*, de Ediciones de la Urraca, a su competidora *Skorpio*, de Ediciones Record–, durante un lapso de tiempo determinado –el que transcurrió entre agosto de 1987 y octubre de 1988–, con el objeto de instalarnos críticamente y hacer emerger allí algunas de las principales líneas de fuerza y ciertos puntos de difracción que marcarían, desde ese momento y hasta hoy, la dinámica de la producción y el consumo de historietas realistas en nuestro país.

## La observación del campo (o “el juego de las diferencias”)

Entre agosto de 1987 y octubre de 1988, la revista *Fierro a fierro (Historietas para sobrevivientes)* –que en la época había modificado su subtítulo por el de *Historietas contra el apriete*– editó sus números 36 al 50 y llegó a completar, para el mes de agosto de 1988, sus primeros cuatro años de existencia. En el otro extremo del campo de producción de historietas realistas en Argentina, y durante el mismo período, la revista *Super Skorpio (El Mundo de la Gran Historieta)* era la única publicación mensual que Ediciones Record sostenía en el mercado argentino –ya habían dejado de aparecer para esa época sus “hermanas”: *Tit Bits*, *Pif Paf* y *Corto Maltés*– y, entre sus números 138 y 152, transitaba desde el 13º hacia el 14º año de supervivencia. A distancia de ambas propuestas, se encontraban las diversas revistas de

Editorial Columba (*Tony, D'Artagnan, Nippur Magnum, Fantasía, Intervalo*); las que, tras la renovación gráfica y temática de los años sesenta y setenta –especialmente deudora de los personajes creados por los guionistas Robin Wood y Ray Collins–, se habían establecido definitivamente como opción de consumo de un público amplio y heterogéneo, acaso de sectores sociales que podríamos caracterizar como “populares” –aunque esta calificación requiera una discusión más profunda–, y seguirían ocupando este lugar hasta la crisis de los años noventa y el cierre de la empresa (cf. Vázquez, 2010: 237-272).

Ahora bien, haciendo a un lado las historietas de Columba (y sin desesperar de volver a ellas en el futuro), el propósito de las páginas que siguen será revisar ese haz más o menos acotado de notorias *diferencias* que surgen de la contrastación entre las trayectorias paralelas de las revistas *Fierro* y *Skorpio*, en el período precitado: una serie de *rasgos distintivos* que habrían estado delineando o marcando, sobre todo, una cierta concepción de la historieta y de su lugar como producto cultural.

**Primera distancia.** La primera gran diferencia, entre una y otra publicación, pasa por la configuración de una cierta línea o programa editorial.

Desde agosto de 1987 a octubre de 1988, en el lapso de apenas un año, *Fierro* cambia, constantemente: se modifica, muta sus secciones, sus tapas y su tamaño, y se transforma a gran velocidad. La primera novedad importante se verifica en el número 36, de agosto de 1987: allí, Juan Sasturain (responsable de la revista, como jefe de redacción) escribe su última editorial, bajo la ya famosa forma de sus “Contraindicaciones”. Esto es muy significativo, porque *Fierro* había sido hasta el momento una revista sumamente atenta a la instancia de la editorialización, a la explicitación de los sentidos y la oportunidad coyuntural de cada número publicado. Poco tiempo después, entre los números 37 y 38, se pierde el subtítulo –*Historietas contra el apriete*, que había reemplazado al original *Historietas para sobrevivientes*, tras la exigencia de que la revista se vendiera en una bolsa opaca, como sucede habitualmente con las publicaciones de “exhibición condicionada”– y, a partir de noviembre de 1987 (número 39), la revista deja de llamarse *Fierro a Fierro* (tal el nombre original, desde septiembre de 1984) para pasar a ser, simplemente, *Fierro*.

Pero, sin dudas, el cambio fundamental es el que tendrá lugar entre los números 47 y 48; cuando Juan Sasturain se ve reemplazado como jefe de redacción por Marcelo Figueras, y *Fierro* “absorbe” a la revista *Cafín*, publicación dedicada a la cultura juvenil. Lo esencial de este cambio pasa por el hecho de que denota centralmente la voluntad, en tanto proyecto editorial, de no dejar de ser *actual*, coyuntural, o para decirlo en los términos que

ya hemos arriesgado en otro lugar: la voluntad de hacer de las historietas de la revista *Fierro* un discurso (también) políticamente significativo.

Asimismo, la incorporación de *Caín* revela una novedosa concepción de la historieta, como elemento inescindible de lo que, en esos años, comenzaba a nombrarse como *arte joven*. *Fierro*, entonces, empieza a encontrar definitivamente su lugar como significativa clave de un universo cultural particular, el de los jóvenes en la década del ochenta; desnudando así la inadecuación de algunas polémicas ya lejanas (que habían contado entre sus protagonistas al propio Héctor Oesterheld, por ejemplo, en su doble rol de editor y de argumentista <sup>4</sup>), acerca de si la historieta podía ser un producto cultural “para adultos” o si estaba condenada a formar parte para siempre del dominio de la literatura “para niños”.

En el otro espacio editorial que estamos considerando, sintomáticamente, el epígrafe “Aventuras para adultos” es el que acompaña todos los números de la revista *Skorpio* correspondientes al período considerado (de agosto de 1987 a octubre de 1988). Revista, por lo tanto, de “aventuras para adultos” que, al mismo tiempo, trasluce un puntilloso esfuerzo por dejar sentadas, con cada número, siempre las mismas premisas de un casi inmutable proyecto editorial que habría nacido en el centro de los años setenta: *Skorpio* no modifica su propuesta, su estética ni sus modos de acceso al lector; de lo que se trata, en cambio, es de la producción incesante de un discurso (el de la “moderna” historieta de aventuras), cuya eficacia está motivada más bien por la *acumulación*, por el engrosamiento de un campo o de una tradición, antes que por su *transformación*. *Skorpio*, en este sentido, no tiene más coyuntura ni más dimensión política que la del contacto con sus lectores, reunidos en una misma sección, “Bajo el signo de Skorpio”.<sup>5</sup>

**Segunda distancia.** *Fierro* inscribe a la historieta, como lenguaje o como discurso, en un *circuito* o en un sistema de referencias culturales de límites siempre más amplios: la literatura policial –que tiene su sección especial, titulada “Disparos en la biblioteca”, a cargo del crítico Ángel Faretta en la época que estamos considerando–, la ciencia-ficción –también con sección fija, “El Señor de los Tornillos”, escrita por Daniel Croci–, el cine –

---

4 Sobre esto, ver Berone (2010).

5 La sección “Correo de Lectores” reapareció en el número 139 de *Skorpio*, en septiembre de 1987, a cargo de Andrés Accorsi. A partir del número 141, la sección se rebautizó como “Bajo el signo de Skorpio”, nombre propuesto por los lectores, a instancias del propio Accorsi.

como siempre, objeto de la mítica columna “Con un Fierro”, del mismo Faretta- y la teoría, la crítica y la historia de la historieta, presente en los más variados lugares de la revista –la sección o el esquema enciclopédico “Kiosco”, que realizaban Rodríguez Van Roussett y Andrés Ferreiro; la columna crítica “Los habitantes del cuadrado”, escrita por Marcelo Birmajer; los textos de “Cara de Fierro”, de Rodrigo Tarruella, donde se presentaba el perfil creativo de los diferentes autores que publicaban en *Fierro*; la sección “El hombre ilustrado”, a cargo de diferentes críticos (entre ellos, por ejemplo, el chileno Miguel Rojas Mix); la versión en clave paródica de los ensayos de una “Historia de la historieta”, firmada por Berni Danguto (probable seudónimo de Birmajer); las efemérides del “Cumple-cómics”, realizadas por Germán Cáceres; las noticias de actualidad de “La Ferretería” de Tito Spataro y las cartas de los “Lectores de Fierro”. En fin, con la incorporación de *Caín* como suplemento periodístico, se sumarán otras discursividades: especialmente, textos sobre música (rock, jazz, blues), teatro *underground* y cine alternativo.

Ahora bien, los elementos que conforman este circuito hacen centro de algún modo en una propiedad común, esto es: su condición de especies (narrativas, discursivas) relativamente *marginales* respecto de los campos tradicionales de la literatura, las artes y el discurso académico, y vinculadas además, por lo menos desde el arte pop y el happening, con los gestos a *la vanguardia* de tales campos. Es decir, se trata de un margen ciertamente móvil y dinámico, que puede ubicarse por debajo, a los costados o por delante de las tradiciones y concepciones hegemónicas en el campo artístico. Las historietas de *Fierro* transitan entonces por tales márgenes ambivalentes, entre la cultura popular y la vanguardia (como enseguida veremos), integrándose de manera consciente en una suerte de diseño de un *contra-canon* de la “alta cultura” oficial (el universo de la literatura “seria”, las bellas artes, el teatro convencional, la música clásica, etc.) y de la cultura mass-mediática o “comercial” (radio y televisión para el “gran público”, cine de Hollywood, teatro de revistas, historietas de Columba, etc.).

Muy por el contrario, antes que engranaje de un dispositivo complejo, en el interior del proyecto editorial de *Skorpio*, la historieta tiende a constituirse como un completo y cerrado *universo*. El sistema de referencias que construyen las diversas, y menos numerosas, secciones escritas de la revista de Record –la sección “Planeta Cómic. La Marcha de la Historieta por el Mundo”, escrita por Luis Rosales y Tito Salas; las estampas biográficas de Leonardo Wadel en “La historieta y yo” (sobre Carlos D’ Adderio, Roberto Battaglia, Ferro y su *Langostino*); por último, los ensayos de Andrés Accorsi sobre el cómic norteamericano de superhéroes

de los años setenta y ochenta, reunidos en “El Club de la Historieta”, junto a las noticias de actualidad y los análisis sobre ciertos dibujantes (Al Capp, por ejemplo, creador de *Li'l Abner*; o Jack Davis, dibujante de *Mad*)– no hace otra cosa que reconocer, cartografiar y volver a levantar, en última instancia, los límites precisos de un mundo establecido, con leyes, genealogías, linajes y acontecimientos propios, denso y clausurado <sup>6</sup>.

La clave del análisis pasa por reconocer aquí el vínculo que postula el proyecto editorial de *Skorpio* entre tal *universo de la historieta* (o “planeta cómic”) y su eventual “afuera”, sus posibles *exteriores*. Más que un discurso contra-hegemónico (un artefacto disruptor, o contra-canónico), la historieta constituye en la publicación de Record una suerte de dimensión alternativa, o paralela, respecto del resto de los mundos culturales (la literatura, el cine, la TV, la música, etc.): un sucedáneo, o para decirlo con un concepto más operativo, un preciso *sustituto* de sus exteriores. Por supuesto, cabrían aquí las tradicionales acusaciones o definiciones de la historieta como mera narrativa “de evasión”, o literatura *menor*; pero no es exactamente esto lo que quiero argumentar. En todo caso, de lo que se trata más bien es de señalar que la historieta establece, desde el punto de vista de *Skorpio*, una definida relación de representación *metafórica* con su contexto; y no de inscripción *metonímica*, tal como sucede en la contemporánea *Fierro*.

En *Skorpio*, la historieta “realista” sigue siendo un *lenguaje de representación*, un lenguaje eficazmente representativo en su relación con el mundo, no complicado todavía en las redes (y las leyes) de su propia retórica. Y esta es una diferencia clave con la posición de *Fierro*, donde la “estofa” de los significantes historietísticos, como le gustaba decir a Masotta <sup>7</sup>, ha pasado a tener una relevancia semiótica o comunicativa fundamental <sup>8</sup>.

---

6 Esta clausura, por otra parte, se ve apoyada en las mismas decisiones de diseño o diagramación. Mientras que, en *Fierro*, las secciones escritas se distribuyen a lo largo de toda la revista, discontinuando el discurso de la historieta; en *Skorpio*, en cambio, ambos universos permanecen claramente escindidos: los textos escritos se agrupan en las primeras páginas de la publicación, sin interrumpir nunca el *continuo de la aventura*.

7 La posición teórica de Oscar Masotta respecto de la historieta ya ha sido trabajada en otros lugares, principalmente en Berone (2011: 19-43).

8 Básicamente, éste es uno de los puntos centrales en la descripción del proyecto de *Fierro* que propone Scolari: “Este acercamiento entre la historieta (un tipo de discurso considerado serial y estandarizado) y la estética de la pintura (un territorio de

**Tercera distancia.** La tercera dimensión donde cobra relieve la distancia que va de *Fierro* a *Skorpio*, en la definida contemporaneidad en que las estamos considerando, pasaría por los vínculos que ambas publicaciones trazaron con respecto a las *condiciones de producción* de sus historietas.

En *Fierro*, ya esté dirigida por Juan Sasturain o por Marcelo Figueras, las series fundamentales aparecen precedidas siempre (y preparadas) por la autoridad de un texto escrito -firmado a veces por los propios guionistas, como en los casos de Carlos Trillo y Ricardo Barreiro, por el jefe de redacción en otras ocasiones o, más raramente, por algún colaborador o columnista habitual<sup>9</sup>-; el cual

---

expresión caracterizado por una exploración figurativa de vanguardia que tiende a la superación del estilo anterior) fue, como ya vimos, un proceso desencadenado por Alberto Breccia en el período post-*Mort Cinder*. (...) Entre el gran maestro y los historietistas más jóvenes la obra de Muñoz-Sampayo hizo las veces de puente intergeneracional: *Alack Sinner* fue una de las series más leídas y estudiadas por la nueva generación de historietistas en todo el mundo. (...) más que copiar ciertas características estilísticas -como la línea oscura de Muñoz o la sobreposición de historias y discursos que caracteriza los guiones de Sampayo- los nuevos artistas adoptaron su misma actitud frente al lenguaje de la historieta: si el mercado promueve la estandarización de la producción, ellos habían legitimado la exploración gráfica, el experimento narrativo y la expansión de las fronteras de ese lenguaje. Después de *Mort Cinder* o de *Alack Sinner* todo era posible: inventar un pez con 50 líneas rectas (Tati), reprocesar el imaginario de los medios masivos desde la ironía (Fayó, Podetti), dibujar páginas con una sola viñeta (El Tomi) o pescados que hablan (Max Cachimba)" (Scolari, 1999: 267).

9 Del período que estamos considerando, podemos citar los siguientes textos: "Acerca de esta Basura y otras poluciones" (Fierro 36, pág. 18), "Una historia cambiada, pero no mucho" (Fierro 38, pág. 20) y "El día que Jordi Bernet dibujó una historia de amor" (Fierro 44, pág. 4), los tres de Carlos Trillo, prologando las historietas *Basura*, *Peter Kampf lo sabía* y *Light & Bold*; "Un Barrio... de Buenos Aires" (Fierro 36, pág. 70), de Ricardo Barreiro, correspondiente al inicio de la serie *Parque Chas* (con dibujos de Risso); "Crumb pisa las flores" (Fierro 41, pág. 4) y "Undermédanos, o la arena en los engranajes" (Fierro 44, pág. 62), firmados por Juan Sasturain, presentando las historietas de Robert Crumb y de Lito Fernández y Oscar Armayor; "El credo de la aventura" (Fierro 48, pág. 4) y "Caín: uno de los chicos malos" (Fierro 49, pág. 84), de Marcelo Figueras, sobre la publicación de *HP* y *Giuseppe Bergman*, de Milo Manara, y *Caín*, de Barreiro y



no sólo ensalza los valores narrativos o gráficos de la historieta, sino que se esfuerza por presentar las circunstancias del proceso de producción y circulación de la misma y los caminos o desvíos singulares por los cuales ha llegado finalmente a cruzarse con los avatares de la propia revista *Fierro*.

Ahora bien, esta marcada preocupación por explicitar las condiciones de producción de las historietas que allí se publican, lleva en todo momento a convocar los gestos polémicos de intervención y de reescritura característicos de una política cultural de vanguardia. En efecto, toda estrategia de vanguardia<sup>10</sup> vive de historizar sus productos o sus objetos, y esto es precisamente lo que hace *Fierro* con sus historietas: les asigna un origen y un probable destino, desplegando las líneas de una tradición, selectiva y alternativa, que conecta los campos de la historieta norteamericana y europea de vanguardia o *underground* (Manara, Crumb, Arno, Rotundo, Bernet y Sánchez Abulí) con los momentos más altos de la “Edad de Oro” de la historieta nacional (los del primer peronismo) y sus secuelas en la renovación propuesta por las nuevas generaciones (especialmente, de dibujantes), concentrada y condensada en las páginas del *Subtemento Óxido*.

La política editorial de *Skorpio*, respecto de las relaciones entre historietas publicadas y condiciones de producción, descansa en cambio en premisas exactamente opuestas a las de *Fierro*. La presentación de las diferentes series o aventuras unitarias, en *Skorpio*, tiende a borrar toda huella o marca de las condiciones o

---

Risso; “La oscuridad de lo real” (*Fierro* 39, pág. 15), de Pablo de Santis, acerca de *Juego de luces*, de Muñoz y Sampayo; “iB-230: agua! O la aventura debate” (*Fierro* 46, pág. 8), de Marcelo Birmajer, sobre *Europa en llamas*, también de Muñoz y Sampayo; y “Telegrama desde el deseo” (*Fierro* 50, pág. 48), de Marcelo Panozzo, sobre el inicio de la publicación de *El cruce del Atlántico*, de Marcelo Figueras y Pablo Páez.

10 Para circunscribir mínimamente lo que entiendo por “vanguardia”, prefiero remitirme a ciertas lúcidas consideraciones de Masotta, de una conferencia suya en el Di Tella, en 1967. Allí, señala precisamente que una obra puede considerarse como vanguardia cuando se hace “posible reconocer en ella una determinada susceptibilidad y una información acabada de lo que ocurre al nivel de la historia del arte; es decir, de lo que está ocurriendo en arte con referencia a lo que ha sido hecho antes y a lo que se percibe que *debe* ser hecho después. La vanguardia consiste así en una postulación por la cual se afirma que la obra de arte se halla insertada en una secuencia histórica de obras, y que tal secuencia se ve recorrida por una *necesidad interna*” (Masotta, 2004: 347).

circunstancias de producción de esos textos; especialmente, toda huella que remita de algún modo a ese hecho o ese proceso singular que es el de la publicación en la revista (es decir, del encuentro entre la historia de los textos y la historia de la propia *Skorpio*): nunca sabemos cómo esa historieta particular llegó hasta allí, desde qué lugares o desde el fondo de qué tradición. Sólo unas pocas series de aventuras (firmadas por dibujantes reconocidos, como Solano López o Enrique Breccia) aparecen datadas, explicitando las circunstancias de su producción; y cuando esto sucede, es notable el desfasaje que se puede verificar con respecto al presente de la publicación: del período que estamos considerando (1987/1988), las historietas de Solano López están fechadas entre 1977 y 1979 –se trata de los episodios de la serie *Slot-Barr*, con guiones de Ricardo Barreiro–; mientras que la producción publicada de Enrique Breccia –*Avrack*, con guiones de Barreiro, *Oro blanco*, con guión de Carlos Trillo, más algún episodio unitario firmado junto a Guillermo Saccomanno– se remonta a los primeros años de la década, entre 1980 y 1983<sup>11</sup>. Por otra parte, se omiten las huellas de otro tipo de decisiones, que llevarían a relacionar el presente de la revista incluso con su propia historia o tradición editorial: por ejemplo, la re-publicación de la serie *Los Escorpiones del Desierto*, de Hugo Pratt, que ya había aparecido en los primeros años de *Skorpio*, entre 1976 y 1977.

Sin embargo, sería equivocado afirmar meramente que se trata de una estrategia editorial por la que se opera la “deshistorización” de las historietas publicadas; en todo caso, parece que estuviéramos frente al proceso de constitución de otro tipo de *historicidad*, vinculada más bien con esa concepción endógena del universo de la historieta (o del “planeta cómic”) que ya hemos señalado.

---

11 Hace falta consignar, de todos modos, algunas excepciones importantes. *El Sector 5*, de Mazzitelli y Gerardo Canelo, *Crónicas del Tiempo Medio*, de Emilio Balcarce y Juan Zanotto, las sucesivas series guionadas por Ricardo Barreiro y dibujadas por Enrique Alcatena (*La fortaleza móvil*, *El mundo subterráneo*, *El mago*), más los unitarios de ciencia ficción dibujados por Rubén Meriggi (con distintos guionistas): todas estas historietas aparecen fechadas, por lo menos en su dibujo, entre 1987 y 1988. Al lado de ellas, hay que considerar las numerosas historietas sin datar –por ejemplo: *Samoa Kent*, de Roger King y Lito Fernández; los *western* dibujados por Arturo del Castillo, con diversos guionistas; y las historias unitarias de ciencia ficción de Ricardo Barreiro, con distintos dibujantes– y algunas otras, firmadas y fechadas en 1980 ó 1981 (episodio unitarios, con dibujos de Zanotto o de Lito Fernández).

Resulta notable observar, en este sentido, que uno de los gestos por los que *Skorpio* se construye un posible pasado se basa en la re-publicación del *Tarzán* de Harold Foster –o, en otros momentos, del *Hernán el Corsario* de Salinas. La historia que se convoca, entonces, parece ser la del lenguaje de la historieta, o la del género (incluso, podríamos decir, de sus estilos), a saber: la historia del progreso, la transición y la nítida oposición entre esa suerte de historieta de aventuras tradicional, de las primeras décadas del siglo XX –la historieta de Foster, o de Salinas; pensada como ilustración y divulgación de las clásicas aventuras de la literatura–, y una moderna historieta de aventuras, concebida como universo narrativo autónomo y dinamizada por la adaptación de los vertiginosos desarrollos en el terreno del relato cinematográfico. Es esta tradición genérica y auto-referencial (*folclórica*, casi podríamos decir) la que estarían narrando y desplegando, una y otra vez, los sucesivos números de *Skorpio*, entre agosto de 1987 y octubre de 1988: se trata aquí, pues, de la puesta a punto y la incesante reproducción de un cierto modelo, o *paradigma*, de relato historietístico<sup>12</sup>.

**Cuarta (y última) distancia.** Si es posible medir la oposición entre *Fierro* y *Skorpio*, simultáneamente, sobre los ejes de las subjetividades convocadas (público adulto vs. cultura joven), los espacios ideológicos postulados (las conexiones de un circuito en los márgenes vs. las fronteras de un universo paralelo) y el trazado de ciertas temporalidades divergentes (vanguardia vs. folclore), habría un cuarto punto de difracción donde los respectivos proyectos editoriales pueden volver a colocarse frente a frente, una vez más, como zonas alternativas de una misma contemporaneidad (que, además, es la nuestra). Se trataría, en este último punto, de las relaciones que se pautan entre la historieta realista, o de aventuras, y el *sistema de sus géneros*.

---

12 El modelo de relato aventurero que la revista de *Récord* actualiza, todavía en los ochenta, es primordialmente el que propuso a partir de su primer número, en julio de 1974: “*Skorpio* trae historietas donde el hombre es el protagonista y el mundo su circunstancia. Por encima de héroes, tenemos hombres, corrientes, tal vez como quisiéramos ser o como somos, sin atrevernos a demostrarlo” (de la editorial del número 1 de *Skorpio*, citado por Saccomanno y Trillo, 1980: 176). Sobre el sentido y la oportunidad de la aparición de las revistas de *Récord* en el campo de la historieta nacional, durante la década del setenta, pueden consultarse con provecho la *Historieta de la historieta argentina*, de Trillo y Saccomanno (1980), y el *Panorama de la historieta en la Argentina*, de Jorge B. Rivera (1992).

En este sentido, resulta interesante notar cómo en ambas publicaciones llegan a coincidir los nombres de un grupo relativamente consistente de autores: el italiano Hugo Pratt; los guionistas Carlos Trillo, Ricardo Barreiro, Guillermo Saccomanno, Emilio Balcarce; los dibujantes Francisco Solano López, Enrique Breccia, Lito Fernández, Alberto Dose, Alejandro Fried. Sin embargo, la producción de estos mismos autores (y la de los otros), de una a otra revista, modifica sustancialmente los parámetros o el tipo de sus relaciones con las reglas y los modelos establecidos de los géneros de la aventura.

Las historietas de *Skorpio*, por un lado, viven de la plusvalía de sentido generada por la reproducción (con variantes) de un conjunto de matrices narrativas *fuertes*: la ciencia ficción –con sus múltiples subgéneros o variedades temáticas (robots, ciborgs, extraterrestres, cosmonautas, mutantes, ficciones pos-apocalípticas, etc.)–, el horror o *fantasy*, el policial negro, la fantasía heroica, el *western*, la narración histórica y el relato de viajes (por el mar, la selva, etc.).

Las historietas de *Fierro*, en cambio, producirían sentido generalmente a partir de una cuidadosa estrategia parodizante (no necesariamente de intenciones humorísticas)<sup>13</sup>, de desvío y experimentación con las pautas genéricas y de exploración en torno a los parámetros del lenguaje –contrastemos, por ejemplo, la producción de Carlos Trillo, que pasa del relato de viajes por las selvas americanas en *Oro Blanco*, para *Skorpio* (siguiendo la línea abierta por *Alvar Mayor* en la década del setenta), a sus producciones para *Fierro*: la ficción ecológica y pos-apocalíptica de *Basura*, el relato ucrónico en *Peter Kampf lo sabía* y, finalmente, el juego irónico con los estereotipos del policial negro, propio de su *Light & Bold*<sup>14</sup>. O bien, se trata de textos que se inscriben en una

---

13 Utilizo aquí la noción bajtiniana de “parodia”, como discurso bivocal o de doble orientación semántica (cf. Arán et al., 2006).

14 El caso de Trillo es singular, porque se da que las producciones comparadas no pertenecen al mismo período creativo: los guiones publicados en *Skorpio* son previos, de principios de los años ochenta (sobre Carlos Trillo, y sobre sus modos de ser contemporáneo, remito al trabajo específico, en este mismo libro, de Sebastian Gago y Roberto von Sprecher). Sin embargo, es posible repetir el mismo ejercicio contrastivo con otros autores. Compárese, para el caso de Ricardo Barreiro, el fantástico peregrinaje del protagonista de las series dibujadas por Enrique Alcatena (*La fortaleza móvil*, *El mundo subterráneo*, *El mago*), con ese intento de condensación de todas las circunstancias, y de todas las tradiciones, en el espacio acotado y mítico de un único barrio de Buenos Aires (*Parque Chas*). O, en el campo de los

zona abiertamente ajena (o polémicamente enfrentada) al sistema instituido de los géneros: *Polenta con pajaritos* y *Caleidoscopio*, de El Tomi, las series de Muñoz y Sampayo (*Juego de luces*, *Europa en llamas*), o las historietas unitarias de Patricia Breccia y Carlos Nine, son narraciones impensables dentro del universo de los géneros de la aventura; y su simple existencia (más allá de cualquier juicio sobre su calidad estética) no hace otra cosa que denunciar los límites y los puntos de fuga de una noción tan evanescente y arbitraria como la de “historieta de aventuras”, o “historieta realista”.

## A modo de conclusión: nuevas hipótesis de trabajo

Finalmente, y si es cierto que hemos podido señalar la presencia efectiva de cuatro dimensiones, o cuatro líneas de fuga – a saber, las relaciones de la historieta con el/lo público, los universos de la cultura, las tradiciones y un sistema de géneros–, donde entran en crisis y se ponen en juego las formas, la densidad y los límites de lo contemporáneo en el campo de la historieta realista en Argentina; deberíamos ser capaces, por consiguiente, de verificar y dar cuenta de la *actualidad*, de la actual productividad (aquí y ahora), de esos mismos puntos de difracción, de esas mismas zonas de diferenciación, entre los nuevos agentes y agencias del campo en cuestión.

En este sentido, creo que una tarea semejante puede ser llevada a cabo exitosamente en futuros trabajos, aunque a cuenta de tomar nota de una modificación esencial en el estado de cosas. Así, desde noviembre de 2006, a partir de su segunda época (nuevamente, bajo la dirección de Juan Sasturain), la revista *Fierro* (ahora, con el subtítulo *La historieta argentina* y editada por Página/12) ha venido derivando hacia las opciones que definían previamente la posición de su competidora en el campo, la revista

---

dibujantes, puede ser medida la distancia que va del Solano López que ilustra los viajes interestelares de *Slot Barr*, al Solano López que encara la difícil adaptación a historieta de un texto como *Operación Masacre* (en *Fierro* 37, de septiembre de 1987); o el Lito Fernández que va de las aventuras marítimas de *Samoa Kent* a la parábola alegórica de *Undermédanos*. Por supuesto, los lugares de la revista *Fierro* que mejor condensan o reúnen las líneas fundamentales de esta estética paródica, son las desopilantes historias de Roberto Fontanarrosa, en clave humorística, y los breves episodios de *Rompecabezas*, de Pablo de Santis y Max Cachimba, dominados por los tonos y matices de una nostalgia *retro-pop*.

*Skorpio*. Esto es, que en la nueva *Fierro*, la historieta aparece otra vez como un universo completo, cerrado, dueño de una historicidad propia, ajeno a las oscilaciones y tironeos de cualquier agenda política (o mediática) y a las repentinas fragmentaciones o segmentaciones de cualquier probable público. Todos los meses, la “historieta argentina” se actualiza en *Fierro*, como tipo, como especie y como linaje (cf. Berone, 2009). Con una salvedad fundamental. Lo que no puede volver a ser, lo que ya no parece posible replicar, en *Fierro* y en ningún otro de los espacios que hoy, hacia fines de 2012, conforman el campo de producción, distribución y consumo de historietas realistas en nuestro país, es ese tipo singular de relaciones que las series de *Skorpio*, por ejemplo, establecían con un determinado sistema de géneros clásicos de la aventura.

A excepción de algunos deliberados y aislados alardes de anacronismo, o impulsos retrospectivos<sup>15</sup>, el sistema de los géneros de la *aventura en serie* parece haber hecho implosión en los ochenta y noventa; y la historieta argentina realista tendría hoy, por lo tanto, la oportunidad única de constituirse, como discurso narrativo y visual, en el cruce insospechado e imprevisible de las más diversas influencias, determinaciones o matrices genéricas<sup>16</sup>. Esta situación estaría indicando, pues, que el campo de la historieta realista en Argentina se ha transformado de un modo preciso, en una cierta dirección, y ha llegado a dar con ello, finalmente, un paso en (hacia) el futuro.

## Bibliografía

ARÁN, Pampa et al. (2006) *Nuevo diccionario sobre la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Ferreyra Editor.

---

15 Pablo de Santis, por ejemplo, guionista habitual de series para *Fierro* (*El hipnotizador*, con Juan Sáenz Valiente, o *Justicia poética*, con Frank Arbelo), es un notable “narrador de/en géneros”.

16 Cf., a modo de “campo de pruebas”, la producción colectiva alojada en el blog *Historietas Reales* (<http://historietasreales.wordpress.com> : Federico Reggiani, Fran López, Fabián Zalazar, Ángel Mosquito, Clara Lagos, etc.); o *El cuervo que sabía*, creación integral de Kwaichang Kráneo, editada por Llanto de Mudo en la ciudad de Córdoba; o, en la misma *Fierro*, las *Novelas infinitamente breves*, de Zentner y Kráneo, *Dora*, de Ignacio Minaverry, el *Altavista*, de Calvi, y la serie de unitarios experimentales de Diego Agrimbau y Lucas Varela (“Agnosia”, en *Fierro*, 59, septiembre de 2011, y “Sinestesia”, en *Fierro*, 61, noviembre de 2011; entre los mejores), por poner sólo algunos ejemplos.

BADIOU, Alain (2002) "Conferencia acerca de la sustracción", en *Condiciones*, pp. 171-186. México, Siglo XXI.

----- (2004) *La Ética*. México, Herder.

BERONE, Lucas (2009) "La segunda época de la revista *Fierro*. Notas para un análisis". Revista *Tebeosfera*, 2ª época, núm. 5 (<http://www.tebeosfera.com>).

----- (2010) "Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase". Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas *Viñetas Serias*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

----- (2011) *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina. De la "operación Masotta" a un campo en dispersión*. Córdoba, ECI, UNC.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2008) *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

MASOTTA, Oscar (2004) "Después del pop: nosotros desmaterializamos", en *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, pp. 335-376. Buenos Aires, Edhasa.

RIVERA, Jorge B. (1992) *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires, Coquena Editor.

SACCOMANNO, Guillermo y TRILLO, Carlos (1980) *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Ediciones Récord.

SCOLARI, Carlos (1999) *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los 80'*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

SIGAL, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.

TERÁN, Oscar (1993) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. El Cielo Por Asalto: Buenos Aires.

VÁZQUEZ, Laura (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

VON SPRECHER, Roberto (2005) "El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal". III Congreso Panamericano *Integración comercial o diálogo cultural ante el desafío de la Sociedad de la Información*, Fac. de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires. (en línea: <http://historietasargentinas.wordpress.com>)

VON SPRECHER, Roberto y WILLIAMS, Jeff (2004) "Campo y lenguaje de la historieta argentina: la revista *Comiqueando* y la trayectoria del campo en los noventa". XXXVI *Jornadas de Estudios Americanos*, Resistencia (Chaco). (<http://historietasargentinas.wordpress.com>)

# Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo

Sebastian Gago y Roberto von Sprecher

*Hacer balances indica que algo ha concluido: un período, un proyecto, una esperanza.*

(Schmucler, 1997:156)

En este texto se realizará una aproximación a algunos aspectos particulares de la trayectoria de Carlos Trillo <sup>1</sup> en el campo de la historieta argentina. En primer lugar, sobre cómo construye una posición como contemporáneo, como *lo nuevo* (Bourdieu, 1995: 235 y ss), en los años setenta. Y en segundo lugar, sobre sus relaciones de contemporaneidad con la historieta argentina posterior a su posicionamiento inicial y particularmente con la historieta argentina actual -con el tiempo *presente*-, considerando como tal la que empieza a producirse fuera de la industria editorial en quiebra, aproximadamente desde mediados de los noventa, y su desarrollo posterior, incluyendo esto sus relaciones con los guionistas y dibujantes *nuevos*.

*Hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de esas posiciones, en *vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo. (Bourdieu, 1995: 237)

Desde una perspectiva etimológica, *contemporáneo* se refiere a lo que existe en un mismo tiempo: del latín medieval *contemporarius*. Pero cuando se trabaja sobre una *historia larga* - de un país, del mundo, niveles macro-sociales de análisis- se incluyen períodos que exceden a lo que existe estrictamente en el presente, a los que conviven en el mismo tiempo, sin que deje de ser un problema convenir qué número de años de convivencia o de particulares acontecimientos debe compartir un conjunto de agentes sociales para ser considerados contemporáneos.

Entonces si cuando indagamos la *historia larga* podemos construir lo contemporáneo con períodos extensos, que -por ejemplo- tienen en común estructuras con algún rasgo fuertemente distintivo común, cuando trabajamos sobre una *historia corta* como la de la historieta argentina -cien años a la

---

1 Fallecido el 7 de mayo de 2011.



fecha- resulta fructífero trabajar sobre períodos más breves, donde -en término de individuos vivientes- los contemporáneos se definan en relación con una construcción epocal que gire alrededor de compartir ciertos momentos y ciertas tendencias de esos tiempos. Ponemos nuestra decisión metodológica en diálogo con Bourdieu (1995: 229), quien señala: “Los pintores de vanguardia tienen muchas más cosas en común con la vanguardia del pasado que con la retaguardia de esta vanguardia”.

Para construir periodos más breves, para las historias cortas, nos resulta útil recurrir a las categorías de *lo nuevo* y *lo viejo* de Bourdieu (1995: 235 y ss.), realizando algunas modificaciones según nuestras necesidades de estudio:

En cada momento del tiempo, en el campo de luchas que sea (campo social en su conjunto, campo de poder, campo de producción cultural, campo literario, etc.)<sup>2</sup>, los agentes y las instituciones que intervienen en el juego son a la vez contemporáneos y discordantes. El *campo del presente* no es más que otro nombre del campo de las luchas (como demuestra el hecho de que cada autor del pasado continúa presente en la medida exacta en que todavía siga resultando un envite). La contemporaneidad como presencia en el mismo presente sólo existe prácticamente en *la lucha* que *sincroniza* unos tiempos discordantes o, mejor dicho, unos agentes y unas instituciones separadas por un tiempo y en la relación con el tiempo: unos, que se sitúan más allá del presente, sólo tienen contemporáneos a los que reconocen y que les reconocen a ellos entre los demás productores de vanguardia; los otros, tradicionalistas o conservadores, sólo reconocen a sus contemporáneos en el pasado (...)" (Bourdieu, 1995: 238/240).

Las periodizaciones son marcas en el tiempo que se trazan como una herramienta metodológica e interpretativa a partir de ciertos criterios, son recortes: y la forma de hacerlos produce sentidos particulares en cuanto es resultado de las luchas por categorizar la historia. Explícita o soterradamente existe, de parte de los investigadores, una lucha por construir lo contemporáneo. Al mismo tiempo, existe la lucha por temporalizar el campo por parte de los agentes que en él intervienen. En el caso particular que tratamos, veremos cómo un individuo puede, tanto en su rol de

---

2 Y el campo de la historieta; en el caso que nos ocupa, el de la historieta argentina, claro está.

investigador/crítico como de productor cultural, construir lo contemporáneo y a su vez temporalizar el campo.

En la *historia larga* podría optarse por considerar que lo contemporáneo comprende un cierto número de años tomando como referencia el promedio de lo que puede durar la vida de los individuos (setenta u ochenta años por ejemplo), o podría extenderse desde el momento en que se registran los hechos estructurales que significan una situación nueva relevante, más allá de la vida de un individuo. Así, por ejemplo, podría considerarse que la Edad Moderna no ha concluido y que es también historia contemporánea, en tanto se considere que la modernidad no ha concluido. Cuando se tiene en cuenta la modernidad para construir lo contemporáneo, se están tomando en cuenta ciertas circunstancias significativas, pero las mismas podrían ser otras.

