

La historieta como referente en la literatura popular argentina: el caso de El eternauta (Oesterheld, 1957, 1969 y 1976).

Laura Cristina Fernández.

Cita:

Laura Cristina Fernández (2017). *La historieta como referente en la literatura popular argentina: el caso de El eternauta (Oesterheld, 1957, 1969 y 1976)*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/77>

XII Jornadas de Sociología.

Recorridos de una (in)disciplina. La Sociología a sesenta años de la fundación de la Carrera.

Carrera de Sociología.- UBA Sociales.

Título de la ponencia: **La historieta como referente en la literatura popular argentina: el caso de El eternauta (Oesterheld y otros, 1957, 1969 y 1976).**

Nombre y Apellido Autor/es: Laura Cristina Fernández

Eje Temático 1: Cultura, significación, comunicación.

Mesa 34/ Literatura e imaginarios sociales en la Historia Argentina.

Institución de pertenencia: Becaria postdoctoral CONICET- Facultad de Artes y Diseño- UNCuyo.

E-mail: ninaefe@yahoo.com.ar

Resumen o Abstract.

La obra de Héctor Oesterheld forma parte del corpus referencial de la literatura popular argentina del siglo XX, destacándose en particular la saga de *El eternauta* (1957, 1969 y 1976). Mediante una perspectiva teórico-metodológica que articula a la Sociología del arte con el Análisis del discurso social, intentaremos aquí analizar algunos aspectos por los cuales este fenómeno existe en la actualidad. Delinearemos brevemente las estrategias en el campo intelectual de los años sesenta que permitieron a la historieta introducirse en el mundo del Arte; las características estético-políticas de *El eternauta* (I parte, II versión y II parte) en sus contextos de emergencia y la apropiación simbólica de este autor y de su obra en el imaginario social posdictatorial, con las consecuentes transformaciones y reinterpretaciones en las realidades del siglo XXI.

Palabras clave: historieta- arte/política-posdictadura- imaginario social.

1-Introducción.

En la actualidad, no cabe duda de que la primera obra con la que se asocia a Héctor Oesterheld en el imaginario social, por dentro y por fuera del campo de la historieta, es *El eternauta*. De hecho, hemos observado cómo el personaje ha excedido al autor, convirtiéndose en símbolo de diversas causas relacionadas con las luchas populares contemporáneas, en una imagen que puede servir de cuerpo a reclamos provenientes de diversos grupos sociales, basada en las ideas de resistencia y de “bien común”.

Entendemos que dichas construcciones, la del personaje-símbolo y de su autor, son resultado de varios procesos, políticos, sociales y culturales, y la legitimación de este lenguaje como forma artística es uno de esos fenómenos. Otros aspectos que colaboraron en este sentido están relacionados a ciertas creencias y valores que adquieren/adquirieron hegemonía durante el período posdictatorial, ante los cuales la figura de Oesterheld y de su personaje resultan coherentes para una articulación simbólica.

Como producto cultural, la historieta llegó a legitimarse hace varias décadas como “el noveno arte” aunque las particularidades de su lenguaje implicaron complejidades en las formas de abordar su análisis. Desde que se la considerara como un “género literario”, o bien se la intentara analizar con herramientas exclusivas de las artes visuales, los estudios sobre historieta (desde los años sesenta hasta el presente) han logrado ir desarrollando herramientas y perspectivas mucho más acordes a este objeto de estudio.

En las próximas páginas discutiremos sobre los aspectos mencionados: las estrategias en el campo intelectual que habilitaron la introducción de este lenguaje en el mundo del Arte y, a su vez, dieron visibilidad a Oesterheld y sus obras por fuera del campo de la historieta; al relato y al discurso presente en *El eternauta* (I parte, II versión y II parte) en sus contextos de emergencia; a las interpretaciones y relecturas más importantes que facilitaron la apropiación simbólica del autor y de su obra en el imaginario social posdictatorial.

2-Marco teórico y metodológico.

Para comprender no sólo el carácter de objeto artístico sino también la permanencia en la memoria colectiva de *El eternauta* es preciso aclarar aspectos relativos a la historieta en sí misma, dígame:

como campo, como lenguaje y como producto de la cultura popular. Implica interiorizarse en relaciones complejas entre oficio y teoría, entre productores, editores e intelectuales; en problemas del orden no solo cultural, sino también económico, social y político. Sumado a ello, la densidad discursiva que supone el período que estos relatos abordan, atravesados por procesos de trauma social. Es, entonces, un abordaje complejo y heterodoxo el que precisamos para su análisis. Es un abordaje que se construye *a partir del objeto*, y no viceversa.

Para analizar este fenómeno, articulamos herramientas provenientes de la Sociología del arte (Bourdieu, 1990, 1995; Heinich, 2010; Vazquez, 2010, Von Sprecher y Reggiani, 2011), a fines de determinar las características del campo de la historieta y las relaciones entre sus agentes durante estos años, con elementos propios de la Historia social del arte (Longoni y Mestman, 2010; Richard 2007) para entender sus recorridos, las tradiciones a las que responde este fenómeno y las repercusiones en la actualidad, como así también las perspectivas del Análisis del relato, de los Estudios del discurso social (Barthes, 2003; Bajtin, 1999; Van Dijk, 1995; Voloshinov, 2003) y de los Estudios culturales, ingleses y latinoamericanos (Hall, 1984; Martín-Barbero, 1987; Williams, 1981).

