

HÉCTOR, GERMÁN, OESTERHELD: LA INSCRIPCIÓN AUTOBIOGRÁFICA COMO *MANIFIESTO* EN EL ETERNAUTA

Fanny Pirela Sojo

fanangerella@gmail.com

Sucede que la imagen de sí mismo contemplada por Narciso en los remansos del agua no es ya Narciso solamente, sino que a ella está unido un misterio, extraño tanto a Narciso como al agua de la fuente.

Guillermo Meneses

I

“El arte es menos pacífico de lo que se suele creer”. Esta frase, que una vez dijo Ricardo Piglia, podría aliviar ciertas angustias respecto a una cuestión tan anticuada como impertinente: el *qué* y los *porqués* del hacer artístico. Su inclusión aquí, ahora que nos ocuparemos del guionista de El Eternauta, viene a cuento porque quizás también sirva para hacer síntesis y aproximarse a muchas de las circunstancias que comprenden al nombre y al hombre que ha sido Héctor Germán Oesterheld.

La primera tiene que ver con el propio sustantivo *arte*, el verbo *creer* y un itinerario de legitimación de las expresiones *periféricas* del que formó parte importante la historieta y en particular el trabajo de Oesterheld. Cabe recordar que en el momento más importante de su producción, cuando cuenta con cierto reconocimientoⁱ, su mayor preocupación consiste en hacer “un nuevo aporte de valor”ⁱⁱ a las publicaciones conocidas. Invierte entonces los dividendos de su capital simbólico en la empresa de conseguir el ascenso cultural del medio, y funda su propia editorial.

En efecto, Frontera nace con la promesa de elevar el “estatus” de la historieta en un momento en que es considerada “literatura menor”. Es revelador al respecto el hecho de que la frase citada arriba pertenezca al editorial titulado “Defendamos la

historieta”, publicado en el mismo suplemento semanal *Hora Cero* donde haría su primera aparición El Eternauta. Oesterheld, que busca legitimarse como intelectual y apunta a que su trabajo sea considerado con los mismos criterios estéticos del cine, la literatura o el teatro, comprende pronto que su labor debe empezar por procurar el ascenso de un medio desatendido, subestimado y “detenido en su evolución” (Ferreiro y otros, 2005: 39). Sabe que tiene entre manos una poderosísima herramienta de comunicación de ideas (también, y sobre todo, de valores) pero también intuye que ésta no será capaz de ejercer ningún tipo de transformación social en tanto no sea tenida como auténtico objeto de reflexión, al menos dentro de cierto círculo.

Seguía por entonces muy vigente la mirada adorniana, que advertía en los soportes vinculados a la comunicación de masas una amenaza a la sensibilidad artísticaⁱⁱⁱ: el proyecto inicial de Oesterheld procuraría entonces demostrar que no se trataba de una cualidad *inherente* al medio, sino de un modo de uso autoimpuesto por un metarrelato limitante:

- La historieta es mala cuando se la hace mal. Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos (...) Creemos estar en la línea de la historieta Buena (...) Las presentamos con legítimo orgullo de editores. (Oesterheld, 1959: 16) .

La comparación con el cine y la literatura es definitoria: la historieta es, decididamente, un *arte*, “un octavo arte, con tanto derecho a la existencia como los otros siete” (Ferreiro y otros, 2005: 39). La premisa desplaza el nudo de la cuestión y la problematización, de las condiciones de existencia del medio, hacia sus condiciones de acción, de su “derecho” al significado, hacia sus alcances como productor de significado.

Estos alcances tendrían, en el caso de HGO, un norte muy específico. “La historieta debe reanudar su evolución porque potencialmente representa un medio fabuloso de difusión cultural (...) que hasta puede cambiar la forma de pensar o de sentir de cualquiera” (Íbid). En tanto arte, la historieta sería capaz de hacerse voluntad de cuestionamiento: conflictiva, crítica, compleja y, en tal sentido, potencia transformadora.

Testigo de una época en la que los medios masivos y la reproductibilidad técnica se dedican a horadar las nociones de un arte de elites –hacia más de veinte años que Benjamin había anunciado el nacimiento de una nueva estética^{iv}- el guionista presenta “con legítimo orgullo” su arte de masas como *buen arte* y deviene, según su propia noción del título, *legítimamente* artista (destaquemos aquí, sin embargo, que tras esta idea pueden rastrearse las marcas de una herencia negada a prescribir, que entiende como cultura la “alta” cultura: la consagración del medio habría de empezar por recordar los *clásicos*, sobre todo de la literatura).