Puestos en la tarea de construir lo contemporáneo de la historieta argentina –el *campo presente*–, optamos por considerar contemporáneos a aquellos guionistas, dibujantes y editores que comenzaron a construir sus trayectorias en los años noventa por fuera de las que fueron las últimas grandes editoriales industriales de historietas, que distribuían sus tiradas en kioscos: Editorial Columba, Ediciones Record, Ediciones de la Urraca, El Globo Editor, y alguna más. Agentes en un contexto reducido a unas pocas editoriales, pymes o auto-editores, agrupados en fanzines, en alguna agrupación independiente como la AHÍ (Asociación de Historietistas Independientes), y que tras la crisis de 2001/2002 volverán a adquirir cierta visibilidad pero en blogs, y la pronta convivencia de blogs con pequeñas editoriales y editores (pymes comerciales o auto-editores independientes que en algún momento llegan a publicar a otros independientes). Esta contemporaneidad se construye (o la construimos) alrededor de ciertas condiciones y modos de producción: serían contemporáneos por compartir condiciones y modos que son la única opción que deja la desaparición de la industria. Se pueden constituir en *lo nuevo* a partir de la desaparición de los agentes – los propietarios de las editoriales– que habían dominado el campo por más de siete décadas.

La contemporaneidad que construimos tampoco es biológica en cuanto se construye un grupo multi-etéreo forjado en ciertos espacios de encuentro (eventos, presentaciones, blogs y los comentarios a los mismos, redes sociales como *Facebook*), que va constituyendo reglas nuevas para el funcionamiento del campo o al menos de la amplia la región de autonomía que se constituye. No obstante, al mismo tiempo, algunos de los productores culturales *nuevos* trabajan para colocar su producción en mercados europeos o estadounidenses, convirtiéndose en

contemporáneos de productores culturales reales formados en el período de existencia de una industria, o directamente formados en otros mercados –como Carlos Sampayo–, entre los que se destaca Carlos Trillo, quien además ha sido lectura de esos agentes *nuevos*, más que la producción de Héctor Germán Oesterheld. A su vez hay una relación de referencia y respeto entre *los nuevos*, que no participaron de la etapa industrial, y buena parte de *los viejos* que sí lo hicieron y que fueron leídos por los primeros en sus inicios; relación notoria en la historieta *El Canon McMillan* de Max Aguirre (en von Sprecher y Reggiani, 2011: 7 y ss.). Aunque, como señaláramos, hay *nuevos* y *viejos* que conviven en relación a la búsqueda de fuentes de trabajo en el mercado exterior o en los pocos espacios gráficos a los que pueden vender su trabajo dentro del país: diarios y revistas de rock, infantiles, femeninas y alguna satírica como *Barcelona*, además de la revista *Fierro* segunda época, con un pago prácticamente simbólico.

Así se va produciendo la profesionalización de algunos de los autores *nuevos* en dos direcciones: **A.** A nivel local, en diarios y revistas, frecuentemente añadiendo los dibujantes trabajos de diseño; y en el caso de los guionistas, otro tipo de escrituras, como publicidad o cuentos infantiles, que ha resultado un sector en crecimiento dentro del mercado editorial. **B.** A nivel del mercado europeo, y en algunos casos del estadounidense o de otros países, lo cual, como vimos, los contemporaneiza con algunos productores de la era de la industria local que se volcaron directamente al mercado exterior. Pero esos productores no trabajan para el mercado exterior recién desde la crisis. Ya en las postrimerías del período de la industria, especialmente a partir de los ochenta, Trillo y Wood –sin ser en absoluto los pioneros, dado que había numerosos antecedentes previos– tuvieron en claro que era mucho más productivo trabajar directamente para el mercado europeo – en especial el francés y el italiano– que pasar por los intermediarios locales, que habitualmente ni rendían las ventas que hacían al exterior. A partir de ese momento, Trillo pasó a publicar sus trabajos primero en Europa y luego en Argentina.

La profesionalización para el mercado europeo de los *nuevos* (el caso de Diego Agrimbau, por ejemplo, ya que vamos a estar hablando principalmente de guionistas) complejizan las categorías de contemporaneidad en cuanto ciertos guionistas y dibujantes del grupo post-crisis terminan compartiendo condiciones de producción con algunos productores que venían de la época industrial. Ese encuentro también se va a dar en otros espacios, como *Fierro* segunda época o el proyecto de historietas de Télam, la agencia de noticias del Estado nacional. Y de hecho, en esos espacios guionistas *nuevos* trabajan con dibujantes del período industrial, y guionistas formados en el período industrial y en el

mercado europeo trabajan con dibujantes *nuevos*. El caso más notable de apertura y contemporaneización con los agentes *nuevos* es el de Carlos Trillo, quien en su trayectoria atraviesa distintas contemporaneidades e incluso puede vivir distintas contemporaneidades simultáneamente. Cosa que ocurre también con algunos de los *nuevos* (Luciano Saracino, Salvador Sanz) y algunos de los *viejos* (Enrique Breccia, Eduardo Maicas), lo cual hace que esas categorías sean oscilantes, múltiples y cambiantes.

Consideramos a Carlos Trillo como un autor que continuamente *hace época*, es decir, construye el tiempo en el campo. Lo que, por ejemplo, Robin Wood solamente realiza en la forma del guionado (reducción de los textos comparativamente a los que le demandaba Editorial Columba) en tanto comienza a trabajar directamente para el mercado europeo, en particular el italiano, pero nunca supera los límites de la historieta de aventuras (lo cual, claro, para algunos será una virtud, pero como virtud lo ubica en la retaguardia del campo).

La visibilidad del posicionamiento de Trillo en el campo de la historieta se produce en los años setenta, en particular entre 1975 y 1980. En esa época, para *hacerse un nombre*, posicionarse dentro de *lo nuevo*, realizó sus apuestas -en particular junto a Guillermo Saccomanno- por convertir a Editorial Columba y a Wood en *lo viejo* (siguiendo la teorización de Pierre Bourdieu, 1995: 213 y ss.)<sup>3</sup>.

Entre los años sesenta y mediados de los setenta, Trillo venía escribiendo cuentos, textos de humor, y guionando algunas historietas, principalmente en las revistas *Patoruzú* (humor) y *Anteojito* (infantil). En noviembre de 1972, publicó un artículo humorístico ("*El humor político de los argentinos o la enciclopedia de los animales*") en el primer número de la revista *Satiricón*. Esta publicación adquirió su carácter innovador en el marco de las esperanzas de libertad creativa depositadas en el corto período democrático que se avecinaba en el país. Resultó particularmente renovadora en el campo del humor gráfico argentino y no sólo influiría en su desarrollo posterior sino que también buena parte de quienes publicaron allí serían nombres importantes del mismo en el futuro, como Andrés Cascioli<sup>4</sup>. Desde su número dos, Trillo

---

3 Para profundizar sobre el particular, leer Gago S. y von Sprecher, R., 2012; von Sprecher, R., 2011

4 Que en 1978 -plena dictadura- editaría *Humo*®, que incluiría historietas, y a través de otras publicaciones de Ediciones de la Urraca, iría posteriormente editando las principales manifestaciones de la nueva historieta europea -la segunda ola, de 1975 en adelante-, como creando espacios para constituir algo nuevo en la historieta argentina en relación a las publicaciones de

trabajó y firmó junto a Alejandro Dolina tres historietas irónicamente realizadas al viejo estilo europeo del dibujo con el texto de apoyo fuera del cuadro. Otras las realizó para los suplementos especiales de *Satiricón*, además de guiones para historietas satíricas dibujadas por Pérez D'Elía al estilo de las adaptaciones de películas que hacía la revista estadounidense *Mad*<sup>5</sup>. Su último artículo fue publicado en el número 21 (de agosto de 1975). *Satiricón* fue clausurada en marzo de 1976<sup>6</sup>, lo mismo que *Mengano* -otra revista de humor-, que apareció en 1975 con Trillo como jefe de Redacción y que publicó el primer episodio de *Un Tal Daneri* -con dibujos de Alberto Breccia-. Lentamente Trillo fue logrando visibilidad en el campo y *Un Tal Daneri* va a ser clave en la constitución de las líneas narrativas en las que se va a destacar.

Otros momentos claves lo constituyen la publicación de *El Loco Chávez* -con dibujo de Horacio Altuna-, publicada en el diario *Clarín* entre 1975 y 1987, y *Alvar Mayor* -con dibujos de Enrique Breccia-, publicada desde octubre de 1977 en *Skorpio* N° 36, momento en que esta revista de Ediciones Record agregó a su título "Gran color" y color a unas pocas historietas, entre las que se contó durante algunos números esta serie ambientada en la Conquista de América.

Antes de publicar estas tres historietas claves para su posicionamiento, Carlos Trillo produjo algunos escritos sobre historieta y humor que, consideramos, le dieron una competencia particular en tanto que el conocimiento previo de la historia de la historieta y del humor gráfico le permitió un mayor grado de reflexividad en su producción, lo cual fue importante para el logro de mayores márgenes de autonomía en un campo por entonces dominado por las normas de las editoriales. Esa autonomía creció a partir de la década del ochenta, cuando Trillo se dedicara a escribir casi con exclusividad para Italia y Francia, con normas menos estrictas que las locales.

---

Editorial Columba y Ediciones Record. En ese proceso participaría Carlos Trillo, claro que publicando principalmente historietas producidas para Europa.

5 Para profundizar la información, remitirse a esta entrada del blog sobre Carlos Trillo titulado *Soretas Azules*: <http://soretasazules.blogspot.com.ar/2012/10/los-ultimos-tiempos-del-humor-argentino.html>

6 *Satiricón* fue editada en cuatro etapas: 1972-1974 (su cierre se debe a la prohibición por decreto del gobierno de Isabel Perón), 1975-1976 (cierra por censura de la última dictadura militar), 1983-1986 y, finalmente, 2004-2005, ya en el periodo post-crisis del campo.

A esos ensayos del orden de la divulgación los escribió con el humorista Alberto Bróccoli para la colección *La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo*, del Centro Editor de América Latina: *El Humor Gráfico* (1971b), *La historieta* (1971a) y *El Humor Escrito* (1972). Son preludios para las publicaciones que realizaría luego, con Guillermo Saccomanno, en revistas de Ediciones Record: *El Club de la Historieta* en *Skorpio* e *Historia de la Historieta* en *Tit-Bits*.

En el pequeño libro *Las Historietas*, Trillo y Bróccoli ensayaron una aproximación al desarrollo de la historieta, y particularmente de la historieta argentina. Un espacio y un énfasis particular fueron puestos sobre Héctor Oesterheld y su producción, claro referente en el futuro posicionamiento de Trillo en el campo de la historieta nacional.

En este ensayo, los autores realizaron una observación sobre los textos de apoyo que utiliza Oesterheld y que, posteriormente, Trillo prácticamente eliminó de sus historietas, diferenciándose así de quien sería su referente de posicionamiento pero no su contemporáneo en relación con la forma de utilizar textos y dibujos en sus propios guiones:

La historieta [se refieren a *Bull Rockett*] no se permite rellenos ni estiramientos. Es un trabajo acabado y perfecto con diálogos bien elaborados y frecuentes interpolaciones de textos verticales [cartuchos, textos de apoyo] que distan mucho de ser innecesarios y aclaran continuamente los sentimientos de los personajes, sentimientos que los dibujos no son capaces de traducir convenientemente. (1971: 48)

Pocos años después, Trillo se distinguiría por un tipo de guionado que utiliza los dibujos para expresar los sentimientos de los personajes –prescindiendo casi totalmente de textos de apoyo, de “textos verticales” –, al estilo del últimas y célebres entregas dominicales de *Terry y los Piratas*, de Milton Caniff, y que –no casualmente, consideramos– reproducen en *La Historieta* (1971: 83). En julio de 1977, en la sección *El Club de la Historieta* publicada en el número 33 de *Skorpio*, Trillo hizo una declaración de principios al respecto, luego de resaltar que durante cinco días en su propia historieta *El Loco Chávez* no había aparecido ningún texto:

Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta que cuando calla se encuentra a sí mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta (...).

Volviendo a *Las Historietas*, aquel libro de 1971, más adelante los autores resaltan los dichos de Oesterheld en su conocido texto sobre cómo se hace un personaje de historietas, publicado en la revista *Dibujantes* (N°27, 1957), en el cual otorga al “argumentista” o “guionista” un lugar central en la creación de historietas (1971: 76/77).

*Las Historietas* fue un borrador tanto de *La Historia de la Historieta Argentina* como de su futura posición de agente de consagración en el campo y del desconocimiento de Editorial Columba y particularmente de Robin Wood, quien desde 1967 era el guionista más destacado y popular de aquella contemporaneidad del campo de la historieta argentina:

El contenido de las revistas de Editorial Columba es invariable. Hay alguna historieta de guerra, invariablemente pro-yanqui; alguna de espionaje, como Dennis Martin, donde los comunistas son malísimos, torturadores, arteros y traidores, mientras que los occidentales hacen gala de una generosidad y un arrojo sin límites; algún policial donde el bien (la policía) derrota al mal (los ladrones y los asesinos). Hay en las revistas de Columba dibujantes excelentes (Lucho Olivera, Ángel Fernández, Carlos Voght [sic], Casalla, Gustavo Trigo o Marcos Adán, Dalfiume), y algún guionista correcto como Roberto Monti (que también firma Robin Wood y Robert O’Neill) y que, si bien cae en falsedades de tipo ideológico, sabe consumir excelentes historias como *Nippur de Lagash* (dibujada por Lucho Olivera), *Jackaroe* (dibujada por Dalfiume) y *Mi Novia y Yo* (dibujada por Voght). Tal vez la mejor historieta de las revistas de Columba será *El Cabo Savino*, una gauchesca que excede en imaginación las fronteras del género y que dibuja Casalla sobre textos de firmas cambiantes. (1971: 97)

7

En el texto precedente hay un dato clave para interpretar las diferencias con Wood y Columba: lo ideológico, pues referirse a

---

7 Considerar Roberto Monti como verdadero nombre de Robin Wood, y a Robin Wood –el verdadero– como un pseudónimo es, como mínimo –aunque inverosímil–, un acto de ignorancia no dispensable para quienes estaban escribiendo un libro que se centraba en la historieta argentina; y como máximo, un acto de mala fe y provocación. Si habláramos en términos de la época usaríamos las palabras “lucha ideológica”.

que Wood “cae en falsedades ideológicas” es una forma de introducir la *falsa conciencia* marxiana.

Posiciones dobles. Reflexión, historia y agente de consagración

La tarea de reflexión –no académica, no teórica, más al estilo del periodismo especializado– sería retomada ahora con la firma conjunta de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno en las revistas de Ediciones Record. A partir del número 15 de *Skorpio* –noviembre 1975– comenzaron a publicar en los números mensuales –no así en los extras, y con alguna excepción en los llamados “libros de oro” – la sección *El Club de la Historieta*, con el subtítulo “-Noticias-Biografías-Comentarios-Críticas-”. Un mes después, en *El Libro de Oro de Tit-Bits* de diciembre de 1975, empezó a publicarse *La Historia de la Historieta*, entregas que luego serían recopiladas en *Historia de la Historieta Argentina* (Record, 1980). En una página de introducción, donde comienzan afirmando que era “Hija del folletín y hermana del cine...”, concluyen:

Hasta ahora, ninguna publicación ha encarado una revisión minuciosa de la historieta. Por eso nuestro proyecto, el que nace de la necesidad de revalorizar a todos aquellos que fueron y son vanguardia en una de las más manifestaciones más trascendentes de la cultura popular.

Al poco tiempo de ocupar un espacio en el campo de la historieta argentina, Carlos Trillo participaba de la operación de ocupar dos posiciones: por un lado como autor –guionista–, y por otro se instalaba en el espacio por entonces vacío de la reflexión, importante con respecto al crecimiento de la autonomía del campo, modelo para los guionistas y dibujantes de la *contemporaneidad* actual (a partir de la crisis de la industria y la aparición de la historieta independiente). Desde este espacio, se auto-erigía, junto a Saccomanno, como “revalorizador” en el campo de los agentes destinados a la consagración. Asimismo, ambos serían también valorizadores del presente, por ejemplo en la tarea de minimizar la importancia de Editorial Columba en esa historia en la que prometían encarar “una revisión minuciosa de la historieta”. Como toda historia, la construida por Trillo fue parcial y además se convirtió poco a poco en la *historia oficial* de la historieta argentina, resaltando y omitiendo, estableciendo una jerarquía de obras y autores. En resumen, doble posición en el campo como productores culturales reales y como agentes de consagración.

*El Club de la Historieta* comenzó ocupando dos páginas y, en algunos números, llegó a abarcar hasta cinco. Desde el número inicial de *Skorpio* –y hasta la aparición de *El Club...*– se publicaban



otras páginas de comentarios sobre autores de la historieta, que no llevaban firma, y en algunas de las cuales existe cierta coincidencia respecto de a qué obras y autores son resaltados en *El Club de la Historieta*. Estas páginas incluían algunos autores que publicaban o publicarían en Ediciones Record y otros clásicos, especialmente del comic norteamericano, aunque también italianos y algún argentino.

Desde *Historia de la Historieta Argentina* (1980) se realizó una operación de *distinción* y de *hacer época* (Bourdieu, 1995: 235 y ss). Analizando la historia y sus condiciones de producción, se verifica cómo Trillo y Saccomanno operaron construyendo esa historia. Produjeron sentido por presencias y por ausencias, refiriéndose en por lo menos un cuarto del libro –que tenía 190 páginas– a Oesterheld, a sus historietas y a un reportaje que le habían realizado los autores, sin decir que estaba desaparecido ni hacer referencia a su militancia política. Dedicaron un espacio mínimo –tres páginas– a Editorial Columba y a Robin Wood, que aún eran parte destacable de la historia que reconstruían, siendo Wood un autor muy valorado por los lectores y, con seguridad, más leído que Trillo y Saccomanno. En cambio, una editorial reciente y de ventas menos masivas como Record –editora de la compilación– recibe más espacio.

Cabe destacar que, si bien desde el primer número de *Skorpio* se anunciaba la publicación de historietas de Robin Wood –además de otros guionistas como Alfredo Grassi, Ray Collins (Eugenio Zapietro) y Oesterheld, todos colaboradores de Columba–, la presencia de este autor se limitó a unos pocos episodios unitarios en los primeros números de la publicación (al igual que el dibujante Enrique Villagrán).

Lo mismo acontecerá en *El Club de la Historieta*, que va a destinar frecuentemente espacio a Grassi y a Ray Collins –de hecho, estos autores, uno a través de *Henga*, *Hor*, etc., y el otro con *Precinto 56*, se constituyeron en dos de los guionistas centrales de Record, a los que se agregarían Saccomanno y más tarde Trillo–, pero no a Columba ni a Wood, salvo casos excepcionales<sup>8</sup>. Con ello se verifica el apocamiento simbólico de

---

8 En el número 47 de noviembre de 1978 dedican unas líneas e imágenes al aniversario de la revista *El Tony* de Editorial Columba: “El Tony cumple cincuenta años” dedicando un contemporizador párrafo que no demasiado coherente con la tendencia a ignorar –disminuir simbólicamente– a esa editorial: “En la actualidad con 50 años cumplidos, la revista fundada por Ramón Columba sigue aportando todos los meses su renovada cuota de fantasía ante una de las audiencias más numerosas que tiene las revistas de historietas de la actualidad”. De hecho, el índice de lectoría de

Columba y Wood que se operó en ambas publicaciones. El autor que va a ser más frecuentemente destacado en esta sección de *Skorpio* es Oesterheld (tanto antes como después de convertirse en un desaparecido). En general, dedican espacio a clásicos norteamericanos (Chester Gould y *Dick Tracy*), a la historieta argentina (Alberto Breccia, Durañona, Grassi, Ray Collins, Zanotto) o a Hugo Pratt. Incluyen obras de argentinos que no eran publicadas ni conocidas en Argentina (como *A lack Sinner*, de Sampayo y Muñoz). A veces hacen referencias a –y señalan diferencias con– textos académicos: con aquel famoso capítulo de Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados*, se burlan de la definición de historieta de Román Gubern en *El Lenguaje de los Comics* o critican otra idea del mismo autor en *Literatura de la Imagen*. Estas referencias dotan a su labor crítica de cierto tono teórico-intelectual, generando al mismo tiempo instancias de consagración específicas más allá de la masividad y el nivel de ventas, propiedades que dominaron estructuralmente el campo hasta el quiebre de las grandes editoriales.

Poco a poco, empezarán a introducir noticias sobre las innovaciones que vienen produciéndose en la historieta europea desde fines de los años setenta, lo cual cobra importancia, ya que en esa época la única forma de enterarse de qué pasaba en el exterior solía ser que alguien trajera las revistas personalmente, dado que muchas no llegaban por correo debido a una censura no demasiado explicitada. En julio de 1977, en una nota de una página titulada “¿Qué anda pasando en Europa? El renacimiento de la aventura”, dedican una página a resaltar la revista italiana *Alter Alter* (que deriva de *Linus* y *Alter Linus*), con la reproducción de una viñeta, y a *Metal Hurlant*, la renovadora revista francesa de la agrupación *Los Humanoides Asociados*, reproduciendo la tapa del número 4 de la revista. En esa misma entrega, además del cierre de *Patoruzú*, anuncian la vuelta de *Bull Rockett* a *Tit-Bits*, “nuevamente escrita por el maestro Oesterheld y dibujada por Ángel Fernández”. En el número 56, de octubre de 1979, dedican una sección completa –cuatro páginas– de *El Club...* a Moebius –Jean Giraud–, el autor más destacado de *Los Humanoides Asociados* (en 1980 ganó en Lucca el premio al mejor artista extranjero).

Claro que esto simplemente estaba consolidando un posicionamiento de Trillo que se extendía de Argentina a Europa: en *Skorpio* N° 78, de diciembre de 1978, una corta columna al final de *El Club*, ilustrada con una caricatura de Trillo realizada por Pérez D’Elía para una historieta de tiempo atrás, rezaba:

---

Columba era superior al de Record.

NOTA DE LA REDACCION ¡¡NOTICIA DE ULTIMO MOMENTO!! EL TRILLO - AMARILLO (THE YELLOW - TRILLO). El mayor galardón que el mundo de la historieta otorga todos los años, en Lucca, Italia, a sus cultores, ha sido ganado este año por un joven y exitoso guionista argentino, nuestro colaborador **Carlos Trillo**. Justo reconocimiento a su talentosa producción, el nombre de Carlos Trillo pasa a figurar entre los grandes de la historieta mundial. (...). [subrayado y negritas son del original].

Anteriormente, el premio al mejor autor extranjero había sido obtenido dos veces por dibujantes argentinos de larga y prestigiosa trayectoria: José Luis Salinas y Alberto Breccia. En realidad, el reconocimiento que este premio significa a nivel de legitimación en la historieta y en el campo de la edición internacional de historietas fue obtenido por Trillo a una edad temprana, básicamente a partir de dos obras dibujadas por Enrique Breccia: *Alvar Mayor* y *El Peregrino de las Estrellas* (que, al otorgarse el galardón, había sido publicado en Italia y luego aparecería, en Argentina, en *Skorpio*).

En el número siguiente se publicó un informe de seis hojas firmado por el dibujante Juan Zanotto sobre el Trigésimo Salón de Lucca, Italia, más una semblanza de Trillo a cargo de Saccomanno, en razón de la obtención del premio. Para Ediciones Record, este acontecimiento tuvo un resultado no muy benéfico. Al viajar un tiempo después a Italia (no asistió a la entrega del premio), Trillo descubrió el entramado del negocio del director de la editorial, Alfredo Scutti, que compraba las historietas en Argentina a un precio mucho más barato que el que luego cobraba para su publicación en Italia, donde las obras gozaban de buenas ventas. El resultado final fue que, a partir de esos viajes, Trillo terminó negociando directamente con editoriales europeas, eliminando al intermediario y obteniendo mejores rentas y reconocimiento. Y luego otros autores, como Ray Collins, siguieron ese camino. El guionista de *Alvar Mayor* convirtió al mercado europeo en su eje de trabajo *profesional* y desarrolló la competencia para comprender las demandas e intereses de cada zona (Italia, Francia). Record seguiría publicando un tiempo sus historietas, pero luego, salvo excepciones, sus trabajos serían publicados primero en Europa y luego en Argentina.

## Posicionamiento inicial

Volviendo a las historietas claves para visualizar el posicionamiento inicial de Carlos Trillo (*Un Tal Daneri*, *El Loco*

*Chávez y Alvar Mayor*), hay que señalar que en el momento en que el autor realiza esas historietas, fundadoras de su posición en el campo, en el mercado de la industria de historietas argentinas es claramente líder Editorial Columba. La apuesta que Trillo realizó con *Un Tal Daneri* era totalmente incompatible con Columba, más allá de que esa historieta le diera prestigio y no visibilidad, que conseguirá cuando realice *El Loco Chávez* para *Clarín* y *Alvar Mayor* para *Skorpio*.

*Un Tal Daneri*: Un primer episodio de esta historieta fue publicado en *Mengano*, otros dos en *Sancho* –una revista literaria– y el resto en Europa. *Un Tal Daneri* es la iniciación e introducción de un plus de capital literario en los guiones de Trillo, plus que aplicado a un tipo de expresión por entonces considerada “menor”, agregó prestigio, aunque no visibilidad ni masividad ni dinero. Al narrar renueva la narrativa de historieta con una fuerte marca borgeana, refractada por el imaginario de Alberto Breccia sobre Mataderos. Para el campo, Alberto Breccia era renovación y experimentación, lo cual podía dar lugar al repudio de lectores con códigos de recepción formados en el “dibujo realista” –como sucedió en el caso de la segunda versión de *El Eternauta*, publicada en 1969 en revista *Gente*–, o al reconocimiento por los sectores más intelectuales y por las publicaciones europeas de la vanguardia de aquel entonces. La apuesta de Trillo resulta como inversión a mediano plazo y no como ganancia económica, envite propio de las regiones relativamente autónomas de los mercados de bienes simbólicos, que resultan ser un “mundo económico al revés” (Bourdieu, 1995): si bien existía un desfase temporal entre la oferta y la demanda –derivado del hecho de que se apeló a un lector con un horizonte cultural más amplio que el lector tradicional de las publicaciones que dominaban el mercado editorial en cierto periodo en Argentina–, a mediano plazo, hacer binomio con Alberto Breccia va a rendirle a Trillo fuertes intereses para su prestigio principalmente europeo pero también mundial (especialmente a partir de la visibilidad que le va a dar el premio Yellow Kid ganado en el 78).

*El Loco Chávez*: El mismo año de *Un Tal Daneri*, Trillo realiza una diversificación de inversiones, simultáneamente económicas y simbólicas, con la publicación de *El Loco Chávez* –con dibujos de Horacio Altuna– en la contratapa del diario *Clarín*. Esta historieta por entregas tuvo una primera tanda de episodios en los cuales el protagonista es un periodista corresponsal en el extranjero, que están más cercanos a lo que suele denominarse historieta de aventuras con un tono de comedia, de simple decodificación por parte del lector. Cuando *El Loco Chávez* regresa al país en febrero de 1976, los relatos entran en una vena más costumbrista, con

elementos de aventura, de humor y centralmente de aventuras amorosas y romances. Juan Sasturain señala al respecto:

De tira de aventuras a comedia de situaciones. El mismo Trillo lo explicó larga y reiteradamente: las peripecias más o menos convencionales del primer ciclo se transformaron tras el desembarco argentino en el libre registro de la vida cotidiana; empezó – saludable y originalmente– a pasar poco y a *no pasar nada*. (Sasturain, 2004: 11)

La obra tiene algunas características cercanas a lo que luego sería la historieta autobiográfica o la falsa autobiografía, ambas concentradas en la vida cotidiana. El bar como lugar de encuentros es uno de los escenarios claves de la cotidianeidad que Trillo construye. Hay personajes directamente inspirados en personas reales, como Malone, gran amigo del Loco Chávez, claramente basado en Guillermo Saccomanno (que había guionado para Columba una serie titulada *Sam Malone*). Algunos de estos rasgos volverían a aparecer en *El Negro Blanco* –dibujada por Ernesto García Seijas– que, también con guión de Trillo, en 1987 reemplazaría a *El Loco...* en el mismo espacio de la última página de *Clarín*.

*Alvar Mayor*:

Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta que cuando calla se encuentra a sí mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta como lo viene demostrando Pratt desde hace tiempo, como lo enseñó Caniff en un memorable y ya clásico episodio de la década del 40 (...). (Carlos Trillo, en *El Club de la Historieta, Skorpio* n° 33, 1977).

*Alvar Mayor* es la tercera historieta de los inicios de Trillo que puede considerarse como fundacional de su contemporaneidad, que supuso construirse con *lo nuevo* y desplazar otros autores, editoriales, normas y modelos, como *lo viejo*.

Si bien Trillo había realizado, anteriormente a esta serie, guiones para *Nekrodamus*, iniciada por Oesterheld – frecuentemente reemplazado a causa de los avatares de su vida de militante–, *Alvar Mayor* es su primera serie importante y que va a lograr un rápido reconocimiento en Europa.

En esta historieta, dibujada por Enrique Breccia, Trillo aplicará con rigurosidad aquella cita de Chaplin ya citada por nosotros, que el mismo Trillo citara, que podría traducirse como la aplicación de una visión de lo cinematográfico sin voces en off, donde la

narración debía ser hecha sin textos de apoyo, sin cartuchos, sin esos elementos de tono literario tan caros a la narrativa de Oesterheld y que en Editorial Columba se habían multiplicado, más que con objetivos expresivos, con el fin de que la lectura de cada historieta pudiera prolongarse, de que permitiera a sus revistas “durar más”.

Trillo adopta, y propone, una nueva *norma* que venía a plantear que no se debía decir con textos de apoyo aquello que se podía decir con imágenes, y que, en todo caso lo que era remitido por necesidades narrativas a los textos de apoyo podía serlo a los globos de parlamentos o pensamiento, aunque ello supusiera una contradicción parcial con la forma de narrar de Oesterheld, a quien recurre para reconsagrarlo y, en esa misma operación, consagrarse. (von Sprecher y Reggiani -Eds-, 2011: 36)

## Trillo moviéndose siempre hacia *lo nuevo*

El envejecimiento les llega, a las empresas y a los autores cuando permanecen adscriptos (activa o pasivamente) a modos de producción que, sobre todo si hicieron época, están inevitablemente datados; cuando permanecen encerrados en esquemas de percepción y de valoración que, convertidos en normas trascendentales y eternas, impiden aceptar o percibir la novedad. (Bourdieu, 1995: 235)

Carlos Trillo tiene una característica destacable: no envejeció en el campo de la historieta argentina, más allá de que lo hiciera biológicamente y falleciera a los sesenta y ocho años de edad, en 2011.

La obtención de otro premio Yellow Kid en 1996, que fuera un guionista conocido y reconocido en Italia y su viaje en los ochenta a Europa, contribuyen a una operación de aristas múltiples. Verbigracia:

a. Probablemente fue el guionista argentino que mejor reconoció y comprendió el funcionamiento del mercado europeo, con el cual pudo negociar y vender directamente. A partir de ello, la mayoría de sus obras pasarán a ser publicadas primero en Europa y luego en Argentina. Su obra es escrita pensando claramente en las posibilidades del mercado europeo, espacio apreciado por los productores y lectores argentinos, aunque sin llegar a tener el nivel de ventas de las producciones de comic books de Estados Unidos o del manga japonés (que serían dos fenómenos particularmente notables en los noventa).

b. En el mercado local, a inicios de los ochenta Trillo dejó Ediciones Record para concentrarse en *Humo® Registrado*, *El*

*Péndulo*, *SuperHumor* y luego en la revista de historietas *Fierro*, todas de Ediciones de la Urraca, de Andrés Cascioli. Más adelante, publicó *El Negro Blanco* como tira diaria en *Clarín*. En las publicaciones de Ediciones de la Urraca como *SuperHumor*

(...) se brinda a los lectores una combinación de arte, e información mediante su oferta de humor, ciencia ficción, notas de divulgación, entrevistas y, finalmente, historietas de autor. [...] La estrategia (...) es enfrentarse a las publicaciones de Record, fundamentalmente a *Skorpio*, su competidora en el mercado. Si las publicaciones de Columba resultaban una oposición directa en términos cuantitativos, *Skorpio* implicaba su adversaria en términos cualitativos. Significativamente, y antes de la aparición de Ediciones de la Urraca, las notas editoriales de Record se referían en los mismos términos a las publicaciones de Columba. Como vemos, se trata de una puja en el campo que utiliza argumentos similares en distintas etapas con el propósito de obtener el liderazgo en el mercado. (Vázquez, 2010: 283-384)

Un plus de reconocimiento le llegaría a Trillo por sus historietas, que se referían directamente a situaciones relacionadas con la dictadura y la represión y auto-represión (como *Las Puertitas del Señor López* y *Bosquivia*). La mayor parte de lo publicado en *Fierro* había sido hecho para Europa y sumaba el prestigio que esa revista tuvo al menos en su primera época (publicando autores extranjeros y locales que no se habían podido publicar antes de la finalización de la guerra de Malvinas, pero al mismo tiempo los más destacados). Publicar en *Fierro* aumentó el prestigio de Trillo en Argentina, pasando ya a ser considerado uno de los grandes contemporáneos (posición compartida con unos pocos autores, como Carlos Sampayo, José Muñoz y Juan Giménez, que también publicaron en *Fierro* lo que habían hecho para Europa).

c. El siguiente reposicionamiento consiste en crear su propia editorial, El Globo Editor, que publica la revista *Puertitas* - diciembre de 1989 a junio de 1994-, donde aparecen importantes historietas que había realizado para el mercado europeo: *Fulú* con Eduardo Risso, *Cosecha Verde* con Domingo Mandrafina, *Cibersix* e *Irish Coffe* con Carlos Meglia. Sin embargo, la empresa termina resultando deficitaria, como ocurría en ese momento con toda la industria local, y tras una época en la que publica más obra de autores europeos que la suya propia, cierra.

d. Publica historietas en revistas que no eran las majors industriales en Argentina, como es el caso de *Comiqueando*. Eso lo

acerca a los autores más jóvenes tanto biológicamente como en trayectoria.

e. Diversificación en la circulación de su obra: *Clara de Noche* saldrá en el semanario de humor adulto *El Jueves* (Barcelona, España) y luego en el diario argentino *Página/12*; y a la vez publicará historietas en revistas argentinas de temática infantil como *Genios* (editada por Grupo Clarín) y *Billiken* (de Editorial Atlántida).

f. Realizará colaboraciones para Editorial Columba, en una relación que no le fue muy fructífera ni pacífica, ya en el período de crisis de esa editorial, en la primera parte de los noventa<sup>9</sup>.

g. Trillo publicará trabajos en la nueva *Fierro* y en las pymes post-crisis. Algunas de sus series en la revista editada por *Página/12* fueron *Trillo y Grillo* (2006-2007, con dibujos de Oscar Grillo); *El Conejo de Alicia* (2007, junto a Eduardo Maicas e ilustrado por Mandrafina); *El Síndrome Guastavino*<sup>10</sup> (2007-2008) y *Sasha Despierta* (2010-2011), ambas dibujadas por Lucas Varela y *Bolita* (2011, dibujos de Eduardo Risso). Por otra parte, con ciertas pymes editoriales conviene la reedición de algunas de sus obras de los ochenta y los noventa, o el debut nacional de historietas más o menos actuales realizadas para Europa: *Peter Kampf lo sabía* (con dibujos de Domingo Mandrafina), lanzada por editorial Ojo de pez), *Sick Bird* (con dibujos de Juan Bobillo) y la recopilación en diez tomos de *El Negro Blanco* (con García Seijas), a través de IVREA (editorial que ya no era una pyme en el momento de la publicación y que luego cerró), *Sarna* (con dibujos de Juan Sáenz Valiente), publicada por Iron Eggs, y *Borderline* y *Yo Vampiro* (dibujadas por Eduardo Risso), editadas por el sello rosarino Puro Cómic, entre otras.

En síntesis, Trillo construye una trayectoria ajustándose exitosamente a cada época, pero siempre dentro de la región del campo del *profesionalismo* o de los profesionales –aquellos que viven de su trabajo–, va cambiando de posición (además de ser autor y crítico posicionado en distintos subcampos editoriales, será luego editor) y va renovando su estatus de *joven* o de vanguardista, a medida que envejece biológicamente. Justamente, sus sucesivos posicionamientos lo llevarán al menos a no perder económicamente en la Argentina. Podemos aplicar a la operación

---

9 Información extraída del blog *Soretas Azules*: <http://www.soretasazules.blogspot.com.ar/2012/11/trillo-en-nippur-magnum-por-juan-carlos.htm>

10 Sobre el particular, recomendamos leer el artículo de Federico Reggiani "*Nombres propios, política y representación: Sarna y El Síndrome Guastavino*" (en Berone, L. y Reggiani, F. -eds.-, 2012. 86 y ss).



en la que se distingue Carlos Trillo, en este periodo y en los posteriores, lo que indica Pierre Bourdieu respecto de cómo “los valores de originalidad y de cambio (...) expresan también la ley específica del cambio del campo de producción, es decir la dialéctica de la distinción” (1995: 235) (...).”

