XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

El affaire eternauta o los límites de un lenguaje.

Pablo Turnes.

Cita:

Pablo Turnes (2013). *El affaire eternauta o los límites de un lenguaje. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-010/983

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

XIV JORNADAS INTERESCUELAS DE HISTORIA
MENDOZA · ARGENTINA
2013

UNCUYO UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia

2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 71

Titulo de la Mesa Temática: "Historia, medios, cultura y sociedad. Argentina desde fines del siglo XIX hasta la actualidad"

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Juárez, Laura y Rey, Ana Lía

EL *AFFAIRE ETERNAUTA* O LOS LÍMITES DE UN LENGUAJE

Turnes, Pablo

UBA/CONICET

blopaturnes@gmail.com

http://interescuelashistoria.org/

RESUMEN:

Entre mayo y septiembre de 1969, la Revista *Gente* publicó la historieta *El Eternauta* ya consagrada como clásico doce años después de su primera aparición. Sin embargo, la obra fue revisitada por su guionista Héctor Oesterheld – quien ya había comenzado a reformular su perspectiva política e ideológica – junto al dibujante Alberto Breccia, en momentos de plena experimentación y ruptura. El proyecto fracasó y el final de la nueva versión del clásico tuvo que ser adelantado. Curiosamente, lo problemático no fue el discurso progresivamente radicalizado de Oesterheld, sino los dibujos de Breccia los que causaron las quejas de los lectores y finalmente la decisión editorial de cancelar la historieta. En este devenir se propone rastrear, por un lado, cómo la dimensión gráfica de la historieta propone un tipo de lectura particular dentro de su estado de tensión entre el Arte y el Mercado. Por otra parte, se intentará profundizar sobre la posibilidad de intervención sobre lo real desde un medio comercial y masivo, sosteniendo esa misma tensión entre Arte/Mercado, Imagen/Palabra, Compromiso/Entretenimiento; y todo ello dentro del contexto específico de la Argentina de 1969.

(…) Nosotros queremos ayudar. El presidente Nixon está muy preocupado con todo lo que pasa aquí…Pero realmente es muy poco lo que sabemos. A partir de ahora estudiaremos con ustedes mismos los problemas comunes.

Entrevista a Nelson Rockefeller durante su visita a Uruguay (Revista *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969).

-Los grandes países, para no ser atacados, les entregaron Sudamérica…

-¿Sudamérica?

- Sí, Juan… ¡Toda Sudamérica será el territorio de los invasores! Empezaron la conquista atacando con la nevada a las ciudades. Es una guerra total, de exterminio.

Héctor G. Oesterheld y Alberto Breccia, diálogo entre Favalli y Juan Salvo en *El Eternauta* (Revista *Gente* Nro. 209, julio de 1969).

El jueves 22 de mayo de 1969 la Revista *Gente* festejaba los 200 números publicados, prometiendo novedades para la nueva etapa. Una en particular ocupaba un extraño lugar en la revista de actualidad: la publicación semanal de una nueva versión de *El Eternauta*. Una foto de Oesterheld y Breccia mostrando los originales a los directores de la revista era acompañada por el siguiente epígrafe: <<La sensacional historieta de ciencia ficción comenzará a salir a partir del próximo número>>. En la nota se insistía en la reversión adulta de un clásico:

> Hemos pensado muy bien el caso y terminamos por decidirnos por este – para nosotros – nuevo idioma, porque lo consideramos el apropiado para llevar al lector, en toda su fuerza, la creación de los autores, a quienes hemos pedido una "historieta para adultos" con toda la explosión imaginativa (en el guión y en el dibujo) con que puedan encarnar un tema muy de hoy: *El Eternauta* (…) Dentro de una semana comenzaremos la publicación de la historieta. Y será el comienzo de una nueva manera de comunicarnos. Usted y nosotros. (Citado en Vazquez, 2010: 142).

El siguiente número publicado el 29 de mayo de 1969 comenzaba con la publicación de *El Eternauta* el mismo día que tomaba lugar el acontecimiento conocido de ahí en más como *Cordobazo*. Las próximas semanas harían de los editoriales de la revista una puesta en escena desenmascaradora de la postura ideológica de *Gente*, desde mensajes hacia un exterior que los lee, en conjunción a una serie de cartas de lectores que irían *in crescendo* en tono contra la historieta (re)dibujada por Alberto Breccia, como mensaje hacia el interior de la revista. En ambos casos, se trataba de marcar

férreamente los límites desde una misma lógica reaccionaria. El editorial del número 203, titulado *Que el ruido no nos aturda*, era todo un manifiesto:

> (…) Argentina, como hasta ayer le tocó a otros países del mundo y como mañana ocurrirá en los que siguen en la lista, entró en la agenda de la guerrilla destructiva internacional que a cualquier precio y con cualquier excusa pretende instalar sistemas de vida que, como muestran Rusia, Hungría, China, Checoslovaquia, Cuba, etc., tienen un trágico y común denominador: falta absoluta de libertad, sordidez, sojuzgamiento (…) De allí el riesgo que corre la mayoría de los argentinos: convertirse, por esa condición de observador no comprometido que lo distingue, en algo imperdonable: el idiota útil (…) A la gran mayoría le repugnó la quema de los supermercados, los desmanes en Córdoba, las bombas en bancos, en comercios de barrio, la guerrilla callejera, la destrucción de universidades, etcétera. Y sin embargo: ¡con qué timidez se expresa la disconformidad! (…) (Revista *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969)

En la misma revista, llegaba la primera carta de un lector titulada lacónicamente "Eternauta":

> Me parece magnífico lo encarado por GENTE, publicar una historieta seria, digna de considerarse literatura dibujada. No olvidemos que ese medio de expresión atrajo y atrae todavía multitudes de lectores jóvenes y adultos. Esa misma historieta hace 10 años hacía agotar miles de ejemplares de la revista que la publicaba. El Eternauta es un relato concebido magistralmente por Héctor Oesterheld y ahora ilustrada por uno de los mejores dibujantes de la época, Alberto Breccia. Pero aquí el olvido, no sé si deliberado por alguna razón o no. Un 50 por ciento del éxito del Eternauta años atrás se debió a otro dibujante, Solano López. Creo que eso valía la pena mencionarlo. Ahora Oesterheld y Breccia actualizan la obra con verdadero talento. Luis Marzoratti, Mar del Plata. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969)

La advertencia del lector estaba clara: había una distancia entre *aquella* versión – cuya *originalidad* se acentuará cada vez más auráticamente – y la *nueva*, donde Breccia parecía acentuar esa distancia como matriz de la lógica estética de la obra. Mientras Nelson Rockefeller se mostraba genuinamente preocupado por la situación latinoamericana, la escena donde los sobrevivientes – aún shockeados por la nevada mortal, sin indicios de qué es lo que ha destruido su mundo hogareño en segundos (Fig. 1) – escuchan por radio un comunicado que hacía patente la diferencia de su guionista en cuanto a la necesidad de decir lo mismo pero reformulado desde una posición política más explícita.[1]