Este análisis se enmarca en un trabajo de investigación mayor, orientado a analizar el proceso de mitificación sobre Oesterheld y *El eternauta* en particular, tanto en el campo de la historieta como en el intelectual y el político. Tal fenómeno es observable tanto en un corpus de discursos como también en las operaciones de diversos agentes dentro de estos campos, por lo cual el objetivo ha sido un estudio que permita definir el transcurso de la historia de las luchas por esa interpretación. En ese marco, las operaciones discursivas sobre las que tratamos en este artículo resultan una línea fundamental a analizar. Tanto la validación de la historieta como un *objeto artístico*, con un “estatuto literario”, y de los historietistas como *autores*, como los discursos desde el campo intelectual, social y político que visibilizan a *El eternauta* como un discurso ético- militante, resultan acciones estratégicas en este sentido. Estratégicas porque introducen y fortalecen en el imaginario social a este relato y a su autor como referentes de la cultura popular, como referentes de la Literatura argentina, aún con las disputas respecto de la autonomía del lenguaje de la historieta respecto del lenguaje literario propiamente dicho.¹

¹ En tal sentido, es sabido que las verdades asumidas desde el campo intelectual y artístico no necesariamente llegan a asimilarse en los demás campos, mucho menos estos debates del orden de lo lingüístico, lo cual explica que en las curriculas escolares se defina a la historieta bajo el error de “género literario”, lo mismo que en imaginario social

Planteamos, entonces, un enfoque epistemológico de nomadismo teórico y metodológico que supone la existencia de “límites borrosos” entre las disciplinas de las que apropia y revisa conceptos y categorías. En particular, los modos en que se entrama lo culto con lo popular y lo masivo; asimismo, revisar las formas en que se construye la memoria sobre el pasado desde la posdictadura en un campo del cual queda tanto que investigar como lo es el de la historieta argentina.

Respecto del corpus de documentos analizados, hemos propuesto una organización en dos grandes *escenas* (Ranciere, 2013), es decir, dos períodos históricos, sociales y culturales entre los cuales existen transiciones y diálogos, no cambios abruptos o quiebres. Si bien los discursos que aquí citamos han sido distinguidos a modo operativo según la línea general que abordan y los principales campos en los que actúan, es importante destacar que estas apropiaciones o transformaciones simbólicas conforman un *todo* entramado mediante agentes, instituciones, espacios de circulación y legitimación y muchos otros discursos. La primera escena, incluye las versiones de *El eternauta* y su relación con las perspectivas respecto de la función del arte y del compromiso político del intelectual en los años sesenta y setenta. La transición a la segunda escena la marca el secuestro y desaparición de Oesterheld (1977) y el fin de la publicación de la segunda parte de *El eternauta* en revista *Skorpio* (1978)². La segunda, pone el foco en la construcción de este guionista y de su obra *El eternauta* como referentes ineludibles del campo de la cultura popular en relación a un proceso más complejo, que es su construcción en “mito popular” de la posdictadura (Fernández, 2012, 2015). Esta etapa se vincula con los debates sobre la memoria reciente y por ello quizá es la parte más compleja, más atravesada de tensiones, disputas y críticas, pero también de confluencias.

3-El eternauta y sus espejos: una narrativa que crece al calor de lo coyuntural.

3.1- Los sesentas y setentas en la relación entre historieta y militancia política.

Existieron determinadas condiciones del campo intelectual e importantes operaciones simbólicas de algunos agentes e instituciones, que facilitaron el lento (y, muchas veces, controversial) camino hacia la legitimación de este lenguaje estético y de sus productores. Durante las décadas del sesenta y setenta, se puso en valor a algunos autores vinculados a un estilo gráfico y narrativo en particular,

general *El eternauta* pertenezca al mismo corpus de referentes que las novelas tradicionales. Quizá la confusión se acrecienta con la imposición en el mercado editorial del término “novela gráfica”, que es una amplia discusión que no corresponde tratar aquí (N. de la A.).

² Oesterheld, poco antes de su desaparición, había alcanzado a enviar el guion completo a la redacción de la revista (N. de la A.).

relacionado con las búsquedas estéticas y políticas en el campo de las artes visuales, de la síntesis y la ruptura con el dibujo clásico. En tal sentido resultaron óptimas a estos criterios de validación las monotipias, collages y manchas por las que indagaba la obra de Alberto Breccia en aquellos años; la síntesis y el dinamismo narrativo de Hugo Pratt; y, claro, la lectura sociopolítica y la revisión de las dicotomías del modelo heroico que proponían los relatos de Oesterheld.

