

LAURA VÁZQUEZ

EL OFICIO DE LAS VINETAS

**LA INDUSTRIA DE LA HISTORIETA
ARGENTINA**

PAIDOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN XX

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
PRÓLOGO	7

Primera Parte

ANTECEDENTES

I. EL OFICIO DE LA AVENTURA	10
1.1.- Leyendo imágenes: De Once a Moreno.....	10
1.2.- Años dorados: auge y declive.....	16
1.3.- Nación, identidad y progreso.....	20
1.4.- Frontera: industria nacional.....	25
1.5.- Ciencia, técnica y didáctica.....	34
1.6.- Alunizajes y hobbistas.....	39
II. APRENDER PRACTICANDO.....	47
2.1.- La profesionalización del historietista.....	47
2.2.- <i>Syndicates</i> , industria y mercado.....	50
2.3.- Sistemas de relevos: maestros y aprendices.....	53
2.4.- Revistas para los profesionales.....	58
2.5.- En vivo y en directo: historieta y televisión.....	63
2.6.- Técnicas de archivo: fotos, recortes y coleccionismo.....	66
2.7.- La Panamericana: arte y oficio.....	77

INVASIONES

III. 1968-1969: LA INVASIÓN (TÉCNICA, ARTE Y VANGUARDIA).....	83
3.1.- Modernización y política.....	83
3.2.- La Bienal Internacional de la Historieta en el Di Tella.....	86
3.3.- Oscar Masotta: lenguaje, pop y experimentación.....	101
3.4.- LD: tradición y novedad.....	107
3.5.- Vanguardia, arte y cultura de masas.....	113
IV. DISTINCIONES.....	117
4.1.- Mort Cinder: una excepción.....	117
4.2.-Un retrato de artista: Alberto Breccia.....	125
4.3.- La escritura como circunstancia: Héctor Oesterheld.....	132
4.4.- Mafalda: nuevo público y renovación.....	139
4.5.- Copi: la teatralidad de la historieta.....	144
V. LA (OTRA) INVASIÓN: INDUSTRIA Y POLÍTICA.....	149
5.1.- La moral del artesano: El Eternauta (1957).....	149
5.2.- El Eternauta en <i>Gente</i> (1969).....	154
5.3.- Biografías ilustradas.....	163
5.4.- Mercado y política.....	175
VI. DIBUJAR EL IMPERIALISMO: AMÉRICA LATINA Y REVOLUCIÓN.....	181
6.1.- Realismo, historia y ficción.....	181
6.2.- <i>El Descamisado</i> (1973/1974): 450 años de guerra.....	185
6.3.- <i>Noticias</i> (1974): La Guerra de los Antartes.....	194
6.4.- <i>Evita montonera</i> (1975): Camote.....	203
6.5.- Fantomas contra los vampiros (1975).....	206

Segunda Parte

APERTURAS Y MÁRGENES

VII. DEBATES (INTELECTUALES, LENGUAJE E HISTORIETAS).....212

7.1.- La conformación de un campo de estudios.....212

7.2.-Comunicación, cultura y lenguaje.....219

7.3.- Contra Disney: un tigre de papel.....225

7.4.- Lo alto y lo bajo: literaturas marginales.....234

VIII. MERCADO INTERNACIONAL, TRABAJO Y EXPORTACIÓN.....240

8.1.- Avanzadas en el campo: nuevo público, nuevos profesionales.....240

8.2.- Las revistas de Récord: revisionismo y modernización.....245

8.3.- La globalización del trabajo: exportación y exilio.....252

8.4.- Producciones desde el margen..... 259

IX. NOVELAS GRÁFICAS, TELEFILMES Y LECTORES.....268

9.1.- Columba: una fórmula industrial.....268

9.2.- Superproducciones a todo color: telefilmes y best sellers.....273

9.3.- La fábrica de imágenes: calidad y cantidad.....278

9.4.- Un pasado obrero: Robin Wood.....283

9.5.- Folletines ilustrados: pasión, renuncia y represión.....287

X. EXPLORACIONES Y CLAUSURAS.....298

10.1.- La nacionalización de la historieta..... 298

10.2.- Transiciones: *Superhumor* y *Cuero*..... 302

10.3.- Experimentación y canon: *Fierro*.....311

XI. CONCLUSIONES.....323

XII. BIBLIOGRAFÍA.....328

Prólogo

En la Argentina, cuando se habla del mercado editorial de historietas, aparece en el centro de los debates un “núcleo duro” ligado a una trama de significados comunes: la defensa de una industria nacional y la referencia a “un tiempo dorado y mejor”. Los estudios que tuvieron a la historieta como objeto no escaparon a esta construcción mítica de una “edad de oro nacional” en la cual podrían advertirse las bondades de una industria cultural que permitió la inclusión y ascenso de las clases populares. Este dato histórico ligado al contexto sociopolítico del país y a las coyunturas internacionales fue central para que las investigaciones produjeran una periodización fundida al crecimiento cuantitativo del mercado editorial y al proyecto de una industria pujante y nacional.

La preocupación por las narrativas dibujadas partió de una mirada integradora de los fenómenos masivos en un marco de ampliación de los estudios en comunicación y cultura. De allí que la conformación de un área dedicada al estudio de la cultura de masas en las décadas del sesenta y setenta fue clave para que se constituya un espacio de reflexión sobre la historieta. En este marco, pueden advertirse tres tendencias generales enmarcadas en la *primera semiología*, el *periodismo cultural* y la *crítica ideológica*.

La primera línea representada por la revista *Lenguajes* y los artículos de Oscar Steimberg recoge la impronta de los estudios pioneros de Oscar Masotta realizados durante el último tramo de la década del sesenta. Entre 1969 y 1977 Steimberg produce una serie de textos sobre historietas con el objetivo de explicitar las condiciones de producción, circulación y recepción de los mensajes. La crítica se enmarca en uno de los intereses centrales de *Lenguajes*: analizar producciones ficcionales y masivas para dar cuenta de los modos de significación social.

En el segundo enfoque se destacan los trabajos de Jorge Rivera y Eduardo Romano editados en colecciones del CEAL y en la revista *Crisis*. En la misma perspectiva cabe incluir los ensayos y artículos de Alberto Brócoli, Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo. La colocación de estas exploraciones es extra- académica y la posición puede rastrearse

tanto en las formas de circulación de los textos como en el modo de producción ensayístico.

Estos trabajos ligados a la crítica cultural tienen como matriz de abordaje la conexión de lo popular con lo masivo en función de cuestiones políticas más amplias. Antes que basarse en un “ser nacional” esencialista lo popular aparece en íntima relación con la “conciencia nacional”. En el contexto de época, se trataba de articular “conciencia nacional” y “conciencia de clase” en pos de un proyecto ideológico preciso. Finalmente, y siguiendo esta línea a lo largo de los setenta y ochenta, hay que referir los ensayos de Juan Sasturain publicados en distintos diarios (*La Opinión, Clarín*) y revistas (*Feriado Nacional, Super Humor, Humor, Fierro*).

Cabe advertir que la Bienal Internacional de la Historieta del Instituto Di Tella (1968) y las sucesivas bienales dedicadas al humor gráfico y la historieta que se realizaron regularmente en la ciudad de Córdoba (1972, 1974, 1976, 1979) cimentaron un espacio productivo entre los autores y los críticos. Se trató de un proceso de mutua interpelación entre el circuito profesional, el coleccionismo y la crítica que dará lugar a proyectos y publicaciones situadas a medio camino entre la divulgación y la teoría.

Y si bien los abordajes reseñados dan cuenta de una relación intelectuales/historieta por fuera de los circuitos institucionales formales (universidad, fundaciones) el medio también tuvo su repercusión en el contexto académico. Junto a otras “literaturas marginales” la historieta se torna un objeto susceptible de análisis para la currícula universitaria. Específicamente, la historieta es incluida en el Programa de la Cátedra de Literatura Argentina “Proyectos políticos culturales” (1973) dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Rivera.

Estos enfoques recortan el lenguaje de historietas sobre un fondo de intereses comunes: el periodismo, el tango, los guiones de cine, el relato policial, el humor gráfico, el folletín, la canción popular, la gauchesca, las biografías de figuras populares y los libretos radiales. De este modo, la historieta como un “objeto más” de los estudios en clave peronista y populista, permite interpretar la cultura popular como portadora de una cultura nacional que la izquierda había subestimado o, por lo menos, pasado por alto.

En contraposición, y por último, puede reconocerse una tercera línea ligada a la concepción marxista que caracteriza al medio como exponente de transnacionalización cultural. De manera paradigmática, el libro *Para leer al Pato Donald*, escrito por Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1972) condensa esta línea de pensamiento. Concebido como un manual de descolonización, el trabajo busca desmitificar la ideología imperialista que el “mundo disneylandia” encubre. Con todo, el libro es generador de una polémica que recoge distintas editoriales y artículos publicados en las revistas *Comunicación y Cultura* y *Lenguajes*. Los argumentos a favor y en contra evidencian la importancia que por esos años la historieta adquiere como medio de análisis, instrumento crítico y lenguaje portador de ideología.

A pesar de todos los augurios, esta efervescencia en los estudios pareciera “suspenderse” al término de los setenta. Si durante la primera mitad de la década, la crítica se caracteriza por el debate, el segundo tramo se distingue por cierta separación o dispersión analítica en la que las corrientes se repliegan hacia sus respectivas disciplinas y tradiciones. Es así como la producción analítica se confina hacia las revistas de historietas y humor (*Humor, Puertitas, Fierro*) en donde prevalece el enfoque periodístico.

En síntesis, desde sus inicios la construcción de la historieta como objeto conlleva una operación contradictoria. Ya la expresión de Oscar Masotta para designar al medio (“Literatura Dibujada”) nombra el espacio de una tensión conflictiva. Como veremos, si la preocupación central de los discursos es la eficacia y los límites de la cultura popular, la contracara de esa discusión es la búsqueda de reconocimiento. La reivindicación de una supuesta “marginalidad” del medio y su estatuto de “género menor” encierra una pretensión de legitimidad, antes que su oposición a los parámetros que impone una cultura con mayúscula. Pero si todavía puede vincularse el grotesco de Discépolo, la literatura arltiana y el tango con “Inodoro Pereyra” o “Patoruzito” resulta, por lo menos, extravagante hacerlo con “Nippur de Lagash” y “El Eternauta”. A continuación, mi intención es abordar algunos de estos problemas.

Primera Parte

Capítulo uno: Años dorados

1.-Tiempos gloriosos y dorados

El período como la “edad de oro” de la historieta concuerda con un punto de expansión de la industria cultural en el país. Precisamente, en el transcurso de las décadas del cuarenta y cincuenta la historieta no sólo se posiciona como un producto masivo en la industria de cultura sino que consigue conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica propia. Durante esta etapa, las editoriales Abril, Códex, Columba, Dante Quintero, Frontera y Manuel Láinez conforman en el mercado de ediciones semanales una oferta clave.

Los datos de producción y consumo de la industria de la historieta evidencian un pico de expansión incomparable con las etapas siguientes. Durante la década del cuarenta, una revista como *Patoruzito*, llegó a una tirada de 300.000 ejemplares semanales e *Intervalo* a los 280.000. Ambas, junto con las humorísticas *Rico Tipo* y *Patoruzú*, cubrían cerca del 50% de la circulación total de las revistas argentinas. Esta etapa converge con un momento histórico en el que el Estado y el Mercado hacen coincidir sus apuestas en materia de medios y bienes culturales. Justamente, la “edad de oro”, formó parte del desarrollo exponencial de un circuito que incluía a la radio, al cine y a la prensa masiva.

Al promediar la década del cincuenta, se editaban en el país alrededor de sesenta revistas de historietas, sin contar las extranjeras, generalmente de origen mexicano. Comparativamente, en Estados Unidos a través del sistema de *syndicates*, existían por la misma época, alrededor de trescientas publicaciones, con una venta mensual del orden de los sesenta millones de ejemplares. No menos del 49% de la población norteamericana era identificada como consumidora habitual de materiales historietísticos. (Rivera, 1992: 5)

Gradualmente, el álbum de historietas autoconclusivas fue reemplazando a las series de entregas continuadas y al término de la “edad de oro”, la oferta de novelas gráficas se volvió una fórmula anacrónica y en declive permanente. El ciclo histórico que había permitido a la historieta ocupar un lugar privilegiado en la industria la encuentra durante la

década del sesenta, en franco declive: sus índices de producción ya no volverán a ser los mismos a pesar del desarrollo de algunos emprendimientos.

La conversión de las revistas en álbumes mensuales es un indicador de la retracción de la industria. Se trata de una etapa en la que los editores debían motivar a sectores de mayor poder adquisitivo y captar la atención de nuevos públicos. Los álbumes al ser más costosos y cuidados en su edición buscaban legitimarse en tanto “literatura gráfica” ofreciendo historias completas y en formato vertical. Como vemos los exponentes de la historieta semanal fueron desapareciendo al término de los cincuenta:

Revista	Editorial	N° 1	Último N°	Formato	Páginas	Impresión	Salida
<i>El Tony</i>	Columba	1928	1967	Vertical	16	Color	Miércoles
<i>El Gorrión</i>	Láinez	1932	1959	Vertical	24	b/n y color	Jueves
<i>Historietas</i>	Láinez	1938	1950	Vertical	32	b/n	Viernes
<i>Pif Paf</i>	Tor	1939	1954	Vertical	80	b/n	Martes
<i>Fenómeno</i>	Tor	1940	-	Vertical	100	b/n	Viernes
<i>Espinaca</i>	Láinez	1941	1951	Apaisado	68	b/n y color	Jueves
<i>El Pato Donald</i>	Abril	1944	1963	Vertical	32	b/n y color	Martes
<i>Intervalo</i>	Columba	1945	1967	Vertical	48	Sepia	Viernes
<i>Patoruzito</i>	Quinterno	1945	1963	Vertical	32	b/n y color	Jueves
<i>Aventuras</i>	Aventuras	1946	1956	Vertical	32	b/n	Martes
<i>Salgari</i>	Abril	1947	1950	Vertical	16	b/n y color	Miércoles
<i>Misterix</i>	Abril	1948	1965	Apaisado	24	b/n	Viernes
<i>Rayo Rojo</i>	Abril	1949	1964	Apaisado	68	b/n	Lunes
<i>La Revista del Superhombre</i>	Muchnick	1950	1960	Vertical	24	b/n y color	Martes
<i>Fantasia</i>	Columba	1950	1959	Apaisado	68	b/n	Martes
<i>Boletín Extra</i>	Muchnick	1950	1950	Vertical	12	b/n	Jueves
<i>Puño Fuerte</i>	Láinez	1950	1960	Apaisado	84	b/n y color	Viernes
<i>Cinemisterio</i>	Abril	1950	1956	Vertical	24	sepia y b/n	Miércoles
<i>La Revista de Robin</i>	Muchnick	1950	1953	Vertical	28	b/n	Miércoles
<i>Lanza Brava</i>	Láinez	1951	1957	Apaisado	48	b/n y color	Jueves
<i>Ping-Pong</i>	Difusión	1951	1954	Vertical	28	b/n y color	Lunes
<i>Pancho Negro</i>	Sugestiones	1953	1960	Vertical	36	b/n	Lunes
<i>Hazañas!</i>	Muchnick	1953	1955	Vertical	20	b/n	Miércoles
<i>Dragón Blanco</i>	A.P.I	1955	1955	Apaisado	32	b/n	Miércoles
<i>Suplemento Semanal Hora Cero</i>	Frontera	1957	1959	Apaisado	16	b/n	Miércoles
Pancho López	Codees	1957	1958	Vertical	24	b/n	Lunes

Fuente: Ferreiro, Andrés: “La historieta en Argentina. Las revistas del continuará”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, N° 24, vol. 6, La Habana, diciembre de 2006.

Ya en el primer tramo de la década del sesenta, se evidencian los signos de un “desgaste” paulatino. La incidencia de los papeles importados, la falta de políticas oficiales y privadas y el mayor dinamismo de los mercados externos, producen una retracción que evidencia su crisis durante los siguientes años. En 1963, un artículo de *Primera Plana* daba cuenta, sin ambigüedad, del desaliento que se percibía en la industria:

En estos momentos en Argentina no existen revistas humorísticas que vendan más de 20.000 ejemplares, a pesar de que hasta hace poco tiempo una publicación como Tía Vicenta llegaba a colocar 120.000 y, en tiempos más rosados, una publicación como Rico Tipo transponía fácilmente la barrera de los 200.000 ejemplares. Además, prácticamente toda una promoción de humoristas surgidos hace dos o tres años ha desaparecido repentinamente de la escena. (*Primera Plana*, febrero de 1963)

Como dato significativo, en 1961 una revista como *Patoruzito* vendía 78.719 ejemplares semanales, mientras que en 1967 su tirada era de 30.726. *D' Artagnan*, durante los mismos años, editaba 48.527 y 40.811 ejemplares respectivamente, el álbum *Intervalo* pasó de una tirada de 53.585 a 41.706 y *Patoruzú* de 99.407 a 59.058. (Rivera, 1992: 5). A comienzos de la década del sesenta no solamente fracasan económicamente las revistas de *Frontera* (*Hora Cero Mensual* deja de publicarse en 1963 y *Hora Cero Semanal* ya había desaparecido en 1959), sino también revistas exitosas como *Misterix*, *Patoruzito* y *Rico Tipo*.¹

A comienzos de la década del sesenta, *Patoruzito*, sufre importantes cambios: reduce su tamaño, reinicia su numeración como mensual y presenta historietas completas e importadas abandonando así la fórmula por entregas de títulos nacionales. Este pasaje del semanario al mensual es clave no sólo en las revistas de Quinterno, sino en las estrategias que adoptan el resto de las empresas. Entre otras razones, ello se debe a la llegada de las publicaciones mexicanas de editorial Novaro. Según Jorge Rivera si bien son inferiores en sus contenidos “se imponen por su mayor modernidad gráfica, colorido, tamaño y su menor precio relativo”. (Rivera, 1992: 52)

Otros datos que permiten comprender la fuerza del declive son: una merma de los lectores debido a la caída salarial que sufren los sectores medios y populares,² una aguda competencia a partir de la importación y distribución de títulos extranjeros, la opción de los

¹ La única editorial que subsiste a estos avatares es Columba, que mantiene sus publicaciones a costa de bajar su calidad de edición. Una de las estrategias a las que apela es aggiornar sus productos mediante la introducción del color y la adaptación de filmes y novelas. Cfr. Cap. 7.

² El salario real cayó un 25,5% en 1959 después de crecer muy poco desde 1955. Veáse, Lach, 2005: 334.

historietistas por un trabajo remunerado en el exterior y la etapa expansiva de la televisión. Ningún factor fue determinante, pero en su conjunto, provocaron que al término de los cincuenta, el mercado iniciara su curva descendente.

Cabe advertir que de manera paralela al circuito de historietas “serias” o “de aventuras”, se produce el desarrollo de publicaciones que exceden esta categoría; de allí que conviene hacer una distinción entre distintos segmentos del campo. Sincrónicamente a la depreciación del mercado de aventuras cobra notoriedad el circuito de revistas infantiles. A mediados de los sesenta surgieron *Anteojito* (1964) y *Lúpín* (1966) y al término de la década, las revistas de Cielosur (1969) tuvieron una incidencia importante.³ Por otra parte, si bien las publicaciones de García Ferré⁴ no alcanzaron las tiradas de los años de oro mantuvieron vital la industria de ediciones periódicas.

Aunque los índices de producción habían caído al término de la década del cincuenta, y aún antes, no se pensó sino hasta finales de la siguiente en una crisis editorial y en la necesidad de cosificar un momento esplendoroso. Las razones de esa ambigüedad y desfase quizá haya que buscarlas en el modo en el que fue leído el funcionamiento de los medios durante el peronismo. Durante esta etapa la modernización permitió inventar una renovación cultural donde ese clivaje no parecía haber dejado cicatrices. (Varela, 2006) A finales de los sesenta, la fundación de una “edad dorada” gozaba de rasgos como la nostalgia, el culto al pasado y la cita deferente a los “maestros” tuvo como marca distintiva el sintagma “industria nacional”. Sin duda, la invención de “épocas de oro” forma parte de un capítulo más amplio de la historia de los medios y los relatos sobre la historieta no son un fenómeno aislado de la manera en la que se entendió la industria cultural argentina de esos años.

Por un lado, y a finales de los cincuenta, autores, críticos y editores exaltan las virtudes del medio como exponente de los valores y la “idiosincrasia nacional”, por el otro, la producción depende, cada vez más, de patrones impuestos por la industria internacional. Así el dibujante y editor Ramón Columba (“fundador y presidente de la Asociación Argentina de

³ Hacia 1969 surge Cielosur, una empresa que desarrolló tres líneas de publicaciones. Las revistas gauchescas de Enrique Rapela (“El Huinca”, “Fabián Leyes”), el mensuario *Top* (que publica historietas de aventuras) y una tercera vertiente dedicada al humorismo (encargada de publicar “Las diabluras de Jaimito”, reeditar “Conventillo” y llevar a la historieta personajes televisivos como el Capitán Piluso o Minguito).

⁴ “Hijitus” se publicaba en la revista *Antifaz*, y tras el éxito de la serie animada para televisión aparecida en 1967, el personaje consigue su propia revista: *Aventuras de Hijitus* (1969)

Editores de Revistas”) aseguraba de manera enfática: “¡Nuestras revistas de historietas editan ciento cincuenta millones de ejemplares por año! No hay país del mundo que nos supere en este renglón. (...) ¡Producimos carnes, cereales...e historietas!”. (Columba, enero de 1954)

El tema de “lo adquirido” en oposición a “lo recibido”, tiene como finalidad última una disputa que se libra en el mercado: lo que está en juego es la importación y exportación de series de historietas. Se trata, una vez más, del esfuerzo que implica “argentinizarse” en un mercado de bienes culturales cada vez más globalizado:

Necesitamos Quijotes, tanto en los estudiantes, como entre los profesionales, ¡y también entre los editores... porque existe una tremenda responsabilidad histórica. A través de una historieta, se puede elevar la moral de una nación, como así también elevar el valor cultural de los “pueblos que no tengan tiempo”, o no se preocupen por aumentar sus conocimientos culturales. En los Estados Unidos, por ejemplo, los escolares y universitarios, aprenden más historia u otras materias a través de una historieta, que en los áridos textos anquilosados. El ilustrador, es un ser que se debe al progreso, que se da a la Humanidad. (Lipszyc, 1957)

La entronización de la historieta norteamericana convive con una visión “internacionalista” que busca incorporar la historieta argentina a la competencia mundial y una perspectiva que la pondera en tanto producción tributaria de una “idiosincrasia criolla”. Los rasgos de la llamada “Escuela Argentina de Historietas”⁵ permiten abonar esta hipótesis. La polémica se centra en la oposición entre lo vernáculo y lo foráneo, la actualización y el retraso. El realce de rasgos singulares valora positivamente el trabajo local con respecto al mercado competidor. Para ello se utilizan argumentos retóricos, como las condiciones desventajosas del profesional argentino o la falta de reconocimiento de su labor creativa. Los discursos expresan un sentimiento hacia lo extranjero en el que la reivindicación de “lo criollo” entronca con una perspectiva chauvinista y nacionalista:

⁵ En el campo profesional se reconoce como “escuela” a la forma de “hacer historieta” en los países productores. La narrativa en secuencia tiene “escuelas” que sustentan estilos y géneros definidos, pero las denominadas “escuelas de historieta” no necesariamente involucran a las narrativas. Los estilos no definen la forma de contar sino la forma de representar. El término “narrativa” incluye todas las decisiones que debe adoptar el dibujante a la hora de montar el relato. Al ser narrativa en secuencia, el paso del tiempo se representa a través de la sucesión de imágenes: la historieta “transforma” el tiempo en espacio. Esta conciliación de opuestos, permite fijar tensiones al interior de su estructura: sucesión/simultaneidad, fondo/figura y dibujo/palabra.

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial, *Superman* solo se bastaba para superar en ventas las ediciones reunidas de *Time* y de *Life*: trescientas revistas, con un tiraje total de sesenta millones de ejemplares mensuales, eran devoradas por el cuarenta por ciento de los habitantes de USA; entre los menores de veinte años, esa proporción subía a vertiginosamente 95%. Sin llegar a esos extremos, algo parecido ocurrió en la Argentina hacia la misma época (120 millones de ejemplares anuales durante la década del cuarenta), cuando las historietas nacionales desbordaron el mercado para invadir cómodamente el resto de Latinoamérica. (Cousté: *Primera Plana*, 15 de octubre de 1968)

Esta visión está presente en distintas etapas de la historia de la historieta. Por ejemplo, una investigación de *Dibujantes* (diciembre de 1954) ofrecía un cuadro comparativo confeccionado para poner en evidencia que la mayor parte de las publicaciones cuentan entre su material, con “historietas nacionales”. El artículo enfatiza que los dibujantes argentinos están en condiciones de producir “historietas nacionales en calidad y en cantidad” y se recalca que las cifras hablan “de la idoneidad de los dibujantes de historietas de nuestro país”:

Título de la Publicación	Edición número	Total cuadros	Cuadros Nacionales	Cuadros extranjeros	cuadros nacionales	Historieta más popular	Procedencia
FANTASMA	3	183	183	-	100%	“El Testamento de un excéntrico”	Nacional
INTERVALO EXTRA	163	124	124	-	100%	“Aventura completa”	Nacional
PING PONG	161	178	126	52	70,78%	“Catapato”	Nacional
MISTERIX	319	212	146	66	68,86%	“Misterix”	Nacional
IMPACTO	72	118	78	40	66,10%	“Máscara Roja”	Nacional
INTERVALO	493	255	155	100	60,78%	“Aventura completa”	Nacional
PATORUZITO	468	245	146	99	59,59%	“Patoruzito”	Nacional
RAYO ROJO	263	93	49	44	52,68%	“Colt”	Extranjera
PONCHO NEGRO	50	181	89	92	49,17%	“Poncho negro”	Nacional
FANTASIA	225	195	82	113	42,05%	“El León de Francia”	Nacional
EL TONY	1358	195	75	120	38,46%	“El León de Francia”	Nacional
LANZA BRAVA	176	109	39	71	34,85%	“Rusty Riley”	Extranjera
PUÑO FUERTE	217	181	49	132	27,07%	“Dick Tracy”	Extranjera
EL GORRIÓN	1142	273	58	215	21,25%	“El Zorro”	Nacional
TIT BITS	2365	80	12	68	15,00%	“La Sombra”	Extranjera
EL PATO DONALD	532	270	-	270	-	“El Pato Donald”	Extranjera
PASIONES BLANCAS	60	187	-	-	-	“Dr Boves”	Extranjera

Durante la etapa se resaltó no sólo la importancia de una producción local enfrentada a una industria internacional, sino también la necesidad de que estas producciones revelen la

“idiosincrasia nacional”.⁶ No sólo se trataba de una competencia de mercado respecto del volumen de producción, sino también de una lucha por la legitimación del medio local. En el mismo sentido, bajo el título “Jerarquizar la historieta” un editorial, destacaba:

En nuestro país, hay más de treinta revistas de historietas para “chicos y grandes” que, sumados los tirajes, llegan a una suma millonaria. (...) Enseñan su folclore, sus costumbres, sus tipos? ¿Enseñan la idiosincrasia viril de sus habitantes? (...) seres despojados de todo parentesco con nuestro gaucho, con el guaso chileno o con el charro mexicano....Y afirmamos que nuestros niños, influenciados por esa política nociva, nacen y viven en una admiración desmesurada -que luego se convierte en snobismo- a todo lo extranjero dejando a un lado lo verdadero, lo perdurable, lo profundo que es para nosotros, lo indoamericano. (*Dibujantes*, abril de 1956)

En este contexto, el emprendimiento de Oesterheld vendrá a funcionar como un faro de avanzada que produce una reactivación en la producción local. Sus revistas incentivan a los lectores a demandar una “historieta adulta” y habilitan la ampliación del público al extender el circuito hacia las capas medias. Los artículos resaltan como cualidad que Frontera coloque sus productos en el mercado internacional: “dio el primer paso importante en el sindicalismo profesional argentino. (...) sus historietas están siendo distribuidas en todo el mundo por intermedio de la agencia Mundipress (...) que el ejemplo cunda”. (*Dibujantes*, N° 29, 1957)

2.- Frontera: industria nacional

En un momento previo a su experiencia como editor, Oesterheld realizó los guiones de la revista *Dragón Blanco* (editada por A.P.I.). Esta publicación, de formato apaisado, con aventuras del tipo “continuará” y de temática diversa, parece ser el primer intento del guionista de realizar un producto a su gusto. La colección cerró rápidamente y a mediados de los cincuenta, Oesterheld comenzó a madurar su propia empresa. El hecho es sintomático: mientras que en Abril debía responder a directivas, la autogestión le permitía sortear las imposiciones que supone el trabajo por encargo: “Civita participaba mucho en el juicio de las historietas (...) Y ahí, precisamente, surgía la censura.”⁷

⁶ Este discurso se evidencia tanto en los editoriales y publicaciones como en las historietas mismas. De manera paradigmática, las creaciones de Dante Quintero resaltan esta ideología nacionalista. Sus personajes, provistos de una moral conservadora y esquemática trazan identidades fuertemente maniqueas. Un análisis de las características de Patoruzú puede verse en Steimberg, 1970; 1973.

⁷ La cita es del reportaje realizado por Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno el 5 de marzo de 1975. La edición se realizó en 1980. En esa ocasión, se reprodujo parcialmente debido a la censura impuesta por la dictadura.

Antes de comenzar a publicar sus revistas, Oesterheld opta por novelar sus personajes: Sargento Kirk” y “Bull Rockett”. Tras negociar con Civita los derechos de las series, publica en formato *pocket* nueve novelas cortas. Tras el éxito alcanzando por estas versiones, deja de dirigir *Misterix* y emprende su editorial. Así realiza un pasaje de empleado a promotor de su propia empresa: “Tenía la idea de hacer unos libritos, de aprovechar el nombre y el prestigio ganado con los guiones y los personajes”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 107) En coincidencia con el auge de las ediciones de autor y el nuevo periodismo gráfico, la empresa innovó la industria local de historietas. Entre 1957 y 1963, etapa de su fundación y declive, Frontera publica sus revistas en diferentes formatos y periodicidades:

Revista	Inicio	cierre	Periodicidad	Formato	Cantidad de páginas	Costo Inicial
<i>Frontera</i>	Abril 1957	Abril 1961	Mensual	Apaisado 130 x 195 mm	68 páginas	\$2,50
<i>Hora Cero</i>	Mayo 1957	Mayo 1963	Mensual	Apaisado	68 páginas	\$2,50
<i>Hora Cero Suplemento Semanal</i>	Septiembre 1957	Noviembre 1959	Semanal (miércoles)	Apaisado 195 x 226 mm	8 páginas (incluyendo tapa y contratapa)	\$1,50
<i>Frontera Extra</i>	Abril 1958	Mayo 1963	Mensual	Vertical	68 páginas	\$6
<i>Hora Cero Extra</i>	Julio 1958	Mayo 1963	Mensual	Vertical 260 x 190 mm	68 páginas	\$6

Fuente: Cuadro realizado por la autora

El logo de la editorial, dibujado por Joao Mottini, tiene un “guiño quijotesco”: en las tapas se recorta la figura de un indio pampa sobre el anca de su caballo mirando hacia el horizonte. El diseño de logotipos y titulares estuvo a cargo de Pablo Pereyra, Director de Arte de Frontera y por entonces profesor en la Escuela Panamericana de Arte. Su pasaje como creativo en agencias permite imprimirle a las tapas una gráfica moderna. Asimismo, su experiencia como publicista, le permitió organizar estrategias de mercadeo promocional: mientras que en una revista se anunciaba la salida de una serie, en la otra se ofrecían avances de los argumentos para cautivar al público.

Las publicaciones fueron confeccionadas a bajo costo para economizar la impresión. Durante la etapa, las restricciones de papel generaron políticas de abaratamiento del

Años más tarde se publicó fragmentadamente en *Página 12* y de manera completa en: *La Bañadera del Cómic*, 2005. La cita pertenece a: Saccomanno y Trillo, 1980: 107.

material de producción. Una táctica que seguían las editoriales era editar en formatos muy pequeños para aprovechar los sobrantes de impresión del pliego del papel.⁸ En el primer número de *Frontera* se presentan cuatro series en capítulos completos, todas con guiones de Oesterheld. Las ediciones mensuales ofrecen un contenido integrado por historietas autoconclusivas: “historias breves y contundentes en vez de interminables folletines por entrega”.

Tras el éxito de las revistas mensuales, se editó *Hora Cero Semanal* adoptando el criterio de novela por entregas. La tapa se realizó a dos colores (por lo general, una ilustración en blanco y negro acompañada por algún rasgo destacado en color) y el cuerpo principal en papel obra. Aunque conservaba el formato apaisado de *Hora Cero*, disminuyó la cantidad de páginas y aumentó su tamaño. Su relevancia es que allí comienza a salir: “Una cita con el futuro: el Eternauta; memorias de un navegante del porvenir”. La serie sostuvo de un modo inédito la atención de los lectores; a tal punto que cuando concluyó después de dos años de aparición regular, el semanario dejó de publicarse. El trazo ejemplar de Francisco Solano López es fundamental para el desarrollo y tendido de la trama.

En efecto, Oesterheld estaba escribiendo una novela y la ventaja de ser el editor le permitía extender la historia e imponer a la trama el ritmo más conveniente. Ya el editorial del primer número de *Hora Cero Suplemento Semanal*, formulaba una declaración de principios. Bajo el elocuente título “Defendamos la historieta”, Oesterheld sentaba su posición a la par que adjudicaba a su trabajo una jerarquía superior respecto de otros productos del mercado:

La historieta es mala cuando se la hace mal. (...) entendemos por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector, porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso. *Frontera* y *Hora Cero* son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué distinto es el material que ofrecemos. Con *Hora Cero Semanal* entendemos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir. Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con *Hora Cero Semanal*, hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. (septiembre de 1957)

⁸ En este sentido, Oesterheld toma una táctica ya implementada en *Abril*. La editorial, utilizaba los recortes de papel descarte para la creación de nuevos títulos. Así surgió *Rayo Rojo* cuyo formato variaba de acuerdo a la disponibilidad de papel, llegando a medir seis centímetros de altura.

El editorial argumenta su diferencia con respecto a las matrices de género imperantes y busca inscribir a las revistas de Frontera en un sistema de literatura nacional. El discurso pretende atraer a los lectores atribuyendo a las series virtudes y facultades persuasivas: “moderna”, “original”, “de buena ley”, “de calidad”, “argentina”. De lo que se trata, es de construir una forma de validación y de consagrar mediante una estrategia retórica un producto distintivo. Por otra parte, las cartas de lectores acreditan esta búsqueda de legitimación ya que resaltan la calidad de la escritura de Oesterheld por sobre la del resto de los “argumentistas” y destacan su capacidad virtuosa de mantener el suspenso y la emoción.

Otra característica de Frontera es la organización periódica de concursos entre los lectores. Por ejemplo, un anuncio presenta bajo el título “El feliz Robinson de 1959” al ganador de una competencia. El premio consistía en un viaje “con todos los gastos pagos, a la isla de Robinson Crusoe”: “es argentino, de 18 años, 1.90 de estatuta, estudiante de Bellas Artes, en Córdoba. Su viaje a la isla Juan Fernández se efectuará durante el mes de marzo próximo. Oportunamente informaremos a todos sobre su aventura.”⁹

A pesar de su derrumbe financiero, durante el período comprendido entre los años 1957 y 1961, Frontera generó un espacio para cualificar el mercado. Las series que se editaron durante esos años, tanto a nivel de sus ilustraciones como de sus argumentos, ofrecieron a sus lectores productos enfrentados a los vigentes. Sustentadas en el éxito de sus predecesoras y en la maduración profesional de su editor, estas publicaciones transformaron el mercado y causaron impacto en sus lectores. En este sentido, subraya el dibujante Antonio Presa:

A los 18 años, despreciaba la historieta, ya había leído muchas cuando era muy chico y para mí estaba agotada. Entonces empecé a leer literatura, a Kafka y a Hesse y me daba cuenta que la historieta era limitadísima, que era prácticamente un arte circense. (...) Para mí la historieta era demasiado primitiva, demasiado tonta. Cuando surge Frontera, descubro un autor que ya conocía pero en un aspecto que no conocía. Surge un valor distinto, surge la narración. (...) Es el paradigma de la historieta moderna. (Presa, 2005)

⁹ El “vencedor”, publicó más tarde su relato: “A partir de allí se sucedieron una serie de comunicaciones con la editorial y, entre ellas, recibí una carta del maestro Breccia con sus felicitaciones. (...) ¡Imaginen todas esas circunstancias que se me presentaban de golpe! Me hacían vivir anticipadamente una fantasía inalcanzable”. (Revista TOP, 1982)

Oesterheld adopta el sistema de seudónimos y bajo la firma de H. Sturgiss o C. de la Vega, escribe decenas de historias para sus revistas. Desde su domicilio redacta, diseña y da forma a cada una de las revistas. Durante estos años su esposa Elsa y su hermana Nelly contribuían con el tipiado de los guiones y su hermano Jorge (quien firmaba como Jorge Mora) con el desarrollo de algunas de sus series. La opción de tipo familiar en el manejo empresarial da cuenta de ciertas limitaciones a la hora de enfrentar la organización. Algunos dibujantes fueron conscientes del obstáculo que suponía una labor tan abarcativa: “no se puede escribir 12 argumentos de historietas distintas, todos los días encerrado adentro de una pecera, y al mismo tiempo administrar y estar en la cocina editorial.” (Solano López, 2003a)

Esta idea es compartida por Hugo Pratt cuando considera que uno de los descuidos empresariales del guionista fue no haber delegado la escritura de las series consagradas: “no quiso perder la propiedad intelectual de sus personajes (...) Sobrevaloró su capacidad guionista”. (Sasturain, 2004: 53) Su reticencia para producir las historias en colaboración y su indiscriminada elección de los trabajos, lo llevaron a una situación en la que el volumen de producción superaba su capacidad creativa: “Usaba la noche para escribir, sobre todo el silencio total. Muchas veces se levantaba a las cuatro o cinco de la madrugada o se acostaba a esa hora” (Sánchez, 2006)

La idea de conformación de una cooperativa atrajo a los más prolíficos profesionales, entre ellos: Francisco Solano López, Carlos Roume, Alberto Breccia, Ivo Pavone, Hugo Pratt, Carlos Vogt, Daniel Haupt, Eugenio Zoppi, Néstor Olivera, Julio Schiaffino, Leopoldo Durañona, Jorge Moliterni y Arturo del Castillo. Evidentemente, intervenir en la gestación de una empresa resultaba una propuesta sugerente para los historietistas:

Oesterheld nos junta a todos en la casa y nos dice “vamos a hacer algo diferente, y en cierto momento, cuando la editorial tenga ganancias van a tener todos una participación societaria y cooperativa en la editorial”. Nos habíamos entusiasmado mucho. Nos planteó la cosa así: “supongamos que en las editoriales pagan promedio \$20 el cuadrito, nosotros vamos a pagar \$30, pero no los tenemos” Así que se anotaba todo en un cuadernito, tipo de almacén, para que cuando hubiera dinero, se repartiera entre los dibujantes. (...) Pero sucedió que la diferencia, el plus, no estaba ni estuvo nunca. La calidad del material era muy buena, y el trato, era muy estimulante (...). Cuando llegó el segundo o tercer año nos sentimos desencantados. (Solano López, 2003c)

Una de las diferencias de Frontera con respecto a otras empresas, fue su compromiso de no retener los originales. En contraste a otros editores que no pagaban los derechos de reedición, se estableció una política sobre la propiedad de los dibujos. Con todo, la ventaja del proyecto era doble: aseguraba una retribución más alta a la del mercado nacional y ofrecía la posibilidad de trabajar en historias calificadas. Los dibujantes reciben directivas aunque “disponen de libertad” para imaginar los rasgos de nuevas series. Oesterheld completa esta idea aseverando: “No los perseguía con imposiciones de ninguna clase y podían cambiar alguna secuencia”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 106) Solano López, subraya al respecto: “No había declaración de principios ni discusión ideológica, eran valores compartidos sin necesidad de expresarlos.” (Solano López, 2003c)

A pesar de la innovación temática y estilística, la empresa no pudo enfrentar las dificultades financieras. Carente de una mente empresarial que pudiera llevar a adelante tareas administrativas y gestiones comerciales, a su editor no le bastó la puesta en circulación de sus series para la obtención de un rédito sustentable. Por un lado, Frontera carecía de una imprenta confiable y de una cadena de distribución ágil y con alcance nacional. Al no poseer un taller de impresión propio (como la mayoría de las editoriales del mercado) se subcontrataba esta tarea. Por otro lado, mientras que las casas editoras de mayor tradición, se encargaban de destruir los rodillos y planchas de impresión de los números que distribuía para evitar que ingresaran al circuito de copias ilegales, en Frontera no se tomaban medidas para supervisar la venta. En este sentido, es sugerente la perspectiva de Solano López:

Misterix, previamente a la aparición de Frontera vendía 220.000 ejemplares por semana. Cuando Frontera empezó a sacar el Suplemento Semanal, donde estaba incluido El Eternauta, las ventas de Misterix bajaron de 220.000 a 40.000. (...) Tengo la siguiente imagen de los hermanos Seijas, que eran los imprenteros: los imagino mirando por la puerta, para ver cómo se iba el distribuidor con la tirada prevista, y cuando daba la vuelta el camión, uno le decía al otro: ‘ya se fueron, apretá el botón y tirá los otros 90.000 que yo voy llamando al distribuidor, para decirle que esta tarde le mando los 90.000 que faltan’. (Solano López, 2003c)

Otro de los factores que llevaron al cierre fue el deterioro en la paga a los dibujantes. Con los primeros retrasos y la acumulación de deudas financieras, los profesionales optaron por realizar colaboraciones para revistas del exterior. En la última etapa se evidencia la inclusión de material de importación, fundamentalmente de origen inglés. El circuito

inaugurado por Oesterheld como estrategia de comercialización, instaló una práctica que funcionó a partir de entonces como cimiento del trabajo de los historietistas: la colocación de material local en el mercado internacional. Con las nuevas oportunidades en Inglaterra, a través de la agencia Fletway, los dibujantes renunciaron al proyecto.¹⁰ Destaca Antonio Presa:

Oesterheld, todo el material que esta publicando lo lleva a Europa. Y sin darse cuenta le vende también el equipo de gente que colabora con él. Europa descubre que hay una cantidad enorme de dibujantes potenciales, muy buenos. Entonces mandan a sus representantes para armar Agencias en la Argentina, y de golpe y porrazo, sus revistas se quedan sin estrellas. (...) Oesterheld no puede hacer las revistas con dibujantes inexpertos, contratar a otros dibujantes, pero tampoco puede ponerse a la altura de los europeos y mantener el pago a su equipo. (Presa, 2005)

Ya en su etapa final, Frontera comenzó a editar la revista *Ernie Pike Batallas Inolvidables*, en la que se explota el éxito alcanzado por el mítico personaje. Constantemente Oesterheld recurre a la estrategia que le habilita su destreza técnica: renovar sus series más populares mediante la prolongación de los argumentos. Instruido como está en la fragmentación de los guiones, posee la capacidad de extender las historias y alterar las tramas intercalando pequeños cambios en series. La pericia consiste en maximizar los beneficios que les procura un fondo permanente. Sus historias constituyen un “stock” que asegura el ingreso rápido y la posibilidad de explotar un producto ya probado.

A partir de 1961, como consecuencia de las deudas contraídas, los títulos pasan al editor Emilio Ramírez. Bajo la denominación “Colección Frontera” se da continuidad a las series hasta 1962. Ramírez reedita “El Eternauta” en tres tomos mensuales; así surgió *El Eternauta*¹¹ publicada en formato apaisado y con una presentación notoriamente

¹⁰ El dibujante Víctor Hugo Arias, deja testimonio de esta experiencia común a varios dibujantes del staff de Frontera: “Aparece Hora Cero y Héctor Oesterheld me invita a colaborar en ella. Tenía ya para entonces bastante como para divertirme trabajando, cuando recibí una carta de Inglaterra en la que decían que necesitaban dibujantes para sus revistas y que habían visto trabajos míos, por lo que, al ver que mi estilo se adaptaba a sus publicaciones me proponían trabajo. Quinientos dólares por cada historieta. ¡Oh, los dólares...! Hicimos trato. Me llegó el primer script, realicé el trabajo, y también expedí el segundo trabajo realizado, pero después llegó una carta diciendo que como había problemas con el Correo Argentino entonces, me proponían que me fuera a trabajar allá. Que me pagarían más, y que además me ayudarían con el viaje, casa, etcétera. Obviamente partí, primero solo, y después con mi familia. Empezaban los años sesenta.”. (Arias, 1986)

¹¹ Para esta edición, Julio Schiaffino realiza nuevas ilustraciones en colores para las portadas, y se retocan los dibujos de algunos cuadros para facilitar la lectura de la obra. Ver: García y Ostuni, 2002: 131.

moderna. Tan significativo fue el éxito de la reedición que ya el segundo tomo anunciaba la salida de una “nueva” publicación dirigida por Oesterheld y con un título homónimo:

En muy pocos días, todos los ejemplares desaparecieron de la calle y nos fue imposible atender a los lectores que se acercaron personalmente para comprar un ejemplar en nuestras oficinas. (...) he aquí el resultado: ¡“El Eternauta” seguirá publicándose! ¿Cómo será esa revista? Suspenso, suspenso, amigo lector, pronto, muy pronto, lo sabrá. Eso sí, un consejo triple: colecciónela, colecciónela, colecciónela...