Y si la tarea del arte consiste en “enriquecer la vida espiritual de muchos seres”, la consigna del artista debe ser la “difusión cultural” (Ferreiro y otros, 2005: 39). Articulado desde un medio de alcance masivo y popular, el trabajo artístico podía convertirse en instrumento de *conciencia* y erigirse en verdadero agente de cambio social. Es importante tener en cuenta esto, que resultará crucial para la comprensión no sólo de la particular épica de HGO, sino de lo que resultó ser su propia vida.

Volvemos a Piglia: el buen arte no es “pacífico”. Oesterheld se aparta radicalmente de la idea de un arte *afirmativo*, “eternamente superior de la lucha cotidiana por la existencia” que “tranquiliza el anhelo de los rebeldes”; y se aproxima a la noción marcusiana que ve la “construcción del mundo de arte emparentada con la reconstrucción del mundo real” (1969: 53) y lo involucra frontalmente con las condiciones materiales de la vida.

Tal es el itinerario que recorre la propuesta oesterheldiana. El que se define a sí mismo como “el héroe de esta historia” (3**bid.**: 7), asume su trabajo como una *misión*; y no cualquiera: “el héroe quiere seguir leyendo más y más, quiere el teatro, quiere el cine, quiere reformar el mundo” (3**bid.**: 8). Escritor, periodista, científico, políglota, asiduo lector desde niño, Oesterheld vería en la democratización del conocimiento el dispositivo de esa *reforma*: cualquier intento de transformación de la realidad necesariamente pasaría por el cultivo de la sensibilidad estética y las capacidades intelectuales... Y *el héroe* podía ser sólo aquel con las luces y la erudición suficientes como para multiplicar y difundir los saberes. En tanto él contaba con un privilegiado arsenal en este sentido, podía, *merecía* y debía asumir ese papel^v.

Así, las premisas de nuestro *héroe*: -La historieta, la *buena historieta*, es arte, y como el *buen arte*, puede ser un instrumento de educación y sensibilización, de ascenso intelectual y *espiritual*. -El artista tiene la facultad y la obligación de desarrollar gestos encaminados a la evolución de la sociedad. -La labor del artista se

justifica sólo desde una sólida formación intelectual. –*Yo, artista*, que cuento con esa clase de formación, *tengo* legítimamente el derecho y el deber de hacer arte desde este compromiso, que –Generará un nuevo tipo de lector, crítico, capaz de cuestionar y transformar su circunstancia.

Si se piensa que para la época que ve la luz *El Eternauta* la tradición historietística se encontraba profundamente arraigada en la búsqueda de una ficción ligera, simple y fácilmente digerible, que no tenía demasiado interés en aludir a espacios y tiempos determinados o reconocibles en la cotidianidad de los lectores, se comprende en qué medida el proyecto de Oesterheld se descubría frente a un desafío: ¿cómo transmitir saberes específicos y producir un modelo moral a partir de un soporte cuyos códigos tradicionales de lectura tendían a la espectacularización, la evasión o el alejamiento? O, en todo caso, ¿cómo generar una modificación sustancial de esos códigos, sin alejarse del lector común?

La dificultad se extremaría en el caso de un trabajo producido a cuatro manos, sobre todo cuando dos de ellas tenían todo el crédito entre el público, y eran las del dibujante. En julio de 1957, dos meses antes de que Juan Salvo apareciera ante el guionista de Vicente López, Oesterheld escribe lo que sería prácticamente una declaración vindicatoria, publicada bajo el título *Como nace un personaje de historieta*, donde apunta que “el peso de la creación de un personaje reside enteramente en el argumentista” (Ferreiro y otros, 2005: 35). La frase, a la luz de otras de una entrevista posterior, como “yo casi no leo historietas. Leo literatura” (4**ibid.**: 22) habilita una duda razonable en cuanto a su preferencia por el medio; que se explica fácilmente: “me siento más satisfecho escribiendo para una masa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoría” (4**ibid.**: 32). Más que por las propias virtudes del medio, la *satisfacción* viene dada por las posibilidades que ofrece.

