

## Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase

Lucas Rafael Berone

(Universidad Nacional de Córdoba – [lucasberone@yahoo.com.ar](mailto:lucasberone@yahoo.com.ar))

Esta ponencia alega (y pretende superar) una reiterada dificultad, tal vez un mal hábito metodológico: la tendencia repetida a observar los fenómenos específicos (y especiales) de un cierto campo de la producción cultural, desde las categorías nacidas a la luz de los fenómenos fundamentales en otros campos de esa misma producción cultural. En este caso, partiendo de la premisa de que los diversos campos de la producción ideológica de una sociedad se organizan internamente y encuentran el espacio de su especificidad en las luchas que los atraviesan, propongo analizar el desarrollo del campo de la historieta argentina reteniendo las formas y los contenidos de las polémicas y los debates que en él se gestaron desde mediados del siglo XX; yendo explícita y razonadamente contra la tentación de subsumir la historia de esa historieta dentro de los procesos peculiares que marcaron la configuración del sistema literario nacional desde principios del mismo siglo.

Así, mientras se podrían deslindar en el sistema literario nacional, durante el siglo XX, un conjunto de disputas que pasaban por definir la relación entre lengua y nacionalidad, en un primer momento, y por dirimir la tensión irresuelta entre compromiso político y valor estético, en un segundo momento; el campo de la historieta argentina, en cambio, aparecerá cruzado desde mediados de siglo por debates bien diversos: acerca del “tipo” de su lector (y de sus formas de lectura), acerca del perfil ideológico de sus productores y, finalmente, acerca de los modos dominantes de su expresión (pictórico vs. narrativo).

### Primer momento de análisis: el paso al mercado

1. En su valioso libro sobre la Historia de la historieta argentina, Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno lograron imponer un relato modélico del desarrollo histórico del campo de la historieta en nuestro país tan interesante y eficaz, que aún hoy no ha sido puesto en tela de juicio ni ha podido ser reemplazado por otro modelo.

El problema en esa narración reside exactamente en el instante del pasaje del siglo XIX al siglo XX: en la posibilidad de establecer o no una relación de continuidad, en el campo de la historieta, entre uno y otro siglo.

Como sabemos, Trillo y Saccomanno sitúan la “prehistoria” (que ya es historia, por supuesto) de la historieta argentina, aunque es verdad que con cierta precaución, en los dibujos satíricos y caricaturescos de comienzos del siglo XIX que se publicaron en el Río de la Plata, enlazando de este modo los terrenos del humor y la política.

“No podemos ponernos a hablar de historietas en su sentido actual antes de la aparición de los diarios y las revistas masivos. Lo que sí podemos hacer es mencionar antecedentes, rastros, huellas a veces remotas que marcan el comienzo de un camino.

En los tiempos del Virreynato del Río de la Plata es posible ya hallar algunas planchas de cierto interés.

Fue costumbre, desde fines del siglo XVIII, imprimir en rudimentarios tipos, hojas con versos satíricos que se ensañaban con los figurones de la época. (...)

En el terreno gráfico también se recuerdan algunas punzantes ilustraciones de esos años anteriores a 1810. Una de ellas –atribuida al sacerdote franciscano Francisco de Paula Castañeda– mostraba a un burro rebuznando sonoramente. Y en su rebuzno decía: ‘¡Viva el Rey!’, con las palabras dibujadas en una larga línea que salía de la boca y flameaba en aire como una bandera” (Sacomanno y Trillo, 1980:7).

La narración de Saccomanno y Trillo, entonces, coloca los “orígenes” y los antecedentes de la historieta argentina (que, en realidad, en ese momento es el humor gráfico argentino) justo en el mismo lugar o al lado del origen de la literatura argentina, en el espacio político-público donde también se forjaba la gauchesca como literatura popular.

En el principio del siglo XX, en cambio, la Historia cambia de carácter y de objetos: se torna el relato de la progresiva conquista de una “independencia cultural” frente a los modelos extranjeros (principalmente, las series norteamericanas distribuidas por los sindicatos); independencia que pasaría, en primer lugar, por el acercamiento a ciertos tipos nacionales<sup>1</sup>, hasta encontrar luego, en segundo lugar, la manera argentina de narrar en las historietas de Oesterheld.