## Las contemporaneidades de Trillo. Ideas de cierre

Si bien Carlos Trillo siempre fue un autor contemporáneo, lo fue desde el desarrollo de un *habitus* de profesional: fue contemporáneo de los profesionales o de los que se proponían serlo, manteniendo relación con parte de las sucesivas camadas *nuevas* de creadores. Trillo -cuyas disposiciones culturales previas marcaron en cierta medida sus posicionamientos en el campo- fue innovando su contemporaneidad durante la *etapa industrial* del campo -ediciones de grandes tiradas de consumo masivo-, innovación que fue más bien producto de su exitoso ajuste a la demanda del mercado europeo -especialmente el francés- que de la apuesta a hacer obra por la obra misma sin reflexionar previamente dónde se iba a publicar y si su trabajo se iba a vender. Esta disposición, en cierta medida, lo acerca a Hugo Pratt, para quien “hay que hacer historietas que el público entienda” (Cáceres, 2011). Pensamos, al respecto, que *Un Tal Daneri* pudo haber sido una historieta puramente elaborada a partir de las reglas del arte por el arte, pero no llegó a serlo: según el propio Trillo, “terminó porque se acabaron los editores que quisieran comprarla” <sup>11</sup>. Siempre atento a los cambios del mercado y de los gustos de los lectores (sino hubiera continuado, como le pasó a otros historietistas, trabajando como trabajaba para *Skorpio*) y con un cierto margen de autonomía -algo costoso en un campo estructuralmente dominado por el interés económico- abrió el juego a una multitud de universos posibles, consiguiendo un prestigio que le permitió realizar títulos muy variados e incluso construir demanda de sus propias historietas. De esta manera, dejó de lado el tipo de historietas de aventuras predominante en las editoriales Columba y Record, renovando temáticas y líneas narrativas, sin abandonar por ello su posición de profesional. Mantuvo, no obstante, sus normas iniciales sobre el lenguaje de la historieta, las que aún no han envejecido.

Podemos, puntualmente, conectar las características de *El Loco Chávez* -que, como dice Sasturain, pasa de ser una tira de aventuras a comedia de situaciones de la vida cotidiana- con las contemporaneidades múltiples de Trillo, quien incluso llegará a realizar dos episodios autobiográficos para la segunda época de la

---

<sup>11</sup> Citado del blog Soretas Azules:

<http://soretasazules.blogspot.com.ar/search?q=un+tal+daneri>

revista *Fierro*, trabajo que parcialmente lo liga al grupo de autores *nuevos* -del nuevo milenio, no necesariamente demasiado jóvenes biológicamente- quienes especialmente a partir del blog *Historietas Reales*<sup>12</sup> invierten fuertemente en lo autobiográfico y en las -en mayor o menor medida- falsas autobiografías. En estas narrativas, claves en la constitución de una historieta autónoma en el periodo post-crisis, *no pasa nada*, tal como señalara Sasturain respecto de *El Loco Chávez*. No pasa nada en términos de lo que fuera la historieta de aventuras, como *no pasa nada* en la *sitcom* televisiva *Seinfeld* o como en *Goth World*, de Daniel Clowes, y tantas otras historietas independientes contemporáneas de otros países.

Otro elemento, más central que el de la creación de historieta autobiográfica, que vincula -y otorga contemporaneidad- a Trillo con este grupo de autores *nuevos* constituido en el periodo post-industrial del campo, es su posición de referente en tanto autor de gran inventiva, como lo fue Oesterheld en unas condiciones de producción distintas a las de los *nuevos*. Este nexo ha sido más fuerte no tanto con aquellos autores que, como el guionista y editor Diego Cortés, se interesan por hacer obra renunciando en el corto plazo al rédito económico, sino más bien con aquellos creadores que se profesionalizaron, fundamentalmente los dibujantes, con algunos de los cuales ha colaborado: los ya mencionados Bobillo, Varela y Sáenz Valiente, además de otros más jóvenes aún, con quienes que en su última etapa hizo obras que no salieron todavía en Argentina, como Pablo Túnica y Gato Fernández. Lo que también ha contribuido al mantenimiento de esa relación, es el hecho de que Trillo siempre ha estado interiorizado y ha sido reflexivo sobre las producciones de la nueva camada, interés que puede entreverse en algunas entrevistas y reportajes en los cuales el reconocido guionista menciona algunos autores *nuevos* y a sus obras. Esas *bendiciones*, no obstante, se basan en los trabajos publicados en el mercado europeo y en *Fierro* segunda época, no así en *Historietas Reales*, pese a que ese espacio nuclea a numerosos autores argentinos, conocidos y más o menos desconocidos, algunos de los cuales publican en *Fierro*. Trillo, dando crédito a un autor también consagra al espacio donde éste publica, generando un círculo virtuoso de acumulación simbólica del cual el mencionado blog queda excluido.

Por otra parte, y teniendo en cuenta su multiplicidad de contemporaneidades, en algunos de sus trabajos publicados en la nueva *Fierro* (*Bolita*, *El Síndrome Guastavino*, *Sasha Despierta*) Trillo opera un retroceso respecto de su tendencia a la innovación narrativa. Con argumentos recurrentes -ya trabajados en otras

---

12 <http://historietasreales.wordpress.com/>

obras del mismo autor realizadas pocos años antes (*Bolita se asemeja a Chicanos, Sasha Despierta a Sick Bird y El Síndrome Guastavino a Sarna*)- y diálogos que cuentan demasiado lo que pasa, estas historias contienen tramas de espionaje con una marcada división entre *buenos* y *malos* -estos últimos con rasgos grotescos y monstruosos-, que acaban invariablemente con la derrota de los villanos y el restablecimiento del orden. En este caso, la contemporaneidad de Trillo no se construye más allá del presente, de lo estilísticamente ya conocido y reconocido, sino más bien repitiendo esquemas previos.

Este estudio de la trayectoria de Trillo, en especial de su posicionamiento como autor contemporáneo y de sus relaciones con contemporaneidades posteriores, nos permite sugerir una idea final: la discusión, las competencias y las consecuentes prácticas entre *la profesionalización* y *el hacer obra*, es el nudo de la discusión actual en el campo de la historieta argentina, y puede definir su grado de autonomía.

## Bibliografía

BERONE, Lucas. y REGGIANI, Federico. (2012) *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Colección Estudios y Crítica de la historieta Argentina vol. 4. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

BOURDIEU, Pierre. (1995) *Las Reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.

CÁCERES, Germán. (2011) Entrevista a Hugo Pratt. <http://laduentes.blogspot.com.ar/2011/10/entrevista-hugo-pratt-segunda-parte.htm>

GAGO, Sebastian y VON SPRECHER, Roberto. (2012). "*Campo de la historieta argentina: competencias por posicionamientos, canonización y recepción*". En revista *Antíteses*. Revista online del Programa de Pós-graduação em História Social de la Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/12923>

TRILLO, Carlos Y BRÓCCOLI, Alberto. (1971 a). *Las historietas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

TRILLO, Carlos Y BRÓCCOLI, Alberto. (1971 b). *El humor gráfico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

OESTERHELD, Héctor Germán. (1957). "*Cómo nace un personaje de historieta*". En Revista *Dibujantes* N°27. Buenos Aires.

SASTURAIN, Juan. (2004). "*Loco, pero no como vidrio*", Prólogo a Trillo, C. y Altuna, H. (2004) *El Loco Chávez. Biblioteca Clarín de la Historieta*. Buenos Aires, Clarín.

VÁZQUEZ, Laura. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

VON SPRECHER, Roberto. (2010). "34. Luchas en el campo de la historieta realista argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y de Héctor Germán Oesterheld". En Revista virtual *Estudios y Críticas de la Historieta Argentina*. Córdoba.

[http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher\\_robinwood.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf)

VON SPRECHER, Roberto. (2011). "Estudio de la historia de la historieta como campo. Luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo en Argentina". En von Sprecher, R. y Reggiani, F. (2011) *Teorías sobre la historieta*. Escuela de Ciencias de la Información. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

<http://soretasazules.blogspot.com.ar/> (blog que recopila entrevistas a Carlos Trillo y otros textos e historietas de o sobre él).

# El lugar de lo cómico: algunos desplazamientos en el humor gráfico

Federico Reggiani

## El recorte

El particular tipo de producción cultural que conocemos como “humor gráfico” suele ofrecerse al lector a partir un sustrato de evidencia; es algo que se reconoce por ciertas condiciones formales y por su diferencia con el discurso del medio en que se inserta revistas, diarios, sitios web. La discusión acerca de su definición, bizantina como toda discusión sobre definiciones, parece además innecesaria: todo el mundo sabe qué es el humor gráfico y, para colmo, la etiqueta con que lo designamos es casi una definición por sí misma: es algo que tiene humor y dibujos.

Quisiera proponer, sin embargo, tres tiras de humoristas gráficos argentinos contemporáneos, para proponer una discusión acerca del carácter humorístico de estas producciones, y examinar una serie de desplazamientos del lugar de lo cómico que pueden observarse en buena parte del humor gráfico actual.



[Figura 1]. (Liniers, 2004: 82)



[Figura 2]. (Aguirre, Max, 2009: 23)



La tira de Sala <sup>3</sup>, finalmente, es deliberada y obviamente cómica. No podría pensarse otro objetivo en un discurso cuyo título es “Una aventura de Natalia Oreiro, la vaca lechera multiorgásmica”. Pero la gracia no está aquí al final, sino en la acumulación de sinsentidos que se contraponen con la coherencia textual del diálogo. Hay una situación indudablemente cómica, pero se vuelve difícil describir la tira como un chiste y, de hecho, es imposible “contar el chiste” a partir del recuerdo de la tira.

Las tiras seleccionadas no pertenecen a autores *underground*, ni a ediciones de vanguardia, sino que se publican en diarios de tirada nacional (*La Nación*, *Página/12*) y son producciones con una alta visibilidad, potenciada además por la circulación en Internet y la recopilación en editoriales con distribución masiva. El objetivo del presente trabajo es reflexionar entonces sobre los cambios que han permitido que un género relativamente estable dentro de lo que podríamos llamar las “narrativas dibujadas”<sup>4</sup> muestre alteraciones muy radicales en sus presupuestos básicos, al punto de que el elemento “humor” del nombre que lo designa se vea desplazado o incluso llegue a desaparecer. La hipótesis central es que estos humoristas –relativamente nuevos para un medio que apuesta regularmente a una muy larga duración de sus producciones– alteran sobre todo el componente enunciativo del género, proponiendo nuevas figuras de autor, nuevos lectores implícitos y nuevas ubicaciones de la instancia de comunicación construida por cada tira. El análisis de la producción de unos pocos autores me permitirá, espero, proponer algunas ideas generales sobre los mecanismos de funcionamiento de la tira de humor.

Para analizar este estado de situación del humor gráfico argentino realicé un recorte y una selección que, como toda construcción de un corpus de lectura, tiene algo de arbitrario, pero que responde a algunas características que considero pertinentes. Los autores seleccionados –Liniers, Max Aguirre y Gustavo Sala– se incorporaron a medios masivos después de la crisis económica y cultural de 2001 en Argentina, tras una formación y crecimiento en el ámbito de la producción independiente, en *fanzines* y autoediciones. Este proceso de adquisición casi secreta del oficio –opuesto al sistema de aprendizaje mediante publicación creciente en revistas propio de estados anteriores del campo<sup>5</sup>– distingue a

---

3 Gustavo Sala comenzó a publicar su tira *Bife Agosto* en forma semanal en el suplemento *No!* del diario *Página/12* a partir del 2005.

4 Uso un término deliberadamente ambiguo para no entrar en una distinción entre historietas y *cartoon* de cuadro único, que no es pertinente a efectos de esta discusión.

estos autores de otros como Miguel Rep o Tute, con los que comparten cierta alteración en el uso de lo cómico en sus tiras.

Otro elemento en común entre estos autores es la fuerte circulación de sus historietas en diversos soportes de Internet: versiones digitales de los diarios que los publican; blogs, tanto propios como creados por lectores; fotologs; redes sociales como Facebook y envío privado de las tiras por correo electrónico. La publicación, la circulación y el efecto de cada tira no se limitan, por lo tanto, a la aparición en el diario y eventualmente en libros recopilatorios, sino que se incorporan a medios con un contrato de lectura impredecible, o por lo menos completamente diverso del que proponen los medios impresos.

La publicación de historietas en Internet merece una justificación adicional, en la medida en que su alcance y trascendencia vuelven cada vez más arbitraria toda limitación a lo impreso. Autores importantes de este período, como Fabián Zalazar o Kioskerman, surgieron también en la primera década del siglo XXI y han alcanzado una circulación y un reconocimiento importantes, sólo que basados casi exclusivamente en la publicación de sus páginas en blogs. La recopilación parcial del material en libros fue un resultado de ese reconocimiento previo. Estos autores han construido sus propios desvíos respecto de la ubicación de lo cómico: Zalazar convierte la narración de breves autobiografías en chistes, Kioskerman los hace desaparecer por completo. Si no los incluyo en el recorte es porque me parece interesante ver cómo llegan ciertos recursos a los medios impresos comerciales, por naturaleza más conservadores en lo que respecta a los desvíos formales aceptables. La publicación de estas nuevas formas en diarios impresos da cuenta de la instalación como estilo de época de ciertos desvíos que son cada vez en mayor medida la norma.

## Lo cómico

Humor, gráfico. Si el adjetivo puede quedar, por ahora, fuera de la discusión, y es apenas la indicación de que no se trata de humor verbal, la palabra “humor” es el origen de un problema. ¿Es posible una tira o un cuadro gráficos que no tengan humor? Así parecen demostrarlo en muchas ocasiones los nuevos humoristas. Es necesario, por lo tanto, definir qué se considera humor, o chiste,

5 Para una descripción del modo en que se configuró la profesión de historietista en Argentina para los períodos previos a la crisis editorial de la década de 1990, cfr. el capítulo I, en especial los apartados “Aprender practicando: maestros y aprendices” y “Academia de Artes y Oficios” de *El Oficio de las viñetas* de Laura Vázquez (Vázquez, 2010: 43-67)



o comicidad, en el espacio acotado de estas producciones textuales, a efectos de pensar qué es lo efectivamente desplazado. Insisto: en un espacio acotado. No está a mi alcance pero tampoco me parece necesario definir qué es el humor o lo cómico en términos generales, sino el modo en que un funcionamiento determinado de este tipo de texto es reconocido como humorístico.

Al respecto, vale comenzar con una discusión que es también la declaración de una deuda. Un trabajo central y ya canónico para entender el humor gráfico es el artículo de Oscar Steimberg “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” (Steimberg, 2013). En este artículo, Steimberg examina las diversas definiciones de tres categorías emparentadas: comicidad, chiste y humor. A partir de los trabajos de Sigmund Freud, define una noción con un mayor grado de generalidad, lo cómico, dentro de la cual se distinguen el humor y el chiste.

Lo *cómico* surge cuando se quiebra una previsibilidad; irrumpe “cada vez que dos elementos que no suelen formar parte del mismo universo de sentido entran repentinamente en contacto” (Steimberg, 2005). Dentro de este “reino de lo cómico”, y siempre en términos de Freud, es posible distinguir el *chiste*, “cuando la comicidad está depositada sobre un tercero” (Steimberg, 2013: 175), del *humor*, cuando se registra “un característico compromiso del sujeto con su propia humorada” (Ibíd.). Steimberg se concentra sobre todo en la diferencia enunciativa entre *chiste* y *humor*. El humor implica un enunciador que pone en crisis su propio yo, que resulta luego salvado por ese distanciamiento que implica la existencia misma del humor, el carácter de juego sobre esa crisis del yo.

Steimberg subraya que esta noción de *humor* implica la existencia de un enunciador presente, propio de la comunicación oral o de la comunicación con un sujeto marcado por un yo narrador, en la enunciación escrita. El humor gráfico no puede, por su propia naturaleza, proponer un enunciador con esas características, puesto que en el humor gráfico, como en la historieta, hay una “despersonalización” de la imagen de autor. Steimberg (2013: 180) marca cuatro razones para esta despersonalización: la condición no presencial; la articulación con otros textos de la publicación en que se inserta; el efecto de enunciación institucional del diario o revista que lo publica; el cotidiano “emplazamiento de género”, que presupone un enunciador-operador con un rol socialmente definido y limitado, que limita el valor de la función “autor” aplicada al humor gráfico. A estas causas podría agregarse el régimen enunciativo propio de la historieta, que no puede construir una instancia única debido a que opera con el montaje de elementos heterogéneos (el dibujo, el

diseño, el texto).<sup>6</sup> A causa de esta “despersonalización”, el *humor*, en sentido freudiano, sería imposible en el humor gráfico, salvo que se den algunas condiciones específicas, debido a que la comicidad del humor gráfico queda necesariamente depositada en un tercero.

La duda que surge de esta argumentación es si la reflexión no está atada a una cuestión de nombres. Como en castellano conocemos al humor gráfico con la etiqueta “humor”, pura indiferenciación de sentido, propia de un lenguaje no-técnico, con “chiste” o “comicidad”, el análisis se concentra en la posibilidad -o imposibilidad- del *humor* (en sentido técnico freudiano) en un relato gráfico. Sin embargo, lo que proponía a una moderada sorpresa del lector en las tiras que utilicé para abrir este trabajo, es el hecho de que nos encontramos con un desplazamiento de lo *cómico* en el humor gráfico, desplazamiento que puede incluso llegar a su pura desaparición. Examinar la cuestión sólo desde el concepto técnico de “humor” impide, creo, percibir la novedad de un estilo de humor gráfico que, como subrayé antes, dista de ser marginal y se ha convertido en parte del universo de los medios gráficos más importantes. Porque en estas tiras es todo el “reino de lo cómico” lo que se altera: no siempre hay universos de sentido en lucha, o no es lo más importante de cada entrega, o esa lucha no se produce en el cuerpo de ese pequeño relato, en el interior del chiste. Y utilizo chiste no sólo como otro sinónimo habitual para el género que me ocupa, sino también en el sentido de Freud: el chiste como un relato necesariamente en tercera persona, aplicado a otros, los personajes.

Hablé antes de una discusión, pero también de la declaración de una deuda. Es que las observaciones de Steimberg sobre el *humor* gráfico son fundamentales para comprender los efectos de este nuevo estilo, que son básicamente efectos enunciativos. Hago la aclaración para justificar porqué, después de anunciar un disenso, sigo en adelante el camino de la glosa.

## Los nombres propios

Una característica muy propia del género *tira cómica* es la presencia de un personaje o una serie de personajes fijos y reconocibles. La cuestión del personaje fijo se asocia hasta tal punto con la idea de tira diaria, humorística o no, que en algunas definiciones de historieta -basadas en el reconocimiento de las historietas publicadas en la prensa norteamericana desde fines del

---

<sup>6</sup> He desarrollado en diversos artículos el régimen enunciativo propio del lenguaje de la historieta. Cfr. para un resumen Reggiani (2010)

siglo XIX- se considera que la presencia de un protagonista repetido es un rasgo tan importante como la secuencia de viñetas o la presencia de globos<sup>7</sup>. Esta selección de rasgos distintivos para la historieta está más atenta a asegurarle a la norteamericana *Yellow Kid* el lugar de “primer historieta de la historia” que a justificar su pertinencia teórica. Sin embargo, da cuenta de algo indudable: la enorme mayoría de las tiras diarias publicadas utiliza al personaje como eje de organización y coherencia de la serie, y en muchísimos casos es el personaje el que da título a la tira. Basta recorrer la actualidad de los diarios argentinos para encontrar a *La Nelly, Yo, Matías, Diógenes y el Linyera, Batu o Gaturro*.

Desde el título mismo, en cambio, las tiras seleccionadas ponen en crisis este eje y renuncian, en diversos grados, a sostener un relato basado en la coherencia (gráfica y de carácter) de un personaje.

En *Macanudo*, de Liniers, el título hace referencia a un tono general de las historietas<sup>8</sup> y no a un personaje o grupo. En *Macanudo* hay una gran cantidad de personajes, que aparecen con frecuencia irregular y por lo general no forman series continuadas, no se presentan con una historia y una progresión: Enriqueta, Alfio la Bola Troglodita, el Robot Sensible, El Misterioso Hombre de Negro, los pingüinos y los duendes son algunos de los más recurrentes. Pero también hay series temáticas, como “Gente que anda por ahí”, “Conceptual incomprensible”, “Cosas que a lo mejor le pasaron a Picasso” y tiras individuales. La serie funciona como un marco en el que pueden aparecer producciones de distinto tipo, pertenecientes a géneros diversos.

En el caso de Gustavo Sala y su *Bife Angosto* también se abandona la costumbre de titular la serie con el nombre de un personaje, pero esa costumbre es retomada en el título propio de cada tira. Así, cada entrega se ofrece como “Una aventura de...” un personaje que jamás vuelve a aparecer. “Una aventura de Francisco Bocheton, el creativo eunuco”, “Una aventura de Luis María Campos, el tipo al que las drogas le pegan tarde”, “Una aventura de Nico Coto, el pibe que cree ver famosos en todos lados”.

---

7 Para un resumen de estas posiciones así como para una discusión sobre la terminología y sobre las características de la “tira cómica” como un formato diferenciado de historieta, puede consultarse el libro de Hernan Martignone y Mariano Prunes *Historietas a Diario*. (MARTIGNONE, 2008: 11-22)

8 Según el *Diccionario del Habla de los Argentinos* (Academia Argentina de Letras: 2004): “Macanudo: se dice de la persona franca, confiable”.

Esa sucesión de personajes cita un mecanismo clásico del humor gráfico argentino de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, que basaba la comicidad en variaciones sobre la característica única de un personaje: su falsedad, la capacidad de producir mala suerte, la estupidez, la maldad, la gula. Así se sucedieron en revistas como *Rico Tipo* o *Patoruzito* y en periódicos, entre muchos ejemplos, Falluteli, Fúlmine, Bólido, Pochita Morfoni, o Don Fulgencio, “el hombre que no tuvo infancia”. Cada uno de los personajes de *Mafalda*, de Quino, responde en cierta medida a esta estructura. El recurso de Sala es la inversión perfecta del mecanismo. Por una parte, contra la repetición opone la aparición súbita y por única vez de cada una de sus criaturas. Contra la comicidad centrada en un rasgo de carácter, el absurdo, puesto que en buena parte de las tiras la característica consignada para el personaje no tiene ninguna relación con el breve relato que le sigue. La excepción a esta regla es una suerte de versión extrema del carácter unidimensional: el único personaje recurrente de *Bife Angosto* es “José Luis Perales, el fanático de los Redondos”. Aquí la comicidad radica en que ante cualquier situación, el personaje diga, tras algunas viñetas en silencio, “Aguante los Redondos”, con un nivel de repetición inimaginable para la tira menos inspirada del pasado.

Casi todos los nombres propios que utiliza Sala para los personajes remiten por evidentes deformaciones, o incluso sin deformación alguna, a personas famosas en diversas actividades, en muchos casos del ambiente del rock, que es el tema principal del suplemento que publica la serie. (Una mención aparte merecen los personajes que llevan nombres de amigos o colegas del autor: aparecer como personaje en una tira de Sala se ha convertido en una suerte de paradójico honor). Esta apelación a nombres propios reconocibles viola otra característica normalizada en el género “tira cómica”: la apelación a la sátira. Como se verá en un próximo apartado, estas producciones desplazan la sátira como operación dominante: el uso del nombre propio en Sala es un claro ejemplo. En la mayor parte de las tiras, no se aprecia una burla a la persona real de la que se usa el nombre. Lo cómico no está puesto en la descalificación de un tercero, sino en el choque entre el uso habitual de ese nombre propio y el nuevo sujeto descabellado al que ese nombre pasa a designar. La actriz Natalia Oreiro podrá estar o no feliz por ceder su nombre a una vaca multiorgásmica, pero nadie podría pensar que de alguna manera la tira la alude o satiriza.

La operación con los nombres propios y los personajes que realiza Max Aguirre en su tira *Jim, Jam & el otro* es más sutil. Aunque la galería de personajes es muy extensa, su tira se concentra en tres hombres de alrededor de treinta años, a los que,

además, representa en ocasiones como niños o como ancianos. Aunque no hay una construcción narrativa novelística, sí hay una caracterización consistente de esos protagonistas, y un uso del personaje como eje de la acción. Y, evidentemente, hay nombres propios en el título. Sin embargo, es en el título donde aparece el primer desvío. Uno de los personajes es “el Otro”. Lo que conduce al segundo desvío: nunca, en el desarrollo de la tira, sabemos quién es Jim o quién es Jam (y, mucho menos, quién es el Otro). Por otra parte, los personajes, tanto los protagonistas como otros incidentales, no están designados por una cualidad fija (el tonto, el falso, el malvado) sino por detalles menores, que van desde la forma de vestir hasta los regalos que reciben en el día de los Reyes Magos, y que funcionan como indicios de carácter, de clase o de nivel sociocultural pero que no se constituyen nunca como una etiqueta definitiva. El mismo tratamiento puede observarse en los fondos y los personajes incidentales. La función del detalle es la de crear un efecto de realidad que liga la tira, más que al género chiste, al relato realista y a la anécdota cotidiana, que el propio Aguirre frecuentó en *Los Resortes simbólicos*<sup>9</sup>, la historieta autobiográfica que constituye su otra obra extensa publicada.

Esta decisión de no designar a la tira con el nombre de un personaje y no utilizar el personaje como eje de la tira o, en el caso de Max Aguirre, de negarse a jugar con la identificación básica que implica el nombre propio, supone un desplazamiento del principio de coherencia de las tiras hacia el plano de la enunciación. El elemento que hace de cada tira parte de una serie no es la presencia de un personaje, sino el estilo, el trazo y, sobre todo, otro nombre propio, que cobra un protagonismo mucho mayor y que aparece por lo general “del lado de afuera” de la tira: el nombre del autor.

## El género “chiste” y el lugar de lo cómico

Existe un debate entre lectores y autores en el interior del campo del humor gráfico, relacionado con este “nuevo humor” que es percibido como “no-humor”. Insisto: el término “humor” es utilizado en este caso con un sentido vago, indiferenciado de “comicidad”. De lo que suele acusarse a estas tiras es de abandonar el deseo de hacer reír y la disciplina de la construcción de un chiste en aras de la reflexión poética o el experimento formal, vistos como formas de la impostura o de la pretensión artística.

---

<sup>9</sup> *Los resortes simbólicos* se publicó a partir de 2006 en el sitio web [www.historietasreales.com.ar](http://www.historietasreales.com.ar) y fue parcialmente recopilada en libro.

Un buen ejemplo de este debate se dio a partir de un texto burlón publicado en el blog del humorista Diego Parés (Parés, 2009)<sup>10</sup>:

¿Qué pasa con el humor gráfico? ¿Hay algún problema con el humor gráfico? ¿Con las palabras “humor” y “gráfico”? ¿No merecen ser pronunciadas? ¿Ya nadie dice orgulloso: “Yo hago humor gráfico”? ¿Es un género menor? ¿Es un oprobio? ¿Es difícil hacer reír? ¿Es fácil hacer reír? ¿Es menos importante hacer reír? ¿Es menos elevado? ¿Es grasa? ¿Es menos artístico? ¿Debería estar prohibido por los cánones artísticos de la edad media moderna?

En los comentarios al texto participaron autores como Liniers, Daniel Paz, Kioskerman, Calvi o Podetti. Las oposiciones entre “humor y arte” y la inestabilidad que producen formas asociadas a la comicidad cuando la comicidad parece esfumarse, forman el eje de un debate que circula también entre lectores que, como el personaje Gorostidi de la tira de Liniers, “no entienden los chistes”.

Por eso es importante examinar cómo funciona esta percibida “desaparición de lo gracioso”, del deseo de hacer reír, en las nuevas formas del humor gráfico, y si es que tal desaparición ocurrió realmente.

Es cierto que en muchas tiras, el “chiste” parece haberse esfumado. No tantas como podría pensarse, pero lo suficiente como para volverse un hecho notorio. En *Macanudo*, sobre todo, abundan las tiras en que sencillamente no hay una intención cómica: no se presenta ese choque de universos que estaría en la base de la irrupción de lo cómico. Los ejemplos más extremos de esta situación se dan en series como “Gente que anda por ahí” (cfr. Figura 1) o “Conceptual incomprensible”. En la primera, como vimos, se presentan siempre pequeñas escenas independientes y

---

10 Aunque queda por fuera del recorte propuesto, creo interesante comentar que a partir de 2010, la página de humor del diario *La Nación* incluye un cuadro de Diego Parés, *Humor Petiso*. En ese cuadro, Parés se ocupa, de manera evidentemente programática, por recuperar lo que parecía un oficio perdido, el de hacer simples -y muy efectivos- chistes de un cuadro. Queda claro que ese hiperclasicismo, lejos de contradecir la producción de sus contemporáneos (incluso, de sus compañeros de página Liniers, Tute y Max Aguirre) funciona en el mismo sentido, porque establece un diálogo en el nivel enunciativo con el campo global de la producción de humor contemporánea y previa, campo del cual hay una autoconciencia muy marcada en las decisiones de estilo de cada chiste.

que nunca tienen continuidad en otras tiras. En la segunda, se ofrecen dibujos o secuencias de dibujos acompañados por un texto, por lo general un verso pareado, sin conexión visible con el contenido gráfico. Algo similar ocurre, aunque con menos regularidad, en la tira de Max Aguirre. En el ejemplo de la Figura 1 el chiste parece haber desaparecido. En otro ejemplo (Aguirre, 2005: 71)] es posible observar el mecanismo en acción, porque coexisten en la misma tira un chiste con una breve anécdota cuyo efecto humorístico no depende de un remate (y el “choque de universos” correspondiente): uno de los personajes comienza a contar un chiste (que es el representado en la tira superior). En la tira principal, sin embargo, el chiste nunca llega a presentarse.

En el caso de las tiras de Gustavo Sala, sería ridículo decir que lo cómico ha desaparecido: en todos los casos hay una voluntad evidente de causar gracia. Lo que me parece interesante en su caso es el modo en que se desplazan los elementos dedicados a causar gracia, que se distribuyen de manera muy uniforme en toda la tira, mediante una acumulación abigarrada de notaciones gráficas y textos. El resultado es que resulta muy difícil detectar un chiste: las tiras de Sala son por lo general anécdotas difíciles de reproducir oralmente.

Lo que ocurre en todos estos casos es que se quiebra una relación que parecía indisoluble. El humor gráfico deja de ser transposición de lo que, en términos de Bajtín (1999: 250), podríamos llamar un “género primario (simple)”: el chiste. Es cierto que nada, salvo la etiqueta “humor gráfico” y la costumbre social, establece como necesaria la relación entre ese género, el chiste, y esa particular construcción discursiva compuesta por unos pocos dibujos en secuencia y unos textos intercalados que conocemos como “humor gráfico”. Lo que hacen en ocasiones Liniers, Max Aguirre y en menor medida Sala, es transponer a la secuencia gráfica o gráfico-textual otros géneros, primarios o no: el poema, la descripción, la anécdota e, incluso, el puro *nonsense* o el juego plástico. La dificultad para contar un chiste a partir de una tira de Sala funciona en el mismo sentido. El procedimiento exhibe el hecho de que todos –autores y lectores– confundían un formato de publicación con un género.

El “chiste”, ahora, puede estar o no, o puede no ser el elemento principal de la entrega. Se multiplican, aún en tiras que incorporan un chiste convencional, notaciones que alejan el resultado de la funcionalidad de cada elemento. Así encontramos el cuidado plástico de algunas tiras de Liniers, la multiplicación barroca en el grafismo de Sala o los detalles realistas en Max Aguirre.

Ahora bien: si no siempre la tira es transposición al lenguaje gráfico del género primario *chiste*: ¿eso implica que desaparece la comicidad? Esto no es tan evidente. Lo que ocurre en muchos

casos es que el encuentro entre universos de sentido no se produce como parte de la anécdota, sino en el nivel de la enunciación.

El ejemplo del chiste de los ladrones de Max Aguirre es útil, porque el procedimiento está exhibido en el cuerpo mismo de la tira. El efecto cómico no está en el diálogo entre los amigos que van en auto, sino en el hecho mismo de que ese chiste que se nos escamotea en la parte inferior de la tira sea expuesto (con un grafismo que apela al uso de estereotipos típicos del humor gráfico de etapas anteriores) en la parte superior.

El efecto cómico de muchas tiras de Liniers, en particular las de la serie "Conceptual incomprensible", no está en la tira en sí, sino en una instancia superior: en la pregunta "¿Cómo puede esto ser un chiste?" Este efecto es parecido al que producen algunas tiras de Sala, no sólo por su construcción formal, sino por la elección temática, esa mezcla de escatología y absurdo que es su marca registrada. La pregunta, en su caso, sería "¿cómo pueden publicar esto?".

Lo que puede verse, entonces, no es una desaparición de la comicidad: no necesariamente la "tira cómica" deja de ser cómica. Lo que ocurre es un fenómeno doble: por una parte, el chiste deja de ser el género único en el espacio de la tira. Por otra, esta caída del dominio del chiste en tanto género está relacionada con un cambio del lugar en que el efecto cómico se produce. La comicidad no surge de elementos de distintos universos de sentido que entran en contacto en el interior del enunciado, sino del conflicto entre una instancia de enunciación construida por el medio -la costumbre de lo que debe ser una "tira cómica", el "cotidiano y repetido emplazamiento de género" del que hablaba Steimberg- que entra en conflicto con la instancia de enunciación que construye la tira concreta que se ofrece al lector. Puede pensarse que los universos que entran en conflicto son diversos "contratos de lectura". (Verón, 1985)

## La sátira, el pastiche y el regreso del *humor*

El "escándalo enunciativo" que producen estas tiras se relaciona con el funcionamiento de una diferencia planteada por Steimberg: la distinción entre sátira y parodia. (Steimberg, 2013: 184) Este autor subraya una condición intrínsecamente hipertextual en el humor gráfico:

el *cartoon* ha sido entendido siempre como discurso sobre discursos; no es en principio concebible que en él haya paisaje, naturaleza muerta o composición abstracta, en la medida en que no es pensable que



prime en él la *reproducción o producción de lo real en tanto tal*.

A partir de esta “condición subordinada”, Steimberg distingue dos operatorias retóricas opuestas: la sátira y el pastiche. La sátira se basa en una objetivación de enunciados “en la que prima una operación de descalificación o agresión a un tercero (diferenciado del enunciador y enunciatario supuestos por el contrato de lectura”. (Steimberg, 2013: 184). En el pastiche, en cambio, prima el juego con esos enunciados: prima “el régimen lúdico sobre la crítica o el documento, lo que inevitablemente complica o suprime el efecto de confrontación”. (Ibid.)

El desplazamiento de la sátira al pastiche es visible en el modo en que muchas tiras juegan con la organización de las viñetas al desarmar la grilla de cuadros sucesivos, utilizan diversos grafismos con función decorativa o realizan citas visuales, desde pinturas famosas hasta clásicos de la historieta y el humor gráfico. Un cierto “escándalo” ante estos juegos, y ésta pérdida del valor dominante de la sátira se explica por una notación de Steimberg (2013: 185) “el pastiche reduce el peso de lo hablado y de lo hablable, característico de la tradición satírica de la caricatura”. Efectivamente, al no haber opinión o comentario si no juego, no hay “nada que decir” sobre muchas de las tiras, y su función social (su ubicación en el discurso global del periódico que las alberga) resulta poco definida y por lo tanto motivo de conflicto.

El paso de la sátira al pastiche tiene una consecuencia en el tipo de enunciatario que la tira construye, y en un desplazamiento del lugar de lo cómico. Como se subrayó, quizás en exceso, en el apartado anterior, lo cómico, en tanto choque entre universos de sentido, no aparece en el interior de la tira, sino que se ofrece en el nivel de la enunciación. Lo cómico no surge de algo que les ocurre a los personajes, sino del hecho en sí de que ese discurso sea presentado en el lugar en que tendría que haber “un chiste”. La falta de sátira es en sí el chiste. Este desplazamiento produce un enunciatario que, para poder entrar en el juego, debe reconocerse en el juego de citas y en la misma posibilidad de que el juego ocurra. Esta cuestión es fundamental: se presenta la necesidad de construir un lector que comparta con el autor esta serie de supuestos sobre lo posible y esta conciencia del juego propio del pastiche. La circulación de estas producciones en blogs o redes sociales, con su estela de comentarios y reenvíos, fortalece en el plano de los consumos concretos esta construcción textual de la instancia de enunciación.

Quedarían dos observaciones finales. La primera es que por este procedimiento es que el humor gráfico regresa a la posibilidad de incorporar el *humor* en sentido freudiano. La deuda con el

artículo de Steimberg vuelve a ser evidente. En efecto, Steimberg nota que, producidas las despersonalizaciones que impiden construir un “yo” para el humor gráfico, para que sea posible que se produzca *humor* en sentido freudiano tendrá que construirse una figura diferente de autor:

que sea un autor más que individual (...) el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico. Y esto ocurre cuando la carencia que está en el planteo inicial del gesto de humor aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico. (Steimberg, 2013: 182)

En efecto: si lo cómico funciona por el juego y el pastiche, que establece conexiones entre contratos de lectura diversos e incluso incompatibles, depende para su existencia de construir un enunciador que remita a un grupo, el de aquellos capaces de reconocer el nuevo estado de cosas. Cada uno de los autores tratados establece un grupo de este tipo. Liniers y Sala apelan a grupos diversos de consumidores culturales contemporáneos, siempre irónicos, heterogéneos y autoconscientes. En el caso de Liniers, con remisiones a la alta cultura; en el caso de Sala, a las zonas más degradadas de la cultura de masas; en ambos, con el supuesto de lectores que saben que el espacio de lo decible (a nivel retórico o temático) ha sido drásticamente ampliado. Max Aguirre suma un sistema de detalles de los modos de vida de las clases medias urbanas de Argentina, con su consecuente sistema de (auto)reconocimientos. Construido ese enunciador grupal (ese “segmento sociocultural definido”, siempre estilístico, en palabras de Steimberg), se abre la posibilidad de hacer caer la comicidad sobre ese propio enunciador: la posibilidad del humor.