Si bien la fórmula del suspenso busca mantener la expectativa para generar un mercado, la recomendación de armar una colección da cuenta de un momento en que las “revistas efímeras” comienzan su curva descendente. En febrero de 1962 salió en los quioscos *El Eternauta*, llevando impreso un número 4, explicitando su continuidad con los tomos anteriores. Sin embargo, el producto esta vez es diferente. Con un promedio de cien páginas mensuales, la revista deja de ser apaisada para pasar al formato vertical y es más cercana al magazine de divulgación científica que a una revista de historietas. Siguiendo el estilo de *Más Allá*, se incluyen cuentos ilustrados y artículos de divulgación científica. En este marco, se destaca la renovación de “El Eternauta”. Oesterheld se encarga de redactar toda la revista así como la adaptación de la serie en formato de novela ilustrada.¹² La saga se prolongó hasta febrero de 1963 y concluyó en su número quince. El pasaje a novela se vincula con el interés de Oesterheld por obtener el reconocimiento de su producción, intentando cada vez que puede trasponer las normas que impone la escritura de un guión.

Tras el quiebre de *Frontera*, y a partir de la segunda mitad de la década, Oesterheld produce copiosas series y comienza a tentar suerte en nuevos géneros para sostener su economía. Así realiza historietas dirigidas al público femenino (*Karina*) y al infantil (*Billiken* y *Patoruzito Escolar*). Además de ensayar algunos trabajos de carácter humorístico se incorpora en el relanzamiento de *Misterix* y *Rayo Rojo*.¹³ Finalmente, a finales de los sesenta comienza a trabajar para la editorial chilena Zig Zag. Esta empresa, reedita sus títulos y le encarga nuevas series para dar contenidos a sus publicaciones. Pero su trayectoria, a finales de los sesenta, tuerce radicalmente el curso. “El Eternauta” en *Gente* evidencia ese pasaje.

¹² Algunos de los dibujantes que ilustraron la saga novelada fueron: Julio Schiaffino, Walter Fahrner, José Muñoz, César Spadari y Leopoldo Durañona.

¹³ En 1962 Yago había comprado el fondo de Abril y relanzó *Misterix*, *Rayo Rojo*. Durante este período (1963-1968) se destacan dos series de Oesterheld: “Watami” y “Mort Cinder”.

3.- Aprender practicando: maestros y aprendices

En este apartado el interés es reconstruir el modo en el que se configuró la profesión del historietista en la Argentina para explicitar las condiciones de producción y reconstruir las expectativas de movilidad. Para analizar perfiles profesionales y prácticas editoriales, me detendré en algunos hitos de la etapa de esplendor y en la transformación sufrida durante las décadas del sesenta y setenta. Durante ese “pasaje” es donde se distinguen cambios sustanciales en el modo de producción de los autores y en la autopercepción del medio.

Los rasgos que adquiere la figura del profesional de ninguna manera componen un cuadro armonioso. Por el contrario, las tensiones que se produjeron durante los años de consolidación del oficio, persistieron durante décadas como una “marca de origen”. Durante los años de apogeo se afirman las trayectorias en un espacio con instancias de reconocimiento y rechazo. En ese sentido, es notable el conflicto entre el sesgo comercial que adquiere la producción y el “proyecto creador” de sus realizadores.

Animados por la esperanza de obtener un “golpe de suerte” los historietistas permanecían atentos a la llegada de una postergada recompensa. El deseo de legitimidad y el fantasma de alcanzar, algún día, un destino artístico impulsa varias trayectorias. Obviamente, no todos los dibujantes y guionistas atraviesan por una crisis de “las ilusiones perdidas” y son dominantes los profesionales que buscaron obtener, por sobre todo, una rentabilidad solvente. Pero no puede obviarse la persistencia de otra posición: la de aquellos que viven su estado como una “circunstancia” permanente.

Uno de los caminos más frecuentes para acceder a la profesionalización era formando parte de los equipos de *syndicates* y empresas creativas. Editores y dibujantes como Guillermo Divito, Ramón Columba, Dante Quinterno y Héctor Torino supervisaron sus trabajos bajo un método de “producción colectiva”. No es casual que estos dibujantes provengan, al mismo tiempo, del campo publicitario en donde la segmentación “creativa” de la producción siguió los mismos patrones. Las experiencias de Eugenio Zoppi, Ivo Pavone y Juan Zanotto nos permiten dar cuenta de cómo se “entrenaba” a los dibujantes para homogeneizar un criterio profesional:

Eugenio Zoppi: En la editorial, pasabas a ser permanente después de haber hecho veinticuatro colaboraciones. Éramos del gremio de periodistas. En historieta ese número se hace rápido (...) En Patoruzito, se le daba prioridad al dibujo, en Columba no.

En Abril, se llegó a hacer un código técnico e instructivo, era un manual fabuloso. Cosas como que el personaje que hablaba tenía que estar a la izquierda, una cosa importante, porque sino las llaves se cruzaban. Y al que hablaba primero pero estaba segundo, había que hacerle un globo largo para no desubicar al lector, esas cosas. (Zoppi, 2002)

Ivo Pavone: Comienzo a trabajar desde muy abajo haciendo todo tipo de tareas, de “pegotero”, dibujando a lápiz, pasando a tinta, terminando, completando viñetas de otros, etcétera, casi te diría que era un trabajo de oficinista. Cuando finalmente me asenté se me permitió hacer lo que en realidad más me gustaba y que era la idea de cuando me decidí por el viaje a Buenos Aires: dibujar historietas. (Pavone, 2003)

Juan Zanotto: Empecé a estudiar dibujo en la Escuela Norteamericana, luego se llamó la Escuela Panamericana. Primero, estudié con Carlos Clement por correspondencia, y después en la Escuela. Y más tarde, ya salí a buscar trabajo. Y tuve suerte y encontré trabajo en una editorial llamada Códex, en su colección de Publicaciones Universales, que hacía un anexo sobre las historietas. Era muy interesante. (Zanotto, 2003)

Las citas describen un sistema de trabajo basado en la estratificación y división interna para la fabricación a gran escala. Respondiendo a un modo de trabajo de tipo fordista aunque un personaje o una serie sean inventados por un autor original “poco después el autor es sustituido por un equipo, su genialidad se hace fungible, su invento producto de oficina”. (Eco, 1999:260) Conocer la “cocina” del quehacer historietístico, suponía un valor agregado para aquellos que deseaban entrar al mundo profesional. Si bien se recalca en distintas publicaciones y academias que la tarea era “sacrificada”, al mismo tiempo, se aprecia que el trabajo en los estudios o en los hogares “siempre es placentero”. Sobre los tableros, los dibujantes sonríen y producen a gusto.

Los profesionales estables (que habían seguido el mismo derrotero que aquellos que pujaban por ingresar al circuito) animaban a los *amateurs* augurando que el trayecto hacia la consagración requería de resignación y disciplina. Así, Edgardo Vazquez Lucio (Siulnas) sostenía en un artículo bajo el título elocuente “La ductilidad del artista” que copiar estilos, era uno de los pasos obligados para el éxito. El argumento es contraponer una máquina al ritmo de un dibujante: “no nos horroricemos cuando nos juzguen “dúctiles” porque ello es la prueba fehaciente de nuestra superioridad ante el mecanismo” (Dibujantes, septiembre de 1954)

Basando sus criterios en el mercado, Ramón Columba aseguraba que en el dibujo había una carrera promisoriosa. Es significativa la comparación con la industria Disney en donde se busca ponderar la producción local a partir de patrones de abundancia: “Cuando

estuvo Walt Disney en Buenos Aires, hace dos años, quedó sorprendido cuando le presenté a casi trescientos dibujantes argentinos: “No sospechaba encontrar un foco tan grande y dudo que lo supere Nueva York”, me dijo”. (Columba, 1954)

Bajo la presentación “Verdadero ejemplo de constancia y dedicación” el dibujante Mazzone del equipo creativo de Quintero resalta: “Creo que hice de todo (...) desde vendedor de diarios hasta armador de autos, hasta encontrarme verdaderamente con lo mío”. (*Dibujantes*, enero 1954)¹⁴ En sus comienzos se destaca el oficio y el entrenamiento previo: “El manejo de las pesadas herramientas que utilizaba para el armado de los autos, me había alterado en tal forma el pulso, que a mi línea de dibujo yo la llamaba “tembleque”, debiéndome adaptar los trabajos a esa característica”. (Mazzone, op. cit.) De igual manera, los guionistas encontraban en la historieta la posibilidad de ascenso social. Leonardo Wadel deja constancia de su experiencia:

Estudiante regularón, estudioso apasionado, ferretero, bazarista y pinturero en el comercio de la familia, corredor de invendible chatarra, vendedor pésimo en bazares oligárquicos. (...) Oficina que era redacción, contaduría, recibitorio, expedición, embalaje, dibujantes, traductores, depósito, todo mágicamente distribuido. Publicaban casi exclusivamente historietas y novelas de origen inglés. Salvo una yanqui, afanada con mucho caradurismo: “Terry y los piratas”. Yo hacía las traducciones de los soporíferos textos al pie de los cuadritos. (Wadel, 1986)

Los recién iniciados tuvieron, al menos, dos recursos para instruirse en el oficio. El más acostumbrado consistía en llevar muestras de dibujo a la editorial y esperar que al editor le guste la carpeta para comenzar una prueba como ayudante en alguna serie consagrada.¹⁵ El segundo, implicaba entrenarse como colaborador en alguno de los estudios que los denominados “maestros” tenían en sus casas y que funcionaban como talleres-escuela. En todos los casos, el consejo ofrecido por el “experto” opera como incentivo para serenar el entusiasmo de los jóvenes aficionados:

Me agobia la responsabilidad de pensar que muchos hacen depender de mí su porvenir. Eso es demasiado. Yo lo único que puedo hacer es darle las normas que, a mi juicio, sirven para llegar (...) Buscar, primeramente, un maestro de los consagrados y copiar su

¹⁴ En el mismo número, el artículo “Aventuras de un dibujante pobre” desarrolla la labor de otro profesional, ésta vez, no tan prolífico como el anterior pero que por su afán, “promete”: “es posible que algún día Paz sea conocido (...) ejemplo de lo que puede realizar un joven con fe y con lápiz en la mano”.

¹⁵ Es ilustrativo el testimonio del dibujante Carlos Vogt: “Si les gusta el estilo de determinado maestro, síganlo; incluso cópienlo descaradamente. Será una excelente base para adquirir el oficio”. (Vogt, 1986)

estilo. Copiarlo tanto como se pueda, y una vez adquirido el estilo, practicar del natural hasta moldear cada uno su personalidad. (Columba, op. cit.)

Ahora bien, la industria local de historietas sigue el derrotero del sistema de *sindicatos* creado en Estados Unidos. El previo desarrollo de las distribuidoras de noticias en la industria periodística norteamericana, junto al pujante mercado de cómics, motivó la aparición desde comienzos de siglo de agencias intermediarias para la publicación de estos materiales. El impulso de un método de estandarización de la producción y división del trabajo creativo, se produjo cuando en 1915 se conformó la agencia internacional *King Features Syndicate*.¹⁶

Así, las empresas periodísticas se libraban de contratar dibujantes propios al mismo tiempo que renunciaban al derecho de exclusividad sobre los materiales publicados. La creación de los *syndicates* supuso un progreso en términos comerciales. Al desvincular la producción de cómics de las redacciones de los diarios se difundió el producto por otros canales. Gradualmente, la ampliación del medio aparejó su regulación técnica: se uniformó el formato de las viñetas, las dimensiones de las tiras, la cantidad de cuadros, etcétera.

En la Argentina, la adopción de manuales para la creación en equipo siguió la fórmula adoptada por la industria internacional.¹⁷ Las traducciones defectuosas y las adaptaciones apresuradas daban cuenta que la producción local seguía una lógica ya perfeccionada. Los proyectos fueron llevados a cabo por autores que una vez profesionalizados idearon sus propios emprendimientos. Son significativas las asociaciones de tipo familiar, como es el caso de los hermanos Columba, los Civita y los Oesterheld. Por otra parte, empresas como las de los dibujantes Dante Quintero (*Patoruzú*, 1936) y Guillermo Divito (*Rico Tipo*, 1944), evidenciaron el conocimiento publicitario a la hora de proyectar sus revistas.

Quintero le agregó su *copyright* a las licencias de comercialización, para rentabilizar el *merchandising* de sus creaciones: muñecos, indumentaria, pósters, disfraces, etcétera.¹⁸ De allí que una vez que el “Sindicato Dante Quintero”, estuvo diversificado, su creador

¹⁶ Su fundador, Moses Koenigsberg, desde 1905 se dedicó a la distribución de cómics para la cadena *Hearst*. Una de las consecuencias de la estandarización fue la implantación de géneros y formatos, como la *family strip*. Si bien el dibujo tenía una intención satírica, los argumentos eran respetuosos de la institución familiar y la ideología burguesa que retrataban. La sátira de Mc. Manus, “Bringing up Father” fue la primera que alcanzó sindicación mundial y una de las primeras publicadas en nuestro país.

¹⁷ Siguiendo a Jorge Rivera (1971) en los primeros años de los cincuenta en Estados Unidos se crea el *Newspaper Comics Council*, la *Comics Magazine Association*, entre otros códigos.

¹⁸ Una recopilación *avant la letre* del *merchandising* de Patoruzú puede verse en: *La Bañadera del Cómic*, 2001.

licenció la figura de Patoruzú con fines comerciales. En el caso de Divito, cabe destacar que el éxito de su revista le permitió administrar la explotación económica de “sus chicas” inmortalizadas como muñecas o los trajes de Gon-Ser, inspirados en sus dibujos. (Manrupe, 2004: 26)

Quinterno fue el fundador en 1935 del “Primer Sindicato Argentino de Distribución de Historietas” inspirándose en el *King Features Syndicate*. Parte de su proyecto, fue expandir su empresa a otras zonas de la industria cultural. A principios de los cuarenta, organiza un proyecto cinematográfico. El experimento dio por resultado el cortometraje “Upa en Apuros”, considerado un hito fundacional en la animación argentina. En cuanto a la producción de la serie, Quinterno le entregó a su equipo una especie de “decálogo” del que no podían apartarse a la hora del trabajo creativo. Otros editores comparten este proceso de normativas para imponer estilos gráficos. Además de direccionar una manera de dibujar y de escribir de acuerdo a los parámetros de la empresa, se orientaron los contenidos ideológicos de las series.

Como vemos, es clave la función de las agencias desde los años de consolidación de la industria, siendo los casos más significativos el del grupo norteamericano *King Features Syndicate*, el sindicato *Fleetway* de Inglaterra y el grupo *Surameris* de Italia. Estas empresas a través de sus agentes, proporcionaron cantidades de series para ser adaptadas al mercado interno. Para acomodar historietas a las dimensiones de distintas páginas o formatos, se cortan fondos, se reducen globos, o se borran los paisajes.¹⁹

En consecuencia, y en un momento histórico inclusivo desde el punto de vista cultural y social, una importante cantidad de dibujantes europeos (en su mayoría provenientes de Italia e España) que contaban con las destrezas manuales y técnicas requeridas, lograron incorporarse a las nacientes empresas. De manera pionera, el sindicato *Surameris* (creado por Abril) comienza a publicar material de origen nacional y a distribuirlo internacionalmente. Precisamente, a finales de la década del cuarenta, se instala en Argentina la editorial de los hermanos Civita. A través de sus revistas *Misterix*, *Salgari*, *Cinemisterio*, *La Gran Historieta* y *Rayo Rojo*, la empresa impulsa la promoción del oficio de guionista.

¹⁹ El testimonio del dibujante Carlos Roume es clave. Durante la década del cuarenta trabaja en agencias desarrollando viñetas para las compañías norteamericanas. Así describe un método extensivo: “teníamos que ganar lo que cobraba la tijera del editor (...) se compraba todo el material en el exterior- y se le decía: “Viejo, llename este pedacito”. Y deberían calcular más o menos por ese pedacito”. (Roume, 1986)

Césare Civita convoca a un plantel de dibujantes y guionistas italianos para trabajar en sus revistas.²⁰ El sindicato de Abril llega a diseñar un “Código Especial de Normativa” para homogeneizar un criterio estético. Dante Quintero también adoptó códigos de procedimiento para la realización de sus series; es el caso de la popular historieta “Patoruzú”, editada por primera vez en el diario *Crítica* (1928) y adaptada sucesivamente, durante décadas, para distintas publicaciones. En la sección “Cómo aprendí a dibujar”, Quintero aconsejaba a sus seguidores e impartía rigurosas lecciones para adquirir el oficio.

Al término de los años de esplendor gran parte de los dibujantes que trabajaban en las empresas nacionales, comienzan a prestar sus servicios al mercado europeo. La elección no es azarosa: el momento coincide con la recuperación del sector tras la depresión de posguerra y con la oferta de un importe en moneda extranjera, que no puede competir con la retribución local. Así los prolíficos profesionales comienzan a colaborar en *Fleetway Publications Limited* de Inglaterra.²¹

Por otra parte, la división maestros y ayudantes funciona como cadena de relevos: el maestro guía al ayudante en las artes del oficio para que éste en su madurez gráfica alcance un puesto profesional. La designación de “maestro” se reserva para los autores consagrados, mientras que a los dibujantes y guionistas sin trayectoria, se los califica como *amateurs*. El rol de “maestro” no sólo define una posición sino que impone modelos, inscribe tradiciones y construye vínculos privados difíciles de rastrear. El testimonio de Carlos Casalla (quien años más tarde se convertiría él mismo en “maestro” de aprendices) es ilustrativo al respecto:

Para conocer los primeros pasos del oficio planeamos la visita al estudio de uno de los indiscutibles maestros del país: José Luis Salinas. (...) sentía las palabras de Spilimbergo: “Deben ir a verlo, él es un maestro en lo suyo y seguramente no ahorrará consejos” (...) Nos estaba alentando a intentar la historieta, como labor para toda la vida. (...) salimos de la casa con un montón de ilusiones y ganas de comenzar en la nueva profesión de historietista. Han pasado más de 40 años y la charla con “Mi Maestro” no la he olvidado jamás. (Casalla, 1986)

²⁰ A este colectivo se lo conoce como “El grupo de Venecia”, integrado por el guionista Alberto Ongaro y los dibujantes Hugo Pratt, Paul Campani, Fernando Carcupino, Ivo Pavone, Bellavitis, Rinaldo D’ Ami y Dino Battaglia. En esta apuesta, Civita convoca a dos jóvenes guionistas para escribir cuentos y realizar píldoras editoriales: Julio Portas y Héctor Germán Oesterheld.

²¹ *Fleetway* se fusionó para convertirse *Amalgamated Press* y más adelante adoptó la sigla I.P.C. (*International Publishing Company*). La compañía tuvo una actividad intensa en varios países de Latinoamérica.

El contacto con quienes trabajan en las editoriales, les aseguraba a los aspirantes una vía de acceso a la profesionalización. Así, por ejemplo, José Muñoz a los 15 años de edad, por intermedio de sus profesores de la Escuela Panamericana de Arte, consiguió su primer empleo como ayudante de Solano López: “Dejé mi vida de joven obrero y abandoné los ácidos que me carcomían las manos”. (Muñoz, 2006) El pasaje es evaluado en términos de virtuosismo y progreso. Lo que está en juego es el ascenso social obtenido gracias a la actividad creadora. La división entre estables y recién llegados impone una jerarquía que es necesario sobrellevar si se quiere “hacer carrera”:

dedicamos hoy esta página a los primeros aficionados (...) En el corto lapso que van apareciendo las muestras que nos envían, han sido requeridos ya varios de ellos (...) se confirma así nuestra teoría cuando manifestáramos que formaban los aficionados el magnífico vivero al que se tendría que recurrir cuando las plumas de los magníficos maestros resultara insuficiente para cubrir la demanda que hoy existe en tal profesión. (*Dibujantes*, diciembre de 1954)

Ahora bien, aún cuando la empresa editorial no encarga la historieta a un equipo de trabajo, es habitual que un guionista o un dibujante deriven su producción hacia otros colaboradores. Es el caso de Armando Fernández, un guionista que trabajó ininterrumpidamente durante 36 años en Columba. El prolífico profesional, fue ayudante de Robin Wood, el “escritor estrella” de la editorial:

Cuando entré como ayudante de Robin, él tenía ya de ayudantes a Ricardo Ferrari y a Morhain. Porque tenía un problema, a pesar de ser un genio. En un momento Robin esta manejando diez o doce personajes de los más exitosos de Columba, en revistas semanales y quincenales. Tenía que escribir pilas de historias ¿cómo hace alguien por más bueno que sea para hacer eso? La respuesta es que tenía un equipo que le escribía los guiones básicos. Y yo me incorporé a ese equipo porque quería aprender. (Fernández, 2006)

La función del “ayudante” puede compararse a la que en otro contexto y etapa de producción asumen los “negros”, el ejemplo de Alejandro Dumas es manifiesto en ese sentido. En la historieta el oficio comprende un abanico muy variado de tareas: desde entintadores, coloristas, rotulistas o fondistas hasta quienes calcan los dibujos, modelan o manejan el archivo de imágenes: “tenía un ayudante que me buscaba información y a todo lo que había que rellenar de negro yo le hacía una cruz para que me lo rellenara. Muchas veces aparecía un dibujo con una cruz en lugar de negro”. (Zoppi, 2002)

Mientras que algunos profesionales incorporaban personal con el fin de ahorrar tiempo y presentar a término las series, otros, recurrían a métodos menos convencionales. Por ejemplo, el dibujante Luis Olivera afirma que debido a la premura de tiempo, recortaba diccionarios y pegaba figuras: “pegaba para poder entregar; si yo quería hacer una batalla, necesitaba un edificio ya hecho y lo pegaba. Eso no lo puedo hacer en Europa, pero acá sí se podía”. (Olivera, 2004: 24) Otra técnica efectiva consistía en producir en los tiempos libres la mayor cantidad de páginas para tener “adelantado el material”:

Tenemos la posibilidad de hacerlo en nuestra casa, no tenemos que trasladarnos, una hora de viajar para ir a la oficina y otra hora para volver, para nosotros significaban dos horas extras de trabajo, que como se pagaba a destajo, “tantos cuadritos por historia” y no por mes, dos horas diarias, en vez de usarlas para viajar las usábamos para estar sentados trabajando. Además el viaje implica dinero. (Solano López, 2003c)

A pesar de la importancia que reviste el trabajo de ayudante, su labor queda opacada por la figura de autoridad: aquel quien firma la obra se convierte en autor integral de la creación y el resto permanece en el anonimato. No obstante, los entintadores o fondistas, por ejemplo, realizan tareas de gran trascendencia en el acabado final del producto. La composición de los fondos en los que transcurre la escena o los entintados de los cuadros, es determinante a la hora de evaluar la calidad gráfica de una historieta. Antes del uso de la computadora, muchos dibujantes requirieron de la intervención del colorista para aplicar el color directo. A pesar de ello, los ayudantes ni siquiera figuran en los créditos de la publicación.

En cuanto a la remuneración, era corriente que el historietista no recibiera un salario sino que los editores fijaban una suma “por cuadro dibujado” en el caso de los dibujantes, o por episodio en el caso de los guionistas. Los honorarios se tarifaban por cada viñeta y en el caso de Columba, cada dibujante era asignado en una planilla a una categoría cualitativa. La mayor aspiración de un profesional era el acceso al rango más elevado, una jerarquía que no sólo aportaba beneficios económicos, sino la posibilidad de plantear exigencias laborales.

La producción debía adaptarse, asimismo, a los formatos y a la periodicidad de las publicaciones. Estos aspectos técnicos de la producción no pueden ser soslayados. Por un lado, el tamaño de la página (que dependía muchas veces de que las empresas tuvieran papel o de sus estrategias comerciales), obligaba a los profesionales a adecuar sus dibujos a

la norma editorial. Por el otro, la periodicidad de los álbumes determinaba no sólo los tiempos de entrega sino que prefijaba, en gran medida, la calidad del producto.

Cuando los editores importaban material de los *syndicates*, tenían que readaptarlo al formato, diseño, páginas y periodicidad de la publicación local. Así, por ejemplo, una serie norteamericana editada originalmente en entregas de dieciséis páginas semanales, en Argentina, comenzaba a editarse quincenalmente en entregas de cuatro páginas, reduciendo el tamaño de los cuadros y pegando sobre los globos de cada viñeta, textos mecanografiados en español. El oficio de “pegador de globos” era una de las tareas elementales que se le asignaba a los recién llegados aunque gradualmente se los habilitaba al calcado de imágenes y otras labores básicas. El resultado, en muchos casos, era defectuoso: el lector podía llegar, inclusive, a percibir bajo el rótulo superpuesto el globo original.

En síntesis, una cuota de talento y voluntarismo fueron condiciones suficientes para alcanzar el oficio. La lógica del sacrificio recae siempre en los aficionados, aquellos que carecen de “un nombre” y de cierto reconocimiento: “no trate nunca de discutir con el Director los precios. El nuevo dibujante debe al principio sacrificarse”.²² Obviamente, que la promoción de profesionales en el circuito de historietas, no es un rasgo excepcional. Ya desde las primeras décadas del siglo, las revistas y los diarios, hicieron posible el surgimiento de autores que supieran “escribir contra reloj”. Es clave la constitución de un espacio dividido entre los escritores “herederos”, aquellos provenientes de una clase acomodada que practican la literatura “para singularizarse en los salones de sociedad” (Rivera, 1998) y los “profesionales” aquellos para quienes ganarse la vida escribiendo es una dura tarea.

Como vemos, durante los años de oro, el “reclutamiento” de guionistas y dibujantes fue un recurso fundamental para conformar la industria. En las publicaciones abundan los avisos de cursos por correspondencia y se acentúa la virtud del oficio. Bajo el lema “profesiones nuevas para ganar mucho dinero” anima a los lectores para que “estudien cursos rápidos y sencillos”. Múltiples trabajos “estaban al alcance de la mano” con sólo adquirir entrenamiento sistemático y acatar exigencias mínimas. Las dificultades técnicas están ausentes en los anuncios que ofrecen las escuelas y agencias. En los anuncios nada parece imposible y las nuevas profesiones son presentadas como accesibles para cualquiera que

²² Si bien la cita pertenece a Alex Raymond, el método de la Escuela Norteamericana de Arte fue difundido ampliamente en los cincuenta en Argentina. (Raymond, 1951: 59).

sepa, simplemente, leer y escribir.²³ Incluido en el mundo de las novedades prácticas, el dibujo de historietas es resaltado en las revistas, figurando junto a la fotografía, el periodismo, el programador de computadoras electrónicas, el experto en publicidad, la tecnicatura en televisión moderna y hasta el experto en astronáutica y física nuclear.

Siguiendo lo publicitado, quienes acceden al dibujo o el guión, lo hacen para mejorar una situación menos afortunada. Ser creativo de historietas es, en todos los casos, “dar un paso al frente”. Así, quien no tenía una educación autodidacta en ilustración, podía formarse a través de un circuito de institutos, de cursos por correspondencia, o adquirir el conocimiento a través de las lecciones impartidas por las mismas publicaciones. Las “academias” de artes y oficios, funcionan como instituciones para adquirir las técnicas de una “profesión prometedora”.

4- Academias de artes y oficios

Distintas instituciones de formación profesional funcionaron durante la etapa como “universidades del dibujo”. La retroalimentación garantizaba el crecimiento de un público de consumidores de productos y servicios: las revistas especializadas apoyaban a las academias y éstas estimulaban a los alumnos a que lean las publicaciones. Como veremos, la transmisión y enseñanza bajo la metodología del atelier-taller y una mirada reglamentada por imperativos que vinculaban la estética con el Arte, dio lugar a una perspectiva general del campo. A continuación, me detendré en casos que desde distintos lugares y con diferente grado de formalización, inspiran en los dibujantes un sentimiento de pertenencia

²³ Transcribo algunos anuncios ilustrativos: “Conozca el valor de sus manos. ¡Las Editoriales, las Agencias de Publicidad, pagan elevadísimos sueldos a un buen Dibujante! ¿Por qué? Porque la demanda es enorme: avisos en los diarios y revistas, historietas cómicas y de aventuras, ilustraciones, portadas de libros, material publicitario, folletos, etiquetas, displays. ¡Un inmenso campo de posibilidades que usted debe aprovechar! (Escuela de Arte y Diseño). “Estudiando EN SU CASA y POR CORREO Usted puede progresar y aumentar sus ganancias sin desatender su ocupación actual. No necesita tener conocimientos previos. Basta que sepa leer y escribir para estudiar nuestras FAMOSAS LECCIONES PRACTICAS y obtener su diploma de Técnico en Radio y Televisión” “Estudie en su casa. Cursos personales por correspondencia dirigidos por Profesores y Maestros Especializados en la Enseñanza de adolescentes y Adultos sin Fines de Lucro. Premiamos a nuestros alumnos con viajes a Buenos Aires y Mar del Plata” (Escuelas Sudamericanas Profesionales). “Como ya lo han hecho más de 500.000 alumnos en el continente, aproveche nuestro sencillo y fácil sistema de enseñanza en el Hogar (Por Correspondencia). Miles de Diplomados gozan hoy de un mejor nivel cultural. Y para ambos sexos”. (Universal Center). ” Cabe advertir que si bien se promociona el ingreso de la mujer al dibujo profesional se trata de un mundo cerradamente masculino.

al “mundo del artista” produciendo, al mismo tiempo, un programa de percepción para los iniciados en el oficio.²⁴

- *Revistas para profesionales*

El alcance de *Dibujantes (revista informativa y de orientación)* tiene un papel clave en la educación autodidacta de los profesionales del dibujo. Su primer número salió a la venta en septiembre de 1953 y los últimos circularon con algunas interrupciones, hasta el inicio de la década del sesenta. La portada reproduce el estilo de las publicaciones de moda: Guillermo Divito, a la manera de un actor cinematográfico, posa en el sofá de su residencia mientras exhibe una sonrisa y diseña sus exitosas creaciones. En las páginas centrales se desarrolla su carrera y las fotografías lo muestran fumando en pipa y acariciando a su perro.

La imagen sugiere confort, distinción y actualidad: un hogar a leña, un mobiliario lujoso y maquetas de embarcaciones. El epígrafe acentúa lo que el estereotipo propone: “Hombre del siglo XX y dibujante del XXII”. Este primer número marca el derrotero general de la publicación. Todas las tapas parten de un enfoque en el que se promueve estelarmente la figura profesional. Desde el tratamiento fotográfico hasta la diagramación de contenidos,

²⁴ Inclusive, la televisión fue un espacio que vino a funcionar como una herramienta didáctica más. Prueba de ello, es el ciclo televisivo “Dibujemos con”, emitido por Canal 7 por entonces perteneciente a la cadena Radio Belgrano. El programa salió al aire a partir del 2 de octubre de 1955, tres veces por semana (los martes, jueves y sábados) desde las 20.30 horas hasta las 21 horas. El ciclo fue conducido por Humberto Vilchez Vera y Diana Lester. Los lectores podían acercarse a los autores en tanto “telespectadores” de las emisiones en directo. El programa refleja la precariedad de los inicios de la televisión y sus realizadores resaltan la actividad pionera del vivo, sugiriendo que se trata de un ensayo excepcional. La aspiración es brindar al público, los instrumentos para una carrera promisoriosa mediante la “docencia en vivo” de dibujantes consagrados. El énfasis está puesto en el contacto directo con los lectores de historietas, dando por supuesto que se trata del mismo público televisivo. Al final de cada emisión los asistentes recibían un autógrafo, un consejo y con mayor suerte, un dibujo dedicado. Una vez por semana se invitaba a niños al programa al piso, se los ubicaba espacialmente como en un aula y, en el frente, ocupando el lugar del maestro, el invitado dibujaba en una pizarra. Las emisiones con modelo vivo eran frecuentes cada semana. Para el caso, se posaba durante los minutos que duraba la transmisión, mientras el dibujante en un panel copiaba con urgencia la figura humana. Como vimos, las “tertulias de dibujantes” constituyeron una característica durante la etapa. La televisión pareciera contribuir a esa representación: lugar de entretenimiento y reunión festiva en donde la armonía funciona como rasgo de identidad gremial: “En alegres reuniones de franca y cordial camaradería han desfilado los mejores valores del dibujo argentino, uniéndose en un estrecho abrazo humoristas, ilustradores, publicistas y todos los que, de un modo u otro, reflejan la vida con sus lápices traviesos. Jamás en la corta pero fecunda vida de nuestra televisión, han desfilado un conjunto de estrellas como el que lo ha hecho en nuestro teleprograma”. (*Dibujantes*, diciembre de 1955)

la revista evidencia una apuesta moderna en donde el aspecto publicitario ocupa un lugar preponderante.

De periodicidad mensual, la tirada oscilaba entre los quince mil y los veinte mil ejemplares y según Osvaldo Laino, su director, “se agotaba rápidamente”. Aparecía en los quioscos el primer miércoles de cada mes y su costo era de \$6, contemplando la suscripción semestral y anual por el costo de \$30 y \$60, respectivamente. *Dibujantes* tenía distribución en el interior del país, pero el mayor porcentaje de sus lectores residía en Buenos Aires.

En los editoriales se enfatiza el carácter nacional de la misma, distinguiendo que para ser un buen profesional, hay que ser lector de la revista. Fue una iniciativa del dibujante Juan Ángel Sagrera, aunque posteriormente ocupó su dirección Osvaldo Laino, entrenado en el dibujo y en el desarrollo de campañas de publicidad. La revista contó con la colaboración de un colectivo de dibujantes: Roberto Battaglia, Alberto Breccia, Siulnas, Juan Angel Sagrera, Calé y Eduardo Ferro, entre otros. En el lanzamiento se sostenía:

Los dibujantes argentinos formamos una familia, una gran familia unida, donde todos y cada uno desde el lugar más encumbrado hasta el más modesto colaboran en el anhelo común del perfeccionamiento, de dar siempre más de sí mismos para el engrandecimiento de nuestra profesión, que es una de las formas de darlo todo por el engrandecimiento de la Patria. (“Nuestra razón de ser”, septiembre de 1953)

Del editorial se desprende que la revista se posiciona como un tipo de institución educativa que legitima el cooperativismo como un valor agregado. El valor de la “familia” pondera la existencia de un “círculo amistoso”, por encima de las jerarquías profesionales. Asimismo, las fotos evocan un clima de camaradería reflejando un grupo de pertenencia que va más allá de lo laboral. Además, se evidencia que la relación enseñanza-aprendizaje constituía uno de los pilares manifiestos: “fue una escuela sin bancos ni tinteros, sin pizarrón o maestros frente a la clase, pero en el fondo teníamos toda una Universidad”. (Laino, 2006)

La revista se arroga la ejecución de “una cruzada” de formación didáctica. Una fotografía describe: “Los prestigiosos dibujantes Roberto Battaglia y Alberto Breccia, proceden a seleccionar los trabajos de los aficionados que intervendrán en la selección final para nuestro SUPLEMENTO”. Se enfatiza que el Jurado elegirá los trabajos que tengan “standard profesional, considerando, claro está, de que se trata de aficionados a los que solamente puede faltarle el oficio que requiere la profesión” (*Dibujantes*, julio de 1954). A los “otros” aquellos que ni siquiera dibujan módicamente bien, se les reserva un segundo camino:

“tendrán siempre nuestra palabra de aliento o el consejo que nos soliciten”. Es evidente que nadie queda afuera. A la larga, aún los menos habilidosos, “si quieren, pueden”.

Una publicidad retrata un figurín de madera: “Serás lo que debas ser, o si nó no serás nada”. La expresión dice mucho: la revista *Dibujantes*, lo hará dibujante. El plus didáctico se proporciona a partir de anécdotas, fotografías que muestran el “ambiente” de trabajo y los consejos impartidos por los entrenados. *Dibujantes* tenía una sección fija dedicada a los *amateurs*. Quienes deseaban publicar debían pegar en el dorso de su muestra un cupón troquelado con sus datos personales. La Dirección publicaba las respuestas en el *Correo del Suplemento*.²⁵ Las contestaciones eran siempre optimistas: el que dibujaba defectuosamente, debía seguir practicando y en ningún caso se lo disuadía a probar suerte con otro oficio. El perfeccionamiento constituía el *leit motiv* para llegar al objetivo:

Dardo Velez (Rosario): sus dibujos están bastante bien, pero aún le falta un poco. Envíe una nueva muestra, ajustándose a las medidas que indicamos (...) **Aníbal De Santis (Berisso):** Su entusiasmo supera a sus condiciones actuales, pero aún es demasiado joven y no dudamos que si sigue practicando llegará a realizar trabajos publicables. (...) **Mario Suarez (Hurlingham):** Va bien encaminado en la forma de estilizar sus monos, pero aún no están en condiciones de ser publicados. Sus pocos años hacen abrigar esperanzas para su futuro (...) **Ignacio Barrias (Rosario):** Hay un poco de “dureza” en sus monos, pero se vislumbran condiciones. Envíe más adelante otra muestra (sin aguada). No dudamos de que pronto estará en condiciones de que sus dibujos sean publicables (...) **José Bauzá (Rauch):** Haga suyas las consideraciones hechas a Barrias.

Dibujantes apuntó al estudio “a medida” y mostró su utilidad como material de consulta. Trazó el perfil de numerosos dibujantes, inclusive de aquellos que aún no tenían una trayectoria copiosa y que todavía no eran populares. Así se dio a conocer el trabajo de Quino, Mazzeo, Aboy y Casadei en la sección: “La figura que surge”. En cada retrato se realizaba el camino arduo que habían seguido y cómo con persistencia, habían logrado ser reconocidos por su capacidad individual. Se resalta que ninguno tuvo “un pasado fácil” y, sin embargo, “hoy son gente muy ocupada”. La fórmula repetida hasta el hartazgo es “el talento se trabaja” y ello funciona como garantía del sueño de cada aficionado:

²⁵ También tenía otra sección titulada “Correo del aficionado”, en la misma los lectores que querían relacionarse con “los amantes del dibujo”, enviaban sus datos postales para que les escribieran: los anuncios eran del tipo: “deseo entablar correspondencia con joven o con señorita aficionados al dibujo” o bien “quisiera relacionarme con personas de ambos sexos para cambiar impresiones sobre historietas”. Por último, en una sección titulada “De colega a colega”, los profesionales respondían a la “consulta técnica de sus lectores”.

Si vos comprabas Rico Tipo o Patoruzú, había diez avisos de lugares en donde te enseñaban dibujo por correspondencia. Pensá que la compraban trescientos mil lectores por semana. La compraba el mecánico, que aburrido en su taller, por ejemplo, una tarde, mandaba el cupón y terminaba en una Redacción, haciendo dibujos. Estaba latente, la idea estaba en el aire de esa época, había tipos que tenían por hobby el dibujo y la electricidad, bueno, ese tipo podía tirarse por un laburo o por el otro. De pronto, salía un relojero, un electricista... o un historietista. (Nine, 2001)

En los editoriales abunda el sensacionalismo, la nota que celebra el inminente triunfo y cierto artificio o manipulación para resaltar el carácter troncal que tenía la revista en la trayectoria de los futuros consagrados: “La mies que fue sembrada da su fruto, y podemos, sin falsas modestias, enorgullecernos de nuestra tarea en el surco. Cabe reconocer, sí, que la tierra a labrar era fértil, que los hombres preparados para trabajarla eran aptos y que faltaba tan sólo quien dejara caer la semilla en él.” (*Dibujantes*, febrero de 1954)

La búsqueda de jerarquización del medio tuvo una impronta fuerte en cada entrega. La publicación incorpora la cuestión técnica como valor central de la cultura artística. Así, mediante ejemplos célebres, busca compensar ausencias de saber y de legitimación cultural. Por ejemplo, en un artículo se destaca que Churchill, había sido estadista, pintor y también... dibujante.²⁶ Las mujeres no estaban exentas, por el contrario, en se resaltó su idoneidad para ejercer el trazo artístico; pero también se definieron los límites precisos del oficio. En todos los casos, su rol no podía ser más que subsidiario:

Nunca el arte ha establecido un sexo determinado para sus cultores. Nos dice Ud. que le agrada dibujar historietas, pero que no nos manda una muestra por darle vergüenza. (...) ¿qué profesión se adapta mejor al temperamento femenino que el dibujo? ¿Es que no ha ojeado nunca una revista? ¿No son, acaso, mujeres la mayoría de los artistas que nos asombran desde las páginas de las revistas de modas, con sus creaciones? (...) Ud. *debe ser dibujante*, Ud. y todas las muchachas como Ud. que aman el dibujo, viven en este mundo del dibujo y SIENTEN como dibujantes, lleven o no pantalones. (*Dibujantes*, julio de 1957)

A pesar del estímulo permanente que *Dibujantes* y otras publicaciones llevaron adelante a través de sus páginas, la única mujer que publicaba regularmente historietas durante la etapa de auge, fue Martha Barnes.²⁷ Previamente, Idelba Dapuetto había publicado algunos

²⁶ “para las navidades, realiza algunos apuntes a color que manda reproducir para sus tarjetas personales de felicitación. (...) se amolda a los gustos de su público. Ni siquiera ÉL puede dibujar lo que le de la gana.” (*Dibujantes*, septiembre de 1954)

²⁷ Los trabajos de Barnes pueden rastrearse en las revistas de editorial Difusión, Columba, Récord y Códex, entre otras. Asimismo, colaboró intensamente en la editorial D.C. de Estados Unidos.

trabajos pero, al poco tiempo, se retiró del oficio. Más adelante, en la década del sesenta, la gráfica de Gisela Dester ocupará un lugar destacable como ayudante del dibujante Hugo Pratt.

La revista dicta qué es lo valioso para su público y le ofrece el *know-how* para su superación profesional. El aprendizaje es funcional: se practica para conseguir un empleo en alguna agencia de publicidad, en las publicaciones de historieta o en los estudios de diseño. La tensión es permanente, por un lado, se persigue el “desinterés en la práctica” para obtener legitimidad y dejar de lado los aspectos “materiales” del oficio: “es obvio aclarar que ser dibujante implica poseer vocación, desinterés, armonía” (*Dibujantes*, noviembre de 1953). Por el otro, para ser un profesional, el *amateur* debe insertarse en el mercado y renunciar “temporalmente” a su estilo y aspiraciones. Ambos procesos están imbricados: consagración profesional y legitimidad artística.

La revista convivió en el mercado con otras dedicadas al entrenamiento técnico. Aunque ninguna alcanzó la notoriedad de *Dibujantes*, de manera destacada, *Atelier (revista de los dibujantes y pintores argentinos)* funcionó como un espacio alternativo para la formación profesional. Ya su título evidencia el interés por incluir la práctica del dibujo en un marco ligado a las artes plásticas.²⁸ De periodicidad mensual, la publicación salió a la venta en los quioscos en julio de 1957, bajo la Dirección de Guillermo Nowell, quien había ocupado la Dirección de *Dibujantes*, tras la partida de Osvaldo Laino.

La publicación es técnica y ofrece cursos para entrenar a sus lectores en múltiples destrezas: entrenamiento para la percepción de los espacios, ejercicios de composición para la figura y el entorno, exploración de la pintura y optimización del color. Se destaca en las portadas la figura femenina y son numerosos los artículos que enseñan a dibujar con modelo vivo. Las instrucciones son rigurosas; extensas notas ilustran de qué manera se debe estudiar la anatomía de los cuerpos y se acentúa la consigna: “dominar perfectamente las proporciones ha de ser la meta primordial de los dibujantes y pintores”.

- *La Panamericana*

²⁸ De manera evidente, un artículo presentaba el “Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos” (noviembre de 1957) con la presencia de Lino Eneas Spilimbergo y Eugenio Daneri como presidentes honorarios.

Para los jóvenes dibujantes, resultaba una ventaja comparativa estar instruido en las prestigiosas academias de dibujo que, por entonces, abundan en Buenos Aires. Para los *amateurs* del interior del país todavía quedaba la posibilidad de asistir a las clases, pero por correspondencia. La más prestigiosa, era la Escuela Panamericana de Arte (EPA) fundada en el año 1955. El antecedente inmediato que impulsa la creación de la escuela, es la publicación del libro *El dibujo a través del temperamento de 150 famosos artistas* (1953). Editado por Enrique Lipszyc, el manual ofrecía un detallado catálogo de técnicas para ilustrar historietas y obtener a partir de ello, una carrera como dibujante.

La Panamericana comenzó sus actividades bajo el nombre Escuela Norteamericana de Arte, copiando la razón social de una prestigiosa escuela de dibujo de Estados Unidos. En sus inicios, tanto en sus publicaciones como en su método, la academia seguía el modelo y sistema norteamericano, lo que generaría posteriormente un pleito con la “Escuela de los 12 famosos artistas”, que había nacido bajo esa misma denominación.