“Héctor Germán Oesterheld (...) será el encargado de realizar una revolución en la manera de encarar la historieta, de diferenciar definitivamente y para siempre a la historieta argentina de la del resto del mundo, sin apartarse de los temas que le son caros al género” (Bróccoli y Trillo, 1971:48).

---

<sup>1</sup> “En 1930 ya se podía decir que la historieta argentina tenía una personalidad propia y definida. Ya estaban los gauchos perseguidos por la partida, ya estaban los porteños trepadores y los marginados” (Bróccoli y Trillo, 1971:24).

Ya que la historieta, como literatura popular, “(y la historieta es literatura popular) tiene la obligación de estar de los sentimientos del público al que sirve como entretenimiento. Y algo más que entretenimiento, como se verá más adelante” (op.cit.:19).

2. Detrás de estas afirmaciones, podemos notar la presencia de dos tesis fuertes acerca de la historieta en Argentina, que en algunos otros textos, firmados por Juan Sasturain, encuentran una formulación más precisa.

La primera tesis sostiene que la cultura argentina habría sabido constituir su valor desde el margen, es decir, desde una posición activa de resistencia frente a las propuestas culturales provenientes de los centros hegemónicos a nivel mundial (Europa y los Estados Unidos). La segunda tesis establece que el valor de nuestra cultura nacional reside en las formas o los géneros de sus tradiciones populares, a saber: la gauchesca, el tango, el sainete (y, en fin, la historieta)<sup>2</sup>.

Sin embargo, el error de semejante postura está en negar eso que hace eclosión entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX; o en todo caso, en asignarle exclusiva y repetidamente nada más que un valor negativo. Así, entre los siglos XIX y XX, lo que la narración de Trillo y Saccomanno oblitera, o condena, será la explosión del mercado de los medios gráficos de comunicación en nuestro país (y no sólo en el nuestro). Entre las caricaturas políticas de El Mosquito y las de Tía Vicenta, se halla el mercado como factor determinante de un conjunto complejo de procesos culturales, y no sólo en sentido negativo (cf. Pestano y Von Sprecher, 2010).

Por lo tanto, lo que hay que decir, ya mismo, y en contra del relato de Trillo y Saccomanno, es que la historieta no es literatura popular, ni siquiera es “literatura marginal”; sino que constituye, pura y simplemente, un producto industrial más, un género típico de la moderna industria cultural, o cultura de masas. Ya que la historieta es impensable sin la presencia del mercado de los medios, y sin la segmentación de los públicos consumidores que opera este mercado, a contrapelo de cualquier posible o pensable “síntesis popular”.

Aún podemos decir más, para mostrar y medir esa distancia que va de la historieta a la literatura. La literatura argentina del siglo XX, el campo literario nacional que nace casi con el Centenario, no se define ya en esa época por su oposición a formas

---

<sup>2</sup> Sobre este tema, ver el ensayo “Sobre historietas y literaturas marginales” (Sasturain, 1995:47-53).

“populares” y formas “políticas” de hacer literatura; se define en cambio en su contraste con el mercado (cf. Sarlo, 1983), y es en el mercado donde yace confinada la historieta desde su nacimiento.

3. Desde este punto de vista, el caso de Héctor Oesterheld es excepcional, y acaso irreplicable: porque Oesterheld es un guionista de historietas que quiere ser escritor; y escribe sus argumentos pensando en el sistema literario argentino, aunque lo haga dentro de las coordenadas y las restricciones del mercado mediático<sup>3</sup>.

Si repasamos la biografía de Oesterheld –la que él mismo narra en 1958, en forma de guión de historieta, y después, en el reportaje que le hicieron Trillo y Saccomanno hacia 1975–, veremos que en el comienzo, como cifra del origen y de su destino, está la escritura literaria, y la publicación temprana de uno de sus relatos en La Prensa (que un amigo de la época le habría “robado” para llevarlo al diario). Pero también, en esa misma anécdota del relato robado por su amigo e imprevistamente publicado –y también, curiosamente “perfecto”, desde el comienzo–, en esa misma anécdota aparecen las marcas de su distancia con respecto a la literatura, porque se trata de un “cuento para niños”. Y en esta indicación, en esta precisión de un destinatario particular (de un target), se vislumbra la “sombra terrible” del mercado, que va a arrancar a Oesterheld de su destino en la literatura.