[1] Héctor G. Oesterheld había virado desde posiciones socialistas más moderadas hacia la militancia en Montoneros, grupo de la izquierda cuya radicalización llevaría a su cúpula a optar por la lucha armada en los primeros años de la década de 1970. Las cuatro hijas de Oesterheld (Diana de 24, Beatriz de 19, Estela de 25 y Marina de 18 años) había iniciado a su padre en el compromiso político en Montoneros. Las cuatro hijas fueron asesinadas – Diana estaba embarazada de entre seis y siete meses, Marina continúa

Donde en la primera versión de 1957 el comunicado advertía sobre pruebas atómicas realizadas sobre el mar por *las potencias* – y sus consecuencias imprevisibles - la versión de *Gente* señalaba directamente la traición contra Sudamérica y la lucha y el sacrificio al que se entregaban los pueblos para combatir al invasor (Fig. 2). Laura Vazquez lo ha señalado de la siguiente manera:

> Al confrontar los dos párrafos se advierte que en *El Eternauta* de *Gente* ya no son los sobrevivientes los que resisten frente al enemigo, sino todos los latinoamericanos que luchan contra las potencias del primer mundo. Por otra parte, la nevada deja dejaba de ser una catástrofe científica, para pasar a ser la consecuencia lógica de un sistema opresivo. En este contexto se modifica el rol que cumplen las Fuerzas Armadas. A diferencia de la versión del 57, en donde el Ejército funciona como promotor de la resistencia popular, en la *remake* el militar a cargo del operativo ordena: "Necesitamos ya mismo todos los voluntarios que podamos juntar. ¡O salen en tres minutos o les baleamos las ventanas! (…) (Vazquez, 2010: 144)

En ese traslado del argumento científico al discurso político hay en realidad una radicalización de la dimensión ideológica del género de la ciencia ficción en diálogo con el momento en que se inscribe. Si en la primera parte Oesterheld afirmaba a ese *héroe colectivo* como necesidad política post-peronista, en su reversión/revisión el discurso se vuelve pre-político, con la voz de Favalli que gana densidad – la racionalidad lógica, fría, calculadora y superviviente –como vocero de un discurso amigo/enemigo quien le explica a Juan Salvo la situación en los términos más crudos posibles. Es la voz que habla desde el *estado de naturaleza*, del reagrupamiento a nivel más básico a un héroe obligado a serlo por la historia, pero reducido a un pequeñoburgués asustado y confundido.

Breccia fue sin embargo el blanco de las críticas, antes que el mensaje de Oesterheld, reforzando la percepción de la historieta como preeminentemente gráfica, y en esta recepción un campo de disputa por el sentido de lo mostrado – y de lo que se elige ver -. Lo que hacía tan perturbadora a esa historieta era el traslado de los personajes instalados en el imaginario por el trazo de Solano López una década antes – lo señalado por el lector Marzoratti – al clima, verdadero protagonista (Fig. 3).

Lo que se revela es la puesta en página como una opción política al mostrar ese afuera como algo inentendible, oscuro, revulsivo y constantemente amenazador para el grupo de amigos que sólo querían jugar al truco una noche después de sus tareas

---

desaparecida –; así como Raúl Araldi, esposo de Diana, fue desaparecido; Raúl Mórtola, esposo de Estela, fue asesinado junto con ella. Sobre Oesterheld no se tienen datos certeros, pero se sospecha fue asesinado en Mercedes, provincia de Buenos aires, en 1978.

profesionales. Lo que hacía insoportable al dibujo era que no dejaba un espacio para la esperanza o la evasión: no había un afuera, sólo oscuridad en ese desierto de muerte.

> La técnica plástica de Alberto y Enrique Breccia apuesta a los negros y a los blancos uniformes, a la iluminación con efecto de contraste y a recursos plásticos como el *collage* y los raspados. La distancia con el trazo de Solano López es notoria, de tal forma que una misma escena puede dar lugar a imágenes extremadamente distintas si es entintada y coloreada con una técnica o con otra. Los violentos claroscuros en el trazo "torturado" dan lugar a una atmósfera estremecedora, acompañando la visión pesimista y contrariada del narrador. (Vazquez, 2010: 145)

La participación de Enrique Breccia, hijo de Alberto, sirve para reforzar la idea de un traslado político de los dibujantes en sintonía con Oesterheld, aunque no necesariamente en la misma dirección: ambos habían colaborado en *Vida del Che Guevara*, publicada y editada en enero de 1968 por Jorge Álvarez (Fig. 4). La obra había sido censurada y quitada de circulación y, si bien el destino de los originales no está claro, se supone que fueron destruidos en alguna redada llevada a cabo por fuerzas del Ejército.

La diferencia clave entre un discurso escrito y su materialización gráfica no puede ser escindida de su soporte y su contexto. Específicamente, entre todo ese *supermercado de la actualidad* – como lo definía certeramente un lector – que era *Gente*, el gran manchón negro de los Breccia se hacía ominoso, mucho más cuanto iba en contra de una obra legitimada por la memoria colectiva. Un lector de gente podía soportar o indignarse con las declaraciones de modelos, cantantes, actores e intelectuales, pero quería encontrar en la historieta su pausa, su reencuentro con el objeto perdido y añorado. Y entonces, el dibujo se le negaba:

> Si bien es cierto que los dibujos de Breccia de El Eternauta son realmente excelentes desde el punto de vista artístico, les puedo asegurar que todavía no puedo distinguir a los personajes. ¿No podrían hacerlos un poquitito más claros, menos artísticos, para gente normal como yo? Susana Fernández, San Isidro. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 208, 17 de julio de 1969)

> Siguen con la confusa versión de El Eternauta. No quiero pensar lo que ocurrirá cuando aparezcan el resto de los personajes (leí la vieja versión). Pidan al dibujante que no intente intelectualizar ese extraordinario guión de Oesterheld: lo único que está consiguiendo es arruinarlo. Adolfo Dante Lessing, San Antonio de Areco. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 213, 22 de agosto de 1969)

La virulencia de las cartas es explícita: el problema es el dibujo de Breccia, siempre en relación a la obra original y al guión de Oesterheld – el cual, siguiendo a las críticas, parecía no haber cambiado -. Los lectores siempre invocaban su lectura de la primera versión como legitimadora de la crítica, la cual a su vez les garantizaba una voz de autoridad para decirle ni más ni menos que a Alberto Breccia cuál era su tarea como dibujante. Vazquez retoma lo señalado previamente por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo: el papel editorial en la publicación de esas cartas, cuando no directamente su redacción. El autor del siguiente correo es indicado por Saccomanno y Trillo como un alias del editor (Saccomanno&Trillo, 1982: 10):

