

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I - Volumen 10 - Mayo 2012

Artes Secuenciales

Sequential Arts

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volumen 10 - May 2012

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION



Comité editorial / *Editorial Board*

DIRECCIÓN / EDITORS

José Luis Blas Arroyo - blas@fil.uji.es
José Ramón Prado Pérez - prado@ang.uji.es

COMITÉ CIENTÍFICO / ADVISORY BOARD

José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
Freda Chapple (University of Sheffield)
Marianna Chodorowska-Pilch (University of Southern California)
Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo)
Amelia Howe-Kritzer (University of St Thomas)
Georges Laferrière (Université du Québec à Montréal)
Humberto López Morales (Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española)
Juan Vicente Martínez Luciano (Universitat de València)
Emilio Ridruejo Alonso (Universidad de Valladolid)
Carmen Silva Corvalán (University of Southern California)
Ezra Talmore (Editor, *The European Legacy*)
Hernán Urrutia Cárdenas (Universidad de Deusto y del País Vasco)

COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Antonio Ballesteros González (Universidad de Castilla-La Mancha)
José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
María José Coperías Aguilar (Universitat de València)
Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla)
María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I)
María Victoria Gaspar Verdú (Universitat Jaume I)
María del Pilar Moliner Marín (Universidad de Salamanca)
Eloísa Fernanda Nos Aldás (Universitat Jaume I)
Ignasi Navarro i Ferrando (Universitat Jaume I)
Sonia París Albert (Universitat Jaume I)
Santiago Posteguillo Gómez (Universitat Jaume I)
José Ramón Prado Pérez (Universitat Jaume I)
Francisco José Raga Gimeno (Universitat Jaume I)
Elizabeth Russell (Universitat Rovira i Virgili)
Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I)
Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)
Mónica Velando Casanova (Universitat Jaume I)

CULTURA,
LENGUAJE
Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Culturales
de la Universitat Jaume I
Volumen 10 – Mayo 2012

CULTURE,
LANGUAGE
AND REPRESENTATION

Cultural Studies Journal
of Universitat Jaume I
Volume 10 – May 2012

Artes
secuenciales

Sequential
Arts



© Del text: els autors i les autores, 2012

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

Fax: 964 72 88 32

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

DOI CLR n.º 10: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2012.10>

Dipòsit legal: CS-34-2004

Imprimeix:



Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Índice / Contents

5 **Presentación / Editorial**

Artículos / Articles

- 9 Introducción: Artes Secuenciales entre el margen, el arte y la industria.
LAURA VAZQUEZ
- 15 Una aproximación a las *geografías imaginarias* en la obra de Ignacio Minaverri
MARIELA ACEVEDO
- 35 Políticas públicas de apoyo a la industria cultural de la historieta. Hacia un catálogo de casos
LUCIANO BROM
- 47 *Docteur Jekyll & Mister Hyde* de Mattotti-Kramsky, el quiebre del verosímil
LAURA CECILIA CARABALLO
- 65 Una lectura palimpsestuosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta
ANABELLA CASTRO AVELLEYRA
- 83 Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina
LAURA CRISTINA FERNÁNDEZ y SEBASTIAN HORACIO GAGO
- 97 El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas
JORGE MONTEALEGRE ITURRA
- 111 Figuras retóricas verbales y visuales en la conformación de un estilo de autor: las caricaturas políticas del semanario satírico francés *Le Canard enchaîné*
ANA PEDRAZZINI y NORA SCHEUER
- 129 «La única verdad es la realidad»: apuntes sobre la noción de «historieta realista»
FEDERICO REGGIANI

- 139 El mundo según el *gap*. la historieta como filosofía del arte
PABLO TURNES
- 155 Sobre el estado de los archivos de historieta en la Argentina: entre
investigadores y coleccionistas
LAURA VAZQUEZ
- 175 El desmontaje de creencias bien fundadas: elementos para una sociología
de la historieta
ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER

Reseñas / Book Reviews

- 193 JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *El moderno endecasílabo dactílico,
anapéstico o de gaita gallega* (María Luisa Burguera Nadal)

- 195 **Autores / Authors**

Presentación

El volumen 10 de CRL, de cuya edición se ha ocupado la profesora Laura Vazquez¹ (Universidad de Buenos Aires-Conicet), propone una selección de artículos y ensayos que abordan el campo de las *Artes Secuenciales* desde distintas perspectivas y disciplinas. El objetivo ha sido pensar temas y objetos de la historieta y el humor gráfico con la intención de articular recorridos y establecer discusiones. Las distintas categorías, intereses y problemas ordenan los trabajos de los investigadores, se pliegan entre sí, se superponen, contradicen y entablan lazos de filiación o querrela. En ningún momento se ha buscado silenciar esas voces para dar cuenta de un todo homogéneo y equilibrado. Por el contrario, este volumen busca poner en primer plano los distintos modos de abordaje con la meta auspiciosa de cimentar un campo plural y productivo. Entendemos que las historietas constituyen uno de los medios expresivos más singulares de la cultura contemporánea. Abordar los objetos, prácticas y contextos de las llamadas «narrativas gráficas» no puede ser otra cosa que una agenda en construcción. Durante buena parte del siglo veinte, los historiadores y críticos de los medios y la cultura miraron «hacia otro lado». Recién en los últimos años, asistimos a la concreción de un campo de estudios y a la construcción de una especialización programática en *Artes Secuenciales*. Este volumen pretende integrar ese movimiento de manera inclusiva y multidisciplinar poniendo en escena algunos de sus temas predilectos: las adaptaciones e intertextualidades, la cuestión de los archivos, colecciones y políticas públicas, la problemática del arte y la cultura de masas, los distintos formatos y soportes, la industria editorial, el campo de disputas y creencias, los géneros, estilos y reenvíos entre historieta, política y memoria.

1. Aunque la acentuación del apellido Vázquez en español es prescriptiva, por expreso deseo de su portadora, en esta edición aparecerá sin tilde. (Nota editorial)

Editorial

Volume 10 of *Culture, Language and Representation*, guest edited by Laura Vazquez¹ (CONICET), approaches the field of the Sequential Arts from a number of academic disciplines and perspectives. The aim of this monographic issue has been to explore graphic humour and comic books in order to open up a dialogue and debate that will provide an overall picture of the topic at hand by identifying points of overlap and contention. As one of the most exciting expressive mediums in contemporary culture, comic books demand our attention regarding the construction of what could be termed an aesthetics of «graphic narratives». Having been neglected over the twentieth century, it constitutes a work in progress that should be included under the area of the Sequential Arts. The current volume has attempted to articulate this field of study by looking into some of its more distinctive features from an inclusive and multidisciplinary perspective: adaptation and intertextuality; the question of the archive, public policies and collections; the problematic relationships between art and mass culture; the various lay-outs; the publishing industry; the fields of contention and ideology; genres; styles; and the interrelations among comic book, politics and memory.

Laura Vazquez holds a PhD. in Social Science from UBA. She is currently a researcher for CONICET and teaches «History of the Media» in the Communications Degree at UBA. She is based at Gino Germani Institute, University of Buenos Aires. She has led various research

1. Though the surname "Vázquez" in Peninsular Spanish carries diacritic stress, it will exceptionally appear without in this volume due to the express desire of its holder.

Laura Vazquez es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, investigadora del CONICET y docente en la cátedra Historia de los Medios, carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). En la misma carrera, dicta el seminario de grado *Artes Secuenciales: historieta, cultura y mercado en la Argentina*. Ha sido becaria doctoral y postdoctoral del CONICET. Su sede de trabajo es el Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Vazquez dirigió el proyecto «Historiografía de la historieta: hacia un programa de transformación de las artes visuales». Ha participado de varios equipos UBACyT y en la actualidad integra el proyecto: «Historia de los medios en América Latina. Problemas de historiografía y archivo» UBA, 2012-2014. Es miembro del Grupo Editor REHIME. Asimismo se desempeña como profesora de postgrado y ha sido invitada como expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Organizó simposios y paneles sobre historieta y humor gráfico. La autora ha publicado numerosos artículos vinculados a la relación historieta-cultura-sociedad. Entre sus libros: *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Editorial Paidós, 2010) y en prensa: *Punto y Línea. Escritos sobre historieta argentina* (Agua Negra, 2012). Vazquez dirige el Congreso Internacional de la Historieta y el Humor Gráfico «Viñetas Serias» (2010; 2012). Paralelamente a su actividad crítica, ha publicado novelas gráficas en España: *Historias Corrientes* con dibujos de Federico Rubenacker (Ediciones de Ponent) y *Entreactos* con dibujos de Dante Ginevra (editorial Astiberri). En la actualidad, desarrolla proyectos historietísticos, realiza una tira semanal para TELAM con dibujos de Dante Ginevra, escribe su sección mensual «Ojo al Cuadrado» para la revista *Fierro*, realiza una investigación sobre Dante Quintero y concluye un libro sobre Copi para el FCE. Para conocer más sobre la editora ver su sitio personal: <http://lauraVazquezhutnik.blogspot.com.ar/>

projects, such as «Historiography of the comic book: towards a model to transform the visual arts» and «History of the media in Latin America. Historiographic and archive questions» (2012-2014). She belongs to the editorial board of REHIME. Her publications include: *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta en Argentina* (Editorial Paidós, 2010) and *Punto y Línea. Escritos sobre historieta argentina* (Agua Negra, in press). She has also published graphic novels in Spain: *Historias corrientes* with illustrations by Federico Rubenacker (Ediciones de Ponent) and *Entreactos*, illustrations by Dante Ginevra (Editorial Astiberri). She currently contributes with a weekly comic strip to magazine *TELAM* and a monthly section in magazine *Fierro*, while completing research on Dante Quintero and Copi. To learn more about the guest editor, you may access her personal web page, <<http://lauraVazquezhutnik.blogspot.com.ar>>.

Introducción / *Introduction*

Artes Secuenciales entre el margen, el arte y la industria

LAURA VAZQUEZ

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – CONICET

Este volumen sobre *Artes Secuenciales* pretende trazar rupturas, problematizar los márgenes y pensar las continuidades. Seguir hablando en términos de «lo alto» y «lo bajo» puede resultar obsoleto si es que alguna vez tuvo sentido y si es que todavía conviene hablar de arte. Sin embargo, en las llamadas «artes secuenciales» la cuestión es aún más compleja. Los reenvíos entre el mercado, el arte, la cultura popular y la política encuentran en su lenguaje una textualidad *ideal* para leer distintas tensiones.

En la Argentina, al promediar la década del sesenta se comenzó a discutir la «verdadera naturaleza» de las historietas y a buscar una definición que invoque su «valor» y «función»; aquel componente irreductible del lenguaje y su especificidad. Ya la expresión utilizada por Oscar Masotta «Literatura Dibujada» nombraba el espacio de un conflicto. El guionista Héctor Oesterheld aseguraba que así como el cine había alcanzado su madurez «no hay razón para que lo mismo no ocurra con la historieta» (1965). Y cuando no se buscaba la tutela del arte o el camino de la consagración estética, la fórmula del *margen* estaba siempre allí para producir tácticas intersticiales al interior del canon cultural.

Es así como hasta entrada la década del ochenta, la historieta fue agrupada junto a los géneros no reconocidos como literarios pero que poseen un componente lingüístico: las formas orales del folklore, el guión teatral, el género chico criollo, el policial, la canción popular, la ciencia ficción, la crónica periodística o el folletín. Distintos intelectuales y críticos asumían el *margen* como rasgo de una creación auténtica y representativa de la «identidad de los argentinos».

Por entonces, si la cultura oficial participaba de la concepción eurocéntrica del arte, la producción construida desde la periferia devino refugio para construir estrategias de reconocimiento. Esta tensión entre lo nacional y lo internacional y la referencia a «un tiempo dorado», son índices de un discurso en donde la

eficacia y los límites de la cultura «al (en el) margen» del sistema internacional globalizado tienen como contracara la búsqueda de legitimación.

Pero ya sabemos que la dicotomía alto/bajo opera como un campo de fuerzas y que el problema revela una «angustia de contaminación». En este sentido, conviene pensar el campo de la historieta como un medio que desgasta la oposición arte/cultura de masas y permite elaborar un nuevo punto de partida. Los desvíos o cruces entre industria, política y cultura hallan en las artes secuenciales un terreno fértil para la experimentación pero también para el desacato al canon y al orden institucional.

Justamente, el final del periodo más brillante de la industria de la historieta en la Argentina coincide, paradójicamente, con su *descubrimiento* por parte del campo intelectual y artístico. Irrumpió la década del sesenta y con ella el arte pop y las obras que resemantizaron la iconografía historietística. Las viñetas ampliadas se colgaron en la pared y se ensancharon los límites del campo. El tráfico de influencias se hizo evidente y ya no fue posible disimularlo: los profesionales utilizaban las técnicas de la vanguardia plástica y el arte se nutría de la cultura de masas. Al final, dibujantes, pintores, críticos y artistas compartían la misma cantera de la cultura.

El problema del estatuto estético de la historieta, y el lugar de esa estética en el campo de la cultura de masas es una propuesta que (retomando una preocupación de Umberto Eco) se plantea tempranamente Oscar Masotta: «La historieta es un medio ‘inteligente’ y estético al nivel mismo del contacto» (Masotta, 1970: 213). En el mismo sentido, Oscar Steimberg destaca la importancia que reviste su análisis estético y discursivo así como el carácter activo que supone la recepción del medio, problematizando de este modo sus *efectos sociales*: «Leer historietas constituye, en comparación con el acto de contemplar un programa de televisión, una tarea particularmente activa, con componentes que se originan en intereses de tipo no solo psicológico e ideológico sino también literario y estético» (Steimberg, 1977: 38-39).

De estas proposiciones derivan preguntas claves: las historietas y, en general, todo tipo de narrativa industrial ¿narran siempre la misma historia? Más aún: ¿puede ser considerada como un objeto para el análisis estético? En este sentido, además de su interpretación sociológica, la historieta es un objeto que requiere ser interpelado desde otras dimensiones. Pero entonces: ¿cómo dar cuenta de su especificidad respecto de otros discursos y géneros? Lejos de una esencia de lo estético (como repliegue sobre sí mismo del lenguaje) o de un análisis de tipo inmanentista es necesario producir una crítica visual y narrativa de la historieta para dar cuenta de sus modos de representación y de esta forma comprender sus condiciones de producción, circulación y consumo.

Partiendo de las condiciones de su producción seriada, parece condenada a la iteración, a la repetición cíclica de los mismos elementos. Sin embargo, im-

portan menos las reglas técnicas y profesionales que lo que con ellas hace cada dibujante o guionista. Como cualquier otro lenguaje es susceptible de encarnar una infinidad de contradicciones. Inmersa en la industria cultural, nos permite pensar en el valor diferencial de ciertas producciones masivas. Sus pasajes con otros lenguajes y géneros hicieron de la historieta un arte poroso, paradójal y complejo.

Este volumen no hace más que acentuar esa condición y se pregunta por los desvíos respecto del argumento hegemónico del arte. Siguiendo un acepción amplia, el campo de las llamadas *artes visuales* comprende desde las artes tradicionales (pintura, escultura, grabado, dibujo), las artes técnicas o audiovisuales (fotografía, cine, animación), las artes aplicadas al diseño (gráfico, industrial, de indumentaria, de interiores, tipográfico) hasta las llamadas artes electrónicas o de intervención (arte interactivo, *software art*, videoarte, *graffitis*, *airwritting*). A partir de este panorama, cabe preguntarse por qué las historietas no pueden ubicarse tan fácilmente en la serie.

Entendemos que la investigación sobre *artes secuenciales* requiere ser problematizada desde una perspectiva sociológica y estética. En este sentido, cabe prestar atención a los vínculos/articulaciones entre la historieta y la literatura, el cine y la pintura. En efecto, estas redes son trazadas por los propios autores que transitan y circulan entre las diferentes zonas y que valorizan el lenguaje como medio de experimentación y espacio de mixturas. Precisamente, de esos pasajes, tránsitos y desvíos habla este volumen: un monográfico que lejos de la unidad y el acuerdo previo, propone la polémica, la yuxtaposición y el diálogo.

Referencias bibliográficas

- MASOTTA, O. (1970): *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós.
- STEIMBERG, O. (1977): *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- OESTERHELD, H. (1965) «La nueva historieta», revista *Dibujantes*, número 1.

Artículos / *Articles*

Una aproximación a las *geografías imaginarias* en la obra de Ignacio Minaverri

MARIELA ACEVEDO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONICET

ABSTRACT: Based on Edward Soja's (2010) concepts of *imaginary geographies* and *third space* an analysis is outlined of the make-up of Ignacio Minaverri's works «20874», «Rat-line», and «Next year in Bobigny», both from spatial and gendered perspectives. Three «spatial stories» may be identified: the one constructed within the space of the page; another reconstructed from both the real and the imaginary journeys through the cities of Berlin, Bobigny, and Vivar; and lastly, the one constructed through the body and identities.

Keywords: Comics, Imaginary Geographies, Third Space, Feminist Geography, Ignacio Minaverri.

RESUMEN: A partir de los conceptos de Edward Soja (2010) de *geografías imaginarias* y *tercer espacio* se analiza la puesta en página de la obra de Ignacio Minaverri «20874», «Rat-line» y «El año próximo en Bobigny» a partir de una aproximación a la perspectiva espacial y desde un enfoque de género. Se identifican tres «relatos» espaciales: el construido desde el espacio de la hoja; el que reconstruye los recorridos reales e imaginarios en tres ciudades: Berlín, Bobigny y Vivar; y el de la construcción del cuerpo y las identidades.

Palabras clave: historietas, geografías imaginarias, tercer espacio, geografía feminista, Ignacio Minaverri.

1. Introducción

Este ensayo explora las *geografías imaginarias* en la puesta en página de las historietas «20874», «Rat-line» y «El año próximo en Bovigny» de Ignacio Minaverri publicadas en *Fierro* entre 2007 y 2011 a partir de una aproximación a la perspectiva espacial y desde un enfoque de género.

Parto de una interpretación teórica que combina las propuestas que trabajan la relevancia del espacio en la constitución de la sociedad con aquellas que discuten la relación entre espacio y género para identificar tres *relatos* espaciales que conviven en la historieta: aquel construido desde el propio formato –el espacio de la hoja– que pone en diálogo imagen y texto; aquel que reconstruye los recorridos reales e imaginarios de la heroína en el espacio y en el tiempo, y que se articulan entre tres ciudades reales/imaginarias: Berlín, Bobigny y Vivar y que destacan el carácter heterotópico de esa geografía; y aquel último que asocia el espacio a la construcción del cuerpo y la identidad femenina.

Esta aproximación es deudora del desarrollo de Edward Soja (2010) quien sostiene que el cruce de las ciencias sociales y de la geografía con el postestructuralismo ha propiciado un «giro espacial» en las primeras y un «giro cultural» en la segunda que lo lleva a postular una «imaginación geográfica» como dimensión insoslayable a la par de la imaginación histórica y la imaginación social. Lo dicho, que explica un encuentro relativamente reciente, llama a una reflexión de cómo –a pesar del esfuerzo con el que geógrafas/os insisten en que todo fenómeno social debe ser considerado en su aspecto sociohistóricoespacial– el espacio suele ser una dimensión poco problematizada que, según Soja, precisa ser analizada por sus implicancias subjetivas. Expresa el autor (2010: 185):

Estudiar la historicidad de un acontecimiento, persona, lugar o grupo social, no ofrece necesariamente una mejor aproximación que estudiar su socialidad y su espacialidad. Los tres términos y las complejas relaciones entre ellos deben estudiarse conjuntamente como fuentes de conocimiento fundamentales y entrelazadas, ya que «ser-en-el-mundo» consiste precisamente de ello. La combinación de las perspectivas histórica, social y espacial da mejor cuenta teórica y práctica del mundo.

Esta es también la aproximación que propone la geógrafa feminista Doreen Massey para quien «[...] los espacios y los lugares, así como el sentido que tenemos de ellos –junto con otros factores asociados, como nuestros grados de movilidad– se estructuran sobre la base del género [...] [lo que] refleja las maneras cómo el género se construye y entiende en nuestras sociedades, y tiene efectos sobre ellas» (1998: 40).

Podemos decir que, a grandes rasgos y salvando los matices que cada autor pueda introducir, el *lugar* puede ser entendido como un área limitada, como una porción concreta del espacio con una gran carga simbólica y afectiva. Los lugares dan carácter al espacio y encarnan las experiencias y las aspiraciones de los individuos, ya sea individual o colectivamente. El *espacio*, en cambio, tendría un carácter más abstracto e indiferenciado, que se convierte en lugar a medida que le vamos otorgando significados y valores. Espacio y lugar son, por tanto, dos formas entre las que existe una tensión dialéctica parecida a la que puede existir entre individuo y comunidad, entre lo público y lo privado, entre lo masculino y lo femenino (Nogué i Font, 1989: 69).

Por otra parte, Gillian Rose (1999) considera el espacio como el resultado de la relación entre discursos, fantasías y corporalidad situados entre el yo y la otredad. Este espacio es pensado –siguiendo el desarrollo que Judith Butler hace del género– como performativo. Es decir que, en ambos casos, el género y el espacio están realizándose pero no pre-existen al acto mismo del sujeto que se constituye en el acto. Tanto el género como el espacio son dinámicos y la aparente estabilidad es resultado de la iteración, la práctica consuetudinaria que conforma a los cuerpos sexualizados como varones-masculinos-heterosexuales o mujeres-femeninas-heterosexuales (coherencia que produce la matriz heterosexual) y a los espacios como escenarios estables donde suceden los hechos. Pero además establece otra relación entre género y espacio, una que ya Butler señala y Rose subraya: el afuera constitutivo del sujeto dominante está conformado por esas zonas inhabitables densamente pobladas por los cuerpos abyectos, aquellos que no adquieren el status que exige la matriz de heterosexualización binaria. Lo que queda por fuera marca el límite del sujeto dominante y reafirma su identidad. De forma que, género y espacio se co-construyen operando uno en otro.

Por su parte, Michel Foucault ha teorizado sobre espacio y construcción de subjetividad en sus escritos sobre heterotopías como contra-espacios o utopías situadas. «Utopías y heterotopías» y «El cuerpo utópico»,¹ son textos germinales de lo que luego Foucault desarrollará en «De los espacios otros» (1967). A diferencia de los espacios disciplinarios, destinados a producir cuerpos dóciles y productivos, encontramos en estos textos una teorización sobre los espacios de resistencia como esos «lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos». Son lugares reales fuera de todo lugar, en este sentido, algunos espacios representados en la

1. Ambos textos son las transcripciones respectivas de dos conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966 en France-Culture, en el marco de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura. La traducción es de Rodrigo García para la revista mexicana Fractal.

historieta de Minaverri, como la *Cité* de Bobigny o la unidad habitacional *Le Corbusier Haus* (Berlín) constituyen heterotopías. En este punto, sin embargo, es necesario señalar que aunque el concepto de Foucault refiere a espacios o contraespacios situados, en los que subraya su real emplazamiento, tal como propone Marta Sierra (2010) hacemos extensivo el concepto para el análisis de estos contraespacios en representaciones pictóricas, literarias y nuestro caso, historietísticas. Como sostiene Sierra en su análisis sobre la obra pictórica de Norah Borges: «Aunque las heterotopías sean “sitios verdaderos” estos se encuentran dotados con una calidad imaginaria o virtual que los localiza fuera de todos los sitios». La autora sostiene así que su interés por las heterotopías obedece al carácter *reflexivo* de estas, ya que estos contraespacios representados actuarían como espejos que transforman su referente por inversión, mientras crean *otros espacios* que compensan posiciones sociales insatisfactorias.