Es decir, se trata de un escritor que no puede aspirar a ocupar un lugar en el sistema literario de la época –probablemente por carecer del capital social, cultural o simbólico necesarios–, y por su formación queda recluido o deriva hacia ciertas zonas “especializadas” del negocio editorial de los medios gráficos: la literatura infantil y la divulgación científica. Ahora bien, su producción no va a dejar de ostentar nunca las huellas de ese desvío, de ese “accidente” original y fundante –parece que los accidentes

---

<sup>3</sup> Lo curioso es que esta propiedad particular de su posición como productor cultural –a la que estoy tentado de llamar “intersticial”– está en la base de la fuerte recuperación (de su vida y su obra) que llevó adelante Sasturain desde fines de los años setenta, hasta la inscripción definitiva de El Eternauta en el canon de la literatura argentina. A la vez, creo que habría una segunda razón importante para esta “vuelta” de Oesterheld a la literatura: es la notable coincidencia del conjunto de sus lecturas –digamos, su “enciclopedia” literaria (Melville, Conrad, Jacobs, Bret Harte, Stevenson, Stephen Crane, Poe)– con las tradiciones que Borges y el grupo de escritores que lo rodeaban retomaron explícitamente a partir de 1940, con el objeto de reconstruir el sistema literario nacional en torno a nuevas convicciones estéticas e ideológicas (cf. Arán, 1998). Esto es: en el canon literario, El Eternauta de Oesterheld se lee contra el fondo de la Antología de la literatura fantástica que prepararon Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y al lado de relatos tales como “Casa tomada”, de Julio Cortázar, y La invención de Morel, del ya mencionado Bioy Casares. El tema puede rastrearse aún en la defensa de la novela de aventuras que hace Borges desde el “Prólogo” a La invención de Morel y en su introducción de 1955 a la primera edición en castellano de Crónicas marcianas, de Ray Bradbury, en la colección de la editorial Minotauro.

son decisivos en la vida de Oesterheld. Así, por ejemplo, cuando decida lanzar su propia editorial –la mítica editorial Frontera, responsable de las revistas de historietas Hora Cero y Frontera–, lo primero que hará, sintomáticamente, será novelizar sus héroes más populares (Bull Rockett y Sargento Kirk).

No es casual, sin embargo. Será Oesterheld quien plantee, explícitamente, la primera polémica que va a poner en tensión el campo nacional de la historieta.

#### Oesterheld y la “historieta nueva”: en torno al lector

Si bien, y en varias oportunidades, Oesterheld es uno de los primeros que instala las cuestiones de la autoría en un medio regido por normas industriales de producción (vale decir, donde los productos le pertenecen a la empresa editorial, y no a los empleados<sup>4</sup>), y lo hace reivindicando el lugar del guionista como “primer creador” de una historieta – antes y por encima del dibujante<sup>5</sup>–; lo que insiste en la mayoría de sus intervenciones polémicas dentro del campo es la preocupación por el lector. ¿Quién es el “lector de historietas”? ¿A quién/es deben dirigirse los productos del género? ¿Qué tipo de lectura/s debe propiciar la historieta?

Respecto de la autoría, Oesterheld no abandona nunca una cierta ambigüedad u oscilación en torno a su estatuto como “obrero intelectual”. En el reportaje de 1975, afirma que lo caracteriza una amplia capacidad de adaptación “profesional” a los medios en los que le toca trabajar, por ejemplo: en editorial Columba<sup>6</sup>. Sin embargo, inmediatamente se corrige y señala que fue la editorial, finalmente, la que se adaptó a las soluciones argumentales que él iba ideando: “muchos creen que me adapté yo a la forma de Columba. Lo que hubo fue un mutuo acomodamiento, porque sé que a raíz de esto que yo hago, le piden a otros guionistas que trabajen así” (La Bañadera del cómic, 2005:26).