> Soy un antiguo lector de El Eternauta: lo seguí, capítulo tras capítulo, en el viejo y olvidado Hora Cero semanal, primera publicación en que apareció. He notado que Héctor Oesterheld ha introducido varios cambios en el argumento de la nueva versión, que aparece semanalmente en vuestra publicación. Pero, sin duda, lo más importante es el cambio de dibujante: Alberto Breccia sucedió a Solano López. No voy a negar la calidad artística de los dibujos de Breccia, pero sí es discutible su valor como ilustrador de historieta. Solano López resolvía la cuestión con dibujos claros, diferenciando netamente los personajes y dotando de valor el detalle. Los dibujos de Breccia son confusos, hay cuadros virtualmente inexplicables y los protagonistas se confunden entre sí. Las mujeres, por ejemplo, tienen las tres la misma cara. Sería importante que Breccia dotara a sus ilustraciones de mayor sentido historietístico. Mario Valenzuela, Capital. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 209, 24 de julio de 1969)

La visión editorial de la revista reitera los reclamos de los lectores: falta claridad en el dibujo, la nueva versión no hace justicia a la primera, los personajes se hacen indistinguibles – es decir, no pueden ser ubicados con claridad según una moral traducida en rasgos fisionómicos -, en fin, *no es una historieta*. Una observación refuerza nuestro punto: no se le escapan al editor *los cambios introducidos* por Oesterheld, pero lo relega a un *aggiornamento* entre lo que después de todo, eran dos versiones de la misma historia para dos publicaciones semanales con más de diez años de diferencia entre sí – es decir, desde la *Hora Cero Semanal* de Editorial Frontera a *Gente*, de Editorial Atlántida -.

Ese *nuevo idioma* que invocaban los editores en el número 200 no era tal cuando se reclamaban las mismas pautas de una década atrás, o mejor dicho, cuando amenazaba con la inteligibilidad del relato. Las viñetas inexplicables (Figs. 5 y 6) *eran* el nuevo lenguaje, algo difícilmente asequible para esos lectores que querían encontrar los copos de nieve del pincel seco de Solano López y se encontraban con esos impactos que amenazaban con traspasar la página. Eran las ráfagas de esa *guerrilla de la recepción* de la que hablaba Eco (2004 [1964]: 21), materializado en la distorsionada versión de Breccia, en su devenir autoral y experimental.

El reclamo editorial se hizo directo: desde *Gente* le piden a Breccia que cambie el estilo. El dibujante se niega, Oesterheld resigna su sueldo con tal de conseguir algunas pocas entregas más y comprimir la trama para darle un final. El 18 de septiembre, en el número 216, el Director Editorial de la revista Carlos Fontanarrosa – en viaje por Nueva York - explica, disculpándose, en el editorial *Ojos argentinos…y sorprendidos*:

> (…) nosotros, en la revista teníamos una gran posibilidad con El Eternauta, una historieta que, como ustedes recuerdan, "la vimos" y por eso la publicamos. Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en nuestra misión de lograr comunicación no debíamos habernos entregado a la forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible. Aquí también la forma, el adorno, el medio, se convirtió en fin y quedó a mitad de camino nuestra intención (…)

El escrito apuntaba contra el cine de vanguardia argentino – en oposición al norteamericano, un *cine de vanguardia que vale la pena ver* -, y ejemplificaba con la polémica obra de Breccia. Al trasladar así a la historieta de la producción mercantil a la producción artística, el dibujante se había ubicado del lado *incorrecto*. Y *Gente* lo había permitido, de ahí la disculpa y la aclaración. Años más tarde, Oesterheld lo explicaría de la siguiente manera:

> El Eternauta en Gente fue un fracaso. Y fracasó porque no era para esa revista. Yo era otro. No podía hacer lo mismo. Y Breccia, por su lado, también era otro. Ese Eternauta tenía sus virtudes, pero también sus contras. Por un lado, su mensaje literario. Por otro, su mensaje gráfico. Con respecto a su mensaje literario me enteré, mucho más tarde, que me habían suprimido párrafos enteros. (…) la editorial recibía cartas de los lectores insultando por publicar esa historieta. Y entonces el editor sacó una carta de disculpa. Por eso tuvimos que apurar el final, su desenlace. (Saccomanno &Trillo, 1980: 111-112)

El límite alcanzado por el lenguaje historietístico había recorrido toda la década buscando un lugar, nuevos soportes y formatos donde poder encontrar un público que a su vez le permitiera sostenerse. *Gente* era el ejemplo trágico que mostraba a las publicaciones masivas como el no-lugar. Hecha para un público que se había distanciado en más de un sentido de las lecturas que las nuevas obras reclamaban, el sentido aurático del primer *Eternauta* cristalizaba el fin de una época, y el inicio de otra fuera de las fronteras argentinas, que se cerraban cada vez más sobre sí mismas. Después de todo, <<un cotidiano masivo puede tolerar el humor en el interior de sus páginas, pero no el expresionismo>> (Masotta, 1982 [1970]: 80)

NUEVOS LENGUAJES

[…] *yo hacía historietas, nada más. Nada que ver con la plástica.*

Alberto Breccia entrevistado por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo (*Historia de la Historieta Argentina*, 1980, p. 148).

Mirando con atención se puede aprender bastante sobre la relación que une hoy a esos dos seres heterogéneos: el hombre y las letras. E incluso se puede llegar a ver que a las letras se las puede romper de un puñetazo...

Oscar Masotta, *La Historieta en el Mundo Moderno* (1982 [1970], p. 13)

El traslado de Editorial Frontera a Editorial Atlántida era la comprobación del final de un ciclo de producción que había comenzado a decaer notablemente desde 1960 y no se recuperaría hasta 1970 (Rivera: 1992). Los límites que encontraban los historietistas argentinos habían modificado las estrategias de producción de esos mismos autores: o bien trabajaban bajo las directrices industriales y masivas de la Editorial Columba; o bien producían para el mercado europeo, más específicamente para la editorial italiana Eura la cual a su vez revendía el material a otros países europeos. En ese vaivén decadentista, Alberto Breccia había quedado como el referente de un tipo de experimentación que incluso atentaba contra la estabilidad laboral y económica del historietista como asalariado.

La distancia entre el reconocimiento a su trabajo – *artístico* – y los límites del mundo del trabajador asalariado se hicieron patentes y trágicos en el devenir de su obra durante toda la década. Los comienzos de la ruptura que habían comenzado con *Sherlock Time*[2] y se habían profundizado definitivamente en *Mort Cinder*[3] (Figs. 7 y 8), habían tomado lugar con la crisis de la industria historietística que hizo pensar a sus propios gestores que efectivamente la historieta era un producto que había llegado a su fin. El hecho que en la carta de Mario Valenzuela éste hablara de *Hora Cero* como algo *viejo y olvidado* da una pauta de cómo en esos diez años los cambios se habían acelerado de tal forma que la historieta pertenecía a una memoria colectiva más ligada a la niñez que a algo todavía existente y en circulación.