La segunda observación tiene que ver con el posible desarrollo de estas producciones. Si la comicidad está desplazada al espacio de contratos de lectura en pugna, cuando ciertas prácticas se normalizan, se anula el choque entre universos. Un poema incorporado a una tira diaria deja de tener un espacio en el que causar gracia y es, simplemente, un poema. Lo que ocurre cada vez más es que estas producciones dejan en claro que la forma de tira o cuadro gráfico contenido en un medio es un sólo vehículo capaz de proponer los efectos más variados e incorporar los géneros más diversos. Si este estilo se estabiliza y se vuelve habitual, en las frases “tira cómica” y “humor gráfico”, el adjetivo “cómica” y el sustantivo “humor” dejarán de ser una pura redundancia y pasarán a designar un género entre otros posibles.

## Bibliografía

AGUIRRE, Max (2009). *Jim, Jam y el Otro*. Buenos Aires, Sudamericana.

BAJTIN, Mijail M. (1999) “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

LINIERS (2004). *Macanudo 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

MARTIGNONE, Hernán y Prunes, Mariano (2008). *Historietas a diario: Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires, Librería.

PARÉS, Diego (2009). “Desprecio del humor gráfico”. En: *Polémico: el blog de Diego Parés*, 30 de septiembre de 2009. [Acceso: 10 de febrero de 2011]. Disponible en: <<http://diegopares.blogspot.com/2009/09/despicio-del-humor-grafico.html>>

REGGIANI, Federico (2010). “¿Quién “dice” una historieta? : Historietas y teoría de la enunciación, un resumen” En: *Primer Congreso Internacional de Historietas “Viñetas Serias”*. 23 al 25 de septiembre de 2010. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. [en línea] [Acceso: 10 de febrero de 2011]. Disponible en: <<http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HistorietaLenguajeyRepresentacion/reggiani.pdf>>

SALA, Gustavo (2008). *Bife Angosto 1*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (2005). “Del arte en lo cómico, de lo cómico en el arte”. En: *Figuraciones*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, No. 3 (abr. 2005). [Acceso: 10 de febrero de 2011] Disponible en: <[www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar)>

STEIMBERG, Oscar (2013). “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”. En: *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

VÁZQUEZ, Laura (2010). *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

VERÓN, Eliseo (1985). “L’analyse du contrat de lectura: une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse”. En: *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, IREP.

## Tecnología en la ciencia ficción: lo humano y lo posthumano en *El cuervo que sabía*

Ángel Dalmazzo

*Hoy la tecnología se nos pega a la piel, se está convirtiendo en un componente de nuestro cuerpo - desde el reloj pulsera hasta el corazón artificial-; para mí, es el fin de la noción darwinista de evolución en tanto desarrollo orgánico a lo largo de millones de años y a través de la selección natural. En lo sucesivo, con la nanotecnología, el hombre podrá tragar la tecnología. El cuerpo, por lo tanto, deberá ser considerado como una "estructura". Sólo si modificamos la arquitectura del cuerpo será posible reajustar nuestra conciencia del mundo.*

Sterlac, citado en Virilio (1996: 121)

La reflexión sobre la tecnología involucra necesariamente otros dos conceptos que están íntimamente relacionados. Por un lado, lo tecnológico está ligado siempre a la cuestión de la corporalidad y la experiencia de los límites propios de lo humano en tanto especie. Por otro lado, lo tecnológico, pensado como una esfera particular de la acción humana (Cabrera, 2007), se relaciona con el medio en el cual se desarrolla la *praxis* humana. A partir de la Edad Moderna, principalmente con la irrupción de la Revolución Industrial, la técnica comienza a estar cada vez más ligada al desarrollo científico, al avance industrial y a las nuevas formas de la sociedad, en sus particularidades culturales y político-económicas<sup>1</sup>. Desde ese momento histórico la tecnología comienza a influir de manera cada vez más acelerada en el medio ambiente y en el cuerpo humano. Por un lado, el espacio y la percepción del espacio comienzan a redefinirse: las grandes ciudades toman la forma de complejos industriales y el desarrollo de los grandes sistemas de transporte modifican el paisaje y los imaginarios de las distancias y la velocidad<sup>2</sup>. Por otro lado, la tecnología comienza a

---

1 Una referencia histórica de las relaciones entre técnica, tecnología, desarrollo científico e industrial y complejos político-económicos, puede ser encontrada en el libro *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. (Parente, 2010).

2 Cfr. Virilio, 1996.

volcarse sobre el *cuerpo*, ya sea desde las ciencias (la medicina, fisiología, farmacéutica: el cuerpo pensado como objeto de estudio y experimentación), como desde los sistemas de registro y vigilancia en las ciudades.

El *imaginario* principal sobre lo tecnológico, encuadrado dentro de la misma lógica de la modernidad con sus ideas de *progreso* y *razón*<sup>3</sup>, puede ser entendido desde la fórmula del “sin-límite”. Siguiendo a Daniel H. Cabrera en su artículo “Reflexiones sobre el sin límite tecnológico” (2007), la técnica “potencia, prolonga y proyecta al ser humano con la ilusión de que dicha potencia, prolongación y proyección venciendo un límite no se detendrá nunca” (Cabrera, 2007). En este trabajo nos interesa pensar cómo se presenta ese *imaginario tecnológico* en una obra de ciencia ficción, *El cuervo que sabía*<sup>4</sup>, de Kwaichang Kráneo, seudónimo de Carlos David Lima, centrándonos principalmente en la incidencia del *sin-límite tecnológico* sobre el cuerpo y sobre el medio ambiente. Así, pretendemos leer en esta obra la presencia de los discursos biotecnológicos y teleinformáticos, con sus *promesas* de “(...) superar la condición humana, las falencias del cuerpo orgánico, los límites espaciales y temporales derivados de su materialidad. En suma: se pretende trascender la humanidad” (Sibila, 2009: 80).

El género de ciencia ficción nos resulta particularmente interesante en este punto ya que podemos considerarlo no sólo uno de los lugares en los que se plasman las representaciones y significaciones del imaginario tecnológico, sino además un campo en el cual surgen, siguiendo la fórmula de Ricoeur (2001), *variaciones imaginativas* sobre lo tecnológico ligadas a *deseos (utopías)*<sup>5</sup> y *temores*. Este género ha estado constantemente preocupado, sobre todo en la última mitad del siglo XX, por la

---

3 “(...) la significación de la técnica moderna sólo puede ser entendida en relación con una ‘idea de progreso’. En la modernidad el ‘progreso’ y ‘la técnica’ se encuentran mutuamente referidos. La convicción de que el progreso técnico conlleva progreso social generó acciones, conquistó la imaginación y otorgó esperanzas a la sociedad moderna” (Cabrera, 2006: 93). Las definiciones de *lo imaginario* y los *imaginarios tecnológicos* serán tomadas de Cabrera 2006 y 2007.

4 *El cuervo que sabía* apareció primero en el sitio colectivo Historietas Reales (<http://historietasreales.wordpress.com/>), publicado luego en el 2011 por Llantodemudo Ediciones.

5 *La utopía llamada deseo* es justamente esa dimensión de la ciencia ficción que exterioriza los deseos y esperanzas de una época y una sociedad dadas (Jameson, 2009).

cuestión de la incidencia de la tecnología sobre el cuerpo<sup>6</sup> (desde el *Frankenstein* decimonónico hasta los *cyborgs* posmodernos) y en la relación entre naturaleza y técnica, en la cual podemos encontrar dos posibilidades apocalípticas opuestas: la visión del final, por un lado, que plantea al *sin-límite* como un peligro que podría llevar a la humanidad y a la naturaleza a su propio *fin*; y la visión de la continuidad, por otro lado, que plantea la superación de la *catástrofe* mediante el desarrollo de nuevas tecnologías.

Teniendo en cuenta este panorama, analizaremos en la obra de Kráneo, en un principio, la relación entre el cuerpo y lo tecnológico, planteando las definiciones de lo animal, lo humano y lo posthumano. En este punto, jugará un papel central la cuestión de lo sexual escindido entre lo puramente biológico (reproductivo, evolutivo) y lo cultural (el principio del placer y lo inherentemente humano). En segundo lugar, analizaremos la cuestión de la temporalidad pensando la relación entre tecnología y cambio: cómo se representa las posibilidades del apocalipsis, el fin y la continuidad histórica. Por último, nos detendremos en la cuestión del deseo y la representación para considerar las redefiniciones de lo real y lo virtual; y lo material y lo ideal, que son posibles gracias a la tecnología.

## Cuerpo y tecnología: lo animal, lo humano, lo posthumano

La obra *El cuervo que sabía* de Kwaichang Kráneo, presenta un futuro post-apocalíptico en el cual el único humano sobreviviente es Mono, o Ratón por la forma de su traje. El paisaje está formado por lo que parecen ser ruinas y por bosques petrificados, y son principalmente espacios desérticos. En un ambiente no apto para la vida humana, la supervivencia del personaje depende de la existencia de dos tecnologías. En primer lugar, su traje, denominado “nano-traje” en referencia a la tecnología de los “nanobots” que lo componen: esta vestimenta es lo que protege al protagonista del ambiente hostil en el que habita (por ejemplo, lo protege de la lluvia) y cumple otras funciones de protección, como camuflar al personaje mientras éste duerme a la intemperie. La segunda tecnología es un aparato de funcionamiento autónomo (“la Maquinik”) que se encarga de guiar la existencia y actividades de Mono de manera tal que éste sobreviva: lo guía en la búsqueda de alimentos y de sustancias necesarias para su propio

---

6 Así, según Pablo Capanna, en *El sentido de la ciencia ficción* (1966: 148), la actitud fundamental de la ciencia ficción, la que le da una especificidad dentro de los discursos literarios, es “la de reflejar el impacto del cambio científico técnico sobre el hombre”.

funcionamiento. Además, una de las funciones de la “Maquinik” es suprimir la libido de Mono, que, por su edad, es un adolescente.

Nos detendremos en la cuestión de lo sexual ya que es central en relación a estos conceptos. Como bien señala Alejo Steimberg en “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001” (2011: 8), lo sexual es presentado en la obra como un elemento constitutivo de lo humano. De esta manera, la vida del personaje protagonista de la historieta, sin el impulso sexual se encuentra más cerca de lo animal que de lo humano: una serie de acciones principalmente motivadas por la guía de un aparato denominado “Maquinik” que están relacionadas con la búsqueda de alimentos y a la perduración de las condiciones necesarias para la supervivencia de Mono. En este punto, resultan ilustrativos las dos formas de denominar al protagonista: Mono <sup>7</sup> y Ratón, cuando utiliza su traje. Además, cabe señalar que el nombre de su amigo es Lobo y tiene precisamente forma mitad animal, mitad antropomórfica, aunque este personaje no es sino un aspecto exteriorizado de la propia personalidad de Mono (se lo describe como una “esquizofrenia de compañía” producida por un chip introducido en el “neo-cortex” de Mono). También su forma de vida está más relacionada con lo tecnológico que con lo humano: al hecho de depender de su traje y de la “Maquinik” se le suma la existencia virtual de Lobo. Sin embargo, por lo que se presenta como un fallo en la función del aparato de suprimir la libido, Mono realiza acciones que están más allá de la función de supervivencia y del automatismo irreflexivo de lo animal o técnico. El personaje se dedica a coleccionar “vidis de chicas”, registros audio-visuales provenientes del pasado. En este punto, parece que el personaje es guiado también por su *deseo*: ese pequeño resto de sus actividades es lo que lo hace humano.

El deseo de Mono, no reprimido gracias a una falla en el funcionamiento de un aparato, provoca además el encuentro con otra forma de vida autónoma. El avión que se estrella por la interferencia de la energía de la libido introduce al protagonista y a Lobo un “mecanismo de representación”, lo que sería una especie de espacio virtual. Allí, el deseo sexual de Mono se encuentra con la representación de una chica (la verdadera, sabemos luego, está protegida en un satélite que gira alrededor de la tierra con el objetivo de que eventualmente pueda reproducirse), con la que se produce un intercambio de información.

---

7 Aunque cabe señalar que el apartado del libro denominado “El último sapien” indica que el nombre Mono se lo utiliza en su significado de “único”, con lo cual se señala que el protagonista es el único homo-sapiens que existe.

Por lo tanto, lo sexual puede ser considerado desde dos perspectivas distintas dentro de la obra. Por un lado, lo sexual en relación al *deseo* y al principio del placer. La libido de Mono, personaje adolescente, sea por defecto del funcionamiento de la máquina, sea por potencia o por azar, sobrevive a pesar de la inhibición que es proporcionada por la “Maquinik” y esa fuerza, la potencia de la libido, tumba el avión en el que se produce el encuentro con la chica<sup>8</sup>. Por otro lado, más allá del deseo y de las intenciones del protagonista, lo sexual tiene una serie de connotaciones y consecuencias que no dependen de este cruce entre deseo y placer. La actividad sexual entre Mono y la chica cumple otra función, que es el intercambio de tecnología e información. Por un lado, Mono recibe en su cuerpo “nanobots” (“un sistema de nanofiltros”, *Ibíd.*: 84) que serán asimilados y cumplirán las funciones de su traje, es decir que harán de su cuerpo un cuerpo autónomo. Por otro lado, el satélite en el que está protegido el personaje femenino recibe información, específicamente, “una muestra embriológica” (*Ibíd.*).

Es interesante ver en este punto cómo la actividad sexual es presentada como un intercambio de información, cuando esto parecería ser más bien algo que se da en los planos sociales y culturales. Pero teniendo en cuenta el contexto post-apocalíptico en el que se desarrolla la obra, con sólo un humano sobreviviente, la información cultural y la memoria no pueden ser transmitidas por vías normales. Así, lo sexual permite en la obra que Mono reciba la información acerca de su nuevo cuerpo y de la tecnología que lo hace posible, y acerca de la ubicación del cuerpo material de la chica. Paula Sibila señala en el *Hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (2009) que los actuales discursos científico-tecnológicos, entienden cada vez más la identidad y las particularidades de cada individuo como *información* cifrada en el código genético. Desde este punto de vista, lo sexual pasa a ser entendido no sólo desde el *principio del placer* sino también desde un punto de vista más técnico, en el que lo importante es un sistema de información que se transmite entre los cuerpos con la lógica del *intercambio comunicacional*.

Pero además, hay que considerar que lo sexual tiene, en ambos casos, una función evolutiva. En primer lugar, el primer objetivo que tenía el intercambio programado en el cerebro del avión era dotar a Mono de un “sistema de nanofiltros”. A partir de ese momento, su cuerpo será autónomo y podrá sobrevivir sin

---

8 “Nadie contaba con un Ratón llamado Mono, abandonado en el desierto con una Maquinik defectuosa que no anuló químicamente su desarrollo sexual. ¡La libido derriba aviones!” (Kráneo, 2011: 79).



necesidad de utilizar su traje. De esta manera, Mono pierde una de las denominaciones animales (Ratón) que le venía dada por la apariencia que tenía al utilizar el traje. En segundo lugar, el intercambio tenía como segundo propósito el de obtener una muestra embriológica. Teniendo en cuenta que la chica es introducida en la cápsula para protegerla de las enfermedades y de las tormentas (únicas menciones sobre las causas del apocalipsis <sup>9</sup>), parece que el objetivo del intercambio sexual es lograr una regeneración de los seres humanos a partir de esa información recolectada. Este punto parece ser confirmado por la voz del narrador que organiza la historia al referirse a un *nosotros* que surge luego de las aventuras “del último homo-sapiens”. Pero si prestamos atención a la forma de esta *evolución* notaremos el hecho de que no se trata de la *selección natural* o de la modificación biológica, sino más bien de una *evolución dirigida postbiológica* o una *postevolución* (Sibila, 1996:107). En este punto, esta evolución que sigue una racionalidad humana y una teleológica concreta, está basada en un código de información y no en órganos biológicos. Se trata de un modelo *digital* del cuerpo y de lo real en general según el cual el avance evolutivo sucede en el plano de lo *no visible*: en la información del código genético, el ADN y en la modificación de la *infraestructura* <sup>10</sup> mediante la incorporación en el organismo de elementos nanotecnológicos.

Desde este esquema básico de la trama, podemos encontrar, por lo tanto, la relación entre los términos que nos interesan: la tecnología, representada bajo la forma de macro-estructuras (la “Maquinik” y el sistema de representación del avión), micro-estructuras (el nano-traje) y, luego, *intra-estructuras* (en la modificación nano-tecnológica del cuerpo del protagonista); el cuerpo, escindido entre lo animal (el puro instinto de supervivencia y el automatismo de las acciones programadas), lo humano (el deseo sexual más poderoso que la represión de la “Maquinik”) y, como veremos más adelante, lo posthumano (en la nueva *intra-estructura* del cuerpo); y, por último, el medio ambiente apocalíptico sólo apto para la vida con la mediación de tecnologías.

---

9 “No importa el nombre de la tormenta que asolará tu mundo y será el inicio de tu extinción” (Kráneo, 2011: 102).

10 “*Superestructura, infraestructura* ayer, a partir de ahora puede considerarse un tercer término, la *intraestructura*, ya que la recentísima miniaturización nanotecnológica favorece hoy la intrusión fisiológica e incluso la inseminación de lo viviente por las biotecnologías” (Virilio, 1996: 110).

## Imaginario tecnológico y temporalidad: entre la continuidad y el fin

Frederik Jameson plantea en su análisis de la ciencia ficción que la forma utópica presente en este género siempre involucra la dialéctica de la identidad y el cambio (2009) <sup>11</sup>. Llegados a este punto de la obra, es hora de retomar esa definición para plantear como problema la representación de Mono y la voz del narrador. En primer lugar, podemos rastrear en la obra algunas referencias que habilitan a pensar que en el futuro imaginario de la trama la humanidad se extingue, al menos bajo la forma del homo-sapiens. Nombremos tres ejemplos dentro de la obra que permiten realizar dicha afirmación: el primero es el fragmento ya citado sobre las tormentas que causan la extinción, “tu extinción”: la voz narradora parece estar dirigiéndose a los homo-sapiens que son su pasado.

El segundo ejemplo es el título del capítulo ya mencionado, “El último sapien”, en el que brevemente se muestra los eventos que llevan al inicio de la historia narrada: Mono como el último sobreviviente en un ambiente hostil. Aquí se presenta además la cuestión de la “humanidad” de Mono. Luego de adquirir los “nanobots”, el cuerpo de Mono cambia de manera tal que es capaz de sobrevivir en el ambiente que exterminó a su propia especie. Además la nueva configuración corporal le permite no sólo un nuevo modo de interacción con el medio, que ya no está limitado por el uso del “nanotraje”, sino que además le permite un nuevo modo de interactuar consigo mismo, sus recuerdos y sus representaciones. Hacia el final de la historia podemos ver a Mono exteriorizando la imagen de Lobo, que no es sino un aspecto de sí

---

11 “(...) la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social (...). La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicaré siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en que dicha política tenga por objetivo imaginar (...) un sistema radicalmente distinto a éste. (2009, 9)” Si bien lo utópico no es lo central de la obra de Kráneo, podemos encontrar en la misma una presencia utópica muy fuerte en dos niveles. Por un lado, el nuevo cuerpo del protagonista puede ser pensado como un *cuerpo utópico*, en el sentido de ser una mejora que habilita la supervivencia autónoma al mismo tiempo que permite una sociabilidad aunque sea precaria (los *otros* con los que Mono se relaciona son exteriorizaciones esquizofrénicas, aspectos de su propia personalidad. Por otro lado, el final del libro insinúa una diferencia entre el pasado de los “violentos padres humanos” y el presente de la nueva raza que avanza hacia el futuro.

mismo, una “función esquizofrénica de compañía”, al igual que exterioriza el recuerdo de la chica y de su padre, Nardo. Por lo tanto, podemos preguntarnos con Jameson, si esta nueva configuración corporal no implica algo *diferente* a lo humano<sup>12</sup>.

El tercer ejemplo, y quizá el más claro en esta cuestión, es la voz del narrador. En la página final del libro, lo que la voz narradora rescata de la historia es que permite la existencia de ese *nosotros* en el que se incluye: “Importa que nos dieron impulso a nosotros, sus hijos. Vamos corriendo hacia el futuro que admite posibilidades, pero nunca hace una sola promesa” (Kráneo, 2011: 102). Y en la misma página: “Seguimos en el camino, y los recordamos con cariño y tristeza, violentos padres humanos”. También en el capítulo “El último sapien” podemos leer: “El último sapien se llamó Mono. Mono quiere decir “único” en lengua sapien. Y después llegamos nosotros” (Ibíd.: 106). De esta manera, la historia es narrada desde el futuro del homo-sapiens, con posterioridad a su extinción, por una especie que se nombra a sí misma como “hijos” del humano. El intercambio de información (la muestra embriológica) y el nuevo cuerpo del protagonista, por lo tanto, habilitan a una nueva forma de vida adaptada al nuevo ambiente post-apocalíptico.

Lo apocalíptico, por lo tanto, no representa en la obra un *fin* del tiempo, sino que, más bien, se plantea un *continuum* temporal en el que una ruptura histórica pone fin a una época, con sus configuraciones sociales y de sentidos particulares, de la cual procede un nuevo tiempo, con una nueva raza y nuevas configuraciones de sentido. En este esquema temporal lo tecnológico juega un papel central. Por un lado, la vieja oposición entre la *técnica* y la *naturaleza*, reactualizada en los imaginarios actuales bajo la oposición entre desarrollo *tecnológico-industrial* y el *medio ambiente*, aparece en gran parte de las producciones apocalípticas bajo la forma de tecnologías destructivas del ambiente natural. En *El cuervo que sabía* las referencias al “violento” pasado humano, sus guerras y las tecnologías bélicas desarrolladas, junto con las “tormentas”, parecen estar en el origen del desértico presente en el que inicia la trama. Pero esta visión destructiva aparece junto con una visión positiva en la que lo tecnológico puede ser la respuesta a y la solución (la *salvación*)

---

12 Aunque cabe señalar que este caso es un buen ejemplo de la imposibilidad de *imaginar* una otredad radical a lo humano: la pregunta que Jameson (2009: 10) se formula a partir de la consideración de la ciencia ficción y de la utopía es acerca de la posibilidad de imaginar seres que no sean antropomórficos. Si bien Mono ya es una superación del homo-sapiens, su representación visual es *idéntica* al mismo.

de la *catástrofe*. En este punto, la continuidad temporal sólo es posible gracias a las tecnologías que permiten la supervivencia de los humanos que se reproducirán y evolucionarán en la nueva especie, el protagonista y la “chica del satélite”. En un principio, la “maquinik” que guía a Mono y el satélite que protege y conserva a la chica y utilizará la información embriológica para asegurar la posteridad, y luego, la asimilación de la nanotecnología dentro del cuerpo mismo. Como en la fantasía de Sterlac citada al comienzo de este artículo, las tecnologías dejan el plano *macro* que apunta a lo ilimitado y a la modificación constante del medio ambiente para estar centradas en el cuerpo mismo, en el interior orgánico del hombre como *intraestructura*: no se trata de modificar el *medio* para que la misma vida sea posible en una variación concreta y dirigida, sino de modificar intencionalmente el *cuerpo* para que el mismo se *adapte* a cualquier variación *posible* del *medio*. Por lo tanto, en la visión positiva de la tecnología se cifra la esperanza de hacer habitable el mundo post-apocalíptico que fue creado por los excesos de ese mismo mundo tecnológico. Esto constituye una justificación del orden establecido y una *legitimación* de la explotación ilimitada del medio mediante la *expansión técnico-racional* (Castoriadis, 1994). En esta dimensión temporal de lo *imaginario*, la obra está escindida entre la utopía del *superhombre* (Virilio, 1996) *post-humano* y la continuidad histórica y una posición ideológica de legitimación de un orden dado en relación a la “expansión del dominio técnico-racional”.

## Deseo, representación, ausencia: entre lo real y lo virtual

Volvemos al tema del *deseo* para considerar la problemática que surge a partir de su relación con la tecnología y los imaginarios actuales sobre la misma. Retomando a Cabrera (2007), uno de los puntos centrales que constituyen el imaginario del “sin límite tecnológico” está constituido por los discursos acerca de la conexión y la comunicación ilimitadas, es decir, el contacto, accesibilidad y disponibilidad del *otro* de manera ilimitada<sup>13</sup>. Sin embargo, la imagen que presenta la obra de Kráneo es justamente la contraria: un individuo único que sólo está en contacto con la

---

13 “(...) [En] la segunda mitad del siglo XX la “técnica” deviene “nuevas tecnologías”, el “progreso” se convierte en “desarrollo” y todo ello está acompañado con el fin de la ideología. En esta constelación imaginaria tiene lugar el surgimiento de una significación central: la comunicación, que será postulada en todos los ámbitos colonizando sueños y esperanzas colectivas” (Cabrera, 2006: 89).

tecnología y las representaciones que ésta permite (exteriorizaciones de sí mismo, o de sus recuerdos, o de software de máquinas, etc.). De esta manera, el deseo sexual de Mono, el deseo de otro cuerpo, o del cuerpo del otro, se choca siempre e inevitablemente con la ausencia (lógicamente, teniendo en cuenta que es el último, el “único”).

La única alternativa que la obra propone a la ausencia son las representaciones. En el principio, hay dos formas de representaciones que llenan la ausencia: por un lado, la imagen interior (sólo mental en el inicio, luego exteriorizada por “la habitación azul” y, por último, exteriorizada por el nuevo cuerpo) de Lobo y, por otro lado, las “vidis”: los registros audio-visuales de chicas que Mono colecciona. Luego, la ausencia es llenada por la chica con la que Mono contacta, aunque tampoco aquí se trata del cuerpo original, ya que éste se encuentra en el satélite que gira alrededor de la Tierra. El personaje femenino es un producto que nace a partir de información; de hecho, es una semilla y Mono debe esperar a que nazca y crezca. Luego de la actividad sexual, la chica vuelve a ser enterrada, pero ahora enriquecida por la información que obtuvo de Mono. Al final, la ausencia es llenada por las exteriorizaciones que el protagonista realiza gracias a su nuevo cuerpo. En todos los casos, el *otro* o no es más que una faceta del *mismo* sujeto, una representación de la esquizofrenia, o es una constelación de información que le llega al sujeto por medio de la tecnología de “la habitación azul”.

Así, lo que es inaccesible y siempre falta es el cuerpo material del otro, incluso cuando existan las representaciones. Como éstas son signos, así sean materiales como las “vidis” y no sólo imágenes como las exteriorizaciones, sólo son sustitutos de un otro que no está, signos que *re-presentan*, vuelven a hacer presente al otro que falta. Toda la obra sigue ese patrón de la ausencia del cuerpo material real y deseado del otro que, en el caso central del deseo sexual, es el otro sexo: primero son las chicas del pasado que contienen las “vidis” y luego la chica del satélite. Pero también están, aunque secundariamente, las presencias de Lobo y Dardo, reemplazadas por los signos que el cuerpo exterioriza.

Los imaginarios de las nuevas tecnologías involucran de un modo particular una re-definición de la diferencia entre *lo real* y *lo virtual*; *lo interior* y *lo exterior*; y, en una línea similar, entre *lo material* y *lo ideal*.

Hacer al cuerpo y su energía vital contemporáneos de la era de las tecnologías de la transmisión instantánea es abolir al mismo tiempo la división clásica entre lo interno y lo externo (...) Si hasta no hace mucho estar presente era estar cerca, físicamente cerca del otro, en un cara a cara, un frente a frente donde el diálogo

era posible por el alcance de la voz o la mirada, la llegada de la proximidad mediática fundada en las propiedades del dominio de las ondas electromagnéticas parasita el valor del acercamiento inmediato de los interlocutores, y esta súbita pérdida de distancia se refleja en el “ser ahí”, aquí y ahora. (Virilio, 1996: 116).

En la obra vemos que la *ausencia* del otro es suplantada por una *esquizofrenia* que fragmenta la personalidad del protagonista generando distintas imágenes interiores, y por las representaciones de estas imágenes esquizofrénicas con las cuales el personaje interactúa. La división entre lo interior (mental, ideal y virtual) y lo exterior (corporal, material y real) ya no es pertinente en el momento en el que lo tecnológico contamina ambos mundos haciéndolos indiferenciables: las imágenes mentales de Mono son materializadas en el exterior, o al menos así lo percibe el personaje. Estamos en presencia de *cuerpos metafísicos* que son la única posibilidad de comunicación. La imagen de un apocalipsis sin sociedad muestra ese imaginario de lo tecnológico como posibilidad de comunicación y accesibilidad ilimitada, pero con un otro cada vez más lejano o directamente inexistente: el otro virtual sin cuerpo material que no es sino una representación de la escisión interna de la personalidad del personaje. Esto involucra de una manera particular a la dimensión espacial de lo imaginario que ya venimos planteando con *lo utópico* (Cabrera, 2006: 80), en el que se relacionan las nociones de *aquí*, *más allá* y *no-lugar* (u-topos). La tecnología une de manera que resultan indiferenciables lo real y lo virtual: el *aquí real* del personaje, el espacio exterior, desértico, hostil y vacío, se llena de *otro espacio*, que es interior, virtual, habitado y atractivo (es donde conoce a la “chica del satélite”) y en el que se da la “socialización”. Dos espacios *habitados* por el personaje sólo gracias a la intervención o mediación de lo tecnológico en su cuerpo.

## Conclusiones

En este trabajo, siguiendo la teoría de Castoriadis, partimos de la premisa de que la historieta es uno de los lugares en los cuales se plasman los *imaginarios sociales* por medio de *representaciones, afectos e intenciones*. Particularmente nos interesó la posibilidad de considerar el género de la ciencia ficción como un campo en el cual se plasman *deseos y temores* acerca de lo tecnológico, siguiendo la propuesta de Capanna según la cual lo específico del género es la preocupación por la incidencia de lo tecnológico en lo humano.

Desde ese punto de partida, el análisis de la obra *El cuervo que sabía* estuvo guiado por tres elementos centrales que se interrelacionan: la tecnología, el cuerpo y el medio ambiente. De estos conceptos se derivaron una serie de problemas ligados a los imaginarios tecnológicos (que tomamos de las obras de Cabrera, Sibila, Virilio, Olivé y Parente) y presentes en la trama de la obra. En un principio, la cuestión de la tecnología planteó la visión de lo animal, lo humano y lo *posthumano* en el personaje principal. Lo tecnológico que reducía al personaje a una serie de operaciones automáticas ligadas a lo animal; lo sexual, o el deseo sexual, que se presenta como lo inherentemente humano; y, luego, la superación *postbiológica* de lo humano mediante la integración de la tecnología a lo corporal orgánico. En un segundo momento, analizamos la cuestión de la temporalidad para considerar la visión apocalíptica como causa de, y superada por, lo tecnológico: la continuidad histórica es posible gracias a la intervención de la tecnología en el organismo humano, que pasa a ser apto con respecto al medio ambiente. De ahí resultó la consideración de la presencia en la obra de los actuales discursos científicos sobre la interpretación informática de lo humano y el *proyecto fáustico* de una evolución guiada o *postevolución*. El último punto estuvo centrado en la cuestión del deseo y la ausencia del *otro*. En este punto, los imaginarios de las tecnologías comunicacionales crean una situación paradójica en la que la comunicación y el contacto con el otro se presentan como ilimitados, aunque, al mismo tiempo, el otro nunca está presente. El personaje sólo accede a la *presencia virtual del otro virtual*: se trata de una *representación* de un aspecto de la propia personalidad como un *otro*. Todas estas cuestiones problematizan de una u otra manera una serie de dualismos que tienen una larga tradición: lo *real* y lo *virtual*; lo *material* y lo *ideal*; y lo *interior* y lo *exterior*. Aunque si realmente esos términos son redefinidos, ¿no habría que repensar también la *realidad* y *materialidad* de unos cuerpos así como la *virtualidad* e *idealidad* de los otros?

## Bibliografía

CABRERA, Daniel H. (2006): *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Biblos.

\_\_\_\_\_ (2007): "Reflexiones sobre el sin límite tecnológico". En: *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* N° 6, Buenos Aires.

CAPANNA, Pablo (1966): *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires, Columba.

CASTORIADIS, Cornelius (1994). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, Gedisa.

CRISTIANO, Javier (2009). *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María, Eduvim.

JAMESON, Frederik (2009): *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal.

KETTERER, David (1976): *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción: la imaginación apocalíptica, la ciencia ficción y la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Las paralelas.

KINGSLEY, Amis (1966): *El universo de la ciencia ficción*. Madrid, Ciencia Nueva.

KRÁNEO, Kwaichang (2011): *El cuervo que sabía*. Córdoba, Llantodemudo Ediciones.

OLIVÉ, León (2007): *La ciencia y la tecnología en la sociedad del conocimiento. Ética, política y epistemología*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

PARENTE, Diego (2010): *Del órgano al artefacto: acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. La Plata, EDULP.

\_\_\_\_\_ (2007): *Encrucijadas de la técnica: ensayos sobre tecnología, sociedad y valores*. La Plata, EDULP.

RICOEUR, Paul (2001): *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D.F., Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_ (1997). *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa.

SIBILA, Paula (2009): *Hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

SUVIN, Darko (1977): *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal, Presses de l'Université du Québec.

VIRILIO, Paul (1996): *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2006): *Velocidad y política*. Buenos Aires, La marca editora.



# Ciudades ajenas: experiencias urbanas de la otredad. Tres recorridos en historieta

Pilar Heredia

Disponerse a recorrer nuevos espacios urbanos requiere de una apertura hacia otras reglas de juego que hoy se nos ofrecen desde la ficción. De un modo particular, la conjunción de texto e imagen en la historieta permite develar, ante nuestra mirada de turistas, la configuración de cada una de las tres ciudades que forman parte de este recorrido que estamos a punto de comenzar: Polenia, Epistolia y la “tiránica ciudad residual”. Cada una de estas ciudades posee un nombre que la identifica y que responde a una determinada manera de vincularse el hombre con su espacio urbano. Dicho nombre da cuenta de una determinada organización y disposición del espacio que se impone sobre los personajes y hace de ese transitar por lo urbano una experiencia heterogénea en donde lo propio se ve desplazado o atravesado de alguna manera por la otredad.

“Habitar quiere decir estar en un sitio teniéndolo” (Yepes Stork, 1996: 108), quiere decir apropiarse de un determinado lugar y adaptarlo, como medio que es, a las propias necesidades. Un hombre se convierte en habitante de una ciudad cuando es capaz de integrar ese espacio urbano dentro de su intimidad, es decir, cuando es capaz de reconocerlo como propio convirtiéndolo en un elemento identitario. Ser habitante no sólo exige la existencia de un “yo” que haga propio un determinado espacio y lo vuelva parte de su propia intimidad sino también la capacidad de ese “yo” de concebirse a sí mismo como habitante y de actuar en consecuencia.

Los espacios urbanos que ofrecemos a continuación nacen de tres historietas recientes: *Reparador de sueños*, de Matías Santellán y Serafín, Premio “Ñ” de Historieta 2012; “La postal infinita”, de Matías Santellán y Diego Mendoza, ganadora del III Concurso Nacional de Historieta “Francisco Solano López” 2012; y “Residuos circulares”, de Matías Santellán y Serafín, ganadora del concurso Crack Bang Boom 2011. En esta visita guiada, acompañaremos a tres personajes que nos permitirán distinguir distintos niveles en la forma de habitar, niveles que se extienden desde el espacio englobante de la ciudad hasta el espacio

englobado del hogar y el de la propia intimidad. Siguiendo el vínculo que estos personajes establecen con sus respectivas ciudades, seremos testigos de las dificultades e imposibilidades que se presentan en la experiencia de habitar espacios que se suponen propios, llegando hasta la extrema alienación del hombre que no puede habitarse a sí mismo. Sin más preámbulos, damos por iniciado el recorrido.

## “Buen día”: el *despertar* del ciudadano

En primer lugar, presentamos la imponente ciudad de Polenia. “Buen día. ¿Qué tal?, ¿Durmieron bien? Me llamo Cacho y esta que ven es mi ciudad, Polenia”. El protagonista de *Reparador de sueños* nos da la bienvenida y nos muestra en un primer plano una ciudad terriblemente geométrica en donde el orden impuesto se percibe en la rígida disposición hexagonal de los edificios a imitación de los panales de abejas. Esta ciudad está gobernada tiránicamente por un triunvirato que ejerce su dominación a través de la censura onírica. Con claras reminiscencias de Orwell y Huxley, el poder del gobierno se funda en la vigilancia y el control de los sueños de todos y cada uno de los ciudadanos a partir del uso de los “sueñomotores”. Estos aparatos captan las señales oníricas emitidas por un chip insertado en el cerebro de cada habitante y las envían a las antenas panópticas que dominan cada hexágono habitacional y que las retransmiten hacia las torres centrales, donde los censores oníricos se encargan de recortar aquellos sueños que, a su criterio, exceden los límites de lo pensable y de lo imaginable. Inspirado en la idea foucaultiana de poder, el uso de “sueñomotores” es obligatorio y su imposición se ejerce a partir de una fuerte movida propagandística que empapela la ciudad sembrando el terror: “El sueño natural mata”.

Cacho es un mecánico, un hombre común que se gana la vida reparando “sueñomotores”. La aparición de una mujer en su taller con un “sueñomotor” que exige una reparación desafiante introduce el detonante que le permitirá despertar a la conciencia de la otredad. Cacho se atreve a experimentar y descubre la mentira que esclaviza el sueño natural. Este conocimiento de la verdad le devuelve una nueva mirada sobre la realidad: la dominación que se ejerce sobre y desde el espacio urbano también se introduce en el espacio onírico, ese sector tan íntimo y privado que poseen los hombres. Esa ciudad, “mi ciudad”, se vuelve ajena y amenazante en tanto ingresa de manera invasiva en el espacio de lo propio. Es la experiencia íntima de la otredad.