2. La historia de Dora Bardavid, la joven caza-nazis

Dora. Número 1. 1959-1961 (Minaverri, 2009) reúne las dos primeras historias que relatan la experiencia de una joven que a fines de los años 50 se convierte en espía caza-nazis. En la primera historia, Dora descubre el nombre de su padre –Iakó Bordavid– junto al número que lo registra en el campo de concentración: «20874». La búsqueda del paradero de nazis fugados se vuelve central en la siguiente historia: «Rat line» en la que la política europea y la historia nacional se cruzarán en Vivar, un pueblito de la provincia de Buenos Aires al que Dora llega con sus investigaciones a partir de un dato de su amiga Judith que trabaja para el arqueólogo filonazi Otto Graf. En la siguiente tira, ya de regreso a Francia, Dora es contactada por la abogada Beatrice Roubini para proseguir con sus pistas, mientras comienza una relación con Geneviève Junot (una joven gitana que busca datos de su familia, de la que fue separada de bebé por el régimen nazi) y ayuda a su amiga Odile a conseguir el dinero para interrumpir un embarazo no deseado.

En primer lugar, presento una indagación sobre la construcción narrativa secuencial en el espacio de la hoja. Exploraré luego la representación sociohistórica y espacial que se presenta de Berlín, Bobigny y Vivar en la que actúan los personajes de la historieta. En tercer lugar, abordaré la representación de la sexualidad y el cuerpo como *topos* y su relevancia en la tira analizada.

3. Puesta en página: narración secuencial en el espacio de la hoja en blanco

La imbricación de lo icónico y lo verbal sobre el plano en un relato secuencial constituye lo específico de las historietas. Como señala Federico Reggiani (2008: 5):

La historieta es un tipo de lenguaje que puede leerse a partir de analogías con otros, en particular con la literatura, con quien comparte un marco institucional (la industria editorial), soportes (la revista, el libro) y una práctica (la lectura); y con el cine, con quien comparte su carácter híbrido (la combinación de imágenes y palabras) y un principio de construcción, el montaje. [...] Pero más allá de estas similitudes –que habría que problematizar– hay un elemento que vuelve a la historieta un lenguaje peculiar, [...] el modo en que ocupa un espacio (típicamente, la página rectangular de una revista o un libro) disponiendo de ciertas unidades básicas en que organiza la materia narrativa, las viñetas.

Al aproximarnos al análisis de una historieta, por lo tanto, además del análisis de la historia, con sus personajes y conflictos, que pertenecen al plano de lo enunciado, debemos tener en cuenta la instancia de comunicación denominada enunciación.² En el plano de la enunciación, la *puesta en página* –instancia de organización y disposición espacial de lo que se quiere narrar– plasma elecciones que, como el montaje en el cine, resultarán relevantes para la construcción del relato. Así, por ejemplo, la disposición de las viñetas, su tamaño y variación a lo largo del relato, la relación siempre conflictiva entre palabra e imagen, el uso del color, el encuadre elegido subrayan lo que puede entenderse como característico del mecanismo enunciativo en las historietas: la exhibición constante de su carácter de construcción. La historieta, a diferencia de otros lenguajes como el fílmico, no minimiza su instancia de enunciación, no puede hacerlo, porque «la posibilidad de borrar el significante está en historieta bloqueada por la necesaria exhibición de la cadena narrativa sobre el plano de la página» (Reggiani, 2008: 6).

Minaverri utiliza el espacio de la página de manera bastante libre. En la puesta en página podemos observar la disposición espacial de las viñetas y las diferencias de tamaño que ponen en tensión el hipercuadro –que conforma la página en su conjunto– con la unidad de la viñeta. Aunque las viñetas conforman

2. Oscar Steimberg (2005) define como ‘enunciación’ el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un ‘emisor’ y un ‘receptor’ implícitos, no necesariamente personalizables.

una unidad están en relación de solidaridad no solo con la secuencia lineal de lectura sino con el cuadro general de la página [ver figura 1 en anexo].

El análisis del lenguaje historietístico precisa la atención de la conjunción de dos regímenes de representación en el plano: la palabra y la imagen. Dos cuestiones interesa destacar: por un lado, la discusión de si la imagen es más importante que la palabra. Por otro, el hecho de que la inclusión de la palabra, cuando existe, es representación gráfica.

En el primer caso estamos ante la definición misma de la historieta. La aceptación de que la imagen es la dominante, como ha señalado Thierry Groensteen (citado en Reggiani, 2009) se enfrenta al carácter discursivo de cualquier representación. En otras palabras, podemos decir que la producción de imágenes desde el esbozo de la idea y la construcción del guion –aunque la historieta sea «muda»– está habitada por palabras. Por lo que, puede decirse que la conjunción de estos dos regímenes de representación no se sintetizan, sino que *devienen* en ese tercer espacio híbrido, contradictorio que le permite afirmar a Federico Reggiani que toda historieta construye un «discurso irónico». (Reggiani, 2010: 5).

Esta posibilidad de registro que tiene la historieta constituye la tensión entre lo que se dice y lo que se muestra [ver figura 2 en anexo]. Y nos lleva al segundo punto: la representación gráfica de la palabra. La palabra en la historieta no es un mero recurso. La palabra escrita *es* dibujo y esto puede apreciarse en las características distintivas que adquiere la palabra delegada en el discurso en las distintas protagonistas. Sobre el uso del color, aunque la mayor parte de la historieta de Minaverri es en blanco y negro, en algunas secuencias el color refuerza el dramatismo de las escenas, mientras que en otras obedece a la necesidad de la trama.

4. Geografías imaginarias: heterotopías en viñetas

Los espacios pueden ser reales e imaginados. Los espacios pueden contar relatos y desvelar historias. Los espacios pueden ser interrumpidos, apropiados y transformados a través de la práctica artística y literaria. Como dice Pratibha Parmar, «el uso y la apropiación del espacio son actos políticos».

EDWARD SOJA, *El tercer Espacio*

Antes de explorar las tres ciudades que recrea Minaverri en la historia de Dora, es preciso señalar que el autor tiene una –podríamos llamar– afición por la arquitectura y el diseño que vienen de familia. Hijo de un diseñador gráfico, desechó la idea de optar por la arquitectura por su desinterés en las matemáticas,

según expresa en una entrevista periodística.³ Pero el dato no es menor si observamos el detalle con el que el autor se esmera en la recreación urbana y las reseñas de época. Otra referencia al respecto es el proyecto que integra Minaverri, *La teja*, sitio que recaba información sobre «los barrios obreros construidos por el Estado, por cooperativas o privados, con fotos y planos de los barrios, y el relato de la historia de las políticas de vivienda de la ciudad de Buenos Aires».⁴

El proyecto de *La teja*, de alguna forma ilumina algunos de los intereses que reaparecen en las historietas del autor. Por ejemplo, en «Rat Line» a través de la *invención* de Vivar, un pueblito de la provincia de Buenos Aires que el autor crea a partir de diferentes localidades del sur de esa provincia que exploró para tal fin. En «El año próximo en Bobigny» las políticas de vivienda serán uno de los tópicos abordados por el autor a partir de la puesta en página de las *bidonvilles* (asentamientos precarios) y las HLM (*Habitation à Loyer Modéré* o vivienda de alquiler moderado) que constituyeron inmensos barrios obreros inspirados en las «ciudades jardín» proyectadas como una solución al problema habitacional de la clase trabajadora en la Francia de los años sesenta.

En la primera historia que transcurre en Berlín durante los años posteriores a la guerra, Minaverri recrea algunos pocos espacios en los que se mueven Lotte y Dora. Estos son principalmente, el departamento –la *Haus* de Berlín de Le Corbusier– y el archivo, en tanto espacios cerrados, y espacios abiertos como la Catedral, el zoo y la estación de trenes.

Podemos señalar al menos dos heterotopías que aparecen retratadas en la obra de Minaverri. La primera es la *Haus* de Le Corbusier. La unidad de Berlín es recreada en «20874» y las *Cités* de L'Abreuvoir y L'Etoile –barrios obreros– en «El año próximo en Bobigny». La *Haus* pertenece a las *Unités d'habitation* que constituyen unas de las más famosas obras de Le Corbusier. En 1922 Le Corbusier presentó un radical plan urbano: la *Ville Contemporaine*, que era una crítica a la ciudad europea de ese entonces:⁵ hacinada, insalubre, sombría. Le Corbusier planteaba demoler todo y construir grandes bloques habitacionales rodeados de parques y dispuestos de manera que no se hicieran sombra entre sí.

3. «Atrápame si puedes» por Martín Pérez en Suplemento RADAR de *Página 12* del 07 de febrero de 2010. Hay versión electrónica en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/26-5916-2010-02-07.html> consultado el 20 de abril 2011.

4. Puede consultarse en <http://lateja.wordpress.com/> consultado el 20 de abril 2011.

5. Se llegaron a construir cinco unidades habitacionales que constituirían la ciudad contemporánea: la más famosa de las unidades es la de Marsella, en Francia, llamada la *Cité Radieuse* o Ciudad Radiante (1945). Las otras son Nantes-Rezé (1952), Berlín (1956), Briey-en-Forêt (1957) y Firminy (1960). Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/le-corbusier-unite-dhabitation-de.html> consultado 20 de abril 2011.

La ejecución de la *unité* berlinesa se efectuó entre 1956-59, cuando la ciudad aún no estaba dividida por el muro.⁶

La *Unité* de Berlín fue creada como un conjunto habitacional económico destinado a familias de escasos recursos. El concepto era hacer de estas grandes unidades pequeños pueblos independientes, cada uno con muchas viviendas de distintos tipos, desde departamentos individuales hasta residencias para familias de 10 personas. Incluiría servicios públicos que permitirían que las unidades funcionaran autónomamente: tiendas, áreas de deporte, equipamientos médicos y educativos dentro del propio edificio. Sin embargo, luego de un tiempo las *unités* empezaron a deteriorarse y no funcionaron como *pequeñas ciudades* independientes, como había imaginado Le Corbusier. Por su estructura algunos medios compararon las unidades de viviendas con un panal de abejas.

La segunda heterotopía como contraespacio puesta en página por el autor son las *cités* en cordones industriales, también llamadas *banlieue* HLM, que constituyeron una política pública estatal para resolver la precarización de las poblaciones de menos recursos, en muchos casos de las colonias, que habitaban en asentamientos precarios denominados *bidonvilles* [ver figuras 3 y 4 en anexo]

En las décadas del cincuenta y sesenta llegaron a Francia, como mano de obra barata, oleadas de inmigrantes de las colonias francesas y de otros países europeos. Debido a la falta de viviendas, muchos de estos inmigrantes tuvieron que construir barrios de emergencia en los que habitaban principalmente argelinos. La política de los gobiernos franceses fue represiva y llegó a haber una brigada especial de la policía que se ocupaba de evitar que los habitantes de las *bidonvilles* hicieran arreglos y modificaciones a sus casillas, cosa que estaba prohibida. En 1985 se terminaron de erradicar las *bidonvilles* y ciudades de tránsito en Francia.

La ciudad como espacio de constitución de la clase obrera es subrayada en la obra de Minaverry, algo que José Luis Oyón Bañales (2002) ha expresado críticamente sobre las aproximaciones de la historiografía:

[...] la ciudad sigue siendo, salvo excepciones, un simple telón de fondo, un mero escenario del proceso de formación de la clase, de sus comportamientos colectivos y de sus luchas políticas. La relevancia que la ciudad, y más en concreto la gran ciudad, ha tenido como caldo de cultivo de la formación del mundo obrero contemporáneo ha solido minimizar el papel del propio espacio urbano como un protagonista más de la historia de las clases populares.

6. El Muro de Berlín fue parte de las fronteras interalemanas y separó a la República Federal Alemana de la República Democrática Alemana desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989.

En «El año próximo en Bobigny», el barrio de monoblocs en el que habita la pequeña banda no es un mero escenario, sino el espacio seguro contra un exterior percibido como amenazante. Una conversación entre Odile y Dora ilustra la interiorización de la mirada y el discurso dominante en la apreciación de las diferencias étnico-culturales y de clase; Odile le dice a Dora: «Nosotros somos todos hermanos, Dora. ¿Sabés lo difícil que es salir del barrio...? Afuera te miran distinto, desconfían, no te perdonan una...» y continúa: «Vos sos linda, te pueden confundir con una francesa. Pero a mí, a Larbi, a Medhí, siempre nos van a mirar mal». («El año próximo...», *Fierro*, 54, p. 65). La referencia a sus rasgos inconfundiblemente orientales, y su pertenencia al barrio obrero, limitan su movilidad. Dora, en cambio, es según la apreciación de Odile, más occidental, asociando esto a la belleza. Odile, la más combativa de las chicas Minaverri, reproduce el discurso que inferioriza a los descendientes de las colonias. La colonización también se produce en las subjetividades.

La movilidad de la que goza Dora, es puesta en página en la última historia por la presencia de mapas que señalan las trayectorias de la protagonista: de Amsterdam a Rabat y luego a Fez, de allí a París, de París a Berlín, luego a Bobigny, de allí a Vivar y de regreso a Bobigny. El último espacio recreado por Minaverri, el pequeño pueblito de la provincia de Buenos Aires, Vivar, es una invención del autor. Tal como en Berlín o en Bobigny, Minaverri busca que el espacio representado dé cuenta de las tensiones políticas por las que está atravesado y constituido.

5. Cuerpo, espacio y representación

Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía.

MICHEL FOUCAULT, *El cuerpo utópico*

Ignacio Minaverri había comenzado el relato de Dora por la historia de una espía que llegaba a la Argentina tras la pista de un filonazi, el antropólogo Otto Graff, que resultó ser la segunda historia que se publica en *Fierro*, «Ratline». La historia del archivo de Berlín, «20874», fue escrita con posterioridad como comienzo del relato y coincide con la inquietud de Minaverri de situar las motivaciones personales de Dora en el periodo de desnazificación, para visibilizar las tareas de las nuevas generaciones frente al horror heredado. La estrecha relación entre el espacio, la historia y la subjetividad se sintetizan en el nombre propio de la protagonista: Dora es una adolescente marroquí criada en Francia, de madre holandesa y de padre judío que murió en el campo de

concentración Dora-Mittelbau; «Mamá me puso *ese nombre* para que nunca me olvide de dónde vengo» le cuenta a su amiga Lotte, quien le consigue su primer empleo en el *archiv* del *Berlín Document Center*. Allí Dora debe inventariar documentos clasificados sobre el periodo nazi y entre ellos encuentra el nombre de su padre, Iakó Bordavid junto a su número de prisionero: 20874. El encuentro con los «Documentos relativos a los judíos de Holanda y sus colonias» representa el comienzo de una reconstrucción identitaria y una búsqueda personal: «Ahora soy una espía. Cuando nadie me ve, saco fotos de los documentos con una Minox usada que compré con mis ahorros», cuenta la protagonista.

En esta primera historia Dora es una adolescente que está descubriendo tímidamente su preferencia sexual por las chicas. Puede intuirse más que asegurarse, que siente una atracción por su amiga Lotte, pero la salida del armario de Dora se hará explícita en la segunda historia. En «Rat line», Odile le pregunta si le gusta Didouche, su amor desde la infancia, a lo que Dora le responde para sorpresa de Odile que cree que no le gustan los hombres [ver figura 5 en anexo] En «El año próximo en Bobigny», la última historia publicada, Dora tendrá su primer encuentro con una chica, Geneviève Junot una actriz de teatro ambulante, con quien comienza una relación. Este proceso de descubrimiento que Dora realiza lentamente se encuentra en relación con lo que Minaverly considera que pudo haberle sucedido a una joven en la década del cincuenta, pero que sin duda puede resonar en el presente. El autor considera que aunque sus historias remiten al pasado, de alguna manera siguen hablando de situaciones de desigualdades vigentes (entrevista personal a I. Minaverly, La Plata, sept. 2011):

[...] la historia se fue convirtiendo en una historia de personajes que representan a alguna minoría, las protagonistas son dos chicas lesbianas: una judía y otra gitana y encima viven en monoblocs... bueno una no, una vive en una camioneta. Digamos que en la época de los nazis tenían todos los números de la rifa para irse a un campo de concentración, todos los triangulitos juntos. Y todos los personajes son de una ex colonia también. Y eso yo lo siento que es como hablar de la gente que vive en las villas o en los monoblocs, los últimos orejones del tarro.

Es necesario señalar que la dimensión feminista y clasista de la historieta es una exploración del autor que asume posiciones políticas que de alguna manera se traducen en su obra. Ante la pregunta sobre la puesta en página de problemáticas que pueden ser leídas desde el feminismo, el autor responde que no se trata de una coincidencia (entrevista personal a I. Minaverly, La Plata, sept. 2011):

Yo soy feminista. Con el feminismo me pasó como con el peronismo, florecieron un montón de cosas en la cabeza. Hay una canción de John Lennon que dice que

la mujer es el negro del mundo; bueno, me parece que hay conexiones fuertes entre las luchas de las mujeres con las luchas de los trabajadores, los negros, los pueblos de las ex colonias... creo que es eso. Y si yo estoy de acuerdo con que no se discrimine a los negros es lógico que esté de acuerdo con que no se discrimine a las mujeres.

En relación al cuerpo, podemos decir que la puesta en página de *chicas comunes* como Dora, Odile y Geneviève ha suscitado algunas apreciaciones que dan cuenta de cierta forma disruptiva de concebir a las heroínas, sus acciones y conversaciones. La recepción de la tira en el lectorado inquietaba al autor: «me interesaba saber qué opinión tenían del tema del aborto de Odile [...] Quería saber si lo había tratado bien, porque además no es usual que ese tipo de temas salgan en una historieta, por lo menos en la *Fierro* o en las historietas argentinas en general» (entrevista personal con el autor, 2011).

En este sentido, la concepción de Griselda Pollock (1988) de «políticas sexuales del mirar» nos permite arriesgar que puede postularse en la historieta un destinatario sexuado como posible lectora: la posición del lector típico de una revista de historietas como *Fierro* se vería así *dislocada* produciendo diferentes posiciones dentro de las políticas sexuales del mirar. Afirma Pollock (2010: 278-279) que, cuando las mujeres resultan en espectadoras de un texto cuyo destinatario ideal es sexualizado en masculino (universal):

[...] las mujeres ven negada la representación del objeto de su deseo y de su placer y son constantemente borradas, de manera que para mirar y gozar los sitios de la cultura patriarcal, las mujeres tendríamos que convertirnos en travestis nominales. Debemos asumir una posición masculina o gozar en forma masoquista de la humillación de una mujer.

La temática del aborto, postula de entrada un tema que ha sido asignado culturalmente como una preocupación femenina [ver figura 6 en anexo]. El aborto en la clandestinidad es realizado por la partera del barrio, una vecina de la *Cité*, con una sonda. Es lo único que podemos saber al respecto. El silencio abunda en este capítulo, y solo unas líneas de un rojo furioso dan cuenta de un dolor difícil de poner en palabras y en imágenes. Didouche, el compañero, amigo y amante de Odile, que en otros episodios ha enfrentado golpizas y torturas por ser argelino, inmigrante, pobre, esta vez está ahí pero sin participar, asiste como un autómatas sin poder responder a las necesidades de Odile. La identificación que pretendería la tira es, con la posición de Odile, asumir el lugar de la mujer en el discurso, resulta por tanto lo más novedoso y hasta arriesgado del relato [ver figura 7 en anexo].

Además del aborto de Odile la historieta ha incursionado en torno a la representación del cuerpo femenino. La puesta en página de cuerpos que resultan

disruptivos con el canon de belleza al que suelen adscribir las historietas en el momento de representar el cuerpo femenino se intuyen en elecciones estéticas tales como las pronunciadas caderas de Odile, la representación de chicas de estatura media, con kilitos o pelos en las piernas que contrastan con las representaciones más clásicas que se ha hecho de las mujeres en las historietas [ver figura 8 en anexo]. Dora es un ejemplo de esa búsqueda. En los primeros bocetos el autor la dibujaba altísima y delgada: «un culto a la anorexia» según su propia autocritica. Finalmente, los personajes por los que optó, menos estilizados obedecen a una decisión ética y estética: «Por más que la historieta no sea tan masiva como la revista *Gente* o los programas de tele, no quiero colaborar con esa distorsión. Además, no entiendo por qué habría que dibujar a las minas todas iguales, es aburrido e irrespetuoso» afirmó Minaverry en la discusión sobre el cuerpo de Odile a la que podía accederse en su blog.⁷

6. Reflexiones finales

Tres recorridos espaciales han trazado este ensayo:

El primero, en referencia al lenguaje de la historieta y su representación secuencial en el espacio. La historieta puede ser entendida como un relato híbrido que combina trazos (dibujos) y signos (letra) en forma de una zona *inbetween* que puede ser entendida como un tercer espacio. Tal como Teresa de Lauretis sostiene, este tercer espacio «es un movimiento entre lo representado y lo que la representación deja fuera o, más directamente, hace irrepresentable [...]». Estos dos espacios no están ni en oposición uno con otro ni ensartados en una cadena de significados sino que existen simultáneamente y en contradicción» (citada en Soja, 2010).

En segundo término, las geografías imaginarias que recrea Minaverry recorridas por una heroína atípica. El autor construye una tríada socio espacio temporal –fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta en Europa y Sudamérica– en la que se imbrican relaciones de género, generacionales, geoculturales, entre otras, puestas en página a partir de mapas, fotos de archivo y una cuidadosa aproximación a eventos históricos. Los procesos de desnazificación en la Berlín de la posguerra, las formas de resistencia de los migrantes de las ex colonias en la Francia de comienzos de los sesenta y la Argentina de la proscripción peronista

7. En el blog del autor www.minaverry.wordpress.com podía accederse al proceso de producción y a discusiones que Minaverry tenía con su lectorado en torno a tópicos que enriquecieron este trabajo; lamentablemente, en la actualidad, el blog permanece con acceso restringido (consultado 10 de abril 2012).

se reinscriben en el presente desde una «política del mirar» que implica marcas de clase, etnia y géneros que resultan disruptivas.

Finalmente, el cuerpo y la sexualidad de las mujeres dibujadas se ve trastocado. Ellas han solido ser las encargadas de encarnar diversas fantasías o miedos masculinos: villanas hermosas e hipersexualizadas, heroínas que resultan ser versiones devaluadas de un prototipo masculino y compañeras –novias eternas– caídas en desgracia, útiles para que los héroes lucieran sus habilidades. Las que no se ajustaban al canon de belleza eran las matronas, gordas y ridiculizadas, siempre con un palo de amasar en la mano. Pero el esquematismo entre la mujer fatal o la fatal mujer se ve conmovido con la historia de Dora. *Las chicas Minaverri* comenzaron por hablar de «cosas de mujeres»: política, cambio social, pasado reciente, y por supuesto, sexualidad, amor, deseo. No parece casual que la posición desde la que se asume el autor, sea clasista y feminista: temáticas ausentes en las historietas de espías clásicas como aborto, sexualidad disidente, heteronorma y luchas que producen ecos en la memoria colectiva como la resistencia peronista en la Argentina o los derechos de las *minorías* que no refieren solo al pasado sino que apuntan de manera inquietante a nuestro presente actual. Tampoco parece ser un detalle menor el interés manifiesto de Minaverri por la espacialidad como generadora de subjetividades de resistencia, como puede desprenderse de proyectos paralelos que lo tienen como protagonista, como el mencionado blog *La Teja*.