En cambio, se torna muy preciso cuando se trata del lector. Lo que busca Oesterheld en sus diversas intervenciones es transformar un género industrial, definido por su target

---

<sup>4</sup> Oscar Steimberg, muy tempranamente, ha señalado esta situación como una de las vergüenzas de la historieta: “Las historietas sobreviven casi siempre a sus creadores, y no sólo como obra impresa. Subsisten también como lugar de creación, debido a que, cuando un historietista desaparece o abandona a su personaje, el Sindicato entrega sencillamente su trabajo a otro equipo. (...) Sintomáticamente, en algún impresionante caso de supervivencia de la historieta-ilustración no pudo concretarse esta suerte de pasaje perpetuo de autoría que caracteriza a muchas historietas, por ejemplo en El Príncipe Valiente de Foster” (Steimberg, 1977:35).

<sup>5</sup> Ver su texto “Cómo nace un personaje de historieta”, de 1957 (La Bañadera del cómic, 2005:35-36).

<sup>6</sup> “Bueno, tengo un vicio, o un defecto. Y es que profesionalmente yo siempre me pude adaptar a cualquier cosa. Hasta alguna vez llegué a escribir la memoria de un banco” (op.cit.:26).

(o sea, por la calidad de sus consumidores), en un lenguaje cultural, o universal, cuyas realizaciones se dirijan a “todos los hombres”, en su condición de tales.

La idea se hace claramente explícita en el texto que publica el número 1 de la revista Dibujantes, en su segunda época (hacia noviembre de 1965). Allí, el guionista, luego de distinguir entre “historieta buena” e “historieta mala”<sup>7</sup>, hace referencia a un tercer tipo, una “historieta nueva”, la que por sus características hará evolucionar al género hasta alcanzar la trascendencia que tiene el cine, por ejemplo.

“Antes de la invención del cine, por supuesto nadie tenía necesidad de él. Hoy el cine está ya definitivamente incorporado a la vida espiritual del sector de público que tiene acceso a él; una buena película es una experiencia vital que hasta puede cambiar la forma de pensar o de sentir de cualquiera. No hay razón para que lo mismo no ocurra con la historieta” (Oesterheld, 2005:39).

Es decir: se trata de convertir a la historieta en “un Octavo Arte con tanto derecho a la existencia como los otros siete”. “Entiendo por Historieta Nueva”, concluye entonces Oesterheld, “la historieta que por su temática y su realización, llegue al público todo, no sólo al público infantil” (ibíd., el subrayado es mío).

Es el problema del lector de la historieta, de su cantidad y su calidad –y de los modos de su lectura–, el que se plantea Oesterheld como escritor, como autor. Ya en el momento en que habló de la “historieta buena”, y de sus diferencias con la “historieta mala”, sostenía que el género debía ir más allá de la entretención como propósito, y evocaba vagamente las ideas de formación y de emoción estética. Luego, en el reportaje que le hacen Trillo y Saccomanno en 1975, será en el lector también donde encontrará el punto que hace posible la comparación con Borges.

“La historieta es un género mayor”, afirma en una de sus respuestas. “Porque, ¿con qué criterio definimos lo mayor y lo menor? Para mí –objetivamente– género mayor es cuando uno tiene una mayor cantidad de lectores. Y yo tengo más lectores que Borges. De lejos...” (La Bañadera del cómic, 2005:22).