Podemos sintetizar tal legitimación a partir de cuatro cambios centrales en el contexto argentino: a nivel conceptual, la introducción de los estudios sobre medios masivos, la emergencia del *pop-art* y su reformulación argentina y la actualización y relectura de la tradición de arte social mediante los conceptos de herramienta/arma para el cambio y de intelectual comprometido; en el plano de lo económico y social, el cambio sustancial, aunque pueda resultar una paradoja, fue la crisis del mercado de historietas en los años sesenta.

La paulatina legitimación de la historieta como una obra artística, no meramente un producto comercial, condujo a su visibilidad como objeto de estudio académico. Este ingreso por los intersticios del campo intelectual, fue facilitado mediante la introducción de ciertas lecturas relativas a los estudios sobre los medios masivos durante los sesentas, que a su vez alentó a la producción de teoría local. En particular, Umberto Eco (*Apocalípticos e Integrados a la cultura de masas*) y Marshall McLuhan (*El medio es el mensaje*) fueron algunos de los primeros referentes para los intelectuales locales, que hicieron dialogar dichas teorías con el psicoanálisis y la semiología.

Cuando hablamos de una legitimidad de la historieta dentro del mundo artístico y literario, debemos remitir a los debates alrededor de lo masivo, lo popular y lo culto. Estas tensiones existieron desde los sesentas al momento de considerar a las historietas como lecturas válidas por fuera de una función de entretenimiento. Por un lado, la resistencia altoburguesa que profesaban el “buen gusto” (desde el criterio del Arte Moderno) en clara disputa con algunos sectores intelectuales, minoritarios en un comienzo, que introdujeron los primeros estudios lingüísticos y comunicacionales sobre historieta. Se planteaban, entonces, revisiones sobre las posibilidades estéticas, pedagógicas y hasta políticas de este lenguaje “nuevo” y, por sobre todo, se planteaba una desestabilización de los criterios sobre la “alta” y la “baja” cultura. Se trataba de un intento por deconstruir una mirada elitista que identificaba “lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso

con lo emocionalmente frío” (Martín-Barbero, Op.Cit.:152). Estas nuevas concepciones sobre el mundo social funcionaron como engranajes entre agentes y acciones de distintos campos culturales. Se trataba, de una revolución discursiva. No una ruptura, sino más bien de una estrategia paulatina entre varios agentes, pequeñas fracturas que permitieron introducir discusiones dentro de la institución Arte. Como hemos señalado en otra ocasión (Fernández, Op. Cit.), se trató de una serie de operaciones *neovanguardistas*, en el sentido de Foster (2001) o Longoni y Mestman (Op.Cit.), es decir, desde las fisuras del sistema. Cuando hablamos de neovanguardias, nos referimos a aquellos grupos de artistas e intelectuales que propusieron una relectura de los principios de las vanguardias históricas, planteando que en vez de un corte radical con la institución, los cambios debían gestarse desde adentro de la misma, en sus fisuras, a modo de minarla, de alterarla desde sus bases. Esta idea de acción en las fisuras permitirá la existencia de eventos centrales en esta legitimación como lo fue la I Bienal de la Historieta, organizada por Oscar Masotta, Oscar Steimberg y David Lipszick en 1968.

Dicha Bienal, en el marco del instituto Di Tella, que albergaba las producciones culturales más innovadoras del momento, suponía una visibilidad y una legitimación conceptual y estética de este lenguaje dentro de las élites intelectuales que hasta entonces miraban con desdén estos productos populares. Se presentaban, entonces, viñetas de distintas historietas, aisladas del resto de la página, ampliadas, al modo de bastidores de arte tradicional (en consonancia con la propuesta de las obras del norteamericano Lichtenstein) pero también se incluyeron charlas con autores y teóricos, que planteaban temas referidos tanto al oficio, a la estética como al lenguaje. La Bienal en sí, tuvo una lectura amarga por parte de algunos historietistas como Carlos Trillo, quien definió a la misma como un “fastuoso funeral”, en relación a la paradoja de la pompa del evento frente a una crisis del mercado editorial (citado en Vazquez, Op.Cit.).

No obstante estas observaciones de dos autores que también serían críticos en los setentas hasta los noventas, es indiscutible la relevancia que tuvo dicha Bienal en el campo intelectual (y en las lecturas a posteriori) y, por supuesto, Masotta como agente mediador de la legitimación cultural de la historieta. Además de lo ya mencionado, fueron fundamentales para los tempranos estudios sobre historieta sus escritos, en los que se destacó como defensor del uso de los medios como herramienta crítica y revolucionaria (1967,1970), a la par de Steimberg y de Verón. Masotta, además, llevó

adelante la primera revista especializada sobre el tema: *LD. Literatura Dibujada*, cuyos tres números influyeron en la apertura de muchos intelectuales a este nuevo objeto de estudio.