Sabemos, entonces, que la censura onírica implica el ingreso de la otredad en lo propio a partir de la trasposición de la organización del espacio urbano al espacio privado de los sueños.

Del mismo modo y como contrapartida, cuando Cacho logra generar un logaritmo infinito que permite devolver todos los sueños censurados e imposibilitar el ejercicio del control, la liberación del sueño natural se evidencia en la invasión masiva de lo propio y su expansión por cada rincón de esa ciudad que durante tanto tiempo había reprimido y alienado a sus habitantes. De esta manera, la primera reacción de los ciudadanos es destruir los “sueñomotores” que los mantenían esclavos y, acto seguido, derribar la estatua que domina el centro de la plaza y que simboliza la institución que ejerce el poder. La plaza central que antes había albergado multitudes ordenadas gritando “¡Hexagonal!” ante las proclamas del triunvirato, ahora es presa del caos, un caos que deviene de la exteriorización masiva de lo propio que había sido alienado por la represión. Los ciudadanos le devuelven a la ciudad la agresión recibida.

Tal como plantean sus autores, Cacho es el héroe común que “se rebela a algo ya establecido, cotidiano, a una estructura social de la que él es parte y, de alguna forma, promotor”<sup>1</sup>. La reconquista del espacio propio exige primero una desnaturalización de esa organización social y urbana que forma parte de lo cotidiano. Esta reconquista se logra primero en el inconsciente del mismo Cacho cuando recupera el dominio de sus propios sueños que forman parte de su intimidad. Una vez restituida la autonomía del espacio onírico, es posible trasladarla hacia los demás, en otras palabras, ya dueños de ese espacio próximo que es la intimidad, todos pueden volverse verdaderos

---

<sup>1</sup> Serafín hace este comentario en respuesta a una pregunta de Diego Marinelli en una entrevista para la *Revista Ñ* luego de la presentación oficial de *Reparador de sueños* en la Feria del Libro. Transcripción completa de pregunta y respuesta: Marinelli: “El héroe del libro es un personaje ordinario que de pronto se ve empujado a enfrentar desafíos extraordinarios, un poco lo que le ocurría a Juan Salvo en “El Eternauta”. Serafín: Hay similitudes pero una diferencia que creo destacable: Juan Salvo se enfrentaba a una amenaza externa, ajena, extraña. En cambio, Cacho se rebela a algo ya establecido, cotidiano, a una estructura social de la que él es parte y, de alguna forma, promotor”. Esta distinción sostiene la hipótesis de una alienación desde el interior. Respondiendo a la misma pregunta, Santellán agrega: “La metamorfosis de nuestro “mecánico onírico” es más introspectiva y se va produciendo casi a nivel de un deseo inconsciente que irrumpe lentamente”. (Marinelli, 2012) El deseo que se suscita en el inconsciente termina aflorando en la realidad en una irrupción de lo propio-personal en el espacio exterior.

habitantes de Polenia y apropiarse del espacio común de la ciudad modificándolo de acuerdo a sus necesidades.

Si bien la historieta se cierra con una situación de caos y anomía, la imagen final del protagonista cargando a la mujer inconsciente lo consagra como figura heroica. Así como ella fue el detonante que le permitió despertar a la verdad, él también se convirtió en detonante para que los demás puedan despertar. Y este despertar se vuelve una necesidad urgente pues solo aquellos que están despiertos tienen la posibilidad de actuar y generar cambios en el entorno social<sup>2</sup>. Pero la mujer en sus brazos permanece inconsciente dando cuenta de que todavía la reconquista de la vigilia no ha terminado. El heroísmo de Cacho radica en el deseo ardiente de no volver a permitir la experiencia de la alienación, en el deseo de seguir luchando por nuevos despertares.

## Una postal del recuerdo

Seguimos avanzando y nos encontramos con “La postal infinita” que nos ofrece un nuevo espacio urbano: la ciudad de Epistolia. La primera impresión es la de encontrarnos ante un pueblo fantasma. La soledad domina la escena. Edificios avejentados. El asfalto desgastado. La lluvia. El frío. El viento que silba y golpea. Un camión de Correos volcado y “remolinos de cartas errantes [que] barren una vez más las calles de Epistolia”. En el centro, un habitante solitario atrae nuestra atención. Sus ropas están gastadas y raídas pero eso no impide reconocer que se trata de “el cartero”.

A diferencia de Cacho, el personaje principal de *Reparador de sueños*, “el cartero” no se presenta a sí mismo desde el principio sino que debe esperar el momento en que la llave en el buzón le permita encontrar aquel sobre con la postal que hace posible la activación del recuerdo: “Soy otra vez el cartero de mi pueblo, querido y respetado por la gente”. Este habitante se reconoce a sí mismo en el pasado, allí donde los otros también lo reconocen. Es el recuerdo lo que le permite recuperar la propia identidad a partir de la visión del pueblo pasado que conjuga todos los elementos que “el cartero” reconoce como propios: “Mi pueblo”, “Mi trabajo”, “Mi hogar”. El pueblo del recuerdo se nos muestra soleado, con

2 Es interesante pensar que este despertar se da primero en los sueños y luego en el espacio de la vigilia, tratándose, entonces, de dos tipos de “despertar”: uno que involucra la reconquista del propio espacio onírico y otro que refiere a la acción fisiológica de interrumpir el sueño y abrir los ojos a la realidad circundante. Ambos están ligados de modo que el primero incide sobre el segundo y esto se evidencia en las acciones de los habitantes.

árboles llenos de vida y, por sobre todo, se presenta habitado por una sociedad alegre que vive en la tranquilidad del orden. Allí, en ese tiempo, “el cartero” no sólo tiene una función social determinada como factor de cohesión a partir de la entrega de las cartas, sino que también posee un papel importante dentro de un núcleo social más pequeño como es el de su familia.

Sin embargo, el recuerdo se desvanece y “el cartero” vuelve a quedar solo. “Ellos se van y el pueblo se hunde entre las ruinas del sistema postal. Así nació Epistolia”. Esta última sentencia y la gravedad del rostro enfocado en contra-picado nos anuncian que estamos ante una gesta histórica, ante el relato de un acto fundacional, un acto que se funda sobre la destrucción de un hombre que, a partir de ese momento, pierde su razón de ser, su identidad y queda condenado a vivir en una ciudad habitada desde el recuerdo.

El buzón adquiere, entonces, las características de un espacio sagrado en tanto alberga el elemento que le permite al “cartero” actualizar el pasado e ingresar y transitar en ese espacio con el que se identifica. “Lo rompí con fruición...y por primera vez, pude verme claramente”. La postal esboza una figura que se asemeja al contorno de unos anteojos que invitan a mirar a través de ellos. Una especie de ventana abierta que permite la conexión con el pasado y cuya figura se ve duplicada en la presencia de la bicicleta. Dos circunferencias, una al lado de la otra, y la fuerza motriz del “cartero” que pedalea y las hace girar y avanzar. El movimiento de quien traza el símbolo matemático que expresa el infinito...

Pero la cadena de la bicicleta se ha saltado dejando inmóvil el recuerdo. El contacto con ese pasado identitario es momentáneo pero lo suficientemente potente como para acentuar las diferencias entre aquel y el presente que rodea a “el cartero”, un presente que le resulta ajeno en tanto no le ofrece elementos que puedan ser identificados como propios. El ingreso de lo propio a través de la postal sólo acentúa la experiencia alienante.

Los montones de cartas errantes vuelan sin destino, aquellos papeles olvidados nadie los necesita ni los reclama. La sociedad se ha desvanecido. Las cartas errantes indican la ausencia de vínculos entre las personas. Es el fracaso de su oficio como cartero y la postal se lo recuerda infinitamente. A través de ella, “el cartero” puede contemplarse a distancia y reconocerse en ese otro del pasado. Pero al mismo tiempo, este reconocimiento le hace tomar conciencia de estar viviendo una experiencia ajena en el presente. Esa es la tragedia del hombre alienado.

El sobre que contiene aquella verdad tremenda flota para siempre en el aire. Las lágrimas de “el cartero” se funden con la lluvia mientras el hombre cae y se hunde entre las ruinas del

pueblo. Toda Epistolía es una postal infinita que recuerda permanentemente el estado de enajenación en que se encuentra sumido su único habitante, quien sólo la habita desde el recuerdo.

## Residuos de un hombre “deshecho”

Y así comenzamos el último tramo de nuestro recorrido. Un olor nauseabundo se empieza a sentir en el ambiente, un olor que emana de toneladas de “Residuos circulares”. Estamos llegando a los terrenos de la “tiránica ciudad residual”.

“Amanece y despierto enterrado entre toneladas de basura”. Esta voz que nos habla proviene de lo profundo de una montaña de desechos. A medida que el sol se asoma por el horizonte, un hombre empieza a surgir de entre los residuos. Está vestido con el uniforme de trabajo: camisa manga corta celeste, pantalones de vestir, zapatos, pelo corto peinado hacia atrás y reloj pulsera. Es un hombre trabajador cualquiera.

Este hombre no sabe quién es y tampoco se lo pregunta. Se despierta y contempla el basural con un fondo de edificios tapados de smog y gases contaminantes. “No sé dónde ni en qué tiempo estoy, pero presiento que se me hace tarde”: el personaje que emerge de la basura no se preocupa por su ubicación actual, simplemente asume su ignorancia. Ni siquiera atina a preguntarse por qué está ahí, cómo llegó a ese lugar o dónde están los otros. No. Este hombre, a diferencia de “el cartero”, no tiene conciencia de un otro ni de un pasado anterior a su presente. Es como un Adán puesto en un nuevo mundo pero que carece de una destinación. Presiente que es tarde pero no sabe para qué, tampoco se lo pregunta. Tal vez sea una necesidad natural, como lo es el sonido del estómago que le indica que tiene hambre y lo impulsa instintivamente a matar unas gaviotas para luego comerlas. Este hombre se limita a explorar el mundo en donde ha amanecido, a caminar sin rumbo por estos terrenos desconocidos. Es un mero espectador que no es capaz de producir grandes cambios en el medio.

La persecución de las máquinas le hace descubrir que hay otras presencias además de gaviotas en ese espacio residual y, al mismo tiempo, le otorga cierto rasgo de identidad que le permite conjugar el verbo ser: “Soy presa de la tiránica ciudad residual”. El hombre ha sido atrapado por una máquina y ahora es suspendido en lo alto. Desde allí, puede contemplar y comprender toda la magnitud de su esencia: él es un desecho más.

Con el nuevo día, vuelve a despertar enterrado entre residuos. Es la ley del reciclado del hombre trabajador que se convierte en un elemento descartable, fácilmente desechable y reutilizable. Este hombre sin historia, sin pasado, sin vínculos sociales y sin

inquietudes sobre su identidad es un hombre cosificado que está a merced de las necesidades de la “tiránica ciudad residual”. Es un hombre deshumanizado que no puede concebirse a sí mismo como un yo<sup>3</sup> y, por consiguiente, no puede dar existencia a un espacio de lo propio. Hemos llegado a la extrema alienación del hombre.

No necesitamos acompañarlo durante más de una jornada para saber que todos sus días son iguales. Este hombre permanece unido al ciclo del sol: surge de entre los desechos al amanecer y es enterrado como un desecho en el ocaso. El uso de un presente sostenido en la narración acentúa este carácter cíclico<sup>4</sup> y le otorga un estado de permanencia. De esta manera, el hombre queda fuera del tiempo, sumido en un presente ahistórico, que no tiene relación con un pasado ni proyección con un futuro. Un hombre fuera del tiempo es un hombre fuera de la historia.

Este hombre-desecho ha sido privado de uno de los mayores rasgos de humanidad y ha sido condenado a ser un espectador de su destino. Es un hombre que nunca podrá despertar a la acción como sí lo hicieron los ciudadanos de Polenia y convertirse en protagonista de su propia historia. El hombre no puede (ni tampoco tiene conciencia para querer) desprenderse del movimiento propuesto por la ciudad. Y al no ser dueño de sus propios movimientos, tampoco puede generar cambios ni dejar huellas. En otras palabras, se trata de un hombre que no puede actuar y, por lo tanto, tampoco puede habitar un espacio, de modo que nos encontramos ante un alguien que es más bien un algo, un algo vacío de rasgos de identidad: un hombre desecho, un hombre “deshecho”.

## Habitar y ser habitado

Estas tres ciudades que hemos recorrido nos han brindando tres experiencias distintas de la otredad que se desprenden de la complejidad que implica el hecho de habitar un espacio. En Polenia, experimentamos una otredad que siempre ha invadido el espacio de lo propio y cuya toma de conciencia moviliza la reconquista de ese espacio y su exteriorización. En Epistolia, una

---

3 En este punto, es interesante señalar que todas las construcciones sintácticas que remiten a una primera persona poseen sujetos tácitos. De la misma manera, el uso de pronombres personales de primera persona en función de objeto directo sirven para acentuar la idea de cosificación del sujeto. Por ejemplo, “Máquina vivientes **me** rodean”, “Ahora es a **mí** a quien reducen a un desecho más” (El resaltado es mío).

4 Del mismo modo funciona la repetición de la escena del amanecer y del hombre que surge de entre los desechos al comienzo y al final de la historieta.

otredad que envuelve al hombre y que la recuperación de un pasado como espacio de lo propio no hace más que acentuar. Y en la “tiránica ciudad residual”, una otredad que no existe porque no hay una contrapartida de lo propio: es el caso de la extrema alienación con la cosificación del hombre.

A medida que avanzamos en este recorrido, fuimos testigos del complejo vínculo que se establece entre una ciudad y su ciudadano y que involucra, en un juego entre identidad y alteridad, tanto la posibilidad de habitar un espacio como la de ser habitado por el mismo. Cacho se presenta con nombre y puede contar su historia. “El cartero” ya no tiene nombre pero aún así puede recuperar su historia e identificarse con un oficio particular. El hombre vestido de trabajador ya no sabe quién es ni se pregunta por ello, simplemente es una presa y luego un desecho. Es un hombre sin identidad, y tal vez eso no sea de importancia, puesto que lo que él representa es un símbolo, una cáscara vacía que puede ocupar cualquiera.

Antes de dar por finalizado el recorrido, sería interesante recuperar las palabras del mismo Matías Santellán, el guionista que comparte las tres historietas, con respecto a su afán por crear ciudades:

Básicamente a mí me gusta inventar ciudades, y para eso la ciencia ficción es ideal. Uno, dentro de una ciudad, puede imaginar la gente que vive ahí, cómo es la arquitectura, qué conflictos tienen sus habitantes, el gobierno. Ese es el atractivo que yo le encuentro. (...) En cuanto al diseño de las ciudades, en mi caso siempre surge de algún elemento que es reconocible. Lo interesante por ahí es cómo uno utiliza ese elemento, lo transforma en una ciudad. (Mantella, Santellán y Sanz, 2012)

La contemplación y exploración de estas ciudades nos ha permitido comprobar que cada ciudad proyecta su propio ciudadano. Si bien ninguna de ellas remite a un referente real, tal como plantea Santellán es posible encontrar algún elemento reconocible que acerque ese mundo de ficción a nuestra experiencia. De esta manera, ese espacio ajeno como es el de una ciudad ficcional se aproxima a nuestro propio espacio y ocurre que muchas veces, transitando por estos espacios urbanos, de repente, nos sentimos ciudadanos. Es a partir de la contemplación de estas otras ciudades que reflexionamos y redescubrimos la propia al mismo tiempo que tomamos conciencia de nuestra propia ciudadanía. Este es el último tramo del recorrido por las distintas experiencias urbanas de la otredad. Queda librado a sus manos. Gracias por acompañarnos.



## Bibliografía

MANTELLA, Mauro, SANTELLÁN, Matías y SANZ, Salvador (2012): Transcripción de la Charla “Historieta argentina y ciencia ficción”. En línea: <http://sobrehistorieta.wordpress.com/2012/08/01/transcripcion-de-la-charla-historieta-argentina-y-ciencia-ficcion-mantella-santellan-sanz-primer-parte/> [Consulta: agosto de 2012]

MARINELLI, Diego (2012): “Lirismo, distopía y psicoanálisis” en Revista “Ñ”. Diario Clarín. En línea: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Lirismo-distopia-psicoanalisis\\_0\\_694730539.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Lirismo-distopia-psicoanalisis_0_694730539.html) [Consulta: agosto de 2012]

SANTELLÁN, Matías y MENDOZA, Diego (2012): “La postal infinita”. Ganadora del III Concurso Nacional de Historieta “Francisco Solano López”.

SANTELLÁN, Matías y SERAFÍN, Guillermo (2011): “Residuos circulares”. Ganadora del concurso Crack Bang Boom 2011.

\_\_\_\_\_. (2012): *Reparador de sueños*. Premio “Ñ” de Historieta. Ediciones De la flor.

YEPES STORK, Ricardo (1996): *Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA). España.

# La épica y las sagas en el manga: reescribiendo historias

Juan Carlos García

## El manga en Argentina

Si hablamos del consumo de historietas en Argentina, debemos hacer una referencia especial al manga. Durante las últimas dos décadas, el manga (y los productos derivados de este, como el anime o los videos juegos) ha llegado a manos de los lectores de manera nunca antes vista en nuestro país. Anteriormente sólo se encontraban algunos títulos u obras incompletas, remanentes de editoriales extranjeras que llegaban a librerías especializadas en material de importación acompañando a publicaciones que comenzaban a hablar del boom del manga en Europa (especialmente España e Italia).

Durante los años 90, se incrementó la presencia de publicaciones orientales de editoriales como Planeta de Agostini, Norma, Glenat y Vid. El proceso de quiebre que supuso el colapso de la industria editorial de producción nacional <sup>1</sup> en esa década, sumado a un despliegue mediático favorable (el manga/anime experimentó un impulso tal que comenzó a acaparar la atención del público en la televisión, el cine, los video juegos, las revistas, los fanzines <sup>2</sup>, los juegos de rol, etc), puso al público argentino lector de historietas en contacto con diversas publicaciones y, por lo tanto, tendencias narrativas nuevas, hasta ese entonces desconocidas para muchos.

Para finales de los años 90 la presencia y el consumo de manga en la Argentina se consolidó gracias a la entrada en escena de Editorial Ivrea, empresa que comenzó a lanzar títulos en formato *tankoubon* <sup>3</sup> y con un vocabulario amigable para el lector. Estas publicaciones cubrieron una de las mayores desventajas que encontraba el lector de manga: la falta de continuidad. En los años

---

1 Estas circunstancias del mercado de la historieta en el país han sido descriptas y analizadas en varios escritos publicados en el blog del grupo de investigación "Estudios y Crítica de la Historieta Argentina"; especialmente en "El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal", de Roberto von Sprecher.

2 Publicaciones de bajo costo generalmente realizadas por aficionados a un tema en particular.

3 Tomo compilatorio de aproximadamente 240 páginas publicado, generalmente, para aquellos interesados en coleccionar un título manga en particular.

siguientes, el manga/anime comenzó a consolidarse en el mercado nacional de historietas y terminó por ocupar lugares de los anaqueles que por muchos años habían pertenecido a títulos siempre fuertes originados en Estados Unidos y Europa, los cuales se volvieron menos frecuentes en los locales especializados debido a la crisis económica de 2001 y la consecuente devaluación. Ese contexto económico benefició en varios aspectos la producción de Editorial Ivrea ya que, no sólo proponía colecciones mensuales con un final programado y a un precio relativamente bajo, sino que también se apoyaba en títulos que ya gozaban del reconocimiento de los consumidores gracias a series de televisión o fanzines; y garantizó la publicación de una amplia gama de títulos dirigidos a los más diversos consumidores.

Existe una amplia gama de categorías y géneros que comprenden al manga en su totalidad, y que se dividen en primer lugar según su público objetivo, condicionando su contenido para adecuarse a las edades y géneros: *kodomo*, para niños en general; *shounen*, para jóvenes, especialmente varones; *shoujo*, para lectoras adolescentes; *seinen*, para lectores mayores de 18 años; *josei*, para lectoras mayores de 18 años. Por otro lado; de acuerdo al tema, el argumento y/o su forma de encarar el relato, el manga también se clasifica en: *mecha*, que comprende secuencias de batallas con robots gigantes y muestran un despliegue tecnológico futurista difícil de imaginar hoy; *harem*, generalmente comedias en las que un personaje es perseguido por varias pretendientes; *yuri* y *yaoi*, que incluyen instancias románticas entre mujeres y entre hombres respectivamente; *sentai*, mangas en los cuales el héroe no es uno solo, sino un grupo unido; *hentai*, manga con contenido pornográfico, prohibido para menores; *gore*, que incluye escenas de mucha sangre y violencia, no recomendado para menores; *mahou shoujo*, uno de los géneros más populares que presenta niñas o jóvenes con diversos poderes mágicos.

Pero son los géneros *jidaimono* y *nekketsu* los que competen a este escrito, ya que son los más relacionados con la concepción clásica y moderna de literatura épica. El manga *jidaimono* (literalmente “cosas de las eras”) incluye en sus líneas sucesos históricos reales o idealizaciones del folklore del país. *jidaimono* nació como un recurso del teatro japonés<sup>4</sup> para criticar al gobierno sin mencionarlo directamente, y luego se extendió a toda faceta literaria, incluido el manga y sus derivados. El *nekketsu*, en cambio, es un género casi propio del manga. Si bien presenta un grupo de héroes, como el *sentai*, se hace más hincapié en la evolución de los personajes, y de un líder en particular, resaltando los conceptos de disciplina, responsabilidad, ética y, sobre todo,

---

4 Teatro kabuki y bunraku.

amistad a través de largas secuencias de lucha entre las fuerzas del bien y del mal.

Una vez inserto en nuestro país, el manga cobra fuerza, y a su vez más adeptos, cuando Editorial Ivrea Argentina se embarca en la publicación de su primer título, *Ranma Nibounoichi* (1999), comedia *shounen harem*, con una particularidad insólita y novedosa: la traducción se realizó directamente del japonés original al castellano en su dialecto argentino río platense, dando origen así a un agente novedoso en el esquema de comunicación clásico al que los lectores estábamos acostumbrados: el traductor argentino de manga.

Este agente editorial ha marcado un antes y después en el campo la historieta en nuestro país. Ya sea por interés personal de parte de editores y traductores, análisis de consumo en Argentina, impulso mediático o la calidad artística de las obras en sí, la épica japonesa moderna se instaló en los lectores argentinos hace más de una década. La épica y la saga fantástica literarias, que aluden a la definición estricta del relato maravilloso clásico, también han experimentado un auge en los últimos años, posicionándose como los géneros literarios de mayor consumo en el mundo. No es coincidencia que tres de los mangas más populares en Japón y en Argentina respondan a una forma contemporánea de elaboración del relato épico. Y eso hace al traductor de manga, agente relativamente nuevo en el mundo de las publicaciones nacionales, responsable de la adaptación no sólo de una historieta, sino de una forma narrativa de características propias.

## Jidaimono

El género manga *jidaimono* puso al público lector argentino en contacto con obras de características muy peculiares, que no tardaron en tener un éxito arrasador, acompañado siempre por el suceso televisivo, la aparición de video juegos y la rápida penetración en sitios de Internet especializados, de los cuales el público *shounen* es asiduo consumidor. La característica especial de esta forma de narrativa es la inclusión de temas históricos que tuvieron algún tipo de relevancia en la cultura de Japón. ¿Y por qué una historieta que abarca temas relacionados con momentos históricos específicos de un país lejano a nuestra cultura occidental tuvo y tiene tanto éxito? La respuesta abarca un conjunto complejo de razones que incluye la capacidad de los autores de amalgamar los gustos modernos de su público objetivo y la siempre atractiva narrativa épica dando lugar a una obra que, además de contar con las características esenciales del relato épico clásico, adapta esa épica y la matiza con los recursos narrativos y gráficos propios del manga.

Dos excelentes ejemplos de esta épica moderna japonesa transmitida a través del manga son *Vagabond* y *Rurouni Kenshin*. El primero, escrito y dibujado por Takehiko Inoue, publicado desde 1998 en el semanario japonés *Morning*, de Editorial Kodansha, y adaptado por Editorial Ivrea Argentina desde 2006. Y *Rurouni Kenshin*, de Nobuhiro Watsuki, serializado originalmente en el semanario *Shonen Jump* de Editorial Shueisha entre 1994 y 1999 y adaptado al público argentino por Editorial Ivrea desde 2001 hasta 2006 (y sus respectivas re-ediciones).

Según el *Curso de Teoría y Técnicas Literarias* (MICÓ BUCHÓN, 1964), la principal característica del relato épico es la cercanía del mundo real y el mundo idealizado por el autor o la sociedad. Este texto nos plantea la objetividad del artista para con las “acciones de los hombres y los dioses” (Ibíd.: 489) como punto crucial, pero establece una diferencia con el mundo histórico real planteando que “la objetividad y realidad del mundo se refiere no al mundo de los acontecimientos que han ido desfilando por la historia, sino a un mundo ideal, creado por el poeta”<sup>5</sup> (Ibíd.: 490). Si bien se nos plantea que la objetividad no debe ser la de los hechos históricos, sino la de la “creación imaginada e idealizada” (Ibíd.), a su vez ese mundo objetivado suele resultar como una “imagen exacta” de la realidad histórica. Sin embargo advierte que “no hay peligro de acercar la épica a la historia siempre y cuando distingamos la realidad real histórica (que pasó) y la realidad ideal de la épica (que no pasa)” (Ibíd.). En *Vagabond*, Takehiko Inoue realiza una adaptación “semi libre” de la historia del samurai por excelencia Musashi Miyamoto. La historia original de este personaje histórico y referencial de la cultura japonesa fue plasmada en forma de novela por Eiji Yoshikawa bajo el título de *Musashi*, y nos relata los acontecimientos vividos por Miyamoto durante el transcurso de su vida abocada a la búsqueda de la iluminación suprema, al “camino de la estrategia”<sup>6</sup>. Si bien Inoue nos propone su propia versión o visión de los hechos, ampliando participaciones de algunos personajes, cambiando escenas o eludiendo conflictos, no puede

---

5 Para los fines de este texto, este Poeta sería el *mangaka*, guionista y dibujante de manga.

6 Elección personal de cada joven que pretenda perfeccionar las técnicas de combate y los diferentes estilos marciales en busca de lograr ser aquel que los supere a todos. Este estilo de vida, marcado por la soledad y la austeridad, se plantea también como un viaje de búsqueda de la conexión de la mente con el cuerpo, de descubrimiento del ser interior y de conexión con los dioses y la naturaleza. En el caso de *Musashi*, una vez que creyó haber adquirido el conocimiento final de este camino, se dedicó a cultivar otras disciplinas, como las bellas artes, la música y la literatura.

dejar de lado los factores centrales que realmente sucedieron en la primera mitad del siglo XVII, y que presenta a travé de sus páginas en forma de personajes, lugares y acontecimientos históricos irrefutables, como la batalla de Sekigahara, Takuan Souhou, el castillo Yagyu, el Kyoto feudal, entre otros.

Algo similar nos sucede con *Rurouni Kenshin*. Si bien el relato nos introduce en la vida de Kenshin Himura, un espadachín con apariencia de adolescente que intenta rehacer su vida al final del siglo XIX, los hechos históricos que envuelven a los personajes (mitad diseño y producto de la imaginación del autor, mitad características y rasgos atribuidos a personajes históricos de la cultura japonesa) como el final del Bakumatsu, la caída del Shogun, la llegada de los Barcos Negros, la sociedad durante la Restauración Meiji y los rencores entre los grupos de elite Ishin Shishi y Shinsengumi, nos sumergen en un contexto espacio temporal históricamente real. Esta realidad es además descripta al comienzo de la adaptación nacional realizada por Agustín Gómez Sanz (por ese entonces, traductor de Editorial Ivrea), y planteada como una necesidad para comprender los acontecimientos correctamente.

A través de sus páginas, estos manga realzan las figuras de próceres japoneses. En el caso de *Kenshin*, se destacan personajes como Souji Okita, Hajime Saitou (capitanes del primer y tercer cuerpo de Shinsengumi respectivamente), o Toshimichi Ookubo (miembro del triunvirato Ishin, que intentó introducir los cambios políticos más importantes tras la guerra civil de fines del siglo XIX.). Y por el lado de *Vagabond*, nos encontramos con figuras como Innei Hozoin, Isenokami Kamiizumi, Sekishusai Yagyu, Honami Kouetsu, Ukita Hideie, y el referente por excelencia Takezo Shinmen (Musashi Miyamoto). Todos ellos poseen una carga histórica real, por la cual se transformaron en próceres sin importar sus ideales políticos, éticos y morales. Y además presentan una carga tradicional que el pueblo, a través del tiempo, les ha otorgado, idealizando de alguna manera sus gestas personales y alimentando el mito para convertirlos en personajes completamente diferentes a lo que realmente fueron (no sólo desde el punto de vista de diseño de personajes), y más cercanos al héroe ejemplar de moral irrefutable. Además, en estos mangas podemos ver a personajes entrenando sus artes contra demonios pertenecientes al folclore del Japón feudal, lo cual nos vuelve a la idea de los “hechos de los dioses” como parte esencial en el progreso personal.

Según el neotradicionalismo, esta “[...] existencia de tradición literaria y oral, que en el pueblo, de forma imperfecta, va idealizando los hechos históricos importantes para aquel grupo: se va manteniendo así vivo en la comunidad, un tema (en nuestro

caso, un personaje) heroico grande, ideal con un fundamento histórico cada vez más lejano pero con una fuerza poética cada vez mayor” (Micó Buchón, Ob. Cit.: 491)

Un ejemplo de esto es la representación gráfica que hace Watsuki de Toshimichi Ookubo, un diseño de personaje que evoca a Abraham Lincoln, presidente de los Estados Unidos que –al igual que Ookubo– enfrentó la tarea de unificar su país después de una guerra civil. Con ese claro paralelismo, el dibujante transmite una carga semántica mundialmente idealizada para lograr un personaje ideal más globalizado. Hoy en día, no sería raro que un lector argentino de *Rurouni Kenshin* acierte en decir que Ookubo era un político de la restauración japonesa pero a su vez lo confunda con un presidente, como lo fue Lincoln, a pesar de que este cargo político nunca existió en la historia de Japón. Todo esto gracias a la mano del traductor, que dedicó un espacio importante en la publicación con la finalidad de hacer llegar al lector ese paralelismo pretendido por el autor. Por el lado de *Vagabond*, Inoue representa a dos personajes muy importantes, Ittousai Itou y Souhou Takuan, mentores y consejeros de los dos personajes principales de la historia y referentes históricos de su época, sin apelar a un recurso gráfico sino acentuando la personalidad que cuatrocientos años de tradición han grabado en la tradición popular. El resultado: por un lado, el monje Takuan, carismático, pacífico, comprensivo y por demás perceptivo, fácilmente relacionado con la parte positiva de su aconsejado Musashi, personalidad que lo llevó a través del país y a asistir a grandes figuras del Shogunato Tokugawa <sup>7</sup>. Por otro lado, entra en escena un enigmático, violento, y por demás maquiavélico Itou, mentor y compañero de Kojiro Sasaki, contracara de Musashi.

“Esa masa de tradiciones heroicas, ideales, síntesis del ser de un pueblo, llega a mano del Rapsoda <sup>8</sup>, un hijo de ese pueblo, identificado con los heroísmos y la historia legendaria de su raza” (Ibíd.). El autor es sin duda parte de su pueblo y heredero de toda una carga tradicional que utiliza a su favor excavando en la esencia del pasado y dándole libertad a su creatividad personal para lograr un relato épico testigo de otras idealizaciones y dueño de la última, con estilos narrativos y gráficos propios, donde los personajes y los hechos comprenden significados propios y donde

---

7 Dictadura que concentraba el poder político y militar en la persona del Shogun y condicionaba al emperador de Japón a ser una figura solamente religiosa. Hubo tres shogunatos: Kamakura, Ashikaga y Tokugawa. Este último se extendió desde la Batalla de Sekigahara hasta la Restauración Meiji, es decir, desde 1600 al 1868.

8 Para los fines de este texto, ese Rapsoda sería el mangaka.

el autor intenta objetivar su propio juicio sobre los acontecimientos. En *Vagabond*, Inoue se desprende de su relato inicial haciendo un lapsus de aproximadamente siete tomos compilatorios, para volver en el tiempo y desarrollar el personaje de Kojiro Sasaki, quien se vuelve personaje central del manga. Pero no sólo se conforma con irrumpir en el desarrollo narrativo lógico con una regresión de 17 años en ese tiempo objetivado del manga, sino que elige atribuirle al personaje una condición física, que luego explicaría en parte la disposición natural de Kojiro para convertirse en el “mejor de todos”. De esta manera se aleja del ideal de Yoshikawa, y del pueblo en su conjunto, para introducir una idealización nueva, la sordera de Kojiro, buscando explicar esa habilidad innata de comunicación mente/cuerpo que nadie puede interrumpir, y que hace del personaje un guerrero naturalmente imperturbable.

Otro aspecto que es interesante analizar en el manga *jidaimono* es el manejo del tiempo en el relato. Si bien la obra épica presenta la dicotomía entre el “tiempo histórico” en que se hilan las acciones, y el “tiempo vital” (Ibíd.: 493) que envejece a los personajes, el manga épico contemporáneo hace un uso especial de ambos. Como en toda secuencia temporal, que avanza en forma lineal, el relato épico en el manga se presta para *flashbacks*, para explicar intromisiones de personajes nuevos, o detener completamente el tiempo durante sueños y epifanías. Pero los grandes acontecimientos que se incluyen toman su espacio histórico, y son fácilmente ubicables en una línea temporal. No obstante, el “tiempo vital” que experimenta un personaje a través de sus vivencias puede oscilar entre lapsus que abarcan grandes períodos (meses, años) y la manipulación de la unidad temporal más insignificante, desplegando numerosas viñetas para resaltar las actitudes, los pensamientos, las técnicas y las perspectivas, que completan sin duda la personalidad de los personajes y la complejidad del entorno. Los mejores ejemplos de la utilización de este recurso son los constantes duelos que enfrentan a nuestros héroes con sus antípodas, una constante en esta clase de manga. Además, esta manipulación temporal, que tan hábilmente manejan Watsuki e Inoue, lleva a la práctica lo que el escritor alemán Schiller comentaba en sus cartas (Ibíd.: 493): “demorarse con amor en cada paso [...] lleva a un ensanchamiento en la unidad, logrando que los fragmentos cobren categoría propia y cierta independencia”, y esta “independencia de sus partes constituye una característica primordial de la poesía (relato) épica”.

El relato épico, y el manga como tal, refleja la vida humana y se convierte en manifestación del mundo que rodea al héroe, y que el mangaka representa con el fin de “situarnos frente al



acontecimiento”, haciéndonos viajar a un pasado histórico pero idealizado.

## Nekketsu

Por otro lado; el manga *Saint*<sup>9</sup> *Seiya* (también publicado en *Shonen Jump*, de Editorial Shueisha, desde 1986 hasta 1991, y editado por Ivrea Argentina en 2005) nos acerca al concepto general de sagas fantásticas. Si bien la historia principal nos relata los conflictos de un grupo de adolescentes envueltos en acontecimientos que reviven una mitología griega un tanto diferente a la que se encuentra en los libros universales, ésta parece apoderarse del mundo contemporáneo. La reencarnación de Atenea se ve sistemáticamente en peligro al intentar interponerse a una posible dominación o exterminio de la raza humana y la consecuente destrucción del planeta Tierra y es ahí donde los sufridos héroes entran en acción. El relato está dividido en tres grandes arcos argumentales: *El Santuario*, *Poseidón* y *Hades*, pero la incansable sucesión de personajes permitió la creación de relatos relacionados de una u otra forma con el arco argumental original como *Saint Seiya: episodio G*, *Saint Seiya: The Lost Canvas*, *Hades Mythology*, y *Saint Seiya Next Dimension*. Estos mangas constituyen, hasta el día de hoy, algunas de las sagas más difundidas y con más alcance de consumidores, ya que han generado un sin número de productos paralelos (anime, juegos, merchandising, etc), y más vendidas durante los últimos 25 años. Fueron realizadas por su creador original, Masami Kurumada, y por nuevos mangakas a su lado, aunque manteniendo el mismo tenor heroico en el relato, que muy bien logra adaptar Marcelo Vicente (traductor de Editorial Ivrea) para el público nacional.

Una particularidad de *Saint Seiya*, que nos propone una relación inevitable con lo que ya hemos hablado acerca del manga *jidaimono*, es la insistencia en el relato épico heroico. No muchos mangas *nekketsu* sirven a la fantasía heroica como lo hace *Saint Seiya*, ni cumplen con el requisito ineludible del manga *jidaimono* como lo es la conexión entre la realidad histórica y ficticia (idealizada), desplegando casi toda la mitología griega y sirviéndose de ella para crear una macro estructura argumental que nos remite a la noción de saga fantástica. Siguiendo escritos de Alberto Martos García, encontramos características que

---

<sup>9</sup>“Saint” del inglés “Santo”, es un término que utiliza el autor para nombrar a aquellos que defienden a los dioses. En algunas adaptaciones, se cambió el término por el de “Caballeros” para evitar la carga religiosa. Es por esto que la versión doblada en México de este anime se conoce como *Los Caballeros del Zodíaco*.

indudablemente evidencian que estamos frente a una saga fantástica con estilo propio:

(...) la saga moderna, además de basarse en su carácter de ficción especulativa, heterocósmica y de actualización de arquetipos épicos-heroicos, puede exponerse desde cualquier medio, lenguaje o formato porque es capaz de encarnarse y multiplicarse en ellos... (Martos García, 2009: 108).