II

En las páginas del primer suplemento donde se publica aquel concluyente editorial, se manifestaría *El Eternauta*, un “viajero de la eternidad”, maravillado ante el hecho de que su súbito escucha resultara ser *justamente* un guionista de historietas^{vi}. En un momento en que el que, atenuados los traumas de la postguerra, la lógica dominante pretendía presentar el futuro como lugar del pleno bienestar^{vii}, Juan

Salvo, “un hombre que había visto tanto que había llegado a comprenderlo todo” venía a advertir que esa promesa escamoteaba una trampa... Y agradecía la fortuna de ese encuentro porque su relato quedaría en las manos *justas* para ser retransmitido.

Dos años después, con el legendario “¿será posible?” irrumpía la voz de un personaje que involucraba ostensiblemente a Oesterheld en los acontecimientos, al tiempo que procuraba extraviar el consabido límite entre lo que se supone ficción y su correlato “real”. El guionista –en el papel y en la “vida”- pasaba a ser el depositario de la salvación humana: en la publicación de la crónica futura estaría la posibilidad de “evitar la catástrofe” de la especie. La viñeta de cierre de 1959 define una relación elíptica, a la manera de dos espejos enfrentados, en el tiempo –el guionista anuncia que publicará la historia que acabamos de leer- y en el “espacio” que separa la ficción del *mundo*: el guionista-personaje convoca al que (lo) escribe.

Este gesto define el derrotero que transitaría HGO en su aventura con El Eternauta: un proceso de inscripción autobiográfica que se haría cada vez más evidente en su intento de “borradura” del ejercicio de producción del sujeto literario. Proponemos la hipótesis de que la pretensión de identificar de manera in-mediate autor, narrador y personaje, tendría la intención de potenciar la eficacia de estos mecanismos para habilitar de un vehículo “serio” de difusión de valores, modelo ejemplarizante que procuraría progresivamente atravesar el umbral entre las construcciones que constituyen al sujeto Héctor Germán Oesterheld y el personaje que le da lugar, hasta diluirlo; en una noción extrema de “compromiso”^{viii}.

En primera instancia, la inscripción autobiográfica funcionaría en El Eternauta como instrumento psicológico, para procurar la cercanía del discurso oral: “quiero dar a conocer la historia de El Eternauta tal como él me la contó”. Como el profesor de una lección de Historia, el guionista aparece como mediador –*autorizado*- para comunicar el acontecimiento. Pero no se trata de un simple mecanismo legitimador: la deliberada identificación del personaje con el escritor pretende la inmediatez de la palabra presente, directa, el *testimonio*. Es el propio Oesterheld quien viene a “ilustrarnos” el futuro.

El marco de la ciencia-ficción resulta lo suficientemente flexible para manipular la escena espacio-tiempo, confeccionar la dimensión catastrófica *posible* y describir las condiciones de una descomunal amenaza, sin abandonar la fundamentación racional que en el programa de Oesterheld es indispensable. Por otra parte, la inusual articulación de los recursos de este género con elementos puntuales

de la autoescritura, le permiten orientar eficazmente su proyecto hacia una moral de la *advertencia*. Desde el conocimiento puede vislumbrarse el futuro: uno nada alentador. Juan Salvo, que es capaz de “comprenderlo todo” porque habita simultáneamente varios tiempos, transmite su experiencia al historietista, que deviene *maestro*, y en el acto, *héroe*.

Esto tendería a explicar el permanente anclaje en la realidad cotidiana^{ix}, alternando con un género que por definición apela a ámbitos imaginarios o hipotéticos. Enmarcada en la ciencia-ficción, la autobiografía, que ofrece la sensación de estar subordinada a acontecimientos verificables de forma “menos ambivalente que la ficción” (De Man, 1991: 113), opera como un eficaz artilugio de verosimilitud. El relato, introducido desde la autoescritura, se sostiene en la contundencia de una identidad subjetiva real: sujetos y hechos ficcionales convergen en Juan Salvo, pero son testimoniados –en primera persona– por un personaje anclado en el referente real del propio guionista, como una justificación de que lo que se cuenta, aunque remoto, es *factible*^x.

III

Del mismo modo como ningún autor puede leerse, dice Derrida^{xi}, al margen de sus filosofemas, ninguna escritura puede ser leída sin poner en juego la *firma* del autor y el *nombre* que la sustenta:

Una nueva problemática de lo biográfico (...) debe poner en juego otros recursos, y al menos un nuevo análisis del nombre propio y la firma, (...) la *dynamis* de esa linde entre la “obra” y la “vida”, el sistema y el “sujeto” del sistema. Esa linde (...) no es una línea delgada, un trazo invisible o *indivisible* entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y por otro la “vida” de un autor ya identificable bajo un nombre. Esa linde divisible atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever (Derrida, 2009: 31).