Más tarde, pasó a llamarse Escuela Panamericana de Arte y desde entonces, desempeñó la dirección Enrique Vieytes ocupando ese cargo, durante el periodo: 1954-1968. A partir de 1960, fue incorporada a la Escuela Nacional de Bellas Artes. La adscripción a la enseñanza oficial, permitió que la escuela expidiera el título de “Maestro Nacional de Artes Visuales”. Siguiendo esta premisa, estudiar en la Panamericana permitía a una significativa cantidad de aspirantes, acceder a otros canales para el sostenimiento económico.²⁹

Ya con la dirección de David Lipszyc, a partir de 1968, la institución establece nexos con el Instituto Di Tella. De manera significativa, se organiza la Bienal Internacional (1968) y forma parte de una serie de estrategias de legitimación de la historieta. De hecho, la incorporación de una imagen pop de la Gioconda como slogan de la escuela, se produce durante estos años. Su diseñador, Pino Migliazzo³⁰ destaca: “mi sangre bullía, sabía lo que en otros lugares se estaba haciendo en cuanto a gráfica fresca, joven” de allí que no resultaba extravagante el ejercicio de desacralización: “fue natural pensar en un símbolo tan divulgado como la Gioconda, imagen de la cual se habían hecho marcas populares como en los envases de dulce de membrillo y batata, de pastillas o de púas para discos”. (Milas, 1989)

²⁹ Se preveía que los alumnos egresados, podían continuar sus estudios en un nivel universitario, optando entre algunas de las llamadas Artes Aplicadas: Publicidad, Diseño Industrial, Decoración, Ilustración, etcétera.

³⁰ Pino Migliazzo, ejerció como docente en la EPA entre 1966 y 1972. En 1983, Martín Mazzei se encargaría del diseño del frente de la academia, pintando junto a Emmo Rossi, Luis Torres, y un grupo de estudiantes, una imagen ampliada de la Gioconda en el frente de la sede del barrio de Belgrano. (Milas, 1989: 21)

En la EPA daban sus cursos de dibujo los más destacados del medio, personalmente y por correspondencia.³¹ En el último tramo de la década del cincuenta, dada la situación crítica por la que atravesaban algunos profesionales optan por dedicarse a la docencia. Dar clases en algunas de las academias de dibujo que proliferan por entonces constituyó un recurso viable y, al mismo tiempo, prestigioso para los denominados “maestros”. La promoción respondía a un circuito virtuoso que por esos años resultaba fecundo: “los que entraban a la Panamericana se encontraban con Breccia o con Pratt, y más que eso no se podría tener. Se creó una especie de fanatismo, eran como ídolos.” (Garaycochea, 2007)

En efecto, la EPA contaba con un *plus*: un cuerpo de profesores de renombre fue reunido para dar lecciones a los jóvenes aficionados. Dibujantes como Alberto Breccia y Hugo Pratt, resultaban figuras célebres que atraían la admiración de los adolescentes entusiastas de la historieta. El dibujante José Muñoz, destaca el interés que éstos despertaban entre los aprendices y evoca sus años como estudiante en la Panamericana:

Tenía 12 años y mis viejos me llevaron allí, a la calle Paraná al 600, era un departamento minúsculo de dos ambientes. Justo en ese momento, Pratt estaba terminando su ciclo lectivo, yo quería aprender con Pratt porque estaba poseído por su trabajo. Pero él estaba terminado, sólo alcancé a verlo, tostado, buen mozo, italiano de importación. Estaba con una camisa blanca, bien tostado, era más o menos Hollywood para mí. (Muñoz, 2007)

De manera ejemplar la revista *Dibujantes* fomentó la idea a través de sus sucesivos números que en la EPA “estaban los mejores”. Bajo el slogan “12 famosos artistas harán posible que usted tenga una carrera exitosa”³² (que seguía el modelo de la Escuela de los Famosos Artistas) se alentó a los lectores a que compren el prestigioso curso. En lugar de resaltar la dificultad, se evidencia que la fortuna es posible si se siguen las instrucciones. El comprador del método es presentado como “un privilegiado” entre miles de aficionados:

Ahora, enteramente por un nuevo y único método de estudio por correspondencia, Usted y todo joven, hombre o mujer, con talento artístico puede prepararse para una

³¹ Además de cursos de dibujo de historieta (aunque no de guión) la escuela dictaba “Ilustración Periodística y Publicitaria”, “Dibujo y Pintura”, “Diseño gráfico”, “Decoración de Interiores”, “Fotografía artística”, “Historia de las Artes Contemporáneas” y diversos talleres. La institución contaba con filiales en Brasil y en Perú.

³² El “curso de los famosos artistas” costaba \$890, y dado el importe que esta suma representaba para la época, se podía adquirir y pagar en mensualidades. El curso completo constaba de 120 lecciones e incluía cinco especialidades; junto a las entregas se brindaba una carpeta para archivar y una “carpeta- caja” para conservar los trabajos prácticos. Estaba dividido en 15 meses de estudio. Se incluía material como hojas para dibujar a lápiz, cartulinas y bolsas con membrete para enviar los trabajos a la EPA. El comprador recibía pruebas y cada mes debía remitirlas a la dirección postal de la Escuela para su evaluación.

exitosa y lucrativa carrera artística. Doce exitosos artistas, actualmente los mejores y los más conocidos dibujantes, han reunido sus conocimientos para preparar un nuevo, más efectivo estudio por correspondencia: el Curso de los Famosos Artistas (...) Y es un gran privilegio, sin duda alguna, estar capacitado para estudiar un curso preparado por ellos.

Todos los docentes eran destacados en el medio: Alberto Breccia, Hugo Pratt, Carlos Roume, Joaquín Albistur, Luis Domínguez, Pablo Pereyra, Joao Mottini, Carlos Freixas, Narciso Bayón, "Tito" Menna, Rodolfo Claro y Enrique Vieytes. Los cursos de especialidades que se dictan son: "historietas, ilustración, publicidad, humorismo, caricatura, ilustración de la chica bonita y pintura". Las colecciones fasciculares de los "famosos artistas" fueron editadas por el sello Lipszyc. En distintas publicaciones de los hermanos David Lipszyc y Enrique Lipszyc, se insiste en un método para el aprendizaje del oficio. Destaca Rubén Frascara, profesor de diseño gráfico en la EPA: "Pienso que lo de "Norteamericana" fue una estrategia de marketing de Lipszyc. El método era el mismo en todas partes: el antiguo sistema Máster-aprendiz. Se hacían copias, imitaciones. Yo enseñaba Fundamentos Visuales normalmente y no alternaba en los talleres de "los famosos artistas" del segundo año". (Frascara, 2007) De manera ejemplar, en el libro *La historieta mundial* (1957) Enrique Lipszyc busca orientar al lector bajo el título "Primeras palabras":

En la Era de la Ilustración, nos ha sido permitido, por una feliz conjunción de factores favorables, materializar una gran necesidad del ambiente artístico; un libro que mostrara, por lo menos a grandes rasgos y en forma sintética, qué es lo que se hace en materia de ilustración, cómo se hace, se trabaja y qué perspectivas existen, y cómo se llega al triunfo en el dibujo. Esperamos que esta obra sirva de aliento, inspirada y provechosamente, a todos los aficionados fervorosos, ávidos de progreso y de bienestar. (...) a aquellos que tienen la Fe de ver un poco más lejos. (Lipszyc, 1957)

En la Panamericana se alienta a ganar dinero mediante el dibujo, pero nunca se deja de lado la trascendencia del dibujo como arte. El profesional y el artista coexisten sin aparente conflicto en el discurso de la academia. En el mismo sentido, lo que se valora es la aplicación antes que el talento, el sacrificio antes que el genio: "Problemas siempre los hay, pero sólo llega a triunfar aquel que persevera, si realmente se siente capacitado para esta profesión. Muchos son los llamados, pero pocos los elegidos (...) La ilustración ayuda a comprender. Es el puente entre la Ignorancia y el Conocimiento". (Lipszyc, op. cit)

Conocer y aprender, no sólo para "salir" de la ignorancia, sino también para acceder a un puesto de trabajo. Un dibujante asegura: "empecé a los doce años. (...) con un libro de la EPA

que tenía un almacenero. Yo hacía el delivery y el tipo tenía el curso y mientras yo esperaba los pedidos, hacía los dibujos". (Capristo, 2002) Alcanzar un empleo de letrista, argumentista, diagramador, ilustrador o cualquiera de los oficios que se ofrecen conlleva la idea de una salida prometedora. La profesión es una "vía de escape" para jóvenes infortunados:

De las filas de aquellos que completan el curso de los Famosos Artistas vendrán los artistas del mañana: los hombres y mujeres que realizarán historietas de aventuras y humorísticas, que ilustrarán revistas, libros y avisos, que diseñarán envases, figurines, y que impondrán una estética moderna de diseño y color. Y estos jóvenes, hombres y mujeres se encuentran actualmente en colegios, en fábricas, en negocios, en agencias publicitarias, en chacras o viajando por mar. Pero donde quiera que estén sienten el deseo de crear. Ellos son potencialmente los artistas del mañana. (Escuela Panamericana, 12 Famosos Artistas)

De igual manera, a través de la Escuela Norteamericana de Arte uno de sus profesionales más prominentes, Alex Raymond, aseguraba en sus lecciones personalizadas: "Sus padres, si antes no lo apoyaban, AHORA, se sentirán orgullosos (lógicamente sin demostrarlo). Pero, no se duerma en los laureles. (...) El artista nunca debe darse por satisfecho". (Raymond, 1951). Son los padres los responsables de cimentar el destino de niños y adolescentes. "No importa el sacrificio económico", la educación en la historieta, facilitará las condiciones para ese futuro "no se malogre". La idea connota un desplazamiento social, porque al final, el esfuerzo será recompensado: "Tenía 13 años. Hinché lo suficiente a mi viejo para que me pagase un Curso de los Famosos, el mismo que estaba siguiendo mi hermano, por correo". (Morhain, 2006)

Cuando todo es carencia, los avales mínimos son sumamente estimulantes. Lo que garantiza el curso es un método disciplinado para alcanzar un bagaje de conocimientos formales; y aunque la mayoría de los aspirantes no logre convertirse en "artistas", al menos, accederán a un diploma que los habilite a tentar suerte en otras profesiones: "Es el derecho de todo niño, tener la oportunidad de ser bien nacido y bien educado, y aquellos que privan a los niños de estos derechos, están ciertamente contrayendo una grave deuda con el Destino". (Lipszyc, 1957) A pesar de la promoción de un circuito competente, Alberto Breccia plantea la necesidad de establecer otro tipo de contacto entre discípulos y maestros, ya no mediatizados por las instituciones. Y deja testimonio de su incomodidad frente a la diplomatura o formalización del oficio:

Jamás propicié los cursos por correspondencia, que siempre me parecieron una porquería. Yo fui profesor con los alumnos en el aula y jamás tuve la veleidad de que estaba enseñando a dibujar: simplemente enseñaba los conceptos. Para canalizar lo que cada uno tenía adentro. Algunos de los muchachos que fueron alumnos míos hoy trabajan bien: José Muñoz, Rubén Sosa, Leopoldo Durañona, Lito Fernández, Mandrafina. (...) Para ser un dibujante hay que saber dibujar y para mostrar lo que uno sabe lo mejor es una buena carpeta y no un diploma. (Breccia, 1980: 150)

El caso sirve para ejemplificar que hay “maestros”, con trayectorias singulares, que se apartan de la determinación que impone la institución academicista. Breccia entiende la creación en términos de autonomía estética y ejercicio experimental. De alguna manera, su posición de “artista maldito” le impide ubicarse en el lugar de “correa de transmisión” del saber profesional. En contraposición, desde el curso de los “12 famosos” se resaltaba el valor de estar diplomado, como si ello fuera aval suficiente para un porvenir venturoso: “Observe el diploma. (...) es su pasaporte para una excitante carrera artística, es su *medalla de honor* para mayores oportunidades”.

A través de *Dibujantes* se busca prevenir al ingenuo de los habituales engaños en los que incurren las “academias falsas”. Mientras se busca exaltar la seriedad de la Panamericana, se observa que otras escuelas prometen “salida laboral inmediata”, pero no cumplen con las expectativas: “Todos los días llegan a nuestra casa dibujos de *Dibujantes Diplomados*, por tal o cual escuela, en donde se evidencia la más absoluta ignorancia del dibujo. Esto no puede seguir así. PEDIMOS Y EXIGIMOS al Ministerio de Educación, que se reglamenten o por lo menos se revisen los “cursos” de dibujos de todas las escuelas de dibujo del país. (...) Las BUENAS escuelas nada tienen que temer, y sí las que sólo procuran hacer pingües negocios aprovechándose de los aficionados.” (*Dibujantes*, marzo de 1957)

En síntesis, el método de la EPA compensaba (al menos parcialmente) la desventaja inicial de quienes no tuvieron en el entorno familiar acceso a una educación cultural más amplia. Como veremos en el siguiente capítulo, si el Di Tella operó como un espacio para el ejercicio de la vanguardia, la Panamericana desempeñó un rol integrador entre el arte, el oficio y el mercado. Para entonces, la profesión habrá alcanzado nuevos perfeccionamientos.

5.- Técnicas de archivo: documentación y fotografía

En la Argentina, los historietistas dibujaron a partir de los materiales registrados por otros medios: la ilustración publicitaria y las fotografías publicadas en los medios fueron documentos para otorgar autenticidad a las series. El uso de la fotografía para la composición de las historietas, surge a partir de la valoración del realismo documental. En contraposición a las caricaturas y tiras satíricas de la etapa pionera, hacia la década del treinta, la historieta se asienta sobre la forma de percibir y narrar del cinematógrafo. La incorporación del montaje como recurso dio lugar a la llamada “historieta moderna”.

A partir de entonces, los historietistas incorporan a su técnica el empleo de fotografías y la posesión de un archivo documental. Manejar las destrezas del archivero podía resultar una gran ventaja para aquellos que tenían grandes encargos de entrega semanal. Es claro que la representación verista ya había sido explotada por otros medios. Heredera de esas expresiones, la historieta argentina no fue ajena a la premisa del registro de “lo real”.³³ Provistos de técnicas, los historietistas buscaron alcanzar el status que provee el valor artístico de una obra. De allí que a lo largo de la historia de la historieta, se perciba cierta disposición a fijar los estilos en escuelas o movimientos pictóricos. Si hasta avanzada los cincuenta, la producción fue equiparada al impresionismo, a partir de entonces, se alude una historieta expresionista que, en ocasiones, alcanza ribetes abstractos.

De manera ejemplar “El Eternauta” (1957) representa la ambientación fotográfica de Buenos Aires. Su dibujante reconoce el uso de la fotografía para la realización de las viñetas: “para el cuadro grande con la vista desde arriba de la Plaza de los Dos Congresos (...) tenía una foto panorámica de esa plaza vista desde lo alto. (Solano López, 2002) Asimismo, el dibujo de la casa de Juan Salvo reproduce el chalet en el que vivía el guionista. Solano López señala que “la casita de Héctor en Beccar era muy parecida a la que dibujé para Juan Salvo”. (Solano López, 2003c) Y destaca más adelante: “No utilicé su rostro para el personaje de Germán porque Pratt me había ganado de mano en Ernie Pike”. (Solano López, 2003b)

“Todo servía” para componer los cuadros: las fotos de los viejos catálogos, el baúl de fotos familiares y las imágenes provistas por las revistas extranjeras que se vendían a precios módicos en librerías de saldo. Trajes y uniformes, fachadas, postales ciudadanas, retratos de

³³ En el campo internacional ya en sus inicios, el cómic presenta características ligadas al realismo. Es notable el caso del canadiense Harold Foster, dibujante de historietas exitosas como “Tarzán de los Monos” y “El Príncipe Valiente”. Su montaje cinematográfico fue adoptado por muchos dibujantes argentinos durante la etapa de oro, para trazar los planos, picados, contrapicados, raccontos y encuadres.

costumbres y hasta rostros de época, fueron utilizados para reconstruir el “clima” de la historia. La pasión archivística, encierra el rigor de la tarea repetitiva, la diligencia del detalle y la obsesión por el método. A propósito, el dibujante Raúl Roux destaca:

siendo niño, había leído que Julio Verne escribió sus maravillosas novelas sin haber salido de París nada más que una sola vez, y que realizaba su trabajo merced a un gran archivo en donde los asuntos estaban minuciosamente clasificados en carpetas.. (...) Mi ideal fue organizar un archivo en tal forma, que en cualquier momento y en el breve espacio de un minuto pudiera obtener la fecha, el lugar, etc., de una batalla, o de un combate o de una simple escaramuza; saber dónde está situado tal sitio, sus antecedentes históricos y, en fin, el mayor número de datos bibliográficos de personajes del pasado argentino. (Roux, 1953)

En cuanto a la composición, es frecuente el uso de modelo vivo para dibujar los personajes masculinos, mientras que en el caso de los femeninos, se tomaba como referencia las fotografías de las revistas. Si bien y como vimos en las tapas de *Atelier* o *Dibujantes*, la figura de la mujer se destaca por sobre la de los hombres y en las escuelas de dibujo se invitaba a una modelo a las clases, a la hora de componer una serie (dado el apremio del tiempo y el costo que representa un modelo) se recurría a métodos menos convencionales. Por ejemplo, Martha Barnes, obtenía los gestos y las expresiones de los personajes de su propia imagen frente al espejo:

No es nada simple hacer un personaje (...) hay que estudiar anatomía, perspectiva, mirarse los gestos (...) copio mis manos y soy observadora: siempre estoy examinando a la gente. Por otra parte, como no puedo pagar una modelo, saco situaciones y poses de las buenas fotonovelas y recorro al muñeco articulado. Poseo un gran archivo de fotos de animales y enciclopedias con movimientos de personas. (Barnes, 1994: 85)

Los rasgos de los personajes masculinos guardan relación con un modelo real: “la nariz era parecida a la de tal dibujante”, o “para vestirlo me inspiré en mi propia vestimenta”. Recuerda el dibujante Eugenio Zoppi: “Le propuse a Breccia (Alberto) lo siguiente: “Yo te poso a vos y vos a mí. Y todo lo que dibujamos lo hacemos con modelo vivo” (...) como el viejo era muy gordito me salían todas las figuras redondas”. (Zoppi, 2002) Zoppi fue el primer modelo del personaje “Vito Nervio” y más tarde ocuparían su papel los dibujantes Di Benedetto y Lalia. De manera ejemplar, puede observarse en una fotografía a un modelo vestido de “hombre rana” mientras Alberto Breccia retrata al curioso personaje. Asimismo, en “Sherlock Time” (1958) y “Mort Cinder” (1963) puede rastrearse el rostro de Alberto

Breccia: en el primer caso en la representación del jubilado Luna y en el segundo, en el de Ezra Winston.³⁴ Como siempre, hay excepciones. Por ejemplo, Pratt para el personaje “Ann Lunn” utilizó como modelo femenino a Ann Frognier.

Los guionistas también hicieron uso de “modelos vivos” para la composición de personajes. Robin Wood para concebir la serie “Mi novia y yo”, dibujada por Carlos Vogt, recurrió a datos autobiográficos y retrató a los personajes a la medida de algunos integrantes de Columba. De allí que su dibujante subraya del personaje: “Robin se dejó un jopo para parecerse aún más al personaje, y se fotografió con una pipa en la mano para salir en la apertura de la historieta”. (Vogt, 2007) Siempre se corría el riesgo de repetir la misma cara, el mismo peinado o vestimenta. Por ello un archivo organizado, resultaba fundamental. El guionista Leonardo Wadel, utilizó la técnica de manera pionera:

Lo primero que llama la atención al entrar es una biblioteca que ocupa toda la pared, con miles de libros, revistas nacionales y extranjeras, sobres de archivos e infinidad de recortes. (...) Las revistas extranjeras son indispensables, sin ellas le sería imposible una buena documentación. Wadel es un enamorado del documento, tanto escrito como fotográfico. (*Dibujantes*, N° 29, 1959)

Ya avanzada la década del cincuenta, puede señalarse el uso que Oesterheld le dio al archivo y a la fotografía para la composición de argumentos. La literatura y el cine le proveyeron ideas para sus episodios: “He sacado documentación de algunas buenas, algunas mediocres, novelas que empezaban a salir por entonces en Estados Unidos”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 108) Y la fotografía es esencial para armar la estructura de sus relatos: “Con cualquier foto a la vista comenzaba a tramar la historia. Me acuerdo de la foto de una mula muerta....Y me preguntaba: ¿qué es lo que pasó para que esta mula muriera? A lo mejor al final la mula no aparece en el relato. Pero es un método de trabajo.”. (op. cit.)

Los casos de los guionistas Ricardo Barreiro³⁵ y Armando Fernández también son ilustrativos: “con el Ejército aprendí una barbaridad (...) ¿Sabes cómo te enriquece para armar las historias de guerra ver fotos?”.(Fernández, 2006) La construcción del archivo fue

³⁴ Breccia refiere a la composición de estos personajes basados en su rostro en: Toutain, 1983: 642. Para dibujar el rostro de “Mort Cinder”, Breccia se inspiró en el de Horacio Lalia, quien fue su ayudante durante seis años: “Lalia era entonces un muchacho que estudiaba dibujo, y lo llevé conmigo para que trabajara en mi archivo. Como en algunos momentos me servía de modelo, su cara me inspiró la de Mort Cinder” (Breccia, 1992: 33)

³⁵ Aquellos que lo conocieron y pasaron por su departamento en el barrio de Flores, con sus paredes cubiertas de fotos y dibujos, lo recordarán como yo, sentado junto a la mesa, fumando, el televisor siempre encendido y mostrando imágenes de documentales”. (Barreiro, 2001)

impulsado desde las mismas editoriales. Los cursos y revistas insistían en el “valor” de un fichero. Las publicaciones técnicas, las escuelas y las clases por correspondencia, recalcan la ventaja de poseer fotografías: “Al escribir un argumento, el dibujante (si lo hace él) acumula previamente el material (...) Tomando notas, sintetizando, coleccionando y ordenando en forma cómoda para su aplicación posterior.” (Lipszyc, 1957: 39)

De igual manera los “maestros” enfatizaban la necesidad de disponer de un archivo, pero fundamentalmente, de ampliarlo y renovarlo. El cuidado que se le adjudicaba al armado y diseño se equipara a la organización de una biblioteca familiar:

El archivo debe ser simple, práctico y sobre todo elástico, es decir, que una vez formado el núcleo pueda ir creciendo normal y ordenadamente con el aumento del material gráfico. (...) esos sobres se guardan a su vez en cajas de cartón, como se indica en el grabado cuya medida será de 26 por 36 cms por 7 de lomo. Estas cajas prolijamente realizadas y luego alineadas en anaqueles, tendrán la apariencia de una biblioteca con grandes libros, ya que las mismas pueden estar forradas en cuerina, tela o papel de encuadernación. (*Dibujantes*, diciembre de 1954)

La composición de las series cimentadas en fotografías, no fue un método exclusivo de la industria de historietas en la Argentina. Por el contrario, el método surgió en la industria del cómic norteamericano, en donde el archivo fundó una de las bases programáticas de la profesión. En todos los casos, se enfatiza que su sentido es “facilitar la labor”, “poder responder a la demanda del editor” y “alcanzar el objetivo”: “las FOTOS representan un material inédito que el dibujante inteligente debe aprovechar”. (Raymond, 1951: 17)

Ya en otra etapa, desde sus lecciones de “Iniciación Profesional a los Cómics”, el editor español Joseph Toutain, asistía en la confección de archivos y advertía que “algunos profesionales han comenzado ya a valerse de aparatos informáticos para reproducir escenas de películas de televisión o video ambientalmente ricas”. (Toutain, 1981: 63) Desprendiendo la idea de la cita, a partir de entonces se observa el uso de la computadora en el uso de las ilustraciones. De allí que Toutain advierta sobre la necesidad de cuidar la procedencia de la fotografía, aconsejando que siempre hay que verificar el *copyright* de la misma.

Así, el plagio se reduce a una cuestión de grado. “Todo vale”, lo que importa es que “es que nadie pueda decir: el dibujante se ha copiado descaradamente de ahí”. (Toutain, 1981: 66) Y continua: “Para no deshojar libros o publicaciones pueden abrirse fichas (...) deberá marcarse cualquier referencia utilizada para no repetirla exactamente igual por segunda

vez". (Toutain, 1981: 63) La referencia es elocuente: la pedagogía del archivo orienta a los fecundos profesionales que hasta pueden correr el riesgo, de dibujar por segunda vez la misma foto. Cuando los dibujantes no tenían la provisión necesaria de fotografías y revistas para copiar dibujos, son las editoriales las que se encargan de abastecerlos, indicando que "tal personaje tenga la cara de tal actor", o que "el paisaje se parezca al de tal postal". Así, las empresas tenían en sus oficinas un banco de imágenes periodístico.

José Luis Salinas³⁶ y Hugo Pratt³⁷ con diferentes estilos y en distintas etapas, representan el uso del documentalismo y la fotografía en la historieta. En el primer caso, los detalles artesanales de sus exploraciones documentales tienen el imperioso efecto de lo "real". Paciente ilustrador publicitario, acopió información de catálogos, atlas e enciclopedias: "el atractivo adicional de estas catálisis documentalistas (la precisión en la réplica de un uniforme militar del siglo XVIII o de la marcha animal, por ejemplo) supone desde luego un costo que los dibujantes no desdeñan." (Rivera, 1992: 283)

La combinación de las dos profesiones (la publicidad y la historieta) definió el carácter singular de su obra. Su trabajo como ilustrador de carteles y avisos, le aportó las destrezas modernas para sobresalir en el oficio. Su labor en el campo publicitario le permitió desarrollar su afán perfeccionista y copiar con maestría objetos y anatomías. Sobre su método, señala: "Como trabajaba adentro, hacía de todo; tanto letras como completar dibujos, imitar a Alejandro Sirio o a Gibson. (...) En lo que respecta a los encuadres y enfoques, eso viene del cine. Ahí están "El Ciudadano" y todo lo demás". (Sasturain, 2004: 103)

Pero mientras Salinas dibuja en sus aventuras "eso que no he podido y que acaso me hubiera gustado vivir" (op. cit.) Hugo Pratt dibuja las historias que ha vivido. Su capital cultural reside en la pericia del viajero. El dibujante del "Corto Maltés" parte de la experiencia autobiográfica, Salinas, en cambio, nutre su dibujo del acopio paciente de la información ganada en bibliotecas: "un lector me cuestionó cómo había dibujado una jirafa

³⁶ José Luis Salinas (1908- 1985) nació en el barrio de Flores, Buenos Aires. Desde temprana edad demostró una férrea vocación por el dibujo. Trabaja como ilustrador en agencias y hacia mediados de la década del treinta, da sus primeros pasos. Trabajó en numerosas editoriales y realizó una importante cantidad de adaptaciones.

³⁷ Hugo Pratt (1927-1995) nació en Rímìni, Italia, pasó parte de su infancia en Venecia y a partir de los diez años vivió en Etiopía. Permaneció prisionero, debido a la actividad de su padre como militar y funcionario, hasta que la Cruz Roja lo repatrió. De regreso a Venecia, se inicia como dibujante en 1945. En sus inicios, su trazo estuvo influenciado por el estilo norteamericano. Hacia 1950, viaja a la Argentina contratado por Abril y se queda hasta 1962. Durante esta etapa, trabaja junto a Oesterheld, creando series como "Sargento Kirk" (1953), "Ernie Pike" (1956) y "Ticonderoga" (1957). Finalmente, y tras una exitosa carrera, retornó a Italia.

galopando, que adelanta al mismo tiempo las dos patas del mismo lado, como un felino. Le contesté que cuando galopa, la jirafa se despatarra como cualquiera". (Sasturain, 2004: 105)

Las adaptaciones realizadas por Salinas durante las décadas del treinta y cuarenta retomaron el modelo de la ilustración ya trazado por Harold Foster y Alex Raymond en series como "El Príncipe Valiente" y "Flash Gordon". La toma cinematográfica es explotada a través del montaje gráfico para dar verosimilitud a la trama. El movimiento cinético evidencia la voluntad del ilustrador por recrear un efecto documental: "En Foster vi el estilo que había soñado toda mi vida. Durante muchos años fui conservando toda su obra". (Salinas, 1986)

La aventura en Salinas es contemplación de un universo ya cristalizado: ilustra lo que ya está contado y escenifica la literatura. Probablemente, debido a la estrechez que le impuso una empresa como la de Quintero, el dibujante no pudo despegarse del virtuosismo pudoroso de la ilustración clásica de novelas. Sus dibujos perfectos y sin fisuras, fueron al mismo tiempo, monótonos y estáticos. La fidelidad de su trazo, es un límite para una obra que no se define plenamente, y se queda a medio camino entre la historieta y la ilustración.

En una etapa posterior, también Hugo Pratt persiguió el efecto de verosimilitud en sus viñetas. Pero en este caso, el resultado es otro: la documentación es sólo un recurso subsidiario del trazo artístico. Con respecto a los documentos reunidos por el dibujante, señala Oesterheld: "se preocupaba, sin saber cuándo lo utilizaría, de reunir una rara documentación sobre la época (...) no era documentación fría, era documentación apasionada". (Oesterheld, 1958) A diferencia de Salinas, el dibujo de Pratt es dinámico. Su obra consolida un estilo renovador en el que los escenarios y los cuerpos antes que ilustrar, narran. Marcado por una experiencia temprana, su relación con el cine fue clave.³⁸

El imperativo de veracidad y la obsesión por el dato certero relacionó a Pratt con el archivo fotográfico y el modelo vivo. Incluso llegó a tener su propio fotógrafo personal; Carlos Saldi fue el encargado de la documentación de "El Corto Maltés". Además de su trayectoria en revistas internacionales, Saldi fue uno de los fundadores de *Boom* (1968-1970) y en 1969 cubrió la coyuntura de El Rosaríazo, suceso en el que fue uno de los pocos testigos cámara en mano. Lector infantil de *Frontera*, destaca su precoz entusiasmo: "soy

38 La afición de Pratt por la fotonovela es significativa, llegando a actuar en algunas de ellas. Véase: "Un amor prohibido", *Idilio*, 1956.

fotógrafo quizás porque siempre estuve rodeado de extraordinarios dibujantes”. (Saldi, 2003)

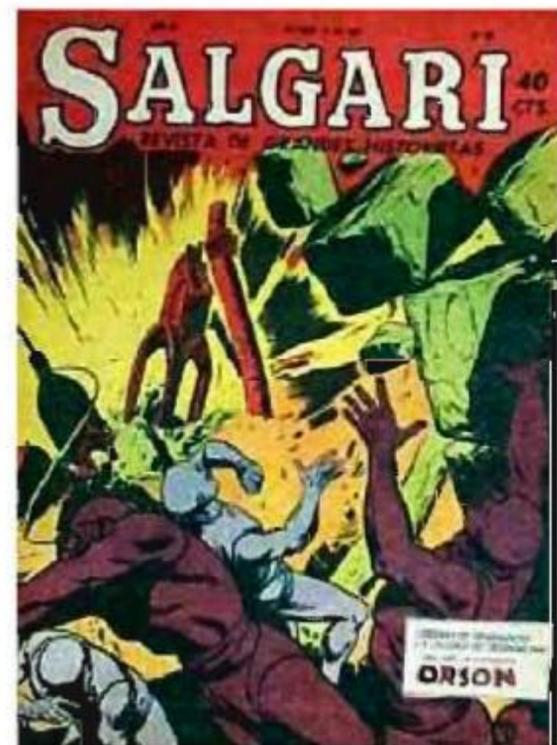
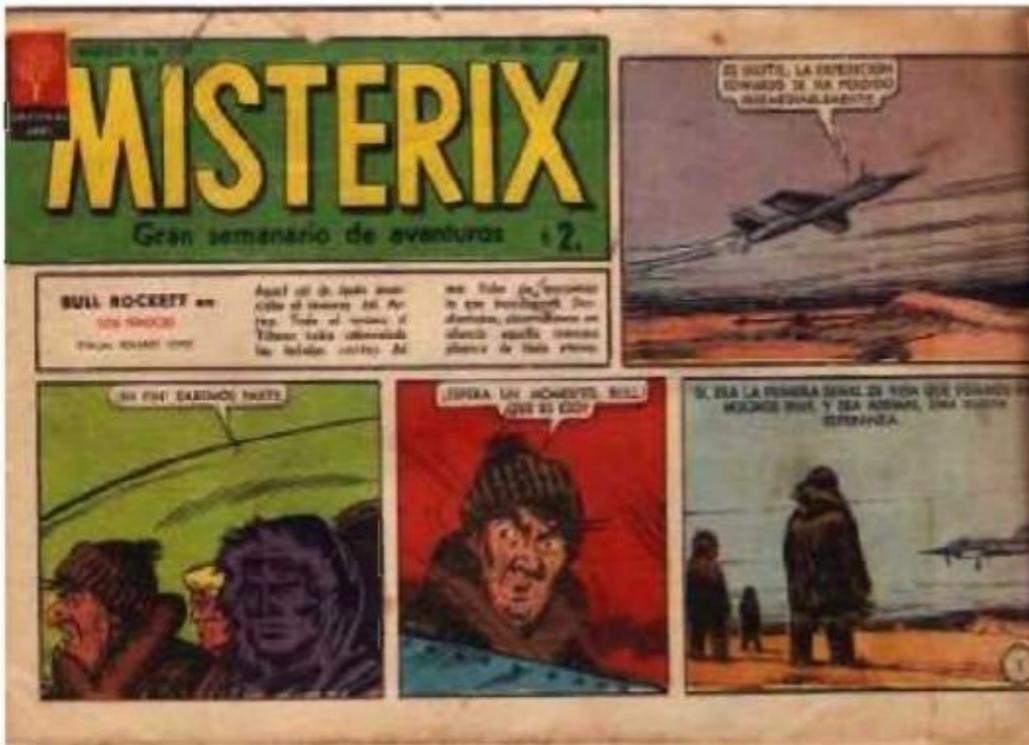
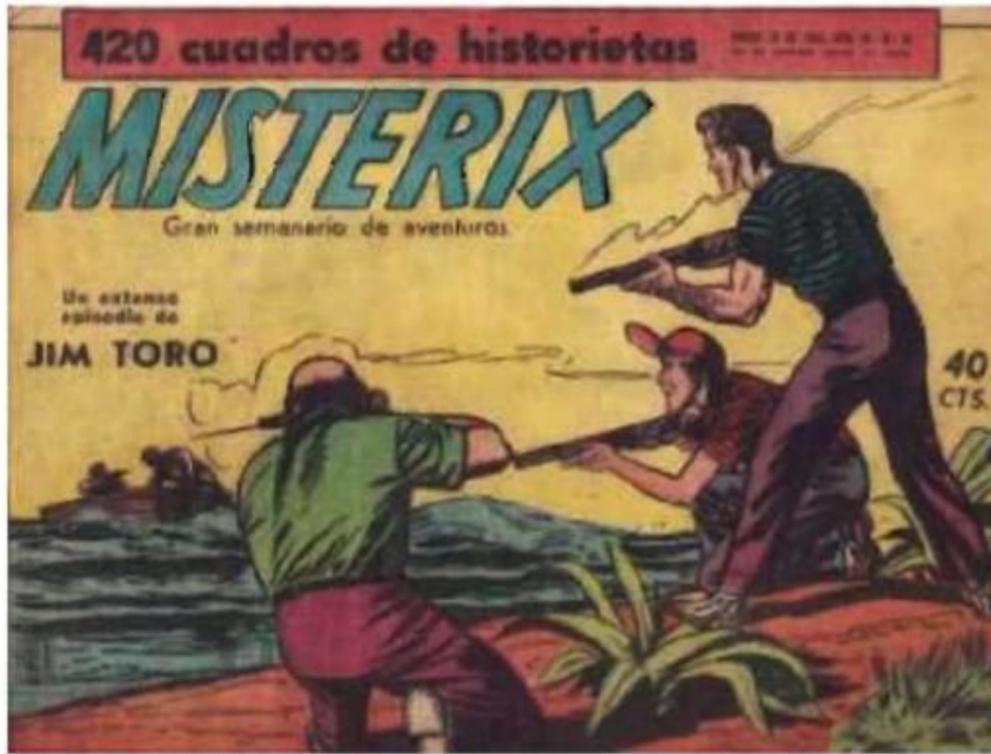
Las fotografías que tomaba Saldi inspiraron a Pratt en las historias y le permitieron plasmar detalles que la memoria habitualmente no retiene. Contratado por editorial Casterman (Francia), Saldi produjo un archivo del que se valió el dibujante para crear algunas de sus historias más fecundas. Destaca a propósito de “La Balada del Mar Salado”: “Yo le hacía la búsqueda de fotos, me fijaba en librerías de Frankfurt que vendían esas cosas”. (Saldi, 2003) Por supuesto que no todos los dibujantes podían darse “el lujo” de pedir a la editorial que contratara un fotógrafo para realizar la documentación. Sin embargo, un autor como Pratt podía exigir determinadas condiciones: “fui a Londres varias veces a fotografiar botones. Hugo sabía todo sobre uniformes. Te podía decir: “es un uniforme de oficial de marina alemán, 1920, médico”. (Saldi, op. cit)

Asimismo, en algunas entregas de *Ernie Pike Batallas Inolvidables* se alternaban historietas con fotografías.³⁹ La explicación que se ofrece es que “merece la pena ofrecer fotos originales de las batallas”. La foto es la materia prima para trazar la historia: “yo afané en Il Gazzettino di Venecia, durante la ocupación inglesa y americana, cuatrocientas fotos de guerra. (...) cosas de muchos fotógrafos que por ahí estaban en la brigada judía, en el frente de Rumania o con algún extraño regimiento que nadie conoce. A nadie le interesaban esas fotos, mandadas allí por cuatrocientos o quinientos fotógrafos de guerra y amontonadas en un depósito. (Sasturain, 2004: 54)

En síntesis, la fotografía estuvo presente en los talleres como recurso compositivo y herramienta para sobrellevar los requerimientos de la industria: acelerar los tiempos de entrega y superar las dificultades en la precisión del dibujo. A partir de la década del sesenta, los profesionales si bien continuaban haciendo uso de las imágenes “realistas”, quebraron desde distintos procedimientos de intervención plástica la supuesta objetividad de la representación mimética. Así, la construcción de la página, cede frente a la imprevisibilidad narrativa y el quiebre de los códigos habituales del lenguaje.

³⁹ Si para componer “Ernie Pike”, Pratt recurrió a fotografías de guerra, para la serie “Ticonderoga” (1957-1959) hizo uso de los viejos catálogos: “Yo compraba esas cosas en una librería de la galería Florida, donde llegaban libros norteamericanos”. (Sasturain, 2004: 69)

FIGURA 1



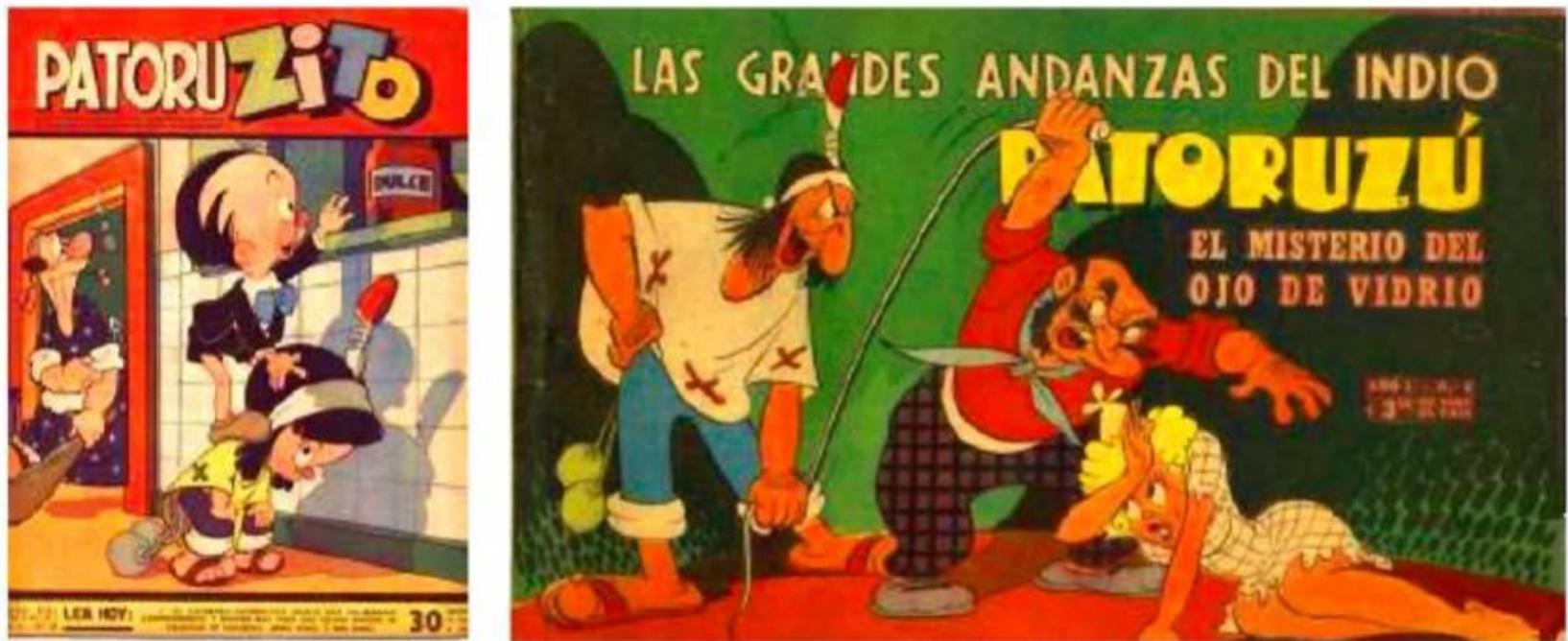
Misterix y Salgari (Abril)

FIGURA 2



Cinemisterio: fotonovelas y novelas gráficas

FIGURA 3



Patoruzito y Patoruzú (Editorial Dante Quintero)

FIGURA 4



Versiones noveladas de las series de Misterix

FIGURA 5



N° 1 de Hora Cero Suplemento Semanal



FIGURA 6

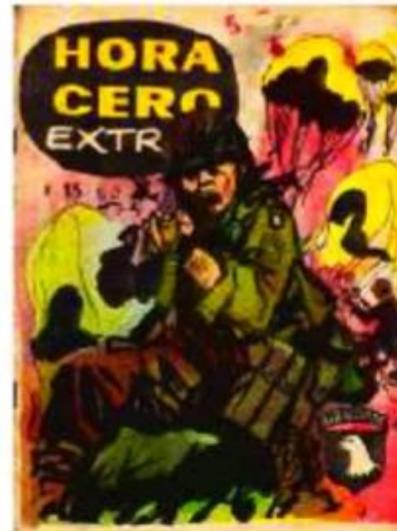
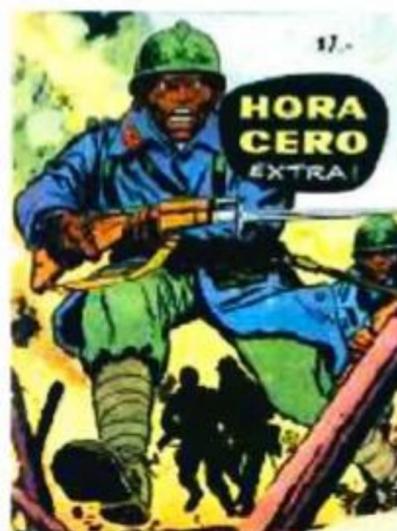
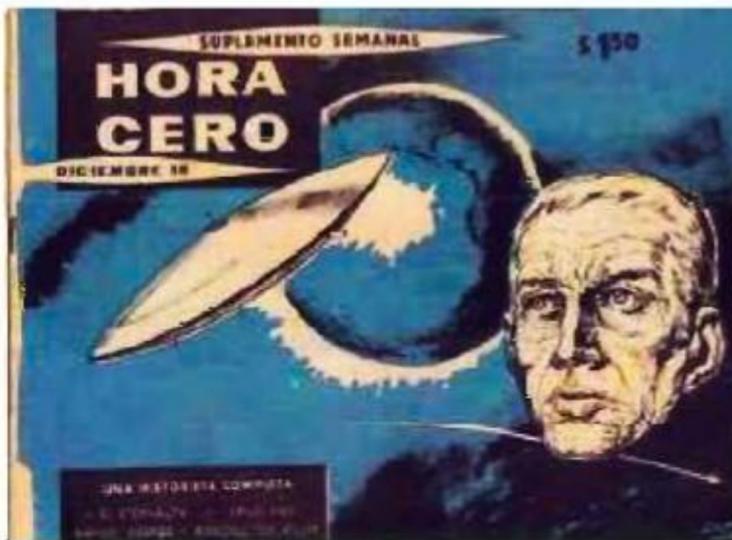
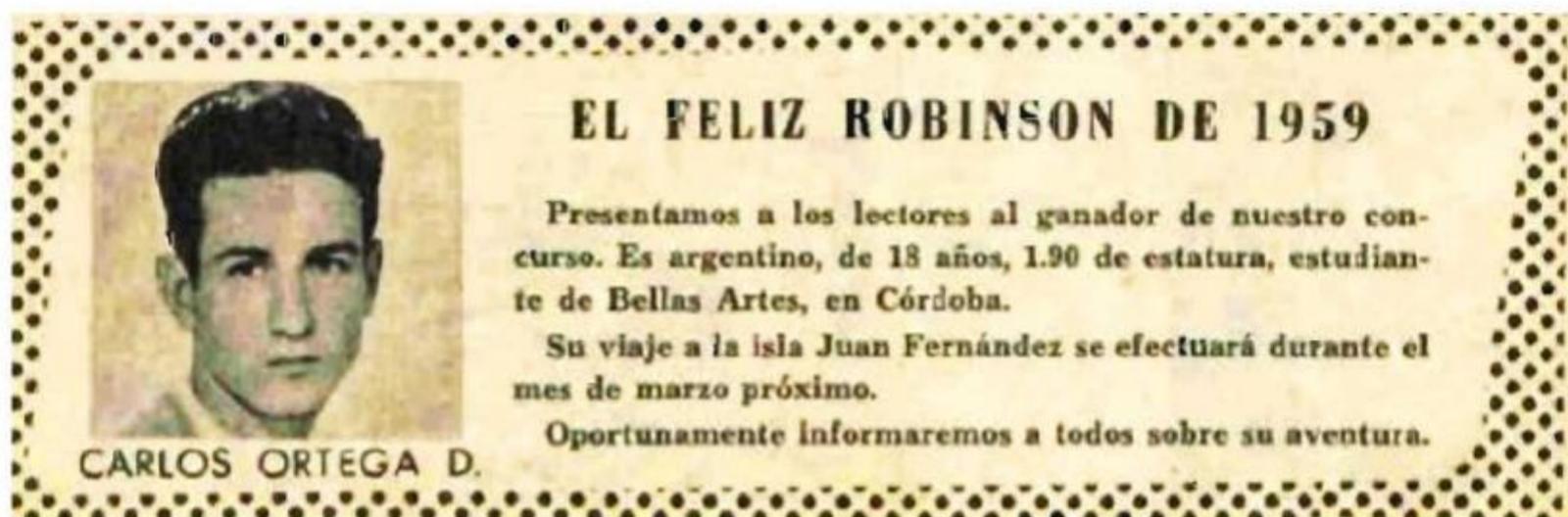
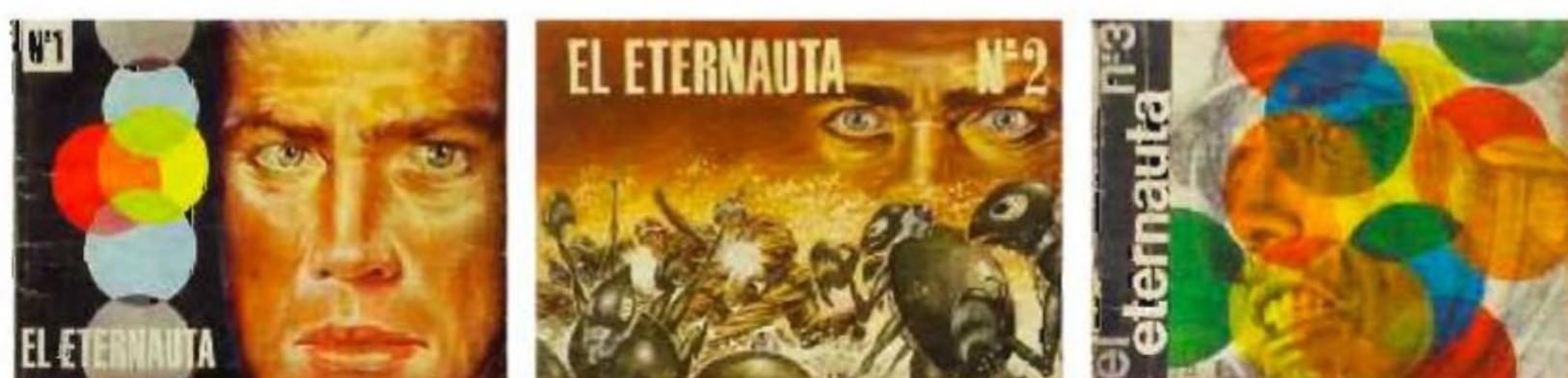


FIGURA 7



Concurso Frontera

FIGURA 8



"El Eternauta" Editorial Ramírez

FIGURA 9



Reedición 1962 – 1963

FIGURA 10



Revista "Más Allá"

FIGURA 11



Revista "Géminis"

Capítulo dos: La invasión (técnica, arte y vanguardia)

1.- La Bienal Internacional de la Historieta en el Di Tella

Entre 1968 y 1969 ocurre “una invasión” que puede ser leída a contrapelo. Por un lado, *la invasión desde afuera*: el ataque alienígena tematizado en la *remake* de “El Eternauta” como denuncia del imperialismo norteamericano. Por el otro, *la invasión desde adentro*: la cultura popular “aterriza” en el Di Tella con una exposición de la historieta. Este tramo resulta revelador para una historia de la cultura ya que supone un recorte temporal en donde tienen lugar experiencias significativas en distintos espacios del arte, la política y los medios.¹

A la luz del itinerario del 68 rasgos como la necesidad de transgredir los límites entre la vida y el arte, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el deseo de ampliar el público, de redefinir el concepto de obra, el intento de ligar a la política con el arte y de inscribir las prácticas en las luchas por la transformación de la sociedad, están presentes de manera recurrente. En esta coyuntura un sector de la intelectualidad argentina encuentra en la historieta un objeto de investigación estética e intervención teórica. Se trató de un momento en el que las posibilidades “abiertas” por el lenguaje, permitieron pensar a la historieta como un espacio propicio para la experimentación. Como veremos, el afán de encuentro entre vanguardia e historieta se puso de manifiesto en la Bienal Internacional de la Historieta.