Si bien “las sagas se basan en la búsqueda de un orden, de ahí su tendencia a ordenar todo el marco narrativo y a describir exhaustivamente el catálogo de personajes” (Ibíd.: 109), este manga lleva a un extremo esta sentencia, ordenando no sólo los arcos argumentales principales como ya se ha mencionado (*Santuario, Poseidón, Hades*, etc.), sino también la narración interna de estos (santos negros, santos de plata, santos de oro, etc.), presentando a cada personaje nuevo según su apariencia (armadura e historia de la misma), historia (relación previa para con el conflicto a resolver) y personalidad (generalmente relacionada con la constelación que representa). Además, en un apartado se presenta un perfil de la armadura y su santo en detalles. Estos personajes también se identifican mediante la utilización de técnicas de combate especiales que remplazan a la magia descrita por Martos García, pero que coincide en un sometimiento a ellas, ya que el personaje que controle la mejor técnica o, en este caso, la más rápida (representadas visualmente como verdaderos artilugios mágicos) siempre gana las contiendas. Otra evidencia de este orden espacio-temporal necesario en toda saga fantástica es la publicación, en 1986, del *Hipermito*. En esta obra, Kurumada nos remite a la génesis misma de la historia de los Santos de Atenea, como así también al origen de toda esta nueva mitología, la cual entrelaza mitologías ya existentes otorgando un tenor épico tradicional al manga, y de la cual surgen todos los escenarios posibles que dan forma a las diferentes partes de la saga.

Otra característica, a la que hace referencia Martos García, es la necesidad de “redención” (Ibíd.: 110). Aquí, el personaje principal y sus aliados no sólo deben curar los males que aquejan al mundo, sino que también deben hallar cura para sus propios conflictos. *Saint Seiya* es un gran ejemplo de lo primero, ya que la amenaza mundial es una constante; “(...) si hay algo que caracteriza al mundo indoeuropeo (incluyendo la mitología griega) es la búsqueda de orden frente a las fuerzas del caos” (Ibíd.:110). Pero *Episodio G* es el ejemplo ideal de la segunda parte de la definición. En este manga, Aioria (personaje principal) atraviesa una serie de pruebas, que pretenden poner fin a las acusaciones de traidor que

caen sobre él debido a las acciones de su hermano. Por otro lado, el contexto espacio temporal que propone este autor tiene mucho que ver con un mundo alcanzable del que podemos ser testigos presenciales, pero éste evidencia una trama casi apocalíptica de destrucción que nos habla de un contexto más trágico que el real, revelando las manifestaciones apocalípticas a las que refiere Martos García: “cuando se habla de milenarismo, esto es, la creencia en el fin de los tiempos que alumbraba hacia una nueva era, siempre pensamos en el Apocalipsis” (Ibíd.: 139).

Lucas Berone nos propone tres propiedades esenciales de una saga moderna: primero, un héroe condicionado por “un destino especial”; segundo, el compromiso hereditario del héroe y su dilema con el vínculo paterno; y por último, la creación de un universo nuevo “con sus propias jerarquías, reglas y jurisdicciones, sus propias leyes, tradiciones y hábitos y, probablemente, una historicidad propia” (Berone, 2011: 40).

Nada más cercano a las características del referente *nekketsu* que estamos analizando: dentro de ese contexto encontramos a Seiya, un joven predestinado a ser un santo defensor de la diosa Atenea, quien se debate interna, externa y constantemente su destino heroico y su herencia de sacrificio. Esa crisis de identidad, que según Martos García es el tema central en las sagas modernas, se evidencia a través de los diferentes arcos argumentales en forma de conflictos y luchas, que van a enfrentar a nuestro héroe contra sus enemigos, pero también contra amigos y maestros. Además, los aspirantes son huérfanos y, en el caso más específico de los Santos de Bronce (grupo al que pertenecen nuestros personajes principales), todos son amparados por la fundación perteneciente a Mitsumasa Kido, quien pasa a representar el papel paternal y a someter a los niños a un entrenamiento cruel y violento. Esto genera un conflicto tal que, llegados a la edad necesaria para convertirse en Caballeros, los huérfanos no ahorran reproches e insultos contra Kido. Y el conflicto se acentúa cuando se dan cuenta de que la única hija biológica de Kido es la reencarnación de Atenea, a quien deben defender hasta con su vida. En cuanto a la tercera propiedad, a través del manga vemos cómo Kurumada va creando sitios perfectamente explicados con mapas referenciales que proponen un orden muy cercano al propuesto por Martos García, y llevan a los Santos a dimensiones alternas que instituyen inclusive sus propias leyes físicas (el reino de Poseidón bajo el mar, El Averno de Hades, los campos Elíseos y su singular entrada, etc).

Si bien el género *nekketsu* es propio del manga (y, por consiguiente, del anime), las características narrativas de este género tienen mucho en común con las de las sagas fantásticas literarias, y éstas a su vez con la épica. Estas similitudes (sin

descartar las diferencias naturales de estas dos formas de arte) hacen del manga terreno fértil para la generación y propagación de una nueva saga, que además, hoy por hoy, se alimenta de otras artes para lograr aceptación y consumo, como la televisión, los videos juegos, los juegos de rol, las revistas de interés, etc.

## La traducción

La historieta como forma de arte, y la traducción de la misma, que presenta semejanzas con la traducción literaria, supone la aparición en escena de un nuevo traductor específico de este género. Este traductor es, por naturaleza, adaptador; pero uno muy diferente de aquel autor que transforma una pieza literaria para realizar una historieta. Se trata en este caso de un adaptador de géneros y contextos situacionales, trabajador de transferencias lingüísticas con una gran carga cultural. Debido a las características esenciales de las historietas, el traductor debe – además de manejar el idioma del original y el objetivo– saber decodificar las implicancias del contexto situacional claramente representado por la creación gráfica del artista.

El creciente consumo de manga y de sus productos relacionados impulsó a quienes luego se convirtieron en el staff de Editorial Ivrea a poner en marcha los mecanismos editoriales para la pronta publicación de manga en nuestro país. Así surgió ese nuevo agente del campo al que aludimos en el comienzo de este artículo: el traductor argentino de manga, inexistente hasta entonces porque los productos que se consumían tenían traducciones realizadas en países como España o Estados Unidos. El nuevo traductor surgido en el país posee como principal característica una gran cuota de conocimientos previos adquiridos y compartidos por todo el conjunto de aficionados al manga, conjunto al que pertenece: es fan y habitué de los intereses que hacen al mundo manga y, por consiguiente, a la cultura japonesa. Y no sólo escribe condicionado por esos conocimientos, sino que además escribe principalmente para ese mundo, que se interrelaciona con él favoreciendo su producción mediante un *feedback* constante, lo cual muchas veces puede generar un ejercicio profesionalmente delicado. Además, el traductor muchas veces es parte generadora de esos materiales (revistas, espacios virtuales, editoriales, etc.) que colaboran al impulso de la cultura manga en el país ampliando, por consiguiente, su público consumidor.

El traductor de historietas es un “reescriptor”, al igual que Lefevere propone al traductor literario como tal, ya que ambos presentan características similares: “los reescriptores adaptan, manipulan en cierta medida los originales con los que trabajan,

para hacer que se ajusten a las corrientes ideológicas y poetológicas de su época” (Lefevere, 1997: 21). En el caso de los manga *jidaimono*, la adaptación del lenguaje utilizado por los personajes es mucho más evidente, sobre todo en la conversión de registros y lectos; además, se genera la necesidad de adaptar onomatopeyas e interjecciones. En el relato heroico un cambio deliberado en el uso del lenguaje de los diálogos podría significar una pérdida en el tono épico histórico. Además, Lefevere, considera a “(...) la traducción (literaria) como la reescritura más obviamente reconocible y potencialmente la más influyente, porque es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una obra a otra cultura, elevando a ese autor/obra más allá de los límites de su cultura de origen” (Ibíd.:22). Una potencialidad que también se evidencia en el traductor de manga.

En este caso, cobra importancia un nuevo receptor, no el de la obra original (pensado por el artista), sino el receptor de la traducción que por transición adhiere al mundo cultural expuesto por el artista y adaptado por el traductor. Existe un traspaso cultural (de historias, tradiciones, formas gramaticales e idiomáticas, etc.) en el cual el traductor es nexa fundamental. Las decisiones del traductor generan un interés del lector que va más allá del relato en sí, y este comienza a informarse sobre aspectos de la cultura del original que le interesan y le aportan a la comprensión completa de ese ideal épico que se intenta transmitir.

Por otro lado, Snell-Hornby agrega que:

(...)en el trabajo del traductor literario<sup>10</sup> subyace el deseo –o el encargo del editor– de recrear y, por lo tanto, de perpetuar una obra de ficción o una obra de arte dentro de un determinado contexto meta, es decir, para los lectores de una época y de una lengua y cultura determinadas” (Snell-Hornby, 1999: 144).

Tal idea supone una responsabilidad extra cuando hablamos de relatos épicos, ya que, como vimos, existe un plus cultural idealizado y específico de un pueblo, que necesita llegar a penetrar en la sociedad objetivo y que no estaba en la mente del autor original a la hora de crear su obra.

Otra característica que presenta la traducción de mangas épicos y fantásticos es la atemporalidad: la adaptación de un manga de relato épico nos traslada a los lectores hacia ese tiempo histórico en que se desarrollan los acontecimientos en mayor o menor medida idealizados, y es en todo caso el lector el que debe adaptar sus conocimientos culturales para poder visualizar mejor las implicancias culturales que dan forma al género. En esos

---

10 Lo cual podemos extender al traductor de manga.

mangas se evidencia una clara tendencia de parte del traductor de adaptar los diálogos a la jerga comúnmente compartida por los jóvenes en esta cultura objetivo, dejando de lado, muchas veces, el tenor épico que pretende el mangaka y anexando notas o citas que echen luz sobre referencias históricas que completan el impacto cultural de una acción o de un arco argumental completo.

Como vemos en cualquier traducción, ya sea técnica, periodística, científica o literaria, existen algunos parámetros que determinan de alguna forma al traductor. El caudal de conocimiento previo sobre un determinado tema o género, el estudio del autor original, la decodificación del mensaje original, la categorización del receptor pretendido para el original y la traducción, y el control del potencial cultural transmitido determinan, en mayor o menor medida, al profesional como dentro de un campo de acción específico del cual se obtendrán sus mejores adaptaciones. Es inevitable pensar que un profesional que comparte todas esas características propias de la tradición de la historieta se convierte en un traductor especializado con identidad propia, al igual que el género al que se dedica. El traductor argentino de manga es cómplice y condescendiente con su público, busca acercarlo lo más posible a su propia posición de receptor de la obra original.

Dentro de este gran espectro resultante, se puede pensar que los manga más populares una vez en circulación en el país (gracias a editoriales como Ivrea, Glenat, Planeta de Agostini) fuesen los títulos que más éxito tuvieron en su país de origen. Pero no es coincidencia que los títulos provenientes de las categorías *shounen jidaimono* y *nekketsu* se hayan transformado en lectura de culto debido a su combinación particular de narrativa, historia, arte y reescritura; y mucho menos aún que justamente los mangas de esta clase sean los exponentes más adecuados de la neo-épica y las sagas fantásticas de la historieta japonesa.

## Bibliografía

BERONE, Lucas Rafael (2011). *Cybersix, o las posibilidades de la saga en la historieta argentina*. En: *Revista Digilenguas*. 2011, vol. 10.

LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Editorial Colegio de España.

MARTOS GARCÍA, Alberto. (2009). *Introducción al mundo de las sagas*. Badajoz, Universidad de Extremadura.

SNELL-HORNBY, Mary (1999). *Estudios de Traducción: Hacia una perspectiva integradora*. Salamanca, Ediciones Almar.

Blogs

<http://historietasargentinas.wordpress.com/>

Mangas citados

INOUE, Takehiko (2006). *Vagabond*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

KURUMADA, Masami (2005). *Saint Seiya*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

KURUMADA, Masami; Okada, Megumu (2003). *Saint Seiya Episode G*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

KURUMADA, Masami (2010). *Saint Seiya: Next Dimension-Myth of Hades*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

KURUMADA, Masami; Teshigori, Shiori (2009). *Saint Seiya: The lost Canvas-Hades Mythology*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

WATSUKI, Nobuhiro (2001). *Rurouni Kenshin*. Buenos Aires, Editorial Ivrea Argentina.

# *Dos Estaciones: el pasado como fragmentos arrojados al presente*

Laura Fernández y Sebastian Gago

En los últimos años, varias historietas argentinas muestran una preocupación por abordar temáticas vinculadas al “pasado reciente”, a las formas de construir memoria sobre las etapas traumáticas de las últimas décadas en la historia de nuestro país. Dentro de ese extenso corpus, hemos decidido enfocarnos en una de las producciones más creativas, más atípicas por la forma pendular de su relato, por la mirada sobre el pasado reciente desplazada respecto a los discursos hegemónicos y por sus condiciones de producción y circulación en los márgenes de la industria editorial (cabe señalar que esta última es una característica compartida con muchas historietas que se producen desde la década del noventa). Nos estamos refiriendo a *Dos Estaciones* (2011), con guión de Federico Reggiani y dibujos de Rodrigo Terranova.

En este trabajo abordamos a las historietas como discursos, es decir, como producciones de *sentido*, materializadas, construidas desde y constructoras de lo social, lo que nos lleva a considerar que en ellas podemos encontrar huellas de los procesos y condiciones de producción de ese sentido. A través de los productos y de las marcas que en ellos encontramos podemos intentar construir, al menos fragmentariamente, los procesos que han determinado las formas en que entendemos al mundo: las “representaciones sociales”. Por *sentido* entendemos a los modelos de/sobre realidad que se construyen y ponen en circulación en los distintos tipos de discursos (Bourdieu, 1995; Verón, 1993).

Por otra parte, pensar a las historietas como discursos nos lleva a considerar el nivel de lo *ideológico*, pues el texto, cuando refracta, representa o sustituye algo que está “fuera” de sí, explicita una operación ideológica, pone en juego valores que residen en el colectivo social con el que interacciona (Voloshinov, 1992: 32). Voloshinov y Bajtín señalan que el sentido se construye dinámicamente, pues el texto nunca está cerrado: en él están presentes múltiples voces, se construye un tejido de textos con los que éste dialoga. La historieta, como discurso y lenguaje, nos permite revisar diferentes aspectos que atañen a sus posibles interpretaciones, socialmente determinadas, a la relación dialógica de la obra con otro/s texto/s y al posicionamiento del artista



respecto a su trabajo y a su propio rol dentro de determinado campo.

Lo ideológico no se trata de un problema de falsa conciencia o de ocultamiento de la realidad, sino que es la forma en la cual una sociedad organiza lo visible y lo no visible, lo que se puede pensar y lo que no, lo cual tiene relación con cómo se enmarcan ciertos conflictos y ciertas prácticas y también se vincula a cómo se regulan y organizan las vivencias posibles de los sujetos (Cf. Žižek, 2003). Se piensa a lo ideológico como una práctica: no como una creencia que se tiene, sino que uno está en la creencia, y esa creencia se encarna en la materialidad de la vida de los sujetos. En este mismo sentido es que Hadjinicolaou define a la ideología como la “expresión de la relación de los hombres con su 'mundo' ” (1988: 12) y agrega que “Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensables para su respiración, para su vida histórica” (Hadjinicolaou, 1988: 13).

Adentrándonos en nuestro objeto de análisis, la historieta *Dos Estaciones*, nos preguntamos qué marcas nos permiten dilucidar lo ideológico subyacente en su discurso y de qué modos (sea en contenido, forma, presentación y producción) esta historieta se relaciona con lo político.

## La mirada al pasado como horror o desconcierto

En líneas generales, y considerando sus numerosas y diversas referencias, *Dos Estaciones* presenta dos historias vinculadas entre sí desde varios aspectos.

Desde la trama, mediante un chico mendigo que funciona de personaje-puente de las historias. Desde los contenidos, ambas presentan la imposibilidad de los personajes centrales de hacer coincidir su visión del mundo con las visiones de los otros, se genera una colisión de relatos sobre la realidad. Además, las dos historias, a partir de un entramado interdiscursivo, aluden a la realidad social, política y cultural argentina desde los años setenta hasta los años recientes, jugando con dos términos acuñados desde el imaginario político argentino: “La primavera” (alusión a la “primavera alfonsinista”) y “El Invierno” (el universo de interpretaciones del lector puede sugerir varias alusiones: en forma directa, a la época en el que se jugó el mundial de fútbol de 1978 en Argentina -tiempo y lugar donde transcurren los hechos-; y, en un plano más amplio, se puede considerar a la frase “Hay que pasar el invierno”<sup>1</sup> y a la novela de Osvaldo Soriano *Cuarteles*

---

<sup>1</sup> Frase dicha por Álvaro Alsogaray en 1959, por entonces ministro de Economía del gobierno de Arturo Frondizi. Pese a inscribirse en una realidad anterior al contexto del relato de la historieta, dicha

de invierno como posibles referencias del título de la segunda parte de la historieta) <sup>2</sup>. Estos términos apelan al conocimiento y a la memoria del lector sobre la jerga política que lo llevará a vincular el relato a determinados momentos históricos, pues hacen dialogar a la historieta en cuestión con otros textos y sucesos que conforman el amplio campo de referentes dentro de lo cultural y social.

Respecto al plano de lo formal, la gráfica mantiene una unidad estética que oscila entre el expresionismo y el género grotesco. Se apela a la ironía para construir la representación de lo monstruoso, lo cual implica un juego semiótico con el mundo de las imágenes en el que se sumerge la enunciación de esta historieta.

En lo que respecta a sus condiciones de presentación y producción, el hecho de que se trate de una historieta (es decir, de determinado lenguaje que combina imágenes y palabras, que posee una historia y una tradición particular en nuestro país), que no ha sido publicada previamente en un medio masivo de comunicación sino en un sitio web sobre historietas como parte de "El gran reto de Julio"; que luego se haya editado en forma independiente a través del sello del mismo guionista (La máquina infernal); y que, además, sus autores no vivan en Capital Federal (Reggiani en la ciudad de La Plata y Terranova en San Luis), claramente son factores que condicionan su circulación y recepción.

---

frase remite a una política de ajuste fiscal, congelamiento de salarios y represión de la protesta obrera en directa convivencia con el Plan Conintes. Precisamente este programa político utilizaba cierto lenguaje sobre el derecho a huelga que está presente en la historieta, con lo cual se concluye que ciertas prácticas represivas eran preexistentes a la última dictadura.

2 Esta novela fue escrita entre 1977 y 1979 en Europa, con clara intención de relatar, desde la ficción, los abusos y la violencia de la realidad dictatorial argentina. No obstante, destacamos que es un diálogo posible entre textos que no necesariamente debe coincidir con la intención del guionista. De hecho, Reggiani ha señalado: "Me críe en un fervoroso snobismo contra Soriano [...] La realidad es más prosaica: teníamos "La Primavera" ("la primavera democrática", "la primavera alfonsinista" eran, sí, frases hechas) y puestos a titular la otra, hicimos sistema. Incluso estuvimos tentados en hacer "El otoño" (ponele, Menem) y "El verano" (ponele, Kirchner) pero después recordamos cómo se burlaba Borges de esos libros que tienen un sistema y se nota cómo el escritor se puso a llenar casilleros, como un oficinista. Yo le temo a las burlas de Borges, me temo..." (Reggiani, 2012, documento interno de trabajo).

Como adelantamos, la primera parte de la historieta surge durante el año 2009 con el objetivo de participar en un proyecto web llamado “El gran reto de julio”, una competencia que consiste en publicar una página o ilustración todos los días de ese mes ([www.granretodejulio.com](http://www.granretodejulio.com)). “El Invierno”, fue realizado un año después, con la intención de articularlo con el relato de “La Primavera”. El objetivo de esta segunda parte de la historia también era el concurso anteriormente mencionado pero, finalmente, los autores no participaron y tomaron la vía de la publicación en libro.

En “La Primavera” el pasado se mira desde el desconcierto y confusión: se presenta como un desesperado intento de reconstruir una memoria histórica y personal, que se entraman caóticamente. El protagonista, cuyo presente se ubica en 2009, aparece envuelto en un obsesivo *mantra* de cánticos y frases del pasado político (“¡Los metalúrgicos! ¡Buscan y quieren el progreso del país!”, “¡Arriba los de abajo! ¡Vamos pueblo! ¡Para tener pan y trabajo!”, “Eso pasa, eso pasa, por no ordenar la casa”, entre otras) y personajes de la vida política (“Todos tenían segundo nombre. Todos. [...] Ítalo Argentino Luder [...] Raúl Ricardo Alfonsín [...] Deolindo Felipe Bittel [...] Pero Martínez no. Víctor Martínez. No. Víctor Hipólito Martínez. Cómo se va a llamar”). Al diálogo interior se intercalan algunas interacciones del protagonista con otros personajes que, la mayoría de las veces, suman mayor desasosiego (como la mujer que ignora la muerte del ex-presidente Alfonsín, el policía y un aparente guardia de seguridad de aspecto misterioso que tiene algunas coincidencias con las representación estereotipada de la Muerte en el funeral del político o el enigmático hombrecito que lo conduce al ¿falso? funeral). La vorágine de alusiones e imágenes parece desarmar su memoria, al punto de que la mirada del protagonista hacia el pasado parece sólo descubrir ruinas y fragmentos inconexos, como acontece con su propia identidad política. Esta mirada desconcertada, desemboca en desesperación e impotencia y luego en desencanto.

“El invierno”, en cambio, construye la imagen de un pasado desde el horror latente, a punto de emerger en cualquier momento. El protagonista, un ejecutivo de segunda línea de una fábrica textil, parece estar sumido en su presente: la mirada al pasado no se plantea, como en el caso de “La Primavera”, desde el protagonista, en un tono emotivo, a veces intimista. “El Invierno”, como relato, construye un narrador sin voz, ajeno a los hechos, el enunciador: desde un punto de vista distanciado, sólo con el recurso de los diálogos entre personajes (incluso entre el protagonista y su segunda “personalidad”), la historia se presenta como una terrible fracción del pasado reciente. Este enunciador parece ubicarse desde el presente del lector (que se evidencia a

través de un salto temporal en el relato, con la aparición del chico mendigo –personaje de “La Primavera”– entre las personas que caminan frente al edificio del Congreso Nacional, algunas hablando por celular –p.82-84).

Las marcas de lo terrible en esta historia se observan en la bipolaridad violenta del protagonista –el Licenciado –, en un debate entre la “teledirección” de un alter-ego monstruoso (el Gauchito, la mascota del Mundial ‘78, que comienza como una alusión sarcástica y se va tornando inquietante y desagradable con el correr del relato) y la propia monstruosidad, que funciona como gestora de otras conformaciones violentas, ya sea a nivel verbal o físico (cuyo punto máximo será el asesinato de un obrero delegado de planta y su familia). El aspecto imperturbable del protagonista va quebrándose a lo largo de la narración, hasta estallar en lo brutal y decadente. El relato desajustado que este personaje construye sobre la realidad que vive, lo lleva a cometer una irracionalidad que lo deja afuera del sistema. Un sistema en el cual, para mantenerse en carrera, es condición necesaria el poseer un sentido del juego del pacto social coyuntural entre los gobernantes militares y los sectores económicos dominantes. Un diálogo entre el Director de la empresa y el Licenciado patenta la distancia entre las visiones del mundo de los personajes:

- ¿Usted es un imbécil, o me está jodiendo? ¿Qué fue eso de los comunistas y no sé qué?

- No creo que al Coronel le haya molestado.

- ¿Usted piensa que estos se van a quedar toda la vida? Ni ellos se lo creen. Acuérdense, si quiere hacer carrera: a nadie le gustan los fanáticos” (Reggiani y Terranova, 2011:53).

Nos detendremos brevemente en explicar la articulación de lo monstruoso y lo grotesco en la gráfica de la historieta, tomando a dos personajes como eje: el Gauchito y el chico mendigo. El primero pertenece al ámbito de lo monstruoso, pues genera una sensación contradictoria y siniestra tanto dentro como fuera del relato. Hemos señalado que el personaje está tomado de la mascota del Mundial ‘78, diseñada para representar supuestos valores tradicionales mediante una síntesis infantil y amistosa que, entendemos, se contradecía profundamente con la realidad de la última dictadura militar. La imagen de una Argentina “sana” y “limpia”, señala el Licenciado en “El invierno” y, con ello, se devela la primera marca de un doble juego en el accionar de los personajes, recurrente en el relato. El Gauchito contrasta su rostro cándido y sonriente con su malicia exacerbada y su falta de

escrúpulos en su rol de consejero imaginario que atosiga al protagonista en los momentos en que éste debe tomar decisiones. La figura icónica del fútbol de aquellos años condensa una serie de valores sociales que empujan a la trayectoria del Licenciado a un final irónicamente macabro: "Hasta el Kavanagh no parás", le exclama la secretaria mientras él, mostrando el aplomo de un ganador, luce el reloj "importado" que ganó, según él, como "reconocimiento" de su jefe. Ese edificio ícono de la elite económica argentina será el fondo de la escena final: el otrora gerente de una empresa, convertido en indigente, yace muerto en el banco de una plaza mientras el Mendigo le sustrae su rancia presea, lo que parece el despojo del último vestigio de su identidad y de su historia.

Precisamente, el chico en situación de calle es uno de los personajes con claras marcas de lo grotesco: una cabeza desproporcionada para ese cuerpo consumido, el rostro cubierto de marcas o manchas, los ojos "hundidos", inexpresivos, el cigarrillo pendiendo de la boca o la mano, el chico representa la picardía, el descaro y también la frialdad del superviviente. Otro ejemplo de estética del grotesco lo encontramos en el director de la compañía, cuya sonrisa congelada se manifiesta como mueca satírica.

Lo grotesco es un recurso estético que quiebra con el principio de mimesis a través de recursos desestabilizantes del canon de lo bello, como son la deformación, la exageración mediante el ridículo, lo repugnante, lo siniestro, lo macabro y/o lo abyecto. Pero ¿por qué la inserción de lo grotesco puede ser entendida como una marca ideológica en el discurso de *Dos Estaciones*? Mostrar una realidad dura, como la pobreza y el consumo de paco en el chico de la calle o la doble moral del empresario, desde la urdimbre del grotesco, implica un posicionamiento crítico ante tal realidad que evita el abordaje melodramático. No casualmente, el Romanticismo rescató este concepto en el marco de esta "puesta en duda" de los principios de la Modernidad. Lo grotesco desestabilizaba no solamente a lo bello, sino también a las nociones de Razón y Progreso. Y entendemos que el movimiento romántico no es delimitable a un período histórico, sino que se encuentra también en quienes, desde diferentes ámbitos artísticos, filosóficos, políticos y científicos, reflexionaron y denunciaron el lado oscuro de la Modernidad, las ruinas que deja a su paso el huracán del Progreso (Benjamin, 2007: 38). Desde *Dos Estaciones* se induce a una reflexión crítica sobre el pasado en una clave afín a una inquietud romántica contemporánea: un guiño ante lo siniestro y una afrenta a lo políticamente correcto.

Lo grotesco es reforzado en el estilo gráfico y la síntesis de Terranova, como ya adelantamos. El dibujante apela a un estilo

lineal para construir la imagen, con eventuales planos en negro o bien tramados (en líneas o puntos). La línea es contundente y expresiva, con una irregularidad a veces más drástica, a veces más modulada. Si bien existe un naturalismo en las poses, gestos de los personajes, en la representación de detalles finos que crean una atmósfera “veraz”, como la suciedad de las paredes o los detalles del tipo de ropa de los personajes; el artista exagera algunas características o simplifica rasgos de los personajes logrando una deformación expresiva, a veces tendiente al hieratismo (por ejemplo, en el General y el Licenciado en sus escenas de “contención”) o bien, en otros casos, apela a una deformidad casi expresionista (como el personaje que grita en el pofrero, o como en los casos en que los personajes “se salen de sí”). De todas formas, es difícil etiquetar el particular estilo de Terranova.

El personaje del Licenciado, por su parte, empujado por el Gauchito, en público esconde su ferocidad bajo una máscara de hipercorrección, que se evidencia en la representación gráfica casi inexpressiva del personaje. El Licenciado es presa de la *allogoxia* que lo lleva a tomar una cosa por otra, a percibir el mundo del poder desde afuera, sobre todo desde lejos y desde abajo (Bourdieu, 1995: 41): tomar los obreros por subversivos comunistas, usar su posición laboral como una posibilidad de dominar o conquistar a sus subordinados, confundir su papel de funcionario de segunda línea por un rol de garante de un orden que no depende de él. Su desacople con la realidad es finalmente puesto a luz por su jefe, antes de pasarlo por la máquina de picar fracasados del sistema, ya en el epílogo de la historia: “¡Qué poca visión, por Dios! Yo tenía esperanzas con usted. Una desilusión, la verdad. Nadie se da cuenta de que todo esto es más amplio. Más grande, ¿sabe?”.

El Director o Ingeniero, tiene una doble faz: su sonrisa constante que solo deja caer cuando se desequilibran sus planes o se le escapan las cosas de control. Este personaje manifiesta en repetidas ocasiones su descontento hacia los fanatismos, los exabruptos y las inoperancias: “Tener que gastar tantas precauciones con alguien insignificante... inexistente”. Negocia con el poder de turno, pero bien podría simpatizar con cualquier otro actor político que sirviese a sus intereses, y es por ello que prefiere no dejar su imagen asociada a los militares.

Otros personajes que complementan una conformación malévola y decadente, en *El Invierno* son: los empleados del área de Recursos Humanos, que se presentan como paradoja en su desprecio por los obreros; y el Coronel, que viene a controlar al sindicato de los obreros de la fábrica, y cuya autoridad es cuestionada por el Director pese a que representa al poder

gubernamental. La Secretaria, la única mujer de esta historia, es un personaje mayormente gris y sumiso. Al comienzo posee un pequeño control seductor sobre el Licenciado, pero luego queda a merced de él, situación que, a nivel del relato, funciona como marca de anticipación de la brutalidad que se desencadenará.

Por otra parte, en “El Invierno”, observamos a un grupo de personajes secundarios que están en antagonismo con los principales: los Obreros de la fábrica, quienes no están contruidos poéticamente como seres inocentes y sometidos, tampoco como héroes de la resistencia al modo de las representaciones del arte social. Los Obreros del relato no quieren resignar sus pequeños espacios de libertad ni ceder sus pocas conquistas sociales, utilizando el sindicato como espacio y la huelga como único recurso.

Al comparar ambos relatos, observamos que en “La Primavera” las marcas alusivas a la realidad socio-política en la que se inserta el relato son más numerosas y (de forma consecuente con el relato) caóticas que en “El Invierno”. Mencionamos los recurrentes *slogans* de campañas políticas, las frases que evocan determinada época y política estatal (por ejemplo, la menemista “ramal que para, ramal que cierra”), el funeral de Raúl Alfonsín, la vidriera de *Modart* donde en 1988 se desencadenó una jornada de represión parapolicial a una huelga de la CGT, el edificio Kavanagh (también representado en “El Invierno”), el edificio del Congreso Nacional; y referencias más vinculadas con los consumos culturales y de entretenimiento, como la actriz de películas “picarescas” de los años ochenta convertida en personaje, Luisa Albinoni, o bien la alusión al personaje de historietas de aventuras *Nippur de Lagash*, las revistas *Schock* y *Destape* como signos del paso de la niñez a la pubertad... En “El invierno”, dichas marcas se presentan subsumidas al recorte espacio-temporal del relato: el Gauchito del Mundial '78 nos ubica en determinado contexto de la historia argentina; la imagen de Eva Perón en la casa de un obrero muestra la pervivencia del peronismo en las clases sociales bajas y el desprecio de las clases medias y capitalistas a esa identidad sociopolítica (“Estos se creen que todavía gobierna la cabaretera”, se queja un funcionario de Recursos Humanos, en alusión a la ex presidenta Isabel Martínez); o la mención del “Matador” en la escena previa al asesinato del delegado de planta, es una referencia a Mario Kempes, quien fuera figura del Mundial '78 e ídolo deportivo de aquellos años (también funciona como un guiño de humor negro en el relato, cuando el matador “real” ataca a la familia obrera). También hay marcas más personales que también indican una mirada crítica sobre el universo de apariencias de la dictadura. Esto sucede con el reloj del Licenciado, un símbolo de prestigio y éxito que acaba reducido en un simple objeto de

subsistencia básica para el mendigo (“Algo me dan”) y también como símbolo de la decadencia y la miseria de un personaje que se aferra a una prosperidad que no fue. El “Algo le saco” de “La primavera” está en la misma línea, cuando el mendigo recibe un par de anillos que simbolizan un pedazo del pasado del protagonista.

El perspicaz tratamiento de lo ideológico en “El Invierno” es observable, por ejemplo, cuando se relata la “resolución” del conflicto laboral en la empresa. Además de la represión política física reinante, la represión ideológica es crucial para el mantenimiento del *status quo*. La política se manifiesta a través de distintos pero complementarios y competitivos sentidos, como acontece en esa secuencia de la historia: la derrota obrera es total desde el momento en que una reivindicación de un derecho laboral es convertida en un (im)probable “premio por productividad”, y la relación de explotación capital-trabajo será graficada por el Director como una relación padre-hijo, ocluyendo la posibilidad de pensar el conflicto. “Yo le decía, Coronel, que no se hiciera problema... que nuestra empresa es como una gran familia”, señala este personaje ante la mirada impotente del delegado de planta, primer candidato en la lista negra del empresario, pero que finalmente será liquidado por el Licenciado antes de lo aparentemente previsto por la dirección de la fábrica.

## Consideraciones finales

Lo que seguramente queda de nuestra lectura de *Dos Estaciones* es la imposibilidad de redondear una comprensión de lo que pasa en la(s) historia(s). Una angustia disparada por un relato atroz que en su deformidad narrativa, plena de guiños políticos – algunos más retorcidos que otros–, nos deforma a nosotros, lectores, en nuestro afán de completar el sentido a partir de nuestro bagaje de experiencias históricas y personales. Experiencias que, principalmente, se transmiten de boca en boca, y esa posibilidad de transmisión, que se ve truncada en las acciones de *Dos Estaciones*, es la fuente de toda posibilidad de narración del pasado de una sociedad (Cf. Benjamin, 1989).

Los anillos y el reloj, símbolos de prestigio y capital social perdidos, y que van a parar a las manos de un mendigo, son metáforas de la imposibilidad de construir una historia, de que, como decía Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire <sup>3</sup>.

3 Transcribimos la frase original completa, del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels (1848): “Se esfuma todo lo que se creía permanente y perenne. Todo lo santo es profanado, y al final, el hombre se ve constreñido por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los



En “El invierno”, su trama aguda ilustra críticamente y sin maniqueísmos morales un modelo de relaciones sociales y políticas en la cual la complicidad entre civiles y militares imprime a la política sentidos distintos pero complementarios, entre los cuales la atrocidad en el ejercicio del poder no descuida del todo las formas. “Nadie se da cuenta que todo esto es más amplio. Más grande, ¿sabe? Usted. Usted, esos negros allá afuera, todos estos imbéciles de uniforme.... Nadie entiende nada”, le informa el director al jefe de personal caído en desgracia debido a un acto criminal derivado de su incapacidad de ajustar su mirada de la realidad a las condiciones objetivas de existencia. Ese fracaso en el intento de construir un relato y de rearmar una memoria y una identidad política y personal, acontece también en “La Primavera”. Como señala Valenzuela, este desfase de los protagonistas se traduce en el desquicio ante “la imposibilidad de conciliar el propio libreto político con el del mundo” (Valenzuela, 2011: s.n.). La euforia inicial, desemboca en el desencanto. Cuando parece alcanzar el objetivo planteado al inicio del relato, llegar al velatorio del ex-presidente Alfonsín, el protagonista de “La Primavera” produce un giro en lo previsible y resigna la conciliación de la memoria personal con la colectiva: “Ya aburren un poco con Alfonsín...”, dice, mientras camina en dirección contraria a la muchedumbre, con un gesto cansino y derrotado, como el sueño de la primavera alfonsinista.

## Bibliografía

BAJTIN, Mijail (1999) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno.

BENJAMIN, Walter (2007) *Sobre el concepto de historia. Tesis, apuntes, historias, variantes*. Buenos Aires, Piedras de papel.

BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

HADJINICOLAOU, Nicos (1988) *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo Veintiuno.

MARX, Karl y Friedrich ENGELS (1848) *Manifiesto del Partido Comunista*. En: *Usco Virtual*. Recuperado el 7-12-2012 de <http://www.uscovirtual.com/file.php/1/documentos/sociologia/manifiesto.pdf>

TERRANOVA, Rodrigo y Federico REGGIANI. (2011) *Dos Estaciones*. La Plata, La máquina infernal.

VALENZUELA, Andrés (24-05-2011) “La locura política”. En: *Cuadritos, periodismo de historieta*. Recuperado el 5- 06- 2012 de <http://avcomics.wordpress.com/2011/05/24/7879/>

---

demás”.

VOLOSHINOV, Valentín (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid, Alianza.