El hecho de que es posible afirmar de que la historieta propone una lectora femenina, o al menos temáticas que han sido sancionadas como «de mujeres» en una revista que básicamente se dirige a un lector masculino, produce una interrupción inquietante: una especie de margen desde el que mira el autor, entre Europa y Sudamérica, entre el pasado y el presente, entre lo masculino y lo femenino. Un *entre-espacios* que puede ser entendido como Gloria Anzaldúa en su conciencia de la mestiza: «Soy un amasijo, que une y junta, y que no solo ha dado lugar a un producto de la oscuridad y a un producto de la luz, sino también a un producto que cuestiona las definiciones de luz y oscuridad y les da nuevos significados» (citada en Soja, 2010: 202-203).

Anexo



Figura 1

«20874», capítulo 4, *Fierro*, 16, p. 36



Figura 2

«Rat line», capítulo 3, *Fierro*, 25, p. 60



Figura 3

Bidonville en «El año próximo en Bobigny», cap .1, *Fierro*, 41, p. 59



Figura 4

HLM en «El año próximo en Bobigny», cap. 1, *Fierro*, 41, p. 62



Figura 5

«El año próximo en Bobigny», cap. 4, *Fierro*, 45, p. 59



Figura 6

«El año próximo en Bobigny», cap. 8, *Fierro*, 50, p. 74



Figura 7

«El año próximo en Bobigny», cap. 12, *Fierro*, 57, pp. 69-70



Figura 8

«El año próximo en Bobigny», cap. 4, *Fierro*, 45, p. 60

Aunque las viñetas 1 y 2 tienen el mismo tamaño, podemos apreciar que tienen un efecto de sentido diferente en la narración. La viñeta 1 conforma un cuadro más amplio con las viñetas 3, 4 y 5, que componen la imagen de la Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm. La viñeta 2 es una especie de plano detalle de la viñeta 5 en el que las diminutas siluetas del último cuadro resaltan la dimensión del tamaño del edificio.

Mientras el lenguaje verbal relata los horrores de los experimentos nazis, el lenguaje icónico muestra a Dora viajando en moto por Francia hacia el encuentro con sus nuevos amigos de Bobigny en el puente. El comentario de Odile, cuando ve a Dora, «copiona», en referencia a su corte de pelo, no se encuentra en relación con la narración en *off*; sin embargo, la escena es perfectamente entendible y construye la cotidianidad de convivir con un pasado que no se ha agotado en el presente de la protagonista, aunque esté en otro país y en otra época.

Referencias bibliográficas

- FOUCAULT, M.** (s/f): «Utopías y heterotopías» y «El cuerpo utópico» disponibles en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- MASSEY, D.** (1998): «Espacio, lugar y género», *Debate Feminista, ISIS Internacional*, vol. 17, año 9, México, DF.
- NOGUÉ I FONT, J.** (1989): «Espacio, lugar, región. Hacia una nueva perspectiva geográfica regional», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 9: 63-79.
- OYÓN BAÑALES, J. L.** (2002): «Historia urbana e historia obrera: reflexiones sobre la vida obrera y su inscripción en el espacio urbano 1900-1950», *Historia Contemporánea*, 24: 11-58.
- POLLOCK, G.** ([1988] 2007): «Modernidad y espacios de la feminidad», en **CORDERO REIMAN, K.; I. SÁEZ** (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 249-281.
- REGGIANI, F.** (2008): «Ni literatura ni cine: Puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando Felipe)», en AA.VV. (eds.), *Siglos XX y XXI. Memoria del Primer Congreso internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.353/ev.353.pdf consultado 3/01/12.
- (2009): «Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación», *Diálogos de la Comunicación*, 78: 1-11.
- (2010): «¿Quién ‘dice’ una historieta?: Historietas y teoría de la enunciación, un resumen» en AA.VV. (eds.); *Primer Congreso internacional de Historietas «Viñetas Serias»*. <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HistorietaLenguajeyRepresentacion/reggiani.pdf> consultado 3/01/12.
- (2011): «Del texto a la imagen: Lugares de la verdad en la historieta. Una lectura de Alack Sinner, de José Muñoz y Carlos Sampayo», *Estudios y crítica de la historieta argentina*, 44: 1-16.
- ROSE, G.** (1999): «Performing Spaces», en **ALLEN, J.; D. MASSEY; P. SARRE** (eds.): *Human geography today*, Cambridge, UK, Polity Press.
- SIERRA, M.** (2010): «Of “Other Spaces”: Norah Borges’ Gendered Visions» (Manuscrito inédito).
- SOJA, E.** ([1999] 2010): «Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica», en **BENACH, N.; A. ALBET** (eds.), *Edward Soja: La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona, Icaria, 181-209.
- STEIMBERG, O.** (2005): «Proposiciones sobre el género», en **STEIMBERG, O.** *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 39-84

TORRES, F. (2005): «Los barrios ‘sensibles’ y la revuelta urbana francesa», *Página Abierta*, 165, diciembre de 2005. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/frator1205.htm>

Políticas públicas de apoyo a la industria cultural de la historieta. Hacia un catálogo de casos

LUCIANO BROM

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS

ABSTRACT: This article work presents the first advances, research design and theoretical framework of my master's thesis on public policy supporting the production of graphic novels in Argentina and other countries relevant to the research. We have approached the production of graphic novels today as a branch of the publishing industry from the perspective of the theory of cultural industries, considering them as a kind of special commercial product that is both artistic, cultural and industrialized, which makes potential object of public policies by the State. The aim of this paper is to explore the active role of States in the development and maintenance of the cultural industry of graphic novels in Argentina and other countries, in order to compose a catalog of policy incentives for the graphic novel industry. Additionally, we seek to identify the various policies of material support from public to private sectors, that is, direct or indirect subsidies that helped to develop and/or sustain the local graphic novel industry in selected countries of America and Europe.

Keywords: cultural industry, public policy, graphic novel industry.

RESUMEN: El presente trabajo presenta los primeros avances y el diseño de investigación y marco teórico de mi tesis de maestría sobre políticas públicas de apoyo a la producción de historietas en Argentina y otros países relevantes para la investigación. Se planea analizar la producción de historietas en la actualidad como una rama de la industria editorial, desde la perspectiva de la teoría de las industrias culturales, considerando a la historieta como un tipo de producto especial que es a la vez un objeto artístico-cultural y un producto comercial industrializado, lo que la convierte en potencial objeto de políticas públicas por parte del Estado. El objetivo general del trabajo es explorar el rol activo de los Estados en el desarrollo y sostenimiento de la industria cultural de la historieta en Argentina y otros países, con el fin de componer un catálogo de políticas de incentivo a la industria de la historieta. Se busca caracterizar las diferentes políticas

de apoyo material del sector público al privado, esto es, subsidios directos o indirectos que funcionaron o funcionan para el desarrollo y/o mantenimiento de la industria de la historieta local en ciertos países de América y Europa.

Palabras clave: industria cultural, políticas públicas, industria de la historieta.

La producción de historietas en Argentina tiene una larga historia de excelencia por su calidad y gran desarrollo comercial, en especial entre las décadas de 1940 y 1950 del siglo pasado (Vázquez, 2006 y 2010: 25). Sin embargo, un conjunto de factores desencadenaron una curva descendente desde fines de los cincuenta (Vázquez, 2010: 28), que llevaron a una larga crisis durante lo que restaba del siglo.

Es recién a partir del 2002 que se puede hablar de un resurgimiento de la producción de nuevos productos nacionales, de creciente calidad, que ha recibido el reconocimiento internacional tanto en premios como en traducciones y publicaciones en el exterior. En la actualidad, si bien han reaparecido publicaciones seriadas,¹ como en el resto del mundo, la producción se concentra en el formato de publicaciones no periódicas, ajustándose a la definición del sistema ISBN para libros.

El propósito de la tesis de la que este trabajo es un avance, es analizar la producción de historietas en la actualidad, como una rama de la industria editorial argentina, desde la perspectiva de la teoría de las industrias culturales, considerando a la historieta como un tipo de producto especial que es a la vez un objeto artístico-cultural y un producto comercial industrializado, lo que la convierte en potencial objeto de políticas públicas. En este sentido, comparte muchas características con las industrias del libro y del cine en especial, entre otras industrias culturales que la bibliografía sobre el tema analiza.

En el caso de la industria de la historieta, a diferencia de lo sucedido con otras industrias culturales como las nombradas, el Estado argentino no ha tenido demasiada participación, ya sea por prejuicios ante un producto generalmente más industrial que artístico,² o por ineficacia de los actores del mercado de la historieta para influir en el diseño de políticas públicas específicas para el sector.

1. Definidas e identificadas por el sistema ISSN (<http://www.caicyt.gov.ar/issn/bfque-es>).

2. «La historieta, en la encrucijada entre la técnica de reproducción masiva que supone su edición y el lenguaje artístico o artesanal que conforma su elaboración», reflexiona Vázquez (2010: 78).

Esto provoca una falta de desarrollo en una industria cultural con una rica tradición en el país y un presente con recursos disponibles para lograr una producción de alta calidad, capaz de generar tanto recursos económicos concretos como «contenidos diversos y relatos y perspectivas propias sobre nuestras realidades sociales» (Puente, 2007: 51).

Existen países de gran desarrollo económico con políticas específicas de incentivos, así como países en desarrollo que, a menor escala, también dedican una porción de su presupuesto a la promoción de la producción de historieta nacional. Entre los casos del primer tipo se encuentran países como Italia, Francia, Canadá y España. En el segundo, Uruguay, Chile, Colombia, Ecuador y Brasil, entre otros.

Para ello, el proyecto propone estudiar el papel del Estado en el desarrollo y sostenimiento de la industria cultural de la historieta, en Argentina y en otras latitudes, con el fin de componer un catálogo de políticas de incentivo a la industria de la historieta. Frente a la multiplicidad de acciones estatales posibles para promocionar un objetivo definido, nos proponemos restringir la búsqueda a los casos de *políticas activas de subsidio o créditos a la producción*, sin perder de vista otras políticas públicas relevantes para el mercado de la historieta que hayan podido ser implementadas.

El producto del estudio será un banco/catálogo de políticas disponibles para la promoción de la industria nacional de la historieta, buscando, en última instancia, colaborar para dar respuesta al interrogante sobre qué políticas de este tipo serían viables en la realidad Argentina.

Pero la tarea de compilar un catálogo de políticas públicas de diferentes países cuyo objetivo sea promover la industria de la historieta nos plantea un número de interrogantes previo a la tarea de identificar y analizar las políticas en sí. En principio debemos definir qué entendemos por historieta, tanto en cuanto a medio gráfico de comunicación de masas, como a producto industrial definido por el formato de edición (libros, revistas, fascículos, etcétera).

Nuestra definición tendrá sin dudas ciertas similitudes y algunas diferencias con las caracterizaciones adoptadas por cada iniciativa concreta de promoción gubernamental. La definición de la historieta, y la categorización que se desprende de la misma, puede tener implicancias decisorias en el tipo de política implementada, e incluso en su diseño.

Así, tomar la historieta como una rama (industrializada) de las artes plásticas o como un medio inserto en la mecánica del mundo editorial plantea diferencias que abarcan toda la extensión de las políticas implementadas o proyectadas. A su vez, la discusión sobre una *historieta nacional* presenta ciertas dificultades toda vez que cualquier país en la actualidad se inserta en un escenario de mercado globalizado en que las viejas definiciones de lo nacional entran en conflicto.

Por otro lado, una definición de políticas públicas se hace necesaria para circunscribir los casos a seleccionar para el análisis. No cualquier acción estatal puede entenderse como una política pública, y no todo accionar del Estado para promocionar la historieta es motivo de interés para nuestro estudio. El estudio de la génesis de esas políticas nos lleva a comprender los rasgos distintivos de las mismas, así como sus condiciones de oportunidad en un contexto de recursos por definición escasos, como es el de cualquier Estado nacional.

Las políticas públicas de promoción a la industria y la historieta, como parte de un conjunto de disciplinas artísticas de reproducción masiva, se encuentran bajo una misma mirada a partir de la popularización del concepto de *industrias culturales*. Un recorrido por el desarrollo del mismo será necesario para entender las condiciones de posibilidad del apoyo del Estado a un medio –no pocas veces– despreciado como arte menor o simple entretenimiento.

Las políticas de promoción de las industrias culturales serán entonces objeto de análisis dentro del marco de las definiciones teóricas del estudio. Considerando los modos de producción de la historieta como producto mercantil, se hace necesario entender qué actores participan en la producción de las historietas, más allá de los creadores, condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo del producto final, esto es, los ejemplares listos para la venta.

En cuanto al diseño de investigación, planeamos abreviar en la tradición del estudio de caso para cada política seleccionada, de manera de entender no solo comparativamente sino holísticamente cómo cada política fue planteada, llevada a cabo y cuáles fueron los resultados finales, ya sean estos positivos o negativos. Tomar cada caso como un todo nos permite entender cómo llegó el Estado en cuestión a interesarse por el apoyo a la industria, cuáles fueron los actores involucrados en las demandas y el diseño de la política implementada, cómo fue la implementación en sí, y los resultados obtenidos.

Más allá de las diferentes maneras en que se puede plasmar el apoyo a una industria cultural nacional (o a una industria nacional tradicional, en sentido más general), esto es, a las políticas de incentivos por medio de subsidios, créditos públicos con bajo o ningún interés, etcétera, nos interesa comenzar con algunas definiciones sobre las políticas públicas y su contexto de implementación según Evans (1996) y el ya clásico trabajo de Oscar Oszlak y Guillermo O'Donnell (1976). El Estado tiene una función central en el proceso de cambio estructural, afirma Evans (1996: 530). El reconocimiento de este papel central retrotrae, inevitablemente, a las cuestiones vinculadas con la capacidad del Estado (Evans, 1996: 530):

No se trata meramente de saber identificar las políticas correctas. La aplicación consistente de una política cualquiera, ya sea que apunte a dejar que los precios «alcancen su nivel correcto» o al establecimiento de una industria nacional, requiere

la institucionalización duradera de un complejo conjunto de mecanismos políticos y [...] dicha institucionalización de ninguna manera puede darse por descontada.

La calidad institucional forma parte del contexto en que una política se diseña e implementa, influyendo directamente sobre el éxito de ambas etapas. Ese contexto es parte importante del análisis de una política pública según Oszlak y O'Donnell (1976), como veremos más adelante. Para estos autores existen dos enfoques sobre los estudios de políticas públicas. El enfoque más tradicional de las causas que originaron una política, que visualiza un Estado pasivo, dando respuesta a las demandas de «grupos sociales desde afuera», y la más novedosa, pero no por eso completamente adecuada, mirada sobre los impactos de las acciones estatales, que considera al Estado como autónomo e invisibiliza el contexto en el que las decisiones fueron tomadas (Oszlak y O'Donnell, 1976: 108).

Creemos posible focalizar el estudio de la dinámica de las transformaciones sociales siguiendo la trayectoria de una cuestión a partir de su surgimiento, desarrollo y eventual resolución. Las sucesivas políticas o tomas de posición de diferentes actores frente a la cuestión y la trama de interacciones que se van produciendo alrededor de la misma definen y encuadran un proceso social.

Solo algunas de las demandas y necesidades de una sociedad son problematizadas como «cuestiones» por ciertas clases, fracciones, grupos o individuos estratégicamente situados y son incorporadas a la agenda de problemas socialmente vigentes. Sin embargo, no todas las cuestiones reciben atención del Estado, ya que algunas son libradas a la sociedad civil, cuando ni el Estado ni los actores afectados estiman necesaria u oportuna la intervención estatal. En el caso de la promoción de la historieta como una industria cultural, esta es una variante históricamente repetida en nuestro país, en el que el Estado ha sido un actor ausente en el desarrollo, apogeo y declive de la industria editorial de la historieta (Oszlak y O'Donnell, 1976: 111):

Deberíamos encarar nuestros estudios analizando el periodo previo al surgimiento de la cuestión. Nos interesa aprender quién la reconoció como problemática, cómo se difundió esta visión, quién y sobre la base de qué recursos y estrategias logró convertirla en cuestión. El examen de este «periodo de iniciación» puede enriquecer nuestro conocimiento sobre el poder relativo de diversos actores, sus percepciones e ideología, la naturaleza de sus recursos, su capacidad de movilización, sus alianzas y conflictos y sus estrategias de acción política. Nos sirve no solo para interpretar eventos posteriores, sino también para iluminar algunos de los problemas más generales sobre las características del Estado, y las nuevas modalidades que asumen sus patrones de interacción con la sociedad civil.

Siendo este un proyecto de tesis de una maestría sobre administración pública y políticas públicas, este último punto señalado por los autores no es accesorio, sino parte del interés general que tiene analizar políticas específicas, como, en este caso, las de apoyo a la industria de la historieta:

Una política estatal es una toma de posición del Estado frente a una cuestión. Por lo general incluye decisiones de una o más organizaciones estatales, simultáneas o sucesivas a lo largo del tiempo, que constituyen el modo de intervención del Estado frente a la cuestión. De aquí que la toma de decisión no tiene por qué ser unívoca, homogénea ni permanente [...].

El análisis de las variaciones de la acción estatal a lo largo del tiempo se convierte así en punto clave del método de investigación. No hablamos de una fotografía de las políticas implementadas, sino de un proceso de intervención estatal, ya sea en marcha o cerrado, con resultados positivos, negativos o neutros (Oszlak y O'Donnell, 1976: 112-114):

Concebimos una política estatal (o pública) como un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil [...] La política estatal no constituye ni un acto reflejo ni una respuesta aislada, sino más bien un conjunto de iniciativas y respuestas manifiestas o implícitas, que observadas en *un momento histórico y en un contexto determinados* permite inferir la posición –predominante– del Estado frente a una cuestión que atañe a sectores significativos de la sociedad [...] El Estado aparece como un actor más en el proceso social desarrollado en torno a una cuestión. Su intervención supone ‘tomar partido’, sea por acción u omisión. Una toma de posición activa puede implicar desde iniciar la cuestión y legitimarla, a acelerar algunas de sus tendencias, moderar otras o simplemente bloquearla. En los casos de inacción, el Estado puede haber decidido esperar a que la cuestión y la posición de los demás actores estén más nítidamente definidas, dejar que se resuelva en la arena privada entre las partes involucradas o considerar que la inacción constituye el modo más eficaz de preservar o aumentar los recursos políticos del régimen. Puede así imaginarse una multiplicidad de situaciones en las que el Estado –a través de diversos aparatos o instancias– decide insertarse (o no) en un proceso social, en una etapa temprana o tardía de su desarrollo, con el objeto de influir sobre su curso, asumiendo posiciones que potencialmente pueden alterar la relación de fuerzas de los actores involucrados en torno a la cuestión, incluyendo al propio Estado.

El resto de los actores involucrados objetiva o subjetivamente en una cuestión pueden (o no) mobilizarse activamente en la defensa o cuestionamiento de la situación. Esto dependerá de su percepción de la situación, de que lo consideren *natural*, o de sus posibilidades de movilización por acceso a los recursos o miedo

a ser reprimidos, en casos más extremos. Las tomas de posición de otros actores, además del Estado, pueden influir considerablemente en el proceso de resolución de las cuestiones.

Por ello se sugiere estudiar procesos sociales analizando las prácticas de diferentes actores, aglutinadas en torno a cuestiones que definen la naturaleza, intensidad y límites de un área de acción (y, habitualmente, de conflicto) social. Sin embargo, se advierte que el conjunto de políticas privadas y estatales se entrelazan en un complejo proceso social que hace difícil establecer con precisión qué proporción del cambio social observado puede ser atribuido a cada una.

Los autores identifican dos grandes *niveles de contexto* de una política estatal. El primero consiste en «aquél conjunto de factores extrínsecos al objeto más específico de investigación (las *políticas estatales*) que es indispensable para la comprensión, descripción y explicación de aquel objeto y sus efectos sobre otras variables». Estos factores incluyen las cuestiones que se intenta resolver, las condiciones de surgimiento de la cuestión, y las políticas adoptadas por actores sociales *privados* (Oszlak y O'Donnell, 1976: 125). Pero este primer contexto es insuficiente sin considerar la agenda de cuestiones, un segundo nivel de contexto.

¿Qué problemas *merecen* ser cuestiones? ¿Quiénes y cómo definen la agenda (el *espacio problemático* de una sociedad) de las mismas? El problema analítico es el conflicto y las coaliciones que se generan alrededor de las cuestiones que deben integrar la agenda, como consecuencia de las limitaciones para prestar atención a todas las cuestiones *suscitables* y a la diferencia de intereses, concepciones y recursos de los actores para imponer social y políticamente sus agendas.

La racionalidad acotada de los actores (debido a su incapacidad de procesar toda la información políticamente relevante de la agenda, al desconocimiento de las conexiones causales entre cuestiones, o la imposibilidad de predecir el comportamiento del resto de los actores) no impide, sin embargo, deducir o entender las decisiones en función de posiciones pasadas o presentes (con quién está aliado y en conflicto en otras cuestiones, qué recursos tiene invertidos en otras cuestiones, cuál es la movilidad de los mismos para atender otras cuestiones, etcétera).

El conocimiento de este segundo nivel de contexto suele ser necesario para explicar las políticas estatales que estudiamos específicamente, afirman los autores Oszlak y O'Donnell (1976: 128). Se plantean entonces cuatro niveles en los que organizar la investigación: I) las políticas estatales mismas, II) la cuestión a las que ellas se refieren, generando un proceso social que contiene a las políticas estatales y las privadas referidas a la cuestión, III) la agenda de cuestiones y IV) la estructura social, como contexto global más estático. Los dos primeros niveles serán, comúnmente, objeto de la investigación (Oszlak y O'Donnell, 1976: 130).

Los puntos I y II son lo que Oszlak y O'Donnell consideran el tema propio de la investigación y el ámbito empírico en el que nos corresponderá recoger información.

Pero, ¿de qué políticas públicas hablamos cuando nos referimos a la historieta? ¿Y cuáles de ellas serán el *corpus* de la investigación planteada? En Francia, por ejemplo, Thierry Gorenstein (2006: 133) nombra varias vertientes de políticas estatales ensayadas en apoyo a la *Bande Dessinée*. Primero tomada por la Dirección de Artes Plásticas, la gestión de la ayuda a la historieta francesa fue luego derivada a la Dirección del Libro y la Lectura, por medio del Centro Nacional del Libro (CNL). El CNL subvenciona con premios a los creadores e investigadores, ayuda a los editores de libros y revistas, da créditos para la conformación y desarrollo de fondos de historietas en bibliotecas, y da apoyo, finalmente, al Festival de Angulema entre otros.

Relevar todo tipo de apoyo estatal a la historieta excedería largamente los recursos disponibles para la investigación, por lo que limitamos el estudio a las políticas que implican directamente una ayuda a los editores. Esto es, el apoyo a la producción de historietas por parte del Estado, directamente a los actores encargados de la tarea empresarial. Tarea imprescindible, por otra parte, para la producción del producto final de la industria cultural ya mencionada: el libro de historietas.

Para acotar el campo de estudio, debemos explicitar la definición que usaremos de industria cultural, entre las múltiples variantes y debates al respecto. Según Getino (2003: 21), el concepto de industrias culturales alude al:

[...] conjunto de actividades relacionadas directamente con la creación, la fabricación, la comercialización y los servicios de productos o bienes culturales, en el ámbito de un país o a nivel internacional. Los rasgos distintivos de estas industrias son semejantes a los de cualquier otra actividad industrial y se basan en la serialización, estandarización, la división del trabajo y el consumo de masas. A diferencia de otras, no se trata de productos para el uso o el consumo físico, sino de bienes simbólicos (obras literarias, musicales, cinematográficas, plásticas, periodísticas, televisivas, etc.) que para acceder a la percepción (consumo) de los grandes públicos, debe procesarse o manufacturarse industrialmente para adoptar la forma de un libro, un disco, una película, una publicación periódica, una reproducción o un programa de televisión.