Y la cuestión recurre en otros momentos, en una mesa redonda junto a Steimberg, por ejemplo, cuando se niega a asumir el rótulo de “historietas para adultos” que comienza a utilizarse desde la década del sesenta: “Yo discrepo en que el éxito de la

---

<sup>7</sup> “Y entendiendo por historieta buena la que, sin dejar de tener atractivos para el gran público, procura darle algo más, ya sea una enseñanza o alguna emoción diferente a la mera excitación que crea la violencia, que es lo que hace la historieta mala. Créase o no, hay historietas con ternura y hasta las hay con poesía” (Oesterheld, 2005:38; el subrayado es mío).

historieta se base en la búsqueda de un público más adulto. Una buena historieta que va para 13 años sigue siendo buena para 25 y para 80” (Oesterheld, 2005:42). O bien, a la inversa, cuando hable de sus guiones escritos para adolescentes, buscará los lugares por donde ese límite etario admita ser franqueado de alguna manera:

“Además de buscar centros de interés para un lector de entre 13 y 18 años, siempre traté de dar un mensaje subyacente, aun cuando lo que pasara en el país y en el mundo no influyera directamente en mis personajes: en parte eso era así porque el proceso no estaba claro (...). Indudablemente yo no interpretaba tan bien el fenómeno social como ahora” (op.cit.:40).

Ahora bien, y si es cierto que el viejo guionista no pudo ser escritor –no llegó a escribir, como él lo dijo, “la novela”–, también es cierto que la historieta llegará a convertirse finalmente en un género literario, al calor de otras polémicas que atraviesan el campo o el mercado en los años setenta, y cuando ya Oesterheld estaba en otra cosa.

“Izquierda” y “derecha” del campo, o la nacionalización del género

1. En la década del setenta, tal como lo ha mostrado Von Sprecher, el campo de la producción de historietas en Argentina pareció diferenciarse entre dos sectores: una suerte de historieta “de izquierda” o progresista (renovadora), representada por las revistas de editorial Récord y por las series que allí se publicaban, y una historieta “de derecha” o reaccionaria (conservadora), vigente en las series que encontraban su lugar en las páginas de editorial Columba.

Esta operación de diferenciación tuvo sus responsables –Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain (incluidos en el sector “progresista” del campo)–, quienes buscaban un modo de hacer época: es decir, separar lo “nuevo” de lo “viejo”, deslindar el futuro y el pasado de la historieta en Argentina (cf. Von Sprecher, 2010). Y al mismo tiempo, constituyó el índice de un cierto grado de autonomía o de autonomización del desarrollo del campo en relación a los otros espacios de la producción cultural.

Sin embargo, la nominación elegida para nombrar las diferencias (izquierda/derecha) acaso encierre para el analista un cierto riesgo, en tanto esas categorías señalan una cercanía o un vínculo consistente con el marcado proceso de politización que vivió el sistema literario nacional a partir de los años sesenta.

El riesgo de acercar una polémica a la otra, un sistema al otro (la historieta a la literatura), pasa por las opciones que hay en juego en cada caso. En el campo literario (y en otras zonas del campo intelectual, como las “humanidades” y las ciencias sociales),

la discusión estaba en definir de modo preciso cuál era el grado y la forma del compromiso político que debían asumir el artista, el escritor o el intelectual argentinos para acelerar o acompañar el avance de la “revolución social”. Y también, cuál era la dimensión en la que ese compromiso debía situarse: ¿en la obra, en la acción política “directa”, en la “obra como acción política”<sup>8</sup>?

En su conferencia sobre “Roberto Arlt, yo mismo”, Oscar Masotta formula la disyuntiva de manera bastante clara y explícita:

“Reaparecían entonces para mí las cuestiones fundamentales que ciñen la vida del intelectual contemporáneo: la política y el Saber. (...) Con respecto a la primera, diré que el problema de la militancia, al menos en la Argentina, aparece intocado. La cuestión fundamental está en pie. ¿Debe o no un intelectual marxista afiliarse al Partido Comunista? (...) Pero además, ¿dónde militar? ¿Con qué grupos trabajar? ¿qué hacer?” (Masotta, 1968:188).

Desde este punto de vista, las opciones y el destino de Oesterheld como autor adquieren pleno sentido si llegan a ser inscriptas sobre el eje de las tensiones propias del sistema literario de los sesenta. Aunque mantuvo su producción “comercial” (para las editoriales específicas del campo, como Top, Columba y Récord), la escritura de Oesterheld se hizo “militante” por lo menos desde la biografía del Che, escrita en 1968 para la editorial Jorge Álvarez, y cristalizó en textos políticamente comprometidos para las revistas El descamisado y Evita montonera, o el diario Noticias. Es decir, Oesterheld optó manifiestamente por la militancia política: primero, desde el pensamiento de su lugar como guionista-autor de historietas; luego, como un cuadro de la organización guerrillera Montoneros, junto a otros escritores que también habían decidido pasar a la acción revolucionaria directa –Rodolfo Walsh, por ejemplo, o “Paco” Urondo<sup>9</sup>.