Sin duda, la revisión que supuso el *pop-art* respecto del aura artística moderna y del arte como concepto más que objeto “bello”, junto con las propuestas rupturistas de los *happenings* y las *performances*, habilitaron la emergencia de prácticas artísticas heterodoxas que, dada la coyuntura de nuestro país, se tradujeron también como formas de acción social y política. Sin entrar en el análisis de casos que han sido investigados en profundidad (ver Longoni y Mestman, Op. Cit.), nos reducimos aquí a destacar la importancia que tuvieron para Oesterheld en particular, los valores ético-políticos sobre la obra artística, valores influyentes para muchos actores culturales de ese momento que se vincularon a la militancia política desde la práctica artística e, incluso, algunos de ellos la abandonaron para dedicarse de lleno a la acción armada. El arte en general es entendido por Masotta como una herramienta revolucionaria, tesis con la que aborda el prólogo de *La historieta en el mundo moderno* (Op.Cit.). Este principio se ajusta a una metodología y a las inquietudes estéticas, sociales y políticas del modernismo y se alinean con los criterios de los artistas del “itinerario del '68” (Longoni y Mestman, Op. Cit.).

Nos detendremos ahora en el último cambio sustantivo que mencionamos párrafos atrás: la crisis. En el esquema de los años sesenta y setenta, se manifiesta una merma en los consumos de historietas, en parte por un desplazamiento del público juvenil hacia la televisión, sumado a la llegada de las revistas mexicanas de editorial Novaro. Esta será la primera crisis económica importante que sufrirá el mercado local, pues sucederá otro episodio más radical en la década del noventa, extendiéndose un poco más allá de la crisis del 2001 y, luego, de forma por el momento un tanto menos virulenta, en la actualidad. No obstante, en esta crisis de los sesentas, presenta una doble lectura: como reestructuración del sistema y/o pérdida de valores o bienes, pero también como espacio de nuevas oportunidades o posibilidades de acción en el campo.

Por un lado, los aspectos de indudable negatividad, es decir: el cierre en etapas de editorial Frontera, fundada y dirigida por Héctor y Jorge Oesterheld (quienes en 1961 venden los títulos a editorial Ramírez, aunque ya en 1963 desaparecen definitivamente sus revistas-; un destino similar con editorial Abril -que vende sus títulos en 1962 a editorial Yago, la cual mantiene la edición de la revista de historietas Misterix hasta 1965) y de Nopra en 1962 (dirigida por Landrú), solo quedan en pie las editoriales ya consolidadas como Atlántida y Columba; y la consecuente diáspora de artistas

hacia el mercado extranjero. Por otra parte, este desbarajuste económico supone que se elaboren algunas estrategias de supervivencia, entre las cuales pueden apreciarse ciertas innovaciones para el campo local. Encontramos, por ejemplo, el crecimiento de algunos espacios alternativos para la publicación y circulación de historietas no -humorísticas, “serias” o “para adultos”, como revistas de actualidad; hasta revistas de una sola entrega y la publicación en formato libro, que aplicaba un modelo de edición ya efectivo en otros países (el álbum francés, la *graphic novel* norteamericana). La llegada a un nuevo público joven y/o intelectual, a un público que vuelve o empieza a leer historietas de adulto, tiene relación con aquella legitimación cultural a la que nos referíamos con anterioridad. Con estos cambios del campo de la circulación y los consumos, también se articulan cambios a niveles narrativos y estéticos en la producción de historietas. Posiblemente la figura que emerge con mayor visibilidad es la de Alberto Breccia, con una carrera que venía de la década del cuarenta en editorial Abril, pero es en los sesentas donde comienza a manifestar una búsqueda estética que quiebra con la norma y que establece un modelo a seguir para varias generaciones de dibujantes (algunos considerados entre los lectores y la crítica como sus “herederos” en el uso del blanco y negro, por ejemplo José Muñoz, Domingo “Cacho” Mandrafina, Horacio Lalia, Eduardo Risso, entre otros).

3-2: *El eternauta* según Oesterheld: la tradición de la ciencia-ficción revisada en clave (cada vez más) política.

Intentaremos aquí comparar los relatos de *El eternauta* con guion de Oesterheld (1957, 1969 y 1976), a fines de establecer algunas características principales, observar cómo dialogan entre sí y qué discursos conforman, a fines de poder entender cuál es la base que se retoma en su construcción posdictatorial. En base a lo investigado en otras oportunidades (Fernández, Op.Cit.), aquí rescatamos tres ejes para analizar el discurso presente en los relatos que conforman la saga madre de *El eternauta*. No son los únicos elementos, pero sí los que creemos más pertinentes para entender la relación de esta historieta con la literatura y, además, llegar a comprender su vigencia como relato popular a cuarenta años de la desaparición de su guionista.

3-2-a: *El uso de la ciencia ficción distópica como metáfora de la coyuntura del presente.*

Las distintas partes y versiones de este relato están atravesadas por la coyuntura sociopolítica de cada momento, por las condiciones del campo de la historieta y por las perspectivas asumidas por sus autores en cada caso. Durante los años en los cuales se publicó el relato inicial de *El eternauta*,

lo que hoy entendemos como la I parte, la circunstancia era próspera en la editorial Frontera, sus revistas llegaban a un público joven y masivo. Oesterheld planteaba relatos desde una mirada humanista, como en varias ocasiones ha explicado Sasturain (1995, 2010): una revisión de los paradigmas de heroicidad, de las divisiones categóricas de “maldad” y “bondad” de los relatos folletinescos más tradicionales. En esta primera parte, la relación con el dibujante Solano López parecía no presentar roces del tipo ideológico (es probable que ni siquiera fuera un tema en discusión) y el relato muestra durante los dos años una fluidez del oficio en la que ni siquiera hizo mella las supuestas disputas por cuestiones económicas del último tramo (que, finalmente, llevaron a la quiebra de la editorial).