Para Getino (2008: 81), los agentes principales de la industria del libro son: *los autores*, que elaboran las obras que los editores seleccionan; *las editoriales*, empresas dedicadas a seleccionar y publicar las obras que formarán parte de su catálogo, ocupándose de la producción y distribución en un período de tiempo y territorio determinados, agrupadas, en Argentina, principalmente en la Cámara Argentina del Libro (CAL), la cual administra también el siste-

ma ISBN argentino; las *empresas distribuidoras*, que reciben generalmente en consignación los libros que le suministra el editor –quién también puede ser distribuidor de su propia producción– y se encargan de colocarlos en los canales de venta; y los *canales de venta*, por último, que tienen la función de hacer que el libro llegue a los lectores, convirtiéndose en los espacios de comercialización directa con el público.

A estos actores, Getino suma las industrias auxiliares, como *empresas gráficas*, quienes se ocupan del proceso industrial de fabricación del libro (fotocomposición, impresión y encuadernación) a partir de los originales y diseño que les proporcionan las empresas editoriales. Para ello, se ocupan de adquirir en el mercado los insumos necesarios (papel, vegetales, etc.).

También intervienen diferentes empresas de *servicios de corrección, diseño gráfico, promoción y publicidad*. E indirectamente, las *empresas fabricantes (o importadoras) de papel, las empresas fabricantes o importadoras de tecnología e insumos para la producción de libros, y el Estado*, quien regula las actividades del sector en materia de derechos de autor, y fomenta la producción y divulgación de libros en el sector educativo y en bibliotecas públicas y populares. Dentro del sector público, el INDEC, a su vez, procesa parte de la información del sector referida a importaciones y exportaciones de libros, papel, máquinas e insumos, y a la facturación de las empresas.

Como Getino se refiere específicamente a la industria editorial en general, no atiende a las particularidades de la producción de libros de historieta, a saber (y especialmente en el caso de la Argentina): los autores en algunos casos comprenden dos o más personas, entre guionistas y dibujantes (e incluso coloristas, y otros sub-rubros del dibujo), aunque en la actualidad existen muchos artistas integrales, esto es, una sola persona que se hace cargo de la totalidad del acto creativo. Con respecto a los editores, si bien existen empresas consolidadas, la gran mayoría de la producción proviene de empresas pequeñas o unipersonales, por lo que es común referirse a los *editores*, en lugar de hablar de *editoriales*.

Los editores pueden, en algunos casos, encargar trabajos a los artistas, y no solo seleccionar el material ya creado. En la CAL, por su parte, están registradas algunas editoriales de historieta, pero no todas, sobre todo porque estas son micro o pequeñas empresas, y la participación en la CAL es arancelada. Los canales de venta de la historieta se diferencian en tres: puestos de diarios y revistas, el tradicional punto de venta de la revista de historieta, pero que en los últimos años ha extendido su oferta a libros de todo tipo, incluidos los de historietas; librerías tradicionales, con distintos grados de apertura hacia los productos de la historieta; y las *comiquerías*, locales especializados surgidos en la década del noventa con la convertibilidad que permitía la importación de material extranjero y que aun

sobreviven, aunque diversificando su oferta de productos, en la que la historieta (y sobre todo la historieta nacional) representa una pequeña parte de las ventas.

Estas últimas se concentran en la ciudad de Buenos Aires, pero existen locales también en las principales ciudades de cada provincia. Al existir tal segmentación de canales de venta, las distribuidoras exclusivas de historietas se encuentran bien diferenciadas según el canal que abastecen: *La Revistería*, distribuidora, importadora y con sello propio, que distribuye a librerías y comiquerías; *Districomix*, una empresa unipersonal que se encarga del vínculo exclusivamente con comiquerías; y las distribuidoras para kioscos de diarios y revistas de la ciudad de Buenos Aires y del interior del país.³

Existen otros actores que si bien no forman parte del circuito de producción y comercialización directamente, pueden influir de manera indirecta en diferentes puntos de la cadena de comercialización, como periodistas (sobre todo los que tienen espacio en medios de comunicación de gran alcance como diarios de tirada nacional), galerías de arte que incluyen obras de historietistas como parte de sus exposiciones, escuelas de dibujo e historieta, asociaciones no gubernamentales organizadoras de festivales y eventos de promoción de la historieta,⁴ o investigadores académicos trabajando en la materia.

Como afirma Eugene Bardach (1998: 102), «en una investigación de políticas, casi todas las fuentes de información, datos e ideas provienen generalmente de dos tipos de fuentes: documentos y personas». Para relevar cada política de promoción de la industria cultural de la historieta debemos identificarla, a partir de informantes clave y documentos de promoción institucional de las organizaciones responsables de los programas, estudiar su contenido por medio del análisis de los documentos que rigen la política en sí (leyes, reglamentos, decretos, circulares, etc.) o el relato del caso por parte de informantes clave en caso de ser políticas de poca institucionalización formal, y explorar el contexto para el que fue diseñada e implementada cada política, por medio de informantes clave, notas periodísticas y/o eventuales documentos de organizaciones de la industria cultural de la historieta en los que se discuta el rol del Estado en la misma.

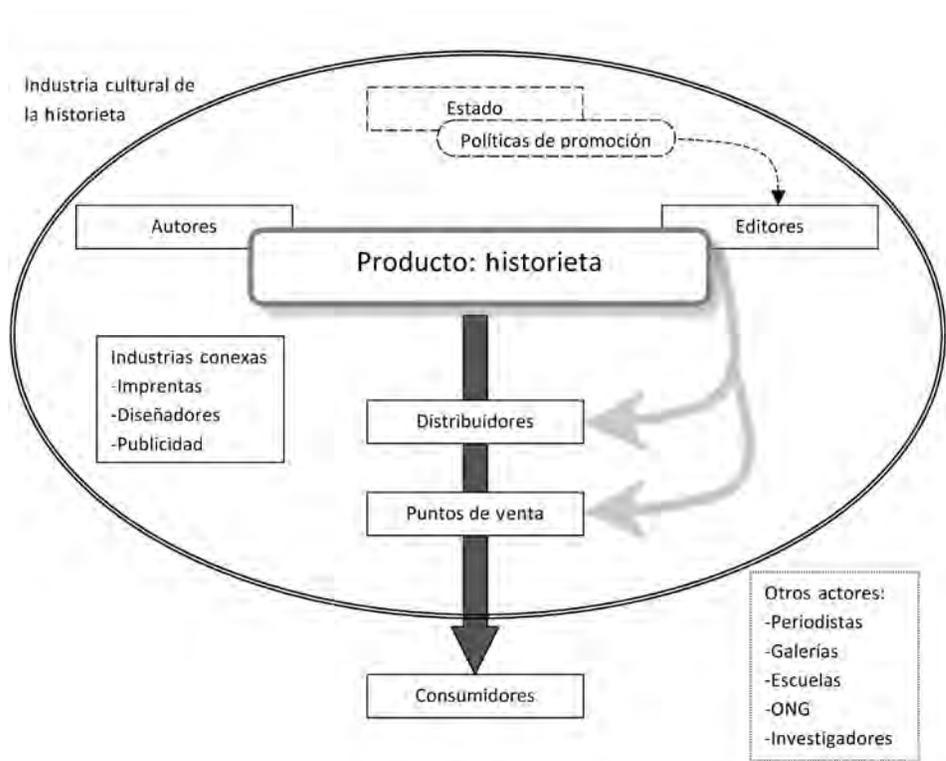
Los informantes clave en cada país serán editores de historieta, autores con una mirada reflexiva sobre el aspecto comercial de su trabajo, periodistas y críticos especializados, investigadores y *policy-makers*. El énfasis en los informantes como núcleo central de la investigación se basa en el hecho de que las políticas orientadas a un sector menor dentro del esquema productivo de un país en ge-

3. Existen algunas distribuidoras de libros que están expandiendo su alcance a libros de historieta, como Nuestra América, pero son aun experiencias incipientes.

4. Como el caso de la Asociación Civil Viñetas Seltas, organizadora del Festival Internacional de Historietas en Buenos Aires, o Banda Dibujada, de promoción de la historieta infantil y juvenil.

neral no son regidas por leyes o decretos de alto nivel, sino que surgen como iniciativas de un área específica, y en muchos casos tienen poco basamento documental, por lo que explotar el conocimiento de los funcionarios responsables o de los beneficiados por las políticas de incentivo daría mayor riqueza al estudio.

El objetivo es obtener información de las políticas identificadas, de manera de lograr un insumo que consiste en una matriz de datos de los casos, en el que se sistematiza la información para el posterior análisis detallado. Para ello, se cuenta con fuentes documentales y entrevistas presenciales o virtuales con actores relevantes de cada mercado estudiado.



Esquema conceptual

Referencias bibliográficas

- BARDACH, E.** (1998): *Los ocho pasos para el análisis de políticas públicas. Un manual para la práctica*, México DF, Cide-Porrúa.
- EVANS, P.** (1996): «El estado como problema y como solución», *Revista Desarrollo Económico*, 35, n.º 140: 529-562.
- (2003): *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura/CICCUS.
- GETINO, O.** (2008): *El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, CICCUS.
- OSZLAK, O.; G. O'DONNELL** (1976): *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*, Buenos Aires, Cedes.
- PUENTE, S. M.** (2007): *Industrias culturales*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- GROENSTEEN, T.** (2006): *Un objet culturel non identifié*, Paris, Editions de l'an 2.
- VAZQUEZ, L.** (2006): «Tiempo varado. Historieta, Arte y Cultura en la Argentina del siglo XX». Recuperado el 20 septiembre de 2009 de:
www.tebeosfera.com/documentos/documentos/tiempo_varado_historieta_arte_y_cultura_en_la_argentina_del_siglo_xx.html
- (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.

Docteur Jekyll & Mister Hyde de Mattotti-Kramsky, el quiebre del verosímil

LAURA CECILIA CARABALLO

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

ABSTRACT: This article analyses the comic book *Docteur Jekyll & Mister Hyde* by Mattotti-Kramsky, adaptation of the novel written by Robert L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Relying on the notions of adaptation, transposition and intertextuality, the conclusion is reached that adaptation involves a specific gaze regarding the source-text, which shows a distinctive reading and the adoption of a number of decisions in the production instance. The tension between the virtual and the actual, and the updating of reading, allows approaching the comic book from two main perspectives: the narrative one, located in the *continuum* of the sequence, and the non-figurative one, consisting in denarrativating the image (abstract comics and *Figural image*, Gilles Deleuze).

Keywords: transposition, comic, intertextuality, image.

RESUMEN: En este artículo se analiza la historieta *Docteur Jekyll & Mister Hyde* firmada por Mattotti-Kramsky, adaptación de la novela de Robert L. Stevenson, *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Seguido al examen de las nociones de adaptación, transposición e intertextualidad, se concluye que la adaptación implica una mirada sobre el texto-fuente que evidencia una lectura distintiva, así como un cierto número de decisiones en la instancia de producción. La tensión entre lo virtual y lo actual y la actualización de la lectura permite el abordaje de dos ejes principales en la historieta: el narrativo, situado en el continuum de la secuencia y el no figurativo que retoma la operación que consiste a *desnarrativizar* la imagen (historieta abstracta e imagen figurativa, Gilles Deleuze).

Palabras clave: transposición, historieta, intertextualidad, imagen.

1. Introducción

Docteur Jekyll & Mister Hyde, firmado por Mattotti-Kramsky y publicado por Casterman (Francia) en 2002, es una adaptación del clásico literario de Robert L. Stevenson *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

Esta adaptación encuentra en principio dos problemáticas generales: la asociada a la transposición entre literatura e historieta y la noción general de intertextualidad, de diálogos entre dispositivos. En el pasaje entre dispositivos, se producen cambios fundamentales que se atribuyen a la configuración específica de cada uno, sus elementos constitutivos y sus vínculos con el público. La adaptación implica una mirada sobre el texto-fuente que evidencia una lectura distintiva, así como un cierto número de decisiones en la instancia de producción. Estos aspectos se materializan en las estrategias visuales propias a la historieta y se vinculan al estilo particular, el gesto de los autores (dibujante y guionista). La tensión entre lo virtual y lo actual y la actualización de la lectura, permite un abordaje complementario al de las cualidades narrativas, fundadas en el continuum de la secuencia: aquel de un examen no figurativo de la imagen-historieta.

El primer eje de análisis a desarrollar, se basa en el trabajo comparado entre relato literario y relato-historieta, centrado en el *découpage* y en el vínculo escrito-icónico. El segundo eje, aborda la operación que consiste a *desnarrativizar* la imagen. El apoyo en la reflexión sobre la posibilidad de la historieta abstracta, se complementa con la distinción entre la figuración narrativa y lo *figural* no narrativo que Gilles Deleuze aplica a la pintura de Francis Bacon, donde el alejamiento de la figuración (como representación) se halla bien manifiesto. El filósofo explicita dos modos posibles de escapar a la figuración, a saber, por la abstracción, la forma pura y lo *figural*, por abstracción y aislamiento, donde las figuras se presentan sin vínculo mutuo; ellas actualizan a través de una serie de vectores encontrados, las fuerzas de los cuerpos.

Las dos instancias –narrativa y no figurativa– no se excluyen mutuamente en el seno de una misma obra y nos equivocaríamos –aún para el caso de la adaptación de la literatura– al valorizar exclusivamente el eje literario y escritural de la narración.

2. Algunas consideraciones sobre la operación de adaptación

La teoría de la adaptación incluye una línea de estudios que establecen la noción de *fidelidad* como válida en los trabajos comparados. Esta visión de la lealtad de una adaptación respecto de su texto fuente es errónea y conduce a pensar que ser segundo o posterior implica inferioridad respecto de lo que precede, cuando este no es necesariamente original ni autoridad. La adaptación

implica una lectura activa y situada, en un momento histórico y cultural específico. En la *transposición* se pasa de un lenguaje a otro, de una época a otra, de una lengua a otra. Examinando comparativamente las dos extremidades de la transición vemos cómo la historieta propone una mirada compleja sobre el texto y una recreación. La historieta que analizamos no es una adaptación de una historia ya narrada, sino una construcción activa de un nuevo sentido que ubica al referente literario únicamente como punto de partida o antecedente. La noción de transposición (Steimberg, 2005) abre el juego de la teoría adaptativa y analiza los vínculos entre discursos como dinámicos y mutuos y siempre situados en un estilo de época: «La mirada del texto fuente de cada una de las transposiciones literarias que vemos en el cine, o que leemos en historieta, suele oscilar entre el privilegio del tema, con su carga de motivos asentados prioritariamente en el relato, por un lado, y el del resto de sus rasgos retóricos, con sus huellas de estilo individual y de época, por otro (Steimberg, 2005: 98).

Al tratarse *Docteur Jekyll & Mister Hyde* de una adaptación de un clásico de la literatura universal, podemos pensar que el lector conoce el texto de referencia y, a su vez, otras adaptaciones existentes del mismo (a cine, teatro, etc.). Linda Hutcheon afirma que el lector se habitúa a ver la adaptación en sí misma, es decir, teniendo en cuenta que se trata de una obra ligada a otras que la preceden. La experiencia de vivir las adaptaciones como adaptaciones –*Adaptations as Adaptations* (Hutcheon, 2006: 8)–, conscientes de ese palimpsesto de repetición y variación, permite pensar la adaptación como un proceso y no como un producto, como la migración de relatos e ideas y sus correspondientes relecturas. La especulación sobre la postura del lector/espectador no nos ocupa en este trabajo; sin embargo, no sería en vano referir a la visión de Jan Baetens que en este sentido permite pensar las adaptaciones como obras autónomas. Este autor afirmó en su charla «Adaptation comme construction de soi» (coloquio *Bande dessinée et adaptation: du texte aux images*, Universidad de Bourgogne, Dijon, febrero de 2012) que la pérdida de jerarquía de unas formas expresivas con respecto a otras (como por ejemplo la literatura respecto de la historieta) se acompaña a su vez, de una erosión de la atención puesta sobre la transmedialidad. El lector ya no va a la fuente a la hora de leer una adaptación, e incluso desconoce parcial o completamente los medios, géneros y relatos que la precedieron.

En la adaptación literatura-historieta, se produce un pasaje de un lenguaje que narra a otro que narra y muestra simultáneamente. A propósito de esta cuestión, Linda Hutcheon enumera lo que ella considera como los tres modos de vinculación –*modes of engagement* (Hutcheon, 2006: 22)– entre espectador/lector y el medio: en primer lugar, *telling* (decir, contar); luego *showing* (mostrar); y por último *interacting* (interactuar). La historieta se sitúa en los límites entre el primer y el segundo modo de vinculación, la adaptación teniendo aspectos que la acercan a su referente literario y otros que suscitan un análisis autónomo. Thierry

Groensteen afirma que la historieta –a diferencia de la literatura que se sirve de la descripción verbal– se apoya en la *mostración*. El concepto retomado de André Gaudreault, se centra en la función mostrativa de las imágenes: mostrar en vez de decir (Gaudreault, 1999). La mostración es una descripción virtual que se cumple mediando la participación del lector. Se somete teóricamente la imagen a dos lecturas: una descriptiva, donde la viñeta se aísla para obtener un repertorio de lo que ella presenta, y la otra, narrativa, donde se selecciona únicamente los elementos que participan de la cadena de eventos funcionales a la dinámica del relato (elementos constantes y elementos contingentes).

La teoría de la mostración en historieta se vincula a su especificidad enunciativa, que marca una cualidad propia del dispositivo. Gaudreault, se refiere al rol asumido por el *narrador fundamental* de la literatura traspasado al teatro y propone la noción de *mostrador*: no existe una consciencia intermediaria que presente el espacio y la acción (como lo hace el lenguaje en la literatura), estos se presentan a sí mismos. La mostración, afirma Groensteen, se asocia a la representación icónica de un objeto y permite una apropiación global, sintética e inmediata (Groensteen, 1991).

La contingencia del proceso de metamorfosis en la adaptación, suscita en su estudio una orientación hacia especificidad del lenguaje de la historieta. En general, el análisis comparado de los medios en el contexto de la transposición y la intertextualidad permite caracterizar a cada uno de ellos. Thierry Groensteen (Groensteen, 1998) establece el vínculo entre adaptación y especificidad de las artes. Siendo que cada una de ellas ofrece criterios materiales y formales que le son propios, el autor retoma una discusión célebre que tienen sus primeras voces en Gotthold Ephraim Lessing, quien en *El Laoconte* (1766) refuta la idea de la equivalencia de las artes, específicamente pintura-poesía (*ut pictura poesis*).

El relato es redefinido en su *encarnación mediática* (Gaudreault, 1998: 32), por lo que podemos hablar de una recreación adaptativa; «cuerpo a cuerpo» entre la idea (*fábula*) y el material (*media*). Groensteen vincula el auge de la práctica de la adaptación con el fenómeno de reproductibilidad técnica de la modernidad, buscando sus orígenes en las transformaciones en los campos de la cultura y el arte del siglo XIX: los progresos técnicos, la reproducción y multiplicación de textos e imágenes, la consagración del relato bajo la forma de la novela –que desplazó a la poesía–, el aumento de público para la ficción, etc. Este proceso permitió al relato –donde la idea y el material son ya indiscernibles– volverse un objeto móvil. En general, ha prevalecido en las adaptaciones (cuyo origen es la literatura) la preminencia de la historia, acentuándose el desarrollo ficcional y ocultándose el trabajo de los medios expresivos (pretensión de transparencia). Solo algunas adaptaciones, como la que analizamos aquí, se centran en la redefinición del sujeto o *fábula* a partir de los criterios materiales propios a su arte.

3. La metamorfosis en clave visual

Es atributo de cierta historieta contemporánea el explotar los recursos visuales e *historietísticos* en pos de establecer referencias múltiples, entre otras, hacia el propio autor y su estilo, el gesto enunciador. La expresión de ideas y sensaciones provocadas por las obras, pueden pensarse fuera de lo estrictamente narrativo, como veremos más adelante.

Los elementos plásticos como la línea, el color y la luz no funcionan únicamente al servicio del relato, sino que evocan a su vez ideas-imágenes ligadas a puras sensaciones y la no figuración. El hilo conductor del álbum es la deformación o devenir informe del personaje, que Mattotti hace imagen a través del tratamiento de los cuerpos y el cromatismo. La línea de contorno coloreada, la saturación cromática, los contrastes simultáneos, el claroscuro y los gradientes, el realce de texturas propias a los materiales (pastel sobre papel), evidencian la riqueza plástica y gráfica de *Docteur Jekyll & Mister Hyde*.

En el trazo de Mattotti, el personaje principal se tuerce y se desmaterializa por la mancha. Esta pérdida de forma se sublima a través de los blandos, plásticos y flexibles cuerpos mattottianos. Estos son impulsados por un vector único que los eyecta y los proyecta; siguen direcciones acentuadas por movimientos unitarios. Por ejemplo, en la plancha 48 (viñeta 3), vemos el cuerpo de Hyde apoyado sobre una superficie horizontal, en un bar. Este se extiende hacia otra figura humana, ofreciéndole un sobre con el brazo estirado. Todo el cuerpo se dirige hacia una única dirección y la cabeza deviene una suerte de flecha. El mentón acentúa su punta hasta el extremo. Para reforzar esta tensión, no hay rostro, solo una distribución de sombra y luz en gradiente. En la plancha siguiente, en la tercera viñeta, el cuerpo es una masa homogénea, un pleno plano negro. Del mismo modo, toda la fuerza lo dirige en una única dirección y el rostro describe una tensión; de la sombra emergen sus trazos: ojos, boca y nariz. En la primera viñeta de la plancha 52, el cuerpo se encuentra corriendo. Se evoca una vez más la flecha: todo el movimiento es contenido en una curva. Este tratamiento para el cuerpo de Hyde recrea una serie de movimientos espasmódicos, siempre en tensión; a cada espasmo hay un cambio, una modificación de la forma [ver figura 1 en anexo].

Los climas cromáticos contruidos para cada secuencia son muy ricos y variados. Cada plancha posee una distribución cromática particular, una muy diferente de la otra. La línea y el tratamiento de superficie también varían consistentemente. En ocasiones el trazo se encuentra bien presente, prevaleciendo la cualidad *dibujística* de la imagen (a la manera de Otto Dix o George Grosz), y en otras, los gradientes y las superficies de color acercan la imagen a lo pictórico (referencias al *fauvismo*, el color bestial). Por otra parte, las perspectivas forzadas y la construcción del espacio evocan los escenarios del film expresionista alemán

Das Cabinet des Doktor Caligari (Robert Wiene, 1920). Por ejemplo, la secuencia de la plancha 13, muestra al doctor Jekyll consagrado al trabajo científico en su laboratorio. La presencia simultánea de colores saturados como el amarillo, rojo y violeta y algunas sombras de gris cromático, crean una atmósfera dinámica y corroboran la intensidad de la situación. Los elementos del fondo se caracterizan por los plenos planos cálidos, mientras que el personaje porta los fríos. La viñeta 3 ilustra esta distribución (figura 2), donde la repartición cromática aporta un recorrido visual bien pregnante: las zonas de sombra a los lados de la imagen y el personaje a contra luz se forman de diferentes grados de violeta y las zonas de luz de rojos y amarillos. Opuestamente y constituyendo una forma de monocromía, la plancha 28 se aleja de los contrastes mayores de color. Vemos sombras y luces en diferentes niveles de saturación al tono (gris) y la fuerte presencia de una luz amarillo-verdosa que suscita una atmósfera extraña y oscura. Asimismo, la presencia de blanco sobre la superficie cromática es remarcable en la plancha 31. El gris y blanco cromáticos conforman grandes plenos y se combinan con colores vivos como el amarillo y otros menos saturados como un verde claro y naranja oscuro. Esta yuxtaposición de cromático y acromático y los espacios vacíos (sola presencia del personaje) provocan una suerte de ambiente metafísico evocando los paisajes de Giorgio De Chirico.