El cruce de corrientes y disposiciones (que más de una vez funcionaron de manera contradictoria) dio lugar a prácticas que desdibujaron las fronteras entre arte, política y cultura de masas. Las ideas se plasmaron en acciones que exhibieron su autorreflexión respecto del lugar que los medios de comunicación ocupaban (o debían ocupar) y una crítica respecto de cuál era su dirección ideológica dominante. La historieta, en la encrucijada entre la técnica de reproducción masiva que supone su edición y el lenguaje artístico o artesanal que conforma su elaboración, ocupó un lugar central en dicha discusión.

¹ Es amplia la bibliografía que propone una periodización posible de los 60 en la Argentina. Para una aproximación a distintas hipótesis sobre este problema puede verse: Sigal (1991); Terán (1991); Gilman (2003).

Algunas de estas propuestas ponen en juego técnicas y recursos procedentes de ámbitos como el “nuevo periodismo”, los semanarios de actualidad, la experimentación de la vanguardia y la publicidad. Ello involucró una revisión de los límites de la actividad de periodistas, artistas plásticos, cineastas o profesionales, y el intento de inscribir su práctica específica en las luchas contemporáneas. El hecho de que varios de los integrantes de las formaciones y movimientos pusieran el acento en el mensaje sirve para comprender las ventajas pero también los límites de sus intervenciones. La paradoja pareciera presentarse allí en donde la asimetría con el público al que se dirigían se volvía evidente. (Mestman, 1997)

Cabe advertir que este proceso de radicalización no tiene lugar en la institucionalidad del Di Tella, sino en las intervenciones que llevan a cabo un grupo escindido de ese espacio. Estos actores se agrupan en una “nueva estética” amparados por una institución exterior al campo artístico: la CGT de los Argentinos. De estas experiencias surge Tucumán Arde, la obra más trascendente de la vanguardia artística de esos años (Longoni y Mestman: 1994; 2008). No resulta menor señalar que esta empresa transcurre durante la misma semana en la que se realizó la Bienal. Un punto de contacto es que Tucumán Arde hereda los planteos del Arte de los Medios (1966), colectivo del que formó parte Oscar Masotta.

Finalmente, las jornadas del 29 y 30 de mayo del 69 en Córdoba, fueron el iceberg de un proceso de movilización que ya se había gestado en distintos puntos del país. El Cordobazo puede leerse como la síntesis del régimen, el ajuste económico y la resistencia popular y media. Como veremos, durante la Bienal, un conjunto de alegatos de signo opuesto había caído sobre el Di Tella. La pregunta es hasta qué punto es posible pensar una institución cuyo programa estaba marcado por el imperativo de intervención pública al margen de los debates y polémicas que su actividad provocaba. (Giunta, 2004)

Si Tucumán Arde es la expresión capital del encuentro entre vanguardia plástica y política, el evento de la Bienal realizado de manera paralela, puede entenderse como la expresión más acabada del encuentro entre arte y cultura de masas. Una y otra manifestación no harían más que evidenciar el resquebrajamiento que la “institución arte” sufría a finales de la década. Ambas experiencias despliegan un arco de relaciones entre el arte y la política y permiten interrogarse por el modo que tiene la cultura de masas de acompañar o intervenir en las luchas sociales y sucesos históricos.

Y aún es posible establecer otra relación, ya que el recurso de la cita y la reapropiación de eventos previos es un rasgo común de estos acontecimientos. Si Tucumán Arde se sitúa en el clima de insurrección que durante el mismo período tuvo lugar en otras capitales mundiales como Berlín y París, el evento de la Bienal coincide con la impronta internacionalista y el programa de modernización llevado adelante por el Di Tella. En este contexto, la reivindicación de los “géneros menores” es alentada por zonas de formación intelectual. El interés que suscita el medio para poner bajo sospecha las jerarquías culturales, encuentra su mayor fuerza de expresión: así tiene lugar la incorporación de la historieta en la agenda de intervención. Pero si el tramo 66-69 podría definirse como el momento de un discurso que problematiza la cultura de masas, la Bienal se realiza cuando concluye ese arco temporal.

En efecto, el evento recoge la maduración de las experiencias del entorno Di Tella.² Estas posiciones, habían tenido su esplendor a mediados de los sesenta formando parte de un fenómeno en el que el impacto de la cultura de masas había jugado un papel clave.³ En la Bienal, pocas de las historietas exhibidas eran “actuales” y los presupuestos de la vanguardia estaban ausentes en las obras expuestas. En el mismo sentido, el gesto consagratorio del arte no coincidía con las reglas de legitimación que funcionaban al interior del campo. ¿Cuál era el motivo del evento si la experimentación se reducía a escasas excepciones?

Específicamente, desde 15 de octubre al 15 de noviembre de 1968 se realizó en el Instituto Di Tella, la Primera Bienal Mundial de la Historieta.⁴ El evento retoma, fundamentalmente, los objetivos de la exposición internacional titulada "Bande dessinée et figuration narrative", realizada en el Musée des Arts Décoratifs del Palacio del Louvre, durante los meses de abril a junio de 1967. La muestra, que tuvo lugar durante casi tres meses, fue organizada por el crítico francés Gérard Gassie – Talabot y el SOCERLID, la academia de estudios sobre historietas más importante hasta ese momento. Tras el evento

² La Fundación Di Tella y el Instituto se crearon en 1958, al calor de la modernización del frondicismo desarrollista; contó en su iniciación con fondos provenientes de la empresa Siam Di Tella, a los que se sumaron más tarde subvenciones de la Fundación Ford. El Instituto tenía sus Centros de Arte: el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Ver: King (1984 [2007])

³ La creación del CONICET (1957), de EUDEBA (1958), de la CADAFE (1959) son algunas de las instituciones que acompañan el proyecto modernizador. Asimismo, la universidad posperonista afianza, bajo el impulso de Gino Germani y el Departamento de Sociología la propuesta científicista del modelo. El frondicismo fundó a partir del “desarrollo” expuesto por la CEPAL un proyecto en el que el futuro pasaba por determinadas estrategias como la atracción de las inversiones, la “batalla energética” y la reducción del gasto público.

⁴ El material que circuló en la Bienal es disperso e inabarcable por naturaleza. Reconstruí el evento a partir de entrevistas y de documentos conservados en la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella. También hice uso de los artículos publicados en los medios de la época.

de París, la exhibición fue repuesta en Londres, Berlín, San Pablo y Helsinki. Asimismo, se editó un libro con un título homónimo al del evento (luego traducido como *The History of the Comic Strip*) y el colectivo SOCERLID (“Société d’ Etudes et de Recherches des Littératures Dessinnées”) comenzó a publicar la prestigiosa revista, *Phénix*, dedicada a la crítica y al análisis del medio.

La exposición fue la más destacada hasta el momento de la Bienal ya que contó con 350.000 visitantes, la atención de la prensa y un cortometraje de treinta minutos transmitido por la televisión norteamericana, además de un programa de tres horas emitido por los canales combinados de Italia, Francia y Alemania Occidental. (Cousté, 1968) El interés por “el noveno arte” ya se había puesto de manifiesto en 1962 en Francia con la fundación del “Club des Bandes Dessinnées”. Poco después, y tras una serie de divergencias internas, en 1966 surge el CELEG (“Centre d’ Etude des Littératures d’ Expression Graphique”). Este espacio fue creado por algunas personalidades de Francia e Italia; entre los que se destacan, Federico Fellini, Alain Resnais, Marcel Brion, Jacques Ledoux, Edgar Morin, Raymond Queneau y Francis Lacassin. En 1964 el CELEG se separa como grupo de estudios y algunos de sus integrantes fundan el SOCERLID liderado por Claude Moliterni.⁵

Mientras tanto, en Estados Unidos, la realización de la muestra “Cabalcade of American Comics” recorrió las principales ciudades norteamericanas ya en la primera mitad de la década del sesenta. Finalmente, en febrero de 1966 la historieta ingresó al Museo Metropolitano de Nueva York, mediante una retrospectiva que abarcó cuarenta dibujos anteriores a la Primera Guerra Mundial.⁶ Por otra parte, en 1965, en Bordighera (Italia), se llevó a cabo el primero de los célebres Congresos Internacionales de Lucca en donde se entrega el premio *Yellow Kid* a la obra más destacada.⁷ Precisamente, en Italia se creó un área de investigación dentro del Centro de Sociología de la Universidad de Roma.

⁵ Claude Moliterni ha organizado varias veces el célebre Congreso de Lucca (Italia) y el Salón de Angoulême (Francia) además de más de cien exposiciones sobre cómics en todo el mundo. Fundó la revista *Phénix*, especializada en el tema y redactó junto a Pierre Couperie y Henri Filipini la *Encyclopédie de la Bande Dessinée* (1974). Fue director literario de las Ediciones Dargaud, de la revista *Pilote* y *Lucky Luke*.

⁶ La muestra incluía obras clásicas del cómic norteamericano de autores como Windsor McCay, Herbert Crowley y Lionel Feininger, entre otros.

⁷ Bajo el promisorio título “La hora de las historietas”, se subraya: “Los interrogantes conmovieron profundamente a la sala y desde distintos sitios surgieron hipótesis controvertibles y respuestas no del todo satisfactorias: ¿Por qué el Pato Donald se ha convertido en una personalidad definitivamente masoquista? La desaparición del Ratón Mickey –símbolo de bondad- ¿es un presagio de la decadencia de Occidente?... ” (*Panorama*, junio de 1965)

Paralelamente, en España se constituyó en San Sebastián, presidido por Luis Gasca, un Centro de Investigación y Estudios sobre el Cómic.

La actividad en el Di Tella no sólo siguió el camino trazado por estos antecedentes de las “metrópolis del cómic”, sino que aspiró a superarlos pero partiendo de ellas como modelo fundante. La idea de la exposición, transitó sus primeros obstáculos para hacerse efectiva ya que Masotta había intentado, sin éxito, que el evento tuviera lugar en la Universidad de Buenos Aires o en el Museo de Arte Moderno. Fue finalmente el Di Tella, la institución que abrigaría sus inquietudes por la comunicación de masas:

La Bienal Mundial de la Historieta, realizada en el Instituto Torcuato Di Tella en octubre de 1968, superó tal vez a la muestra del Louvre, al menos en cuanto reunió las representaciones de siete países (...) La muestra del Louvre reunió únicamente historietas norteamericanas y francesas, y muy pocos ejemplos de otros países. (Masotta, 1970: 137)

De la cita se desprende la impronta modernizadora que reveló la organización ya que a su mentor lo guiaba la convicción de que el evento necesitaba “ser colocado” en ese contexto internacional. La Bienal servía para posicionar artistas, ciudades, legitimar y promover movimientos, avivar el deseo de los coleccionistas y reunir en un solo lugar las expresiones del arte internacional. La misma denominación de Bienal auguraba la idea de darle continuidad al programa. Fue organizada de manera conjunta (firmándose un contrato de derechos y obligaciones) entre el Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección de Enrique Oteiza y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. El contrato fijaba la división de tareas y los honorarios que recibirían las partes firmantes. Se encomendó la organización y codirección a Oscar Masotta y su concreción tuvo lugar en la sala del Centro de Artes Visuales, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. La proyección de Buenos Aires como “capital mundial de la historieta” fue la meta más urgente del evento:

La imponente antología del género que ella ofrece – la mayor del mundo hasta la fecha – basta no sólo para probar la solvencia de sus organizadores, sino para suponer que Buenos Aires bien puede ser la capital mundial de la historieta de modo perdurable. (Cousté: *Primera Plana*, 15 de octubre de 1968)

Aunque el gobierno nacional no aportó subsidios ni asistió a través de fondos públicos al desarrollo, tampoco se interpuso a su realización sino más bien alentó la actividad a través de publicaciones y comunicados de prensa. En todos los casos, fue la impronta

internacionalista la que se destacó como un valor en sí mismo: “Las historietas, que en su origen responden a pautas nacionales mediante la creación de arquetipos, terminan por internacionalizarse y cosmopolitizarse y convertirse así en híbridos heraldos de una cultura planetaria”.⁸

Los Directores de la Bienal fueron David Lipszyc y Oscar Masotta y el cargo de Secretario General fue ocupado por Luis Gasca. El Comité Ejecutivo estaba compuesto por: Enrique Oteiza, Jorge Romero Brest, Samuel Paz y Enrique Vieytes. El equipo de Colaboradores estuvo conformado por: Oscar Steimberg, Alicia Páez, Olga Hernández, Juan Risuelo, Norma Bertol y Silvina Walger. La promoción fue realizada por G & B Asociados y el Diseño de la Exposición fue encargada a los arquitectos Möller, Brengio y Antonio Gache.

Además de las historietas argentinas⁹ se presentaron planchas de originales producidas en varios países: Estados Unidos, España, Italia, Francia, Brasil y Japón. Las gestiones para conseguir material las realizó el mismo Masotta, a través de una prolífica correspondencia y de viajes encomendados por el Instituto para contactar a historietistas y editores. La muestra comprendió la participación de instituciones, coleccionistas y editoriales. El documental y el dibujo animado ocuparon un lugar relevante y en la Sala de Experimentación Audiovisual se proyectaron alrededor de treinta cortometrajes.¹⁰ También se exhibió material inédito: entrevistas rodadas por Oscar Masotta a los historietistas Caniff y Al Capp y un documental de su autoría con secuencias de Burne Hogart dibujando en la *School of Visual Arts*. Es notoria la importancia que estos registros le dan a la técnica y al trabajo creativo.

El evento implicó la exhibición antológica de 280 imágenes representativas de distintos países; distribuidas en la sala en un formato uniforme (un metro por un metro) montadas

⁸ “La historieta argentina”, en: *Revista Argentina*, N° 3, Año 1, Director: Raúl Urtizberea. Publicación de la Secretaría de Estado de Difusión y Turismo de la República Argentina, Buenos Aires, junio de 1969. pp. 82-87.

⁹ En el evento se exhibieron las historietas de dibujantes y guionistas locales como José Luis Salinas, Alberto Salinas, Eugenio Zoppi, Oski, Copi, Walter Ciocca, Roberto Battaglia, Carlos Freixas, Bruno Premiani, Alberto Breccia, Eduardo Ferro, Héctor Oesterheld, Julio Portas, Quino, Jorge Pérez del Castillo, Arturo del Castillo, García Ferré, Juan Arancio, José Rubal, Oscar Blotta, Lucho Olivera, Enrique Roux, Leopoldo Durañona, Héctor Torino, Daniel Haupt, Adolfo Mazzone, Lino Palacio, Ángel Sagrera, Guillermo Divito, Enrique Rapela, Francisco Solano López y Hugo Pratt, entre otros. Estos artistas provenían tanto del humor gráfico como de la historieta y la mayoría de ellos trabajaban por entonces en los *syndicates* de mayor repercusión.

¹⁰ Entre ellos: “Anteojito”, “El Eternauta”, “Antifaz”, “La familia Telerín”, “Steve Canyon”, “Los Beatles”, “Dick Tracy”, “Ultraman”, “Astroboy”, “El Zorro”, “Los cuatro fantásticos”, “Diabolik” y “Tarzán”. Se solicitó a Canal 2 (Tevedos) que tenía los derechos sobre varias películas y programas, la exhibición en la Bienal. Es así como algunos episodios de “Los Picapiedras” o “El avispón verde” pudieron ser transmitidos en este contexto. Asimismo, se proyectaron animaciones como “Barbarilla” o “El mago de los sueños”.

sobre estructuras (bastidores de aluminio de un metro por dos) diseñadas especialmente por arquitectos. Además de la selección de páginas, bocetos e ilustraciones se completó la antología con una muestra bibliográfica que abarcó libros y revistas especializadas en el tema. El proyecto tenía largo aliento: sucesivas bienales, una hemeroteca y un plan editorial para la encuadernación de revistas populares. En los reportajes Masotta señala que paralelamente a la Primera Bienal ya estaba pensando en una segunda (dedicada al género de superhéroes) y en el argumento de un largometraje sobre la historieta “Dick Tracy”.

El semanario *Primera Plana*, acompaña firmemente el desarrollo del evento.¹¹ En un artículo titulado “El triunfo de la Literatura Dibujada” (15 de octubre de 1968) presenta como un acierto la realización de la Bienal. Señalando a la historieta como “un pariente pobre del arte y los medios masivos de comunicación”, se describe el acontecimiento:

Desde la semana pasada –con las jornadas de un simposio previo para especialistas- los esplendores de ese nuevo status se derraman sobre Buenos Aires, convertida durante este mes en capital internacional del género: la Bienal Internacional de la Historieta - instalada físicamente en las salas del Instituto Di Tella al novecientos de Florida- comenzará a partir de esta noche a ser un acontecimiento público, que amenaza con reeditar el fenómeno provocado por Julio Le Parc en el invierno de 1967.

El informe especial de *Primera Plana* destaca la importancia que adquiere la visita de dibujantes prestigiosos, encabezados por el norteamericano Burne Hogarth y que ahora se pasean “entre sus prodigiosas criaturas, elevadas a la categoría de obras de arte en los paneles de la exposición”. Un subtítulo “La noche de Cenicienta”, es por sí mismo sugerente. La apelación a la actualización que supone la historieta es sintomática de la posición editorial que asume la revista: “El proceso fue largo, y debió atravesar medio siglo de indiferencia culturalista antes de que los modernos investigadores de los medios masivos de comunicación volvieran los ojos hacia esa inexplorada veta de tesoros”.

Una fotografía es reveladora. Bajo el epígrafe “Las salas de la Bienal, en el Di Tella: ¿Primera edición?”, un atento grupo de personas observa detenida y juiciosamente, los paneles de viñetas ampliadas. Las poses, gestos y miradas expresan un entrenamiento estético previo basado en la observación pictórica o en la visita a los museos. Roberto von Sprecher (1998) realiza una lectura sugerente de esta imagen:

¹¹ La promoción se registró en distintas publicaciones. Por ejemplo, el diario *La Nación*, publicó un artículo bajo el título: “¡Vuelven las historietas!” y la revista *Siete Días Ilustrados*: “Historietas: el quinto poder”.

como la Bienal todavía no había sido abierta al público se puede considerar claramente como una construcción modelizante (quizás simulacro dentro de simulacro): ante uno de los paneles con ampliaciones de viñetas de historietas estadounidenses, cuatro hombres -dos de barba recortada- de saco y corbata, y una mujer vestida con traje sastre, observan reconcentrados y atentos, como si estuvieran ante una pintura. Uno observa en cudillas con la mano en el mentón (estereotipo gestual de pensamiento), otro de barba mira estático con los brazos cruzados, otros dos hombres lo hacen seriamente y la mujer se inclina atenta. Ninguno sonríe delante de la ampliación del cuadrito de Charlie Brown ante el que se han reunido.

Alentando su difusión, la producción invitaba a los lectores de *Primera Plana*, no habituados a la historieta popular, a asistir al evento. En el mismo número y en la sección “Artes y Espectáculos”, se dedica una nota y un reportaje a Burne Hogarth. Su actividad como profesor de dibujo experimental, teórico del arte y cofundador de la *School of Visual Art* de Nueva York en 1947, le darían a Hogarth un lugar destacado en el circuito artístico. Bajo el título: “Plástica: la visita del padre de Tarzán”, la crónica destaca el protagonismo que alcanza el dibujante: “Solamente los Estados Unidos se permiten el lujo de producir esta especie de *play boy* del arte, noble mezcla de Walt Disney con un profesor de Oxford”.

Todo este entusiasmo parece excéntrico, si se tiene en cuenta que el Di Tella comenzaba un curso deliberadamente errático. La intervención policial y judicial de la muestra “Experiencias 68”, ilustraba la creciente tensión política de fines de los sesenta. Por otro lado, el grupo de artistas que había constituido el respaldo clave del Centro de Arte Visuales, se había retirado por diferentes razones y la declinación de los ingresos de la Fundación Di Tella, aceleró su cierre definitivo. Luego de una serie de negociaciones, proyectos y reacomodamientos, el edificio de Florida cerró en mayo de 1970. (King: 1984 [2007])

El evento manifestó un momento de transición en el que se combinaba un tipo de historieta *dominante, residual y emergente*. (Williams (1977 [2000]) La mixtura de autores que perseguían la novedad y experimentación técnica con aquellos consagrados como los “maestros” produjo una suerte de “restauración historicista” guiada por el rescate nostálgico de una época dorada. Al mismo tiempo, se ponía de manifiesto la intención de vincular a las series y tiras argentinas con las producciones extranjeras. La edición de un vistoso catálogo registró (e historizó) autores, estilos y movimientos de la historieta mundial. También se divulgaron biografías, se analizaron técnicas y se homenajeó a los consagrados.

Ya en el prólogo la firma de Jorge Romero Brest funcionaba como rasgo legitimante. Allí David Lypszyc y Oscar Masotta firmaban una declaración de principios:

Deberemos conservar, y preservar –se sobreentiende–, el resultado de las exposiciones y el material recolectado: prevemos por lo mismo la formación de un museo estable de la historieta mundial. (...) queríamos mostrar la existencia de ciertas propiedades de esas imágenes, señalar la presencia de valores que habían estado escondidos muy cerca de nuestras manos, en los objetos del consumo popular y cotidiano.

La propuesta gira alrededor de un eje: el interés teórico por los objetos de la cultura de masas. Siguiendo la cita, esos “valores escondidos” en las imágenes “muy cerca de nuestras manos” (las historietas populares de quiosco) coinciden con una empresa teórica más amplia. La intención de construir un museo para la exhibición del material gráfico, de organizar un archivo especializado y de planificar una hemeroteca, forma parte no sólo de un proyecto ambicioso desde el punto de vista práctico sino también de un programa intelectual en continuidad con la sensibilidad de época. Se trata de un momento de complejización del campo en donde se reflexiona en torno a “la nueva historieta”.

Prácticas y objetos no jerarquizados (fotonovelas, afiches, cómics y programas de televisión) fueron absorbidos por distintas instituciones. Los productos masivos dejaron de ser vistos como índices o “síntomas sociales” para formar parte de los “nuevos lenguajes”. Masotta es consciente que para analizar la historieta es conveniente partir de su status de mercancía y entretenimiento: “La historieta no es sólo «narración figurativa», es un tipo de mensaje característico de las sociedades de consumo y dirigido hacia audiencias de masas”. (Masotta, 1970:120) La sustitución del término “público lector” por el de “audiencias de masas” evidencia su interés por la cultura masiva y su enfoque del medio.

La Bienal reunió mediante el montaje una colección de historietas (violentadas por los años) que habían circulado en revistas de quiosco. En los paneles y en las vitrinas las páginas alcanzaban un nuevo rito, esta vez, alejadas de las manos de sus tradicionales lectores. Es interesante la crítica que aporta el escritor Elvio Gandolfo como asistente a la muestra, por entonces un joven de 21 años, autodefinido como “poeta y obrero gráfico”:

En primer lugar deberían más que nada haber puesto las revistas para que la gente hubiese podido verlas y hojearlas; de esta forma es algo completamente muerto. En segundo lugar, no deberían cobrar la entrada, por otra parte, la guía de la historia mundial de la historieta, que es lo más interesante de la muestra y que debería funcionar como catálogo, es terriblemente cara. (*Artiempo*, N° 2, noviembre de 1968)

El mismo disgusto por la comercialización de algunos productos de la Bienal, aparece en el comentario de una joven diseñadora gráfica, con ojos entrenados en muestras de arte:

Para mi la historieta es un arte....en cuanto a la forma en que presentan esta Bienal me parece vieja y trillada, como hecha de apuro, incluso, no se sabe por la disposición de los paneles, si la recorriste toda o si te falta algo, aparte, el Di Tella, comercializa hasta la cosa más mínima. (*Artiempo*, N°2, noviembre de 1968)

También resulta ilustrativa la descripción que realiza el dibujante Enrique Alcatena (por entonces apenas un niño aficionado al medio) sobre su experiencia como visitante:

Me acuerdo que mi viejo me llevó a la Bienal y me acuerdo de haber vivido un momento glorioso. Tengo imágenes, la multitud mirando las planchas. (...) veías profesores, hippies, gente mayor, familias. La historieta despertaba un interés genuino. Había un material que podría haber sido de pasatiempo pero que al mismo tiempo tenía cierta variedad y ambición. A veces lo lograba y a veces no. (Alcatena, 2003)

Selección, montaje entre bastidores y recorrido visual en las paredes de una sala: una disposición que requiere de otras destrezas que las de su público. En una sala se exhibe lo nuevo o aquello que es necesario resguardar del paso del tiempo. Ambas finalidades guiaron a sus organizadores: construir un archivo del pasado (las historietas de la edad de oro) y dar a conocer las innovaciones del arte gráfico secuencial. Por otra parte, la experiencia se propuso posicionar a la historieta como campo de interpelación semiológica. Una tradición ligada a disciplinas como la sociología, el estructuralismo, la psicología y la crítica literaria, encontró en el medio un inusitado interés. Las gacetillas publicadas son elocuentes al respecto.

Se le dio a las charlas y conferencias el carácter de “simposio y mesas redondas y disertaciones”, siguiendo una tradición académica habitual. Las indagaciones sobre la experiencia, la técnica y el lenguaje fueron los temas centrales: “Aspectos del lenguaje de la historieta” (Alicia Páez y Norma Berthol), “Tácticas retóricas en la historieta” (Armando Sercovich), “Observaciones diferenciales sobre el lenguaje” (Oscar Masotta), “Las artes visuales en la historieta” (Jorge Romero Brest), “La historieta que hay que hacer” (Héctor Oesterheld), “Significación de la anatomía en el dibujo” (Burne Hogart), “La historieta en la sociedad de consumo” (Luis Gasca), “Patoruzú” (Oscar Steimberg), “Reflexiones sobre mi experiencia” (Alberto Breccia) y “Peanuts” (Carlos Sluski).

Tal enfoque no fue tan bien recibido por los historietistas que veían de buen grado que sus obras se mostraran en una institución legitimada, pero no que hicieran de ellas un terreno fértil para la crítica de mesa redonda y la disertación intelectual. Es sintomática la mirada del dibujante Enrique Breccia al respecto:

Creo que todo lo que se escribe de la historieta desde el punto de vista de los historietólogos es puro verso. Cuando el semiólogo Masotta hizo LD y comenzó a analizar la historieta desde la semiología, se pudrió todo. (...) No creo que tenga tanta trascendencia como para que se hagan libros, análisis sociológicos. (...) Una vez fui a una charla a la que me invitó Saccomanno y donde estaban Oscar Steimberg, un jesuita, Guillermo y Bróccoli. ¡Se hablaron tantas boludeces! Yo, que era el único historietista – los demás eran estudiantes que anotaban y anotaban- y sabía que todo lo que decían era mentira. Todo verso.¹²

En última instancia, lo que estaba en juego era el rol del crítico de historietas, por entonces, una figura ausente en el campo. En este sentido, es sintomática la mirada del dibujante Hugo Pratt:

un crítico debe informarse. No tiene derecho a ser *naif*, ingenuo. Yo sí puedo hacerme el *naif* porque soy autor. Y hubo críticos que dijeron cosas tontas; entonces me dediqué a atacar a los críticos también. Y me valí de la pintura para hacerlo, para demostrarles que uno puede. Fue después que Roy Lichtenstein ampliara cien veces un cuadrito de historieta e hiciera con eso un cuadro. Era un acto de piratería, y yo pensé que si él podía hacer cuadros con historietas, yo podía hacer historietas con cuadros. Entonces pinté óleos ampliando desmesuradamente fragmentos de De Chirico. (Sasturain, 2004: 41)

En efecto, a principios de los sesenta, junto a las señales de tránsito, los afiches publicitarios, las estrellas cinematográficas y los discos de vinilo, el cómic popular y comercial, fue utilizado por el artista Roy Lichtenstein para producir arte pop. Su técnica, es analizada por Oscar Masotta en *El pop art* (1967), para detectar los códigos y las significaciones que poseen las obras de varios artistas de la “segunda ola” de la Escuela de Nueva York. El crítico destaca positivamente la “técnica de la redundancia” (propia del

¹² Y continúa más adelante: “El jesuita explicaba un secuencia de Marco Mono, la historieta de Trillo que dibujé para “HURRA” y bueno... Era una secuencia que yo hago lo más simple posible como una cortesía para con el lector, para no complicarte la vida. Y el tipo le daba vueltas y le metía cosas raras. Por ahí dice: “A los cuadritos les vamos a decir “íconos” y los globos “sintagmas” y ya con eso cagó todo. ¿Sabes qué? Le quitan el encanto.”. Y en la misma entrevista: “Lo que a mí me parece legítimo es que los tipos que leen historietas o vena cualquier otra manifestación pasen por su propio filtro y lo agarren a su manera. Pero después viene el crítico omnipotente (como son todos) que dice: “ No, el autor quiso decir eso, y eso es así. Y si el autor me dice lo contrario, está equivocado y le pego con una goma’. Así actúan. (Entrevista realizada por Martín García a Enrique Breccia, publicada en: Revista *Fierro*, Ediciones de la Urraca, Año 1, N° 11, julio de 1985, p. 43)

lenguaje del cómic) que utiliza Lichtenstein, mientras que, en la cita precedente, Pratt califica a la pintura del artista como “un acto de piratería”.

El tono de esta querrela permite trazar un rasgo generalizado: la correspondencia entre el pop y la historieta no era entendida en los mismos términos por artistas, intelectuales e historietistas.¹³ Lichtenstein utiliza aquellas historietas que resaltan por su carácter estereotipado y no por su cualidad estética. De allí, que su obra se torne interesante en términos artísticos cuando hace uso de historietas mediocres o estéticamente pobres. En otros términos, Lichtenstein utiliza las historietas como banco de imágenes de la cultura de masas norteamericana y las interviene para quebrar cánones, reaccionar frente a movimientos pictóricos y posicionarse en la vanguardia de nuevas formaciones.

En tanto que los gestores de la Bienal acogían la idea de discutir sobre técnica y lenguaje, los historietistas abrazaron una causa de mercado ligada a su condición como profesionales. En otros términos: si para los críticos la historieta cobró valor por su quiebre con el pasado y su disposición hacia el futuro, para los autores y editores el interés residía en ser “puro presente”: el aquí y ahora de sus condiciones profesionales. A propósito, subraya Oesterheld:

Recuerdo el comentario final que hice para mí mismo: aquello mostraba en Argentina la muerte de una hermosa época. Porque la exposición era en el 68 y la última historieta que había en exhibición era del 63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo, tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva, no aportaba nada. (Saccomanno y Trillo: 1980: 112)

Y coincide Juan Sasturain:

El Di Tella del sesenta y ocho en Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en 1968 estaba muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laburaba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en la Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular. (Sasturain, 2002)

¹³ “se hicieron bienales de la historieta, se realizaron exhaustivos análisis (...) uno disfruta una historieta cuando es lector de historietas. Por eso pensamos que el pop y el camp no le han hecho ningún bien al género, aunque tampoco lo han perjudicado. Simplemente son dos cosas distintas”. (Brócoli y Trillo, 1971: 103) Y destaca Andrés Cascioli: “Creo que el Di Tella tomó a la historieta como una experiencia alternativa. Fue un gesto típico del Di Tella, rescatar experiencias extrañas, como alguna vez el pintor Lichtenstein hizo un cuadro con una historieta. Lo hicieron más que nada como una cosa que les servía a ellos y en ese momento. Me parece que a la historieta no la entendieron nunca los intelectuales”. (Cascioli, 2007) También Alberto Breccia hizo referencia a la distancia entre la cultura pop y la historieta. (Breccia, 1988)

Asimismo, los guionistas Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno destacaron:

se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la Primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los trabajos que allí se exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí. (Sacomanno y Trillo, 1980:172)

La Primera (y última) Bienal involucró, al menos, un aspecto clave: en la Argentina la actividad cultural se remite a “instancias de consagración externas y, al mismo tiempo, interioriza criterios exteriores de valoración” (Sigal, 1991: 34) Su organización, siguió el mismo patrón de interés que ya se había manifestado en Europa. De allí que fue una actividad compatible con la actividad modernizadora e intelectualista que se concentraba en el Di Tella. Probablemente, su límite más caro haya sido no pensar al campo en su propia historicidad, en su contexto latinoamericano, sino en relación a otras experiencias y producciones. La Bienal se realiza en un momento en el que el tono celebratorio con el que el arte argentino esperaba ser colocado en el primer mundo fue dejando paso al desencanto. Esta concepción de una producción “a destiempo” con respecto a los “avances” que se venían dando en Europa y Estados Unidos obstruía la posibilidad de pensar las vanguardias en sus propios términos.

Pero mientras que una mirada eurocéntrica sólo revela al evento en su carácter deslucido y tardío, otro punto de vista, permite ver que si bien la Bienal reprodujo un fenómeno europeo presentó, al mismo tiempo, sus rasgos específicos. En un momento en el que la historieta no pasaba por su etapa más esplendorosa, los esfuerzos de los organizadores, arrojaron resultados productivos. Finalmente, los vínculos realizados en los viajes de Masotta y las innumerables cartas gestionadas durante casi un año, habían alcanzado su propósito: La Bienal “superó” en calidad y en cantidad a su predecesora, la exhibición en el Palacio del Louvre. Masotta desde Nueva York ya anticipaba su éxito en una carta dirigida a Romero Brest:

Mi trabajo aquí sigue produciendo resultados excelentes, me refiero al material que voy consiguiendo. Y si ustedes me apoyan desde ahí (y tengo que reconocer que lo hacen), la muestra de octubre superará bastante a la del Louvre. Por ejemplo, voy comparando paso a paso nuestro material con el material que ellos disponían (lo hago comparando con el catálogo), y efectivamente, estamos ganando. Nos llevan ventajas sólo en cuestiones muy materiales, como por ejemplo el espacio que disponían (los salones del

Museo de Arte Decorativo son más grandes que los del Instituto Di Tella). Pero aún en esto: si el diseño y la disposición de los stands en medio de las salas del Di Tella se hace con inteligencia, yo creo que no vamos a poder, entonces, envidiarles nada. La otra ventaja (esta insalvable por el momento) se cuenta en términos de sabiduría. Ellos saben más que nosotros. Esto es porque cuentan con instituciones dedicadas al estudio de la historieta y la comunicación masiva (...) Pero aquí también confío en que usted apoyará ahí, a mi vuelta, digo, la idea de crear un Centro de Comunicaciones de Masa. Sin ese Centro, Romero, se nos recordará como habilidosos y como sensitivos (tenemos, efectivamente, un bastante refinado sentido histórico de la oportunidad), pero no como gente seria.¹⁴

Es evidente que el entusiasmo de Masotta es más un gesto voluntarista (“estamos ganando”) que con un diagnóstico de resultados ponderables. La comparación es sintomática: la historieta formaba parte (en términos de centro- periferia) del afán de modernización de esos años. Por otro lado, la precariedad que caracteriza las condiciones de producción en Argentina está presente como argumento legitimador: las ventajas y virtudes de “ellos” son materiales, las “nuestras”, culturales.¹⁵ Los lectores fueron transformados en público: espectadores temporales de un evento organizado según la lógica que imponen los circuitos del arte. El lector se convirtió en contemplador de aquello que había adquirido en un puesto de revistas con la sola intención de entretenerse. El dibujo se transforma en arte, el cuadrito deviene literatura, los historietistas sobrevienen autores y la historieta, obra:

los especialistas en diversas disciplinas sociológicas tendrán ocasión para indagaciones que serán útiles para todos. Finalmente siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte. No es la primera vez que ocurre, pero esta me parece más definida que cualquier otra, revelando hasta dónde somos sensibles a lo que pasa en el mundo, sin que nos preocupe el mantenimiento de las viejas estructuras, y sin que tampoco las destruyamos por simple empuje de iconoclastas. (Romero Brest, 1968: 3)

¹⁴ “(...) Quisiera pedirle o recordarle, la importancia de algunos puntos para cuya solución usted y solo usted es la persona ideal: 1) Cuestión Embajadas. Hay que conseguir pasajes. En especial de la Embajada Francesa. De Francia hay que invitar por lo menos a cuatro personas. Y entre ellas al Director Cinematográfico Alain Resnais (estudioso de la historieta). Ahora bien, en París yo haré algunos contactos para que el pedido a la Embajada pueda funcionar. Una vez esos contactos hechos, le avisaré a usted. Pero entiendo que ya usted puede comenzar a “trabajar” esos pasajes. Entiendo que por ejemplo se puede pedir ya el pasaje de Alain Resnais. (...) Por lo menos habría que invitar de aquí a tres dibujantes: esto daría más alcance popular a la muestra. Llevaríamos los más conocidos y famosos. Gente que puede intervenir en mesas redondas, y que puede dibujar en público. Es el caso del figurón de Al Capp. 3) Le pido (y le encargo) que no se olvide de llamar a Torre Nilson. El ya está avisado por una carta mía. Yo lo he invitado a dirigir la parte de la Bienal dedicada al cine. Hay que conseguir películas: él lo puede hacer. Además es inteligente y buen discutiador, elemento esencial para las discusiones y mesas redondas. 4) Finalmente, le sobreruego: la cuestión de fotografías y ampliaciones. (...) Sin más, un saludo verdaderamente cordial: Oscar Masotta”. Nueva York, 8 de Abril de 1968”. Fuente: Archivos Di Tella.

¹⁵ Por desavenencias, Masotta se retiró antes de desmontar la muestra. En varias cartas firmadas por David Lipszyc, pude constatar que algunos libros y originales exhibidos se extraviaron en los embarques y encomiendas. Archivo Di Tella.

En consonancia con este argumento, Masotta advertía desde su revista: “no nos ocupamos de las historietas porque pretendemos ser modernos: es que la historieta es moderna”. (Masotta, *LD*, 1968) La voluntad de encontrar en las historietas cualidades de avanzada llevó a que la cronología del medio fuera sistematizada a la manera de una historia del arte, en un movimiento de reorientación del consumo y de las disposiciones que orientan esas elecciones.

Un cuestionario dado a los visitantes, tenía como propósito averiguar “el grado de aceptación con el que se recibiría un Club de la Historieta”. El valor instrumental dado a esta encuesta se inscribe en una tradición de diagnóstico y planificación presente en los abordajes sociológicos de la etapa. Las preguntas del sondeo (cuyas respuestas debían ser remitidas a la Escuela Panamericana de Arte) apuntan a un público especializado: ¿en la evolución de la historieta argentina que período prefiere; “¿qué piensa sobre la calidad del material expuesto?”; “De Argentina y Estados Unidos ¿qué dibujante le impacta más?”; “¿encontró fallas en la organización y/o funcionamiento de la exposición?”; “Además del envío de publicaciones completas de historietas y trabajos especializados ¿cuáles podrían ser según su criterio otras actividades y funciones del Club?”.

La política general del Instituto, ligada a la búsqueda del reconocimiento internacional y al imperativo de intervención pública, es clave para intentar comprender los motivos que llevaron a que la Bienal tuviera lugar en ese momento. En el '68 el hecho de que el Di Tella se mantuviera al margen de la política resulta sintomático. Ello se ajusta a la idea defendida por Jorge Romero Brest: “no permití nunca que se hiciera política”. (King, 1985: 224) La aspiración de mantener “al margen” la política (generando una partición entre estética y política) resulta inconciliable al término de la década.

Probablemente, fue gracias a ese resquicio, dejado por una fracción intelectual y un sector de la plástica, que la historieta obtuvo cobijo institucional en el Di Tella. Con todo, si al cabo de la década pocos historietistas se vincularon con la experimentación y la ruptura de los procedimientos tradicionales, más adelante, la relación técnica e historieta se verá problematizada por una novedosa relación entre imagen y texto, la emergencia de estéticas y la irrupción de públicos no advertidos hasta entonces.

2. Oscar Masotta: modernización, tradición y pop

Es conocida la singularidad que la trayectoria de Oscar Masotta tiene en la intelectualidad argentina: su condición de *outsider*, la movilidad teórica para armar su propio modelo ideológico y estético, su atipicidad advertida en gustos y prácticas extravagantes, la amplia variedad de sus intereses, el despegue de cada versión de sí mismo. Pero si su aporte al pensamiento y la teoría crítica han sido reconocidos extensamente, menos se sabe sobre su acción y legado en el campo de la historieta.¹⁶ De manera pionera, a partir de la segunda mitad de la década del sesenta, Masotta incorpora a la historieta como objeto para estudiar la cultura de masas. Su interés forma parte de tensiones más amplias. La accesibilidad y popularidad de la historieta fue traducida en términos de “modernidad”, acreditando el ocaso de la legitimidad artística sustentada en la fruición estética.

El vínculo vida cotidiana, técnica y arte venía así a dar cuenta de la decadencia del Arte con mayúscula y del borramiento de las fronteras al interior del campo artístico. En lugar de ver a la historieta como exponente de una industria adaptativa se la comenzó a pensar como un espacio propicio para el análisis sociológico y la reflexión semiótica. Entre noviembre de 1965 y abril de 1966 Masotta viaja a Estados Unidos, para informarse sobre la producción artística contemporánea. Durante su estadía en Nueva York (en donde adquirió vínculos con críticos como Lawrence Alloway y Alan Solomon) entrevistó a artistas prominentes de la vanguardia neoyorquina, como Lichtestein, Rosenquist, Segal y Wesselman.