Este devenir del mercado local era el que había también cancelado las posibilidades de experimentación estética del lenguaje – o del medio en pasaje a ser asumido como lenguaje -. Las pinceladas expresionistas de Hugo Pratt (Fig. 9) – dibujante en Editorial Frontera, profesor junto a Breccia en la Escuela Panamericana de

[2] Publicado en *Hora Cero Extra*, de Editorial Frontera, entre diciembre de 1958 y septiembre de 1959.
[3] Publicado en la revista *Misterix*, de Editorial Yago, entre junio de 1962 y febrero de 1964.

Artes y director de *Misterix* en los primeros años ´60 – habían quedado sin posibilidades de ser apreciadas por un público masivo para 1969. En la misma *Gente*, el único registro gráfico similar al de Breccia era una publicidad de la serie televisiva *Un paso al más allá* (Fig. 10), y podía ser aceptado porque estaba limitado a un formato publicitario en relación al género del terror.

Como correlato a las exploraciones de Breccia y la crisis editorial de la historieta, se estaban dando una serie de movimientos desde las artes visuales los cuales se radicalizarían rápidamente y que dividirían el campo de manera notable. Entre la búsqueda de reconocimiento institucional y el compromiso político, la búsqueda de nuevas estrategias para decir nuevas cosas y la dicotomía entre renunciar o no a las viejas formas, grupos de artistas visuales de Buenos Aires y Rosario provocarían un intercambio intenso, polémico y violento en torno a por qué y para qué hacer arte.

En esas circunstancias y contextos, desde el Instituto Di Tella se promovió la I Bienal Mundial de la Historieta realizada entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968, en coexistencia con la muestra *Tucumán Arde* que tomó lugar primero en Rosario y luego en Buenos Aires durante todo el mes de noviembre de ese mismo año. En principio, habría que resaltar que esa búsqueda de los artistas por escapar a los espacios de la cultura oficial tenía como espejo a la Bienal, donde se introducía un elemento extraño como la historieta en una institución del *establishment*. En ese clima los límites tendían a difuminarse, los cruces se intensificaban, y de pronto la historieta se encontraba revindicada como documento y herramienta al mismo tiempo que parecía haber abandonado definitivamente – o justamente por eso – su identidad como objeto de consumo popular barato y masivo:

> 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. (Vazquez, 2010: 79)

En la misma línea argumentativa, aunque con el foco puesto sobre el campo de la vanguardia artística, Ana Longoni y Mariano Mestman afirman:

> La confluencia de arte y política que postula el itinerario del ´68 plantea un cuestionamiento extremo de las convenciones de la institución arte, las prácticas estéticas consagradas y también

> la puesta en límite de la experimentación vanguardista. Y al mismo tiempo, un modo de intervenir políticamente en la situación histórica que va más allá de (y contra) el lugar asignado a los artistas por las fuerzas políticas, que tienden a concebir la relación en términos instrumentales. (Longoni&Mestman, 2010 [2002]: 312).

Las historietas formaron parte de un corpus artístico-propagandístico más amplio post-*Tucumán Arde* adoptado por artistas como Pablo Suárez y Roberto Jacoby (Longoni&Mestman, 2010 [2002]: 254). Sin embargo, no hay una distinción más allá de ese conjunto de herramientas que buscaban el impacto gráfico y la efectividad del mensaje. Una excepción fundamental la constituye la figura de Oscar Masotta, quien tuvo intervenciones breves y decisivas con respecto a la historieta como objeto, medio y lenguaje.

En principio, la aproximación de Masotta tenía que ver también con un corpus más amplio interesado en el arte pop, la semiótica y el psicoanálisis lacaniano. Sin embargo, la historieta de alguna manera se presentaba como algo extraño y elusivo que más bien devolvía una manera de leer los aspectos culturales de la sociedad de masas, que ofrecía un lenguaje plausible de *decodificar* la cooptación capitalista de todo lenguaje y su resultado trágico: la *alienación*.

> La historieta sería el lugar donde la retórica visual pop encontraría su correlato histórico (acaso, su origen histórico) y donde esa retórica visual entraría en contacto con la letra escrita, con la literatura para discutirla, asediarla, negarla (…) la historieta (…) recupera para la escritura y la enfrenta con su materialidad, con la certeza obvia de que las letras se pueden romper de un puñetazo (…) la historieta se hallaba en el centro mismo de la vida moderna y servía para definir sus principales características. En la línea de reflexión masottiana, el lenguaje de la historieta desnuda o pone al descubierto una *retórica*, una serie de reglas de constitución de los mensajes, que estaba en la base de las opciones estéticas de las vanguardias más importantes de la época. Y en el centro de esa retórica contemporánea no había un "contenido", claro está, sino un "rasgo de estilo": el *esquematismo*. (Berone, 2011: 28)

Las dos primeras intervenciones teóricas de Masotta en torno a la historieta[4] hacían hincapié en la cuestión del *esquematismo* como rasgo distintivo de los lenguajes masivos, y era donde el arte pop había encontrado una matriz lógico-operativa para devolver de alguna manera un espejo a la sociedad de consumo reconstruyendo códigos *desalienantes*. Podríamos identificar tres cuestiones que forman la base de la interpretación masottiana hasta 1968: a) el contacto con los artistas pop

[4] Me refiero a *El "esquematismo" contemporáneo y la historieta*, prólogo a *Técnica de la historieta*, publicado por la Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires, 1966; y *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el "esquematismo"*, ponencia presentada al Simposio sobre Teoría de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales, Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella, 25 de octubre de 1967.

norteamericanos; b) el debate con Umberto Eco en base al corpus del cómic estadounidense, y por lo tanto, de una forma de imperialismo cultural, c) el impulso post y hasta anti *happening* desde el Arte de los Medios, junto a Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa (Longoni&Mestman, 2010 [2002]: 69).