4. El enigma abortado, la secuencia

El tema fundamental de esta novela escrita por Robert Louis Stevenson y publicada en 1886, es la doble faceta cuerpo/espíritu en la vida del doctor Jekyll y su transformación.

La confrontación del relato literario y su configuración en historieta, permite desarrollar el eje de análisis narrativo. La imagen de historieta narrativa implica dos macro-dimensiones que contribuyen a la economía del relato: la distribución secuencial de las viñetas y el contenido de las imágenes individualmente. Como afirma Jean-Louis Tilleuil a propósito de la imagen narrativa, lo icónico propone –como lo escritural– indicaciones relativas al tiempo y espacio a través de la presencia o ausencia de personajes, el encuadre, punto de vista, variaciones de tamaños, escala, etc., que intervienen también en la construcción/reconstrucción de la narración por el lector (Tilleuil, 1991). Thierry Groensteen explica a propósito el proceso de lectura narrativa, donde el lector discrimina en cada cuadro los elementos constantes y los elementos nuevos para seguir la historia. Este tipo de lectura es funcional al desarrollo de la narración, permitiendo reconstruir el relato.

En la historieta que analizamos, uno de los primeros puntos a definir respecto del relato literario, es el modo de dirigir la intriga. En la novela la historia

es construida a partir de la persistencia del enigma: la clave del misterio no se manifiesta sino hasta el fin del relato. Las imágenes invierten esta estructura y el lector conoce desde el principio el origen de la intriga, que de este modo se anula.

El trenzado texto-imagen en la secuencia (la voz de Jekyll por el texto y aquello que muestran las imágenes) establece al menos dos tiempos presentes en la narración: el del momento en que el doctor escribe su carta y el del momento en que los acontecimientos se desarrollan en la imagen, reportados a su vez por las palabras del doctor. Esos dos tiempos se funden mutuamente en la última plancha en que Jekyll-Hyde mueren y el tiempo de la imagen y el del texto se encuentran (como Jekyll esta muerto, el narrador omnisciente toma el relevo).

Las onomatopeyas, asociadas por su definición a las cualidades visuales y auditivas de las palabras, como una puesta en escena plástica del texto, están presentes en ciertas secuencias y se integran dinámicamente en la imagen. Su forma densa y voluminosa puede apreciarse en la plancha 13: a través de un plano picado, vemos la totalidad de una habitación y en el interior en el suelo, el cuerpo retorcido del personaje principal, de un tamaño miniaturizado. La onomatopeya evoca el dolor y el malestar del personaje; las letras emanan de su cuerpo y atraviesan el espacio verticalmente. Ellas adquieren volumen, sus cuerpos se proyectan hacia la superficie. En la plancha 24, la onomatopeya opera también una suerte de proyección, llevando el grito de dolor y de angustia una vez más. Las letras salen por la ventana y marcan un gran contraste de blanco sobre negro y rojo, entre el calor y la agitación del interior y la neutralidad del exterior [ver figura 3].

La primera secuencia se consagra a presentar a Hyde en su deambulación urbana. La primera plancha del álbum (figura 4) devela ya su presencia oscura, bajo la forma de una sombra citadina que se proyecta sobre los edificios, el tranvía, la calle. Se trata de una figura elíptica, en el borde entre lo cromático y lo acromático, en movimiento que determina un recorrido visual en la superficie de la plancha siguiendo un movimiento serpenteante, de curva y contra-curva. El texto se apoya en los cartuchos y expresa las palabras de Jekyll, su arrepentimiento y su lazo con su lado cruel e innoble. Como dijimos, se opera una inversión de la estructura narrativa, en la medida en que la historieta nos muestra desde el comienzo la parte luciferina del doctor bajo la forma de Hyde. Las planchas siguientes se centran en la mostración de su maldad, en el evento en que pisotea y ataca a una niña sin razón aparente. En la novela es el evento que provoca la inquietud de Utterson, cuyo rol es el de revelar la intriga. El misterio, vehiculado por la presencia furtiva de Hyde y los cambios de humor y de salud de Jekyll, se sostiene hasta el desenlace en que muere dejando una carta de confesión. La historieta revela este enigma y construye la secuencia de la visita

de Utterson a la casa de Jekyll y la lectura de la carta, seguido a la mostración de Hyde (primera secuencia). En consecuencia, la historia se centra en Hyde y su deseo, construyendo de forma alternada escenas de la vida de Jekyll ligadas directamente con la búsqueda de su droga y su malestar frente a la vida en sociedad. El trenzado entre las planchas 8 y 9 (figura 5), determina una secuencia fundamental de la historieta y marca la fusión simbólica y física de los personajes; en los ojos de Hyde vemos el cuerpo de Jekyll. A través de la sucesión de viñetas, las figuras-cuerpos se apoyan sobre una misma curva. El plano se cierra cuadro tras cuadro hacia el ojo de Hyde que fija su mirada en un punto único. El rostro se estructura en tres curvas, y describe una expresión de odio y hastío: los dientes, breves trazos blancos, y los ojos, entrecerrados. El cuerpo es una masa oscura, límite entre lo cromático y lo acromático, un color neutro despojado de vida, un gris revestido de un cromatismo inquietante.

La confrontación de la cultura y lo salvaje es muy clara en la novela y se reproduce y se exalta en la historieta. El elemento de la dualidad y la crueldad de Hyde es intensamente tematizado por las imágenes: la distinción entre el bien y el mal, la psiquis entre el consciente-inconsciente. Se pone el acento en los deseos de Jekyll a través de Hyde. ¿Cómo dar rienda suelta al deseo escindiéndolo del control de la conciencia y llevarlo al acto? Hyde lleva a cabo una cantidad de acciones ligadas a la pulsión sexual y la violencia: ataca a la niña, agrede a personas en la calle, comete asesinatos y relaciones sexuales violentas con prostitutas, asesina a una mujer y a su amigo Lanyon. La materialización de la pulsión mas allá de toda restricción (del orden de la internalización de las reglas sociales) es asumida por la bestia que no posee control sobre sí o autoconciencia. La bestia también aparece en el trazo del dibujante y su retórica de la mancha, la línea brusca, el color intenso y saturado. La animalidad es asumida por la figura de Hyde y también otros personajes que pertenecen a su mundo. El animal es dos veces evocado: en la falta de autoconciencia y en el físico brutal. Gilles Deleuze (2002: 27) refiriendo al devenir animal de los sujetos y específicamente para el caso de la pintura de Bacon afirma:

Les déformations par lesquelles le corps passe, sont aussi les traits animaux de la tête. Il ne s'agit nullement d'une correspondance entre formes animales et formes de visage. En effet, le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et brossage qui désorganisent et font surgir à sa place une tête. Et les marques ou traits d'animalité ne sont pas d'avantage des formes animales, mais plutôt des esprits qui hantent les parties nettoyées... Nettoyage et traits comme procédés de Bacon, trouvent ici un sens particulier. Il arrive que la tête d'un homme soit remplacée par un animal; mais ce n'est pas l'animal que comme forme, c'est l'animal comme trait [...] Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne devient pas sans que

l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme [...] Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun: le fait commun de l'homme et de l'animal.

El punto de encuentro entre el hombre y el animal es la carne, ese hecho común descrito por Deleuze está presente en las figuras baconianas y es aplicable a las formas de Mattotti, donde los trazos animales y bestiales emergen del borrado de la materia en la superficie de la imagen.

La novela se refiere a Hyde (salvo por algunas excepciones) en segundo grado, son las palabras de los personajes que reportan a las acciones del malvado. Contrariamente, la tendencia en la historieta es mostrar a Hyde en primer grado: el lector es testigo directo de sus acciones en imágenes. El misterio deja su lugar a la mostración, y la intriga es anulada doblemente: el lector ve a Hyde en todas sus acciones y a su vez, lo ve desde un principio.

5. ¿Desnarrativizar la historieta?

La tensión entre lo virtual y lo actual al seno de la viñeta, así como la distinción entre descriptivo/narrativo, permiten centrarse en un análisis –mas allá de lo narrativo– de la virtud plástica de la historieta. Es necesario para comenzar, aislar deliberadamente ciertas planchas y viñetas susceptibles de entrar en un juego de fuerzas que sobrepasan lo estrictamente figurativo y que quiebran el verosímil.

Una lectura no narrativa es posible y es la menos habitual, ya que la historieta se lee generalmente como una historia contada (la coherencia narrativa es un postulado, cuando esta falta, el horizonte de expectativas del lector es sobrepasado y puede darse una ruptura del contrato de lectura). Sin embargo, existen algunas historietas donde esa dimensión *desnarrativizadora* es fuerte, especialmente en la denominada *historieta abstracta*.

La actualización de la narración o descripción virtuales puede producirse sin un orden prefigurado. Harry Morgan (2003: 34), afirma que a pesar de la narratividad intrínseca del dispositivo historietístico, el lector puede detenerse en las cualidades visuales de la imagen.

Toute lecture, quel qu'elle soit, dégage le récit. Mais on peut aussi se contenter de regarder le dessin –puisqu'il offre un simulacre de la nature– et jouir de la sorte des plaisirs de la figuration. La lecture peut se faire à l'intérieur d'une seule vignette ou, à l'inverse, procéder du tressage, c'est-à-dire de la réunion d'images et de fragments d'images éloignés. Elle peut enfin résulter d'un parcours non-linéaire, voire d'une prise de connaissance globale du matériau iconique.

Thierry Groensteen retoma la discusión sobre la posibilidad de una historieta abstracta y la cuestión de su vínculo con una definición extensa y conveniente del dispositivo, como secuencial, múltiple, visual, narrativo, etc. La historieta abstracta es un fenómeno contemporáneo, ligado a la experimentación y el falso de las fronteras predefinidas. El autor se pregunta si las historietas pueden definirse como tales una vez que salen de la esfera de la *mimesis*, ya que una parte fundamental de la definición, a su criterio, es el ser narrativa (Groensteen, 2011). El contenido de las imágenes abstractas en la historieta se compone de elementos plásticos y las relaciones que se establecen entre ellos. En los casos en que no hay lazos de causalidad, Groensteen propone hablar de «serie» más que de «secuencia», ya que esta implica un orden lógico. La idea de serie puede ser fructífera para un examen las sucesiones caprichosas de viñetas/imágenes donde no hay orden lógico o causalidad aparentes. Eso permitiría pensar en una historieta, como es el caso de *Dr. Jekyll & Mister Hyde*, que se aleja de la figuración temporariamente, constituyendo series donde la cualidad de la imagen pura asciende y se pierde el vínculo con el verosímil. La historieta por su estructura previa, no podría definirse íntegramente como abstracta pero puede dar lugar en su interior a *escapadas abstractas*; por ejemplo, zonas en que se produce una *serie* de imágenes en lugar de una secuencia. En este sentido, Groensteen vuelve a la discusión sobre una definición de la historieta. La presencia de una plancha abstracta reafirmaría la cuestión de que su estructura espacio-temporal es preponderante para la elaboración de una definición amplia, independientemente de toda condición relativa a la figuración o la narración: «[...] cet appareil, ce dispositif, suffit à établir l'appartenance de l'œuvre au champ de la bande dessinée, en toute logique, le dispositif doit dès lors être reconnu comme constituant l'élément central de la définition de la bande dessinée» (Groensteen, 2011: 13).

La historieta abstracta constituye una parte ínfima de la producción historietística contemporánea pero alcanza para cuestionar una vez mas su definición (del mismo modo que otras evoluciones contemporáneas del medio, como lo digital) y otorgar por ejemplo, «vacaciones a la figuración», afirma Groensteen (2011):

La bande dessinée abstraite ne représente pas statistiquement qu'une partie infime de la production mais son poids symbolique est considérable puisqu'elle invite à reconnaître que la bande dessinée peut donner congé à la narration, à la figuration, sans cesser d'être de la bande dessinée; dans le même temps la bande dessinée numérique, phénomène en devenir et dès présent beaucoup plus massif, a son côté, donné congé au papier. Face à ses évolutions que reste-t-il des définitions traditionnelles de la bande dessinée? Rien d'autre que le partage d'inscription ou affichage, en un mot le dispositif, la «pluralité d'images solidaires.

La historieta abstracta nos obligaría a suprimir de una definición amplia la cuestión de la narración, del mismo modo que la historieta digital obligaría a dejar de lado la cuestión del soporte-papel, el libro o la prensa. La noción de «solidaridad icónica» (Gorensteen, 1999) es un principio fundador y principal criterio para una definición extensa de la historieta y excluye la cuestión de la narración. Estas imágenes solidarias participan de una sucesión y si bien están separadas unas de otras, se determinan por su coexistencia. A su vez esta coexistencia debe responder a algún tipo de correlación.

Gilles Deleuze en *L'Image-temps. Cinéma 2*, propone la distinción entre dos regímenes de la imagen (cinematográfica), a saber, el orgánico y el cristalino. Ambos pueden aplicarse tanto a la descripción como a la narración. Por un lado, la descripción orgánica (o cinética) utiliza los parámetros sociales del sujeto definido, identidades personales, referencias (acciones, etc.). La descripción se centra en el acto y define situaciones sensorio-motoras y relaciones lógicas. Se trata de la imagen-acción ligada al cine realista. Por otra parte, la descripción cristalina (o cronológica), ella vale por su objeto, y lo constituye, crea otras descripciones que lo contradicen y lo desplazan. Esta descripción crea un objeto descompuesto y multiplicado, su propio objeto, creando situaciones ópticas y sonoras –sensoriales–, centradas en la visión (y no el acto). La distinción entre lo sensorio-motriz y la visión opera el desplazamiento de la acción y el movimiento a la videncia. El hombre pasa del acto a la visión del mundo y opone una al otro (Sauvagnargues, 2005: 245):

Avec l'image-cristal, la polarité du virtuel et de l'actuel prend la réalité d'une oscillation permanente, de sorte que le privilège du virtuel s'évanouit : l'image-cristal est un consolidé de virtuel et actuel, et le virtuel comme tel s'avère entièrement dépendant de l'actuel. [...] Avec l'image-temps l'objet actuel se dissout sans doute dans son processus d'individualisation, mais la présence physique de l'image indique aussi que tout virtuel exprime aussi sa voie d'actualisation.

La narratividad producida por el encadenamiento de las imágenes es una actualización operada por el lector. Lo no-narrativo, por lo tanto, se halla siempre presente en la virtualidad o en esa tensión entre virtual y actual. A pesar de la lectura secuencial de la imagen historieta, que la acerca a su función narrativa, en el aislamiento de una imagen el ojo del lector la recorre y se detiene en uno o varios detalles, de forma aleatoria o errática, contrariamente a la descripción literaria, donde debe respetar un orden y un tiempo determinados por la linealidad del discurso. En la imagen, uno puede detenerse en un punto específico y quedarse indefinidamente. La figura provoca un *shock* en el espectador, una sensación violenta que caracteriza la obra *figural*, opuesta a la visión orgánica que, me-

diando la forma, provoca una respuesta sensorio-motriz (imagen convenida, fija y generalizada).

Gilles Deleuze propone una semiótica desligada de la significación y el discurso: una aproximación a las imágenes que estimulan el pensamiento y que no se explican por su significación discursiva. Se trata de imágenes complejas, sensaciones no reductibles a una significación discursiva pero que no dejan por ello de estimular el pensamiento. El pasaje de la «lógica del sentido» a la «lógica de la sensación» permite abordar las imágenes en que se opera un alejamiento del verosímil y donde la narración se anula de algún modo, siguiendo la dirección hacia una abstracción de formas y espacios o lo puramente *figural* (noción que explicaremos más adelante). La abstracción se traduce por una disolución de formas, como puede verse hacia el fin de la obra, en la plancha 61 (figura 6), donde el personaje deviene progresivamente una mancha. *Le deformation in crescendo* se produce a lo largo las cinco viñetas en que el cuerpo –torcido y amorfo– es aún reconocible. En la primera imagen, el cuerpo se apoya sobre un eje sinuoso, donde identificamos algunas partes del rostro, los brazos atormentados, la mano en tensión, los dedos apuntando en diferentes direcciones. En las tres viñetas siguientes, la figura pierde sus cualidades de forma, cromatismo, densidad y es consumida; deglutida por el vacío negro. Nuestra hipótesis es que esta transformación informal del personaje encuentra los problemas analizados por Gilles Deleuze a propósito de la pintura de Francis Bacon. En su estudio *Francis Bacon. Logique de la sensation*, detalla los dos elementos pictóricos de las imágenes baconianas al interior del campo plástico. En primer lugar, la figura (forma humana, personaje); luego los plenos planos, zonas cromáticas; y finalmente, el lugar, los trazos que sitúan la figura. En esas circunstancias la forma del puro *figural* (por extracción o aislamiento) sobrepasa el carácter ilustrativo de la representación que relaciona siempre la forma con un objeto como referente y a otras formas. El aislamiento sería la respuesta de la no-figuración, la liberación de la figura. Por otra parte, en los casos en que no hay aislamiento de una única figura sino varias de ellas, la anulación de la narración se produciría seguido a un tipo especial de vínculo entre las figuras, a saber, aquello que Deleuze llama *matter of fact*, el cual no implica relaciones entre ideas u objetos, sino co-presencia de figuras; un vínculo eventual entre las figuras es el acoplamiento. En el caso de las imágenes múltiples, específicamente los trípticos, el vínculo entre las partes separadas existe, pero este no es lógico ni narrativo. Una viñeta única ocupa el ancho de la plancha 41 (figura 7). Esta presenta en sentido horizontal una figura compuesta de dos cuerpos que flotan en un espacio compuesto de plenos de color puro y tintes acromáticos. Los dos cuerpos se hallan entrelazados, siguiendo curva y contracurva. La intensidad de los cuerpos hace las formas incontrolables y poderosas. Mattotti crea vínculos entre fuerzas, mas que dibujar formas, vuelve aquellas visibles para que el lector las capte. La *figure*, afirma

Deleuze, es la «forme sensible rapporté à la sensation [...] elle agit le système nerveux qui est de la chair» (Deleuze, 2002: 37). La sensación entonces está unida al cuerpo, llevando el color y la forma. «[...] Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui se passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à l'autre, d'un "domaine" à l'autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformation du corps» (Deleuze, 2002: 40).

La secuencia de la transformación, el devenir Hyde de Jekyll, se despliega a través de dos planchas, 14 y 15. En la multiplicidad de imágenes yuxtapuestas, se da una progresión entre un cuerpo y el otro: el personaje vive el sufrimiento del cambio físico. Si aislamos la plancha observando las imágenes a partir de una descripción cristalina, no vemos los lazos de causalidad, sino una sucesión caprichosa de figuras, una serie de espasmos. La primera viñeta muestra un cuerpo fragmentado: las partes dispersas flotan en un espacio abstracto. Una gran diagonal ascendente determinada por un brazo divide la imagen en dos cuadrantes, otras diagonales ascendentes y descendentes dinamizan la composición. Por otra parte, el contraste cromático es mayor, apoyado en un juego de contrastes simultáneos. La última viñeta presenta una figura en tensión y torsión. En las viñetas de la plancha siguiente, se opera una sucesión de formas amorfas: el cuerpo, el rostro, las manos se tensionan y tuercen, sufren la deformación. Hay una dirección hacia la pérdida de figuración en pos de hacer emerger la *sensación*. Esos pasajes entre estados que aíslan las formas y los espasmos en cada imagen develan un cuerpo que quiere escapar de sí mismo; análogo a lo *figural* en Bacon, como afirma Deleuze (2002: 24):

Toute la série de spasmes chez Bacon, est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente d'échapper par un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle. Bacon a souvent dit que dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le corps, mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps [...] Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche.

La viñeta 1 de la segunda plancha presenta una sombra puntuda que apenas alcanzamos a identificar. Tenemos a su vez el efecto del cuerpo escapando por la boca, a través de los gritos intensos. En la viñeta 3 vemos la forma animal de la cual emana una cabeza-boca ondulante, que emite un grito rojo y brillante. La sensación es materializada por esa carne viva.

Uno de los aspectos de la transformación es aquel del acercamiento a la forma animal y a su vez la constitución de Hyde como bestia, bestia-hombre. Deleuze insiste sobre el hecho que el cuerpo es carne; esta materialidad es acaso la zona común entre el hombre y la bestia.

Referencias bibliográficas

- DELEUZE, G.** (2002): *Francis Bacon, logique de la Sensation*, Paris, Seuil.
- (1985): *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, vol. 1.
- A. GAUDREULT; T. GROENSTEEN** (1998): *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation: littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Colloque de Cerisy, Québec, Nota bene y Centre international de la bande dessinée et l'image.
- A. GAUDREULT; P. RICOEUR** (1999): *Du littéraire au filmique: système du récit*, Paris, Nota bene.
- GRAVETT, P.** (2005): *Graphic Novels: Everything You Need to Know*, London, Harper Design.
- GROENSTEEN, T.** (1999): *Le système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- (2011): *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France.
- (1991): «Entre monstration et narration, une instance évanescence: la description», en *Colloque international L'image BD = Het stripbeeld*, Leuven, Centre belge de la bande dessinée.
- GUBERN, R.** (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HUTCHEON, L.** (2006): *A theory of adaptation*, New York, Taylor & Francis.
- LESSING, G. E.** (1984): *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, The Johns Hopkins University Press.
- MASSON, P.** (1985): *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- METZ, C.** (2002): *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, vol. 1.
- MORGAN, H.** (2003): *Principes de littératures dessinées*, Angoulême, Editions de l'An 2.
- REY A.** (1978): *Les spectres de la bande: essai sur la B. D.*, Paris, Éditions de Minuit, vol. 1.
- SAUVAGNARGUES A.** (2005): *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France.
- STEIMBERG, O.** (2005): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- STEVENSON, R. L.** (2008): *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Londres, Penguin.
- TILLEUIL, J. L.; C. VANBRABAND; P. MARLET; T. BELCHE** (1991): *Lectures de la bande dessinée: théorie, méthode, applications, bibliographie*, Louvain-la-Neuve, Academia.
- TRAVERSA, O.** (1986): «Carmen, la de las transposiciones», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata.