Diferente fue la situación en las otras dos historietas, tanto la reversión que hiciera el guionista junto a Alberto Breccia en 1969 como la continuación, de nuevo junto a Solano, en 1976. Cambió el contexto, la coyuntura. Y cambió Oesterheld. Veamos: entre la aparición de la II versión y la II parte existen solo siete años, pero este período muestra la profundización de la violencia en la vida social, violencia que es aludida tanto en la representación gráfica como en el uso de vocablos, la construcción de personajes y escenas desde estas historietas. Oesterheld, ya a fin de los sesentas, comienza a revelar su cercanía con el peronismo de izquierdas hasta, finalmente, militar en Montoneros a partir de 1973, junto con sus hijas, según lo que cuenta Elsa Sánchez en los documentales *H.G.O.* (Baylo y Stefanello, 1999) e *Imaginadores* (Fiore, 2008). Por otra parte, fue posiblemente una creencia equivocada de “modernidad” la que motivó, en mayo de 1969, a los editores de una revista de personalidades y farándula como *Gente*, publicar una versión actualizada de *El eternauta*, pues el grado de experimentación formal del trabajo de Breccia y el tono político del guion resultaron objeto de conflicto. Oesterheld alguna vez comentó que al dibujante le sugirieron varias veces, desde la redacción, que modificara el estilo, pero Breccia se negó, lo cual habría precipitado la cancelación de la historieta (citado en Trillo y Saccomano, 1980).

El panorama sociopolítico es más radicalizado cuando surge *El eternauta* II parte. Concebido como una continuación de las anteriores (que el relato sugiere como realidades alternativas, recurso que se volverá a utilizar para las partes de la saga que no fueron escritas por Oesterheld, ya en la posdictadura), esta historieta comienza a publicarse en el Libro de Oro N° 2 de revista *Skorpio*, de ediciones Récord, en diciembre de 1976 y continúa mensualmente hasta abril de 1978. Para entonces, la agrupación Montoneros ya lleva dos años en la clandestinidad y Oesterheld pertenece a

su sector de prensa denominado Partido Auténtico (Von Sprecher y Reggiani, 2011). Tal pertenencia, implica que el guionista deba extremar los cuidados para hacer llegar sus textos a la editorial, ya sea mediante terceros o bien dejándolos durante la madrugada. En el transcurso de 1976 y 1977, las cuatro hijas de Oesterheld son asesinadas o desaparecidas, junto a sus parejas e hijos. El dibujante Solano López, en esta II parte muestra su disenso con la ideología que lee en los guiones, no obstante, continúa realizando la historieta incluso hasta después de la desaparición del guionista, que había logrado hacer llegar su trabajo a la editorial. La historieta, entonces, se siguió publicando hasta 1978, año en el que, se supone, fue asesinado Oesterheld cerca de la zona de Mercedes, provincia de Buenos Aires.

La intertextualidad es un recurso fuerte en estas dos historietas de *El eternauta*. Por un lado, se debe en gran parte a los vínculos que establecen estos relatos con el cine, la literatura y la televisión de la época y, por otro lado, se muestra en las autorreferencias presentes en esta saga de historietas. Tal cuestión puede observarse claramente en la II parte, en la cual se elabora parte del relato de ficción en base a hechos que efectivamente sucedieron en la realidad externa al mismo, como lo fueron las publicaciones de la I parte y la versión de 1969. De tal manera, la historieta convierte la realidad externa a la ficción en auxiliar de la misma, a fines de otorgar mayor veracidad al relato. Un ejemplo de esto es el comienzo del relato de la II parte, donde el personaje Germán informa a sus incrédulos escuchas: “Germán -¡Todavía no les dije que **yo mismo** hice publicar la aventura! (...) Favalli: ¿Qué hizo publicar la aventura? ¿Lo que **Juan le contó**? Germán: ¡Sí! ¡Con su apodo como título, señor **Salvo!**; **“El Eternauta”!** ¡Dos veces se editó en revistas! ¡Y una tercera vez como libro, en **1976!**” (Oesterheld y Solano López, 1994: 26-27, negritas en el original). En esta segunda parte se dan por presupuestos muchos conocimientos adquiridos en la anterior versión del relato (como la “glándula del terror” o la jerarquía entre los enemigos). Debido a ello, el foco central no es descubrir la verdad, sino destruir al invasor-opresor.