VERÓN, Eliseo (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

ŽIŽEK, Slavov (comp.) (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

# Veinte verdades: menemismo, el peronismo que no fue

Iván Lomsacov

En este artículo abordaremos un análisis de *Veinte verdades*, del guionista y dibujante Max Aguirre, una de las historietas argentinas contemporáneas que, como dicen Fernández y Gago en su artículo de este mismo libro, “muestran una preocupación por abordar temáticas vinculadas al ‘pasado reciente’, a las formas de construir memoria sobre las etapas traumáticas de las últimas décadas en la historia de nuestro país”. Recurriremos para ello a parte del andamiaje teórico acuñado por Eliseo Verón en el desarrollo de su teoría sociosemiótica: observando las operaciones enunciativas presentes en ese discurso, y relacionándolas con sus condiciones de producción, intentaremos interpretar la construcción de un campo de efectos de sentido posibles. El título del cómic alude a las máximas publicadas por Perón en 1950 bajo el título de “Veinte Verdades Peronistas” y también nombradas por él como “Veinte Verdades del Justicialismo Peronista”. A partir de ese título, que a su vez dicta la estructura de la obra, los siete capítulos publicados hasta el momento tematizan el período sociopolítico argentino en que el país estuvo gobernado por el menemismo y despliega una retórica irónica que desnuda y resalta la contraposición entre las máximas de Perón y el comportamiento y el discurso de políticos y funcionarios en los años 90.

## El soporte

La historieta *Veinte verdades* se estuvo publicando en la revista mensual de historietas *Fierro*, que está transitando su segunda época. Tras una primera etapa de 100 ediciones entre los años 1984 y 1992, *Fierro* reinició su numeración en noviembre de 2006 bajo el slogan *La Historieta Argentina*. A marzo de 2013, la revista se encuentra en su número 77.

En la primera etapa, *Fierro* era una publicación de venta independiente producida y distribuida por Ediciones de la Urraca. En cambio, en este *revival* la revista es una publicación subsidiaria del diario *Página/12*, que la ofrece como un producto de compra opcional que acompaña al periódico un sábado al mes. *Página/12* promociona ese lanzamiento desde sus páginas, tanto con avisos publicitarios que anuncian días antes la salida del nuevo número resumiendo su contenido, como mediante una nota periodística de anticipo: el diario posee una sección semanal sobre historietas –a cargo del comunicador especializado Andrés Valenzuela– que

aparece los viernes; y el viernes anterior a la aparición de *Fierro* esa sección suele hablar de alguna de las obras que se están publicando en la revista, muchas veces a partir de una entrevista con sus autores.

El dato de que *Fierro* se publica bajo el cobijo económico y logístico de *Página/12* tiene importancia para nuestro análisis, entre otras cosas, porque los contenidos de ese diario evidenciaron un alineamiento con el kirchnerismo y sus políticas de gobierno. Tal alineamiento implica una adhesión a algunos postulados del justicialismo original, aunque actualizados a, y por, una coyuntura de giro a la izquierda operado en varios países de Latinoamérica durante la primera década del siglo XXI –participación activa del Estado en la economía, incluyendo estatización de algunas empresas y reactivación de órganos de regulación, aumento de actividad estatal en el área de los medios de comunicación, recuperación e incremento de políticas de seguridad social que apuntan a la inclusión de más amplios sectores sociales en la vida económica, etc.– y el consecuente mantenimiento de la postura crítica frente al neoliberalismo aplicado como política de gobierno durante la década del 90 por el menemismo.

En ese marco, *Fierro*, al igual que *Página/12*, cuenta permanentemente con publicidad de gestión del Gobierno Nacional. En el caso de la revista de historietas, los avisos oficiales ocupan la contratapa de todos los números y comunican políticas de prevención y sanidad, de educación vial, de seguridad y de Derechos Humanos.

A propósito de la “conexión” de la nueva *Fierro* “con la línea que lleva adelante el diario *Página/12* de apoyo al Estado-Gobierno kirchnerista, y una consecuente, relativa y heterogénea peronización”, y del papel de la publicidad oficial en las condiciones de producción de la revista, remitimos a un reciente artículo de Roberto von Sprecher: “Historieta, Estado, política y grados de autonomía” (von Sprecher, en Berone y Reggiani eds., 2012: 22-23). Así mismo, la tematización del peronismo en las páginas de la *Fierro* contemporánea también ha sido tratada en el artículo de Lucas Berone incluido en el mismo libro (Berone, en Berone, y Reggiani eds., 2012: 41,42 y 59). Como bien se señala en esos escritos, *Veinte verdades* no es la única historieta que tematiza el peronismo en esta segunda etapa de *Fierro*, y en especial en el período que va de 2011 a 2012.

Al mismo tiempo que alude a una película de Buster Keaton, la serie *El maquinista del General*, de Fernando Calvi –analizada por Fernández y Gago en su ponencia “*Historieta posdictatorial, política y memoria. Fierro como agente del campo*” (Fernández y Gago, 2012)– refiere elípticamente a Perón y el peronismo al ligar el título con el nombre del protagonista –Juan Celeste– y con

numerosas referencias, más o menos metafóricas, al imaginario histórico referido a sus dos primeros gobiernos, en asuntos como el proceso de industrialización y la importancia del ferrocarril para el desarrollo nacional y para la propia mística peronista: Juan conduce una locomotora llamada ni más ni menos que “La Abanderada”, en clarísima referencia a Eva Duarte, a quien llamaban “La abanderada de los pobres” mientras recorría el país en tren repartiendo zapatillas, juguetes y otros bienes. Esta serie comenzó antes que *Veinte verdades*, y compartió con ella la discontinuidad de sus apariciones, pero coincidió con la historieta de Aguirre en algunos números de la revista.

Y en el mismo período, apareció un conjunto de historietas realizadas por Rodolfo Santullo (guión) y Dante Ginevra (dibujo) – también reseñadas por Fernández y Gago (2012)–, que ficcionalizan con una cuidada ambientación histórica documental la trastienda de un complot militar previo a la llamada “Revolución Libertadora” que derrocó a Perón en 1955 <sup>1</sup>.

## El autor

El autor de *Veinte verdades* –el dibujante y guionista Max Aguirre– tiene una trayectoria peculiar, y a la vez paradigmática, representativa del devenir que el campo de la historieta argentina experimentó a partir de los años 90.

Nacido en 1971 y criado en partidos del Gran Buenos Aires, Aguirre egresó de la escuela secundaria con la idea de ser historietista. Estudió en la escuela de dibujo de Carlos Garaycochea y, ante la falta de oportunidades para trabajar en historieta, ingresó como dibujante en agencias publicitarias, ámbito en el que se desarrolló durante alrededor de una década mientras se iniciaba como ilustrador *freelance* colaborando con diversos diarios y revistas periodísticas. En consecuencia, la historieta fue quedando de lado en sus prioridades. Hasta que, entrado el siglo XXI, Aguirre se reencontró con el cómic como creador, cuando si bien no volvió a reconstituirse una industria de historietas de grandes tiradas para consumo masivo, la historieta sí se reactivó a nivel creativo y a un cierto nivel comercial de

---

<sup>1</sup> Curiosamente, esas historietas no están unificadas bajo un nombre de serie, sino que poseen títulos independientes (como “La quinta de Laramuglia”, “El agente del General Lucero”, “Che bandoneón”, “Militantes del 45” y “El Bombardeo”) como si de narraciones autoconclusivas se tratara. Pero están ligadas por una constante en el diseño con que se presentan esos títulos, por un registro de dibujo peculiar –con apariencia de dibujo a mano alzada– y por la recurrencia de varios personajes, en especial el ladronzuelo que descubre la intriga contra Perón.

pequeños y medianos sellos independientes. En esa etapa, hacia 2004 Max Aguirre autoeditó tres números de una revista-libro de pequeño formato centrada en tiras humorísticas de su autoría, que había comenzado a publicar semanalmente en una revista digital: *Jim, Jam y El Otro*.

Su siguiente paso fue integrar desde el comienzo –enero de 2006– el staff del blog colectivo *Historietas Reales*, espacio pionero en nuestro país en cuanto a la publicación periódica de historietas en Internet, donde cada autor o dupla de autores se comprometía a publicar una entrega semanal de historieta en un día fijo de la semana. El nombre del blog aludía a la línea de contenido que en esos inicios era pauta obligatoria: las historietas allí publicadas debían ser de alguna manera autobiográficas. Y si entendemos tal obligación como, en realidad, un permiso (en el marco de la historieta nacional producida bajo parámetros industriales se registraban escasísimas experiencias en las que los autores hubieran relatado transparentemente algún aspecto de su vida o se hubieran incluido como personajes) podemos identificar ese fenómeno como un indicio de la relativa autonomización que el campo de la historieta argentina adquirió tras el debacle de la industria del rubro. HR fue, precisamente, refugio y espacio de visibilización de numerosos autores que en ese momento no encontraban lugar en los medios impresos y que a partir de esa experiencia publicaron libros o se insertaron en medios.

Aguirre fue uno de esos casos: a fines de diciembre de 2007 comenzó a publicar diariamente en *La Nación* aquella tira que antes había editado en forma autogestionaria y con baja tirada. A febrero de 2013, el autor mantiene ese espacio diario para *Jim, Jam y el Otro* en la contratapa de *La Nación* y esa obra comenzó a ser recopiladas en libros por Editorial Sudamericana. Paralelamente, Aguirre comenzó a publicar una historieta para niños de periodicidad semanal en la revista infantil Genios, del grupo Clarín; y la agrupación Banda Dibujada distinguió a esa serie –Alina y Aroldo– como la mejor de las orientadas a público infantil. Además de haber comenzado a publicar en Fierro, claro, donde además de *Veinte verdades* colocó otras series –una como guionista– y un par de portadas.

## La tendencia autobiográfica

Más de un escritor dice que todo lo que escribimos es de algún modo autobiográfico. Pero más allá de esa posibilidad, en el caso de algunos autores la tendencia a narrar, con mayor o menor grado de construcción ficcional, su propia vida, a involucrarse como personaje de sus creaciones de maneras más o menos transparentes, y a aprovechar vivencias personales para nutrir las

ficciones que construyen, es más notoria. Y es el caso de Max Aguirre.

En entrevistas y en comentarios que realizó al intervenir en polémicas políticas desatadas en redes sociales –que lamentablemente, por la dinámica de arena movediza que suele caracterizar a esos espacios virtuales, no pudimos rescatar para citar en este trabajo– Aguirre narró un pasado de joven militante del conurbano bonaerense y aludió a una raigambre familiar peronista. Tal influencia política aparece referenciada también en el plano de una elaboración ficcional, en un episodio de *Los Resortes Simbólicos*, obra que Aguirre desarrolló por entregas dentro del blog *Historietas Reales* y luego compiló parcialmente en un libro por iniciativa de una editorial.

*Los Resortes Simbólicos* fue parte sustancial de la primera parte de *HR*, cuando el blog comprometía a los autores a realizar una obra de tinte autobiográfico aunque con distintos grados de libertad hacia la ficcionalización. *Los resortes simbólicos* es el relato de Max Aguirre en que la intención autobiográfica se declara más explícita: como hacían la mayoría de los integrantes de *HR* en aquella primera etapa, el autor se introduce sin disimulos como personaje bajo su aspecto físico real –aunque hábilmente sintetizado, lejos de una representación naturalista– e identificado, como mínimo, con su apellido. Además, algunas operaciones metatextuales, donde el protagonista, presentado en actitud de dibujante se dirige al lector, refuerzan esa declaración de identidad. Tal identidad es reforzada en otros episodios de modo indirecto, o en boca de otros personajes: un muchacho que aunque la historieta no dé pistas sobre ello, se puede identificar como una representación de un colega historietista que también publicaba en *Historietas Reales*, nombra como “Aguirre” al protagonista, y en otro pasaje el protagonista aparece involucrado en una relación de padre e hijo con un hombre al que llama “Aguirre”. En la descripción de ese hombre mayor que el relato sutilmente va identificando como su padre aparece la alusión a la herencia política que mencionamos líneas atrás, que resultará significativa para interpretar los sentidos construidos en la obra del mismo autor que aquí nos ocupa, *Veinte verdades*: “Aguirre es peronista, pero de Perón”.

Esa tendencia autobiográfica continúa notoria en una particular arco argumental de *Los Resortes...* subtítulo *El Canon Mc Millan*<sup>2</sup>, donde el autor explicita aún más que antes su oficio de dibujante

---

<sup>2</sup> Esa historieta comenzó a publicarse en *HR*, dando continuidad al espacio de *Los resortes simbólicos*, y luego se compiló y se completó en el libro “Teorías sobre la historieta”, tercer volumen de la colección que alberga a la presente obra (von Sprecher y

por centrar el argumento en esa faceta de su vida, en una trama que despliega autorreflexividad sobre la evolución del campo de la historieta argentina <sup>3</sup>.

Por otro lado, en la tira humorística *Jim, Jam, y el otro*, que Max Aguirre publica diariamente en el diario La Nación, aunque la impronta autobiográfica no está abiertamente declarada, uno de los tres protagonistas (nunca se sabe cuál de ellos responde a cada apelativo incluido en el título), comparte con el Aguirre de *Los resortes simbólicos* algunas características físicas, como la delgadez, la estatura media, una nariz prominente, una pequeña barba y una frondosa melena ondulada (aunque la línea de esa nariz, la forma de esa barba y esa cabellera y otros detalles sean diferentes); y los otros dos personajes responden, calcadamente, al aspecto físico de dos amigos reales de Max Aguirre (hecho comprobado en notas periodísticas y en algunos eventos del campo historietístico donde esas personas participaron en charlas o presentaciones de libros a cargo de su amigo). Igual grado de similitud física tiene, además, la novia del personaje de la historieta con la pareja del autor. Y el hecho de que los mismos “personajes” –los dos amigos de Aguirre y su novia– aparecen también en algunas planchas de *Los resortes simbólicos* –graficados en otro registro, con otro grado de iconicidad que en *Jim, Jam y el otro* pero igualmente reconocibles– refuerza la interpretación de que Max Aguirre –el autor– tiende con fuerza a narrar su propia vida en sus obras, o al menos a alimentar argumentalmente a sus creaciones con sus vivencias.

Esa notoria inclinación a la autorrepresentación más o menos explícita, más o menos velada, más los datos sobre los contactos de Max Aguirre con la política y las demás coordenadas biográficas reseñadas, nos permiten interpretar a Orteguita, el único personaje presente en absolutamente todos los capítulos publicados de *Veinte verdades*, y por tanto su protagonista, como otra elaboración autobiográfica, aunque el protagonista lleve otro nombre y un aspecto físico algo diferente pero similar en varios aspectos (vuelven a aparecer la delgadez, la prominencia de la nariz y la barba; cambian la forma de esa barba y el perfil de la nariz, cambia el cabello).

## La obra

Hasta el momento aparecieron siete entregas de *Veinte verdades*, que se corresponden con siete de las veinte máximas

---

Reggiani, 2011: 7-32)

3 Ver al respecto el artículo de von Sprecher contenido en el libro aludido en la anterior nota al pie y el prólogo del mismo (von Sprecher y Reggiani, 2011: 4, 45-46)



aludidas en el nombre de la serie. Estos siete capítulos autoconclusivos pero argumentalmente entrelazados se publicaron en los números 51, 53, 55, 57, 59, 61 y 64, de enero, marzo, mayo, julio, septiembre y noviembre de 2011 y febrero de 2012.

Cada capítulo de cuatro páginas despliega en la primera de ellas, bajo el logotipo-título de la serie, y en tipografía destacada, a modo de acápite, la cita textual de una de las “verdades”. Y el orden en que las distintas máximas de Perón van siendo abordadas en la serie es el mismo orden en que tales frases figuran en la lista original. El orden cronológico de los hechos narrados en cada entrega, en cambio, no obedece a una estricta linealidad: aunque mayormente sí hay un avance cronológico, la secuencia, se permite algunos saltos en el tiempo, hacia atrás y hacia delante. Siempre dentro del período menemista, contando desde 1988, año del ascenso de Menem al liderazgo del PJ a nivel nacional, y hasta 1994.

Los episodios comienzan con la explicitación, mediante un sintético cartucho de texto, de un anclaje temporal en una estación y un año determinado. La serie da inicio con un episodio ambientado en “Verano de 1990”; la segunda entrega está situada antes, en “Mediados de 1988”; y la tercera después, en “Primavera de 1992”. El desarrollo de los sucesos hacia delante en el tiempo continúa en los capítulos cuarto y quinto, fechados ambos en “Otoño de 1993”. Pero la sexta entrega vuelve a retroceder temporalmente, narrando un hecho adjudicado al “Verano de 1991”; y la séptima nos ubica más adelante que ningún otro, en “Primavera de 1994”.

## Tópicos

Las tópicos principales de este discurso son: la corrupción y los negociados de la clase política, tanto dirigente como militante; el clientelismo o manejo demagógico y manipulador de los recursos materiales destinados a la ayuda social; la llamada reforma del Estado (entendida como achicamiento, disminución de su presencia en los procesos socioeconómicos, abandono de varias de sus funciones); su contraparte de elogio a la iniciativa privada (relacionado a la mentada ‘revolución productiva’ acuñada por Carlos Menem); la traición, entendida como abandono de los preceptos peronistas a favor de ideas y acciones neoliberales; el borramiento de las fronteras entre distintas propuestas políticas partidarias en pos de la complicidad para los negociados; la connivencia de los políticos corruptos con elementos de las fuerzas

de seguridad pertenecientes a la comúnmente llamada ‘mano de obra desocupada’<sup>4</sup>.

## Estrategias discursivas verbales

Vale resaltar que la contextualización temporal y la reproducción de las máximas peronistas a modo de acápite que ya mencionamos, junto a escasas y breves notas al pie que comentaremos más adelante, son las únicas intervenciones de un relator. Y el enunciador no necesita más para elaborar su posicionamiento crítico frente a las tópicas listadas, posicionamiento que construye, principalmente mediante la estrategia de una toma de distancia irónica frente a los hechos narrados por los diálogos y situaciones. El contraste entre la proposición de la ‘verdad peronista’ que encabeza cada entrega de la historieta y los acontecimientos y actitudes que en esa entrega se narran, un efecto paradójico propio del recurso irónico, constituye una invariante de esta gramática de producción.

Por caso, el primer capítulo, que responde al texto peronista “La verdadera democracia es aquella donde el gobierno hace lo que el pueblo quiere y defiende un solo interés, el del pueblo” narra la acumulación en el local de una Secretaría de Bienestar Social municipal de residuos informáticos ‘donados’ por una universidad norteamericana a cambio de aceptar a la hija del intendente como alumna; y la confesión de un funcionario de esa dependencia estatal, como si fuera algo intrascendente, de que vende o se lleva parte de los colchones que allí llegan para la acción social. También relata el ofrecimiento que el mismo funcionario hace al protagonista –el joven militante de base que más adelante, en otros episodios, es nombrado como “Orteguita”– de que se lleve alimentos no perecederos para vender por su cuenta a almaceneros como modo de obtener “una guitita extra”, como forma de auto-pagarse el trabajo que realiza gratuitamente para el partido. Situado en “Verano de 1990”, a menos de un año de iniciado el primer gobierno de Carlos Menem, este episodio ya muestra instalado un sistema de corrupción y una liviandad cínica al referirse a ese proceder como algo normal y casi inocente.

---

4 Expresión eufemística de mucha utilización en el discurso periodístico y político que alude a ex integrantes de fuerzas de seguridad, retirados de las mismas por diversos motivos –entre los cuales se cuenta su vinculación con la comisión de diversos delitos–, que asumen empleos, mayormente informales y muchas veces clandestinos e ilícitos, vinculados a actividades de vigilancia, custodia, o directamente al ejercicio de la violencia sobre otras personas por encargo de terceros.

La contraposición entre el contenido de las “Verdades Peronistas” y las actitudes y dichos de los personajes identificados, aunque no con total explicitación, como peronistas, continúa en la segunda entrega, encabezada por la máxima que dice “El peronismo es esencialmente popular. Todo círculo político es antipopular, y por lo tanto, no es peronista”: cuando un militante de una Unidad Básica intenta aludir a la voluntad de “la gente” ante una derrota electoral interna del partido, su superior en esa unidad básica (el dirigente Binetti) expresa iracundo: “A la gente me la paso por los huevos”, expresando indiferencia y desprecio ante la voluntad popular. Cabe subrayar, sin embargo, que tal derrota ocurre a manos de un político advenedizo (“Mercho”), integrado al menemismo a partir de su origen demócrata cristiano. Al tiempo que reseña cómo en ese período no pocos dirigentes peronistas territoriales fueron desplazados por oportunistas que se subieron al carro del poder menemista, el enunciador está señalando aquí que el abandono de las “verdades peronistas” como guía del comportamiento político ya había comenzado antes de la llegada de Menem al Poder Ejecutivo Nacional.

El enunciador también despliega la ironía como estrategia discursiva en la elección de sus recursos narrativos al construir una situación equívoca como esta: un gobernante radical -Tamborini- y un policía en un rol para policial paralelo -Castro- tienen detenido a un militante trotskista -Benítez- y lo someten a un ‘apriete’ para que deje de instigar a unos manifestantes que reclaman subsidios. Tamborini alecciona al opositor: “Mi querido Benítez... El comunismo murió ¿Usted no lee los diarios?”, y con una piedra o trozo de cemento en las manos agrega: “¿Ve este cascote?”. Y cuando el trotskista lo interrumpe diciendo con gesto de fastidio “Ya sé, ya sé, es del Muro de Berlín...”, el radical retruca: “¡Ma que Muro ni que Muro! Este cascote me lo tiraron unos pelotudos que lo apoyan en lo de los subsidios y me rompieron el vidrio del auto”. Si tenemos en cuenta la cercanía temporal de la ambientación de ese tercer episodio de la historieta, situado en “Primavera de 1992”, con el hecho histórico de la ‘caída del Muro’, o reunificación de Alemania -considerado como un símbolo del fin del comunismo y como un suceso bisagra hacia el concreto abandono del sistema comunista en la Unión Soviética y varios países de Europa del Este- y el discurso que circulaba con insistencia a nivel mundial en esos primeros años 90 en torno al supuesto “fin de las ideologías” al tiempo que se promovían las pretendidas bondades del neoliberalismo, el diálogo con cierto paso de comedia recién citado cobra un interés significativo.

La ironía también aparece utilizada como modalización en los dichos de varios de los personajes. En el primer episodio, en boca del funcionario de Bienestar Social al justificar las pequeñas

maniobras de corrupción en la gestión pública en las que ofrece participación a Orteguita: “Hay que pensar en uno también, ya lo dijo el General...”, dice. “¿Perón?”, pregunta el muchacho. “No ¡Qué Perón! Onganía. ¡Jejeje!”, responde el funcionario, adhiriendo a un supuesto dicho de un militar golpista y dictador. Al cierre del episodio, y frente al desconcierto manifestado por el joven ante las tentaciones ofrecidas, reflexiona para sus adentros: “¡Buen pibe! Lástima que no termine de agarrarle la onda a este asunto de la revolución productiva”.

Y el registro irónico aparece también, cada vez más cerca del cinismo, en el ya citado tercer capítulo, cuando Mercho, el dirigente *menemista* proveniente de la democracia cristiana, retruca: “Yo no soy peronista, soy *menemista* ¡La superación de la especie! Je je...”. Y tal actitud cínica se extiende al personaje del radical Tamborini, de relación amistosa y cómplice con el menemista. Si consideramos que ese apellido -Tamborini- es el mismo del candidato radical que en 1946 perdió las elecciones presidenciales frente a Juan Domingo Perón, en lo que fue la llegada del General a la presidencia, el efecto irónico aumenta. La relación de connivencia entre Mercho y Tamborini queda especialmente expuesta cuando el democristiano anuncia que otorgará subsidios a manifestantes que los pedían, pero tras ‘apretar’ mafiosamente al militante que los alentaba: “Una cosa es que les consigan soluciones los troskos haciendo bardo, y otra muy distinta que esas soluciones se las demos nosotros por las buenas... ¡Más que un subsidio es una lección de vida lo que les damos!”. “¿Sabés qué sos vos, Mercho? -agrega Tamborini- ¡Un estadista! Eso sos”. Una vez más, el enunciador señala que el arco político partidario tenía unas fronteras completamente flexibles si de ejercer la corrupción y el nepotismo se trataba.

Otra estrategia discursiva asentada en las modalizaciones puestas en boca de personajes es el eufemismo. Un eufemismo especialmente cínico en el discurso que Mercho despliega en el cuarto episodio -subtitulado con la ‘verdad peronista’ que reza “No existe para el peronismo más que una sola clase de hombres: los que trabajan” -: “No son préstamos... Pibe, son ayuda”, le dice a Orteguita-, en referencia al dinero que él facilita en condiciones de financiación usurarias a personas de la zona. Y se lo dice ante su incomodidad manifiesta frente al tema, como estrategia de persuasión, de cooptación para dicha empresa; pero parece una retórica que Mercho también podría sostener frente a la sociedad para justificar su actividad. “Son soluciones al 100% (...), lo demás son detallitos inevitables”, retruca al joven militante cuando este comenta que esos préstamos tienen un 11 por ciento de interés mensual. “Ayudar no es una cuestión matemática. Ayudar es un apostolado”, responde, cuando Orteguita delata cuentas turbias

sobre porcentajes de descuento en los recibos de sueldo de los deudores. “Bienvenido al mundo de la solidaridad pragmática”, cuando, el joven protagonista, pese a tanta resistencia verbal, acepta trabajar para él en esos asuntos, poner su fuerza de trabajo al servicio de un negociado ajeno basado en la usura más que en el verdadero trabajo. Y el remate final de Mercho es una deformación ya caricaturesca de la máxima de Perón que encabezó el episodio: “Ya lo dijo el General: ‘Solo existe una clase de hombres, los que tenemos clase’ o algo así...”.

## Lo tipográfico

El dispositivo de enunciación de esta obra también pone en funcionamiento un recurso significativo paralingüístico, consistente en la utilización de tipografía ‘negrita’, o bold, para resaltar algunas expresiones clave -representativas de las tópicas tematizadas- y apodosos y apodosos de grandes personajes históricos aludidos, en los que -a su vez- el resaltado sirve para acentuar o subrayar las contraposiciones paradójicas que se construyen. Así, por ejemplo, leemos en tipografía negrita: “Revolución Productiva”; “Perón”, “Onganía”(este par de apellidos, su cercanía y su ‘asociación ilícita’ en boca de un funcionario municipal, como ya vimos, resultan importantes); “Turco” (apodo usado en el sexto episodio en alusión a Menem, indirecta, ya que el apelativo no aparece vinculado a su imagen, como sí sucede en los episodios 6 y 7, cuando los apelativos son “el Carlos” y “Carlitos”); “Don Antonio” (casi con seguridad alusivo a Antonio Cafiero)<sup>5</sup>; “Peronismo”, “Peronista”, “Menemista” y otros términos.

También aparecen resaltados otros nombres propios de personajes que no necesariamente responden a un referente real: “Mercho” (apodo del dirigente menemista advenedizo -no hallamos huellas claras (o no contamos con la enciclopedia necesaria para interpretarlas) que nos *permitan* identificar en él la representación de otro político real- que desplaza al peronista Binetti de su Unidad Básica ganando una elección interna), el propio Binetti, Benítez (un militante de izquierda), Castro (un policía devenido en mezcla de sicario y guardaespaldas).

El mismo recurso del destacado en negritas se aplica a las menciones a agentes colectivos del espectro político argentino que entran en juego en las pujas de poder que se narran, aludidos ya

---

5 En los casos de “El Turco” y “Don Antonio”, más allá de la comillas necesarias para la citación que en este trabajo se hace, las comillas están también en el original y constituyen un segundo elemento de resaltado, que se abandona en los siguientes episodios pese a que siguen apareciendo sobrenombres.

sea mediante la denominación oficial o mediante sobrenombres del habla coloquial, como “radichas” y “troskos”. Incluso se utiliza para señalar algunas instancias institucionales, como Secretaría, que ayudan al enunciario a contextualizar el ámbito en el que ocurren algunas acciones y por ende interpretar -sin explicitaciones en cartuchos de texto de un narrador en off en actitud pedagógica-, por ejemplo, el progreso que el político “Mercho” ha realizado en cuatro años, desde una Unidad Básica a una Secretaría (no se explicita si municipal, provincial o nacional, pero por lo doméstico de los asuntos que se trata de ‘resolver’ mediante comportamientos mafiosos en connivencia con un policía en actividad extra-oficial y del político radical de trato amistoso con el menemista Mercho, se puede interpretar que es un ámbito de escala local o regional).

Si bien en episodios posteriores la negrita se mantiene en nombres y apodos de personajes -desde el protagónico Orteguita a un intrascendente “Vasco”, mozo de bar-, la utilización del recurso resulta especialmente significativa en los tres primeros capítulos; y vuelve a serlo, como veremos, en los últimos publicados hasta el momento de edición de este libro.

## Lo icónico, el dibujo

El dibujo de esta serie -hábilmente sintético, caricaturesco- fortalece el sentido propuesto en los planos verbal y tipográfico recurriendo, para graficar la apariencia de algunos personajes, a ciertas “representaciones colectivas cristalizadas” (Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A., 2010: 51) sobre el aspecto de las personas.

En el personaje Mercho, unas grandes gafas oscuras que no se quita ni en interiores, un tupido bigote y una frente despejada coronada por un cabello alisado hacia atrás, redondean un aspecto que suele relacionarse con el de un policía o militar de los años setenta. Al menemista proveniente de la Democracia Cristiana que organiza negocios ilegales y otras maniobra delictivas, no se le ven los ojos, no se le conoce la mirada.

También oculta su mirada con permanentes lentes negros, aunque más chicos y redondos, Castro, el policía con trabajo paralelo. Y la construcción del estereotipo de matón a sueldo se fortalece mediante un cráneo completamente calvo y anguloso, una nariz de tabique quebrado, un mentón prominente y una boca ladeada al hablar, amén del gran tamaño corporal vestido de traje negro, corbata incluida. La frialdad y serenidad con la que acciona en una escena de violencia armada colaboran a la construcción de esa imagen muy fijada de profesional de la violencia, vigilante y ejecutor implacable.

Caso diferente es el del funcionario de Bienestar Social, que también luce un bigote, pero diferente al de Mercho -también tupido pero más abierto y desgredado-, y un cabello también desordenado. Su vestir con sencillez, de camisa a cuadros y pulóver, sin corbata, aporta en el mismo sentido. Y su mirada neutra, serena, mientras relata con naturalidad las maniobras dudosas de su intendente o comenta con el militante Orteguita la transformación política de Menem, junto a su lenguaje afable y oportunas sonrisas amplias, luminosas, que transmiten franqueza, terminan de componer un gordito bonachón. Un “buen tipo”, cuyo accionar y discurso de “integrado” naturalizan la corrupción y el camaleonismo político abierto por Menem, mostrando tales actitudes como presentes en distintos estratos dirigenciales, desde un personaje evidentemente “malo” como Mercho a alguien que parece buena gente.

Los únicos personajes barbados son Orteguita y Benítez, los únicos que se muestran díscolos, al menos momentáneamente. Es una barba hirsuta, crecida como al descuido, la del joven militante peronista que mira con resquemor los primeros actos de gobierno de Menem -medidas que van revelando a un presidente que no actúa de acuerdo a las expectativas que ha generado al llegar al poder mediante la estructura y la mística del peronismo y mediante un discurso proselitista que prometía “salariozo” y “revolución productiva”- y que directamente estalla en ira ante otras decisiones del presidente, que confirman el cambio de rumbo del plan de gobierno respecto de la plataforma electoral. Y es una barba compacta y asentada, como habitual y mantenida, la del joven -pero no tan joven- militante trotskista que moviliza gente en la calle -“agito la conciencia del proletariado”, dice él- para reclamar unos subsidios. La barba, como sabemos, fue cristalizando en las representaciones sociales como un elemento icónico de la rebeldía, de la heterodoxia, a partir de su presencia en muchos protagonistas de procesos revolucionarios y otros fenómenos sociales del siglo XX. Sin embargo, como veremos, poco dura la rebeldía de los personajes barbados en *Veinte Verdades*, frente al implacable aparato disuasorio y cooptativo del poder corrupto instalado durante el periodo menemista.

## Enunciador didáctico/no didáctico

Pese al antes comentado destaque tipográfico de las menciones a personajes históricos, colectivos políticos, instancias institucionales y otros términos clave, en la mayoría de los episodios tal operación no construye un enunciador didáctico, que instruya al enunciatario sobre el sentido histórico de esas alusiones. Por el contrario, en general la enunciación genera una

serie de sobreentendidos que construye la imagen de un enunciario informado sobre el proceso histórico político de los 90, e incluso anterior. Este enunciador no-didáctico apuesta a una opacidad discursiva que, sugiriendo que comparte con el enunciario experiencias y valores, genera complicidad con una parte de su lectorado potencial real, una porción definida, en principio por factores etéreos –de los lectores de la revista *Fierro* actual, aquellos que tienen alrededor de 40 años o más, que en los años 90 tenían una edad juvenil pero cercana a la adulta, más habitualmente acorde a la actitud de interesarse por el devenir político-institucional– pero también, claro está, por otros factores, como el interés, aunque sea posterior, por el tema o el acceso a instancias de formación en historia y política.

Sin embargo, en el séptimo episodio, el contrato de lectura muta hacia uno de tipo didáctico, con la simple operación de añadir, junto a algunas palabras resaltadas, llamadas a notas al pie desarrolladas fuera de las viñetas que aportan información referencial sobre los apellidos y sucesos aludidos; información que, pese a su escasez, vuelve más transparente lo que en principio se mostraba con total opacidad, construyendo en esa instancia un enunciario menos informado, incluyendo entre los destinatarios a otra porción del lectorado potencial de la revista, de menor edad, o menos interesado o menos informado.

Las notas al pie explican, por ejemplo, quiénes son y qué hicieron en los 90 “Chacho” y “Bordón”, los entonces legisladores justicialistas Carlos “Chacho” Álvarez y Octavio Bordón, que iniciaron una fuerza opositora al menemismo; y a qué refiere Orteguita cuando dice que “el turco” fue “al velorio del fusilador”: Carlos Menem acudió a la exequias de Isaac Rojas, uno de los líderes de la operación política golpista y dictatorial denominada Revolución Libertadora, que derrocó a Perón en 1955, exhibiendo con descaro cuánto le importaba ser fiel a la memoria histórica del movimiento que lo llevó al poder. Con esos posicionamientos didácticos, el enunciador también comienza a construir la imagen de un destinatario que, además de no haber tenido edad juvenil o adulta en los años 90, pueda no conocer la historia argentina de las décadas anteriores, especialmente en lo atinente a la historia del peronismo.

Esa actitud se profundiza en la tercera y cuarta nota al pie del séptimo episodio, que dan referencias básicas sobre el ensayista Arturo Jauretche y el funcionario presidencial Raúl Apol, especialmente activos en los años 40 y 50, durante los primeros gobiernos de Perón. Tal operación de enunciación didáctica coincide, en la misma página, con este comentario del funcionario de Bienestar Social referido a esos personajes: “...estamos en los noventas pibe, nadie sabe quién catzo era ni uno ni el otro...”



relajate...”, pronunciado en respuesta a esta definición de Orteguita: “Yo soy peronista por el pensamiento crítico de Jauretche, no por el arribismo de Apol”. En el marco de un devenir argumental en el que se mueve entre arribistas y en el que tras encolerizarse con la evolución del gobierno menemista, rechazar propuestas corruptas y entrar en crisis (en un episodio muy peculiar en el que Orteguita entra en diálogo con un desdoblamiento fantasmal de sí mismo que se burla de su ingenuidad por haber creído en el peronismo de Menem) acabará integrándose laboralmente a la maquinaria del ilícito económico gestionado por políticos, esa autodefinición del personaje en la que elige el pensamiento crítico sobre el arribismo alimenta la estrategia discursiva de contradicciones que el enunciador viene desplegando. Pero para que muchos lectores reales de la Fierro del Siglo XXI terminen de comprender el sentido de las palabras del joven militante, y por lo tanto la contradicción que el enunciador subraya, necesita conocer más sobre ambos personajes. Las notas al pie comienzan a colaborar en eso, con la posibilidad de que el enunciatario coincida con una porción mayor del lectorado potencial de la revista y a que la (¿auto?) crítica que el enunciador construye pueda ser interpretada.

Esa decisión discursiva del enunciador de asumir una distancia didáctica, que se hizo más necesaria en ese episodio por la lejanía temporal de algunas de las referencias, también podría considerarse necesaria en otras entregas. Como en la segunda, cuando se menciona a “Don Antonio” sin explicitar que alude a Cafiero, por entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires y antes aún ministro de economía de un gobierno nacional justicialista; o cuando se deja en la opacidad la clave de una broma despectiva que Binetti enrostra a Mercho: “Vos que creías que la hora de los hornos era un programa de cocina... Justo vos me querés venir a dar cátedra de peronismo?”, dice, y ningún apoyo del guión explica que la expresión “la hora de los hornos” – resaltada en negritas– es el título de una película documental de Fernando Pino Solanas cara a la construcción identitaria del movimiento obrero ligado al primer peronismo. Sin embargo, esa decisión no se tomó, sino hasta el séptimo episodio.

Así visto, el contrato de lectura es uno hasta la sexta entrega y otro distinto en la séptima, sin que se nos hagan muy evidentes las razones por las que la estrategia discursiva fue modificada. Para elaborar hipótesis sólidas al respecto, deberíamos aguardar la continuidad de la serie –que, según el horizonte de expectativas creado por el título y teniendo en cuenta el procedimiento discursivo de presentación de cada capítulo, constaría de 20 entregas–, para saber si el procedimiento didáctico incorporado en el séptimo episodio constituye a partir de allí una operación regular

que permita hablar de un nuevo contrato de lectura, o si solamente se trata de una operación circunstancial. Pero a marzo de 2013, 13 meses -13 números- después de la aparición de aquella séptima entrega de *Veinte Verdades*, la serie no ha continuado, por lo que ya podría considerarse discontinuada. Y tampoco contamos, por el momento, con elementos para especular sobre las razones de la interrupción, que también afectó a otras series de *Fierro* (segunda época) de resaltante contenido político, como *El Sueñero* <sup>6</sup> y *Los Horneros* <sup>7</sup>.