Anexo



Figura 1



Figura 2

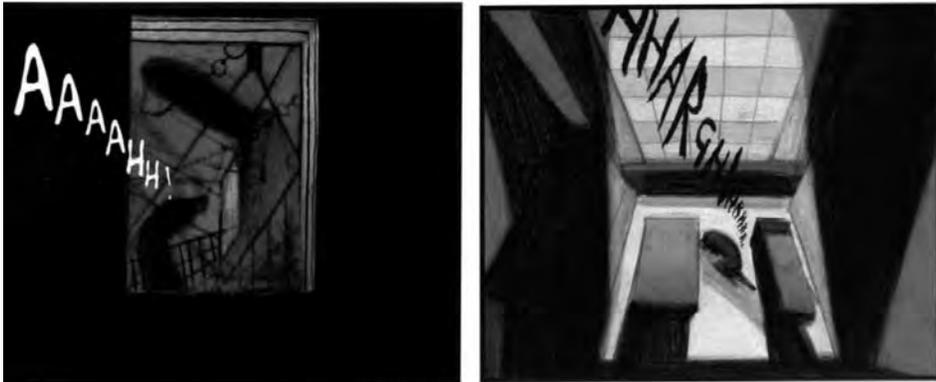


Figura 3

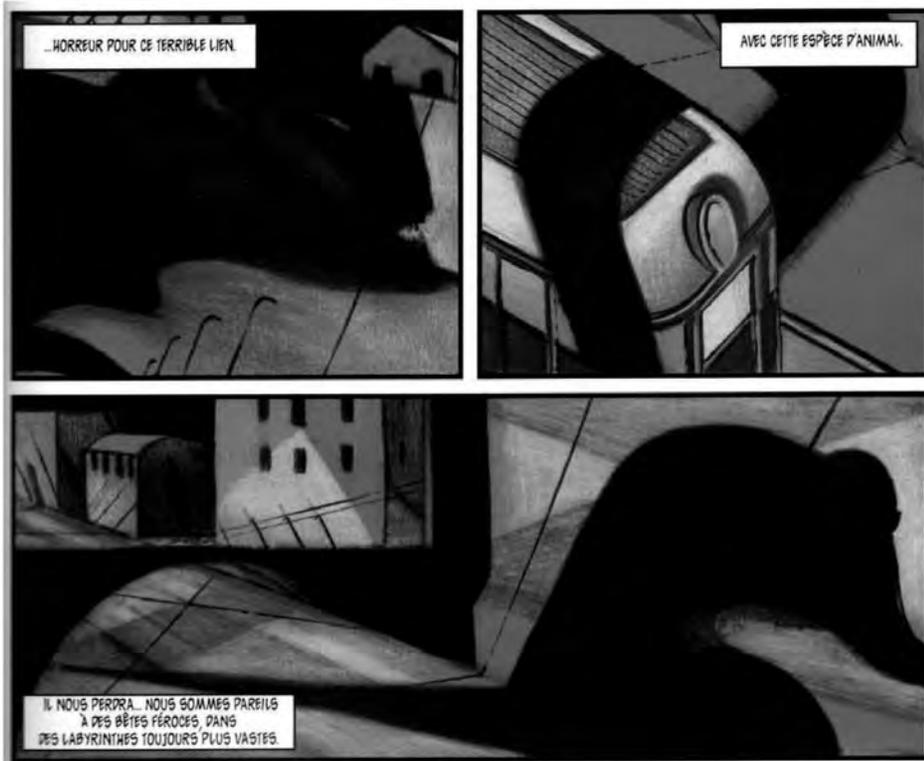


Figura 4



Figura 5

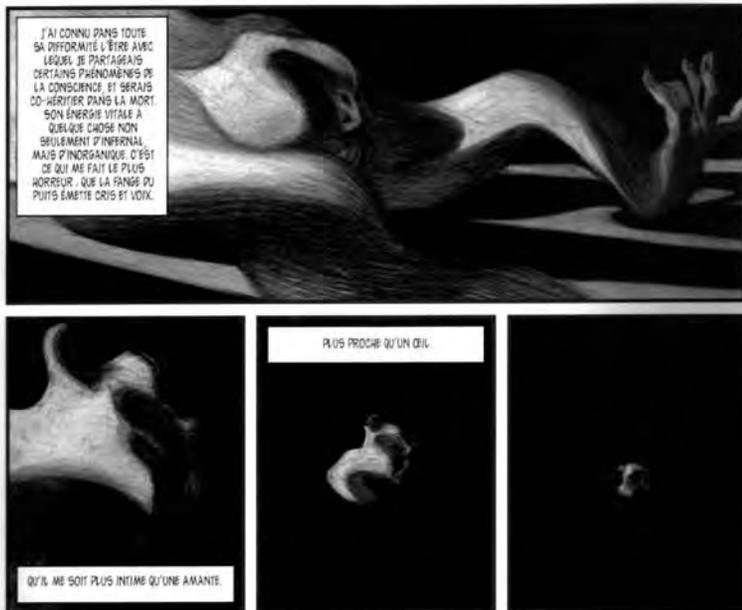


Figura 6



Figura 7

Una lectura palimpsestuosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta

ANABELLA CASTRO AVELLEYRA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT: In the prologue to the first edition of *Operación masacre* (1957) Rodolfo Walsh established the goals of his investigation: «I wrote this book for it to be published, to *act*, not to be included in the vast number of the ideologists' daydreams. I investigated and narrated these dreadful events so they would be broadly known, so they would arouse horror, so they could never happen again». This work was closely linked to the historical and political context and aimed to act on the socio-political field. As a logic consequence, the work was presented as open to changes and interventions in order to update its relationship with the context. Therefore, *Operación masacre*-book set a series of goals, a field of action and a mechanism of intervention in the text in order effect an intervention in the aimed field of action.

The transpositions of the text to the cinema and comic languages were boosted by the same goals, aiming at the same field of action. Hence, this analysis considers that each transposition of *Operación masacre* to a different artistic language has its justification in the historical efficiency that, according to its formal characteristics, that language had in each circumstance. A palimpsestic reading of the transpositional chain formed by *Operación masacre* by Rodolfo Walsh (1957, 1964, 1969 and 1972), *Operación masacre* by Jorge Cedrón (1972) and *Operación masacre* by Omar Panosetti and Francisco Solano López (1987) permit the appreciation of the peculiarity of each transposition without overseeing that the hypotext and the hypertexts (using Gérard Genette's terminology) form a collection that acquires its true value in the reading of the relationship that it establishes both within itself and with the historical and political contexts and its specific languages.

Keywords: transposition, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, cinema, comics.

RESUMEN: En el prólogo a la primera edición de *Operación masacre* (1957) Rodolfo Walsh establecía los objetivos de su investigación: «Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de

las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse». La obra se encontraba estrechamente vinculada al contexto histórico-político y se planteaba la meta de actuar en el campo político-social. Como consecuencia lógica de lo anterior, se presentaba como abierta a cambios e intervenciones tendientes a actualizar su relación con el contexto. De esta manera, *Operación masacre*-libro instauraba una serie de objetivos, un campo de acción y un mecanismo de intervención en el texto tendiente a lograr una intervención en el campo de acción al que se apuntaba. Las transposiciones del texto a los lenguajes cinematográfico e historietístico estuvieron impulsadas por los mismos objetivos apuntando al mismo campo de acción. Por ello, el presente análisis considera que cada transposición de *Operación masacre* a un lenguaje artístico diferente tiene su justificación en la eficacia histórica que, por sus características formales, ese lenguaje tendría en cada circunstancia. Una lectura palimpsestosa de la cadena transpositiva conformada por *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957, 1964, 1969 y 1972), *Operación masacre* de Jorge Cedrón (1972) y *Operación masacre* de Omar Panosetti y Francisco Solano López (1987) permite apreciar la particularidad de cada transposición sin perder de vista que el hipotexto y los hipertextos (retomando términos de Gérard Genette) conforman un conjunto que adquiere su verdadero valor en la lectura de las relaciones que establece tanto a su interior como con los contextos histórico-políticos y de sus lenguajes específicos.

Palabras clave: transposición, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, cine, historieta.

1. Introducción

Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse.

RODOLFO WALSH. Prólogo a la primera edición de *Operación masacre*, 1957.

La noche del sábado 9 de junio de 1956 los generales Juan José Valle y Raúl Tanco encabezaron un alzamiento (que resultó fallido) con la intención de destituir del poder a la autoproclamada Revolución Libertadora (a partir de esa noche tristemente conocida como la Fusiladora), que se había hecho del mando por un golpe de estado que destituyó a Juan Domingo Perón de la presidencia. Poco después de las once de la noche, el teniente coronel Desiderio Fernández

Suárez ingresó a puro golpe y culatazo a la casa de Hipólito Yrigoyen 4519, en la localidad de Florida, preguntando dónde estaba Tanco y buscándolo incluso en los cajones de ropa interior. A Tanco no lo encontró, pero se llevó detenidos a doce hombres que, bajo sus órdenes, fueron fusilados horas más tarde. Tal vez fue el sentimiento de culpa del encargado de llevar a cabo la orden (el comisario inspector Rodolfo Rodríguez Moreno) o la impericia del improvisado pelotón de fusilamiento o la astucia de los detenidos lo que hizo que solo cinco fueran efectivamente fusilados. Seis meses más tarde, la noche del 18 de diciembre, alguien le comentó a Rodolfo Walsh de que había un fusilado que vivía. Fue a conocerlo. No tardó mucho en enterarse de que había otro sobreviviente. Y luego otro. Conformando una cadena de escapados de la muerte.

Cuando Walsh escribió *Operación masacre* perseguía una serie de objetivos, explicitados en el prólogo a la primera edición: *a)* que el libro actuara, *b)* dar a conocer los hechos de la forma más amplia, y *c)* lograr a través de esto que esos hechos no pudieran jamás volver a repetirse. La posterior reescritura realizada por Walsh en las ediciones de 1964, 1969 y 1972 dio cuenta de su perseverancia en la persecución de esos objetivos. Desde el reportaje «Yo también fui fusilado», que dio inicio a la serie de artículos que terminarían convirtiéndose en el libro, el relato estuvo inevitable y estrechamente vinculado al contexto histórico-político. A su vez, la acción que el relato pretendía efectuar tenía lugar en el campo político-social. Por esta razón la obra se consideraba a sí misma como abierta a cambios e intervenciones tendientes a actualizar su relación con el contexto. De esta manera, *Operación masacre*-libro instauraba una serie de objetivos, un campo de acción y un mecanismo de intervención en el texto tendiente a lograr una intervención en el campo de acción al que se apuntaba.

Entre noviembre de 1970 y agosto de 1972 Jorge Cedrón filmó la película *Operación masacre*. En septiembre de 1987 la revista *Fierro* (número 37) publicó en su sección «La Argentina en pedazos» la historieta *Operación masacre*, con guion de Omar Panosetti y dibujos de Francisco Solano López. El presente trabajo (que presenta resumidamente algunas de las reflexiones y conclusiones de mi tesis de licenciatura «Transponer es actuar. El objetivo de acción como motor para las transposiciones de *Operación masacre* al cine y a la historieta») considera que ambas transposiciones perseguían los mismos objetivos planteados por Walsh en el prólogo a la primera edición del libro y que cada transposición de *Operación masacre* a un lenguaje artístico diferente tiene su justificación en la eficacia histórica que, por sus características formales, ese lenguaje tendría en cada circunstancia. Para dar cuenta de ello, comenzaremos por determinar qué es la transposición.

2. La transposición: un trasplante que reelabora desde el presente

Gérard Genette trabaja en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el tema de la transtextualidad,¹ a la que caracteriza como aquello que pone a un texto en relación con otros textos. En su análisis distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, de las cuales al presente trabajo interesa la hipertextualidad, a la que define como la «relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 14). Aplicando esta terminología, se considera a *Operación masacre*-libro como el hipotexto que da lugar a los hipertextos *Operación masacre*-película y *Operación masacre*-historieta.

Las transposiciones son, de acuerdo con Oscar Traversa, «operaciones sociales de cambio de soporte» (Traversa, 1995: 48). En el caso de *Operación masacre*, del soporte material del libro el texto es llevado al soporte material del cine y al de la historieta en una operación social que, por definición, se encuentra inevitablemente inmersa en un contexto específico. Ese contexto comprende no solo factores sociales, políticos e históricos, sino también los propios del lenguaje al que se transpone el texto.

Este cambio de soporte, como señala Sergio Wolf en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, implica la idea de trasplante y no meramente la de un traslado. Es importante tanto para el responsable de la operación transpositiva como para el lector tener en cuenta este factor: la transposición sigue las reglas específicas del lenguaje transpositor, el hipertexto no será ya el texto de origen sino un texto nuevo, que remite inmediatamente a su hipotexto pero que, en el mismo movimiento, se configura como un texto otro que debe ser considerado de acuerdo a sus características particulares.

De esta manera, cada hipertexto de *Operación masacre* interpreta al libro desde la especificidad de su lenguaje, pero también fuertemente influenciado por un contexto más amplio. Oscar Steimberg plantea la necesidad, al analizar las transposiciones, de prestar «atención al carácter histórico y político de toda lectura, que trabaja un fragmento textual del pasado desde los intereses y las representaciones de un narrar enraizado en el presente» (Steimberg, 1998: 90). La película dirigida por Jorge Cedrón lee (y reelabora) *Operación masacre* desde el contexto urgente de principios de la década del 70. La lectura de Cedrón se encuentra estrechamente vinculada a las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, a las rebeliones populares que les ofrecieron resistencia (Cordobazo, Rosario, Viborazo), al renovado vínculo de la clase media estudiantil e inte-

1. El de lectura palimpsestuosa es un concepto elaborado por Philippe Lejeune. Es retomado por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, quien se refiere al mismo diciendo «para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez» (Genette, 1989: 495).

lectual con la obrera, a la suma de nuevos cuadros al peronismo, al surgimiento y afianzamiento de grupos que planteaban la lucha armada como único camino posible hacia una patria libre. Y también a las características de producción y circulación del cine político militante de la época. *Operación masacre*-película se hace en condiciones de clandestinidad, para ser recibida en las mismas condiciones, se concibe a sí misma por fuera del sistema para actuar en su contra. Narra, entonces, desde ese contexto histórico-político y desde las características propias del cine político militante, que se proponía provocar la acción de quien solía ser percibido como espectador por el cine institucionalizado/colonizado.

Pensar *Operación masacre*-historieta implica tener en cuenta no solo el hipotexto *Operación masacre*-libro, sino también el hipertexto *Operación masacre*-película, que lo preceden, y con los cuales instaura una relación similar a la del palimpsesto.² El contexto histórico-político difiere de los anteriores. La historia de los fusilamientos se cuenta ahora en una democracia que, aunque amenazada por las fuerzas armadas, se mantiene desde hace cuatro años. El texto, entonces, no se plantea como crítico de una situación actual, sino de situaciones pasadas. Exhibirá las aberraciones de la Revolución Libertadora y del Proceso de Reorganización Nacional concientizando al lector sobre la importancia de la defensa de la democracia y las leyes que, en ese momento, configuran al país como una nación libre y soberana. El lenguaje historietístico había evolucionado hasta convertirse en un arte que ya no contaba historias fantásticas de superhéroes infiltrados por ideologías foráneas sino que revisaba el pasado político del país desde una perspectiva crítica y comprometida en la construcción de un presente que se asentaba sobre los pilares de la democracia y el respeto a las leyes constitucionales.

3. Lenguaje: claridad, ficción, simpleza, acción, amplitud

El lenguaje utilizado tanto en el hipotexto como en los hipertextos aspiraba a la mayor claridad posible, que permitiera la comprensión de lo narrado por el más amplio espectro de público. Una definición de la escritura de Walsh, elaborada por Eduardo Jozami, da cuenta de sus características esenciales y permite aplicarlas no solo a su trabajo en el libro *Operación masacre* sino también a las transposiciones del texto. Señala Jozami (2006: 181) que:

2. La definición genérica de *palimpsesto* indica que se trata de un «manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe» (<http://es.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>). Siguiendo este concepto, es posible considerar a las sucesivas transposiciones de *Operación masacre* como palimpsestos en los que se conservan huellas de las escrituras anteriores, parcialmente «borradas» de manera expresa para dar lugar a nuevos textos (hipertextos, en términos de Genette) en estrecha vinculación con el contexto histórico-político en el que fueron gestados.

[...] en el periodismo de Walsh, los recursos literarios están al servicio de la claridad de la exposición, la trama ficcional permite otra mirada sobre una realidad que no muestra todos sus pliegues en la mera crónica de los hechos: lejos de buscar la complejidad como un sello de marca –al estilo *Primera Plana*– Walsh escribe para ser comprendido, para que quienes lean puedan actuar en consecuencia. Si las revistas de los sesenta apuntan a ser leídas por una élite, es más, se precian de ayudar a construirla, el autor de *Operación...* se preguntará siempre cómo se puede llegar al más amplio círculo de lectores.

Los recursos cinematográficos del cine político militante, en el caso de la transposición de Cedrón, estaban al servicio de la claridad de exposición. El recurso a la ficción (al contrario de lo que solía suceder habitualmente en este tipo de cine) se proponía a su vez aplicar *otra mirada* sobre los hechos, acercando la historia al espectador (actor) de una manera que no hubiera sido posible desde el cine documental. En el contexto general de la práctica cinematográfica al momento de la producción de *Operación masacre*, los directores de «la nueva ola» o el Grupo de los Cinco³ se preciaban de construir un público de élite que consumía sus producciones. Buscaban «la complejidad como sello de marca», que les garantizara ese consumo elitista. Cedrón, por el contrario, utiliza un lenguaje que le garantiza ser comprendido para que ese receptor convertido en actor por las particularidades de la recepción del cine político militante pueda actuar a partir del contacto con la película.

Los recursos del lenguaje historietístico también favorecen la claridad de exposición en la transposición de Panosetti-Solano López. La sección «La Argentina en pedazos» se proponía recuperar hitos históricos nacionales, pero desde narraciones literarias. Se considera, al igual que en el caso del hipotexto y del hipertexto *Operación masacre*-película, que la trama ficcional permite una mirada más amplia sobre lo narrado, que es la que se proponía en cada número de *Fierro* la sección «La Argentina en pedazos». Por una cuestión de proximidad temporal, resultaba aún más apropiado apelar al relato ficcionalizado para dar cuenta de la violencia del Estado dictador. Además, en los ochenta la historieta, recientemente concebida como arte, encontraba una legitimación de su status artístico en el recurso a la transposición de obras literarias socialmente valoradas. Mientras en esa década por ejemplo algunas tiras de *Métal Hurlant* podían presentar una complejidad en su lenguaje que creara un cierto público de élite (por sus técnicas, lenguaje y narración vanguardistas y eclécticas), la transposición de *Operación masacre* se ubica en una línea de narración clásica, vinculada a la tradición *oesterheldiana*, que garantizaba de algún modo la comprensión del

3. Néstor Paternostro, Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Ricardo Becher y Juan José Stagnaro.

lector y sus posibilidades de acción en función de esa lectura (así como también el establecimiento de una continuidad con la historieta política nacional). El tipo de *acción* que se perseguía en este caso distaba del de la transposición cinematográfica. Frente a la acción revolucionaria que se esperaba del receptor-actor de la película en los setenta, la acción que se espera del lector de la historieta en los ochenta es menos *activa* aunque no menos comprometida: su toma de conciencia y compromiso resultaban indispensables para el mantenimiento de la democracia, que aún se encontraba en peligro.

En la pregunta sobre cómo llegar al número más amplio de lectores, el campo cultural de los setenta arribó a la conclusión de que el medio más eficaz resultaba el cine político militante (y no cualquiera: ni el estrechamente vinculado al Movimiento Nacional Peronista de Cine Liberación ni el estrictamente crítico de la ideología peronista de Cine de la Base, sino la postura en cierto sentido *independiente* de Jorge Cedrón). El de los ochenta, por su parte, consideró a *Fierro*, una publicación con un peso específico, expositora de un lenguaje recientemente aceptado por la institución Arte, como el medio más eficaz para dar a conocer un texto que se proponía la acción de solventar la democracia como valor no negociable ante la amenaza de las fuerzas armadas.

4. El epílogo como inscripción del pacto de lectura

Uno de los principales elementos de actualización de *Operación masacre* ha sido siempre el epílogo. Este dato no es menor si consideramos las palabras de Rita De Grandis respecto a sus funciones. De acuerdo a la autora «el epílogo funciona como la inscripción del pacto de lectura, es decir, como el indicador de la manera en que debe leerse este relato, y como indicador de su estatuto ideológico y político» (De Grandis, 2000: 199). Esto es lo que ha sucedido con el epílogo en las distintas reediciones del libro. Del mismo modo, en las transposiciones, el epílogo es reescrito y, en ambos casos, es el que establece un determinado pacto de lectura. En *Operación masacre*-película el texto se lee en clave revolucionaria: la violencia política debe «darse vuelta»; a partir del ejemplo del accionar improvisado por los sobrevivientes de José León Suárez, la resistencia debe luchar contra la dictadura. Este tipo de lucha, a ser encarada por el receptor-actor de la película, será la que vehiculizará la patria socialista. En *Operación masacre*-historieta el texto se lee en clave democrática: la violación de las leyes constitucionales por parte de las sucesivas dictaduras militares, que conllevó a una serie de crímenes impunes y a la exaltación de héroes oficiales asesinos, debe ser denunciada y castigada, dentro de los márgenes de la ley. Defender la democracia para, a partir de ella, impedir que esos crímenes vuelvan a repetirse y se perpetúen en la impunidad es indispensable.

Otra función del epílogo, señalada por Genette, es la de «exponer brevemente una situación (estable) posterior al desenlace propiamente dicho» (Genette: 256), algo que sucede en el caso de ambos epílogos. Lo expuesto en cada uno de ellos remite a una situación posterior a la historia narrada por Walsh y característica del momento específico en que se realiza cada transposición.

5. La valorización del héroe: Troxler y Walsh

Gérard Genette trabaja lo que él define como la valorización del héroe y de sus acciones, que consiste en el aumento del valor simbólico del héroe en comparación con el que tenía en el hipotexto. Esto se da tanto en el hipertexto *Operación masacre*-película como en el hipertexto *Operación masacre*-historieta.

En el hipotexto *Operación masacre*-libro Julio Troxler es uno más de los detenidos en la casa de Florida. De hecho, el texto nos cuenta mucho menos de él que de otros de los protagonistas. El hipertexto *Operación masacre*-película confiere a Troxler una preeminencia superior a la del hipotexto. Su voz en *off* atraviesa la película. Es el narrador de la historia. Es la voz autorizada para narrar los hechos. «Yo estuve ahí» dice apenas comienza la narración del prólogo, haciendo referencia al bombardeo de plaza de Mayo. Desde entonces él forma parte de la resistencia peronista. Él estuvo en la plaza, en el basural de José León Suárez y en el surgimiento de una resistencia política militante que evolucionó hasta llegar al momento en que esta transposición pasa a formar parte de esa resistencia. En palabras de Cedrón y Walsh, son los pensamientos de Troxler los que se exhiben en el epílogo, como representación de una «filosofía» de la resistencia.

El hipertexto *Operación masacre*-historieta realiza esta valorización con la figura de Rodolfo Walsh. El escritor del hipotexto adquiere en esta transposición una valorización heroica. Una de las tres viñetas que conforman el epílogo lo muestra (con el gesto de su fotografía más conocida) en los basurales de José León Suárez. La figura del investigador-periodista-militante-desaparecido adquiere en el hipertexto una valorización heroica de la que no gozaba en el hipotexto y que le confiere un valor relacionado con el contexto histórico-político del momento.

6. Circulación/Recepción: los cuestionamientos de una red alternativa

Gonzalo Moisés Aguilar señala que, desde la publicación de los artículos de *Operación masacre*, el texto configura una red de circulación alternativa que plantea el cuestionamiento de un conjunto de espacios preestablecidos:

- 1) El lugar del receptor.
- 2) El espacio del mercado.
- 3) Los ámbitos institucionalizados de consagración.

Esta red de circulación alternativa y sus cuestionamientos se mantuvieron en mayor o menor medida en las transposiciones.

Operación masacre-película cuestiona de modo similar que su hipotexto estos tres espacios institucionalizados.

- 1) El lugar del receptor clásico, característico del *primer* y *segundo cine*, del espectador en tanto consumidor pasivo, más un objeto que un sujeto, es no solo interrogado sino directamente abolido. *Operación masacre*-película anula el concepto de espectador, convirtiéndolo en actor.
- 2) El lugar del mercado cinematográfico es también cuestionado. La película es pensada y producida para ser exhibida en un circuito clandestino, que funciona al margen del mercado cinematográfico y sin tener en cuenta en absoluto su lógica mercantil.
- 3) *Operación masacre*-película es concebida por fuera del Instituto Nacional de Cinematografía. Esta decisión obviamente se debe en parte a la temática y línea ideológica de la película, pero también a una decisión en cuanto al rol que la película debía jugar en ese contexto: no solo por fuera, sino también en contra de las instituciones.