Sin embargo, es a partir de agosto de 1968, poco antes de la Bienal del Di Tella, cuando Masotta conoce a Alberto Breccia. Y esto supuso un principio de revisión de sus propios postulados. La idea era que Breccia participara de la Bienal dando una conferencia, cosa que nunca llegó a concretarse. En enero de 1969, en el tercer y último número de la revista *LD*, fue publicada una entrevista titulada *Breccia de cerca*. Allí, Masotta daba cuenta de la distancia entre un campo y el otro – es decir, el historietístico y el artístico – condensado en la figura del dibujante entrevistado:

> [E]l diálogo con un dibujante de historietas no es tan fácil: ellos no son nunca ni del todo, de nuestra misma especie. Encerrados durante años en un oficio trabajoso, sin criterios para pensar ni valorizar lo que hacen, verdaderos gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico (mal pagado en la Argentina), sólo es posible acercarse a ellos si se atraviesa la pared de una cortesía que a veces se enfría con demasiada rapidez. Embarazado, aunque no por sus silencios... - Breccia no es un hombre que hable poco -, sino por esas contestaciones monolíticas que siempre se parecían entre ellas. (Masotta, 1982 [1970]: 153-154)

Entre las cosas que Breccia afirma a regañadientes, está una de sus frases más célebres y que definen su trabajo y una época: "Antes y después de *Mort Cinder*, nada." (Masotta, 1982 [1970]: 154-156). La cita gana interés en relación a la recientemente publicada *Vida del Che Guevara* y pocos meses antes de comenzar *El Eternauta* para *Gente*. Breccia tal vez exagerara, pero no tanto como pudiera pensarse: desde la perspectiva de un historietista argentino, la historieta estaba concluida como forma de ganarse la vida. Desde la mirada del crítico, los sesenta eran justamente los años donde la historieta había cristalizado como lenguaje específico de una modernidad en transición a hacia una organización post-industrial:

> [En] la época de [Milton] Caniff se podía creer todavía que la historieta era un bastardo del cine y que su calidad dependía del cinematografismo del dibujo. Hoy, en cambio, se comienza a comprender que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje. (Masotta, 1982 [1970]: 158)

Esa conclusión supone, por una parte, la síntesis del análisis de Masotta desarrollado desde su prólogo de 1966 hasta la concreción de la Bienal y la edición de

LD. Con *Mort Cinder* – y con Breccia como figura autoral – son menos efectivos los términos del *esquematismo* como herramientas de análisis, ya que estaban basados en la tradición del cómic norteamericano. Pero al mismo tiempo esa misma tradición había sido fundamental para la obra de los autores argentinos, que habían procedido desde su periferia a reconfigurar los géneros populares – *western*, bélico, *sci-fi* – en términos que fueran llegaran a un público local. Había en esto un diálogo en las propias experiencias del campo artístico, donde el modelo del *happening* había sido descartado rápidamente para replantearse cómo darle a esa experiencia *pop* una potencia acorde con las necesidades de la realidad argentina, fuertemente politizada y progresivamente violenta.

(ALGUNAS POSIBLES) CONCLUSIONES

Cierta exasperación de Masotta con Breccia tenía que ver con este sinsentido de negarse a "entrar de pleno en los años sesenta", al mismo tiempo que su obra constituía un punto de no retorno para la historieta como lenguaje. En parte, la diferencia tiene que ver con que el análisis de Masotta operaba desde una perspectiva global y periférica a la vez, donde los factores se interpelaban efectivamente; para Breccia, lo local estaba acabado y lo global implicaba la continuación del mundo asalariado por otros medios – y sin embargo, al mismo tiempo que se queja del desinterés por *Mort Cinder* fuera de Argentina, señala que *El Eternauta* fue considerado en Europa automáticamente como una obra maestra (Saccomanno&Trillo: 1980) -. Las obras de Breccia implicaban un nuevo nivel de testimonio y compromiso desde adentro mismo de la maquinaria, alterando profundamente la distancia entre *alta* y *baja* cultura. Esa característica – lo difuso de las fronteras de clase – se presentaba como factor constituyente de la experiencia (post)moderna:

> La relación entre alta y baja cultura ya no podía ser regulada por el canon modernista en la economía que, hasta fines de los años cincuenta, había marcado su sentido evolutivo. Se había perdido el control. La noción de autonomía artística, entendida como autorreferencialidad del lenguaje, como antinarratividad y como autocriticismo, estaba en crisis, y la vanguardia, o lo que en ese momento se autoproclamaba como tal, parecía haber perdido la posibilidad de restablecerse como instancia crítica. (Giunta, 2008 [2001]: 168)

Cuando Masotta afirmaba que "[L]a historieta es moderna (…) se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos (…) y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la

influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación." (Masotta, 1982 [1970]: 11), entendía esto como la prueba de aquello que era a su vez periférico y subterráneo, pero que por eso mismo podía ayudar a descifrar lo que implicaba una fase de transición en la cultura occidental, y cuánto de eso contenía una potencia *positiva y revolucionaria* (Berone, 201: 27; 29).[5]

El mismo Masotta al analizar *Mort Cinder* aplicaba menos los términos del *esquematismo* que los de su artículo-manifiesto escrito, curiosamente, entre sus dos intervenciones en torno a la historieta: *Después del pop: nosotros desmaterializamos*.[6] He aquí un ejercicio posible que consiste en extrapolar las cuatro propiedades que debía poseer una obra de vanguardia (Masotta, 2010b [1967]: 281-282) a *El Eternauta* de la revista *Gente*:

1) Que la obra se inserte conscientemente en una secuencia histórica y al mismo tiempo suponga una distorsión en relación a sus antecesoras como causa de la necesidad *interna* que la compone.
2) Que su estética innovadora sea a su vez la *negación* de algo.
3) Que esa negación sea una *consecuencia lógica* de lo que ha posibilitado su manifestación.
4) Que la obra ponga en cuestión los límites de los géneros artísticos tradicionales tal como se han desarrollado hasta ese momento.

Esa *desmaterialización* es sumamente ambigua teniendo en cuenta un lenguaje como la historieta, que es sumamente material. Sin embargo, si atendemos a lo que afirma Giunta en relación a esta cuestión, se trataría de disolver de alguna manera eso que se presenta cristalizado en el proceso productivo que llevó a su concreción – lo que queda invisibilizado porque justamente es la evidencia de un crimen, el de la extracción del plusvalor, el de la explotación, el de la construcción de un discurso que se quiere naturalizado – (Giunta, 2008 [2001]: 189).

Es decir, Masotta encontraba en la historieta la capacidad de demostrar efectivamente esa *desmaterialización* al no poder evitar exhibirse como otra cosa que la

[5] Masotta se adelantó en algunas décadas al debate que podemos rastrear – tanto para el arte como para la historieta y la relación entre ambas – en los trabajos de Arthur Danto (*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, 2009 (1997). Traducción de Elena Neerman); y David Carrier (*The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000).
[6] Leído en el Instituto Torcuato Di Tella, 21 de julio de 1967.

construcción de sí misma como relato. La obra de Breccia había radicalizado – y se había convertido en – esta característica del lenguaje historietístico. Esos *cuadros inentendibles* de los que se quejaban los lectores hacían a una imposibilidad desde ese público por desentrañar la propuesta ideológica de Breccia y Oesterheld: el de entender que también en la lectura hay una serie de elecciones ideológica y, eventualmente, políticas.