Los antagonismos muestran jerarquías en todas estas historietas, aunque con diferencias en el abordaje. Existe un nivel de enemigos más básicos en su construcción como personajes, como es el caso de los Gurbos o los hombres-robot, pero es diferente en el caso de los Mano en la I parte y en la versión de 1969, pues no tienen una moral simple. Actúan como crueles invasores, hasta que se develan vulnerables, títeres de una monstruosidad mayor. Este gran Mal es irrepresentable, no tiene rostro, no se muestra explícitamente, ni siquiera tiene un nombre definido: se trata de los Ellos. En

cambio, en el relato de la II parte se mantiene la complejidad de los Mano y Oesterheld crea un tipo de “soldado”: los Zarpos, que funcionan como un “grupo de tareas” y reemplazan el rol de los hombres-robot de las versiones anteriores. Con la representación gráfica del Ello, una cierta mística sobre el enemigo se pierde y adquiere un nivel más explícito y moral. Lo interesante en esta II parte, es la construcción del líder, Juan Salvo, como un personaje contradictorio, a veces emocionalmente frío y radical en sus medidas. El relato es más dramático que la versión de 1969, las luchas son más sangrientas y, en casi todas, el Eternauta mata a algún enemigo o sacrifica a alguno de los propios. Desde aquella I parte de fines de los cincuenta hasta esta II escrita desde la clandestinidad casi veinte años después, la mirada de Oesterheld sobre la lucha social va endureciéndose: torna la pretensión de restauración de la cotidianeidad perdida en una búsqueda por el cambio radical, desde una conservación incuestionable de los suyos hasta la introducción de la noción de mártir y de heroicidad revolucionaria (Roig, 1984).

3-2-b: *La idea de “héroe colectivo”.*

El concepto de “héroe colectivo” es una construcción posterior al inicio de la saga, pues surge del mismo Oesterheld en 1975 (en Trillo y Saccomanno, Op.Cit.), ya como militante en Montoneros. Se trata, entonces, de una interpretación *a posteriori* de aquella primera obra. Tal operación de resignificación puede leerse en el editorial para la reedición de dicha historieta (en 1975, por editorial Récord), cuando el autor afirma: “el héroe verdadero de EL ETERNAUTA es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe “en grupo”, nunca el héroe individual, el héroe solo” (en Oesterheld y Solano López, 1975:3, mayúsculas en el original). Con tal revisión plasmada en la noción de héroe colectivo, el guionista da relevancia a las heroicidades de los personajes secundarios de la historieta, o al menos así considerados hasta el momento, fomentando una mirada enaltecida de la acción colectiva.

Si bien esta noción es rica para las interpretaciones en posdictadura, lo cierto es que, en lo que respecta al relato en sí, el rol protagonista heroico es claro, lo que cambia es su relación con el resto de los personajes. Vemos cómo el personaje de Salvo, en las versiones de 1957 y 1969, es crítico hacia la belicosidad que le es impuesta, contraponiéndose al Eternauta de la II parte, quien no solo la fomenta sino también llega a utilizar a los suyos como señuelo para los enemigos. También así es notorio el cambio sobre la mirada hacia la militancia a lo largo de estos relatos. En la versión de

1969, la figura del luchador está simbolizada en Franco, el tornero joven, no corrompido por el sistema. Precisamente esta particularidad es la que lo contrapone al capitán y a algunos de los reclutas quiénes, aunque del lado de los teóricamente “buenos”, matan impunemente a los subalternos. En la II parte (1976-1978), la juventud (representada en María, Nico, Cascote, entre otros) es valiente y luchadora, pero siempre actúa bajo la premisa del Eternauta, no lo cuestionan como sí hacen los viejos (Germán y Biguá) cuando el líder del grupo toma medidas incomprensibles para el resto o sacrifica a algunos en el camino a la liberación.

3-2-c: La potencia simbólica del personaje.

La imagen del Eternauta que se ha multiplicado en los últimos años en pancartas, estenciles, afiches, remeras y demás, es la imagen icónica de la I parte, dibujada por Solano López, pero es importante aclarar que no es la representación de este héroe en sus versiones más marcadamente políticas. Se trata de una conjunción de la gráfica de la I parte con el contenido, el significado sociopolítico, de la II parte. Observamos que Alberto Breccia y Solano López encaran de distinta manera la representación del héroe, no solamente a razón de su estilo gráfico. En la I parte de la saga, Solano, con un dibujo en la línea del cómic clásico norteamericano (es decir, anatómicamente correcto y detallista) nos muestra un traje aislante en el cual el rostro del protagonista es casi completamente visible: Salvo aún no se ha convertido en Eternauta. En la II versión, Breccia muestra un diseño más complejo, con antiparras en vez de visor, y una máscara antigua que esconde el rostro de Salvo. Este cambio se desplaza de la poderosa imagen que representa la mirada del protagonista, tan explotada gráficamente por Solano. El Eternauta “que recuerda ser Salvo”, es el personaje de la II versión: un hombre aparentemente joven, cuyo rostro está poblado de líneas, un ser de edad indefinible. Ya en la historieta de 1976-1978, Juan Salvo no precisa ponerse el traje para ser el Eternauta: le basta con recordar. Es así como Solano lo dibuja con gorra, ropa de caza y botines, portando armas de fuego desde el comienzo, barbudo, menos apolíneo que en la I parte: Salvo se ha convertido en el Eternauta, y esto supone que el “padre de familia” ha cedido su lugar al sobreviviente y al luchador.