Comprenderemos, suscribiendo esto, que esas leyes que articulan el límite entre el nombre, el cuerpo biográfico y el lugar de la escritura (cuerpo textual), se constituyen a partir de una forma contractual: la firma constituye el compromiso de una restauración posterior. Aparece para honrar una *deuda* contraída entre el firmante

y su propia vida; vida que, hasta tanto no sea confirmada, no es sino una anticipación, un *prejuicio*.

Si la vida que él vive y se cuenta (“autobiografía”, dicen) sólo es en principio *su* vida bajo el efecto de un contrato secreto, de un crédito abierto y cifrado, de un endeudamiento, de una alianza o de un anillo, entonces, hasta tanto el contrato no haya sido honrado –y tan sólo puede honrarlo el otro (...)– puede escribir que “su vida no es acaso más que un prejuicio” (Ibíd: 37).

El prejuicio podrá confirmarse sólo cuando cese la deuda de vida contraída por el firmante; esto es, cuando haya muerto^{xiii}. Puesto que el autor firmante y el autor destinatario de la firma no son nunca el mismo –están separados por un diferimiento que es, en principio, temporal– la autobiografía establece una inscripción que no puede ser sino heterobiográfica. De tal manera que la identificación del sujeto con la escritura implica la ausencia del cuerpo del escritor. La escisión que la firma establece entre el personaje Oesterheld y el (su) autor, consigue ser compensada sólo cuando éste no puede seguir contando(se) –y leyendo(se)– su propia vida: es la muerte la que hace aparecer una verdad *última*. Interrogado en 1975 acerca de si “está escribiendo para la eternidad”, en vísperas de la salida de la radicalizada, montonera y “comprometida”, continuación de El Eternauta, HGO es contundente: “Está previsto, lógicamente, que a mi me pase cualquier cosa en cualquier momento” (Ferreiro y otros, 2005: 28).

Antes de considerar las profundas implicaciones de ese desplazamiento, es preciso reparar en un asunto que es crucial, en el término de lo que nos ocupa, acerca del hecho mismo de *contar*. La propia circunstancia del relato, por medio de la cual el acontecimiento es transpuesto a la palabra, obliga –y hace evidente– una distancia con lo relatado que no puede ser sino precariamente subsanada por el *descifrador*, mediante una convención que conlleva una importante dosis de “fe”. Esto resulta imperativo para pensar toda escritura, en tanto compromete una muy específica naturaleza de decodificación y complejiza significativamente las resonancias de esa convención. En este sentido, y por cuanto involucra además de la escritura, un recurso de constitución diferente, que opera la percepción desde un registro distinto (el dibujo, con sus propias posibilidades de producción de sentido, además del tipo específico de representación del *habla* y el *hablante* que sugieren los globos de texto), la historieta

mantiene una relación particularmente problemática con el *mundo* relatado, que “atentaría” contra los propósitos del proyecto formador de Oesterheld:

La escritura convierte al texto en algo autónomo con respecto a la intención del autor (...) su mayor efecto (es) la liberación de la cosa escrita respecto de la condición dialogal del discurso; de allí resulta que la relación entre escribir y leer ya no es un caso particular de la relación entre hablar y escuchar. Esta autonomía del texto tiene una primera consecuencia hermenéutica importante: el distanciamiento no es el producto de la metodología y, en este sentido, algo agregado o parasitario; es constitutivo del fenómeno, del texto como escritura (Ricoeur, 2002: 104).

La escritura entraña la renuncia a la potestad sobre el discurso, y su necesaria entrega a la *voluntad* del lector (de *cualquier* lector: a *cualquier* lectura). Si como destinatario promedio Oesterheld considera un lector “prácticamente ciego” (Ferreiro y otros, 2005: 39), la misión del escritor-héroe no se limita entonces a escribir y publicar; supone además un proceso de *supervisión* del camino interpretativo que garantice un efecto particular de lectura.

De ahí que entendamos los gestos autobiográficos^{xiii} en *El Eternauta* como un esfuerzo por desfigurar la distancia congénita de la escritura. El *aquí y ahora*, que en el discurso escrito se ven objetados o pospuestos –mucho más, como vimos, en el caso de un medio tan particular como la historieta- busca ser restituido mediante dos vías: una es la introducción de elementos que hacen referencia directa al espacio-tiempo para identificar las realidades de escritor y lector (Buenos Aires, año 1957). La otra, el traslado del guionista al mundo de la ficción: si Juan Salvo viaja en el tiempo, Germán^{xiv} hace lo propio entre los umbrales de la realidad heroica de la historieta y el mundo cotidiano de su propia vida.