La posición previa de los lectores de *Gente* estaba en firme comunión con la línea editorial de la revista, lo suficiente como para detectar una amenaza en ese dibujo que subvertía el canon instalado diez años antes. El desafío de Breccia mostraba a la historieta como lenguaje pero también como un medio masivo, que debía cumplir las reglas del mercado. *El Eternauta* fue el último intento de reconciliar los términos del mercado con los autorales, afectados por una década de deterioro económico y un contexto de represión política. Así como el campo artístico se veía intervenido policialmente, los historietistas debían sujetarse a las condiciones editoriales igualmente reaccionarias. Para 1969, artistas, historietistas y la reflexión masottiana sobre la historieta y los medios se verían disparados como esquirlas de un país que no cesaba de estallar hacia diferentes direcciones geográficas, intelectuales y vitales.

Las relación entre el trabajador asalariado que vive de la historieta y su autopercepción como parte de ese movimiento era rechazadas de plano por Breccia, reticente a las intervenciones desde el campo intelectual – aunque él no dejara de serlo, a su manera -. Ante un cuestionario propuesto a dibujantes, guionistas y editores por el diario *Clarín*, el 28 de agosto de 1975, a la pregunta *¿Qué misión cumple la historieta como medio de comunicación de masas?*, Breccia respondía:

> En general, cuando se habla de esto, la mayoría de los historietólogos la pifia, o por esquematismo ideológico, o porque no son laburantes que hacen la historieta (…) Los teóricos tienden a complicar la cosa con las historietas (…) Lo bueno o lo malo que resulte del producto terminado depende del talento del que la hizo y también de las condiciones en que trabaja. Pero el público no es un ente pasivo. El público elige siempre lo que le gusta y en esa elección está su respuesta y está también su responsabilidad. Porque lo que elige, de una forma u otra, lo incorpora a la visión que tenga de la realidad. (Citado en Saccomanno&Trillo, 1980: 152).

Y más adelante, concluía amargamente respondiendo a la pregunta *¿Cuál es la situación laboral del historietista?*: "La nuestra es una profesión liberal que hace que uno a veces se sienta un artista frustrado, olvidando que es un trabajador más dentro de la industria editorial."

"[E]n Mort Cinder el hombre es inmortal, sólo mueren sus múltiples encarnaciones históricas." Así concluía la entrevista a Alberto Breccia realizada por Oscar Masotta, publicada en enero de 1969, en el último número de la revista *LD*. Puede entenderse como la contracara de la experiencia en *Gente*: un último cruce entre arte, política y mercado antes de la transformación radical de estos términos, síntoma insospechado de las nevadas que se acercaban, listas para desplegar su carga de muerte.

BIBLIOGRAFÍA

BERONE, Lucas (2011). *La fundación del discurso histórico sobre la historieta en Argentina: de la "operación Masotta" a un campo en dispersión*, Córdoba, Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, Volumen 2, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.

BRECCIA, Alberto y **OESTERHELD**, Héctor G. (1997 [1969]). *El Eternauta*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

ECO, Umberto (2004 [1964]) *Apocalípticos e Integrados*, Buenos Aires, Editorial Lumen. Traducción de Andrés Boglar.

GIUNTA, Andrea (2008 [2001]). "El descentramiento del paradigma modernista", en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (pp. 167-189), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

LONGONI, Ana y **MESTMAN**, Mariano (2010 [2002]). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

MASOTTA, Oscar (1982 [1970]). *La Historieta en el Mundo Moderno*, Barcelona, Editorial Paidós.

(2010a [1966]). "El "esquematismo" contemporáneo y la historieta", en *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

(2010b [1967]). "Después del pop: nosotros *desmaterializamos*", en *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

(2010c [1967]). "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

REVISTA GENTE, Números 201 a 216, mayo-septiembre de 1969, Buenos Aires, Editorial Atlántida, Biblioteca Nacional de la República Argentina.

RIVERA, Jorge (1992). *Panorama de la Historieta*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

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

(1982) "Una revista fresca y una historieta podrida", prólogo a *Los Libros de Humor Nro. 3: El Eternauta por Oesterheld/Breccia*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca.

VAZQUEZ, Laura (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta arg*entina, Buenos Aires, Paidós.

ANEXO DE IMÁGENES

Fig. 1. Arriba: Alberto Breccia y Héctor Oesterheld, *El Eternauta*. En revista *Gente* Nro. 202, 5 de junio de 1969, Editorial Atlántida.

Abajo: Los copos de Francisco Solano López y Héctor Oesterheld, *El Eternauta* (*Hora Cero Semanal*, 1957, Editorial Frontera).

Fig. 2. Arriba: Alberto Breccia y Héctor Oesterheld, *El Eternauta* (*Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969, Editorial Atlántida)

Abajo: Francisco Solano López y Héctor Oesterheld, *El Eternauta* (*Hora Cero Semanal*, 1957, Editorial Frontera).

NO SÉ... PERO ME PARECE OIR UN RUIDO. MUY LEJOS...
¿UN RUIDO? NO OIGO NI MEDIO...
¡YO TAMBIÉN OIGO ALGO, MARTITA TIENE RAZÓN!
¡MOTORES! ¡RUIDO DE MOTORES! ¡DEBEN SER UN MONTÓN DE CAMIONES!
NO SABEMOS SI SON AMIGOS O SI...
¡SON CAMIONES! ¡UNOS CUANTOS! POR LA AVENIDA... UNO DOBLA EN LA ESQUINA... VIENE PARA AQUÍ!
¡VAMOS! LOS HOMBRES EN ESTADO DE MOVERSE... ¡AFUERA! ¡YA SABEMOS QUE ESTÁN AHÍ!
LA BURBUJA DE AMOR Y AMISTAD QUE NOS REFUGIA ESTALLA DE PRONTO. UN MOMENTO ESTAMOS APRETADOS UNOS CONTRA OTROS, DE ESPALDAS A LA GRAN MUERTE QUE NOS RODEA, AL MOMENTO SIGUIENTE NOS DAN VUELTA, NOS ENFRENTAN CON LA REALIDAD.
VAMOS A ATACAR AL INVASOR, NECESITAMOS YA MISMO TODOS LOS VOLUNTARIOS QUE PODAMOS JUNTAR ¡O SALEN EN TRES MINUTOS O LES BALEAMOS LAS VENTANAS!
UNA SOLA VENTANA ROTA SON LOS COPOS DENTRO DE LA CASA... SI TRATÁRAMOS DE ESCAPAR... PERO NO... TAN POCA CHANCE ESCAPANDO COMO PELEANDO... MEJOR PELEAR...
¡NO, JUAN, NO!
EL DESGRAMO, PARA SIEMPRE, SÉ QUE SERÁ PARA SIEMPRE, ELENA, TODA UNA VIDA, ELENA, NUNCA MÁS Y FUISTE TANTO, ELENA, MI ELENA, PARA SIEMPRE, Y MARTITA ¿QUÉ HACE QUE ERAS UNA BEBITA, Y QUÉ LES ESPERA A LAS DOS SOLAS, QUÉ LES ESPERA, QUÉ LES ESPERA?
¡APURENSE! ¡DOS MINUTOS!