Para cerrar este breve análisis, cabe agregar algunos aspectos que servirán para comprender el discurso estético-político que sería la base por la cual este autor y su obra ingresan al corpus de obras narrativas populares en la posdictadura. En principio, este vínculo con las demandas de época que hemos explicado también relaciona su imagen con un grupo de escritores comprometidos con la

política que adquirieron un carácter referencial con el “retorno a la democracia”. El más cercano, por edad y transcurso ideológico, es Rodolfo Walsh.

Abarcando un corpus más amplio de historietas que realizó entre 1968 y 1978, podemos confirmar el uso de los vocablos renovados (como “militancia”, “arte comprometido”, “coyuntura”, “rescate cultural”, “nacional y popular”), la certidumbre en el inminente cambio integral de la estructura social, la idea de liberación ligada a concientización del hombre con ideas que aparecen y se enfatizan en Oesterheld, como en otros artistas *engagé* de su época que concibieron una fusión entre práctica estética y práctica social, que lo real se convierte en material y fundamento del arte.

4-Consideraciones finales: El héroe-mártir militante como eje de la construcción posdictatorial y la pervivencia en la memoria social del presente.

El complejo proceso que lleva a este autor y a su obra a convertirse en referentes de la cultura popular en posdictadura se puede resumir en tres momentos: el del Oesterheld como Padre de la Aventura; el del Oesterheld como desaparecido, el del Oesterheld como militante. En otra ocasión (Fernández, Op. Cit) hemos señalados los matices de tal proceso y una diversidad de documentos que, por cuestiones de espacio, deberemos dejar de lado aquí. No obstante, intentaremos explicar, en líneas generales, el posicionamiento que los discursos hegemónicos de cada escena presentan y de qué manera se alimenta esta formación mítica en el imaginario social.

La desaparición de Oesterheld no fue un hecho conocido socialmente hasta la posdictadura. Incluso, en sus círculos laborales y de amigos, se corrían suposiciones de exilio. Un hecho clave para apreciar la muy paulatina visibilidad de esa realidad, es el generado a raíz del artículo que Juan Sasturain escribiera el 24 de julio de 1978 en diario *Clarín*, titulado “El Eternauta” (reproducido en Sasturain, Op.Cit.). Allí, el periodista refiere a un exilio del autor. Pocos días después, recibe una llamada en la redacción del diario: es Elsa Sánchez, preguntando si él sabe dónde está su marido.

Sasturain recuerda cómo descubrió la terrible historia de esa familia, lo que lo llevó a publicar numerosos artículos en los años posteriores, denunciando la desaparición del guionista. Entre los más destacados, debemos resaltar su colaboración en el número especial de revista *Feriado Nacional* (enero de 1984), dedicado puntualmente a dicha demanda. No solo textos de Sasturain, sino también el ominoso testimonio de Eduardo Arias, “Oesterheld: yo compartí su celda”, y el poster “¿Dónde está Oesterheld?”, dibujado por Félix Saborido, que cobró una enorme dimensión en los años siguientes. En el resto de la década de los ochentas, la revista *Fierro* (Ediciones de la

Urraca) llevó adelante el discurso que posicionó a Oesterheld como “Padre de la Aventura” (Sasturain, Op. Cit.) y también lo visibilizó como desaparecido. No obstante, su militancia era aún un tema tabú en los ámbitos mediáticos, influencia de esa connotación oscura que había cobrado la militancia de los setentas bajo la “Teoría de los dos demonios”. Para construir una “víctima inocente” parecía necesario, entonces, ocultar su horizonte de compromiso militante. Vezetti (2009) distingue una diferencia entre la operación de “recuperación del pasado” en donde el papel del héroe y la gesta heroica es troncal, respecto de los relatos sobre la “memoria reciente”, donde la heroicidad es reemplazada por la figura de la víctima. En el caso en las mencionadas *Fierro* y *Feriado Nacional*, la víctima se construye como referente, no obstante mantiene una referencia heroica que se enfatizará décadas más tarde bajo la figura del mártir.

Durante los años del “Menemismo” (1989-1999), vemos este transcurso de la demonización al silencio, la invisibilidad, respecto de la militancia. El choque entre el relato revolucionario moderno y el relato de esa contemporaneidad neoliberal se clarifica en los que se ha dado en llamar “políticas del olvido” (Vezetti, Op. Cit.), particularmente en dos medidas estatales que significaron un retroceso en los DDHH: las leyes de “Obediencia debida” y de “Punto final”. No obstante, en los discursos marginales a dicho relato oficial hegemónico, comienza a surgir una mirada relativamente crítica hacia la militancia de Oesterheld: es lo que hemos denominado “etapa documentalista” sobre este autor (Fernández, Op.Cit), período que excede los noventas y llega hasta fines del 2000, en donde se destacan los filmes, ya mencionados, *HGO* e *Imaginadores*. En algunos casos, dicho compromiso político es cuestionado (por ejemplo, por Solano López o Elsa Sánchez), en otros, se reivindica, aunque se mantienen distancias éticas con la acción armada (Leopoldo Presa, Alfredo Prior, entre otros); y, finalmente, se muestran testimonios de ex militantes (Miguel Fernández Long y Abel Madariaga). Se trata de un intento por (re)construir el pasado militante desde los fragmentos, desde la memoria de sus conocidos, compañeros y amigos. Los discursos de esta última etapa, coexisten y se articulan con otras formas de estudio y apropiación simbólica del guionista y de obras, apropiaciones que tienen como disparador el año 2007, cuando coinciden el 50^a aniversario de la publicación de *El eternauta* (I parte) con el 30^a aniversario de la desaparición de Oesterheld. La serie de muestras- homenaje desde el campo de la historieta y desde el campo político discursivamente fortalecieron su lugar referencial en el grupo de autorxs mártires, asesinadxs o detenidxs durante la última dictadura. Dicho discurso, con matices y algunas diferencias, se observa