2. En cambio, las opciones que dibujan el mapa de la producción de historietas de la época se instalaron sobre un espacio polémico divergente del anterior: a partir del reconocimiento del status del cómic como un género literario (y éste es el terreno común que abonaban tanto las publicaciones de Récord como las de Columba<sup>10</sup>), el

---

<sup>8</sup> Puede consultarse una suerte de compendio de estas discusiones en García Canclini (1973).

<sup>9</sup> Cf. Reggiani y Von Sprecher (2010).

<sup>10</sup> Y en esto, creo, es en lo que no habría coincidido Oesterheld en absoluto, empeñado en pensar la historieta como “medio artístico de expresión” (cerca al cine, en todo caso; del que nunca podría haberse dicho que era “literatura en movimiento”).

problema residió en definir cuál deberá ser el lugar de la historieta en el “sistema de la literatura”.

De este modo, por un lado tendremos la línea editorial de Columba, que ubica a la historieta como un género literario menor, definido por las funciones complementarias de la adaptación y la divulgación, subsidiario de los géneros mayores de la literatura (en especial, en la lógica de Columba: la novela). Por otro lado, desde el progresismo del campo, Sasturain, Trillo y Saccomanno pensarán la historieta como un género literario marginal (en ningún caso “menor”), que establece con respecto al “centro” del sistema literario no relaciones de adaptación, sino de transformación –pienso aquí en Un tal Daneri, por ejemplo, y sus particulares cruces con la narrativa de Borges y Cortázar– y, fundamentalmente, de popularización.

Entonces sí, por una curiosa operación crítica que busca reestructurar las posiciones al interior del campo de producción, la historieta encuentra ahora un sitio en la literatura popular, y este re-emplazamiento será solidario a la vez de una fuerte reorganización temática de las series que se escriben y se dibujan<sup>11</sup>. Se entiende: la inclusión de la historieta en la categoría de lo popular sólo podía hacerse desde el nivel de los argumentos, ya que era muy difícilmente pensable una operación semejante a partir de las formas o las tradiciones visuales del género (tradiciones que, en el caso de la historieta en Argentina, habían sido y seguían siendo “extranjeras”).

Por este camino, la historieta encuentra sus relaciones con lo nacional –esto lo argumenta repetidamente Sasturain: la necesidad, y la oportunidad, de transformar la propia circunstancia en “materia aventurable”– y con el periodismo –es decir, con los relatos de lo actual, entre los que debemos incluir el humor gráfico–, sede de los “géneros populares” de la literatura durante el proceso de masificación y urbanización que transformó la sociedad argentina desde finales del siglo XIX y principios del XX.

Y también por este camino, la historieta argentina encontrará finalmente el “principio” de su canon, esto es: la obra y la figura de Héctor G. Oesterheld. Aunque, sintomáticamente, semejante trabajo de consagración del guionista desaparecido se sostiene mejor en su status de “narrador de aventuras”, categoría interesante puesto que elude exitosamente los problemas convocados por la noción de autoría literaria. En tanto narrador incansable, Oesterheld se hace ahora un espacio en la cultura popular:

---

<sup>11</sup> Sobre esto, ver los textos de Trillo y Saccomanno publicados en el primer número de Superhumor, de julio-agosto de 1980.

“Oesterheld encarna al creador (trabajador) intelectual anónimo que, desde la oscuridad de una redacción, establece un sólido vínculo con una inabarcable masa de lectores. Este tipo de narrador mítico que goza y hace gozar contando historias que no son de nadie al ser de una comunidad. ¿Sería arriesgado conectar a Oesterheld con esos antiguos juglares que echaron a andar por el mundo leyendas que aún perduran en la imaginación colectiva?” (Saccomanno y Trillo, 1980:103; el subrayado es mío).