Su contacto con los artistas pop reafirmó sus hipótesis sobre la correlación entre las artes y los medios. Desde esta perspectiva, el contexto histórico provoca genera “patterns” perceptuales que el artista “traspone” a su creación. De su hipótesis deduce el uso intencionado que los cineastas Resnais y Godard hacen de la técnica narrativa de la historieta. Discute con la crítica que entiende a la historieta como vehículo para la penetración cultural imperialista o como una forma de entretenimiento reaccionaria y mercantil. Considera que la definición de la historieta no debe partir de una crítica a las relaciones de producción sino de su especificidad como lenguaje y del contexto en el que ésta se manifiesta.

¹⁶ En el 2004 se compilan y reeditan por primera vez sus escritos y disertaciones sobre arte de los medios. En esta recopilación, sus escritos sobre historieta son excluidos. (Longoni, 2004). Ver sobre diferentes aspectos de su trayectoria intelectual: Verón (1969), Verón (1974), Sigal (1991), Terán (1991) Correas (1991), García (1996), Steimberg (1999), Izaguirre (1999), Sarlo (2001), Scholten (2001).

En las charlas del 66 dictadas en el Di Tella (y compiladas en su libro sobre el *pop art*)¹⁷ estaba presente la historieta como objeto de estudio y escribe tempranamente, el prólogo “Reflexiones sobre la historieta” al libro: *Técnica de la historieta* (1966), editado por la Escuela Panamericana de Arte. Asimismo, presentó en el Simposio “Teoría de la Comunicación y modelos lingüísticos en Ciencias Sociales” (1967) organizado por el Centro de Investigaciones Sociales del Di Tella, una ponencia sobre el esquematismo en los códigos de la historieta. El trabajo lleva por título: “Reflexiones pre-semiológicas sobre la historieta: el esquematismo” (1966) y fue recopilado más tarde en *Conciencia y Estructura* (1969).

Tras el evento de la Bienal se edita *La historieta en el mundo moderno* (1970). Su interés por algunas historietas experimentales, instaló la pregunta por la especificidad del lenguaje. La insistencia en la determinación relativa de las condiciones de producción, lo llevan a preguntarse por la técnica de trabajo del historietista. Umberto Eco había sostenido, unos años antes, que los dibujantes mantenían la misma relación que los artistas con los componentes del proceso estético (los medios de producción y las relaciones sociales de producción) y que en esas relaciones tenían un margen de autonomía para producir obras críticas:

desde que el mundo es mundo, artes mayores y artes menores han podido prosperar casi siempre únicamente en el ámbito de un sistema dado que permitía cierto margen de autonomía a cambio de cierta sumisión a los valores establecidos: y que, con todo, en el interior de estos varios circuitos de producción y de consumo se ha visto surgir artistas que, valiéndose de ocasiones concedidas a todos los demás, lograron transformar profundamente el modo de sentir de sus consumidores desarrollando en el interior del sistema, una función crítica y liberadora. (Eco, 1995: 258-259)

Masotta consideraba de vital importancia recabar información sobre la manera de trabajar del artista: visitaba su taller, observaba sus herramientas, interactuaba en el espacio laboral y entrevistaba a los autores para conocer en detalle las condiciones requeridas para ejercer el oficio. En *El Pop Art* (1967) hay variadas descripciones sobre los barrios, las casas y los talleres de los artistas plásticos. El crítico realizó las mismas observaciones en las casas de los historietistas que entrevistó. Inclusive, llegaba a visitarlos en varias oportunidades para recabar así más información y enriquecer sus “notas de campo”.

¹⁷ En 1967 Masotta publica *El pop-art* en la colección “Nuevos Esquemas” de Editorial Columba, en donde paralelamente se editaban las historietas más populares del mercado. Allí incluye las conferencias dictadas en el Di Tella, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y su experiencia en la Facultad de Arquitectura. Cabe destacar que en la misma colección publica Alfredo Grassi: *Qué es la historieta* (1968).

Si bien Masotta parte de Eco tampoco permanece fiel a sus postulados. De allí que, por ejemplo, critique su juicio sobre la popular serie “James Bond”. Para Eco la historia no era reaccionaria porque el personaje estuviera al servicio del imperialismo ni porque los enemigos siempre eran japoneses, sino que era reaccionaria porque procedía por esquemas. Lo reaccionario era el procedimiento ya que aludía a una sociedad constituida por oposiciones esquemáticas. Enfrentado a ello, Masotta sostenía que lo reaccionario en “James Bond” eran los contenidos: lo que se dice en relación con el lugar desde donde se escribe.

Desde su mirada los medios y el arte reciben condicionamientos externos, pero también actúan sobre ellos, realizan las relaciones de producción, antes que simplemente representarlas. También polemiza con la perspectiva de Umberto Eco sobre “Dick Tracy” y una serie de historietas norteamericanas. Frente a la “denuncia ideológica” del crítico italiano, Masotta contrapone “un discurso más bien desalienante”. La tira no es nociva en sí misma, violenta o negativa: lo que las “fantasías” ponen en escena son las condiciones de producción del discurso, la sociedad en la que esa producción ha sido concebida. (Masotta, 1968)

Se sabe que la posición de Masotta, generaba cierta incomodidad y rechazo en distintos circuitos intelectuales e irritaba a un sector de la izquierda orgánica. Entre sus ex compañeros contornistas y entre los cuadros del PC en general, era descalificado repetidamente. Cierta ninguneo intelectual, del que Ana Longoni ha dado cuenta (Longoni, 2004) lo ubica en una antítesis irreconciliable entre el arte y la política: como si Masotta hubiera optado por “la estética” antes que por “el compromiso”. Sin embargo, la proposición no involucraba un curso cristalino de acción ya que su uso no sólo estaba ceñido al problema “compromiso de la obra” versus “compromiso del autor”.

La perspectiva masottiana de que la historieta (y la cultura de masas en general) podía producir “objetos completamente nuevos” y que estos productos podían recibir “contenidos políticos revolucionarios” (no como reflejo de la vida social sino como activa construcción de esa vida) fue rechazada por el pensamiento marxista que consideraba que su apego *snob* a las novedades lo hacían cometer una “desviación burguesa”. Sin embargo, Masotta insiste en la necesidad de establecer un vínculo entre arte y política. En *Conciencia y Estructura*, advierte: “cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionario en el

arte y reaccionario en la política”. La articulación entre praxis artística y política reaparece en sus trabajos sobre la historieta. Sostiene en el prólogo a *La historieta en el mundo moderno*:

Siempre nos resultará espinoso, para quienes pretendemos comprometer al arte y probar que el arte tiene que ver con la política, demostrar que se puede comprometer a la pintura. Sartre siempre tendrá razón (...) Pero, ¿se puede comprometer a la historieta? Es obvio: es imposible no hacerlo. (Masotta, 1970)

La referencia se enmarca en la idea de la desmaterialización del arte, proclamada por un sector que auguraba la disolución del arte en la vida. Su teoría sobre la existencia de una correspondencia entre las artes visuales y la cultura de masas, lo lleva al análisis de un medio “ideal” para poner a prueba esta hipótesis. Por otro lado, su concepción de la historieta busca polemizar con las posiciones aristocratizantes que rechazan, por prejuicio estético o intelectual, los productos de la cultura de masas. En este sentido, su interés por el medio aparece como un contrapunto para ampliar el arte trazado por las vanguardias y la alta cultura.

De allí que abordar mecanismos culturales y tendencias creativas del circuito de la cultura masiva, constituya un doble desafío para el crítico. Por un lado, porque le permite reivindicar la complejidad como andamiaje teórico e ideológico, por el otro, porque lo habilita a organizar las vanguardias, no desde las rupturas sino desde las continuidades con la industria. A la pregunta de si es posible cambiar el sentido a los materiales, responde afirmativamente. Y aún va más allá: es posible ir de los medios al arte, del arte a la política:

Piénsese en Jodelle, la excelente historieta de Peellaert. Si el arte pop se ha inspirado, o ha tomado como asunto a la historieta, ahora hay dibujantes que se inspiran o toman como asunto al arte pop. Jodelle, así, se halla evidentemente inspirada en Wesselman y en Rosenquist. El círculo de la influencia se cierra y se abre, las formas emigran y recorren todo el ciclo: se impregnan entonces de valores nuevos, de significaciones insospechadas. (*LD*, N° 1, noviembre de 1968)

La historieta de la cita precedente, no es historieta argentina, por entonces alejada de los parámetros de las historietas experimentales, de la presencia de la gráfica publicitaria y del diseño conceptual que Masotta había observado en las historietas de avanzada. Su contacto con los historietistas de vanguardia internacional a mediados de la década marcó su concepción de la historieta como lenguaje. Sin embargo, en Argentina, el panorama era otro. La pregunta es: ¿cuál es su lectura de la historieta producida en el país? Su proyecto editorial y sus libros permiten reconstruir tal perspectiva.

Como consecuencia de la Bienal, Masotta crea y dirige la revista *LD* (Literatura Dibujada) editada por Summa - Nueva Visión. El primer número de *LD* salió a la venta en Capital y Gran Buenos Aires, en noviembre del 68, el segundo en diciembre del mismo año y su último número en enero del 69. Gran parte de los artículos publicados en la revista, fueron compilados un año más tarde en: *La historieta en el mundo moderno*, (1970). El lector modelo de *LD* podría ser un profesional de clase media aficionado a la historieta (aunque no necesariamente “experto”), asiduo al entorno Di Tella y lector regular de *Primera Plana*. Quienes compartían esa trama, encontraban en este proyecto preciadas ventajas comparativas.

En primer lugar, porque en esta publicación se editarían sólo “las mejores historietas del mundo”; lo cual lo eximía de seleccionarlas en los puestos de diarios y revistas. La segunda razón es aún más significativa: en cada entrega descubriría historietas internacionales de difícil o inaccesible acceso. Por otra parte, *LD* se proponía educar al lector y convertirlo en un “experto analista del lenguaje”¹⁸ lo que hacía explícita la política editorial: volver la mirada sobre el lenguaje para analizar sus condiciones de producción.

El ejemplar costaba \$250 y se proyectaba la suscripción anual a doce números mensuales por el precio total de \$2.800. La referencia no es menor porque aporta un dato: la intención era darle continuidad en el tiempo al proyecto editorial. Por otra parte, si comparamos el costo de esta publicación especializada con cualquier revista de historietas de la etapa, notamos que la diferencia en el importe es sensiblemente mayor. De las publicaciones de quiosco populares, conserva el formato y el modo de circulación:

Cada entrega de *LD* constituirá un verdadero “libro de historietas”. Con formato de revista de consumo popular. *LD* es la a vez una revista de biblioteca. La lectura de cada entrega no inutiliza los números anteriores; por el contrario, los convierte en material del que no se puede prescindir. (*LD*, noviembre de 1968)

Una publicidad de *LD* anunciada en el Catálogo de la Bienal resalta un rasgo clave: “¿Ud, soñó cuando era niño, con *LD* para cuando fuese grande?” La referencia alude a la concepción de “historieta para adultos” que por entonces marcaba la ruptura con las series

¹⁸ Por ejemplo, en el primer número de *LD*, un texto que anticipa el episodio “Los subterráneos” de Guido Crepax, advierte: “**Atención:** el lenguaje de Los subterráneos, en el episodio de Neutrón que iniciamos en este número, ¡ES DESCIFRABLE! Estudien con atención las frases de la lengua misteriosa tratando de comprender por ahora a qué familia lingüística pertenecen. En el próximo número se organizará un pequeño concurso para los más expertos lectores “glotólogos” (*LD*, N° 1)

dedicadas a adolescentes. Pero la intención no es sólo ofrecer una distancia generacional. El aviso descansa en la idea de que “ser grande” es poder decidir y elegir sólo aquellas producciones que se ajusten a determinados parámetros de calidad. De allí que la publicidad subraye en su epígrafe: “Toda la historieta universal en una publicación mensual para leer, mirar y coleccionar. Más que literatura, más que dibujo: LD (literatura dibujada) es un moderno estilo de expresión”.

La revista funcionó como un programa adherente a la institucionalidad del evento. En el mismo mes de la Bienal, una publicidad de página completa anunciaba: “Vengan a ver la Primera Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella, Florida 936 del 15 de octubre al 15 de noviembre, 1968”. El diseño de este anuncio sigue la estética de Roy Lichtenstein basado en la ampliación de los cómics a grandes dimensiones dejando visibles los puntos que resultan del proceso de impresión. Nuevamente se resalta la vinculación de *LD* con la vanguardia de esos años. En cuanto a las tapas de los tres números, éstas siguieron una estética pop de colores brillantes, nítidos contrastes y diseño innovador. De allí que el trazo experimental de Guido Crepax, resultaba una elección óptima para su lanzamiento.

Las publicidades se dirigen a un lector de clase media con poder adquisitivo medio alto: acondicionadores de aire SIAM, DEWAR (“el mejor whisky importado embotellado en Escocia”), PROL (telas para cortinas y tapicería), Editorial Sudamericana, STILKA (línea de muebles modernos); Escuela Panamericana de Arte, Olivetti, HARPA (muebles contemporáneos de diseño de interiores), Ingeniería CHRYSLER. Puede deducirse un público al que le gusta innovar pero también conserva la sofisticación de los placeres acostumbrados.

En cuanto a las historietas en los tres números de *LD* conviven desde la clásica historieta “Flash Gordon” de Alex Raymond pasando por el humor de Copi hasta una primera entrega de “Los Subterráneos” de Guido Crepax. También se ofrece una edición de “Little Nemo” de Windsor Mc.Cay, una polémica de Masotta sobre la historieta “Dick Tracy”, la reedición de “Mort Cinder” de Breccia y Oesterheld, “Funny Valentine” de Crepax, la historieta muda “El Rey Petiso” de Soglow (con un análisis de Oscar Steimberg sobre la misma) y un artículo sobre los usos de la corbata escrito por Franco Cavallone. Aunque están diferenciadas por contrastes profundos en distintos niveles (como el estilo, la temática, el lugar y el momento de su publicación) estas historietas comparten un rasgo general: son obras de ruptura y funcionan como emergentes para problematizar los límites expresivos del lenguaje.

El último número de enero del 69 se publica pocos meses antes del Cordobazo. Hay una referencia a la situación social y política argentina en la entrevista de Masotta a Alberto Breccia, fechada el 28 de noviembre del 68. En la misma, el dibujante subraya que la historieta sobre el Che Guevara en lo que concierne a “su concepto y calidad” “es un paso atrás” en su trayectoria profesional, sin embargo, se enorgullece al resaltar que el intento “podría excitar a las autoridades o a la policía, y entonces los riesgos serían reales”. A ello, Masotta agrega una pregunta retórica: “De acuerdo. ¿Pero no es el compromiso político y la generosidad de la ideología de una obra la que define su ‘concepto’?”. Y así entiende que Breccia “es un espíritu que se niega a entrar de lleno en los años sesenta”.

Sin embargo, Masotta no incluye en las páginas de *LD* historietas explícitamente políticas; antes que estas versiones y otras que circularon a fines de los sesenta, elige obras como “Mort Cinder”, ponderando así la estética a lo político. Por otra parte, *LD* presenta una posición que podríamos explicar como la voluntad de integración y jerarquización del gusto popular. Esta cita pareciera sintetizar bien el problema con el que se enfrentó Masotta: el límite que impone el gusto.¹⁹ Insiste en ello, en el editorial de lanzamiento de la revista:

La publicación de *LD* constituye un retorno a la historieta, a esa historieta con la cual gozamos cuando niños y que ahora proponemos a la atención de los adultos. (...) Hay que decir que existen historietas buenas e historietas malas. *LD* solamente publicará las primeras: reeditaremos las mejores historietas del pasado e invitaremos al lector a conocer las mejores historietas del presente, sorpresivamente dirigidas al público adulto. (*LD*, noviembre de 1968)

El problema de la eficacia y los límites del lenguaje aparece nuevamente en el centro del debate. Si *LD* como subraya la cita, sólo publica las “historietas buenas del pasado” y las “mejores del presente” ¿cómo entrar en contacto con el público consumidor de estos productos? La empresa se revela en toda su contradicción. Masotta es consciente de ello al subrayar que el proyecto implica asumir “una actitud militante sobre la historieta”:

En ninguna época más que en la nuestra, ni de modo más agudo, las cuestiones relativas al gusto se han hecho más chocantes en relación a aquellas referidas a la política, a la ideología, a la moral. Pero nosotros pretendemos escapar tanto a un ideologismo puritano (que siempre nos reprochará que gustemos o gocemos de las cosas), como a un esteticismo aburrido y vacío. (*LD*, noviembre de 1968)

¹⁹ Siguiendo a Pierre Bourdieu los gustos, como preferencia manifestada, son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. Desde esta perspectiva, cuando un gusto debe justificarse lo hace por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos toda determinación es negación. (Bourdieu, 1988)

La crítica al “esteticismo” y al “ideologicismo”, es una toma de posición teórica que le permite indagar las condiciones de producción de la cultura de masas. Su posición, lejos de proponer una restitución romántica del arte, buscaba resolver el problema de la significación al interior de su institución. En *El Pop Art*, se interesa por “arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes” y entre los géneros “altos” y los “bajos” siempre elige aquellos que más mestizajes sugieren; los más “modernos”, los más permeables a la novedad. La proyección de un “Centro de Estudios de las Comunicaciones de Masas” suponía en este sentido una forma de “promover la investigación en medios como la televisión, la radio, las artes gráficas y las distintas disciplinas artísticas que entren dentro de ese vasto planteo”. (Masotta, *Primera Plana*, N° 303, 15 de octubre de 1968).

Al mismo tiempo, su intención fue darle entidad a la historieta tomando el “prestigio” de la literatura, de allí que la selección apunte, en última instancia, a la construcción de un canon. La tensión alta cultura y baja cultura se vuelve central en la forma de concebir el lenguaje: “Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana, en cambio, a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada”. (Masotta, 1970: 10) Como vemos, la clasificación del medio en una zona fronteriza fue valorizada positivamente. La propuesta es romper con las jerarquías optando por los dispositivos y la técnica, antes que por las clasificaciones culturales. No puede dejar de advertirse que la búsqueda de lo “irreductiblemente historietístico” iba de la mano de la determinación de su grado de legitimidad y autonomización artística. En el prólogo al primer número de *LD*, subraya:

La historieta ha sufrido el embate de múltiples detractores. ¿No ha sido Victoria Ocampo quien ha escrito, entre nosotros, en contra de la historieta? Otros, sin entender atacarla, han intentado explicarla con instrumentos tomados de la psicología, de la sociología, del psicoanálisis y de la psiquiatría social. Finalmente, son los ideólogos de la “comunicación de masas” los que se abalanzan sobre ella. ¿No es el propio Mc Luhan quien reivindica a la historieta en uno de sus libros? Se trate de fusilarlo, o de decretarlo fascinante, nosotros pensamos que tal vez es necesario comenzar por mirar al reo de cerca.

Las referencias a Victoria Ocampo y Mc Luhan le permiten demostrar que la historieta es un medio sometido a apreciaciones contradictorias y valorativas; calificaciones de las que el mismo Masotta no está exento. La empresa “mirar al reo de cerca” tiene como objetivo

pensar a la historieta como objeto en el todavía incipiente campo de la comunicación. Sus recursos gráficos y narrativos forman un acervo de profundo impacto visual en distintos medios y expresiones. Así, resalta la influencia que la historieta tuvo en directores como Godard y Resnais, que en el arte tuvo en artistas pop como Lichtenstein, en la gráfica publicitaria en los afiches y portadas de revistas y, por último, su importancia en el desarrollo tipográfico: “se puede llegar a ver que a las letras se las puede romper de un puñetazo”. (LD, N° 1)

Justamente, el hecho de que el medio se constituya en una “zona de fronteras” llevó a que en la década del sesenta algunos artistas, cineastas y críticos (como Umberto Eco, Claude Moliterni, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini) se sintieran atraídos por el *crossover* de géneros. Masotta no fue ajeno a ese programa de intereses en donde son los constantes los reenvíos entre la historieta y el resto de los lenguajes de la cultura de masas.

Las relaciones entre historieta/artes plásticas, historieta/literatura e historieta/cine son preocupaciones fundantes de su mirada. En este último caso, señala: “tratándose del cine sonoro, ese proceso será completado por el lenguaje verbal; para el caso de la historieta esa función será cubierta por la escritura fonética”. (Masotta, 1969: 203) Con frecuencia, sus análisis recurren a tratar de manera paralela el montaje cinematográfico y el historietístico, asimilando la viñeta al plano fílmico.²⁰

De igual modo, resalta la interrelación en su artículo sobre Crepax: “Si el grupo social al que Valentina y Neutrón pertenecen hace pensar en Antonioni, la relación que liga al propio dibujante con Valentina es sin duda análoga a la que une a Godard y Ana Karina [sic]” (LD, N° 2) Nuevamente, la articulación entre arte y cultura de masas se revela como empresa. En este sentido, el “olfato” de Masotta para captar la novedad es notable; práctica adquirida como estrategia de desplazamiento. Apropiarse de “lo más arriesgado” (y lo más rentable en términos de subversión) le permite no sólo transformar los “bienes vulgares” en “obras culturales” sino producir variantes dentro del gusto dominante.

En resumen, la colocación de historietas en las paredes del Di Tella, tal como si fueran cuadros, y el hecho de nombrar a la única publicación existente sobre el medio: “Literatura

²⁰ En esta dimensión, podemos dar cuenta de elementos como el encuadre, ciertos elementos de actualización (como la iluminación y la angulación) y algunas convenciones como los *balloons*, las onomatopeyas y las figuras cinéticas. La influencia del cine en la optimización de los recursos narrativos de la imagen es clave para el ulterior desarrollo del medio. Precisamente, y de manera paralela a la llegada del cinematógrafo en 1895, la historieta daba sus primeros trazos en el espacio de la prensa.

Dibujada”, da cuenta del territorio indeterminado o inclasificable que le otorga a la historieta. Más adelante, Juan Sasturain discutirá con esta apreciación e invierte la fórmula. Sin embargo, como veremos, la denominación “Narrativa Dibujada”, (ND) conserva nuevamente, la preeminencia de lo textual por sobre lo gráfico: “LD es el error de los rescates. Lo que la denominación busca decir es que la historieta es buena porque es un tipo de literatura. (..) Es como decir que la televisión es “el cine en su casa”. (...) No hay que nombrar a las cosas por su ausencia. (...) es más justo decir, “Narrativa Dibujada”. (Sasturain, 2002)

A finales de los sesenta, son las reglas de funcionamiento de la industria cultural, en el contexto de una transformación general de la sociedad, las que promueven nuevas exigencias a los autores y lectores. Asociado a esto es que deben entenderse ciertas segmentaciones del mercado especialmente significativas. En sintonía con las experimentaciones artísticas de los sesenta, las historietas excepcionales de la etapa no pueden ser leídas como producto de contingencias o voluntades individuales. Como veremos, fueron las nuevas condiciones las que favorecieron estas promociones en un contexto de transformación del mercado editorial.

3. Excepciones: vanguardia y cultura de masas

Colocando el acento en la temporalidad y tomando a las expresiones artísticas como *avanzadas* sobre la sensibilidad de época, algunas creaciones permiten advertir el borramiento de las fronteras del arte. Sin embargo, en el mismo momento, distintos discursos asumen como desafío la pregunta por la especificidad del lenguaje. Se comienza a discutir la “verdadera naturaleza” de las historietas producidas industrialmente y a buscar una definición que invoque su “valor” y su “función”; algún componente irreductible que concierna a lo específico de su práctica. Desde luego, estos intereses deben ser leídos a la luz de sustratos discursivos más generales.

Entonces, un interrogante que conviene plantear es ¿qué reglas de valoración tiene el campo de la historieta? Como vimos hasta avanzada la década del cincuenta, los guionistas y los dibujantes, estuvieron ceñidos a una lógica de producción comercial que no dejaba espacio para un programa renovador. “Lo nuevo” en el plano estético y narrativo comienza a vislumbrarse hacia la década del sesenta. En este sentido, Oesterheld elabora su propia mirada sobre la evolución del lenguaje. En un artículo de *Dibujantes* (noviembre de 1965)

aseguraba que así como el cine había alcanzado su madurez como lenguaje “No hay razón para que lo mismo no ocurra con la historieta”. Asimismo sostenía la existencia de una evolución de la historieta en correlación con otras artes: “aunque tiene más de medio siglo de existencia, la historieta está todavía en pañales; se ha quedado detenida en su evolución”.

Los argumentos a favor eran múltiples: algunos citaban el origen milenario del lenguaje dibujado y comenzaban sus libros hablando de las cuevas de Altamira, mientras que otros disertaban sobre los originales de Alberto Breccia o Harold Foster como prueba contundente de la existencia del denominado *Noveno Arte*. La disección estructuralista de las planchas dibujadas y la reflexión semiótica de las viñetas daba siempre un saldo a favor: “la historieta era Arte”. Con todo, esos textos que circularon durante el período a través de revistas como las francesas *Giff Wiff* (1963) y *Phénix* (1966), la italiana *Linus* (1965), las españolas *Bang!* (1968) y *Zeppelin* (1973) y, en Argentina, entre 1968 y 1969, en los números de *LD*, son un aporte para intentar comprender en su contemporaneidad, la renovación estilística de las historietas y las nacientes circunstancias de lectura que éstas requerían.

La tensión puede traducirse del siguiente modo: por un lado, la pretensión de que la historieta tuviera la tutela del arte y, por el otro, la defensa de los valores de la cultura de masas. Esta mirada es extensiva también a aquellos historietistas con aspiraciones artísticas. Alberto Breccia aseguraba que la del historietista es una “profesión liberal que hace que uno a veces se sienta un artista frustrado”. (Breccia, 1975) La cita es ejemplificadora de la búsqueda de distinción de varios dibujantes y está ligada a la preocupación por la consagración del oficio. La imagen de estar atrapado en los mecanismos de la industria revela la condición de sumisión a las leyes del mercado. La referencia “artista frustrado” remite a una representación romántica de la cultura, irreductible a las necesidades de la economía.

Por su parte, destaca Hugo Pratt, “los guionistas son novelistas frustrados y no les interesa el dibujo”. (Sasturain, 2004: 47) La descripción es significativa: “novelistas frustrados”, enfatiza, mientras que los dibujantes con vocación artística fueron denominados, muchas veces, como “pintores desafortunados”. La palabra “frustración” vuelve a aparecer con el mismo énfasis: la idea de pérdida produce un sentimiento de desclasamiento y condicionamiento en el acceso: “un personaje de historieta es creación de

un obrero intelectual cuyo nombre por lo común suele mantenerse en la penumbra, oculto por el esplendor más 'romántico' que rodea la labor del dibujante". (Oesterheld, julio de 1957)

El sintagma "obrero intelectual" designa una tensión sugerente: la interpretación de que escribir historietas forma parte de las opciones de mercado para un trabajador asalariado y la convicción de que se puede ser obrero e intelectual, sin que ello suponga un camino enfrentado. La idea de que el dibujante desempeña un papel "más prestigioso" es representativa de la búsqueda de legitimación artística. El guionista recurre a una metáfora conyugal para dar cuenta de la dupla creativa: "es un matrimonio, donde el guionista desempeña el papel masculino, la patada inicial la da el guionista". (Oesterheld, 1974a) Es decir, Oesterheld reservaba para el argumentista la posición del artista, aunque el dibujante retenía para sí el reconocimiento profesional.

Como vemos, el "sentido del juego" está definido por el mercado pero los historietistas no renuncian a una posición vinculada a la del "genio creador". Hugo Pratt destaca que el funcionamiento de la industria local, determina la percepción de las historietas en tanto mercancías. De esta forma, reconoce la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la alta cultura y el modo de circulación y apropiación de los bienes: "En Europa las historietas terminan editándose en libros, son productos de lujo. En cambio, en la Argentina la historieta está impresa en papel barato, es una literatura que yo llamaría de ferrocarril". (Pratt, 1994: 91)

La flexibilidad técnica de la historieta para experimentar con formas estéticas a partir de su poder de cruce o "contaminación" llevó a reflexiones que buscaron elevarla a la categoría de Arte. El problema es indisoluble de una historia del gusto y de lo que esa construcción supone. Los historietistas no fueron ajenos a este debate, sino que, por el contrario, lo alimentaron con sus propias aspiraciones y deseos. Atravesados por la tensión entre el arte y el mercado, reprodujeron en sus discursos las contradicciones de un problema más amplio.

Ahora bien, la obra de Breccia y Oesterheld, permite evidenciar un momento singular del mercado en el que, si bien ya no se editan las exitosas revistas de la "edad de oro", se produce un fenómeno de revaloración al interior del campo. La aspiración de los historietistas por alcanzar un espacio de reconocimiento fue impulsada por un sector del público y por los críticos recientemente formados. Pero por otra parte y siguiendo a Jorge

Rivera (1976) paralelamente a esta exégesis consagratória, son los mismos autores quienes buscan un mayor potencial creativo:

El género reflexiona sobre sí mismo, juega con sus limitaciones, con el valor icónico y connotativo de las imágenes, con las reglas de verosimilitud; analiza su notable poder de penetración social; objetiva (y en algunos casos parodia) sus códigos y mecanismos convencionales; se convierte, inclusive en objeto de su propia ironía. (Rivera, 1976: 59)

Y sobre ello, la historieta “Mort Cinder” (que tuvo en la Bienal un lugar preponderante) resulta un modelo paradigmático. Esta producción funciona como modelo condensador de una tensión. Con guión de Héctor Oesterheld y dibujos de Alberto Breccia, esta historieta fue publicada en la segunda época del semanario *Misterix* de editorial Yago desde el número 714 (20/7/62) hasta el 800 (13/3/64).²¹ Su virtuosismo plástico rompe con las convenciones de las series dominantes y funda una apuesta de avanzada en la que se afirmarán varios profesionales. Un rasgo clave es que su estética va a contrapelo del gusto y el perfil del lector de esta publicación. Entonces, ¿por qué una revista de historietas como *Misterix* dirigida a un público popular incluyó entre sus páginas un material innovador como “Mort Cinder”? ¿Su incorporación en una revista masiva debe ser explicada como un caso excepcional o indica la emergencia de una nueva estética en el medio?

Para intentar comprender el fenómeno un dato del que podemos partir es que, contemporáneamente, surgen en el mercado internacional las ediciones *underground* dirigidas a públicos restringidos. Estas experiencias no dependen ni del ritmo periódico, ni de convenciones, ni de patrocinios. Como ejemplo el dibujante Robert Crumb hacia finales de los sesenta edita su propia revista *Zap! Comix*. (1967) Las creaciones de Crumb (“Mr. Natural” o “Fritz el gato”) quedaron inscriptas en el canon de la contracultura norteamericana. Y en Francia, la revista *Pilote* (1959) con George Dargaud y René Goscinny se vincula a la vanguardia dadaísta y surrealista.

Por el contrario, en Argentina, las historietas de avanzada, tuvieron lugar en el mercado de ediciones masivas. Si bien no constituyen un rasgo dominante, el hecho que hayan sido publicadas en revistas comerciales, plantea una tensión que no puede ser eludida. Mientras que para el público de *Misterix*, “Mort Cinder” pasó desapercibida (inclusive fue objetada mediante cartas enviadas a la editorial) un sector intelectual interesado por las “rarezas” del

²¹ La revista dejó de pertenecer a editorial Abril en 1961 y pasó junto a otras publicaciones de la empresa a formar parte de los títulos de Yago hasta dejar de editarse en 1967.

campo, adoptó la serie como paradigma: “Hoy se comienza a comprender de que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar”. (Masotta, *LD*, N° 3, 1969)

El trabajo de Masotta sobre “Mort Cinder” fue publicado en el último número de *LD* (1969) junto a seis episodios de la serie. Poco después el ensayo se reeditó en su libro: *La historieta en el mundo moderno*. (1970) La investigación sobre la obra le permite poner a prueba su hipótesis sobre “un arte de los medios”. Los criterios que utiliza para definir su valor historietístico provienen de la crítica artística. El ejercicio es evidente cuando contrasta “el estilo pictórico” de “Ticonderoga” y la “verosimilitud ilustrativa” de “Sargento Kirk”. De allí que analice la trayectoria de Pratt siguiendo esta línea de pensamiento:

no es sino un pintor poscubista en pasaje hacia el expresionismo abstracto. Sus gruesos trazos de tinta cumplen a veces una función pictórica, expresiva (...) ocurre también que la tinta aparece chorreada, en un sabio “dripping” sobre la viñeta, siguiendo el azar de un motivo abstracto que invade el cuadro entero (ejemplo admirable: Guardia Notturna en *Sargento Kirk* número 10): entonces Pratt deja que Pollok (sic) se combine a la figuración narrativa e inerve el interior mismo de la tira o de la plancha. (Masotta, 1970: 151-152)

Es evidente que el saber crítico de la técnica del dripping o las menciones del movimiento expresionista o abstracto, es un capital cultural que Masotta domina y del que se sirve para producir crítica de historietas. De manera semejante analiza el perfil de Alberto Breccia, al resaltar sus disposiciones en un contrapunto con biografías prestigiosas: se podría decir de él lo que Sartre una vez dijo del pintor Wols: “tenía miedo de los proyectos: era un hombre que se recomenzaba incesantemente, eterno en el instante”. (Masotta, 1969)

La referencia a uno de los “pintores malditos” del expresionismo abstracto y el informalismo confirma el gesto de inscribir a Breccia en una tradición. Masotta no distingue jerarquías entre artistas y dibujantes cuando describe trayectorias y las coloca en un mismo horizonte de experiencias. Así, el trazo de Breccia es bueno porque no es “expresionista ni dramático”, porque no recurre al “realismo del terror”, porque los planos le restan importancia al “cinematografismo” y porque el modelado del rostro de Ezra Witson cercano a la “verosimilitud fotográfica” se enfrenta al “anguloso y alargado de Mort Cinder donde las rayas del dibujo (...) no han sido borradas del todo”. (Masotta, 1969)

Las citas prosiguen, pero son suficientes para mostrar su descrédito al análisis de tipo contenidista y una reflexión que prioriza constantemente la *función estética* por sobre el modelo generador: el estructuralismo en diálogo con la semiología vuelve aparecer aquí

como fundamento analítico. No es azarosa su elección: escoge del sinnúmero de historietas la que se destaca por su “carácter antieconómico”. (Masotta, 1969) Es interesante notar que la misma definición aparece en la mirada del dibujante:

El experimentar es antieconómico (...) pongo por caso El Corto Maltés, historieta de probado éxito, es un producto que se vende; eso es como vender jabón o vender un salami. Si un fabricante hace un salami que gusta, que el público acepta, que lo compra masivamente, por qué va a cambiar, si lo cambia corre el riesgo de que el salami ya no tenga el mismo gusto y la gente no lo compre más. (Breccia, 2004: 12)

La relación experimentación/antieconocimiento es significativa. En cuanto al primer término es productiva la distinción entre experimentación y vanguardia que propone Umberto Eco (1992) al destacar que el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte. Es decir, que la historieta experimental de Breccia innova dentro de los márgenes del mercado, pero no puede romper las reglas del circuito industrial y las restricciones que orientan la obra desde fuera. Por otro lado, Masotta se refiere en detalle al trabajo y a la personalidad del dibujante. Resalta de su carácter, el tono “contradictorio”, propio de “una coquetería excesiva”.²² No se deja engañar por la falsa modestia de Breccia, ya que aunque éste sostenga que “no sabe si es un buen o mal trabajo” es “el primer enamorado de Mort Cinder” (Masotta, 1969). Así describe su encuentro con el dibujante en agosto del 68:

El diálogo con un dibujante nunca es fácil: ellos no son nunca ni del todo de nuestra misma especie. Encerrados durante años en un oficio trabajoso, sin criterios para pensar y valorizar lo que hacen, verdaderos gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico (...) en uno de nuestros encuentros pude hacerle algunas preguntas formales: qué pintores apreciaba más, qué historietistas, qué condiciones debe cumplir una historieta para tener valor. (LD, 1969)

En primer lugar, es evidente el lugar que se autoadjudica Masotta, delineando un espacio asimétrico entre “ellos” y “nosotros”: “ellos no son nunca ni del todo de nuestra misma especie”. De un lado, los dibujantes profesionales, los que están “encerrados en un oficio trabajoso y mal pago”, “los que no tienen criterios para pensar y valorizar lo que hacen”, y del otro, los críticos o los intelectuales. Hace falta decir que esta división opera

²² Masotta, enero de 1969. Trillo y Saccomanno también resaltan el tono contradictorio del artista y acentúan que Breccia es un “lobo estepario del arte del siglo veinte”. (Sacomanno y Trillo, 1980: 146)

como eje de confrontación y como diferencia identitaria definida por una posición de legitimación cultural.

En el momento de realización de “Mort Cinder” Oesterheld realiza material de encargo para el sector. Por su parte, Breccia había renunciado a Fleetway, una agencia inglesa en la que trabajaba a pedido.²³ Paralelamente, Yago había comprado los fondos de Abril e iniciado el relanzamiento de sus publicaciones bajo la dirección de Francisco Romay, poniendo especial empeño en *Misterix*. Subraya Breccia respecto de ese momento:

En ese periodo mi esposa enfermó muy grave, se le hizo un trasplante de riñón y al final murió, esto me hundió en todos los sentidos, moral y económicamente. Entonces dejé la historieta, cuando ya había dibujado 206 páginas de “Mort Cinder”, porque mientras lo estaba haciendo yo tenía que ir a los institutos de fabricantes de remedios y pedir medicamentos con certificado de indigencia, porque yo ganaba entonces 4.500 pesos a la semana y mi mujer necesitaba 5.000 pesos diarios de remedios. (Breccia, 1973)

En un tono similar, Oesterheld evoca la experiencia de ese trabajo:

El trabajo de Mort Cinder lo tomé por los mangos que me dieron, me daban muy poco. Aunque hubieran dado la mitad agarraba igual. Observen los primeros episodios: empecé la tira a fuerza de oficio, acumulando golpes de efecto y tratando de hilvanar una historia que fue creciendo un poco al hacerla. Yo no tenía tiempo -por todas las cosas que hacía- a detenerme una tarde a pensarla un poco. (Saccomanno y Trillo, 1980: 112)

Tras ejercer como profesional en distintas empresas, Breccia pudo consagrarse por entero a la definición de su línea pictórica. Sus acrílicos sobre el universo borgeano, las exposiciones internacionales de sus cuadros, el culto que alcanzan sus clases y la admiración que provocan sus adaptaciones, son algunos de los factores que indican un cambio en su itinerario. En cuanto al dibujo de “Mort Cinder”, sus condiciones evidencian una ruptura con la gráfica tradicional. La serie está realizada con materiales atípicos, por ejemplo, se utilizan hojas de afeitar usadas para iluminar el dibujo. El trazo se presenta en un juego de contrastes entre blancos y negros, planos alejados para los paisajes, primeros planos para los rostros y cuerpos, perspectivas oblicuas y claroscuros:

²³ La serie no alcanzó el ritmo ideal de una publicación por entregas “Oesterheld es el mejor guionista, aquí y en todas partes —dijo Breccia en 1991—. Daban ganas de dibujar sus guiones porque eran imaginativos, porque sabía contar. Pero hacía muchas cosas al mismo tiempo y por eso era difícil trabajar con él. “La Batalla de las Termópilas”, por ejemplo, estuvo un año parada”. (De Santis, 1997: 9)

En *Mort Cinder* había estudios muy profundos de iluminación. Antes de llegar a graficar —es decir, con lámparas, con velas—, yo estudiaba con mucho cuidado la iluminación, buscando efectos que me importaban y utilizando, en aquel entonces, más que nada las hojas de afeitar para trabajar en lugar de la pluma o el pincel (...). He usado hasta manubrios de bicicleta para dibujar, aunque puede parecer exótico. (Breccia, 1991b)

Fascinación por lo nuevo y disposiciones culturales se vinculan en su obra de manera productiva. Su estética expresa y supone cierto grado de competencia específica ligada al trabajo artesanal y al pragmatismo del oficio. El empleo de elementos atípicos es resaltado no sólo por ser un rasgo inusual de trabajo, sino también y fundamentalmente porque ello supone un valor agregado. Un *plus* artístico del que carecen otros profesionales: “He llegado a usar agua podrida, dejaba estancar agua para lograr otros efectos. No sé si es mérito, simplemente lo tomo como un dato curioso”. (Breccia, 2004: 10)

En una posición ligada a la afirmación de clase, elige para la realización de su obra el martillo al pincel, la *gillette* a la pluma. Enfatiza que importa “el resultado final” y no “los medios con los cuales se logra”. En este sentido, destaca que utiliza para trabajar: “los dedos, la palma de la mano, palitos, vidrio, cepillo de dientes”. (Breccia, 1992: 38) Son las herramientas de su pasado proletario: recursos que le permiten construir una distancia respecto de la elite artística (“yo no soy como ustedes”) y al mismo tiempo, una separación de su grupo de pertenencia. En definitiva, produce un enfrentamiento para lograr una posición “rentable” en el arte.

Breccia aborda sus trabajos como si los estuviera esculpiendo: los dibujos son tallados manualmente con herramientas de la plástica. Su técnica mantiene una línea de continuidad con la clase de origen: el mundo proletario de su infancia sigue presente en esos materiales humildes. En este sentido, el color, se cuele en sus collages como “color local” a partir de fragmentos de objetos de la vida cotidiana: etiquetas, fotografías o papeles de embalaje. Los residuos de la cultura masiva están presentes en su producción no sólo como preocupación estética. En lugar de una “exaltación de la pobreza”, en su obra puede leerse una conciencia de la desposesión y un efecto de distinción. Probablemente allí esté la solución moderna en Breccia: en su dignificación de lo manual hay una operación conflictiva. Por una parte, puede verificarse su aspiración de pertenencia, pero por el otro, expresa los condicionamientos que impone la conciencia de esa privación.

En el mismo momento en el que Breccia dibuja, los artistas pop incorporan estos elementos para revelar una relación dialéctica entre la obra única y su reproducción, entre la

originalidad y el pastiche, entre la vanguardia y el kitsch. La exhibición de los procedimientos de constitución de la obra (a partir de fotomontajes, graffitis o caligramas) pone en evidencia el carácter enigmático del producto. Siguiendo a Bürger (1987) el montaje de la obra vanguardista manifiesta su resistencia al intento de captar un sentido unívoco; la puesta “en descubierto” del procedimiento logra la destrucción de la unidad de la obra.

De allí que sea notable la referencia: cuando Masotta describe el trabajo del artista Rogelio Polesello destaca el peligro que consiste en pensar “como intercambiables los distintos tipos de trabajos, peligro que habita, se lo sabe, cierto uso de la noción misma de profesión”. Lo que subraya Masotta sobre el artista también se aplica a la producción de Breccia. En su análisis, Polesello no rompe con el prejuicio que separa el arte del mercado. La idea de una vanguardia capaz de integrarse al proceso industrial es un mito, un espejismo que hace creer que existe una integración entre el artista plástico y la vida social: “vestido de overol y trabajando con soplete, sólo se parece al obrero metalúrgico de un taller de pintura de automóviles o de heladeras; se parece, no ‘es’ ese obrero”. (Masotta, 1969)

La obra/producto del artista si bien quiebra los modos tradicionales de exploración de la imagen a partir del proceso técnico de realización de la obra, no convierte al artista en obrero. Del mismo modo, la obra de Breccia tampoco convierte a su autor en artista. Si bien su producción es de avanzada, son las reglas del arte las que condicionan el acceso. En materia de prácticas y actitudes culturales el nivel de instrucción medido por la titulación es tal vez menos significativo que el nivel cultural de aspiración. (Bourdieu y Darbel, 2004: 41) La tensión es constante respecto del arte y su sistema de promoción. Al dibujante le faltan los títulos y jerarquías que se alcanzan según procedimientos formales.

La contradicción es irreductible, el dibujante adquiere la técnica artística para acercarse al arte y el artista se apropia de la técnica profesional para salirse de él. Warhol o Lichtenstein, incorporaron iconos o restos de la cultura masiva para convertirlos en arte, sin perder la propiedad objetiva que los vincula a la experiencia cotidiana. Por el contrario, el dibujante utiliza esos objetos para borrar su marca; así una hoja de afeitar es el medio y no el fin de su producción. Su obra es en algún punto “anti pop” ya que el uso de los materiales precede su estilo y no lo constituye. En síntesis, el hecho de que una historieta de avanzada haya sido publicada en una revista popular expresa la densidad de esos años. “Mort Cinder” dista de ser hegemónica en los sesenta pero su impronta no carece de fuerza en las décadas siguientes.

4.- Un retrato de artista: Alberto Breccia

Alberto Breccia nace en Montevideo el 15 de abril de 1919, a los pocos años sus padres se mudan a Buenos Aires y se establecen en Mataderos.²⁴ Ya en su adolescencia, comienza a trabajar en un frigorífico y paralelamente dibuja en una revista barrial. Hacia finales de la década del treinta y tras un breve paso por el humor gráfico, ingresa a la editorial Manuel Láinez, iniciando su carrera como dibujante. De esos años, se destaca el carácter industrial de su obra. Define su producción gráfica en términos de “trabajo esclavo”: “anónimo e inclusive mal mirado por la sociedad, era un trabajo de esclavo, cobraba muy poco por viñeta, llegaba a hacer 20 o 30 viñetas diarias para subsistir nada más”. (Breccia, 1991a)

Durante la etapa, ilustra y argumenta series para *Tit Bits*, *Rataplán* y *El Gorrión*. En 1944, y luego de abandonar Láinez, realiza “Gentleman Jim” para el semanario *Bicho Feo* y “Puño Blanco” para el diario *La Razón*. Al año siguiente, comienzan sus prolíficas colaboraciones en *Patoruzito*. En respuesta a un pedido explícito formulado por Dante Quinterno, y como condición para ingresar al staff de la revista, Breccia repitió el estilo de otros dibujantes. Influida por el trazo de Caniff, toma a su cargo la ilustración de “Vito Nervio”, serie guionada por Mirco Repetto y hasta entonces ilustrada por Emilio Cortinas.