Operación masacre-historieta redefine estos espacios de un modo menos cuestionador.

- 1) Frente al antiguo público de historietas, el lector clásico de Columba, consumidor pasivo de lecturas pasatistas, *Fierro* propone a un lector maduro, con una serie de competencias que debe poner en juego para comprender el material. Se trata de un lector interesado no solo en las historietas, sino también en la historia y la política. Un lector que respeta el lenguaje historietístico y comprende su especificidad e importancia (ya no lo lee a escondidas en los medios de transporte). Se trata de un lector coleccionista, especializado, conocedor del lenguaje y de sus principales exponentes, historietistas considerados como autores, como artistas.
- 2) La difusión de la transposición se realiza dentro del mercado editorial establecido pero fuera del mercado clásico de historietas. *Fierro* se presentó al mercado como una revista especializada, de una calidad superior a las ofertas de Columba, pero manteniéndose dentro de las lógicas de circulación del mercado editorial.

- 3) A diferencia de *Operación masacre*-libro y *Operación masacre*-película, *Operación masacre*-historieta no se ubica ni al margen ni en contra de los espacios institucionalizados de consagración o de las instituciones político-culturales. De hecho, la historieta recientemente había logrado ubicarse dentro de la institución Arte, adoptando sus instancias de consagración y sus espacios de exhibición. Así, la transposición se realiza en un momento que coincide con el de la institucionalización del lenguaje historietístico (el proceso se había iniciado en décadas previas y, al momento de la publicación, ya se encontraba finalizado).

7. Condiciones de lectura de las transposiciones

María Rosa Del Coto señala en «Palabras sobre ‘La gallina degollada’ de Breccia y Trillo» una serie de aspectos que condicionan la lectura de las transposiciones. Se trata de:

- 1) La manera en que una comunidad piensa la transposición.
- 2) El grado de desarrollo del lenguaje en que se realiza la transposición.
- 3) El prestigio social de ese lenguaje en un momento preciso.
- 4) La valorización que se le adjudica socialmente al texto fuente.
- 5) El medio en que la transposición se expone al consumo.

En otras sociedades existe una consciencia más clara respecto a lo que implican las operaciones transpositivas. Aquí, en cambio, a pesar de los estudios semióticos y críticos que se han publicado, se sigue hablando por lo general de «adaptación». Siguiendo esta lógica, hay una tendencia a pensar la transposición (o sea, la «adaptación») en términos de fidelidad, sin contemplar la riqueza de las operaciones transpositivas que comprenden complejos intercambios entre códigos diferentes.

Al momento de la transposición de *Operación masacre* al cine, el lenguaje cinematográfico llevaba ya una sana vida de más de setenta años. El cine social había comenzado a desarrollarse a partir del trabajo de Fernando Birri en 1956, sentando las bases para el desarrollo de un cine político militante a partir de mediados de la década del sesenta. Al momento de filmación de *Operación masacre* el cine clásico de ficción y el cine político militante no se habían cruzado. Ahí reside el principal logro de la película: la subversión del lenguaje del cine de ficción aplicado a la tendencia del cine militante.

Al momento de la transposición de *Operación masacre* a la historieta, el lenguaje historietístico había alcanzado su punto máximo de desarrollo. Con una larga historia a sus espaldas, en las décadas previas a la transposición había

logrado concretar un proceso de modernización y nacionalización. Había roto la dependencia con el exterior y generado un lenguaje que a la vez conservaba y renovaba una tradición nacional, incorporando a la historia y la política entre los temas que se permitía tratar.

El cine político militante nacional de fines de los sesenta y principios de los setenta gozaba de un gran prestigio a nivel internacional. Dentro del país, su circulación y consumo era clandestino, lo que implicaba un prestigio limitado a sus destinatarios específicos.

La historieta, al momento de la publicación de *Operación masacre*-historieta, contaba con el prestigio social más amplio de su historia.

A lo largo de los años, *Operación masacre*-libro ha contado con una fuerte valoración social. Al momento de la transposición al cine, ese prestigio no era *oficial*, ya que denunciaba a una dictadura militar mientras otra se encontraba en el poder. Pero el prestigio del texto dentro de la resistencia peronista era inmenso. Como cuenta la historia, cuando Walsh se reúne con Perón, este le dice que ningún peronista puede no conocer al escritor de *Operación masacre*. A partir de la apertura democrática la valoración social del texto se amplía hacia el resto de la sociedad. La figura de Walsh también resulta recuperada y valorada oficialmente.

La transposición de *Operación masacre* al cine implica su pasaje a un lenguaje que garantiza una llegada amplia, rápida (dos horas de película frente al tiempo que implicaría la lectura del libro) y a través de un medio audiovisual habitualmente caracterizado con el entretenimiento. El medio cinematográfico en este caso contaba con la particularidad de una circulación clandestina y de una recepción activa, que planteaba una revisión tanto del emisor como del mensaje y el canal pero, particularmente, del polo receptor.

Operación masacre-historieta fue publicada en *Fierro*, una revista de historietas que incluía no solo tiras sino también textos críticos y que se había consolidado como la más importante dentro de su rubro.

8. Conclusiones

Leer a todos los eslabones que componen la cadena transpositiva de *Operación masacre* en forma aislada resulta posible, aunque mucho menos rico que percibirlos al interior de dicha cadena. Una lectura palimpsestosa permite ver lo que cada hipertexto expresamente borra y reescribe, permite apreciar los trazos más o menos invisibles (pero siempre presentes) de la escritura borrada por debajo de la que se le reinscribe encima. Si bien a la denuncia se le reescribe la revolución y a esta la democracia, los tres valores conforman un conjunto en cada lectura. Porque si hay un texto que no se incorporó «al vasto número de

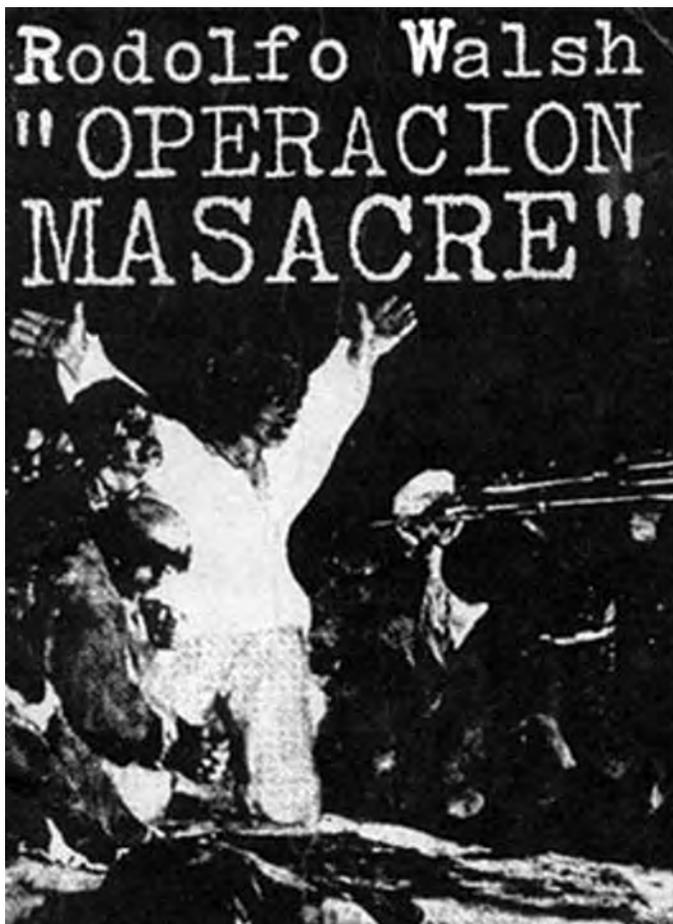
las ensoñaciones de ideólogos» sino que fue punta de lanza de la acción política, revisitándose a sí mismo, reescribiéndose, transponiéndose, prologándose, epilógándose, anexándose, pero siempre jugándose por la consecución de una sociedad justa, libre y soberana, ese es *Operación masacre*.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. M. (2000): «Rodolfo Walsh: escritura y Estado», en LAFFORGUE, J. (ed.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 61-72.
- CEDRÓN, J. (1972): *Operación masacre* (película).
- DE GRANDIS, R. (2000): «La escritura del acontecimiento», en LAFFORGUE, J. (ed.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 187-204.
- DEL COTO, M. R. (1986): «Palabras sobre *La gallina degollada* de Breccia y Trillo», presentación en el *1º Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JOZAMI, E. (2006): *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- SOLANO LÓPEZ, F. (2007): *Rescate. Las historietas perdidas de Solano López*, Buenos Aires, Domus Editora.
- STEIMBERG, O. (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo.
- TRAVERSA, O. (1995): «Carmen, la de las transposiciones», *La piel de la obra*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- VÁZQUEZ, L. (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- WALSH, R. (2009): *Operación masacre. Seguimiento de la campaña periodística*, edición crítica de Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- WOLF, S. (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Anexo

FUSILAMIENTOS:



El arte de tapa más difundido en las ediciones de los últimos años de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (publicadas por Ediciones de La Flor) reproduce parte de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. En la imagen se destaca un hombre vestido de blanco con los brazos en alto en forma de cruz de frente al pelotón de fusilamiento



Viñeta de *Operación masacre* de Omar Panosetti y Francisco Solano López, en la que se reproduce la escena del fusilamiento. Se destaca la imagen de Mario Brión con su *tricota blanca* y los brazos abiertos (el sereno del depósito del Policlínico San Martín, donde fueron llevados los cadáveres, le dijo a su padre que al llegar su cuerpo «parecía un Cristo»). Se puede pensar en la misma imagen de Goya pero invertida: aquí el pelotón de fusilamiento dispara por la espalda a Brión



Imagen de Mario Brión luego de recibir un balazo en *Operación masacre* de Jorge Cedrón



El pelotón dispara a los detenidos por la espalda
en *Operación masacre* de Jorge Cedrón

EPÍLOGOS DE LAS TRANSPOSICIONES:



Julio Troxler narra el epílogo de *Operación masacre* de Jorge Cedrón.

La voz del militante tiene autoridad para contar no solo la historia de esa noche sino también la de la resistencia peronista. Y, a su vez, para plantear las pautas de la lucha por la liberación



La imagen de Rodolfo Walsh ocupa una de las viñetas que configuran el epílogo de *Operación masacre* de Panosetti y Solano López.

Una vez más, como sucedía con Troxler en la película de Cedrón, se da aquí lo que Genette llama la «valorización del héroe y sus acciones»



Una de las fotos más conocidas de Walsh, que sirvió de inspiración al dibujo de Solano López

Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina

LAURA CRISTINA FERNÁNDEZ Y SEBASTIAN HORACIO GAGO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (ARGENTINA)-CONICET

ABSTRACT: This paper tackles some recent transformations in the edition, circulation and consumption of comics in Argentina. We offer a theoretical perspective to examine the changes in the comic book production beyond a national editorial field in particular. For this purpose, we will analyze the changes in format and layout of these cultural products, as well as the transformation of their mechanisms and agents with regard to this particular area. We will also take into account the trends pointing towards the changes in the instances of legitimization of their authors and products, which can be understood as a consequence of literary, economic and political pressures. We have discovered an overlap of these social spaces with those of the comic field, because of its having certain regions more autonomous than others (Bourdieu, 1995). We have observed that, in the last two decades, the book has become the main edition cradle for comics, parallel to the emergence of libraries and comic stores as the prevailing places for their circulation. This paper also studies the role of new technologies and New Media (Igarza, 2008) in the circulation and consumption of comics, as well as some instances of the canonization of works and authors.

Keywords: layouts, edition, comic books, consumption, technology.

RESUMEN: En este trabajo nos proponemos abordar algunas de las transformaciones sufridas en el campo de la edición, la circulación y el consumo de historietas en Argentina. Nos proponemos presentar una perspectiva teórica que permita, más allá de un mercado o campo editorial de un país en particular, observar las transformaciones producidas en las últimas tres décadas en la producción de un tipo de bien cultural: las historietas. Nos detendremos a analizar la mudanza de los formatos y los soportes de estos productos culturales y, correlativamente a ello, la transformación de los criterios, mecanismos y agentes de consagración del campo de las historietas. Al respecto, tendremos en cuenta las tendencias hacia la heteronomía del campo en relación con las instancias de legitimación de sus productores y sus productos, situación que puede entenderse a la luz de las presiones provenientes del campo económico o empresarial capitalista, del campo del arte literario y del campo estatal-gubernamental. Desde nuestra perspectiva observamos un solapamiento de estos espacios del universo social con el campo de

la historieta, entendiendo a éste último como un espacio del campo cultural que cuenta con ciertas regiones más autónomas y otras más heterónomas respecto de espacios y *capitales* (Bourdieu, 1995) externos al mismo. Una de las tendencias cuya explicación desarrollaremos en nuestro trabajo es aquella por la cual, en las últimas dos décadas, el libro ha pasado a ser el soporte privilegiado en la edición de historietas, conjuntamente a la aparición de librerías -lugar de cultura “distinguida” o “cultura”- y las comiquerías o tiendas especializadas en venta de historietas y *merchandising* relacionado a las mismas, como lugares predominantes en la circulación. Asimismo, indagaremos el papel clave que juegan las nuevas tecnologías y *nuevos medios de comunicación* digitales (Igarza, 2008) en la circulación, consumo y las instancias de consagración de obras y autores.

Palabras clave: formatos, edición, historietas, consumo, tecnologías.

1. Desarrollo

El presente artículo intentará indagar sobre las modificaciones, relecturas y desplazamientos suscitados en el campo/mercado de la historieta argentina con la incursión de los nuevos formatos de edición (*weblogs* y *novelas gráficas*). Para ello, describiremos algunas características del campo en cuestión para poder delinear el impacto/las condiciones de emergencia de los nuevos formatos del mercado.

Nuestra perspectiva teórico-metodológica abrevia en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, los estudios culturales británicos, la historia de la lectura de Roger Chartier y teorías de consumos culturales de autores latinoamericanos como Martín-Barbero y Roberto Igarza.

La utilidad de esta descripción introductoria del marco contextual es reconstruir ciertas circunstancias socio-históricas que han rodeado a nuestro objeto de estudio, circunstancias que consideramos pertinentes para comprenderlo, como son las condiciones de producción, las prácticas de recepción y consumos de historietas. Dar cuenta de esos *factores contextuales* (Morley, 1996) permite reconstruir tanto los sentidos producidos y puestos en circulación en estas prácticas, como los discursos construidos sobre las mismas.

Emplearemos la teoría de Jesús Martín-Barbero para definir las nociones de *consumo* y *lectura* o *recepción*. El consumo es entendido por este autor –quien recupera y reformula la concepción marxista del mismo– (Martín-Barbero, 1987: 231 y ss.) como:

[...] el conjunto de procesos sociales de apropiación de los productos [...] no es solo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la producción de objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales.

La recepción o lectura, por otra parte, es «la actividad por medio de la cual los significados se organizan en un sentido», donde no hay solo reproducción, sino también producción de sentido (Ibíd.). Por sentido entendemos los modelos de/sobre la realidad que se construyen y ponen en circulación en los distintos tipos de discursos (Bourdieu, 1995; Verón, 1993).

Respecto de las prácticas de recepción, la noción de *illusio* (Bourdieu, 1995) es el deseo que impulsa a los agentes de un determinado campo de la vida social a participar en el mismo y *jugar el juego*. Esta *illusio*, es la creencia en el valor del juego y el interés en el juego, que varía según los participantes y la posición que ocupan como así también según su trayectoria recorrida en el campo. La *illusio* es lo que inclina a los agentes y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo; a distinguir lo que es importante de lo que no (Bourdieu, 1995: 253, 260 y 337), y se expresa en los intereses, prácticas y relaciones de los agentes que consumen historietas tejen respecto de los otros agentes y capitales que se mueven en el campo, ya sean otros consumidores, críticos, autores, medios de comunicación, publicaciones u obras.

En la Argentina, desde principios del siglo XX hasta comienzos de los años noventa, el campo editorial de la historieta –así como todo el campo de la edición literaria– funcionó dentro de la lógica de la industria cultural a la que se correspondía un espacio de consumo masivo. El formato predominante del producto eran las revistas de historietas publicadas por entrega o continuadas. Sin embargo, en los noventa desapareció la publicación de historietas como actividad de la industria editorial, principalmente debido a la desocupación laboral y a una drástica reducción de los ingresos en las clases medias y populares, lo cual generó una fuerte desigualdad social. En este nuevo contexto desapareció en su mayoría el lector de clases obreras y populares, en tanto el consumo de historietas se limitó a grupos reducidos de lectores. La composición empresarial de la industria argentina de historietas consistía en dos editoriales *grandes* (Columba y Record) y muy poco más, lo que aumentaba su fragilidad. La crisis en el campo de producción local, sumado a la importación de revistas extranjeras (favorecida por la paridad cambiaria) provocó una modificación en los gustos y consumos, asimismo desplazamientos en las formas de producción y circulación de la historieta: por un lado, los *consagrados* artistas locales se orientaron a la realización para el extranjero; por otra parte, los guionistas y dibujantes emergentes encontraron en el *fanzine* un formato de subsistencia, intersticial en un mercado editorial restringido, para poder difundir su trabajo. La autoedición será, pues, un tipo de producción que responderá en menor medida a los mandatos del mercado. «La práctica de la autoedición (característica constitutiva de un *fanzine*) responde según Williams a un tipo de producción tentativa de alternatividad que representa por lo menos una iniciativa de diferenciación respecto a las relaciones de producción dominante» (Vazquez, 2002).

De la «movida» de *fanzines* de los años noventa, surgieron obras (*Cazador*, *Morón Suburbio*, y las revistas *Catzole*, *El tripero*, *Lápiz Japonés* y *Suélteme!*)

y artistas que han participado en la producción de historietas *on-line*, y han alcanzado reconocimiento a partir del nuevo milenio. Un caso es la editorial cordobesa *Llanto de Mudo*, que Diego Cortés, Pablo Peisino y Federico Rübenacker fundaron a mediados de los noventa: «Como jóvenes punks a los que les gustaba la historieta, la poesía, la pintura, la música y no compartían la forma en que los otros realizaban algunas de estas cosas, no nos pusimos a quejarnos sino simplemente creamos nuestra forma de editar y comunicarnos con los demás» (Cortés, citado por Valenzuela, 30 de enero de 2011).

2. Cambios en la circulación

Mientras la circulación de las historietas se ha restringido y ralentizado, ha existido, a la vez, un cambio en la valorización de estos productos. Actualmente, las revistas o libros de historietas en general no se canjean,¹ son coleccionados por el lector, y en algunos casos integran su *biblioteca* particular junto a otros títulos literarios. Este fenómeno de apropiación, tanto material como simbólica, que modifica el proceso de circulación y consumo mismo, está vinculado a los cambios en la materialidad del producto, cuya producción es más limitada que en el periodo anterior: la historieta argentina ha pasado a ocupar un subcampo de producción cultural que denominamos «arte por el arte» o «producción para productores» (Bourdieu, 1995). Una obra con formato e impresión lujosa (libro de tapa dura, papel de alta calidad) condiciona la circulación que se va a operar de ese bien cultural. Al respecto, la revista *Fierro*, en la primera etapa de su trayectoria (1984-1992), ha sido clave en los cambios en la circulación y el consumo: en ella, «la historieta adquiere un valor estético inalienable. Se trata de la primera revista de historietas que es, incuestionablemente, una revista *de colección* [...]: es el objeto de un gesto de conservación, de una estrategia de acumulación –hace falta “tener la *Fierro*”» (Berone, 2009: 4).

Hace una década, cuando la industria editorial de historietas comienza a recuperarse de la debacle de los noventa y de la crisis de 2001-2002, aparecen pequeñas y medianas empresas basadas en la publicación en papel de lo publicado inicialmente en Internet.

En este sentido, las publicaciones en Internet pasan a ser referentes de los lectores y de los productores, pues constituyen un *filtro* previo a la circulación del producto en material impreso. Surgidos con un fin muy similar al del *fanzine*, los

1. Establecemos como hipótesis que en la actualidad, el canje de historietas realistas en la ciudad de Córdoba se limita preferentemente al *dos por uno* practicado en algunas librerías de saldos y usados, que tienen como objeto de trueque a las viejas revistas de Editorial Columba, como *El Tony*, *D'Artagnan* y *Fantasia*.

blog de historietas se constituyen como espacios de transmisión del trabajo de los nuevos autores, a modo de propuestas recopilatorias *on-line* y como espacio de vínculo social e intercambio y debate con el público (Caraballo, 2010: 4).

Como «pensar una historieta sin considerar sus condiciones de publicación es un despropósito» (Reggiani: 2009), es necesario tener en cuenta al *weblog* como herramienta de difusión, publicación e intercambio. Diferenciándose del *fanzine*, cuyas tiradas son pequeñas y artesanales, el *blog* se constituye como un medio masivo que puede alcanzar audiencias insospechadas (Caraballo, 2010). Igarza (2008: 211-212) marca esa diferencia de acceso, entre los medios masivos y los NM:

El blogging puede ser un fenómeno limitado y no algo masivo, como son los medios tradicionales. [...] En la sociedad industrial, la producción de contenidos estaba estrechamente ligada a la capacidad de difusión. Comunicar masivamente o en grandes volúmenes requería a las editoriales capacidades técnicas, logísticas y económicas importantes para hacer llegar el contenido hasta los destinatarios del mensaje. Estas disposiciones no eran accesibles para cualquier ciudadano, sino reservadas en exclusividad a las industrias de contenidos. La comunicación era unívoca. Al inicio, el modelo digital no presentó diferencias con el modelo anterior ya que ofrecía tantas dificultades técnicas para la edición y publicación de contenidos, que el mandato social anterior se prolongó sin mayores cuestionamientos debido a que las barreras a las que debía enfrentarse el autor a la hora de publicar sus opiniones en Internet resultaban prácticamente infranqueables. Pero los blogs hicieron que la tarea fuese mucho más simple.

3. Recepción y difusores culturales

Vinculado a los reajustes en la producción y en los consumos, pensamos que una de las fuentes de conocimiento del lector son los *difusores culturales*. Cumplen la función de recomendar, *marcar* o informar sobre determinados productos culturales ante consumidores o potenciales consumidores, contribuyendo en el proceso de *marcación* del producto por parte de los mismos lectores. Los difusores median entre la producción y el consumo, ocupando una posición significativa y generando efectos en el campo de circulación de la mercancía cultural: ofician como *banqueros simbólicos*, al transmitir o transferir parte de su capital conocimiento a lectores más o menos avezados en el código de recepción. Asimismo, determinados bienes culturales –y sus productores– pueden adquirir o revalorizar su crédito simbólico en virtud del *trabajo* de los difusores. Lo que es parte de una labor colectiva y estratégica de construcción de la creencia en el juego del arte, en el valor de la historieta, en el poder creador del autor y en el poder cultural de ciertos tipos de difusores (especialistas, críticos, divulgadores, dueños de comiquerías, etc.). La *illusio* implica una especie de disposición *militante* a asistir

casi religiosamente a charlas, exposiciones y festivales de historietas (Vazquez, 2011: 32), a tener contacto o interactuar con agentes difusores o a participar en espacios como los *weblogs* dedicados a la publicación y a la crítica.