3. Por supuesto, sería legítimo acotar que la cuestión de lo nacional y lo popular también atravesó fuertemente el campo intelectual y literario de los sesenta, vinculándose con la persistencia y el crecimiento del peronismo como movimiento de masas original y diferenciado. Pero aún así, quedaría todavía por señalar los rasgos distintivos que asumió la “nacionalización” de la historieta en Argentina; la cual, a instancias de cierto impulso modernizador<sup>12</sup>, por ejemplo, no hará ningún lugar en Fierro a la gauchesca (salvo esa singular manifestación del lenguaje gauchi-político que fue El Sueñero, de Enrique Breccia).

Por otro lado, una categoría como la de lo nacional-popular parece establecer límites mucho más difusos que los que separan la “derecha” de la “izquierda”, o el progresismo del conservadurismo, y a veces casi los contradicen. Esto evocaría un poco la heterogeneidad de una apuesta como la de la revista Fierro en 1985: la elasticidad de la idea de nacionalidad admite entonces que junto a los emigrados de Sudor Sudaca se coloquen los guiones de Emilio Balcarce (dibujados por Marcelo Pérez), las peripecias de Beto Benedetti en el “futuro” (Ficcionario, de Horacio Altuna), la fauna que acompaña al Ñato en El Sueñero y el vagabundeo de Perramus por Santa María.

En los ochenta: crisis y experimentación en torno al lenguaje

Después de 1980, las divisiones interiores del campo de la producción de historietas en Argentina se reestructuraron en torno a una nueva tensión, la cual habría de llevar al género decididamente fuera de los límites del sistema literario nacional.

Si bien hay pocos trabajos aún que aborden el tema (cf., parcialmente, De Santis, 1998; Scolari, 1999; Vázquez, 2010), podríamos adelantar aquí algunas conjeturas o hipótesis preliminares.

En primer lugar, se trata en este tercer momento de una discusión que enfrentó dos modos diversos de producción y de consumo; o bien, se trató de dos énfasis

---

<sup>12</sup> Impulso que la historieta compartió con otros géneros menores de la comunicación masiva, como el denominado “rock nacional” de los ochenta.

marcadamente diferentes respecto del mismo lenguaje. Mientras algunas producciones y publicaciones buscaron la vanguardia de la historieta en la experimentación con sus componentes visuales, pictóricos o gráficos; otros (autores, editores y lectores) reivindicaron, en cambio, la importancia de los componentes verbales, genéricos o narrativos del lenguaje historietístico: la elaboración del argumento y la composición de los caracteres dramáticos, la organización del relato o de la secuencia, el interés por los efectos de suspense y de sorpresa. Según Carlos Scolari:

“se fueron delineando así dos tendencias (conflictivas y muchas veces sobrepuestas) dentro de la historieta argentina de los años '80: por una parte la propuesta que podemos denominar el nuevo comic argentino, una realidad estética desvinculada de las reglas del mercado y dispuesta a explorar las fronteras gráficas y narrativas de un lenguaje. [Por otra parte] las historietas de autor, reeditadas en Europa con mucho éxito y que se caracterizan por una gráfica clara y una línea narrativa cercana a la ciencia ficción, la fantasía o el hard boiled” (Scolari, 1999:269-271).

En segundo lugar, aunque el trabajo de recuperación y sistematización del corpus polémico todavía está por hacer, y aunque los discursos que lo conforman no resultan plenamente visibles, sería posible seguir el desarrollo de esta nueva tensión en algunos textos e hitos destacados dentro del campo de la producción de historietas en los ochenta: algunas reseñas críticas particularmente explícitas (cf. el artículo de Elvio Gandolfo, “A Suivre, o el regreso del guión”, publicado en el núm. 16 de Fierro, en diciembre de 1985); los resultados del concurso “Fierro busca dos manos” y su explosivo despliegue en las páginas del subtema Óxido; los cambios en la política editorial de la revista –el reemplazo de Sasturain por Marcelo Figueras, y luego Pablo de Santis– y ciertos eventos correlativos o conexos, como la salida de la revista Hora Cero, en 1990 –dedicada exclusivamente a los géneros de la “aventura pura”–, y de las Puertitas, dirigida por Carlos Trillo.