Posteriormente, dibujó para la editorial Códex el western humorístico “Pancho López” (1956) con guiones de Abel Santa Cruz. Asimismo, funda *Captura*, una revista de relatos policiales de escasa repercusión. Al año siguiente, comenzará su trabajo junto a Oesterheld en editorial Frontera. Precisamente, es en esta etapa cuando se “despega” de los aspectos comerciales de su producción y reconsidera su concepción del dibujo al proponer una visión antiutilitarista de su obra: “me voy dando cuenta de que la historieta es otra cosa, y que no es la yanqui, la historieta yanqui es un producto: el dibujante hace un personaje, el sindicato lo toma, el mercado lo acepta como acepta determinada marca de jabón”. (Breccia, 1991a)

Su itinerario no es de ningún modo uniforme o armonioso y su trazo transitó un periodo signado por la imitación de otros estilos gráficos. De allí que habrá que esperar la década del sesenta, para notar su evolución. Por entonces, los juegos de contrastes de blanco y de

²⁴ Alberto Breccia falleció en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1993. En 1994, su historieta “Informe sobre ciegos” recibió el premio al mejor álbum extranjero en el Salón de Barcelona. Breccia tuvo tres hijos y todos ellos se convirtieron en historietistas destacados: Patricia, Cristina y Enrique Breccia.

negro²⁵ dan lugar a una etapa basada en el expresionismo pictórico de sus ilustraciones: “en tránsito expresionista entre las maneras iniciales de *Aventuras*, o del *Vito Nervio* de *Patoruzito*, y la manera más exploratoria de nuevas posibilidades expresivas y narrativas en *Busca Vidas*”. (Rivera, 1992: 61) Historietas como “Mort Cinder”, “Sherlock Time” y “Richard Long” (1966) resultan paradigmáticas. Es en este último trabajo publicado en *Karina* (Atlántida) cuando Breccia hace uso por primera vez del collage. El unitario funciona como un parte aguas en su técnica al abrir su exploración estética:

cuando Oesterheld me trae la idea, yo hacía años que no dibujaba; había dejado el dibujo con el propósito de no retomarlo más. Pero la historia de Richard Long me gustó y lo iba postergando, no me decidía a empezar. Hasta que un día, un día sábado, llega el ultimátum, la revista tenía que salir. Ese día me sacó una muela, se me hincha la cara, pero tenía que dibujar; para apurar el trámite recurro al collage. No fue nada premeditado. (Breccia, 2004: 10)

En relación a la cita, es evidente que para Breccia el triunfo no es un acontecimiento súbito. Carente de fortuna personal, absorbe trabajo por encargo, alternando su producción de historietas de aventuras con trabajos dirigidos al público infantil. Su intensiva labor didáctica en la Escuela Panamericana de Arte, en *Dibujantes* y en circuitos de aprendizaje, (participa en la concreción del Instituto de Directores de Arte) era reconocida por los recién iniciados y por los profesionales más destacados del medio. En otros términos, Breccia “tenía un nombre”: estudiar o trabajar junto a él, constituía un privilegio para aquellos que participaban de las instancias de consagración profesional.

En “Sherlock Time” es notable la distancia que guarda con respecto a la etapa inicial. Su técnica evidencia un trazo suelto y libre, al mismo tiempo que construye figuraciones complejas y contundentes en cuanto al tamaño, composición y distribución en la página. En estas historietas, la simetría es una ausencia permanente y los dibujos ofrecen formas angulosas y saturadas. La definición del contorno, el establecimiento de luces y de sombras, todo permite ensamblar un trabajo diferencial.

Por entonces, Breccia destaca la intención creativa de su trabajo, poniendo de manifiesto su “voluntad por triunfar”. Se trata de un momento en el que comienza a practicar nuevos enfoques y técnicas: “no las tomo, las invento, empiezo a experimentarlas”. (Breccia, 1991) En su discurso, subyace una “mirada romántica” del oficio, fundada en la

25 La primera historieta que Breccia realiza a color fue un collage a color directo con guión de Carlos Trillo: “El hombre de Azul”, historieta publicada en *Skorpio*, editorial Récord.

ideología de la “creación” desinteresada. A lo que agrega que su espontaneidad innata y sus expectativas, se ven amenazadas por su sumisión a las leyes del mercado. La incomodidad frente a la entrega semanal y lo lleva a establecer distinciones y promover jerarquías:

No debo admitir que sea un dibujante para selectos, porque pecaría de vanidoso. Me colocaría un poco en la posición del artista maldito. Yo creo que los editores no quieren arriesgar, porque tienen la facilidad de vender chorizos cuando podrían vender un producto un poco más difícil y de esa manera ir imponiendo una línea de cómics (...) Yo no me considero un autor de minorías. Si lo soy es porque no se me edita para las mayorías. (Breccia, 1988)

Como vemos, Breccia cuando dibuja historietas recurre a la táctica de desacreditar a la pintura, enarbolando la defensa del género. A la inversa, cuando expone sus pinturas y es requerido por el circuito del arte, se preocupa en subrayar que él “nunca ha leído historietas” y que llegó a la profesión como podría haber llegado a cualquier otra: “por necesidad económica”. Sin embargo, conoce a la perfección la técnica de la historieta y su gráfica parte, de la ruptura con los modelos y estilos vigentes. Se trata de una posición común a varios profesionales en donde los méritos estéticos o narrativos se conciben de manera relacional a la literatura o las artes plásticas:

Breccia rompe con la línea, usa gilletes rotas para arrastrar la tinta. (...) Sábato empezó a pintar y la influencia de Sábato fue Alberto Breccia. Sábato copiaba las viñetas de Breccia y las llevaba al cuadro. (...) Breccia es mucho mejor dibujante que Berni, hay una diferencia notable. Cuando Berni quiere hacer gráfica, porque lo llama la revista Gente los dibujos son pobrísimos. (...) Berni no tenía una gran formación de dibujante, él tenía que solucionar los problemas con materia, pero estaba muy lejos de la calidad gráfica de Breccia. Berni no podría hacer nunca una historieta. (Cascioli, 2007)

Cabe advertir una relación entre la obra de Alberto Breccia y Antonio Berni.²⁶ Aunque el dibujante nunca explicitara la influencia que el pintor tuvo en su obra podemos inferir una articulación notoria. Desde principios de los años sesenta, Berni trabaja en las obras dedicadas a *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, dos personajes inventados por él y que constituyen en cada caso, una historia gráfica serializada.²⁷ Aunque no es la intención detenerme en ello, estos trabajos visualizan rasgos presentes en el lenguaje historietístico.

²⁶ Conviene señalar que ya en la década del setenta, ambos se encontraron en la *Tercera Bienal del Humor Gráfico y la Historieta* (1976). En esa oportunidad, Breccia integraba la “Comisión Honoraria Permanente de la Bienal” y Berni había sido convocado como “Invitado de Honor”.

²⁷ Fernando García subraya que “al diseñar una obra narrativa en cuadros para sostener un personaje, “Juanito” lleva a Berni a una apropiación del método de la historieta” (García, 2005: 229).

Al igual que en la historieta hay un personaje/protagonista que ocupa el centro de la obra y los cuadros lejos de componer una serie discontinua proponen un relato secuencial y narrativo.

Para estas obras Berni utiliza la técnica del collage; los materiales son pegados sobre el cuadro y la superficie acaba cargándose de elementos como plásticos, hierros, maderas, telas, zapatos, juguetes, o señales de tránsito. De allí que pueda plantearse que si la historieta interviene en la obra de Berni de manera productiva, la pintura lo hace en la producción de Breccia. Más que una articulación atípica la imbricación debe entenderse como un rasgo de ese momento histórico. Con todo, para Breccia no había escisión entre el dibujante de historietas, el ilustrador y el artista plástico:

He pensado que no soy un historietista, que soy un advenedizo, un aventurero que se mete en ella; no soy ni un dibujante, ni un pintor. Que estoy haciendo cosas que ya nada tienen que ver con la historieta. (...) A mí, hace poco, me dijeron una cosa que me molestó bastante. Me dijeron: "Usted es un historietista de caballete". Por eso no sé si lo mío es válido. Los grandes maestros de la historieta fueron gente simple, pura, que creaba ilusiones...yo no sé si no las estoy destruyendo. (Breccia, 1976)

Mientras que la mayoría de los profesionales de la época, aún los que se destacaban por su calidad gráfica, definían su estilo por su modo de producción ininterrumpida, Breccia buscaba exaltar su distancia respecto del grupo dominante. Y lo hacía no sólo a partir de distintos elementos formales como la exploración de la luz, el volumen y el espacio, sino también a partir de su propia percepción del campo. De esta forma, produce un estilo gráfico y una técnica de trabajo en contra de los estereotipos e inventa, asimismo, una imagen de sí mismo en la que la figura del artista se asienta en su autonomía creativa:

Sacomanno: (...) Cuando empezaste a dibujar, ¿querías ser historietista o pintor de caballete? Es decir, ¿la historieta era un medio o un fin de tu vida?

Breccia: No, no. Todo era mucho más simple. Yo era muy pobre y trabajaba como tripero. Y no quería ser tripero. Hice historietas como podía haber hecho otra cosa

Trillo: Sin embargo sos muy culto para haber sido tripero. Si uno va hacer caso al estereotipo, vos eras algo muy distinto de alguien que tenía como destino ser tripero. Tenías inquietudes. Tu biblioteca habla de alguien que ha leído mucho.

Breccia: He leído mucho, es cierto. Siempre. Pero por ese entonces yo no era culto. Era un pibe de barrio. Me acuerdo que cambié, por ejemplo, cinco libritos de Sexton Blake por las obras de Poe prologadas por Baudelaire.

Trillo: ¿Por qué?

Breccia: Por instinto. (Sacomanno y Trillo, 1980: 147)

Partiendo del texto es evidente la preocupación por presentar un “retrato de artista” y afirmar su erudición y gusto distinguido. En la misma entrevista, hace referencia a su período de crisis económica con una imagen sugerente: “todos los días comprábamos con mi mujer un libro de leche y un alfajor, y esa era nuestra dieta”. Frente a la pregunta de por qué alfajores y no fideos, el dibujante afirma: “aún en la miseria hay que mantener cierto esplendor”. (op. cit.) La ambivalencia con respecto al arte y al mercado debe ser entendida en términos de una posición conflictiva en la que el rechazo y la fascinación son fluctuantes. La confección de una “biografía valiosa” lo lleva a describir un itinerario excéntrico: su trabajo como matarife en Mataderos, su pasaje por pensiones en Río de Janeiro, la vida nómada, el mundo orillero, los carnavales y los duelos a cuchillo.

Para construir una imagen las dificultades se tornan trascendentes. Cuando evoca sus comienzos, señala “lo hice porque no tenía más remedio” (Breccia, 2004: 16), desplegando cierto resentimiento en su discurso.²⁸ Se define como autodidacta pero con un acervo significativo en la literatura, el cine, la plástica. Y reconstruye su actividad en términos rotundos, manteniendo la rusticidad del lenguaje: “vivís entre la mierda, de los pies a la cabeza, entre la mierda 8 o 10 horas diarias: porque tenés que sacarle la mierda a las tripas, de adentro, ese es el trabajo”. (Breccia, 2004: 16) Así dicho, el dibujante despeja toda duda: él se ha abierto el camino entre las más adversas dificultades.²⁹

Se ha ganado lo que tiene, no por estirpe sino por su propia capacidad y resalta su formación autodidacta como una marca de origen: “Agarraba una cajita, metía las témperas y un vaso de agua de esos con tapa, la ataba al manubrio de la bicicleta y me iba pedaleando hasta San Miguel a hacer paisajes”. (Breccia, 1980: 151) Cada vez que puede, invoca la fatalidad como determinación: “no sé si está en la Biblia, pero debería: te ganarás el pan con el dibujo que harás mañana”. (Breccia, 1986: 137) La operación se repite cada vez que resalta su origen social: el genio en oposición a lo heredado; lo ganado en oposición a lo adquirido. En ese sentido, de alguna manera, construye tanto su estilo, como su estrategia:

²⁸ El tono de resentimiento y de herida narcisista por la desposesión simbólica, hace recordar por momentos al Prologo a *Los Lanzallamas* escrito por Roberto Arlt.

²⁹ En otra entrevista, retoma esta perspectiva: “trabajaba en los mataderos y el tripero es el que limpia las tripas de la vaca, el que le saca la mierda, bueno un trabajo, vivía envuelto en mierda y comiendo mierda 15 horas al día, por eso prefería dibujar”. (Breccia, 1991a)

“Borges piensa con vértigo y desdén en un tiempo infinito (...) el mío ha sido breve y lo he dedicado, como una atareada hormiga, a dibujar, una tarea casual”. (Breccia, 1986: 137)

Siguiendo la cita, Breccia se percibe fundamentalmente como “un elegido”; son las circunstancias las que determinan su destino como dibujante: “He ido a Europa, es cierto, y de grande - a la inversa de boxeadores, wines y tenistas” (Breccia, 1986: 137) El testimonio va a contrapelo del viaje bautismal tan caro a los artistas. Breccia parece saberlo de algún modo: su desplazamiento constituye también un acceso tardío a la legitimación. Al mismo tiempo, la exaltación de una formación en la literatura y en el arte es la manifestación de su diferencia que no puede vivir sino como mortificación. Subraya Carlos Nine:

me llamaba para decirme “¿Sabes que me llamó Umberto Eco para comprarme un original?”. Era coqueto, él se sentía orgulloso, le encantaba. Me acuerdo que en una charla a la que nos invitaron, en Comodoro Rivadavia, en la Escuela de Bellas Artes, una alumna, asistente entre el público, le dice: “yo creo advertir en su trabajo muchos elementos de la plástica”. Y él le dice: “no, para nada, yo hago historietas para ganarme la vida, y a mí la plástica me importa un pito” y otro pibe, entonces retruca: “sí, yo siempre discuto con ella, yo creo que usted es un historietista auténtico”...y Breccia le contesta: “¿pero qué dice? Lo que yo quiero ser es un pintor! Para mi hacer historietas es una frustración que tengo que sobrellevar”. (Nine, 2001)

Al mismo tiempo, su intervención experimental apela a nuevos circuitos de consumo; de allí que necesite afirmar su posición profesional. En una nota en la que se reunió a editores, guionistas y dibujantes para responder un cuestionario, sostuvo: “Los teóricos tienden a complicar la cosa con las historietas. En una punta hay un señor que trabaja para entretener al público. En la otra, hay un señor que quiere entretenerse”. (Breccia: *Clarín*, 28 de agosto de 1975) No sólo cuestiona a sus pares (a los otros profesionales que dibujan “para entretener”) sino también a sus lectores: “si dibujo mis delirios después tengo que esperar años para que me los publiquen en algún lado”. (Breccia, 1980: 151)

Su posición no se presenta sin fisuras sino que, por el contrario, al reflejar las nuevas condiciones de la profesión, combina las contradicciones del oficio. Al proponer un tipo particular de relación entre tiempo y dinero, define una estrategia: “dado que la historieta no me ha hecho ganar dinero, puedo permitirme hacer lo que quiero”. (Breccia, 1994) Su programa estético lo lleva a desarrollar una sensibilidad en la que concentra los opuestos: el gusto del público y las disposiciones del artista; la necesidad y la virtud. Establece una distinción entre producción restringida y amplia, establece una frontera entre lo que es arte

y lo que no lo es y busca despegarse de su herencia: “los dibujantes que me atraen a mí no son historietistas (...) La historieta es una cosa que no me atrae”. (Breccia, 2004: 12)

Finalmente, sus historietas se vendieron como piezas valiosas, su obra fue consagrada por la crítica y las revistas especializadas. Pero esto ocurrió a largo plazo, cuando su producción salió de la economía del trabajo por encargo para ser valorada por otras instituciones y circuitos: “son premios geriátricos. No es que no esté agradecido y orgulloso. Lo estoy. Pero todo esto me llega quizás un poco demasiado tarde”. (Breccia, 1993)

5.- La escritura como circunstancia. Héctor Oesterheld

Cabe resaltar algunas diferencias entre la trayectoria de Oesterheld y la de Breccia. El primer contraste es generacional: Breccia es un profesional formado al fragor de los años de esplendor del medio, mientras que Oesterheld se incorpora a éste cuando la industria ya despuntaba su crisis. Por otro lado, aunque ambos plantean rupturas decisivas en relación a las técnicas profesionales precedentes, no parten de los mismos objetivos. En este sentido, es útil analizar cuál era la toma de posición de Oesterheld con respecto a la escritura.

El guionista apela al mercado y a la literatura como dos referentes intercambiables en su formación. Al igual que Breccia, vive su oficio como estadio previo a su proyecto de autor: “Casi ninguno de los grandes escritores escribió en condiciones ideales. Yo creo que el libro viene cuando tiene que venir. (...) cuando Hernández escribió *Martín Fierro*, no tenía todo el dinero del mundo ni estaba feliz con su circunstancia” (Saccomanno y Trillo, 1980: 114)

En términos biográficos, Héctor Oesterheld nace en Buenos Aires, el 23 de julio de 1919. Divide su niñez entre la casa de la calle Venezuela del barrio de Balvanera y la estancia “San Cosme” en la Provincia de Buenos Aires. Hasta quinto grado concurre al colegio *Gutenberg Schule*. Por entonces, se jacta de ser un precoz lector y un apasionado por los relatos de aventura. La lectura no sólo es provechosa sino que se vuelve indispensable en su profesión: de esta práctica abreva su cultura y disposiciones intelectuales.

Un dato clave para comprender la trayectoria de Oesterheld es que toda su producción estuvo cimentada en su labor como editor. (Cfr. Cap 1) Son varias las ventajas comparativas que ofrece esa posición con respecto a otros guionistas. Por un lado, sus historietas son dibujadas por aquellos profesionales que considera más idóneos. Por el otro, la gestión de

sus propias condiciones de trabajo le permite ajustar los tiempos de entrega y elegir temas en virtud de sus destrezas y conocimientos.

En 1958, Oesterheld escribe para el libro *La Historieta Mundial* editado por Enrique Lipszyc, un curioso guión, en el que narra, secuencia por secuencia (en cuarenta y un cuadros), las alternativas de su vida hasta el momento de esplendor de su propia editorial. La autobiografía traduce una tensión en donde la dimensión privada y la pública, se entrecruzan permanentemente. El uso de la tercera persona para la descripción, responde a una búsqueda específica: el interés de reconstruir su vida como si se tratase de una aventura: **“Cuadro 4. Vertical: Como los mayores leen de todo. O. lee también de todo. A los siete años ya casi sabe de memoria “La isla del tesoro”, “Los piratas de la Malasia”, “Robinson Crusoe”, etc., etc (En ediciones completas, no en adaptaciones)”**

Como vimos, la historieta brinda un acceso para la promoción de jóvenes sin patrimonio económico. Oesterheld tenía el capital simbólico adecuado para la instrucción, pero la ruina familiar hizo que carezca de un destino promisorio en términos de fortuna personal. Durante sus estudios secundarios en el Nacional Manuel Belgrano, realiza sus primeras incursiones en la narrativa y el periodismo. Con la ambición de ser geólogo, comienza a cursar la Licenciatura en Ciencias Naturales en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBAs. En el transcurso de su formación universitaria, trabaja en la Dirección Nacional de Minas, más tarde en la Empresa Yacimientos Petrolíferos Fiscales (Y.P.F.) y poco después en el Banco de Crédito Industrial. Paralelamente comienza a trabajar como corrector nocturno en una editorial. Sus inquietudes narrativas, gradualmente, lo van alejando de su carrera de origen:

Cuadro 14. Cuadro compuesto, como si fuera un foto montaje. El héroe leyendo en su pieza, el héroe en el teatro viendo “Fuenteovejuna”, de Lope de Vega, él héroe en el cine viendo “Juana de Arco”. El héroe (...) comiendo media luna, a las cinco de la mañana.

Recordatoria inferior: El héroe quiere seguir leyendo más y más, quiere el teatro, quiere el cine, quiere reformar el mundo. (...)

Cuadro 16. General de O. trabajando con un viejo corrector en lugar sórdido, con dos o tres toneladas de imprenta a su lado... (si se puede, poner gran pulpo chupando la sangre del héroe: expresión serena, impávida en este).

Recordatoria inferior: O... entra a trabajar en una gran editorial, de cuyo nombre es mejor no acordarse: \$0,40 la hora. Por ocho, son \$3,20. Por veintiséis, son 83,20. La jornada de ocho horas...

Siguiendo la cita, es notorio el registro de los cambios operados en su itinerario. El modo en el que lleva una contabilidad puntillosa y su dedicación sistemática, se asemeja a las reflexiones que Horacio Quiroga o Roberto Arlt realizan sobre su oficio. Sus descripciones de las reglas de producción son elocuentes: el “editor es un pulpo”, el guionista, “un héroe”. El medio empresario es considerado adverso para la práctica literaria. La representación de sí mismo como un héroe de fotonovela (ya que propone viñetas compuestas “como si fuera un foto montaje”) da cuenta de la búsqueda de protagonismo. Y siempre la contabilidad se desliza en su discurso como denuncia:

Cuando se empezó a publicar *Gatito*, según las propias palabras del director, el valor provisional de la colaboración era de \$400; más adelante, cuando se afirmara la revista, esta remuneración sería aumentada...; sin embargo, ahora, a los dos años de publicación, este precio sigue sin aumentar. (Ferreiro y otros, 2004: 149)

Su afición por la escritura comienza a manifestarse en algunos cuentos que el guionista sólo comparte con su círculo más privado. Así, llega a las manos de su amigo, José Santos Boyado, hijo del director del Suplemento Cultural de *La Prensa*, su primer cuento infantil: “Truila y Miltar”. Para sorpresa del mismo Oesterheld, el cuento fue publicado en el *Suplemento Literario del Domingo* (3/1/43), con ilustraciones de Jorge Argerich. Aunque la notoriedad es limitada, esta edición le permitió acceder a un espacio entre los correctores del diario. Con un puesto ocupado entre las 21 y las 3 de la madrugada, reparte su tiempo entre el laboratorio de minería del Banco de Crédito Industrial Argentino, la redacción de artículos de divulgación científica, los cuentos infantiles y las últimas materias universitarias.³⁰

Ya hacia mediados de la década del cincuenta, es numerosa su producción de cuentos para editorial Sigmar en donde firma con el seudónimo Héctor Sánchez Pujol.³¹ Su producción cuentística para suplementos literarios y colecciones de divulgación, responde a la búsqueda inicial del guionista por desarrollar una práctica literaria: si Borges saca una cosa, voy y la compro. Esas son mis fuentes. Y lo digo sin culpa.” (Saccomanno y Trillo, 1980:

³⁰ Subraya Elsa Sánchez: “me lo presentaron en un club como “el señor Sócrates” (...) En el fondo, era un científico (...) hablaba cuatro idiomas realmente era un chico muy especial”. (Sánchez, 2006)

³¹ Las ilustraciones en muchos casos pertenecen a Nelly Oesterheld, la hermana del guionista. Con el seudónimo Sánchez Pujol (Sánchez por la esposa y Pujol por la madre), el guionista firma sus cuentos infantiles debido a que colaboraba en distintas empresas que se disputaban el mercado entre sí.

111) Así se incorpora al mercado, con una intensa producción de argumentos: “el “hobby” se ha hecho profesión y la profesión se ha hecho “hobby”. Su trabajo en editoriales como Abril y Códex le impusieron códigos de escritura variados entre sí:

Me equivoqué de trabajo. Como trabajaba también para Abril, dejé en Códex un trabajo de divulgación que debía entregar en Abril. Y en Abril, entregué un cuento infantil que debía entregar en Códex. En los dos lados gustaron las cosas. Y fue entonces que empecé a escribir como un loco. (Saccomanno y Trillo, 1980: 112)

Con los años, no sólo diversifica sus colaboraciones sino que aumenta el volumen de su producción. Trabaja alternadamente en Códex y en Abril, realizando artículos de divulgación científica como “Animales prehistóricos”, “Historia de la Tierra”, “Flores” y cuentos infantiles en Series y Colecciones como “Yo Soy”, “Los Mejores Cuentos de Animales”, “La serie del Burrito Canela”, entre otras creaciones. En un momento en que la industria estaba en su mayor esplendor, los editores y gerentes debieron “salir a buscar” a los guionistas. Boris Spivacow, por entonces director de publicaciones de Abril, subraya:

Yo quería elevar el nivel de las historietas argentinas. (...) En aquel tiempo la historieta se consideraba un género sub-literario, marginal, como el policial... era basura, que también se escribía como literatura. El único escritor que aceptó, pero vergonzosamente, con un apellido supuesto, fue Conrado Nalé Roxlo. Tenía que jubilarse, y si trabajaba con asiduidad haciendo historietas pasaba a ser colaborador permanente y podía retirarse con una jubilación mayor. La persona que comenzó a escribir historietas a raíz de mi invitación fue Oesterheld. Él se puso a hacerlas y resultó ser uno de los mejores del mundo (en Maunás: 1995)

El primer trabajo para Oesterheld para Abril fue “La vida en el fondo del mar”, publicado para la colección *Hoy y Mañana*, un texto que como se señala en la cita precedente, le encarga Boris Spivacow. El hecho de haberse formado como un lector de literatura y no como un lector de historietas, es lo que le permitió al guionista innovar en la narrativa historietística. Su prolífica producción y su notable inventiva tenían un entrenamiento previo: un día, ahí, en *Abril*, me preguntaron si me atrevía a escribir historietas. Yo, lo confieso, hasta ese momento no había leído nunca historietas. Leí, sí, literatura, libros de aventuras, cualquier cantidad”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 105)

Su primera historieta publicada fue *Alan y Crazy* (1951) con dibujos de Eugenio Zoppi, en la revista *Cinemisterio*.³² Luego le seguirán en la misma publicación: "Lord Comando" (Paul Campani) y "Ray Kitt", serie que permitirá su encuentro con Hugo Pratt. Pero es recién con "Bull Rockett" (*Misterix*), una serie encargada por Civita y dibujada por Francisco Solano López, cuando el trabajo de Oesterheld alcanza fuerte notoriedad. Como parte del vínculo laboral que mantenía con la editorial, colabora en colecciones infantiles como *Bolsillitos*, *El diario de mi amiga*, *Yo Soy* y *Gatito*. Esta última publicación del catálogo de Abril, surge a partir del interés por captar a una franja de lectores de entre seis y doce años.

El primer número de *Gatito* se publica el 5 de agosto de 1952 y su precio de tapa es \$3. El rotundo éxito que alcanza la edición lleva a que el personaje tenga su versión radiofónica emitida de lunes a viernes a las 18:15 por LR 6 Radio Mitre.³³ Por otra parte, la colección *Bolsillitos*, editada con sobrantes de papel, cuenta con un tamaño diminuto, respondiendo así al formato "de bolsillo" y su precio de tapa es de 70 cts. La moraleja presente al final de cada cuento, sanciona a los culpables (niños desobedientes y holgazanes) y premia a los virtuosos: aquellos que, fundamentalmente, siguen las lecciones de sus padres, maestros y consejeros. La exigencia que formula Oesterheld al editor de Abril manifiesta su descontento con la retribución salarial y la falta de reconocimiento de su labor: "Sería aceptable esta situación si, como los empleados de la editorial el colaborador recibiera alguna prima anual, algo que le permitiera perder su tiempo y su trabajo con cierta compensación" (Ferreiro y otros: 2004)

Como vemos, desde un primer momento la flexibilidad del guionista para crear historias destinadas a diversos segmentos posibilitó su trabajo en casi todas las grandes editoriales, incluso en empresas que competían entre sí. Su colaboración a finales de la década en numerosas revistas de editorial Zig-Zag (Chile) da cuenta de ello. En sus palabras esta capacidad de adaptación a distintos mercados y segmentos del público forma parte de

³² "Creo haber leído todos los libros de aventuras del mundo, pero siempre sentí aversión por las ilustraciones. Simplemente, me puse a probar y me salió un guión medio policial que transcurría en Egipto, con un personaje que se llamaba Crazy. Gustó lo suficiente como para que desde entonces me convirtiera en guionista" (Oesterheld, 1974a)

³³ Entre los colaboradores de *Gatito*, figuran Héctor Oesterheld, Boris Spivacov, Beatriz Ferro, Pedro Orgambide, Csecs, Alberto Breccia y Alberto del Castillo. Un rasgo de la publicación, es que sus bordes estaban troquelados siguiendo el contorno de la ilustración de la tapa.

la ductilidad del oficio: “tengo un vicio, y es que profesionalmente me puedo adaptar a todo tipo de requerimiento”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 112)

Sus historietas de circulación masiva apelaban a recursos elementales y efectistas para aumentar el círculo de recepción entre los consumidores. Por el otro, no eludía por ello al eventual lector culto, a quien le reservaba segundas posibilidades interpretativas, “guiños de complicidad” para acceder a lecturas más complejas desde un punto ideológico. Más notoriamente a partir del 68/69, colabora en múltiples publicaciones que van desde las zonas “más masivas” a las “menos masivas” de la industria; así se desplaza entre registros y prácticas para construir, finalmente, una trayectoria que es también un destino.

En síntesis, Breccia y Oesterheld si bien integraban el mercado de historietas adoptaron posiciones móviles. Los criterios pragmáticos de las empresas editoriales en las que se formaron, operaron como un choque entre el proyecto y la realidad laboral. La oposición entre lo artístico y lo comercial saldaba a favor del mercado y resultaba evidente que para ser historietista se requería de oficio y entrenamiento antes que de talento y estudio. Por ello recurrieron a la consagración del campo convalidando los mecanismos de la industria:

Cuando pienso en mi familia que insiste para que haga “la novela”. Da más status, completamente diferente. Para mi mujer o mis hijas es distinto decir soy la mujer o la hija de Borges o Sábato y no la mujer o la hija de un argumentista de historietas. Personalmente, me siento más satisfecho escribiendo para una masa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoría. (Saccomanno y Trillo, 1980: 114)

Motivados por intereses específicos, produjeron estrategias de circularidad entre alta cultura y cultura popular, público restringido y público de masas, calidad y cantidad de producción. Las expectativas y las posibilidades que brindaba la industria pocas veces se combinaron satisfactoriamente. Salieron al ruedo de la defensa o el desprestigio de la historieta, según desde qué lugar fueran apelados y se ampararon en las reglas del arte o del mercado, según las circunstancias. Oesterheld y Breccia, desde distintas disposiciones, muestran lo que un hombre puede hacer con su origen; y también lo que esa procedencia determina.

FIGURA 1



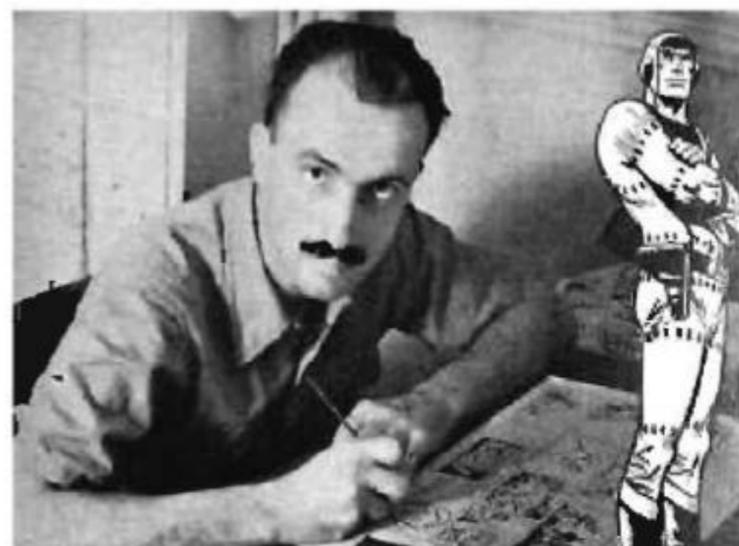
Lino Palacio



Osvaldo Laino



Sara Bravo



Eugenio Zoppi



Oscar Conti (Oski)



Hugo Pratt y Gisella Dexter

FIGURA 2



Constancia y esfuerzo - Adolfo Mazzone

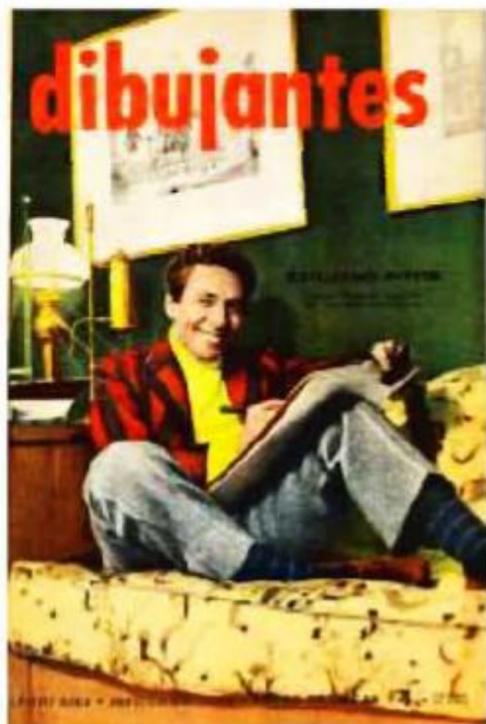
FIGURA 3



Publicidades de cursos profesionales y por correspondencia



FIGURA 4



Guillermo Divito, *Dibujantes*, Nº1

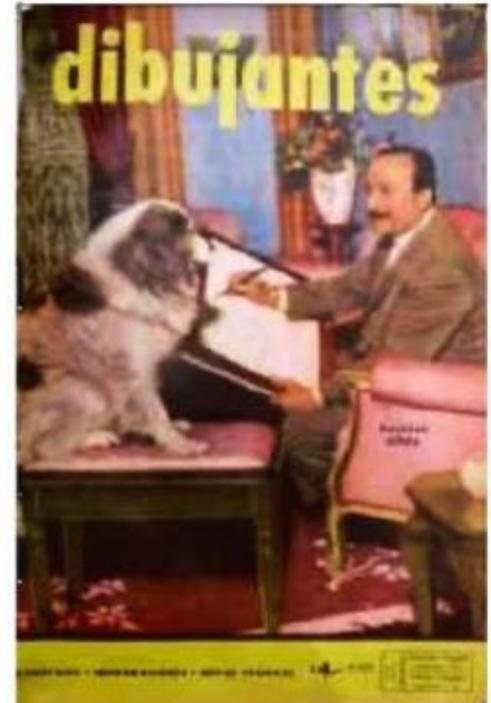
FIGURA 5
Revista *Dibujantes*



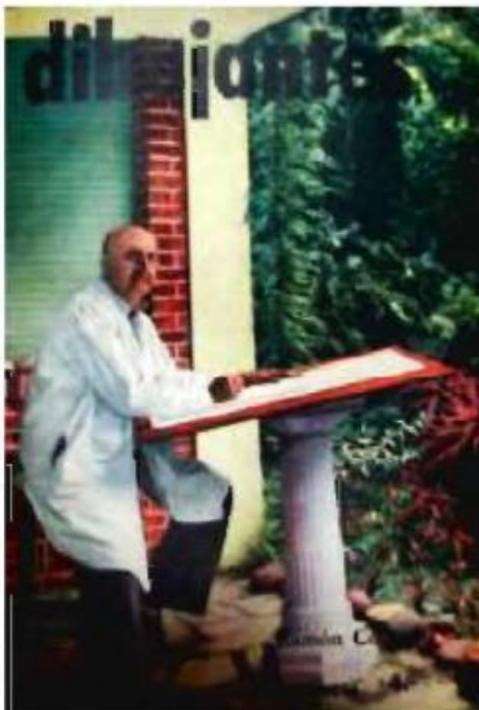
Raúl Manteola



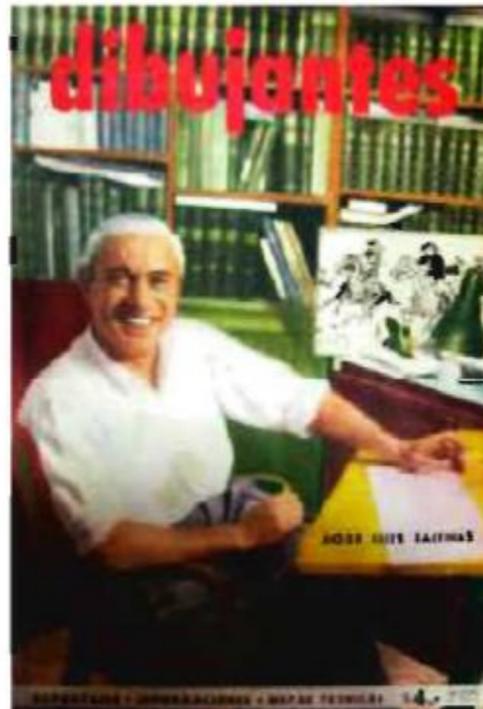
Fantasio



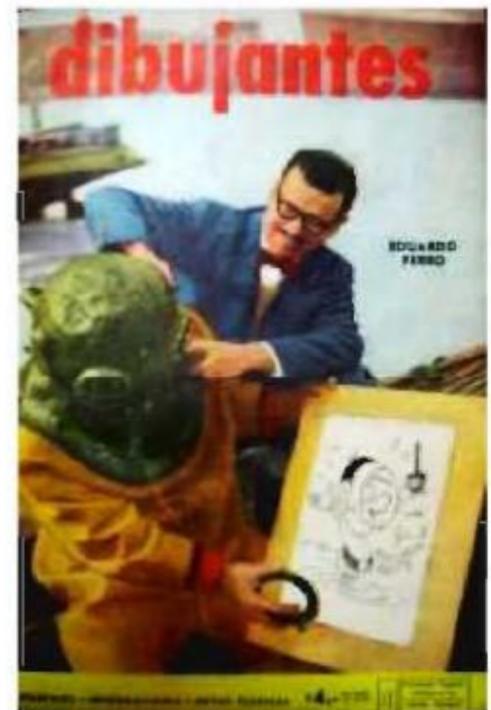
Pascual Güida



Ramón Columba



José Luis Salinas



Eduardo Ferro

FIGURA 6



Roberto Battaglia y Alberto Breccia

FIGURA 7



"Serás lo que debas ser, o sino no serás nada"

FIGURA 8

Revista Atelier



FIGURA 9



En vivo y en directo



Visita de Juan Carlos Mareco



Osvaldo Laino junto a Lolita Torres

FIGURA 10



Clases de dibujo para niños



Televisación con modelo vivo

FIGURA 11



Alberto Breccia: la foto como recurso

FIGURA 12



Atelier, noviembre de 1957

FIGURA 13



Viñeta de la historieta "Miedo" de Breccia y Oesterheld.
(Fotografía tomada por Poly Bernatene)

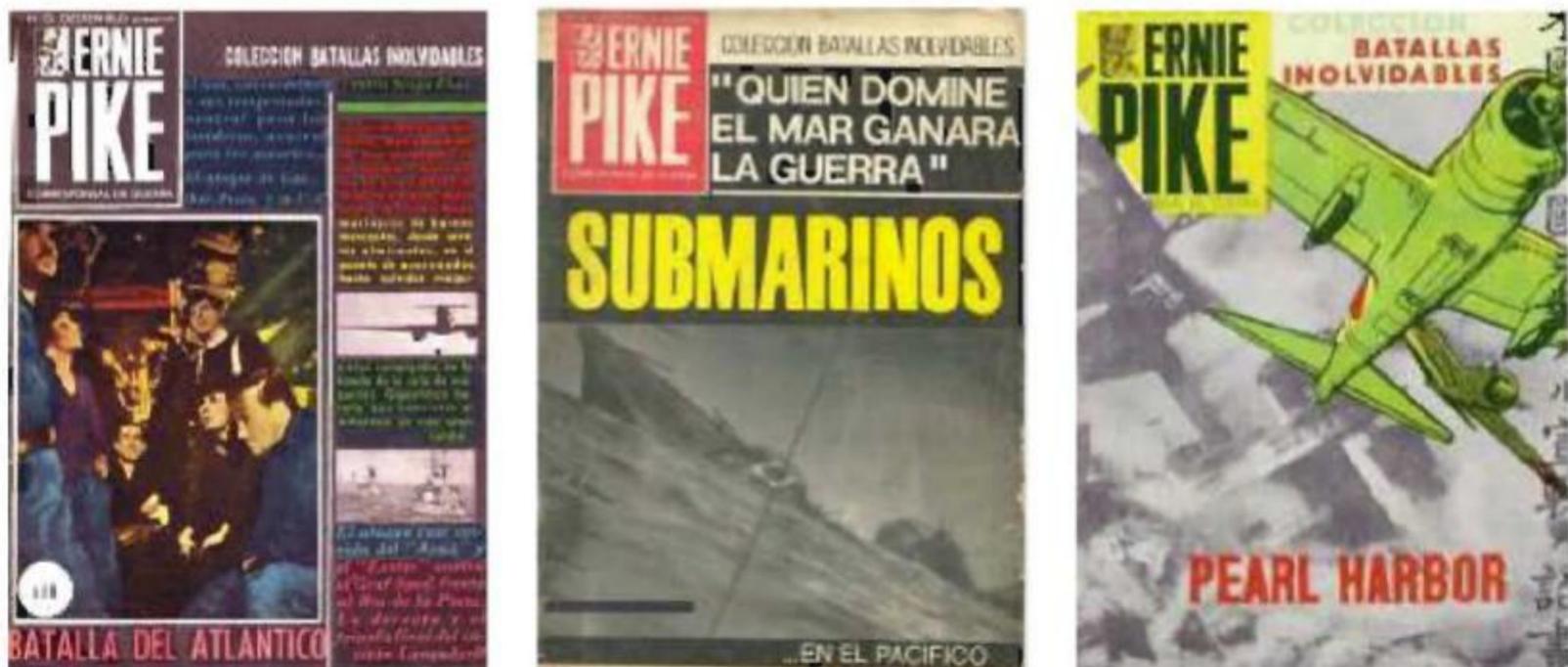
FIGURA 14



Hugo Pratt en una clase de "Dibujo de Historietas" explica como debe encararse el aprendizaje con modelo vestido y desnudo, explicando las variantes que ofrece cada uno de ellos.