Al hacerse personaje, el guionista procura intervenir no sólo los hechos que configuran la ficción, sino la forma en que éstos intervienen la realidad. La identificación de ambos sujetos procura un *Yo* único con el que el autor busca reapropiarse del sentido, desvanecer la distancia que produce la autoría –la que permite la recontextualización, la “actualización” de la escritura separada del autor- para hacerse *autoridad*. Habría una *verdad incuestionable* del relato y es él quien la tendría. Se implica y sugiere, ciertamente, la necesidad de interpretación (metáforas, analogías), pero –como en todo arte que se asume “comprometido”- el único sujeto

interpretante legitimado por el autor, es él mismo. Germán Oesterheld convive con sus personajes: está *ahí* para asegurarse.

La autoinscripción abre entonces, también, un canal especular, un reflejo que habilita su contraparte: la transferencia de la escritura a la vida. En efecto, si la autobiografía se basa en la mimesis del *yo*, ¿cómo determinar el referente inicial?

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podríamos sugerir, con igual justicia, que tal vez ese proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato? (De Man, 1991: 113).

La pregunta da lugar a una reflexión que termina por encontrarse con lo indecible. El que (se) escribe^{xv}, construye el sujeto de su presencia ficcional sobre una lectura de sí, que a su vez, leída, restituye el sujeto de la experiencia “real”. Ambos denuncian una falta, una sustitución mutua y, sobre todo, una “imposibilidad de totalización” (Ibíd: 114) que viene determinada por el hecho de que la escritura permanece como un gerundio que sólo se agota en la lectura póstuma.

El Eternauta, en el proceso que configura desde su escritura y reescrituras, desde su particular relación con el espacio y desde su registro fragmentario del tiempo, da cuenta de la plena conciencia de Oesterheld acerca de este gerundio y del diferimiento (*differance*, dirá Derrida^{xvi}) que comporta. El guionista que escribe la historia de Juan Salvo en 1957 no es el que la reescribe en 1959, ni el que relee ésta “mucho más aclarado” (Ferreiro y otros, 2005: 23), en 1975; no es el que se aventura al lado de El Eternauta en 1976^{xvii}. Todos han puesto la misma firma, que los confirma y, en el mismo gesto, los desmiente a todos.

Pero Oesterheld procura hacerse uno con su escritura, quiere *ser* lo que ha escrito, y sabe que para eso debe impugnar la posibilidad de seguir contándose a sí mismo: firmar su *última* palabra. En el acto de escribir su nombre, de inscribirse en la escritura, en la escritura de sí mismo y en su propia muerte, el escritor de El Eternauta fabrica la potencia de una restauración que, como la del héroe, es infinita: un eterno aplazamiento y emplazamiento en el tiempo. Con “ese gran personaje que nadie aprovecha del todo que es la muerte”^{xviii} (Ibíd: 25), el guionista abandona su *continuum espacio-tiempo*, para reaparecer, perenne, en el de la historia. El cronomaster de Oesterheld está en su propia escritura.

NOTAS

ⁱ En sus propias palabras: “tenía la idea de hacer unos libritos, de aprovechar el nombre y el prestigio ganado con los guiones y los personajes” (Vázquez, 2010: 34)

ⁱⁱ *Hora Cero Suplemento Semanal* n° 1, 4 de septiembre de 1959

ⁱⁱⁱ Adorno, T. y Horkheimer, M. *Dialéctica del Iluminismo*

^{iv} Benjamin, W. “El arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos interrumpidos I*

^v Dice Elsa Oesterheld: “¿Cómo iba a hacer historietas un tipo como él, de una cultura tan grande? (...) la historieta era un género menor (...) Él me dijo: la lectura es la base de la educación y con la historieta hay que buscar una manera de que al chico se lo instruya y se lo entretenga como para que ‘lo enganche’ como puede ser una película. Así, yo me comprometo a hacerlo” (Fiore, 2008, citado por Vázquez, 2010: 125).