## Conclusiones

En *Veinte verdades*, un autor de auto-declarada procedencia peronista que solventa su economía produciendo regularmente historieta humorística e infantil completamente desprovista de contenido político para dos publicaciones pertenecientes a la oposición mediática al gobierno kirchnerista -el diario La Nación y la revista para niños Genios-, usa su posibilidad de publicar en *Fierro* -una reconocida revista especializada refugiada en la estructura empresarial de un diario de línea editorial oficialista que por la misma época incorpora otras historietas que tematizan el peronismo- para construir, mediante un cómic de dibujo caricaturesco y tono costumbrista con toques de humor, un

---

6 Trunco regreso de la serie aventurera cargada de mística peronista creada por Enrique Breccia que suscitó una agitada polémica durante y tras su publicación en la primera época de *Fierro*, a mediados de los 80, cuando la publicación pertenecía a una empresa editorial de clara filiación radical. Este regreso se avizó continuador de la prédica anti-imperialista de la primera parte y mediante el mismo tipo de procedimientos alegóricos, aunque incorporando nuevos blancos a una crítica que no alcanzó a tener desarrollo. Pero la serie no pasó de su tercer episodio, dejando en el cuarto número de la revista un “(continuará)” que nunca cumplió su promesa.

7 Realizada por Enrique Barreiro, Hernán Ferrúa y Roberto Lorenzo, consiste en una distopía en la cual corren los años 60, Alemania ha ganado la Segunda Guerra Mundial, Argentina lleva al menos dos décadas bajo un gobierno nazi autóctono pero en estrecha relación con el alemán, una “organización político militar” clandestina autodenominada Los Horneros organiza atentados contra el régimen y un prominente oficial del mismo comienza a descubrir su identidad de niño secuestrado a miembros de Los Horneros. Se publicó en números discontinuos de la revista, más o menos coincidentes con casi todas las otras historietas a las que aquí aludimos, entre el 55 y el 62, cuando quedó detenida en su capítulo 6, con otro “continuará” incumplido.

discurso político crítico al estado de cosas y discursivo instalado en un período político anterior: la década menemista.

Al mismo tiempo que el puede estar generando credibilidad para su relato mediante la insinuación de su involucramiento personal en los años y los hechos relatados, mediante un carácter autobiográfico que la obra esconde pero su trayectoria sugiere, la crítica discursiva está construida por un enunciador que toma distancia recurriendo principalmente a operaciones de enunciación irónica sin el recurso a explicitaciones a cargo de un narrador.

El blanco de la crítica es el abandono y la tergiversación de las máximas peronistas, o la indiferencia frente a ellas, de un gobierno peronista que gobernó como si no lo fuera, de una conducción política que llegó a gestionar el país impulsada por el Partido Justicialista y aplicó una política socioeconómica neoliberal, algo muy diferente a lo implementado por los gobiernos de Perón. La crítica abarca también a representantes de otras procedencias partidarias que actuaron en connivencia con el nuevo statu quo por conveniencia personal y a militantes de base que tras rechazar el rumbo evidenciado por el menemismo se integraron a su aparato de corrupción.

Este señalamiento a un discurso neoliberal omnipresente que en los años 90 promovía el achicamiento del Estado y el ingreso de la gestión privada en áreas que hasta entonces eran exclusividad del sector público, generando nuevas condiciones para el ejercicio de la corrupción, se realiza en un momento en que otro gobierno de origen peronista –el kirchnerismo– viene desarrollando la tendencia socioeconómica inversa –con la notable excepción del ámbito de la megaminería, concesionada a empresas multinacionales– y exponiendo continuamente esa decisión en su discurso, mientras que otros partidos, como el que actualmente gobierna la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, continúan defendiendo los valores del modelo instaurado en los dos gobiernos de Carlos Menem. Y se realiza desde un soporte sostenido por un medio afín al Gobierno Nacional, desde el cual genera posibles complicidades entre una porción del lectorado potencial de la revista mediante la opacidad con que administra las referencias históricas del período que narra y anteriores.

Pero se realiza también en un momento en el que el tema de la corrupción o su lucha contra ella está prácticamente ausente del discurso del Gobierno, y en el que Menem, tras enfrentarse en duros intercambios con el kirchnerismo, parece haber sellado una paz, paz que manifiesta desde su banca en el Senado, donde su voto, su abstención o su ausencia han colaborado a la sanción de varios proyectos oficiales. La condena judicial a Menem por contrabando de armas y el debate en la Cámara Alta para decidir o no la expulsión del ex presidente, ocurridas poco antes del ingreso

de este libro a imprenta, probablemente abran una nueva instancia en esta relación de fuerzas.

Mientras tanto, la interrupción, en febrero de 2012, de *Veinte Verdades* en su séptimo episodio, donde nada parece indicar que eso sea un final planificado (incluso un cartucho de texto bajo la última viñeta solo dice “Fin del episodio”, dando entender que habrá otros episodios), y cuando el enunciador adquiere una modalidad más pedagógica, comenzando a transparentar la enciclopedia que requiere la comprensión cabal de su retórica, lo que podría ampliar la porción del lectorado potencial factible de convertirse en enunciatario de su discurso, nos deja con una gran duda: El recorrido ficcional por la historia argentina reciente a través de situaciones de cotidianidad política que se parangonan con el contenido de las “Veinte verdades peronistas”, iniciado por la historieta en “Mediados de 1988”, ¿llegaría solo hasta el año 99, limitándose a la era menemista como parece ser el plan de obra al ver los siete episodios publicados? ¿O podría continuar a través de los años de los siguientes gobiernos de filiación peronista, hasta nuestros días?

## Bibliografía

AGUIRRE, Max (2007) *Los Resortes simbólicos*. Buenos Aires, Domus editora.

AGUIRRE, Max (2006-2010). *Los resortes simbólicos*. [en línea] [www.losresortessimbolicos.blogspot.com.ar](http://www.losresortessimbolicos.blogspot.com.ar)

AGUIRRE, Max (2009) *Jim, Jam y el otro*. Buenos Aires, Sudamericana.

AGUIRRE, Max (2007-2011) *Jim, Jam y el otro*. [en línea]

[www.jimjamyelotro.blogspot.com.ar](http://www.jimjamyelotro.blogspot.com.ar)

AGUIRRE, Max (2011-2012) *Veinte verdades*. En *Fierro, la Historieta Argentina*, números 51, 53, 55, 57, 59, 61 y 64.

AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne (2010). *Estereotipos y clichés*. Colección Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires, Eudeba.

BERONE, Lucas (2012). *Historieta, discurso político y narración*. En BERONE, L. Y REGGIANI, F. eds. *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Colección Estudios y Crítica de la historieta Argentina vol. 4. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

FERNANDEZ, Laura Cristina y GAGO, Sebastian (2012) *“Historieta posdictatorial, política y memoria. Fierro como agente del campo”*. En actas del Segundo Congreso Internacional sobre Historietas y Humor Gráfico “Narrativas Gráficas. Lenguajes entre el Arte y el Mercado. Viñetas Serias 2012”, Buenos Aires. [en

[línea] [www.vinetasserias.com.ar/pdf/actas2012/Fernandez-Gago\\_VS\\_2012.pdf](http://www.vinetasserias.com.ar/pdf/actas2012/Fernandez-Gago_VS_2012.pdf)

VÉRÓN, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.

----- (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

VON SPRECHER, Roberto (2012) "*Historieta, Estado, política y grados de autonomía*". En BERONE, L. Y REGGIANI, F., eds. *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Colección Estudios y Crítica de la historieta Argentina vol. 4. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

## *Informe sobre ciegos* de Alberto Breccia: la puesta en imágenes de la incertidumbre

Laura Caraballo

“Informe sobre ciegos”, texto clásico de la literatura argentina del siglo XX, constituye un capítulo de la novela de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas*. Alberto Breccia, con su remarcable transposición de ese texto a la historieta, realiza una suerte de bucle en su recorrido de adaptaciones de la literatura a las imágenes. Según él mismo cuenta (Breccia, Imparatto, 1992: 55), comenzado el proyecto en los años 70 (momento en que publicó su primera adaptación, *Los mitos de Cthulhu* de Lovecraft), la restricción de Sábato a modificar el texto original (más tarde anulada) y las búsquedas para llegar a un producto final irreprochable llevaron a que se concretara recién a principios de la década del 90. En ese lapso de tiempo -pasaje entre la idea y el proyecto final- Breccia desarrolló una serie de valiosas transposiciones, acudiendo regularmente a la literatura para desplegar sus experimentaciones gráficas.

La problemática que se desarrolla en el presente texto radica específicamente en el modo en que Breccia visualiza mediante la imagen y la secuencia algunos elementos fundantes del texto-fuente, como la ambigüedad entre lo imaginario y lo real, las sensaciones y percepciones distorsionadas del mundo, el estado de extrañamiento y somnolencia en que vive el héroe. Este ambiente enrarecido y perturbador que crea Sábato a través de su prosa, puede situarse dentro de los límites (borrosos) del género fantástico, cuyo examen será apropiado para observar este trabajo adaptativo. Para abordar la imagen brecciana en función del texto literario, se apelará a la categoría de estilo, específicamente en tanto y en cuanto éste implica una apelación a los rasgos enunciativos, más precisamente de *graficación* (en términos de Philippe Marion).

Breccia, refiriéndose a la obra de Sábato, cuenta en una entrevista (Breccia, Imparatto, 1992) su atracción por el universo aterrador descrito por el autor, que lo confrontaba sin duda a su propio mundo interior. Así pueden explicarse sus elecciones, no azarosas, motivadas por una cierta afinidad al género fantástico. En este sentido, el autor ha explicado por qué a la hora de adaptar “Informe sobre ciegos” fueron sistemáticamente eliminadas algunas partes del relato, por ejemplo aquellas que referían a hechos pasados en la vida del héroe, para centrarse

específicamente en aquello que le interesaba mostrar gráficamente, a saber, un descenso al oscuro mundo de los ciegos.

## Género fantástico: ambigüedad entre lo imaginario y lo real

“Informe sobre ciegos” es una crónica redactada en primera persona por el personaje Fernando Vidal Olmos, quien comunica los alcances y peligros de una terrible secta, a la que pertenecen los individuos en su condición de no videntes. Se trata de un relato sobre su propia investigación y la suerte de predestinación que pesa sobre él y que advierte al entrar profundamente en el asunto: la conspiración de la secta es tal, que quizás hayan estado observándolo toda su vida. La investigación de este complot milenar que actúa contra la raza humana, vehiculiza un despliegue de metáforas y simbolismos acerca de la relación con el submundo, con lo desconocido, el bien y el mal. Cuando comienza a redactar el informe, Vidal Olmos tiene la certeza de que va a morir, de que en ese presente en que escribe, ellos vienen en su búsqueda. Según sus palabras, el buen destinatario será aquel que se aventure a continuar las investigaciones sobre ese mundo que permanece inexplorado y desconocido por la gran mayoría de los mortales.

Vidal Olmos se muestra dubitativo y desconcertado, sin saber si vive en un mundo imaginario o en uno real. Se mantiene en un estado de somnolencia y ambigüedad y con un miedo que por momentos lo paraliza, conociendo el riesgo que implican sus elecciones. Este estado de duda, de hesitación constante, provoca una ruptura de su personalidad, una separación de cuerpo y espíritu. En su análisis estructural de lo fantástico en literatura, Tzvetan Todorov elabora una caracterización que manifiesta la relación entre lo real y lo imaginario, así como entre dos órdenes: el natural y el sobrenatural. El corazón del fantástico, afirma, se encuentra en un mundo que es el nuestro, sin elementos sobrenaturales, pero en el que se produce un acontecimiento que no se explica por las leyes de ese cosmos conocido. Ante esta situación, existen dos salidas posibles: pensar que se trata de una ilusión de los sentidos, un producto de la imaginación o creer que el evento ha ocurrido efectivamente, modificando la realidad y las leyes que la gobiernan: “(...) «J'en vins presque à croire»: voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique; c'est l'hésitation qui lui donne vie”.<sup>1</sup> (Todorov, 1992: 35). El punto fuerte

---

1 “ ‘Apenas llego a creerlo’: es la fórmula que resume el espíritu del fantástico. La fe absoluta, del mismo modo que la incredulidad

se encuentra en el titubeo y no en la constatación del evento sobrenatural. De acuerdo con esta definición, nos situamos en los dominios del mundo real, y aun si hubiera un espacio para la duda, el peso de lo real sería más fuerte. El lector -que se identifica con el/los personaje/s y también elige entre la explicación natural y aquella sobrenatural- es pensado como una entidad, como una función cumplida en el texto, de la misma manera que lo es el *narrador*: “Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguës qu’a le lecteur même des événements rapportés.”<sup>2</sup> (Todorov, 1992: 36). En el caso del texto de Sábato, hay un espacio para la duda en el narrador hasta el final del relato, tiempo en que obtiene la certeza de que morirá. Si bien dudó en el pasado, en el momento presente confirma que el complot es real. El lector acompaña estas dudas: ¿existe efectivamente una secta de ciegos malvados? ¿Realmente controlan todo lo que sucede alrededor de ellos, como por ejemplo el accionar de Vidal Olmos? Estas preguntas se proyectan tal vez indefinidamente, y quedan sin respuesta ni solución.

Howard Phillips Lovecraft, en su tratado *Supernatural Horror in Literature*, sitúa a lo sobrenatural en el centro de la cuestión, específicamente el eventual efecto que provoca sobre el lector: el miedo. El contacto con las esferas de fuerzas desconocidas suscita un verdadero sentimiento de horror. El miedo a lo desconocido es similar a la vacilación, la intriga evocada por Todorov. El contacto con esas formas del más allá, ajenas, mencionadas por Lovecraft, resitúa al lector fuera del cosmos ordenado, para acercarlo al caos, aquello que no tiene forma y que no es explicable o cognoscible. En pos de articular aquello que está en juego en lo fantástico en la literatura y en la imagen, puede afirmarse a priori que en Breccia existen una serie de mecanismos desconcertantes, como la falta del orden compositivo, el alejamiento de la figuración, la yuxtaposición de texturas violentamente dispuestas sobre el plano. El lector pierde las referencias, no sabe necesariamente en qué mundo está situado. En este sentido, Harry Morgan afirma que la explicación racional -fundamental para Todorov- no caracteriza a lo fantástico, que es definido especialmente por los acontecimientos irrales. Aun si la posibilidad de una explicación racional constituye una constante en esta literatura, existen

---

total, nos llevan fuera del fantástico, es la duda la que le da vida.” (Traducido por la autora)

2 “El género fantástico implica entonces una integración del lector en el mundo de los personajes, definiéndose a través de la percepción ambigua que posee de los acontecimientos referidos.” (Traducción de la autora)



muchos autores pertenecientes al género que no resuelven el relato de este modo, como Poe, Gautier o Balzac. Todorov forzaría entonces la explicación racional como dominante del género fantástico.

Conservons donc comme point de départ l'idée d'incompatibilité avec le réel, de contradiction insurmontable ou, dans une version atténuée, d'ambiguïté. Le fantastique, ainsi défini, loin d'être une modalité littéraire quasi abstraite permise par la langue ou la machine de la fiction, est profondément ancré dans l'expérience individuelle et apparaît à chaque fois que l'ordre de l'univers est apparemment bousculé.<sup>3</sup> (Morgan)

Esta dimensión de la experiencia individual une lo fantástico con los sentimientos de la angustia, el malestar, el extrañamiento. Bajo este ángulo, el recurso a lo racional no constituye una tendencia mayor de las obras fantásticas, sino la ruptura de las leyes físicas. El orden natural es revuelto, los muertos vuelven a la vida, el pensamiento controla la materia, etc. Se produce la irrupción del acontecimiento excepcional como lo enunciaba también Todorov. Con respecto a la historieta, Morgan parte de la imposibilidad de asociarla a ese género literario: "(...) par définition, elle montre les choses, la littérature dessinée est beaucoup plus mal placée que la littérature écrite pour évoquer le factice, l'ambigu ou l'étrange." <sup>4</sup>(Morgan). Pero esta afirmación concuerda únicamente con las historietas que se mantienen en la lógica de la imagen figurativa y las convenciones de la representación clásica. Basta con ver los ejemplos que el autor evoca para defender este primer argumento: los *comic-books* de la colección norteamericana *Classic illustrated*, caracterizados por un estilo de cómics de aventuras canónicos. El sentimiento de lo extraño y lo misterioso sería anulado por esa imagen figurativa al interior de la secuencia: "Il semble que le dessinateur ait vérifié le

---

3 "Conservemos como punto de partida la idea de la incompatibilidad con lo real, de la contradicción irremontable, o, en la versión atenuada, de la ambigüedad. El fantástico, definido de este modo, lejos de ser una modalidad literaria cuasi abstracta facilitada por la lengua o la maquina de la ficción, está profundamente anclado a la experiencia individual y aparece cada vez que el orden del universo aparenta haberse invertido". (Traducción de la autora)

4 "Por definición, al *mostrar* las cosas, la literatura dibujada está peor posicionada respecto de la literatura escrita para evocar lo facticio, lo ambiguo, lo extraño." (Traducción de la autora)

conte, comme un comprable vérifiel'égalité des colonnes débit et crédit." <sup>5</sup> (Morgan). La solución de la historieta respecto del género fantástico sería el acompañamiento del texto por la creación de atmósferas visuales características, por el color o los ángulos de punto de vista, garantizando una lectura sin sobresaltos. Sin embargo algunas excepciones muestran una solución inversa donde la imagen toma el relevo de la ambigüedad de lo fantástico. Morgan cita como ejemplo la obra de Breccia, donde las posibilidades narrativas del medio son llevadas al extremo:

Les procédés de Breccia, invasion des noirs ou, au contraire, passage au négatif, images ambiguës, techniques mixtes, stylisation voire abstraction, loin d'être des effets de style gratuits, concourent à cet appauvrissement volontaire du médium et transmettent l'étrangeté fondamentale du fantastique. <sup>6</sup> (Morgan).

En esa línea, la idea lovecraftiana de la búsqueda de un efecto sobre el lector puede a su vez asociarse a la historieta. Sin sumergirse en esa especulación no verificable (es decir, qué siente el lector), las sensaciones transmitidas por la imagen brecciana no parecen despreciables. La creación de atmósferas -una preocupación mayor en Breccia en el momento de crear- se articula con la puesta en secuencia de la incertidumbre, la intensidad y la desolación. A su vez, este despliegue visual de sensaciones y vivencias pseudo-conscientes, es análogo al desarrollo de descripciones en Sábato, quien se adentra en la perversión y desolación del personaje. Toda una serie de impresiones y vivencias son detalladas por el autor: el personaje, los espacios, los medios en que se mueve, etc. Como puede verse en la Plancha 38, (Figura 1), la descripción de un espacio oscuro y subterráneo (retomada por los recitativos en la historieta) es vuelta imagen por Breccia a través de una secuencia de tres pequeñas viñetas en que el espacio es construido por una serie de texturas con efecto collage, como papeles cortados torpemente y dispuestos en los pequeños cuadros. Entre esa serie de planos

---

5 "Es como si el dibujante hubiera verificado el cuento, del mismo modo que un contador verifica la igualdad entre las columnas de débito y crédito." (Traducción de la autora)

6 "Los procedimientos de Breccia, como la invasión del negro o el pasaje al negativo, así como las imágenes ambiguas, las técnicas mixtas, la estilización y hasta la abstracción, lejos de constituer efectos de estilo gratuitos, contribuyen a ese empobrecimiento voluntario del medio y transmiten el extrañamiento fundamental del fantástico." (Traducción de la autora)

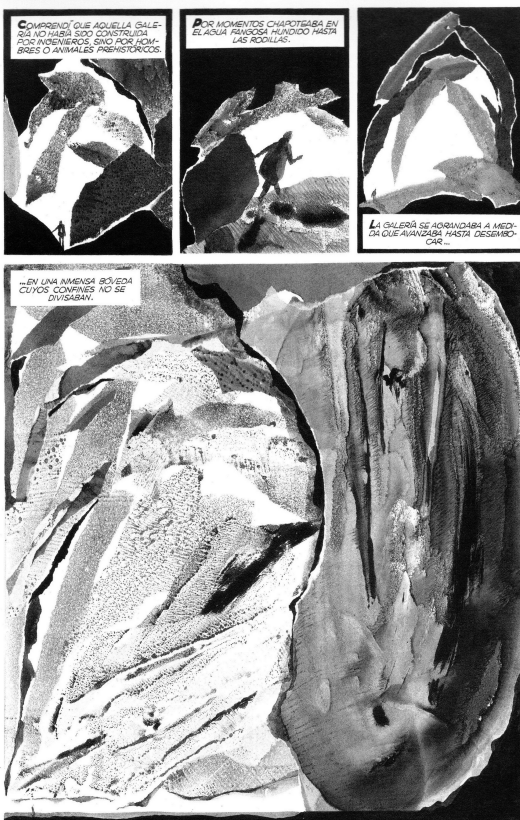


Figura 1 (Breccia, 2011: 38)

preguntas y la incertidumbre se acumulan en la mente del personaje.

## Estilo y *grafiación*

El concepto de estilo ha sido teorizado desde hace siglos por la Historia del Arte desde Giorgio Vasari hasta nuestros días. Baste con mencionar aquí que ha sido asociado predominantemente a aspectos concretos de la imagen y abordado desde dos perspectivas: la individual (estilo de autor) y la grupal (estilo de época). La cuestión subjetiva, la aparición visual de un sujeto que se revela, es un criterio que une a los estudios visuales y la semiótica en la explicación del estilo. En sus descripciones, Oscar Steimberg afirma:

texturados, aparece una pequeña figura construida por algunos trazos de pincel, el personaje que deambula perdido por ese espacio caótico. La instancia representativa-figurativa sigue existiendo, si bien la tendencia a la abstracción es fuerte. Por otra parte, en la gran viñeta que sigue a la tira de tres pequeñas viñetas, y que reconstruye una inmensa bóveda (información suministrada por el recitativo), se advierte una imagen abstracta, colmada de texturas pictóricas, chorreado y desplazamiento de tinta sobre el plano. Este espacio enigmático anula toda figuración, del mismo modo que las

(...) -organizadas en torno a la descripción de un *hacer* afirma el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que, cuando no se trata de grandes y distantes estilos históricos, pueden aparecer vaga y conflictivamente especificados; sin embargo, las definiciones abarcan también en este caso los mismos registros. (...) sus significados en el uso cotidiano y en los textos teóricos y críticos son múltiples, aunque referidos siempre a propiedades que permiten advertir una cierta condición de unidad en la factura de una variedad de objetos o comportamientos sociales". (Steimberg, 2005: 43,53)

En este *hacer* (la ejecución que implica la descripción de un estilo) la oposición entre dos posicionamientos, à saber, lo clásico y lo no-clásico es enunciada por Jacques Samson (retomando las ideas heredadas de Heinrich Wölfflin), quien confronta dos tipos de historieta. En la primera, se ocultan sus signos para aparecer desprovista de *estilo*, correspondiendo a un dibujo realista y una secuencia *lógica*; la otra opera una *opaquización* del mensaje, a través de la puesta en evidencia del gesto creador. Samson encuentra esa distinción capital para abordar ciertas historietas en que el carácter visual y expresivo se halla explícito. La consideración del estilo en historieta establecería entonces para este autor, un lazo directo con las llamadas bellas artes: la *artisticidad* reviste la principal preocupación del autor, quien hace prevalecer el estilo sobre otras dimensiones del mensaje como la legibilidad. El gesto del artista es una acción resuelta, que traduce una búsqueda plástica. Breccia se confrontó a esa diferencia entre el oficio ("saber hacer") y el "hacer" como acción dirigida pero no codificada a priori. En el primer caso, el oficio del dibujante implica que la producción de imágenes es un trabajo manual que demanda un compromiso y mucho tiempo invertido. El segundo caso precede a la acción, se trata de la instancia de experimentación que concierne la imaginación y la creación. La acción y la experimentación plástica significan para Breccia, en el comienzo de su carrera, un desbloqueo: una vez que conoció las técnicas y el oficio de dibujante, se sintió listo para liberarse a través de la búsqueda de imágenes y secuencias distintivas. Este posicionamiento constituye también un trabajo en sí mismo, se vive como una liberación con respecto a las obligaciones propias de la historieta clásica: la técnica, la ejecución precisa, la narración y la legibilidad. En este vuelco, Breccia propuso un nuevo modo de hacer, convirtiéndose en un *imaginador*: en un movimiento de creación-destrucción, el artista deshace el oficio que había

aprendido: "(...) on assiste à une invention de langage -*du* langage de la bande dessinée- qui est en tous sens déconstruction, reconstruction, réaménagement permanent de signes." <sup>7</sup> (SAMSON, 1988: 123). Existe un cierto exceso en la obra brecciana, un exceso de materia, de abstracción de formas, de rostros, de cuerpos retorcidos. Este desbordamiento acerca su producción a lo pictórico.

La bande dessinée classique, soumise à l'impérialisme de la narration, ne connaissait que les images et les enchaînements explicites (non sans abuser quelque fois de récitatifs répétant inutilement une signification déjà inscrite dans l'image) et la plupart de ses vignettes étaient autosuffisantes. Dans la bande dessinée contemporaine, au contraire, il existe un courant novateur caractérisé par une poétique réticente, de l'ambiguïté et de l'indétermination. (...) Complémentarité spatiale, perpétuation et séquence sont les aspects qui sont les plus déterminants dans la bande dessinée narrative conventionnelle. A l'inverse, dans une bande dessinée poétique, ce sont le rythme, la configuration et les effets de série qui passent au premier plan. <sup>1</sup> (Groensteen, 2011: 29,34)

Los juegos rítmicos de las historietas de Breccia son primordiales para considerar su obra, así como los encadenamientos y los puntos de vista inusuales. El despliegue de modos de articulación diversos, así como la incorporación de nuevas técnicas, trae por otra parte nuevos lectores, nuevos espacios y reacciones diversas. Esa historieta renovadora y experimental, que materializa otras búsquedas, se asocia también a la imagen expresiva, tal y como la define Jacques Aumont: "(...) l'expression vise le spectateur (individuel ou plus anonyme), et qu'elle véhicule des signifiés extérieurs à l'œuvre, mais en mobilisant des techniques particulières, de moyens qui affectent l'apparence de l'œuvre." <sup>8</sup> (Aumont, 1990: 219). Los medios evocados por el autor son el material y la forma. El primero debe

---

<sup>7</sup> Asistimos a una invención del lenguaje -*del* lenguaje de la historieta- que es en todos los sentidos deconstrucción, reconstrucción, reordenamiento permanente de signos. (Traducción de la autora)

<sup>8</sup> "(...) la expresión apunta al espectador (individual o anónimo) y vehiculiza significados exteriores a la obra, movilizándolo al mismo tiempo técnicas particulares, medios que afectan la apariencia de la obra". (Traducción de la autora)

aparecer en la imagen de forma manifiesta. Según Aumont, el artista, a través de sus manchas, da la impresión de que es el propio material que trabaja. (Aumont, 1990: 222).

La instauración del gesto, dirige entonces el análisis del enunciado hacia el de la enunciación. Este abordaje encuentra sus principales influencias en el análisis cinematográfico de Christian Metz. Por otra parte, la enunciación es un componente primordial de los análisis estilísticos según Steimberg, que la define como la explicitación de la comunicación, vínculo entre "(...) un "emisor" y un "receptor" implícitos, no necesariamente personalizables" (Steimberg, 2005: 44). Esta constitución de una instancia de comunicación se realiza por la manufactura de la imagen, que da testimonio de una visión del mundo del enunciador: "(...) la bande dessinée, en tant qu'elle est manufacturée, renvoie à la signature de celui qui l'a exécutée; le dessin est par essence une codification et une stylisation du réel, il est le résultat d'une lecture du monde. Ainsi, le dessin est indissociable de la main d'un énonciateur particulier." <sup>9</sup> (Groensteen, 2005: 92).

Philippe Marion sostiene, por su parte, que el acceso a las marcas de la enunciación en historieta se da por la llamada *identidad gráfica*. El lector identificaría esta marca vía las componentes escritas y dibujadas del mensaje y sería reenviado a la impulsión del gesto trazador de esta instancia enunciativa de base (Marion, 1993:33). Asimismo, el sistema gráfico que engendra la narración figurada de la historieta, la instancia pre-narrativa que anima el relato (*narrador fundamental*) se manifiesta bajo la forma de un *trazador fundamental*, que unifica el texto y el dibujo con su trazo (Marion, 1993: 34). En un sentido similar al de Lovecraft (apartado anterior), Marion pone su atención en el lector, en el efecto provocado. Devela entonces la importancia de adicionar una dimensión pragmática en esta celebración del sujeto creador. Esta dimensión es la relación que media entre *emisor* y *receptor*, sujeto enunciador y sujeto enunciatario. El lector de historieta es llamado a ubicar su mirada en coincidencia con el gesto del *grafador*: "Danscette mesure, la graphiation est donc fondamentalement autoréférentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est auto-monstration, dans la trace, d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte" <sup>10</sup> (Marion, 1993: 36). De este modo, la *grafación* es fundamentalmente

---

9 "La historieta, en tanto y en cuanto es un producto manufacturado, refiere a la firma de aquel que la ha realizado; el dibujo es esencialmente una codificación y una estilización de lo real, el resultado de una lectura del mundo. De este modo, el dibujo es inseparable de la mano de un enunciador particular". (Traducción de la autora)

autorreferencial. Antes de contribuir a la figuración, ella se constituye como auto-*mostración* a través de la marca de una identidad gráfica. El lector, implicado en esta dinámica, recibe ese efecto de huella, el gesto de alguien que ha pasado por allí, la ausencia que evoca una presencia. Esta instancia particular que trata el material gráfico transmitiendo la impronta de su subjetividad singular, la marca de su estilo, es bautizada por Marion la *grafiación* (Marion, 1993: 35).

## La visualización de estados y sensaciones

La idea de Jacques Aumont acerca de la imagen expresiva, aquella que da la impresión de que es el material el que “trabaja” se halla manifiesta en la historieta de Breccia, la cual articula una serie de técnicas de manchado y collage blanco y negro, generando un cierto espesor visual en un rico juego de texturas en el plano. Esta acción de la materia también se manifiesta como una marca del gesto del autor. Breccia en tanto *grafiador*, establece en sus imágenes de ejecución rápida, de formas abiertas y planos rústicos y texturados, caprichosamente (en apariencia) dispuestos, una referencia a su propio estilo, su marca personal y la génesis de la obra. Por otra parte se hallan una serie de referencias eruditas a obras de arte célebres como el “Guernica” de Picasso, en una viñeta (Figura 2) y la estampa de Hokusai “El sueño de la esposa del pescador”. En el caso de la primera, el vínculo se establece por el formato de la obra (rectángulo apaisado), la distribución de valores acromáticos (negro, gris medio y blanco), la fragmentación de partes de cuerpos, rostros, manos abiertas en tensión y la composición. La segunda, cita la estampa japonesa en que una mujer mantiene relaciones sexuales



Figura 2 (Breccia, 2011)

---

10 “En este sentido, la *grafiación* es fundamentalmente autorreferencial. Previo a contribuir a la figuración, ésta es auto-*mostración*, en el trazo, de una identidad gráfica perceptible en la especificidad subjetiva de una huella”. (Traducción de la autora)



Figura 3 (Breccia, 2011)

con un pulpo. Breccia invoca este acto situando el punto de vista en el sentido inverso que Hokusai y haciéndola aun más explícita: la mujer con sus piernas abiertas y el tentáculo del gran pulpo penetrándola se observan desde un plano más que elocuente. Ambas citas evocan momentos de conciencia evadidos, en el primer caso se trata de uno de sus sueños de infancia de Vidal Olmos, en el segundo de una de sus alucinaciones somnolientas. Breccia se sirve de imágenes significativas e intensas para resituirlas y revivir de ese modo algunos de los monstruos que colman el mundo hermético del héroe. Al detenerse a observar en detalle algunas viñetas, que reproducen estos momentos particulares de conciencia, el juego de texturas (planos grises, blancos y negros, texturas de chorreado, barrido de pintura, etc.) hace aparecer y desaparecer diversas formas, cabezas (animales, humanas), cuerpos, rostros monstruosos, etc. que se esconden o emergen de acuerdo a la distancia y la atención puesta a cada imagen por el observador. Esta ambigüedad, este desorden compositivo, desorganización de formas y puntos de vista, generan una gran incertidumbre en el seguimiento de la secuencia. En efecto, aquella que corresponde en la novela al momento en que Vidal Olmos encuentra el departamento que cree una entrada al submundo de la secta, es particularmente convincente. Después de recorrer cuartos en penumbras y un corredor subterráneo, el personaje entra en un pequeño cuarto en oscuridad total, en el que encuentra a una ciega. El personaje se desmaya y entra en una especie de trance, ingresando en un mundo surreal de formas y sensaciones. Este pasaje se traduce en la historieta por una serie de viñetas y planchas con formas animales y monstruosas, el rostro duro del héroe, metamorfoseado por momentos, rodeado de una serie de manchas y texturas yuxtapuestas y bruscas, algunos plenos negros extensos que parecen deglutir el espacio y convertirlo en vacío. Los puntos de vista son siempre forzados, por



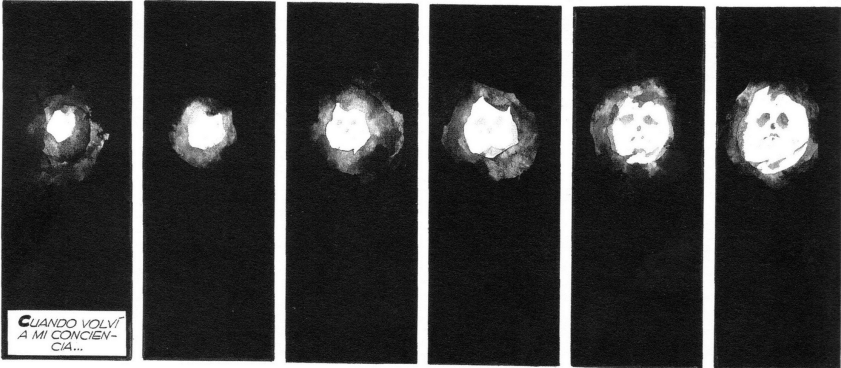
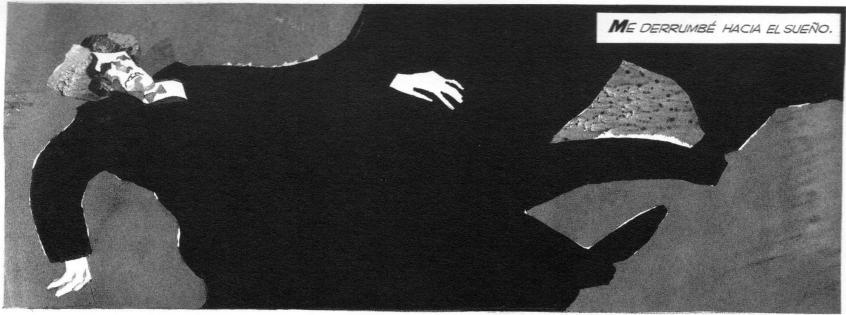


Figura 4 (Breccia, 2011: 30)

momentos el personaje parece aprisionado en la viñeta, en otros casos minúsculo, perdido, imperceptible en el gran espacio plástico.

La secuencia en que se despierta de su desmayo recrea una transición interesante entre el sueño y la vigilia. En la primera viñeta de la plancha 30 (Figura 4), el cuerpo derrumbado del personaje desde una perspectiva extraña y forzada (vuelo de pájaro desde un lateral), se forma de un gran plano negro amorfo del que emergen manos y rostro. Luego, en la segunda banda, una sucesión de finas viñetas yuxtapuestas se suceden con fondo negro y una figura abierta y circular de contornos borrosos que va aumentando su tamaño progresivamente. La viñeta final de esa serie permite una contigüidad formal con la viñeta precedente, en que se advierte que la forma circular se corresponde con el rostro de la ciega que dirige su mirada hacia el personaje. La perspectiva es una vez más forzada, siendo que el punto de vista se ubica detrás de la escena, detrás del cuerpo de Vidal Olmos que se halla de espaldas y en el piso y mira desde allí abajo (igual que el lector) la terrorífica figura de la ciega con sus ojos lisos e inexpressivos.

Otras secuencias se suceden ostentando los mecanismos descriptivos y complementando la imagen con el texto de los recitativos, el cual viene a anclar por momentos el sentido del relato, siendo que visualmente muchas secuencias se atreven a ser abstractas y enigmáticas. Tanto la noción de *grafiación* que se desprende del examen del concepto de estilo individual, como la de recreación del extrañamiento y el miedo del género fantástico se ven realizadas por la densidad y el peso de esta serie de imágenes punzantes.

## Bibliografía

- AUMONT, Jacques (1990). *L'image*. París, Nathan.
- BRECCIA, Alberto, IMPARATO, Latino (1992). *Ombres et lumières*. París, Vertige graphic.
- BRECCIA, Alberto, SABATO, Ernesto (2011). *Informe sobre ciegos*. Bilbao, Artiberri.
- GAUDREAU, André (1999). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Québec, Nota bene.
- GROENSTEEN, Thierry (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée*. París, PUF.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1973). *Supernatural horror in literature*. New York, Dover.
- MARION, Philippe (1993). *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain, Académia.
- MORGAN, Harry. "La bande dessinée fantastique" [En línea, <http://neuviemearth.citebd.org>]

SAMSON, Jacques (1988). "Stratégies modernes d'énonciation picturale en BD". En: GROENSTEEN (Ed.), *Bande dessinée, récit et modernité*. Paris, Futuropolis.

STEIMBERG, Oscar (2005). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel.

TODOROV, Tvetan (1992). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