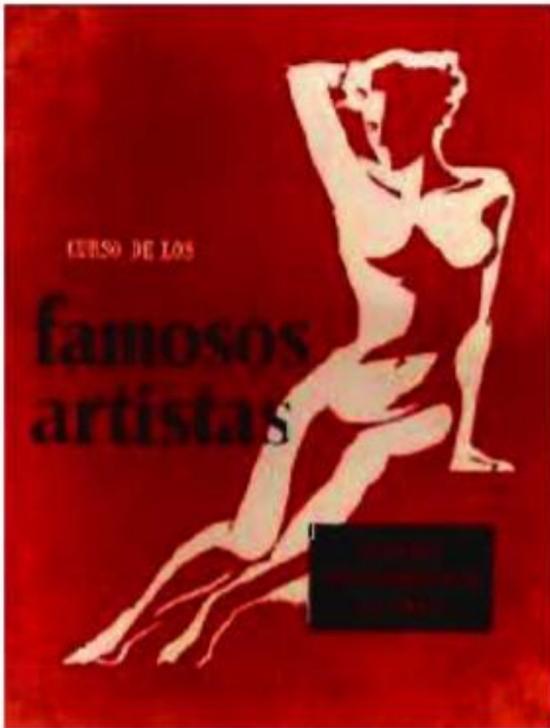
Hugo Pratt: modelo vivo

FIGURA 15



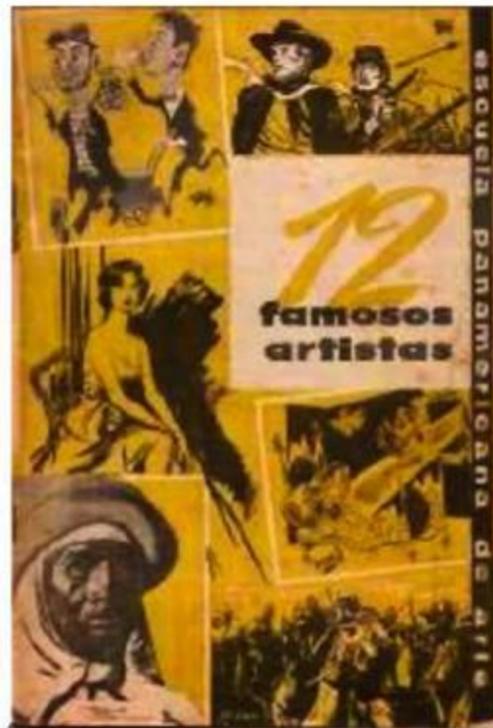
Fotomontaje: Colección Batallas Inolvidables

FIGURA 16



Curso de los Famosos Artistas

FIGURA 17



Material Promocional

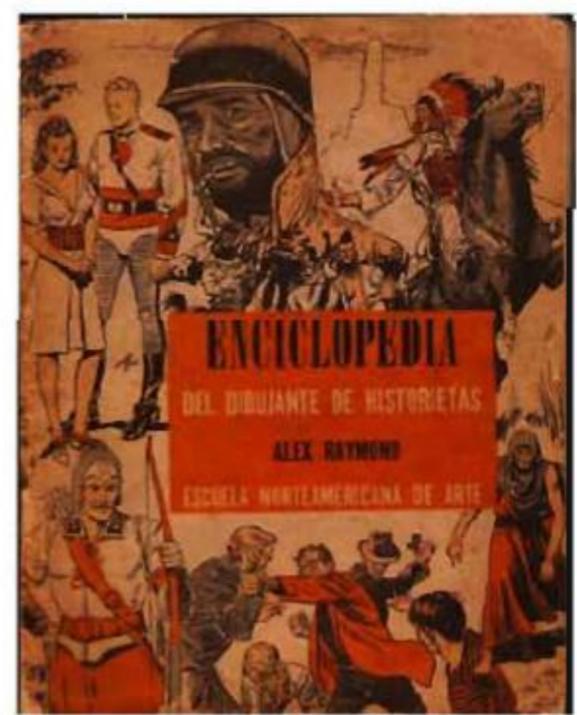
FIGURA 18



De izquierda a derecha: B. J. MONTES - D. SERRA - Escuela del Repórter - Escuela D. C. ERENDE - Escuela A. BORDABU - E. BARRICA - J. KORTHE - S. BART - A. S. PEREZ - C. GRANCOCK - Escuela C. KÖNIG - L. DOMÍNGUEZ - R. KATZ - S. HERZOG

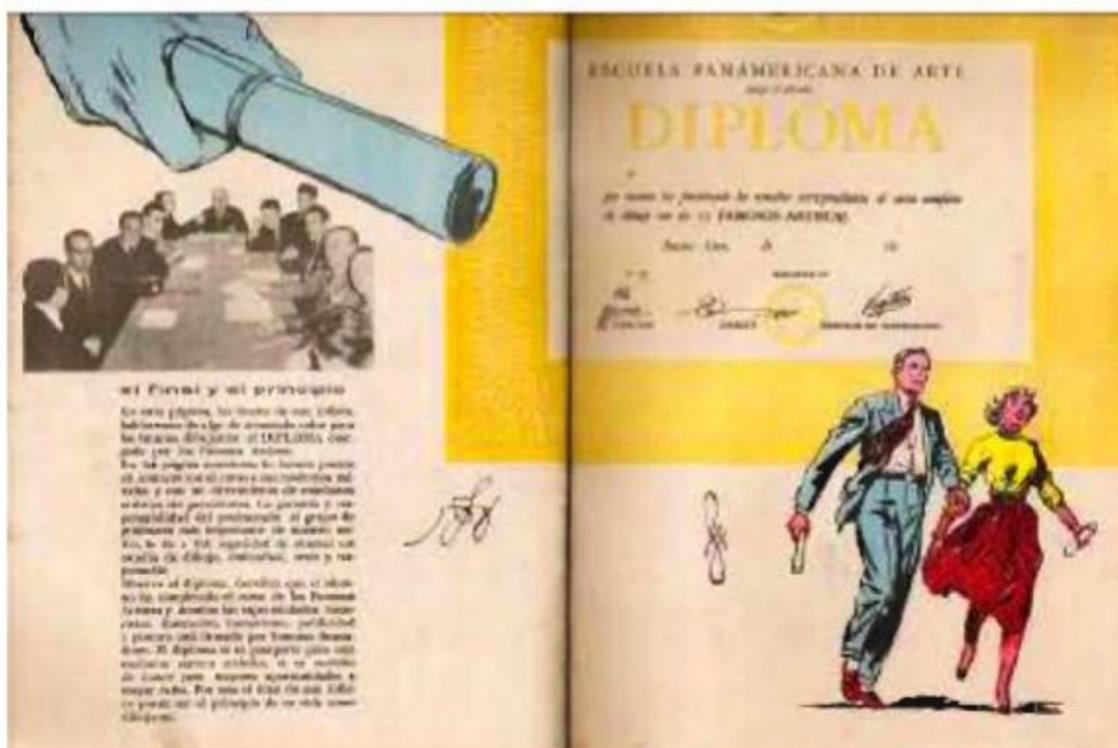
"Famosos Artistas", Revista Dibujantes

FIGURA 20



Escuela Norteamericana de Arte

FIGURA 21



Diploma otorgado por la Escuela Panamericana de Arte

Bibliografía

I.- BIBLIOGRAFÍA SOBRE HISTORIA Y TEORÍA DE LA HISTORIETA

- AA. VV. (1981): *César Bruto, Landrú, Copi y otros, Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*, Buenos Aires, CEAL.
- AA. VV. (1984): *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain Editor.
- ACEVEDO, J. (1984): *Para hacer historietas*, Madrid, Editorial Popular.
- ALBERTONI, C. (2004): *Santas historietas: enciclopedia de los cómics*, Buenos Aires, Catálogos.
- ÁVILA, F. (2003): *Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres*, Buenos Aires, Ediciones Rebrote.
- AVILÉS, C. (1989): *Historietas. Reflexiones y proyecciones*, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- BAETENS, J. y LEFEVRE, P. (1993): *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la Bande Dessinée.
- BARBIERI, D. (1993): *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós.
- BARKER, M. (1989): *Comics: Ideology, Power and the Critics*, Manchester, Manchester University Press.
- BARRERO, M. (coord.) (2005): *Tebeosfera*, Bilbao, Astiberri.
- BAUR, E. (1978): *La historieta (una experiencia didáctica)*, México, Editorial Nueva Imagen.
- BENAYOUN, R. (1968): *Le ballon dans la bande dessinée*, Paris, Balland.
- BENTON, M. (1989): *The Comic Book in America*, Dallas, Taylor.
- BERNÁNDEZ, J. y ROTTMAN, D. (1997): *Ni yankis ni marxistas... humoristas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- BERTRAND, C. J. (1983): *Los medios de comunicación social en Estados Unidos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- BIRMAJER, M. (1988): *Historieta. La imaginación al cuadrado*, Buenos Aires, Ediciones Dialéctica.
- BLACKBEARD, W. y WILLIAMS, M. (eds.) (1977): *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- CÁCERES, G. (1988): *Charlando con Superman*, Buenos Aires, Ediciones Fraterna.
- (1992): *Oesterheld*, Buenos Aires, Del Dock.
- (1994): *Así se lee la historieta: los héroes del comic hasta nuestros días*, Buenos Aires, Beas Ediciones.
- (1996): *El dibujo de aventuras*, Buenos Aires, Almagesto.
- CLOUTIER, J. P. (1973): *La communication audio-scripto-visuelle à l'heure des self media ou L'ère d'Emeréc*, Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- COMA, J. y GUBERN, R. (1988): *Los comics en Hollywood*, Barcelona, Plaza & Janés.
- COMA, J. (1978): *Los comics. Un arte del siglo XX*, Barcelona, Labor.
- (1979): *Del gato Félix al gato Fritz*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1982) (dir.): *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain Editor.
- COUPERIE P. y HORN, M. (1971): *A History of the Comic Strip*, Nueva York, Crown.
- COUPERIE, P. (1967) : *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des Arts décoratifs.
- CUADRADO, J. (1994): *Blokes 01: Breccia para siempre*, Madrid, Colectivo de Comunicación Nutria.
- (2000): *Atlas español de la Cultura Popular. De la historieta y su uso, 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido.
- CULLER, J. (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.

- DANIELS, L. (1971): *Comix: A History of Comic Books in America*, Nueva York, Crown.
- DE SANTIS, P. (1992): *Historieta y política en los '80: la Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena.
- (1994): *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- (2004): *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós.
- DOEYO, J. (2004): *Alberto Breccia, Archivos Negros, N° 1*, Buenos Aires, Doedytores.
- DORFMAN, A. (1985): *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*, Buenos Aires, De La Flor.
- DORFMAN, Ariel y JOFRÉ, M (1974): *Superman y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Galerna.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A (1974): *Para leer al Pato Donald*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- EISNER, W. (1998): *Comic & Sequential Art*, Florida, Poohouse Press.
- FELLINI, F (1996): *El viaje de G. Mastorna. La película soñada de Fellini*, Barcelona, Ediciones B.
- FERREIRO y otros (2001): *Patoruzú. Vera historia no oficial del grande y famoso cacique tehuelche*, Buenos Aires, La Bañadera del Comic.
- (2005): *Oesterheld en primera persona*, Buenos Aires, La Bañadera del Comic.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1970): "Le verbal dans la bande dessinée », *Communications*, N° 15.
- (1972): *La Bande dessinée, essai d'analyse sémiologique*, Paris, Hachette.
- (1977) : *Récit et discours par la bande*, Paris, Hachette.
- GASCA, L. (1966): *Tebeo y cultura de masas*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- GASCA, L y GUBERN, R. (1988): *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid.
- GOCIOI, J. y ROSEMBERG, D. (2000): *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, De la Flor.
- GOULART, R. (1975): *The Adventurous Decade*, Nueva York, Arlington House.
- (1990): *The Encyclopedia of American Comics*, Nueva York, Facts On File.
- GRASSI, A. (1971): *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- GROENSTEEN, T. (1999): *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GUBERN, R. (1972): *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península.
- (1973): *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores.
- (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GUTIÉRREZ, J. M. (1999): *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*, Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional y Página/12.
- HARVEY, R. C. (1996): *The Art of the Comic Book, an Aesthetic History*. Jackson, University Press of Mississippi.
- HERNÁNDEZ, P. J. (1976): *Para leer a Mafalda*, Buenos Aires, Precursora.
- HORN, M. (ed.) (1996): *100 Years of American Newspaper Comics*, Nueva York, Gramery Books.
- HUGUES, D. (2003): *Comic Book Movies*, Londres, Virgin Books.
- INGE, T. (1982): *Concise Histories of American Popular Culture*, Connecticut, Greenwood Press.
- KUNZLE, D. (1990): *The History of de Comic Strip. The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California.
- LA BAÑADERA DEL COMIC (2005): *Oesterheld en Primera Persona*, Buenos Aires, Ediciones La Bañadera del Cómic.
- LIPSYC, E. (1953): *El dibujo a través del temperamento de 150 famosos artistas*, Buenos Aires, Enrique Lipszyc Editor.

- (1957): *La historieta mundial*, Colección Famosos Artistas, Buenos Aires, Enrique Lipszyc Editor.
- LIPSYC, E. y VIEYTES, E. (eds.) (1966): *Técnica de la historieta*. Prólogo: Oscar Massota, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte.
- MAGNUSSEN, A. y CHRISTIANSEN, H.C. (2000): *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen.
- MARTÍN, A. (1978): *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona, Gustavo Gili.
 (2000 a): *Apuntes para una Historia de los Tebeos*, Barcelona, Glénat.
 (2000 b): *Los inventores del comic español 1873/1900*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- MASOTTA, O. (1982): *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós. [1° ed, 1970]
- MATALLANA, A. (1999): *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba.
- MCCLLOUD, S. (1995): *Cómo se hace un comic. El arte invisible*, Barcelona, Ediciones B.
 (2000): *Reinventing Comics*, Nueva York, Perennial.
- MERINO, A. (2003): *El comic hispánico*, Madrid, Cátedra.
- MUZIO, S. (1993): *Releyendo Patoruzú*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- NYBERG, A. K. (1998): *Seal of Approval: the History of the Comics Code*. Jackson, University Press of Mississippi.
- NYR, R. B. (1970): *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America (Two Centuries of American Life)*, Nueva York, Dial Press.
- PAULS, A. (1995): *Lino Palacio: la infancia de la risa*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- PIGLIA, R. et al. (1993): *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- RAMÍREZ, J. A. (1997): *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- RAYMOND, A. (1951): *Enciclopedia del dibujante de historietas*, Buenos Aires, Escuela Norteamericana de Arte.
 (1952): *Biografías de los grandes historietistas*, Buenos Aires, Escuela Norteamericana de Arte.
- RIVERA, J. B. (1992): *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor.
- ROMANO, E. (2004): *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- ROSENKRANZ, P. (2002): *Rebel Visions. The Underground Comix Revolution 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics.
- RUSSO, E. (1994): *La Historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- SACCOMANNO, G. y TRILLO, C. (1980): *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Record.
- SASTURAIN, J. (1995): *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.
 (2004): *Buscados vivos*, Buenos Aires, Astralib Cooperativa Editora.
- SCOLARI, C. (1999): *Historietas para sobrevivientes: Comic y cultura de masas en los años 80*, Buenos Aires, Colihue.
- SIULNAS [pseudónimo de Oscar Vázquez Lucio] (1985-1987): *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina (1801-1985)*, Vol. 1 y 2, Buenos Aires, Eudeba.
 (1986): *Aquellos personajes de historietas (1912-1959)*, Buenos Aires, Puntosur.
- STEIMBERG, O. (1977): *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SUEZ, P. (1993): *La historieta: ¿para qué?*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor.

TOUTAIN, J. (1981): *Iniciación profesional a los cómics*, Barcelona, Toutain Editor.
VICH, S. (1997): *La historia en los cómics*, Madrid, Glénat.
VOLTA, L. (comp.) (1997): *La aventura infinita: homenaje a Hugo Pratt*, Buenos Aires, Corregidor.
WHYTE, M. (1998): *The Underground Comix Family Album*, San Francisco, Word Play.

1.2.- Capítulos de libros:

ALTARRIBA, A. (1998): "La historieta. Una manera distinta de contarlo", *Una mirada a la historieta*, Barcelona, Ficomic.

COMA, J. (1987): "La aventura ideológica", *Cómics clásicos y modernos*, Madrid, El País.

DE SANTIS, P. (2000): "Risas argentinas: la narración del humor", en: *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11, *La narración gana la partida*. Ed. Elsa Drucaoff, Buenos Aires, Emecé.

DORFMAN, A. (1974): "Medios masivos de comunicación y enseñanza de la literatura", *Ensayos quemados en Chile. Inocencia y neocolonialismo*, Buenos Aires, De La Flor.

LACASSIN, F. (1970): "Etude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée", *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon.

MASOTTA, O. (1966): "Prólogo", *Técnica de la historieta*, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte.

(1969): "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en: VERÓN, E. (comp.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión.

RIVERA, J. (1990a): "Para una cronología de la historieta", en: FORD, A. RIVERA, J. y ROMANO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa. [1° ed. 1985].

(1990b): "Historia del Humor Gráfico Argentino", en: FORD, A. RIVERA, J. y ROMANO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa. [1° ed. 1985].

(1992): "José Luis Salinas: las marcas de época de un gran historietista argentino de aventuras", en: VOLTA, L. (comp.), *El Viaje y la aventura*, Corregidor, Buenos Aires.

(1997): "El paraíso intertextual", en: VOLTA, L. (comp.), *El Viaje y la aventura*, Corregidor, Buenos Aires.

ROMANO, E. (1985a): "Breve examen de la historieta", en: FORD, A., RIVERA, J.B. y ROMANO, E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

(1985b): "Inserción de "Juan Mondiola" en la época inicial de Rico Tipo", en: FORD, A., RIVERA, J.B. y ROMANO, E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

SASTURAIN, J. (1980a): Epílogo: "La marginalidad no es un tigre de papel", *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Récord.

(1986) "El humor diario: una estrategia de retaguardia", en: RIVERA, J. y ROMANO, E. (comps.), *Claves del periodismo actual argentino*, Buenos Aires, Editorial Tarso.

(1997): "Pratt: el largo camino al Corto", en: *La aventura infinita. Homenaje a Hugo Pratt*. VOLTA, L. (comp.), Corregidor, Buenos Aires.

(2001): "El Eternauta: tres veces salvo", en: *Escritos del Futuro*, Buenos Aires, Alfaguara.

SPRECHER, R. (1998a): "El Eternauta": la sociedad como imposible: Modelos de sociedad en las obras de Héctor Germán Oesterheld", Córdoba, JCV.

STEIMBERG, O. (1970): "Historieta e ideología en la Argentina. 1936-37 en la vida de Patoruzú", en: MASOTTA, O. (comp.), *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós.

(1991): "El pasaje a los medios de los géneros populares", *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

(1992): "La historieta argentina de aventuras como paisaje privado", en: VOLTA, L. (comp.), *El Viaje y la aventura*, Corregidor, Buenos Aires.

(1997): "La aventura, de Pratt a Pratt", en: *La aventura infinita. Homenaje a Hugo Pratt*. VOLTA, L. (comp.), Corregidor, Buenos Aires.

(2000b): "La nueva historieta de aventuras: una nueva fundación narrativa", en: JITRIK, N. (ed.): *Historia de la literatura argentina, La narración gana la partida*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé Editores.

VAZQUEZ, L. (2003): "Los cuerpos del terror como representaciones eróticas y paradójales. El género en la historieta Argentina", en: FERNANDEZ, J.D. y PINEDA, A. (eds.), *El terror en el cómic*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Universidad de Sevilla.

(2005): "Bosquivia: la historieta en la dictadura militar Argentina", *Tebeosfera*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Bilbao, Editorial Astiberri.

(2006): "Cuadros y márgenes: los lazos entre historieta, arte y cultura", en: KOZAK, Cl. (comp.), *Deslindes. Ensayos acerca de la literatura y sus límites en el siglo XX*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

1.3.- Artículos publicados en revistas, suplementos y colecciones especializadas:

ACCORSI, A. (1994): "La super historia de Hijitus", *Comiqueando*, N° 4, Buenos Aires.

(1997): "Los Eternautas que no fueron", *Comiqueando*, N° 30, Buenos Aires, noviembre.

(2001): "Argentine Comics", en: *International Journal of Comic Art*, Vol. 3, N° 2, Latin American Comic Art: A Symposium, Edited by John A. Lent.

ACOSTA, Raúl (1974): "Inodoro Pereyra: una historia argentina", *Crisis*, Buenos Aires, mayo.

AGUIRRE, O. (1994): "Un tal Breccia", *Página/12*. Suplemento cultural Primer Plano, Buenos Aires, domingo 23 de enero.

ALABARCES, P. (1991): "Narrar la violencia: del Eternauta a la Operación Masacre", Conferencia: Primer Simposio de Fantasía y Ciencia Ficción del Cono Sur, en: *Otros Mundos*, Buenos Aires, N°3, Vol.2.

ANDRÉ, J. C. (1965): "Esthétique des bandes dessinées", *Revue d'Esthétique*, Paris, N° 18, Vol. 1.

AMEJEIRAS, H (1999a): "Fontanarrosa: cero en matemáticas", *La Nación Revista*, Buenos Aires, 3 de enero.

BARREIRO, R. (2006): "Los fanzines de historieta argentinos. Apuntes para una historia 1979-2001", *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 24, Vol. 6, La Habana, diciembre.

BARRERO, M. (2002): "Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina", *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 6, Vol. 2, La Habana, junio.

BLACKBEARD, H. (1982-1983): "Niños, capitanes y sombreros de hojalata. Un planteamiento de aquellos días burlescos de los cómics", en: *Historia de los cómics*, V. 1, Barcelona, Toutain Editor.

BERONE, L. (2006): "La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos", Ponencia presentada en las VII Jornadas: "Teatro-Cine-Narrativa. Abordajes transdisciplinarios", Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, UBA. [Publicada en Cd Rom en las Memorias de las Jornadas]

BROCCOLI, A. (1971a): "El humor gráfico", *La Historia Popular*, N° 69, Buenos Aires, CEAL.

- BRÓCCOLI, A. y TRILLO, C. (1971a): *Las historietas*. Colección La Historia Popular, N° 77, Buenos Aires, CEAL.
- BRUSCHTEIN, L. y otros (2002): "La lección del maestro", *Página 12*, Suplemento Radar, Buenos Aires, 15 de septiembre.
- CALIGARIS, H. (1999): "Tía Vicenta, la joya de la familia", *La Nación Revista*, Buenos Aires, 30 de mayo.
- COLOMBO, S. (1999): "El regreso de El Eternauta. Video sobre Oesterheld", *Clarín*, Suplemento Zona, Buenos Aires, 7 de marzo.
- COMISSO, S. (1995): "¡Cosa Golda!". *Revista Viva, Clarín*, Buenos Aires, 14 de mayo.
- CORBIERE, E. (2000): "Ahijuna con los de ajuera: Patoruzú o las andanzas de un indio discriminador y xenófobo", *Tres Puntos*, Buenos Aires, 30 de marzo.
- COUSTÉ, A. (1968): "El triunfo de la literatura dibujada", *Primera Plana*, N° 303, Buenos Aires, noviembre.
- COVIN, M. (1971): "La bande dessinée psychédélique", en *Critique*, Paris, N° 294.
- DE SANTIS, P. (1997): "Morir Cansa", Prólogo a la reedición de *Mort Cinder*, Buenos Aires, Editorial Colihue.
- DIAZ, H. (1979): "Un genio anda suelto", *Pájaro de fuego*, Buenos Aires, septiembre-octubre.
- DI MEGLIO, G., FRANCO, M. y SILVA ARAS, S. (2005): "La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la Revista Fierro (1984-1992)", *Entrepasados*, Revista de Historia, Año XIV, N° 27, Buenos Aires, enero.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1972): "El Pato Donald, algo más que una historieta", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 28 de mayo.
- DORFMAN, A. (1973): "Reportaje al llanero solitario", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 7 de enero.
- ECO, U. (1965): "La struttura iterativa nei fumetti", *Quaderni di Comunicazioni di Massa*, Milán.
- (1966): "James Bond: une combinatoire narrative", *Communications*, N° 8, Seuil, Paris,
- (1968): "El mito de Superman", "Lectura de Steve Canyon", "El mundo de Charlie Brown", *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen.
- FERREIRO, A. y SPATARO, J. C. (1985): "1957-1962: Los años de Frontera", *El libro de Fierro N° 1 - Especial Oesterheld (1952-64)*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, septiembre.
- FERREIRO, A. y otros (2004): "Palabra de Oesterheld", *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 15, Vol. 4, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- FERREIRO, A. (2006): "La historieta en Argentina. Las revistas del *continuará*" en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 24, Vol. 6, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, diciembre.
- FERRO, E. (1953): "Los canales de TV. pueden y deben ser surcados por los dibujantes", *Dibujantes*, N° 1, Buenos Aires, septiembre.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1972): "Le verbal dans les bandes dessinées", *Communications*, N° 15, Seuil, Paris. [Traducción al español en AA.VV. (1972): *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo]
- FORD, A. (1989): "Los medios y las clases populares: una trabajosa negociación", *Crisis*, Buenos Aires, enero-febrero.
- (1995): "Pensamiento Argentino", *Página 30*, Buenos Aires, julio.
- GLUSBERG, J. (1979): "La historieta y el arte", Catálogo de la *Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Municipalidad de Córdoba, Córdoba.
- GONZALEZ CREZER, M. (1989): "Roberto Fontanarrosa, un antihéroe: siempre se hace humor en contra", *Crisis*, Buenos Aires, marzo.
- GRILLO, M. J. (1999): "Chau Humor", *Veintidós*, Buenos Aires, 4 de noviembre.

- HORN, M. y THOMPSON, K. (1982): *Historia de los Comics*, Fascículo 7, Barcelona, Toutain Editor.
- LAFFORGUE, J. y RIVERA, J. (1976): "La morgue está de fiesta... literatura policial en Argentina", *Crisis*, Buenos Aires, enero.
- LEVENSON, G. (1998): "Germán", *La Maga* N° 332, Buenos Aires, 27 de mayo.
- MARTINEZ, E. (1976): "El humor político en la Argentina", *Somos*, Buenos Aires, 21 de diciembre.
- MARÍN, R. (2002): "Especial Héctor Oesterheld", *Yellow Kid*. Estudios sobre la historieta, N° 3, Barcelona, Ediciones Gigamesh.
- MARINELLI, D. (2004): "He convivido con la censura desde que empecé a trabajar", *Clarín*, Buenos Aires, 28 de julio.
- MASOTTA, O. (1968): "Dick Tracy o las desventuras del delito", *LD*, N° 2, Buenos Aires, diciembre.
- MILAS, P. (1989): "Escuela Panamericana de Arte: 25 años haciendo la suya", *TipoGráfica*, N° 7, Buenos Aires, mayo.
- MICHELETTO, K. (2005): "Nuestro trabajo fue pensar cómo gambetear a la censura", *Página 12*, Buenos Aires, 8 de junio.
- MINUJIN, M. (2004): "Un loco y librepensador". *Página 12*, Buenos Aires, sábado 11 de septiembre.
- MONSIVAIS, C. (1965): "De los cuentos de hadas a los comics", *Revista de la Universidad de México*, Vol. 17, N° 11, México, julio.
- MONTEALEGRE, J. (1997): "Historieta de Chile: entre la diáspora y la nostalgia", *Con Eñe: Revista de Cultura Hispanoamericana*, N° 1.
- MORENO, H. (1997): "Oesterheld, el humanismo sincrético", *Cuásar*, N° 29, Buenos Aires, noviembre.
- (1999): "Los derechos de *El Eternauta* - segunda parte", *Samizdat* N° 3, Buenos Aires, julio.
- NÓMEZ, N. (1974): "La historieta en el proceso de cambio social", en: *Comunicación y Cultura*, N° 2, Buenos Aires.
- OESTERHELD, H. (1957): "Cómo nace un personaje de historieta", *Dibujantes*, N° 27, Buenos Aires, julio.
- (1958): "La revista *Dibujantes* quiere saber cuándo y cómo nació Ticonderoga", *Dibujantes*, N° 28, Buenos Aires, octubre.
- (1965): "La nueva historieta", *Dibujantes*, N° 1, 2da. Época, Buenos Aires, noviembre.
- OESTERHELD, M. (2002): "Oesterheld total", *Veintitrés*, Buenos Aires, 26 de septiembre.
- OSTUNI, H. y otros (2006): "Política, militancia, represión e historieta en Argentina en la década del setenta", *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 24, Vol. 6, La Habana, diciembre.
- OSTUNI, H. (2004): "Aventuras tras la cordillera", *Sonaste Maneco*, La Bañadera del Cómic. Año 1, N° 1, julio-septiembre. Sitio web: <http://www.labanacomic.com.ar/home.htm> [Acceso obtenido el 8/7/2005]
- PÉREZ EDÍA, H. (2004): "Cinemisterio: la revista de fórmula sensacional", *Tebeosfera*, marzo. Sitio web: <http://www.tebeosfera.com> [Acceso obtenido el 8/12/2005]
- PIKIELNY, A. (2005): "Sigo siendo castigado por haber hecho humor", *Debate*, Buenos Aires, 27 de mayo.
- PRIETO, M. (2001): "Un escritor rosarino", *Tres puntos*, Buenos Aires, 9 de agosto.
- POGORILES, E. (2003): "Murió Dante Quinterno, creador del inolvidable cacique Patoruzú", *Clarín*, Buenos Aires, 15 de mayo.
- RANZANI, O. (2003): "Con la revista Humor la gente empezó a reírse de los militares", *Página 12*, Buenos Aires, 22 de septiembre.
- REGGIANI, F. (2003): "Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina", en: *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. Año 2. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, marzo.
- (2007a): "Historietas y enunciación", Ponencia presentada en las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las ciencias sociales en Córdoba", Universidad Nacional de Córdoba, 10 y 11 de mayo. [Publicada en Cd Rom en las Memorias de las Jornadas]

- (2007b): "Alack Sinner: un detective degenerado", *Comiqueando Extra*, Buenos Aires, Domus.
diciembre-febrero.
- RIVERA, J. (1972): "Para una cronología de la historieta", *Historia de la literatura universal, Las literaturas marginales* (coord. Jorge B. Rivera), Vol. 14, Buenos Aires, CEAL.
- (1976a): "Historia del humor gráfico argentino", I y II, en: *Crisis*, N° 34 y N° 35, Buenos Aires, febrero y marzo.
- (1976b): "Los juegos de un tímido Borges en el suplemento de Crítica", *Crisis*, Buenos Aires, mayo-junio.
- (1981): "Las literaturas marginales: 1900 – 1970", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. N° 109, Buenos Aires, CEAL.
- (1986): "Desde la década del 30 a la década del 60, en: Catálogo de la Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- (1990): "Caras y Caretas: la economía literaria de mercado", *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, 15 de marzo.
- ROBOTNIK, J. (1982): "La historia de la historieta: los héroes de papel", *Todo es Historia*, Buenos Aires, abril.
- RODRIGUEZ, A. (2000): "Quino: nunca encontré respuesta para la angustia", *Veintidós*, Buenos Aires, 6 de julio.
- ROMANO, E. (1972a): "Examen de la historieta" y "La fotonovela", *Historia de la Literatura Universal*, Vol. 14, Buenos Aires, CEAL.
- (1972b): "Cultura y dependencia en América Latina", *Transformaciones*, N° 76, Buenos Aires, CEAL.
- SACCOMANNO, G. (1976): "Los últimos tiempos de la historieta argentina.1968-1976", en: *Tercera Bienal: El humor y la historieta que leyó el Argentino*, Dirección Municipal de Cultura, Córdoba, noviembre/diciembre.
- (1982): "Los comics argentinos buscan su identidad", *Historia de los comics Vol. 2.*, Barcelona, Toutain Editor.
- SACCOMANNO, G. y TRILLO, C. (1979): "La historieta y el humor argentinos: algunos datos para una historia", en: Catálogo de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta, Municipalidad de Córdoba, mayo.
- SAMOILOVICH, D. (1972): "El género rosa: fotonovela, radioteatro y teleteatro", *Transformaciones*, N° 76, Buenos Aires, CEAL.
- SASTURAIN, J. (1979): "Sobre historietas y literaturas marginales", *Medios y Comunicación*, N°5, Buenos Aires, mayo.
- (1980b): "Cultura nacional: las comunicaciones posibles", *Línea*, N° 4, Buenos Aires, septiembre.
- (1992a): "Los malvados del cómic", *Puertitas*, Año 4, N° 30, Buenos Aires, noviembre.
- (1992b): "Solano, el que dibujó el mito", *Puertitas*, Año 3, N° 28, Buenos Aires, septiembre.
- (1996): "Práctica y plástica en Pratt", *Página 30*, Buenos Aires, julio.
- (1998): "Fue siempre un escritor de aventuras", *La Maga*, Buenos Aires, 27 de mayo.
- (2006): "A la cancha con Juan Salvo". *Contratapa. Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre.
- SCHMUCLER, H. (1995): "Donald y la política". Prólogo a *Para leer a Pato Donald*, Buenos Aires, Buenos Aires, Siglo XXI Editores [1° ed. 1972]
- SPRECHER, R. (1998): "H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta", *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. 8, N° 8, Córdoba.
- (2007): "Discurso monotonero en las historietas de Héctor Germán Oesterheld", *Astrolabio* N°4, Revista Virtual del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, julio.

STEIMBERG, O. (1969): "La geometría intimista del Rey Petiso", *LD*, N° 3, Buenos Aires, Summa-Nueva Visión.

(1970): "El lugar de Mafalda", *Los Libros*, Buenos Aires, N° 13.

(1971): "El lugar de la historieta", *Los Libros*, N° 17, Buenos Aires.

(1972): "La historieta. Poderes y Límites", *Transformaciones*, N° 41, Buenos Aires, CEAL.

(1973): "Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar", *Lenguajes*, N° 1, Buenos Aires.

(1979): "Sobre la cabal novedad de la historieta norteamericana", en: Catálogo de la *Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Municipalidad de Córdoba, Córdoba.

(1980): "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", *Lenguajes*, N°4, Buenos Aires, mayo.

(1982): "La historieta argentina", *Todo es Historia*, N° 179, Buenos Aires, abril.

(1983): "La historieta argentina desde 1960", *Historia de los cómics*, Vol. 4, Barcelona, Toutain Editor.

(1986): "La cultura de la transposición", *Crisis*, Buenos Aires, septiembre.

(1994): "El relato dibujado", *Página 12*, Suplemento Primer Plano, Buenos Aires, domingo 23 de enero.

(2001): "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", *Signo y Señal*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

(2003): "Las vueltas de Mafalda", Prólogo a *Mafalda*, Biblioteca *Clarín* de la Historieta, Buenos Aires.

TARCUS, H. (2001): "Las caricaturas del joven Copi", *Clarín*, Buenos Aires, domingo 8 de julio.

TOUTAIN, J. (1983): "Alberto Breccia", *Historia de los comics*, Toutain Editor, Fascículo 23, Barcelona, Toutain Editor.

TRILLO, C. (1982): "Héctor G. Oesterheld, un escritor de aventuras. Una visión de la historieta argentina entre 1957 y 1964, impregnada por el crecimiento de este guionista excepcional", *Historia de los comics*, Vol. 2, Dir. Javier Coma, Barcelona, Toutain Editor.

TRILLO, C. (2003): en: GARCIA, F., "Trozos Argentinos", revista *Digital Tebeosfera*, España.

VAZQUEZ, L. (2003): "Recorridos editoriales: lectores, autores y revistas: un enfoque sobre un lenguaje en crisis". (VAZQUEZ, L. coord.), en: *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, N° 5, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, marzo.

ZITO LEMA, V. (1976): "Breccia y su visión de los mitos de Lovecraft", *Crisis*, Buenos Aires, marzo.

1.4.- Autores: entrevistas y testimonios

ARIAS, V. H. (1986): "Racconto". Memoria reproducida en el Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.

ALTUNA, H. (2000): "Horacio Altuna. Entrevista", Entrevista realizada por De la Calle, A. y Fernández, N., *Dentro de la viñeta*, N° 12, Avilés, AAHA, Dude Cómics.

BARNES, M. (1994): "La historieta como sentimiento", entrevista realizada por Germán Cáceres, publicada en: *Así se lee la historieta*, Buenos Aires, Ediciones Beas.

BARREIRO, E. (2001): *Slot Barr*. Prólogo "El narrador Vertiginoso", ENEDE. Buenos Aires, Colihue.

BRECCIA, A. (1969): "Breccia de cerca", entrevista realizada por Oscar Masotta, *LD*, N° 3, Buenos Aires, enero.

- (1973): "Un autor de hoy", Reportaje a Alberto Breccia, revista *Bang!*, *Cuadernos de información y estudios de la historieta*, N° 10, realizada por Antonio Martín, Carlos Giménez, Luis García y Adolfo Usero, Martín Editor, Barcelona, mayo.
- (1975): "Alberto Breccia", diario *Clarín*, Buenos Aires, 28 de agosto.
- (1976): entrevista a Alberto Breccia realizada por Antonio Salomón publicada en el Catálogo de la *Tercera Bienal del Humor Gráfico y la Historieta*, septiembre.
- (1980): "Los dibujos y la vida", entrevista realizada por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo, en: *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record.
- (1986): "Memorias de un dibujante del porvenir". Testimonio. Catálogo de la *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*. Municipalidad de Córdoba. Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, septiembre.
- (1988a): entrevista publicada originalmente en *Cambio 16*, Madrid. Reproducida en Doeyo, J.: "Archivos Negros, N° 1, Buenos Aires, 2006.
- (1988b): "Breccia x 4", Documental dirigido por Julio Cardoso y Marcelo Schapces, Buenos Aires.
- (1991a): Reportaje a Alberto Breccia, realizado por Mario Lucioni y Ricardo Pelaez publicado en el fanzine "FUGA, Diseños de la Imaginación", Lima, 1991. La versión íntegra de la entrevista ha sido publicada en el sitio web: <http://fugahistorietas.blogspot.com>. [Acceso obtenido el 5/9/2007]
- (1991b): "Breccia", en la teleserie documental *Maestros del Cómic*. Guión y entrevista: Antonio Altarriba, Vitoria, Euskal Pictures International.
- (1992): "Reportaje a Alberto Breccia", realizado por Germán Cáceres, en: *Oesterheld*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- (1993): "Breccia y Borges", entrevista realizada por Sergio Ranieri y Pablo Marchetti, *La Maga*, Buenos Aires.
- (1994): de una entrevista publicada originalmente en *Tracés* N° 2, París (1992) y traducida por Lorenzo Díaz, reproducida en *Blokes*, N° 1, Madrid.
- (2004): "Reportaje al Maestro Alberto Breccia", realizado por Hugo Terrile y Daniel Miñones el 13 de mayo de 1991 y publicado en: *Rebrote*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, Ediciones Rebrote. Septiembre.
- BRECCIA, E. (2000): Reportaje realizado por Andrés Accorsi, *Comiqueando* N° 43.
- (2008): Reportaje a Enrique Breccia reproducido en *Sonaste Maneco*, Bañadera del Comic, Año V, N° 14, agosto.
- BRECCIA, P. (2006): Testimonio de Patricia Breccia, *Página 12, Suplemento Las 12*, 17 de noviembre.
- BLOTTA, O. (1986): "Satiricón". Testimonio publicado en el Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre de 1986
- CASALLA, C. (1986): "Los Maestros", Testimonio publicado en el Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de Humor e Historieta Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- (2007): Entrevista realizada por Diego Mur publicada en el diario *El Bolsón*, Río Negro, 4 de abril. Sitio web: <http://bolsonweb.com.ar> [Acceso obtenido el 6/8/2007]
- COPI (1998): entrevista realizada por Jose Tcherkaski reproducida en: Tcherkaski, J.: *Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna.
- CORTÁZAR, J. (1974): Reportaje a Julio Cortázar realizado por Jorge Raventos, publicado en: *Redacción*, Roma, junio.
- COLUMBA, R. (1954): "Paseo triunfante su lápiz por el mundo", *Dibujantes*, N° 4, diciembre-enero.
- LAINO, Osvaldo (2006): "La revista Dibujantes". Artículo publicado en el sitio personal del autor: *Historias del pasado*. Ver: <http://historiaspasado.blogspot.com> [Acceso obtenido el 16/5/2007]
- MORHAIN, J. C. (2006): "Entre Cabo Savino y el Eternauta, un recorrido por la Historieta Argentina". Entrevista realizada por Jorge Oscar Rossi, publicada en la revista digital *Quinta Dimensión*. Sitio web: <http://www.quintadimension.com/> [Acceso obtenido el 10/7/2006]

- MORINI, M. (2007): Entrevista realizada por César Ayala Publicada en el sitio digital: <http://comicscolumba.blogspot.com/search/label/Entrevistas> (Morini firmaba en Columba con el seudónimo Gustavo Amézaga)
- MUÑOZ, J. (1998): "Muñoz", entrevista publicada en *U, el hijo de Urich*, N° 13, Barcelona, Camaleón Ediciones.
- (2006): "Tinta negra", entrevista realizada por Martín Pérez, *Página 12*, Radar, domingo 25 de junio.
- OESTERHELD, H. (1958): "El guionista relata humorísticamente su biografía en cuarenta y un cuadros", en: Lipszyc, E.: *La historieta mundial*, Buenos Aires, Editorial Lipszyc.
- (1971): "Historietas: el quinto poder", entrevista a Oesterheld, *Siete Días*, N° 204, Buenos Aires, 12 de abril.
- (1974a): "Mis personajes y yo", entrevista a Oesterheld realizada por Roberto Vacca, *Siete Días*, N° 381, Buenos Aires, 29 de septiembre.
- (1974b): "El boom de los héroes de tinta china", reportaje realizado por José María Jaunarena, *Siete Días*, N° 393, 16 de diciembre.
- (1974c): reportaje realizado por Sergio Sinay publicado en *El Cronista*. Reproducido posteriormente en el Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre de 1986.
- (1975): "Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior", entrevista realizada por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo, reproducida en: *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Record, 1980.
- (1976): "Prólogo", *El Eternauta (Uno)*, Buenos Aires, Ediciones Record.
- OLIVERA, L. (2004): "Un creativo notable". Entrevista a Lucho Olivera realizada por Felipe Ávila y Daniel Miñones en junio de 2003, publicada en: *Rebote*, N° 1, Año 1, septiembre.
- PAVONE, I. (2003): entrevista realizada por Luis Rosales publicada en *Tebeosfera*. Sitio web: <http://www.tebeosfera.com> [Acceso obtenido el 6/3/2005]
- PRATT, H. (1979): "Los ecos de la Bienal", *Crash. Ensayos y estudios sobre el mundo de la historieta y sus creadores*, Año I, N° 1, Buenos Aires, diciembre.
- (1982): "Hugo Pratt", reportaje a Hugo Pratt realizado por Juan Sasturain, *Medios y Comunicación* N° 17, Buenos Aires, julio.
- (1994): "La literatura de ferrocarril", entrevista realizada por Germán Cáceres, en: Cáceres, 1994: 91.
- QUINO (1972): Entrevista a Quino (Joaquín Lavado) realizada por Osvaldo Soriano, en: *La Opinión Cultural*, domingo 3 de diciembre.
- RISSE, E. (2002): Entrevista a Eduardo Risse realizada por Ernesto Torres. Revista *El Picasos*. La Plata, Buenos Aires, mayo.
- ROUME, C. (1986): "Roume no discute con dios", Testimonio publicado en: Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de Humor e Historieta Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- ROUX, R. (1953): "El porqué de una afición y de una especialidad", en: *Dibujantes*, N° 3, noviembre de 1953.
- SACCOMANNO, G. y TRILLO, C. (1980): "Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior". [reeditado en *Oesterheld en Primera Persona*, Buenos Aires, La Bañadera del Comic, 2005]
- SALINAS, J. L. (1986): Reportaje realizado por Juan Sasturain publicado en el Catálogo de la *Sexta Bienal 100 años de humor e historieta argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- SASTURAIN, J. (2003): "Fierro era una revista que ponía el cuerpo", entrevista realizada por Laura Vazquez y Diego Agrimbau, en: *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. Año 2. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, marzo.
- SÁNCHEZ, E. (2006): Entrevista realizada por Elidelmar Otman y Silvina Sotera. Tesina de Licenciatura en Comunicación Social, UBA: *Héctor Germán Oesterheld. El hombre, el escritor y el sujeto político*. (Dirección: Julio Moyano y Laura Vazquez). Noviembre.

- SCHIMPP, G. (1999): "Fierro (o como aprendí que las historietas servían para contar otras cosas)", Buenos Aires, *El Pícasesos*. Año 1. Número 2.
- SCUTTI, A. (1979): "Skorpio. El mundo de la gran historieta". *Catálogo de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*. Municipalidad de Córdoba.
- SOLANO LÓPEZ, F. (1992): "Reportaje a Francisco Solano López" realizado por Germán Cáceres, en: *Oesterheld*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- (2002): "El Eternauta: el regreso". Reportaje a Francisco Solano López realizado por Fernando García. Publicado en el sitio digital *Tebeosfera*.
- (2003a): "Mano a Mano con Solano López", entrevista a Francisco Solano López realizada por Mariano Chinelli publicada en el sitio web: <http://www.portalcomic.com> [Acceso obtenido el 6/7/2004]
- (2003b): Entrevista a Francisco Solano López realizada por Martín Pérez. "La fórmula de la vida". *Radar*, *Página 12*, domingo 14 de diciembre.
- (2007a): Entrevista a Solano López realizada por Hugo Montero. *Sudestada*, N° 57, Buenos Aires, abril.
- (2007b): Charla brindada por Solano López en el marco de la novela edición de *Leyendas*, Rosario, octubre. Material disponible en el sitio web: <http://www.leyendas.ahiros.com.ar> [Acceso obtenido el 3/10/2007]
- TRIGO, G. (1998): "Recuerdos de un tiempo impuro", Prólogo a: *La guerra de los Antartes*, Buenos Aires, Editorial Colihue.
- TRILLO, C. (2005): "La metáfora como arma". Entrevista a Carlos Trillo realizada por Manuel Barrero en julio de 2002. *Tebeosfera*, Editorial Astiberri, Bilbao.
- VOGT, C. (1986): "Anecdotario", Testimonio publicado en: *Catálogo de la Sexta Bienal 100 años de Humor e Historietas Argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- (2007): "Mis dibujos y yo", entrevista a Carlos Vogt realizada por Martín Pérez, *Página 12*, 25 de febrero.
- WADEL, L. (1986): "Viñetas del tiempo viejo: de Clío a Pregón", Testimonio publicado en: *Catálogo de la Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*, Municipalidad de Córdoba, septiembre.
- WOOD, R. (1994a): Entrevista realizada por Andrés Accorsi publicada en *Comiqueando*, N° 3, Buenos Aires.
- (1994b): Entrevista realizada por Germán Cáceres, *Así se lee la historieta. Los héroes del comic hasta nuestros días*, Beas Ediciones, Buenos Aires.
- (2003): "Robin Wood en España: la revista Mark 2000", Entrevista realizada por Iván Olmedo. Publicada en la revista digital *Tebeosfera*, 2003. [Acceso obtenido el 10/6/2004]
- (2008): entrevista a Robin Wood realizada por Fernando Ariel García en el año 2004 y publicada en la revista digital *Sonaste Maneco*, Año IV, N° 13, *La Bañadera del Comic*, Buenos Aires, febrero de 2008. p. 72. Sitio web: <http://www.labanacomic.com.ar> [Acceso obtenido el 20/3/2008]
- ZENTNER, J. (2003): Entrevista a Jorge Zentner realizada por Jorge García en septiembre de 2003, publicada en la revista digital *Tebeosfera*: <http://www.tebeosfera.com> [Acceso obtenido el 12/8/2005]

1. 5.- Catálogos y documentos audiovisuales consultados:

- BAYLO, V. y STEFANELLO, D (1998): *HGO*. Documental sobre Oesterheld, Buenos Aires.
- BIENAL *de la Historieta* (1997): Municipalidad de Vicente López, Vicente López.
- BIENAL *del humor y la historieta argentinos: 100 años de humor e historieta argentinos* (1986): Municipalidad de Córdoba, Córdoba.