“En clara confrontación con Fierro la revista de Carlos Trillo reivindicó la aventura clásica, con dibujos normales y sin tantos vericuetos narrativos, acercándose de ese modo a la propuesta tradicional de Skorpio. Se dio por entonces una polémica entre los sostenedores de la línea clara (entendiendo equivocadamente por línea clara la historieta tradicional de fácil lectura) y los defensores de la línea oscura (la experimentación gráfica)” (op.cit.:277, el subrayado es mío).

Por último, a propósito de los contenidos, las formas y los alcances de la discusión, sería posible intentar inferir un par de observaciones de algún interés.

La primera: que la discusión entre “línea clara” y “línea oscura” remite obligatoriamente ya a tradiciones y genealogías que no pueden ser nacionales, sino globales.

Segunda: que esta nueva polémica resulta inconmensurable respecto de las que la preceden; es decir, que lo que está en juego en este nuevo escenario de conflicto no establece ninguna relación de continuidad precisa y determinada con los anteriores estados de lucha dentro del campo (y esto acaso sea lo más importante, por cuanto nos obliga a reflexionar sobre ciertas propiedades singulares de la emergencia de lo nuevo, o de las lógicas de producción en campos culturales dominados o subalternos).

Tercera, y final: que para abordar esta suerte de revolución del cómic argentino en los ochenta, definida por la irrupción de climas gráficos ajenos o la instalación de universos visuales extraños, acaso sea útil recurrir a algunos elementos teóricos marginales, o progresivamente dejados de lado desde los ochenta; como las categorías metodológicas de la semiótica visual, por ejemplo, o los modelos de análisis de la enunciación.-

### Bibliografía utilizada

- ARÁN, Pampa O. “La invención del género. El fantástico en una Antología traducida”. En Revista E.T.C., núm. 9, pp. 53-63 (otoño de 1998). Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), Córdoba, 1998.
- La Bañadera del cómic. Oesterheld en primera persona. Edic. La Bañadera del cómic, Bs. As., 2005.
- BRÓCCOLI, Alberto y TRILLO, Carlos. Las historietas. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.
- DE SANTIS, Pablo. La historieta en la edad de la razón. Paidós, Bs. As., 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Vanguardias artísticas y cultura popular”. En Rev. Transformaciones, 90, pp. 253-280. Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1973.
- MASOTTA, Oscar. “Roberto Arlt, yo mismo”. En Conciencia y estructura, pp. 177-192. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.
- PESTANO, José y VON SPRECHER, R. “Marco para el estudio de la historia del campo del comic”. Ponencia para el Congreso 200 años: Medios, Comunicación y Cultura. ECI-UNC, Córdoba, septiembre de 2010. Mimeo.
- REGGIANI, Federico y VON SPRECHER, R. (eds.). Héctor Germán Oesterheld. De El Eternauta a Montoneros. Esc. de Cs. de la Información-UNC, Córdoba, 2010.
- SCOLARI, Carlos. Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80. Colihue, Buenos Aires, 1999.
- SACCOMANNO, Guillermo. “Carlitos Luna vs. Charlie Moon”. En Rev. Superhumor, 1 (julio-agosto), pp. 35-36. Edic. de la Urraca, Buenos Aires, 1980.
- SACCOMANNO, G. y TRILLO, C. Historia de la historieta argentina. Récord, Bs. As., 1980.
- SARLO, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos, pp. 127-171. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- SASTURAIN, Juan. El domicilio de la aventura. Colihue, Buenos Aires, 1995.
- STEIMBERG, Oscar. Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- TRILLO, Carlos. “Qué pasa con la temática”. En Rev. Superhumor, 1, pp. 18-19.
- VÁZQUEZ, Laura. El oficio de las viñetas. Paidós, Buenos Aires, 2010.
- VON SPRECHER, Roberto. “Luchas en el campo de la historieta realista argentina”. En línea: <http://historietasargentinas.wordpress.com/> (febrero de 2010).