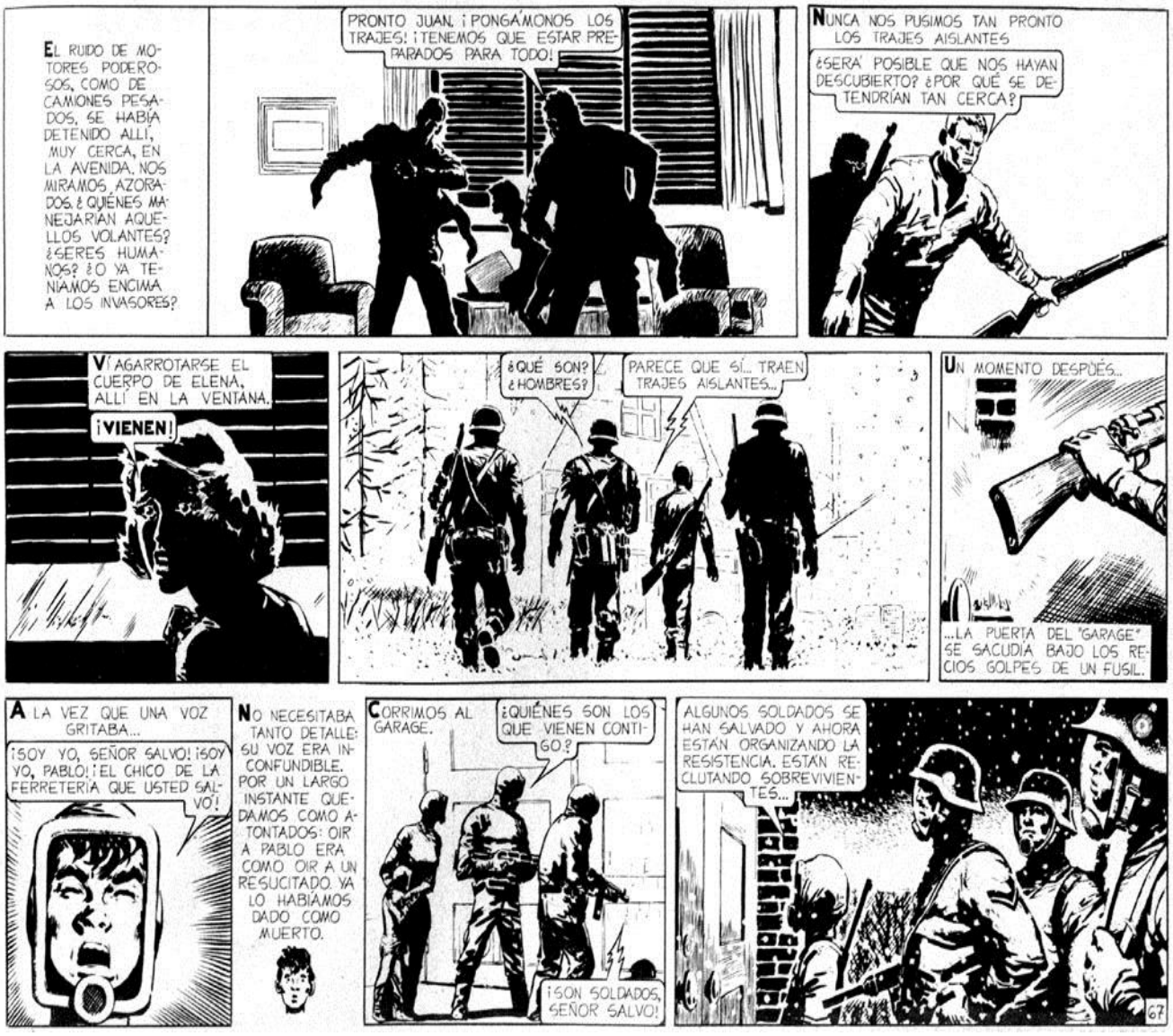

Fig. 3. Arriba: Alberto Breccia y Héctor Oesterheld, *El Eternauta*. En revista *Gente* Nro. 208, 17 de julio de 1969, Editorial Atlántida.

Abajo: Francisco Solano López y Héctor Oesterheld, *El Eternauta* (*Hora Cero Semanal*, 1957, Editorial Frontera).