- CANCIO, J. L. (1999): *Rayo Rojo*, Documental, Buenos Aires.
- (2002): *Hora Cero*, Documental, Buenos Aires.
- CATÁLOGO de la Primera Bienal Mundial de la Historieta (1968) (comp. Lipszyc, E. y Masotta, O.): Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- DOCUMENTO: *La historieta mundial* (1976): Editorial Comercio y Justicia, Córdoba.
- ECHEGARAY R. y GARUJO, R. (2001): *Taller integral de historietas*, Centro de Información, Publicaciones y Tecnología Educativa, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- FIORE, D. (1998): *Imaginadores*, Documental, Buenos Aires, marzo.
- Libro de Oro de las Artes Visuales Argentinas (1983): Fundación Konex, Buenos Aires.
- MUESTRA de humor (1981): Teatro Municipal General San Martín, diciembre.
- PRIMERA Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta (1979): Municipalidad de Córdoba.
- QUINO. *50 años* (2004): Edición Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.
- SCHAPCES, M. (1988): *Breccia X 4*, Documental, Buenos Aires.
- TERCER encuentro del humor y la historieta nacional (1980): Lobos, Abril
- TERCERA Bienal. *El humor y la historieta que leyó el Argentino* (1976): Dirección Municipal de Cultura, Córdoba, noviembre/diciembre

1.6. Entrevistas realizadas por la autora para la investigación:

1. ACCORSI, A. (2001): crítico de historietas, Buenos Aires, abril.
2. ALCATENA, E. (2003): dibujante, Buenos Aires, noviembre.
3. ALTUNA, H. (2003): dibujante, Buenos Aires, octubre.
4. CANELO, G. (2006): dibujante, Buenos Aires, abril.
5. CAPRISTO, O. (2002): dibujante, Rosario, mayo.
6. CASCIOLI, A. (2007): editor, dibujante, enero.
7. DE SANTIS, P. (2003): guionista, Buenos Aires, mayo.
8. DOMÍNGUES, H. (2005): dibujante, Buenos Aires, diciembre.
9. FERNÁNDEZ, A. (2006): guionista, Buenos Aires, junio.
10. FRASCARA, R. (2007): diseñador gráfico, Buenos Aires, noviembre.
11. GARAYCOCHEA, C. (2007): dibujante, Buenos Aires, agosto.
12. GARUJO, R. (2005): dibujante, Buenos Aires, marzo.
13. LALIA, H. (2002): dibujante, Buenos Aires, agosto.
14. LAINO, H. (2007): dibujante, Buenos Aires, mayo.
15. LIMA, J. M. (2003), diseñador, dibujante, Buenos Aires, mayo.
16. MANDRAFINA, D. (2003): dibujante, Buenos Aires, marzo.
17. MERIGGI, R. (2002): dibujante, Buenos Aires, mayo.
18. MORHAIN, J. (2006): guionista, Buenos Aires, agosto.
19. MUÑOZ, J. (2007): dibujante, Buenos Aires, agosto.
20. NINE, C. (2001): dibujante, Buenos Aires, diciembre.
21. PRESA, A. (2005): editor y dibujante, Buenos Aires, diciembre.
22. QUIROGA, A. (Pez) (2002): dibujante, Buenos Aires, enero.
23. SALDI, C. (2003): fotógrafo, Buenos Aires, noviembre.
24. SASTURAIN, J. (2002): guionista, crítico, Buenos Aires, febrero.
25. SCHIMPP, G. (2007): guionista, Buenos Aires, noviembre.
26. SOLANO LÓPEZ, F. (2003c): dibujante, Buenos Aires, agosto.
27. TRILLO, C. (2002), guionista, Buenos Aires, enero.
28. VIOLA, O. (Oswal) (2006): dibujante, Buenos Aires, mayo.
29. ZANOTTO, J. (2003): dibujante, Buenos Aires, diciembre.
30. ZOPPI, E. (2002): dibujante, Buenos Aires, junio.

2.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA

2.1- Bibliografía sobre cultura y política en Argentina y Latinoamérica:

- AA. VV (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
- AA. VV. (1997): *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, EUDEBA
- AA. VV. (2003): *Medios y dictadura*, Ediciones La Tribu, Buenos Aires.
- AA.VV. (2007) (LIDA, Cl., CRESPO, H. y YANQUELEVICH, P. comps.): *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ANGUITA, E. y CAPARRÓS, M. (1997): *La voluntad*, Buenos Aires, Norma.
- ALABARCES, P. (2006): "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina", en: *Revista Argentina de Comunicación, Identidad y memoria de los Estudios de Comunicación en la Argentina*, FADECCOS, N° 1, Año 1, Buenos Aires, Prometeo.
- AGUILAR, G. (2000): "Rodolfo Walsh, más allá de la literatura". *Punto de Vista*, N° 67, Buenos Aires, agosto.
- ALTAMIRANO, C. (2001): *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.
- (2007): "Pasado presente", en: AA. VV.: *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- AVELLANEDA, A. (1986): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Tomos 1 y 2, Buenos Aires, CEAL
- BLAUSTEIN, E. y ZUBIETA, M. (1998): *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el proceso*, Buenos Aires, Colihue.
- DE RIZ, L. (2007): "De la movilización popular al aniquilamiento", en: AA.VV. (2007): *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1995): *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. (1° Ed, 1972) Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- ESQUIVADA, G. (2004) *El diario Noticias. Los montoneros en la prensa argentina*, Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- FELD, C. (2002): *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- FORD, A., RIVERA, J. y ROMANO, E. (1985): *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.
- FORD, A. (1994): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GÁNDARA, S. (2007): "Cultura y mercancía. La teoría crítica en los estudios latinoamericanos de comunicación". *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, N° 2, Buenos Aires, Otoño.
- GARCÍA, G. (1996): *Oscar Masotta. Los ecos de un nombre*, Atuel, Buenos Aires.
- (2000): "¿Qué sabía Masotta de Lacan en 1959?", en *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires, Atuel.
- GETTINO, O. (1995): *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue.
- GILLESPIE, R. (1987): *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo.
- GILMAN, Cl. (1997): "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", en: AA.VV., *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, EUDEBA
- (2003): *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOCIOL, J. e INVERNIZZI, H. (2002): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA.

- GORDILLO; M. (2007): "Sindicalismo y radicalización en los setenta: las experiencias clasistas", en: AA.VV. (2007): *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- IZAGUIRRE, M. (comp.) (1999): *Oscar Masotta, El revés de la trama*, Buenos Aires, Atuel.
(2000) "Del dandismo al psicoanálisis", en *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires, Atuel.
- LACH, J. (2005): "Los determinantes del salario en la Argentina. Un diagnóstico de largo plazo y propuesta de políticas", en *Estudios* N° 29. Córdoba, IEERAL, 1984. Citado por: Cortes Conde, R: *La Economía Política de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Edhasa. p. 334.
- LANDI, O. (1987): *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa.
- LENARDUZZI, V. (1998): *Itinerarios, ideas y pasiones. La revista Comunicación y Cultura*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LENGUAJES, *Revista de Lingüística y Semiología* (1974): "Medios masivos y política cultural: teoría, estrategia, tácticas", Editorial N° 1, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, abril.
- LONGONI, A. (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma.
- MANGONE, C. (1996): "Dictadura, cultura y medios" en: *Causas y Azares*, Año III, N° 4, Invierno.
(1997): "Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales", en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MASIELLO, F. (1987): "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio.
(2001): *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.
- MASTRINI, G. (editor) (2005): *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, Buenos Aires, La Crujía.
- MATTELART, A. (1973): "La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano", Editorial N° 1, *Comunicación y Cultura*, Santiago de Chile, julio.
- MESTMAN, M. (1997): "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero. Argentina, 1968/1969", en: VVAA, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 207-230.
(2006): "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana" en: *Ojos Cruelles*, N° 3, Buenos Aires, pp. 23-46.
- MURARO, H. (1971): "El poder de los medios de comunicación de masas", en *Transformaciones*, N° 1, Buenos Aires, CEAL.
(1987): "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en Argentina" en Landi, Oscar: *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa.
- NOVARO, M. y Palermo, V. (2003): *La dictadura militar. 1976-1983*, Buenos Aires, Paidós.
- OSZLAK, O. (1984): "Proceso", crisis y transición democrática, Buenos Aires, CEAL.
- PASQUALI, A. (1972). *Comunicación y cultura de masas*, Monte Ávila, Caracas.
- RIVERA, J. (1987): *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- ROMANO, E. (1972): "Cultura y dependencia en América Latina", en *Transformaciones*, N° 76, Buenos Aires, CEAL.
(1973): "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en AA. VV.: *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarrón.
- SARLO, B. (1987): "Política, ideología y figuración literaria", en: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
(1992): *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión
(1994a): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
(1997): "Cuando la política era joven", Buenos Aires, Punto de Vista, N°58.
(2001): *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel.

- (2003): *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SCHMUCLER, Héctor (1975): "La investigación sobre comunicación masiva", en: *Comunicación y Cultura*, N° 4, Buenos Aires.
- (1985): "Un proyecto de comunicación/cultura", en *Comunicación y Cultura*, N° 12, agosto.
- (1994): "Estudios de comunicación en América Latina. Del desarrollo a la recepción" (Entrevista), en: *Causas y Azares*, N° 1, Buenos Aires, primavera.
- (1997): *Memorias de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos.
- SIGAL, S. (1991): *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- SIGAL, S. y TERÁN, Oscar (1992): "Los intelectuales frente a la política", *Punto de Vista*, número 42, abril.
- SIGAL, S. y VERÓN, E. (2003); "Perón o muerte". *Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba. [1° ed. 1986]
- TERÁN, O. (1991): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
- ULANOVSKY, Carlos (1997): *Parén las rotativas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- VARELA, M. (1994): *Los hombres ilustres de Billiken. Héroe en los medios y en la escuela*, Buenos Aires, Colihue
- (2001): "Los medios de comunicación durante la dictadura: silencio, mordaza y optimismo" en: *Revista Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 404, marzo.
- (2005): *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa.
- (2006b) "Intelectuales y medios de comunicación masivos en América Latina". Ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Hacia una historia de los intelectuales en América Latina*, Programa de Historia Intelectual. Centro de Estudios en Investigaciones de la UNQ, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, noviembre.
- VEZZETTI, H. (2002): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

2.2.- Bibliografía sobre artes visuales, estética y vanguardia:

- AA. VV. (2000): *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires, Atuel.
- AA. VV. (2003): *Vanguardias Argentinas*. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- AGUILAR, G. (2002): "Vanguardias", en: *Términos críticos de sociología de la cultura*, (Dir. Carlos Altamirano), Buenos Aires, Paidós.
- BENJAMIN, W. (1973): "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BERGER, J. (1975): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BRIHUEGA, J. (1979): *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Itsmo.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- (2003a): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultural*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- BOURDIEU, P. y DARBEL, A. (2004): *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets.
- BÜRQUER, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Península.
- ECO, U. (1992): "El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", *Sobre los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen.

- FISCHER, E. (2004): "El problema de lo real en el arte moderno", en: AA.VV., *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Quadrata.
- GARCÍA, F. (2005): *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo.
- GIUNTA, A. (2004): *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós.
(2002): "Sociología del arte" en: *Términos críticos de sociología de la cultura*, (Altamirano, Carlos comp.), Buenos Aires, Paidós.
- GOMBRICH, E. (1979): *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
(1987): *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUYSEN, A. (2002): *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. [1º ed. en inglés, 1986].
- JACOBY, R. (1967): "Contra el happening" en: *Happenings* (Masotta, Oscar comp.), Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.
(2000a): "Después de todo, nosotros desmaterializamos", en: revista *Ramona* nº 9/10, diciembre de 2000, Buenos Aires
(2000b): "Vanguardia y comunicación" en *Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires, Atuel/Anáfora.
(2004): "Era realmente enciclopédico": *Ramona, revista de artes visuales*, N° 45, Buenos Aires, septiembre.
- JITRIK, N. (1996): "No toda es ruptura la de la página escrita", *Informes para una academia. (La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*, Gonzalo Aguilar (comp.), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- KING, J. (1985): *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ed. De Arte Gaglianone.
- LINK, D. (2003) : "La carne dice », *Zigurat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, número 4, noviembre.
- LONGONI, A. (2004a): "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", *Ramona, revista de artes visuales*, N° 45, Buenos Aires, septiembre.
(2004b): *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.
(1997): "Tucumán Arde: Encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en: *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, EUDEBA
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (1994): "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", en: *Causas y Azares* nº 1, Buenos Aires, primavera.
(1995): "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", en: *Causas y Azares* nº 3, Buenos Aires, primavera.
(2000): *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo Por Asalto.
- LONGONI, A. y SANTONI, R. (1998): *De los poetas malditos al videoclip*, Buenos Aires, Cántaro.
- MASOTTA, O. (comp.) (1967): "Yo cometí un happening", en: *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.
(1967) *El "pop art"*, Buenos Aires, Columba.
(1969): *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor. [reeditado por Corregidor, Buenos Aires, 1990].
- METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- PANOFSKY, E. (1992): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- OTEIZA, E. (1997): "El cierre de los Centros de Arte del Instituto Di Tella" en *Cultura y Política en los años 60*, Buenos Aires, EUDEBA.
- REST, J.: "Situación del arte en la era tecnológica", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Quinta Época, Año VI, N° 2, Buenos Aires, abril-junio, 1961. pp. 297-338.

(2006) *Arte, literatura y cultura popular* (Víctor Pesce comp.), Bogotá, Editorial Norma.

RICHARD, N. (2007): "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de imágenes", en: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

ROMERO BREST, J. (1992): *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé.

ROSENZVAIG, M. (2003): *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos.

SARLO, B. (1994b): "El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre la estética", en, *Punto de Vista* N° 48, Buenos Aires.

TRABA, M. (2005): *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*. México, Buenos Aires, Siglo XXI. [1° ed. 1973]

VILCHES, L. (1983): *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós.

ZUNZUNEGUI, S. (2007): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

2.3.- Bibliografía sobre comunicación, cultura, historia de las ideas:

AA. VV. (1969): *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila.

AA. VV. (2004): *Cómo se cuenta la historia*. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, Libros del Rojas

ADORNO, T. y Horkheimer, M. (1987): *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana. [1° ed. 1944]

ALTAMIRANO, C. (1990): "Lo imaginario como campo de análisis histórico y social", *Punto de Vista* N° 38, Buenos Aires, octubre.

(2002) (comp.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

(2005): *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

(2006): *Intelectuales. Notas de investigación*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

ALABARCES, P. (2002): "Estudios culturales", en: *Términos críticos de sociología de la cultura*, (Dir. Carlos Altamirano) Buenos Aires, Paidós

(2004): "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo.

BACZKO, B. (1991): *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BAJTIN, M. (1994): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.

BARBIER, F. y BERTHO LAVENIR, C. (1999). *Historia de los medios. De Diderot a Internet*, Buenos Aires, Colihue.

BOURDIEU, P. (1988a): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus. [1° ed. 1979]

(1988b): *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa.

(1980): *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

(1990): *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

(1997): *Capital cultural, espacio social y educación*, México, Siglo XXI.

(1999): *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA

(2003b): "Campo intelectual y proyecto creador" en: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Quadrata.

BOLLÈME, G. (1990): *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, México, Grijalbo/CNCA.

BURKE, P. (ed.) (1987): *Sociología e historia*, Madrid, Alianza Editorial.

(2000): *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial.

DE CERTEAU, M. (1975): *L'Écriture de l'histoire*, París, Gallimard. [Trad. cast.: *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993]

(1996): *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.

- EAGLETON, T. (1997): *Ideología*, Barcelona, Paidós.
- ECO, U. (1984): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen [1ra. ed. 1968].
- GARCIA CANCLINI, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (1995): *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo.
- GRIGNON, Cl. y PASSERON, J. (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- GRIMSON, A y VARELA, M. (1999): *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre la televisión*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1991): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli. [1° ed. 1987]
- MATO, D. (2001): "Des-fetichizar la 'globalización': Basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad y las prácticas de los actores". En: Daniel Mato (comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización 2*, Buenos Aires-Caracas, CLACSO-UNESCO. pp. 147-178.
- MATTELART, A. (1996): "Intelectuales, comunicación y cultura: entre la gerencia global y la recuperación crítica", entrevista publicada en *Causas y Azares*, Año 3, N° 4, otoño.
- MATTELART, A. y MATTELART, M. (1997): *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós.
- MUMFORD, L. (1982): *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza.
- MYERS, J. (2002): "Historia cultural", en: *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- ORTIZ, R. (1997): *Mundialización y Cultura*, Buenos Aires, Alianza.
- (2002): *Otro territorio*, Buenos Aires, Ediciones Universidad Nacional de Quilmes.
- (2004): *Taquigrafiando lo social*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (1977): *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis, Buenos Aires.
- (2000): *Mémoire, histoire, oubli*, París, Éditions du Seuil. [Trad. cast.: *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004]
- RIVERA, J. (1994): *Postales electrónicas (Ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*, Buenos Aires, Atuel.
- SIMMEL, G. (2002): *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Península. [1ª ed. 1988]
- SEBRELI, J. (1999): "El joven Masotta", en: *Oscar Masotta. El revés de la trama*, IZAGUIRRE, M. (comp.), Buenos Aires, Atuel/Anáfora.
- STEIMBERG, O. (1993): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- (1999a): "La marginalidad de un creador feroz", *Oscar Masotta. El revés de la trama*, IZAGUIRRE, M. (comp.), Buenos Aires, Atuel/Anáfora.
- (1999b): "Una modernización 'sui generis'. Masotta/Verón", en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: "La irrupción de la crítica" (dir. del volumen: Susana Cella), Buenos Aires, Emecé.
- (2000a): "La obra de Masotta" en: *Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires, Atuel/Anáfora.
- THOMPSON, E. (1979): *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica.
- VARELA, M. (2002): "Medios de comunicación", en: ALTAMIRANO, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós.
- (2006a): "Intelectuales y televisión: historia de una relación", en: *Revista Argentina de Comunicación, Identidad y memoria de los Estudios de Comunicación en la Argentina*, FADECCOS, N° 1, Año 1, Buenos Aires, Prometeo.
- VEYNE, P. (1971): *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, París, Éditions du Seuil. [Trad. cast : *Cómo se escribe la historia : ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972.]
- WILLIAMS, R. (2000): *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península. [1° ed. original, 1977]

(1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

(1997): *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.

2.4.- Bibliografía sobre literatura, semiótica, historia de las publicaciones

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1983): *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette.

ALVARADO, M. y ROCCO- CUZZI, R. (1984): "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60", en: *Punto de Vista*, VII, 22, Buenos Aires.

BAL, M. (1998): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.

BASCHEPPE, R. (comp.) (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

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

(1985): "Prestigios de un mito", *Minotauro*, N° 9, Buenos Aires, febrero.

(1995): *El cuento argentino de ciencia ficción. Antología*, Buenos Aires, Nuevo siglo.

CORREAS, C. (1991): *La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)*, Buenos Aires, Catálogos.

CROCI, D. (1984): "Breve (y seguramente incompleta) cronología de la ciencia ficción en la Argentina" *Nuevomundo*, Año I, N° 3, Buenos Aires, otoño.

ECO, U. (1981): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

(1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.

FERNÁNDEZ, O. (2006): "Eudeba: el papel del Estado en la edición de libros en la Argentina (1958-1980)". *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. BUENO, M. y TARONCHER, M. A. (coords.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

GRAMSCI, A. (1986), *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos editor.

GRAMUGLIO, M. T. (2002) (coord.), *El imperio realista*, vol. 6, *Historia crítica de la literatura argentina*, JITRIK, N. (dir.), Buenos Aires, Emecé.

MANGONE, C. y WARLEY, J. (comps.) (1993), *Contorno*, Buenos Aires, CEAL.

MASOTTA, O. (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt* Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.

MAZZEI, D. (1994): "Periodismo y política en los años '60: "Primera Plana y el golpe militar de 1966", *Entrepasados*, Revista de Historia, Año IV, N° 7, Buenos Aires.

NICHOLLS, P., LANGFORD, D. y STABLEFORD, B. (1991): *La ciencia en la ciencia ficción*. Barcelona, Folio.

PESTARINI, L. (2000): "La ciencia ficción en la literatura argentina: un género en las orillas", en *Revista Gigamesh*, N° 28, Barcelona, diciembre.

RAMA, A. (1984) (comp.): *Más allá del boom*. Buenos Aires, Folios.

ROMANO, E. (1990): Seminario Scalabrini Ortiz, "El boom del cuento argentino en la década de 1960", en: *Las huellas de la imaginación*, Buenos Aires, Puntosur.

RIVERA, J. (2000): *El escritor y la industria cultural.*, Buenos Aires, Atuel. [1° ed. 1985]

SARLO, B. (2000): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos. [1° ed. 1985]

VERÓN, E. (1969): *Lenguaje y Comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión.

(1974a): "Acerca de la producción social del conocimiento: el estructuralismo y la semiología en la Argentina y Chile". *Lenguajes*, N° 1 Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

(1974b): "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", *Lenguajes*, N° 2, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

(1987): *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.

(1995): "Investigación, semiología y comunicación: del estructuralismo al análisis en producción", *Causas y Azares, Los lenguajes de la Comunicación y la Cultura en (la) crisis*, N° 3, Buenos Aires, primavera.

Tendió su mano y tuvo su cuerpecito estremecido entre sus brazos. Besarla era egoísmo puro, pero...

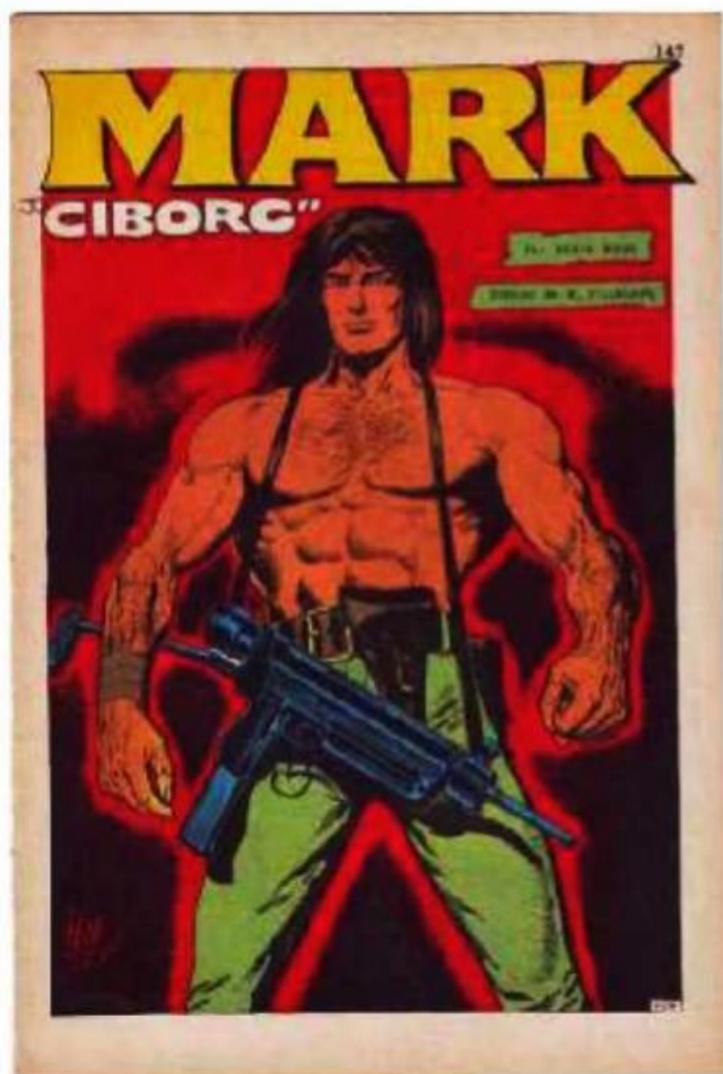
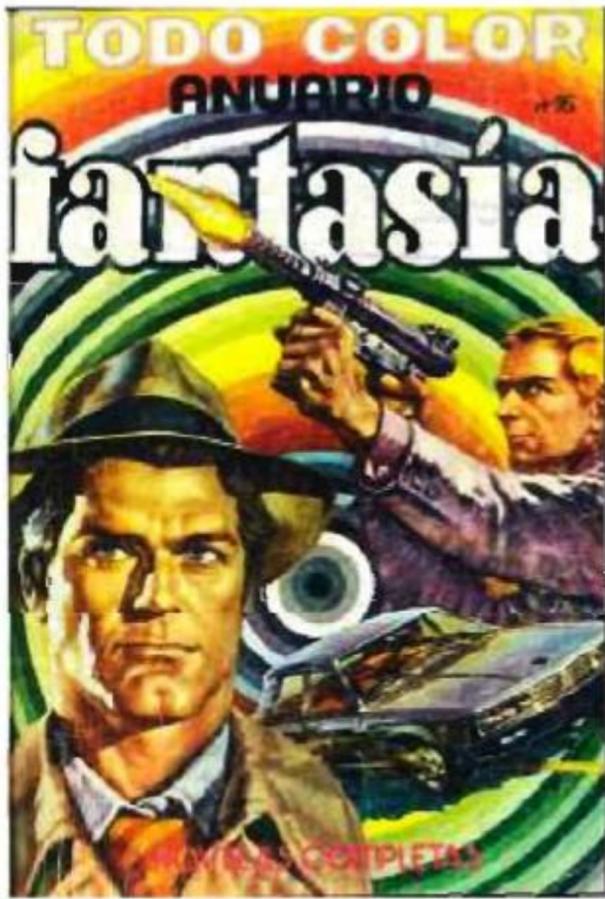
... él era un hombre y ella una encantadora muchacha. La misma que aparece en los sueños de todos, alguna vez.

Luego, él recordó que debía ir a Fleurs-sur-Seine.

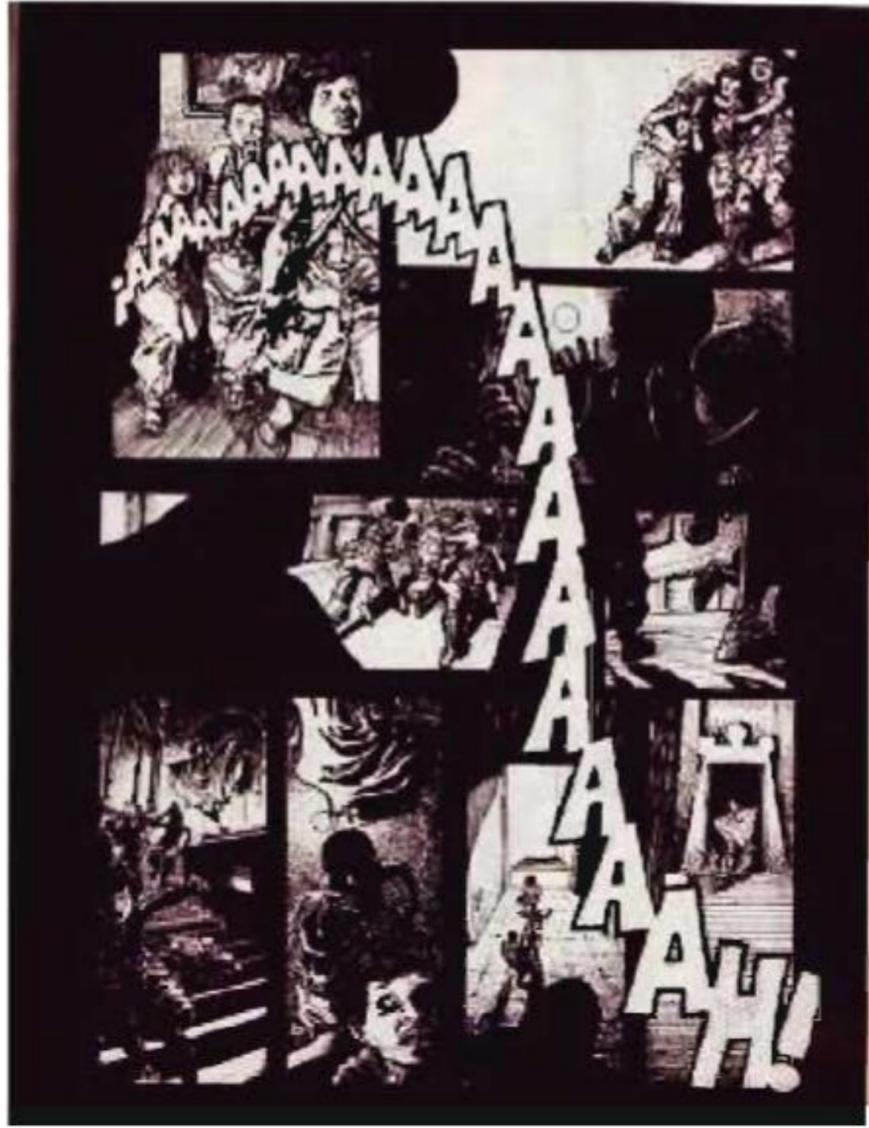


Volveré pronto. Es pérrame aquí.

(Por favor, no me dejes! No me dejes!)









... TODO UN PRELUDIO.

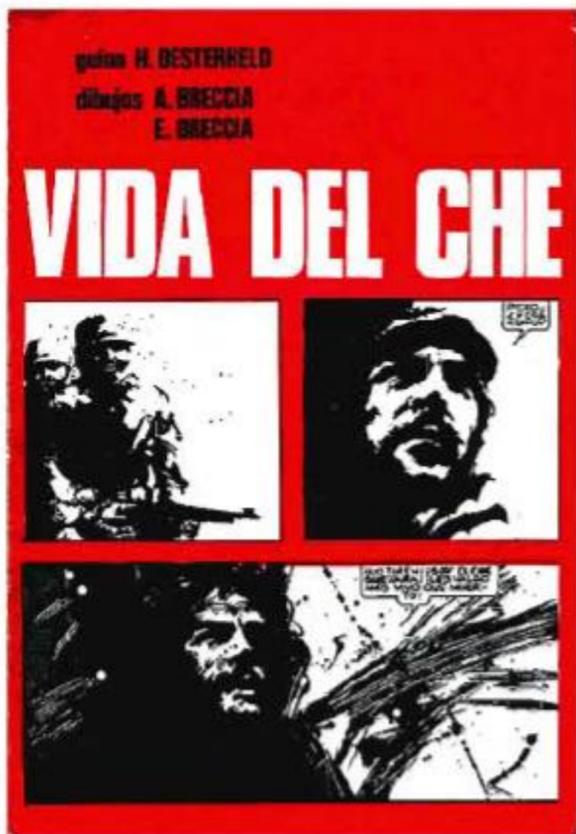
CONSTITUCIÓN SUICIDA

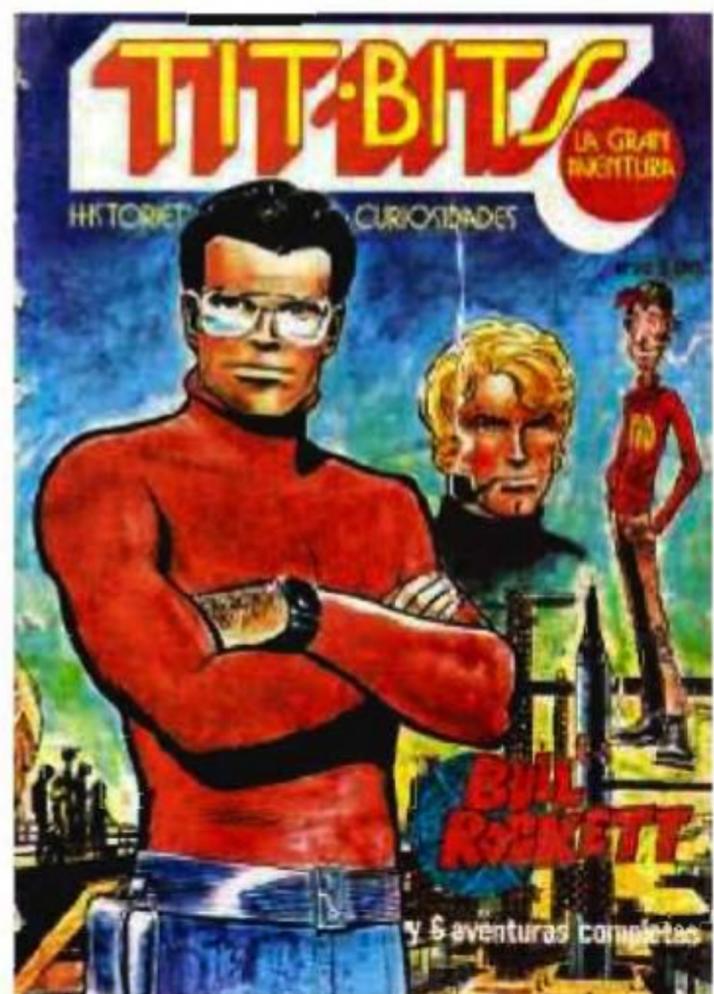
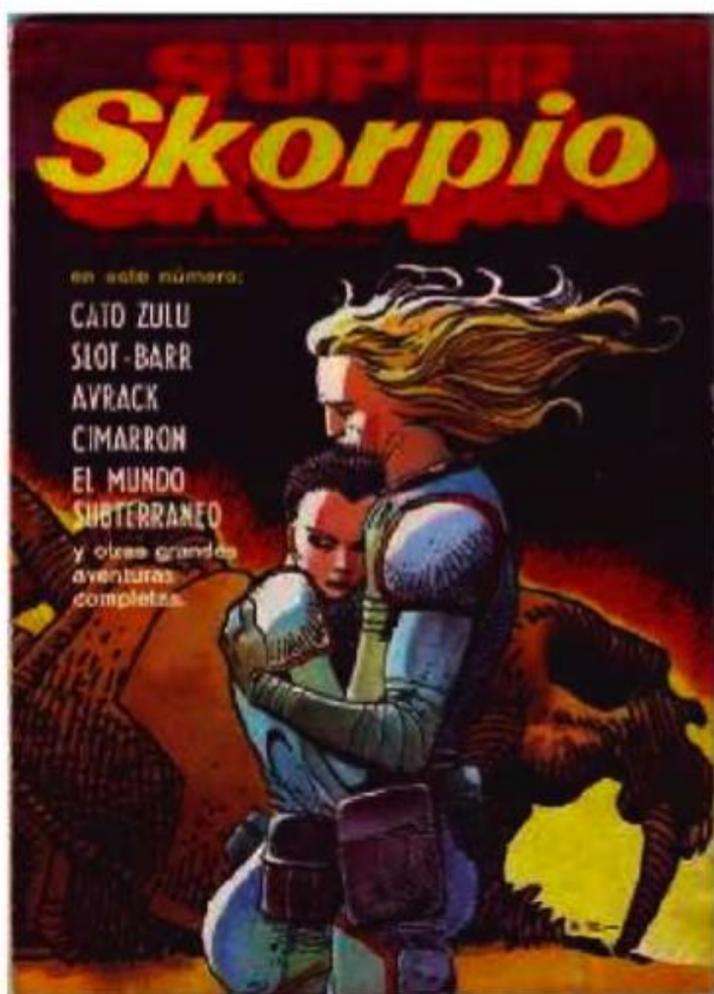
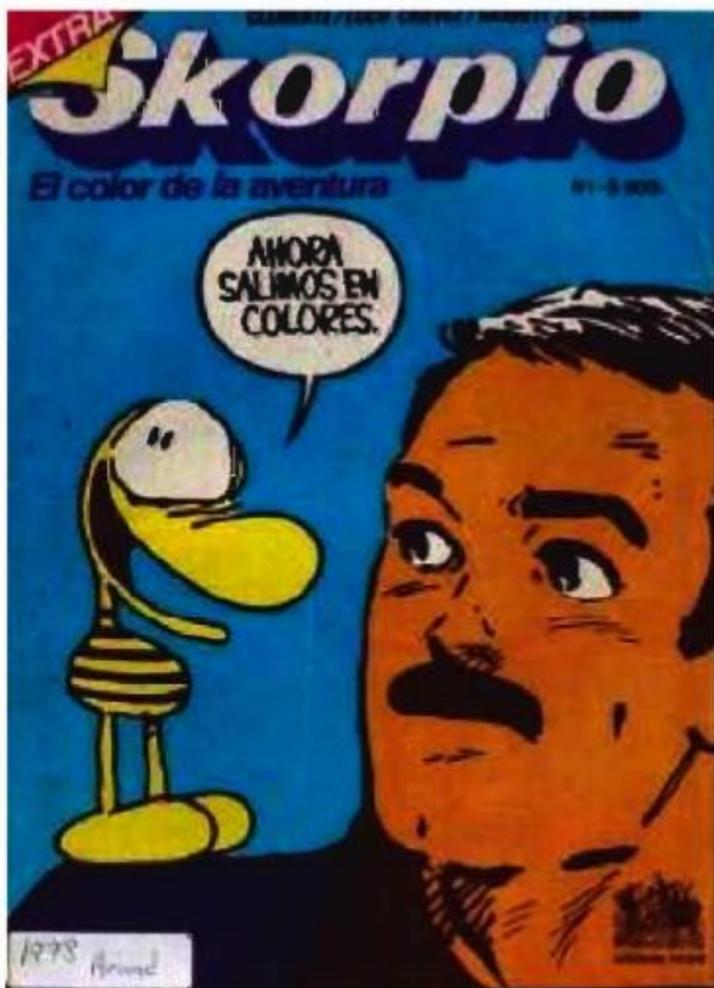
Art. 18.—Ningún habitante de la Nación puede ser penado sin haberse sometido a un Juicio anterior al hecho del crimen... y cuando se lea la Ley antes del hecho de la muerte...

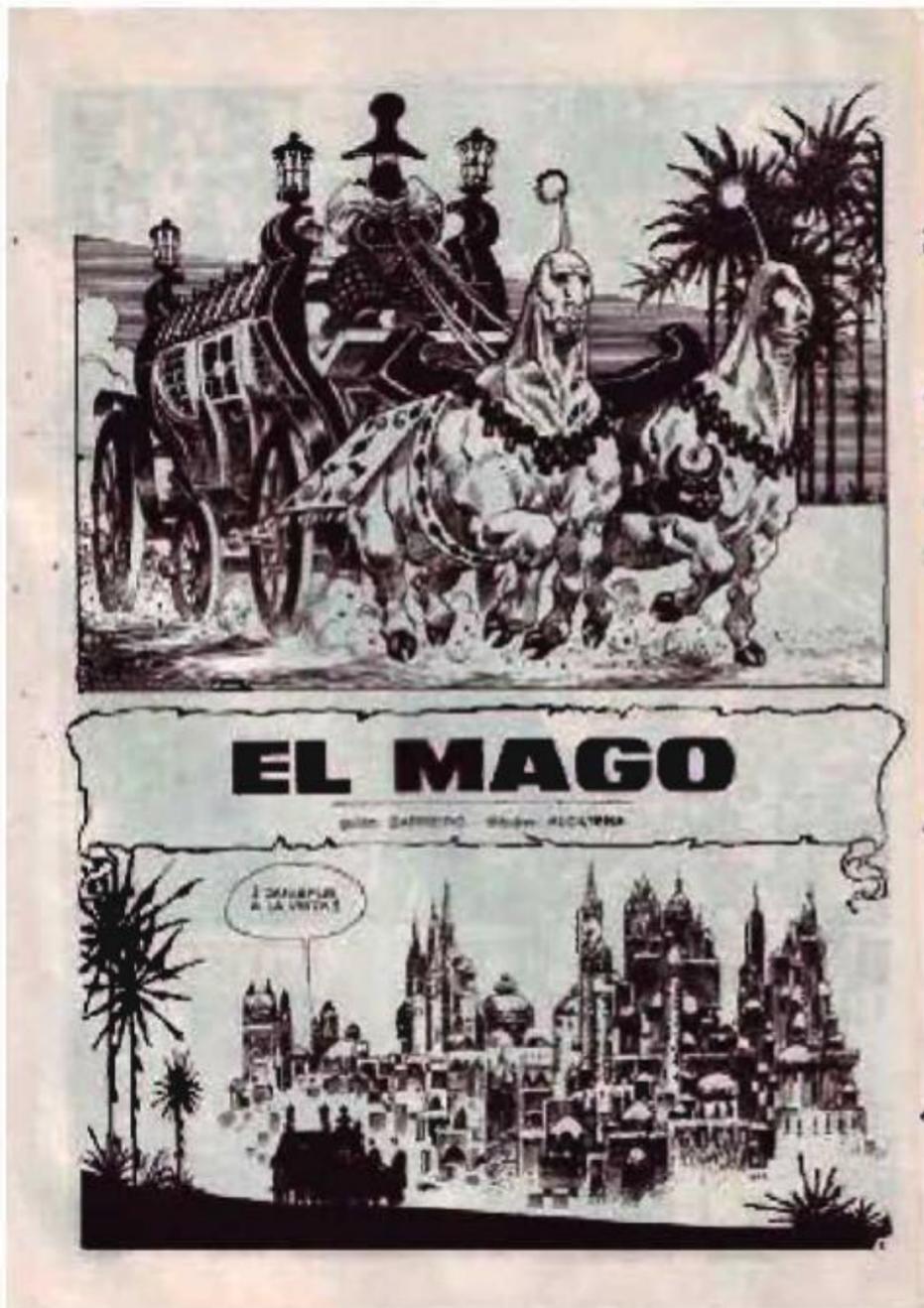
LOS DECRETOS DE FLORENTA PERDÓN SUICIDA, Y CON LA MORTALIDAD, Y SIN JUSTICIA, ANULANDO DE LOS JUICIOS DECRETADOS POR LA LEY JUSTA DEL HECHO DE LA MUERTE, Y SE VINCULO LA LEY DE PROTECCIÓN AL HECHO DE LA MUERTE Y SANTA SIN CRIMEN Y SIN MUERTE.

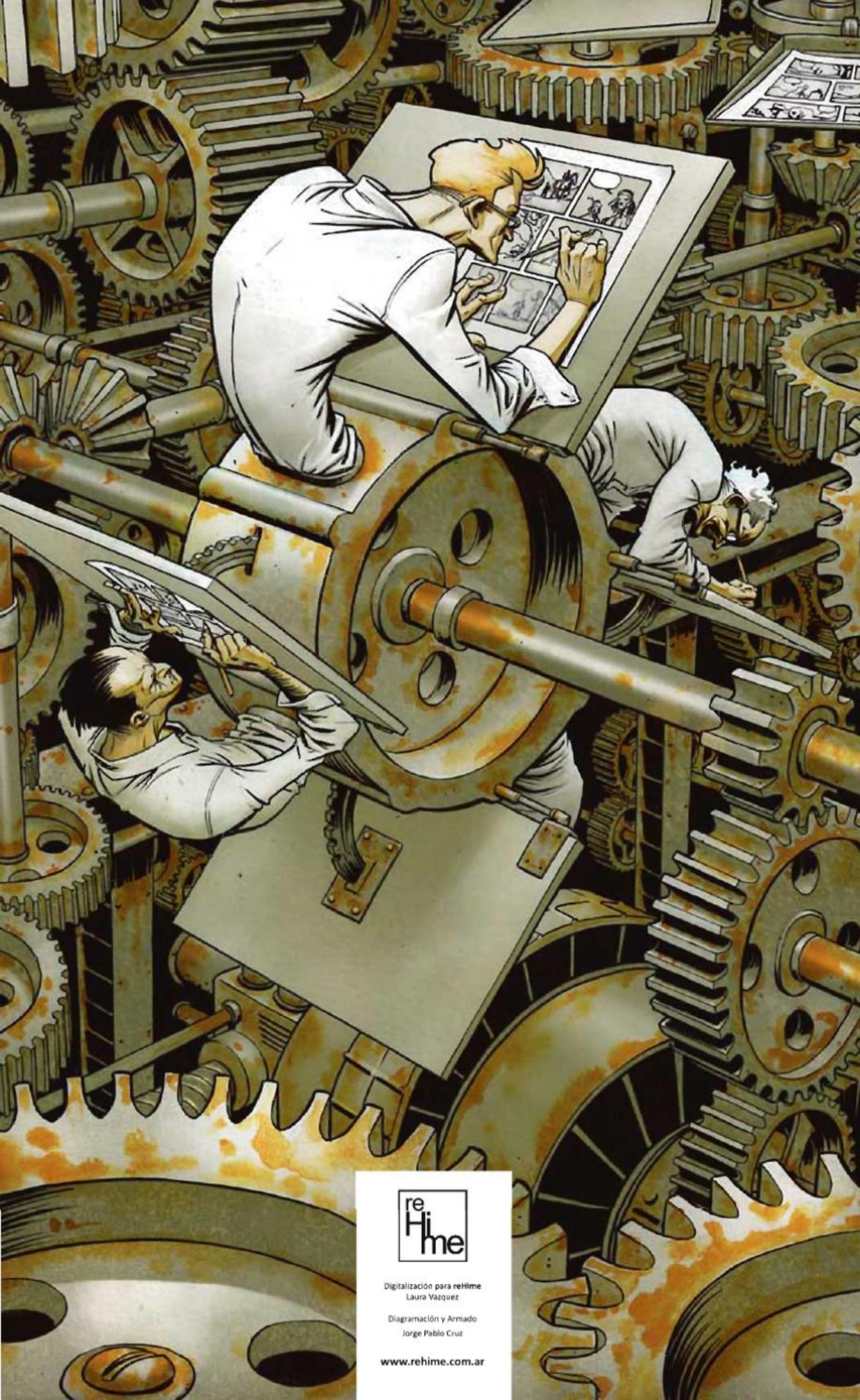
El artículo de la Constitución anterior quedará retroactivamente, a cualquier disposición el 7 de Junio, con Ley Especial promulgada el 12 de Junio.

Y con un sufragio de su ANULACIÓN.









Digitalización para reHime
Laura Vazquez

Diagramación y Armado
Jorge Pablo Cruz

www.rehime.com.ar