tanto desde los grupos de militancia de izquierdas como desde los ámbitos oficiales, mediante la renovación y avance de las políticas en DDHH desde el gobierno de Néstor Kirchner, mediante la nulidad de las leyes antes mencionadas y el posterior avance de los juicios a genocidas), implicó una actualización de este relato de resistencia en el imaginario social general y una apropiación dentro de la mística militante del kirchnerismo, en particular desde la muerte de Kirchner en 2010 y esa transposición del mito del héroe mártir que supuso la construcción semántica del discurso sobre el “Nestornauta” .

Desde 2010 a la fecha, varios elementos han afectado el imaginario respecto del personaje-ícono Eternauta, no sucediendo lo mismo con su autor. En cierto sentido, Oesterheld ha quedado al margen del fenómeno contemporáneo alrededor del Eternauta y sus derivaciones en el campo de la política y de la cultura popular, como puede verse en las pancartas, afiches y demás objetos que poblaron las marchas kirchneristas hasta 2015 y que persisten como renovados símbolos de resistencia neoliberal desde el ascenso de Mauricio Macri al poder. Por otra parte, el imaginario sobre este autor dentro del campo de la historieta y el intelectual, mantiene su poder sin reducirse al relato del Eternauta. Marcas de ellos son las publicaciones (libros, artículos periodísticos y académicos, antologías de sus obras menos conocidas) que han proliferado en los últimos siete años, sumado a muestras destacables como *Huellas de una invasión*, durante las ediciones 2014, 2015 y 2017 del festival de historietas Comicópolis.

5-Bibliografía.

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

BARTHES, R. (1968). *El efecto de realidad*. París: Escuela Práctica de Altos Estudios.

----- (2003). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F.: Grijalbo.

----- (1995). *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ, L. (2010) *La resistencia. La transformación de la historieta en instrumento artístico pedagógico durante las décadas del '60 y '70. Héctor G. Oesterheld y la creación de una nueva poética*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

----- (2015) *Oesterheld como mito popular: el autor y su obra, desde la historieta como herramienta de cambio social hasta la transformación en símbolo político (1968-2010)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (esp. en Comunicación). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.

HALL, S. (1984) *Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”*. En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

- HEINICH, N. (2010). La sociología del arte. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LONGONI, A. y M MESTMAN (2010) Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires, Eudeba.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987) De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili.
- MASOTTA, O. (1966) Técnica de la historieta. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- (1970) La historieta en el mundo moderno. Barcelona: Paidós.
- OESTERHELD, H y A. BRECCIA (1997) El eternauta y otras historias. Buenos Aires: Colihue.
- y F. SOLANO LÓPEZ (1975) El eternauta. Buenos Aires: Récord.
- (1994) El eternauta II parte. Buenos Aires: Récord.
- RANCIÈRE, J. (2013) Aisthesis: escenas del régimen estético del arte. Buenos Aires: Manantial.
- RICHARD, N. (2007) Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROIG, A. (1984) Narrativa y cotidianeidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano. Quito, Ecuador: Belén.
- SACCOMANNO, G. y C. TRILLO (1980). Historia de la Historieta Argentina, Ediciones Récord, Buenos Aires.
- SASTURAIN, J. (1995) El domicilio de la aventura, Colihue, Buenos Aires.
- (2010) El Aventurador. Una lectura sobre Oesterheld. Buenos Aires: Aniquilina.
- VAN DIJK, T. (1995a). Discourse semantics and ideology. En Van Dijk (Ed.). Discourse & Society (243-289). Londres: Sage Publications.
- (1995b) Discourse analysis as ideology analysis. En: Schäffner, C. y Wenden, A. (Eds.) Language and Peace. (pp. 17-33). Aldershot: Dartmouth Publishin.
- VAZQUEZ, L. (2010) El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina, Paidós, Buenos Aires.
- VEZETTI, H. (2009) Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos. Buenos Aires: Siglo Veintiuno).
- VON SPRECHER, R. Y REGGIANI, F. (Eds.) (2011). Teorías sobre la Historieta. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.
- VOLOSHINOV, V. (2009) El marxismo y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Godot.
- WILLIAMS, R. (1981) Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Barcelona: Paidós.