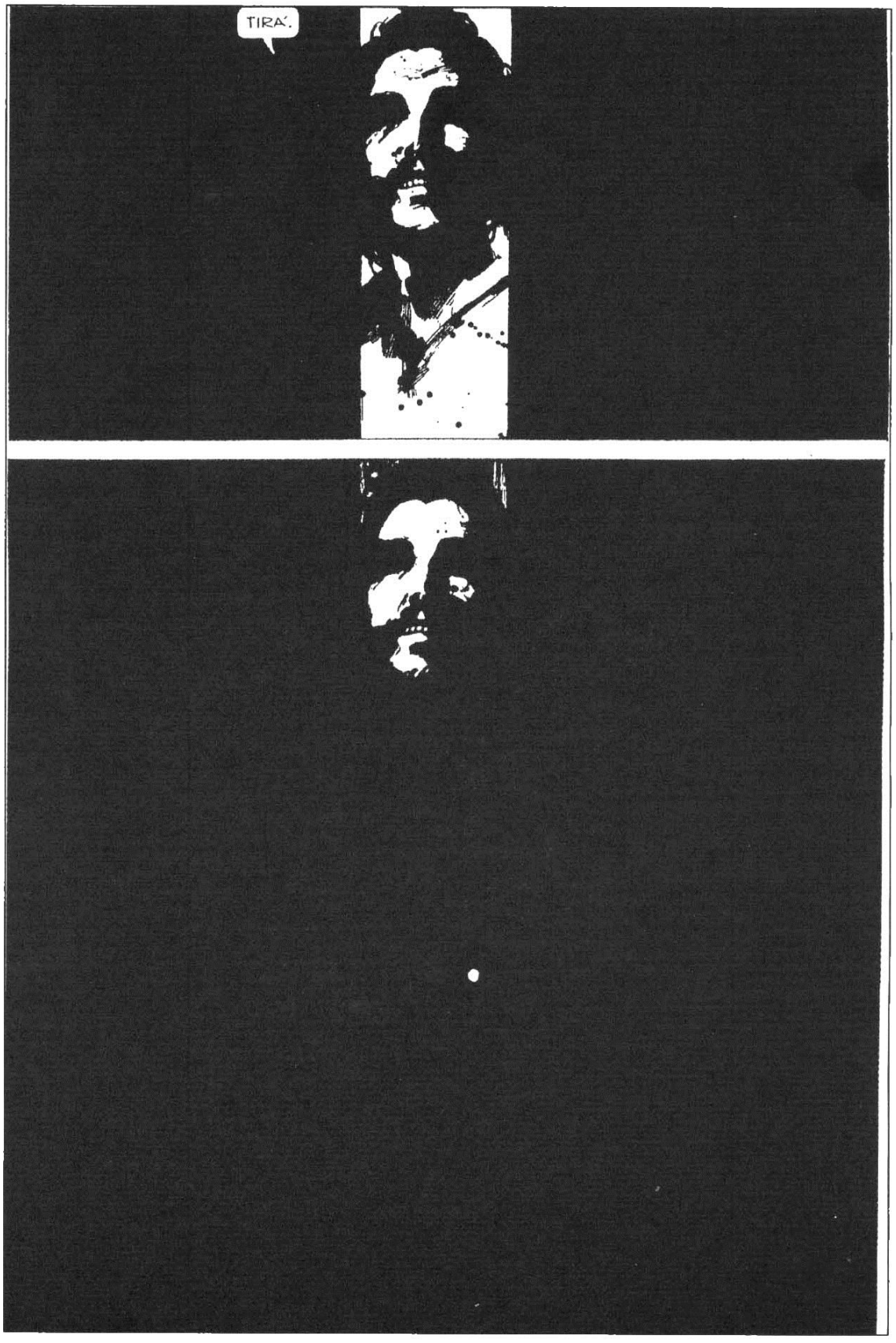

Fig. 4. Alberto y Enrique Breccia, Héctor G. Oesterheld, *Vida del Che Guevara* (1968). Editorial Ediko.

Fig. 5. Alberto Breccia y Héctor Oesterheld, *El Eternauta*. En revista *Gente* Nro. 206, 3 de julio de 1969, Editorial Atlántida.

Fig. 6. Alberto Breccia y Héctor Oesterheld, *El Eternauta*. En revista *Gente* Nro. 208, 17 de julio de 1969, Editorial Atlántida.

Fig. 7. Alberto Breccia y Héctor G. Oesterheld, *Sherlock Time*, *Hora Cero* Nro. 5 (diciembre de 1958). Editorial Frontera.

Fig. 8. Alberto Breccia y Héctor G. Oesterheld, *Mort Cinder: En la peninteciaria – Marlin*, Revista *Misterix* (Nros. 748-751, marzo-abril de 1963). Editorial Yago.

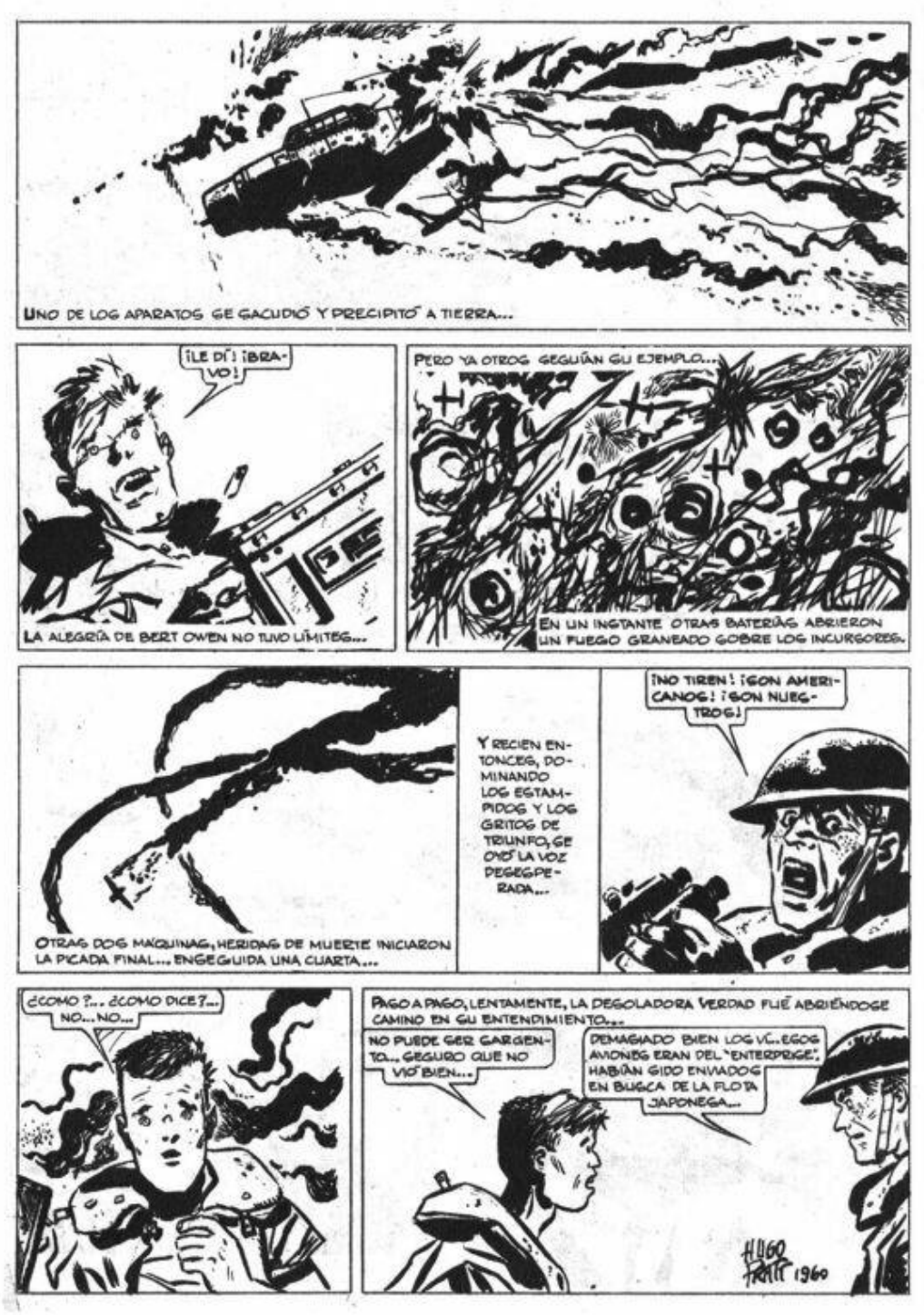

Fig. 9. Hugo Pratt, *Ernie Pike - Pear Harbor* (en *H. G. Oesterheld presenta: Ernie Pike* Nro. 3, noviembre de 1960). Editorial Frontera.

Fig. 10. Revista *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969, Editorial Atlántida.