^{vi} Las palabras exactas de Juan Salvo son: “Guionista de historietas... Esto sí que es una casualidad... Entre tantas otras cosas venir a dar justamente con ésta”

^{vii} Dice A. Huyssen: “Desde los mitos apocalípticos sobre la ruptura radical de principios del siglo XX y el surgimiento del ‘hombre nuevo’ en Europa (...) hasta el paradigma norteamericano de la modernización posterior a la Segunda Guerra Mundial, la cultura modernista siempre fue impulsada por lo que se podría denominar ‘futuros presentes’”.

^{viii} La lógica del análisis que presentamos comprende la figura de Héctor Germán Oesterheld, su obra y su biografía como un proceso, un permanente hacerse que no necesariamente tendería a respetar la línea cronológica y lineal del tiempo (exactamente como se propondría en la ficción el camino de Juan Salvo). A través de *El Eternauta*, que por todo lo que involucra entendemos como la creación más compleja del guionista, intentaremos recuperar la noción de escritura -y de escritura de vida- como tachado, enmienda y relectura (de sí). En este sentido veremos la historieta en sus versiones de 1957, 1959 y la segunda parte, de 1976, como una misma producción que se (re)lee y (re)escribe desde diferentes contextos espacio-temporales.

^{ix} La historia se desarrolla en lugares reconocibles de Buenos Aires y la representación se procura fiel al entorno: los personajes tienen profesiones, pasatiempos y hábitos (lecturas, juegos, costumbres) comunes a los de sus lectores.

^x “La autobiografía (...) parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio” (De Man, 1991: 113)

^{xi} A propósito de *Ecce Homo*, ensayo autográfico de Nietzsche

^{xii} “Y si la vida vuelve, volverá al nombre, y no al viviente, al nombre del viviente *como* nombre de muerto” (Derrida, 2009: 37)

^{xiii} El plural obedece a que comprenderemos aquí la autobiografía -más que como un discurso totalizante- como una provisión de elementos y referencias de índole diversa que articulan la identificación entre la verdad del relato y la realidad concreta del autor y sus lectores.

^{xiv} No es sino hasta la publicación de 1976 que el guionista de la ficción devela que su nombre es Germán Oesterheld

^{xv} Aunque no hay espacio para tratarlo aquí, conviene tener en cuenta que al concluir que la autobiografía no es sino una figura de lectura, se acusa *todo* texto como texto autobiográfico.

^{xvi} Término con el que alude al “espacio” de la diferencia entre un *ser* y la palabra que quiere nombrarlo, entre el signo y el fonema, entre el sí y la representación de sí, entre el autor y la obra.

^{xvii} En la segunda parte, además, la ficción es intervenida con circunstancias puntuales del guionista y su relación con la obra, al extremo de que Germán comenta, en el momento de presentarse en casa de Juan Salvo: “Yo mismo hice publicar la aventura (...) ¡Con su apodo como título, señor Salvo! ¡‘El Eternauta’! ¡Dos veces se editó en revistas! ¡Y una tercera vez como libro, en 1976!”. Asimismo, de la particular relación de Germán con María se ha dicho tiene correspondencia directa con sus hijas, Beatriz y Diana, quienes habían sido “desaparecidas” para entonces, por el aparato represor de la dictadura.

^{xviii} Es interesante transcribir aquí un par de frases de HGO a propósito de Ernie Pyle, el corresponsal de guerra que inspiró a Ernie Pike (cuyo dibujo partió precisamente de un retrato del propio Oesterheld): “Toda su vida parece escrita por un guionista”.

Y luego:

“Y así terminó, cierra su historia en forma redonda, redonda, en lo suyo, muriendo” (Ferreiro y otros, 2005: 19).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

De Man, P. (1991): “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Anthropos, n° 29, Barcelona.

Derrida, J. (2009): *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu.

Ferreiro A. y otros (2005): *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires, La Bañadera del cómic ediciones.

Huysen, A. (2000): “En busca del tiempo futuro”, en *Revista Puentes*, N° 2, Buenos Aires. Consultado en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huysen.pdf>

Marcuse, H. (1969): *Un ensayo sobre la liberación*. México, Mortiz.

- “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. Consultado en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/marcuseh/esc_frank_marcuse0009.pdf

Oesterheld, H. (1957): “Defendamos la historieta” *Hora Cero Suplemento Semanal*, N° 1, Buenos Aires. Consultado en:

http://www.rebrote.com/html/espanol/incunables/hora_cero.html

Ricoeur, P. (2002) *Del texto a la acción*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vazquez, L. (2010): *El oficio de las viñetas. La historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.