Algunos de estos factores en juego en el campo actual pueden observarse en las opiniones de Andrés Accorsi, reconocido crítico y distribuidor de historietas en *Cuadritos* (17 de mayo de 2009). Respecto a su labor de quince años con la revista *Comiqueando*, Accorsi señala un sentido de pertenencia a una «comunidad comiquera»: «Nos abrió muchas puertas, nos dio amigos, laburos, viajes y un reconocimiento muy lindo de los historietistas, que son los tipos que nos hicieron fans de esto» (Valenzuela, 2009). Asimismo destaca cierto rol legitimador de su revista al dar visibilidad a historietistas muy jóvenes y desconocidos que luego adquirieron renombre. También destaca cómo la crisis del 2001-2002 afectó a las publicaciones: «Pensé que de ahí no volvíamos [...] pero se volvió, a mí me sorprende esa capacidad de regeneración que tiene el país en general y el mundillo de la historieta en particular» (Valenzuela, 2009).

La posesión y acumulación de capital social, la red de relaciones que el agente construye en diferentes espacios, permite el contacto con difusores e instancias de mediación, lo que reproduce el capital social como medio de apropiación cultural. Los difusores culturales pueden ser amigos, familiares, compañeros de escuela, productores de bienes culturales, instituciones educativas o de formación de productores culturales, publicaciones especializadas, el Estado, curadores de eventos, académicos, *blogs* especializados, periodistas, críticos, medios de comunicación, editores, dueños de comiquerías,² etc. Estas últimas ocupan una posición y rol gravitante dentro del campo de circulación de las historietas impresas, que incluye otros puntos de salida de productos: librerías, locales de usados, saldos, kioscos, exposiciones, y eventos sobre historietas.

4. Nuevos medios y nuevos formatos

Dentro de las condiciones de producción socio-culturales, deberemos incluir, por un lado, la indagación de los modos de selección y de utilización (Mata, 1997: 8) de las historietas en sus diferentes formatos y soportes –tanto impresos como digitales– y, por otra parte, el sentido que los individuos invisten a estos

2. «Las *comiquerías* son “tiendas de cómics”, pero también tienda de juegos de rol, de remeras temáticas, de libros y videos relacionados con la ciencia ficción, con el cine masivo, y también ofrecen el *merchandising* que Hollywood lanza junto con sus películas. [Su éxito] estuvo dado por [...] la apertura a las importaciones, aprovechando el nuevo auge en el mercado global del *comic book* norteamericano y del *manga* y el *animé* japonés, relacionados también con la rápida expansión en los noventa de la televisión por cable» (von Sprecher y Williams, 2008: 4-5).

consumos y que, a su vez, estos consumos ponen en circulación en la red comunicacional micro, meso y/o macrosocial (von Sprecher, 2006).

La recepción de historietas *on-line* se da en un espacio que promueve el vínculo social y el intercambio y debate con el público (Caraballo, 2010: 4), proceso aún en desarrollo que ha implicado cambios en torno al estatus del lector, quien pasa a ser productor de sentido ya no solo en recepción sino también incidiendo en muchos casos en la producción de historietas. Si bien ambos pueden considerarse formas de circulación y visibilidad de historietistas jóvenes –y, a la vez, espacios que llevan a *actualizar* o *renovar* los agentes en pugna del rol de referente y/o productor– algunas diferencias entre el formato *fanzine* y la historieta *on-line* son señaladas por Diego Cortés: «Yo empecé en el noventa y pico a sacar libritos. Y tiene que haber sido como en el dos mil que empezamos a tener mail como para comunicarnos. Antes era todo por correo, me llegaban cartas a mi casa, todo. Yo nunca tuve un blog bien armado, digamos» (Gago y Fernández, 2012, documento interno de trabajo inédito). Este editor y guionista observa que el *blog* funciona como portfolio de los artistas y que, al ser cada vez más accesible y no precisar de un capital inicial para editarse, ha reducido el espacio del *fanzine*. Asimismo, este formato generó cambios en los *fanzines*, simbólicos (la valoración de la materialidad, del tipo de papel) y estéticos (mayor calidad en la impresión, uso del color):

Yo ya saqué tanta revista barata y tantos *fanzines* que me cansé, dije «bueno o mejoramos o chau». Los pibes que hacen *fanzines* están medio delirados también con la calidad del laburo, ya piensan en color y todo, y yo cuando empecé era fotocopia, y te da una forma de laburar... te hace mejorar laburando, que es distinto a esto de laburar y estar haciendo cosas solo y no mostrándolas tanto. Hay blogs que se leen mucho ¿no? Pero me parece que uno no lee una historieta larga en un blog [...] a la vez, le sirve al autor para estar obligado a hacer algo toda la semana [...] Si no habría mucha gente que no haría nada. Todos esos libros [...] todas esas historietas en blog están deviniendo en libro.

Esta última frase de Cortés nos introduce en otro formato, la *novela gráfica*, que no es nuevo en el campo pero que ha renovado un debate concerniente a la tensa relación entre consumo masivo y consumo intelectual/artístico. Uno de los factores contextuales que condiciona la relación de los lectores con las historietas es la posición que ocupa esta forma narrativa en el subcampo de géneros narrativos masivos, dentro del espacio cultural de una sociedad, lo cual puede afectar a la percepción que de la historieta se hagan los individuos consumidores. Por ejemplo, la calificación –y clasificación– de la historieta como «novela gráfica» es otro caso de revalorización plasmado en lo nominal, que se relaciona con el proceso de ganancia de cierta autonomía artística en que entra el campo a partir de los años noventa.

Max Aguirre, en un panel sobre historieta y novela gráfica en la librería Eterna Cadencia (Buenos Aires, marzo de 2011) señala algunas tensiones que suscita

esta (parcial) legitimación artística de la historieta en los formatos y en las prácticas del campo:

El tema es que además la historieta no ofrece, en líneas generales (recién ahora, un poco) cierto capital simbólico. Es muy difícil lograr un espacio en algún suplemento cultural para poder mostrar o hablar de historieta. Eso está hablando de cuál es el lugar que ocupa dentro de la cultura actual la historieta, si bien ocupa un lugar más destacado que antes. Además, creo que la historieta está atravesando un cambio de campo: de ser un arte aplicado o un oficio artístico, que empleaba a un montón de gente y que ocupaba un lugar determinado en la cultura popular, está empezando a transformarse, a ocupar campos que son de la cultura, de la cultura de siempre. Empieza a tener que aprender a lidiar con determinadas reglas que no eran con las que lidiaba antes.

En el marco de esa misma charla, tanto Aguirre como Federico Reggiani admiten que existe un mayor reconocimiento de la historieta, aunque son más cautos respecto a un supuesto «boom» y, por su parte, Martín Ramón (editor de *Moebius*) tiene una postura más optimista, no solo debido a la mayor cantidad de publicaciones, sino también por el crecimiento de eventos sobre historieta como *Viñetas Sueltas* en Buenos Aires o *Crack, Bang, Boom* en Rosario.

La etiqueta «novela gráfica» ha sido creada y reproducida para realzar a las historietas ante ciertas instituciones culturales poseedoras de legitimidad y valoración social –editoriales, medios de comunicación– (Reggiani, 2011), aunque la historieta sigue teniendo un papel subordinado, considerándose desde el campo literario «como un episodio de la cultura (y de la cultura del pasado) más que como un lenguaje artístico vivo» (Reggiani, 2009). Librada de la lógica productiva de la industria cultural, en este nuevo contexto se intenta elevar a la historieta al nivel de novela, género literario que históricamente ha sido dotado de un mayor prestigio y consagración cultural que las historietas.³ Contribuye a este etiquetamiento del producto el actual formato dominante de edición –y dentro de esta, la compilación y reedición de historietas originalmente publicadas en serie continuada–, que es el libro. Federico Reggiani (2010) considera al respecto:

[...] ahora empieza a mirar la historieta el mundo hipercodificado de la alta cultura. Estamos entre Escila y Caribdis: cuando no te agarra del cuello la mano invisible del mercado, te marcan la cancha las reglas del arte [...] Basta que una historieta se edite como un libro (¿y cuántas otras opciones nos quedan?) para que se novelice. No sorprende entonces que los historietistas empiecen a tener como destino y modelo un libro y, en tanto libro, una novela. Una de las muchas anomalías de

3. No obstante, algunos teóricos y críticos han definido la *novela gráfica* como «adaptaciones de obras literarias abordadas desde el lenguaje de la historieta».

El Eternauta es ese temprano destino de libro, esa voluntad de novela que habilitó su rara canonización. No nos olvidemos de que una historieta que también es una novela es más fácil de editar y de reeditar.

Asimismo, el formato libro funciona como instancia de consagración de las historietas publicadas en *blogs*. Es el caso de *Los resortes simbólicos*, historieta que Aguirre publicó en el *blog* llamado *Historietas Reales* y que luego editó en formato libro. Al respecto, el historietista decía que «A *Historietas Reales* llegamos todos con un grado de maduración distinto como historietistas y a todos nos transformó» (Valenzuela, 2010); transformación que supuso la adquisición de espacios reconocidos de publicación como el diario *La Nación* y la revista *Billiken*. Respecto al *blog*, Aguirre agrega (Valenzuela, 2010):

El formato funcionaba muy bien con historieta autobiográfica y autoconclusiva [...] Teníamos la lógica de una programación televisiva [...] Eso en algún momento y por decisión conjunta se cambió en pos de publicar otras cosas. Porque en realidad *Historietas Reales* es una manera bastante funcional a los autores para generar obra: hay un montón de libros que han salido de ahí. Cuando empecé era parte de todo ese resurgir de la historieta argentina y era una de las pocas nuevas opciones [...] La ausencia de la novedad genera ciertos movimientos, pero no creo que se pueda decir que decayó. Sucedió el tiempo y si lo comparo con cualquier proyecto editorial, te diría que en eso somos sumamente clásicos [...] Sucedió en esa primera etapa que los comentaristas entraban a decir cosas porque las entregas eran acotadas y estaban copados con un espacio que antes no existía [...] Creo que hoy no ha bajado la cantidad de lectores, sino que cambió la dinámica. La maduración también conlleva ciertas instancias más aplacadas.

El *blog* permite un amplio intercambio con el público/espectador/lector de los nuevos medios, que en algunos casos son lectores de historietas impresas en papel. «Este *feedback* constante inaugura una nueva dimensión de simultaneidad en el consumo historietístico incluso modificando sobre la marcha los propios contenidos y mensajes» (Caraballo, Ob. cit.: 5). Esta idea se conecta con nuestra concepción de la comunicación como un lugar de negociaciones y de luchas abiertas o encubiertas entre agentes sociales con intereses diversos (von Sprecher, 2006), donde la construcción de sentido funciona tanto en la producción como en la recepción, y la correspondencia entre estas dos dimensiones nunca es exacta, siempre existe algún grado de asimetría de sentido, variable según los contextos mismos de producción.

Pese a esa capacidad de los *blogs* de historietas, de permitir el acceso de contenidos y mensajes a un público masivo, se trata de un público fragmentado, pues el uso de Internet impone barreras de accesibilidad: se deben contar con recursos económicos y culturales para la misma. La posibilidad de apropiación simbólica del bien cultural no depende ya de la compra, préstamo de la revista o

libro impreso, sino de la posesión de saberes específicos y del acceso económico a Internet. El nuevo medio también propone lecturas con una lógica itinerante/nomádica con reenvíos permanentes (Reguillo, 2000), que no es la misma que la lógica predominantemente lineal del mundo analógico (aunque cabe señalar que la lectura de historietas no es ni ha sido una práctica homogénea en todo lugar físico o espacio social, y los lectores no comparten los mismos gustos por los mismos tipos de productos). Dentro de esta lógica de acceso, consumo y participación activa de los usuarios en la producción de contenidos, se puede evaluar el producto sin tener que comprarlo y acceder a información y bienes específicos del campo que antes no eran posibles, en una diversificación de las posibilidades de elección de consumo. En este contexto, el lector de historietas suele constituirse en buena medida en un tipo de «comunidades de interpretación» (Chartier, 2002), en tanto el consumo de historietas, a partir de los noventa se redujo en términos de cantidad de lectores pese a la segmentación y la diferenciación actual de públicos. Los nuevos medios promueven otro tipo de masividad, en la que los mensajes no son recibidos de forma simultánea ni uniforme.

No podemos dejar de tener en cuenta, al hablar de la circulación de este producto cultural, las diversas instancias de consagración y legitimación de los productos historietísticos y sus autores, como los prólogos de libros, las críticas en el periodismo cultural y el espacio de crítica específica del campo de la historieta, las curaciones y presentaciones de obras, los eventos culturales. Tan sólo haciendo mención a *El Eternauta*, hoy encontramos una validación proveniente tanto del Estado como de muchas otras manifestaciones relacionadas con la industria cultural, como puede ser una película cinematográfica referida a esta historieta, un mural alusivo a ella en una estación de metro, una obra teatral inspirada en su argumento, el lanzamiento de un disco de música en su homenaje o hasta una línea de zapatillas de marca nacional cuyos productos llevan impresos motivos propios de la iconografía de esta historieta. Todo el campo de producción y ciertos espacios del campo de la cultura y del espacio social general exceden los límites del campo específico en una inmensa empresa de *alquimia simbólica* a la que contribuyen el conjunto de los agentes implicados en él, creando el valor de consagración de la obra historietística y la creencia en el poder creador del productor cultural (Bourdieu, 1995: 253 y ss.), la *illusio* que es condición de funcionamiento del campo.

En este sentido, ciertos *habitus* o disposiciones culturales, como el gusto por la lectura y por determinado tipo de historietas, constituyen un tipo de capital cultural *en estado incorporado* que, junto a sus agentes portadores, solo puede asegurar su perpetuación al precio de un proceso de socialización y, en ciertos casos, un trabajo de *inculcación* o aculturación (incorporación de estructuras ob-

jetivas en estructuras subjetivas) que requiere una *inversión desinteresada*⁴ de tiempo (Bourdieu, 1988) que suele comenzar en la socialización familiar temprana. Es decir, la propensión a determinados consumos y a determinados modos de uso y apropiación de un bien cultural –que incluye los criterios clasificatorios, modos de ver, percibir y decir que disponen al agente para producir prácticas enclasables–, se relaciona con el volumen del *capital cultural* de una persona pero también con la estructura del mismo –las proporciones entre sus distintas especies– constituida a lo largo de su trayectoria. Por *apropiación* entendemos una práctica que para ejercerla se requiere una propensión y una aptitud, un gusto (Bourdieu, 1988: 172-173):

El gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadas y enclasantes, es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los sub-espacios simbólicos [...] la misma intención expresiva.

Notamos, al respecto, que la mayoría de los lectores de historietas, al menos los que ejercen esta práctica cultural desde el cambio de siglo en adelante, son significativamente equilibrados en sus consumos (lo cual tiene que ver con que la mayoría de los lectores son de clase media): ya no solo leen historietas (ya casi al final de este artículo, es dable aclarar que preferimos el término *historietas* para definir a nuestro objeto de estudio, siendo conscientes de la existencia de otras formas de nominar a estos productos culturales que son sinonímicas, como *tebeo* en España o *cómic* en Estados Unidos y extendida en Hispanoamérica en las últimas décadas), sino que también tienen fuerte disposición para la literatura o el cine, entre otros consumos culturales. Sobre este punto, Diego Cortés señala que «el lector de historietas [...] ahora está más equilibrado [...] antes leía historietas solas, es muy raro que leyera libros. Libros es más raro por ahí de leer en sí, pero

4. El *desinterés* o, más rigurosamente, el *interés por el desinterés*, es una especie de interés actuante, aunque no exclusivamente, en los campos culturales, ya sea en los campos de producción de bienes como en los espacios de producción social de los gustos. En los mismos se realizan prácticas que implican *inversiones desinteresadas*, que suponen un interés propio de un mundo donde la economía y el interés económico están negados (Bourdieu, 1988: 247). Es el interés por la acumulación de una especie de capital específico de los campos de producción y consumo de bienes simbólicos, que solo se podrá traducir en beneficios económicos o sociales de manera diferida en el tiempo, a largo plazo. En estos universos, se constituye así una *economía al revés* (Bourdieu, 1995: 128 y ss.), toda una serie de mecanismos, estrategias y prácticas que tienen en común la disimulación del juego del interés y del cálculo económico y las relaciones económicas. Rige una lógica que sitúa al prestigio, al reconocimiento, en definitiva al capital simbólico-estético, como carta de negociación y de poder de fijación de los precios de los productos, de los productores y de los demás agentes del campo.

ahora sus intereses son más amplios» (Gago y Fernández, documento de trabajo inédito).

5. Consideraciones finales

El campo de la historieta experimenta una paulatina y creciente *autonomización*, principalmente observable en la introducción de nuevas formas de narrar, en el reconocimiento del historietista como *artista* y a su trabajo como *arte* a partir de la validación del *crítico*, en los nuevos formatos de edición y circulación de la obra. Estas reglas del arte se conjugan con los códigos del mundo digital, suscitando nuevos modos de hacer historietas, mayor interacción entre el historietista y un público fragmentario y nomádico, una legitimación (artística y mercantil) asociada a la «popularidad» de los *weblogs*... Pero, principalmente, este entramado de sistemas genera *desconcierto*: en los *viejos* lectores, que rivalizan con las historietas menos accesibles estética y conceptualmente; en los editores, que van descubriendo cómo publicar y promocionar las historietas; en los productores, que van aprendiendo nuevas formas de difundir y vender su trabajo... El momento actual es clave para definir nuevas reglas en el campo de la historieta y poder articular estas condiciones para impulsar el mercado.

Referencias bibliográficas

- BERONE, L.** (2009): «La segunda época de la revista *Fierro*. Notas para un análisis», *Tebeosfera*, España. Recuperado: 8 de febrero 2012, de http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_segunda_epoca_de_la_revista_fierro_notas_para_un_analisis_.html
- BOURDIEU, P.** (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (1995): *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- (2007): *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CARABALLO, L.** (2010): «Historieta argentina: del fanzine al Weblog», artículo presentado en el *Segundo Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata (abril de 2010).
- CHARTIER, R.** (2002): *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa.
- ETERNA CADENCIA** (2011): «Historieta y novela gráfica /1», panel de historietas y novela gráfica desgrabado y publicado en el blog *Eterna Cadencia*. Recuperado 27 abril 2012, de

- <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/12633>
- IGARZA, R.** (2008): *Nuevos medios. Estrategias de convergencia 3.0.*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- MARTÍN-BARBERO, J.** (1987): *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MATA, M. C.** (1997): *Públicos y consumos culturales en Córdoba*, Córdoba (Argentina), Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- MORLEY, D.** (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- REGGIANI, F.** (2009): «Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta», ponencia presentada en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (18 al 20 de mayo de 2009).
- (2010): «Forma de libro, certificado de obediencia», artículo publicado en blog *Hablando del Asunto*. Recuperado 1 mayo 2012, de <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=7219>
- (2011): «Cuando la historieta es versión de lo literario», artículo publicado en blog *Hablando del Asunto*. Recuperado 2 mayo 2012, de <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=9232>
- REGUILLO, R.** (2000): *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires, Editorial Norma.
- VALENZUELA, A.** (2009): «Quince de corrido», nota publicada en blog *Cuadritos, periodismo de historieta*, Argentina (17 de mayo de 2009). Recuperado 22 abril 2012, de <http://avcomics.wordpress.com/2009/05/17/quince-de-corrido/>
- (2010): «Max Aguirre y el cierre de su ciclo en Historietas Reales», nota publicada en blog *Cuadritos, periodismo de historieta*, Argentina (16 de mayo de 2012). Recuperado 2 mayo 2012, de <http://avcomics.wordpress.com/2010/05/16/4638/>
- (2011): «Diego Cortés, llevar las historias al límite», publicado en blog *Cuadritos, periodismo de historieta*, Argentina (30 de enero de 2011). Recuperado 2 mayo 2012, de <http://avcomics.wordpress.com/2011/01/30/6981/>
- VAZQUEZ, L.** (2010): *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- VAZQUEZ, L.** (2011): «De la aventura al evento: Sobre festivales, muestras y rituales», *Fierro. La Historieta Argentina*, 56: 1-12.

VERÓN, E. (1993): *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa Editorial.

VON SPRECHER, R. (1996): *Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en Argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en El Eternauta y en Mort Cinder de Héctor Germán Oesterheld*, Informe de Investigación para el Fondo Nacional de las Artes, Córdoba (Argentina), Mimeo.

— (2006): *Recepción y consumo de medios masivos de comunicación y de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en la ciudad de La Rioja (República Argentina)*, Tenerife, Universidad de La Laguna.

VON SPRECHER, R.; WILLIAMS, J. (2008): «Campo y lenguaje de la historieta argentina: la revista *Comiqueando* y la trayectoria del campo en los noventa», *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, Córdoba. Recuperado 2 mayo 2012, de:

<http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/11/25/18-campo-y-lenguaje-de-la-historieta-argentina-la-revista-comiqueando-y-la-trayectoria-del-campo-en-los-noventa-roberto-von-sprecher-y-jeff-williams/>

El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas

JORGE MONTEALEGRE ITURRA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

ABSTRACT: The reconstruction of everyday life for political prisoners, starting with the cases of violations of Human Rights in Chile and Uruguay, implies resorting to memory –with its plurality, diversity and hesitations– as the major source of understanding that contributes to recreating and reassigning the images evoked. Acknowledging the reality and the memory that reconstruct them as social constructs, including the realizations of common sense, the text warns against the processes of transfer and deformations present in the testimonies, illustrating this phenomenon the presence of the Holocaust imaginary in the testimonies of political prisoners in the Southern Cone of Latin America.

Keywords: everyday, Holocaust, imaginary, Latin America, memory, testimony.

RESUMEN: La reconstrucción de la cotidianidad en la prisión política, a partir de casos de violaciones a los DD.HH. en Chile y Uruguay, supone recurrir a la memoria –con su pluralidad, diversidad y vacilaciones– como la principal fuente de conocimiento que contribuye a recrear y a resignificar los espacios evocados. Entendiendo la realidad y la memoria que la reconstruye como construcciones sociales, que incluyen el conocimiento de sentido común, el texto advierte sobre los procesos de transferencias y deformaciones presentes en los testimonios ilustrando esto con la presencia del imaginario del Holocausto en los testimonios de prisión política del cono sur de América Latina.

Palabras clave: cotidianidad, Holocausto, imaginario, Latinoamérica, memoria, testimonio.

1. El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas

Los prisioneros y prisioneras de las dictaduras viven una situación común, que deviene normal dentro de la excepcionalidad, que les permite interpretar los nuevos hechos extraordinarios que suceden en ella. Al definir un conjunto de actividades como cotidianas, plantea Norbert Lechner, se están definiendo ciertos criterios de normalidad con los cuales, «percibimos y evaluamos lo anormal, es decir, lo nuevo y lo extraordinario, lo problemático. Tal vez el aspecto más relevante de la vida cotidiana es la producción y reproducción de aquellas certezas básicas sin las cuales no sabríamos discernir las nuevas situaciones ni decidir qué hacer» (Lechner, 1988: 57). En esta nueva normalidad se interrelacionan la cultura política y la familiar o privada en la construcción de una cotidianidad que produce un orden social reconocido por el colectivo: una normalidad en la anomalía. En la reconstrucción de dicha cotidianidad es la memoria –con su pluralidad, diversidad y vacilaciones– la principal fuente de conocimiento que contribuye a recrear y a resignificar el espacio evocado. La cotidianidad evocada es, obviamente, una experiencia social previa; pero que constituyó un presente vivido compartido, que está alojado en las memorias –en lugares, objetos, testimonios– y se puede reconstruir socialmente.

Peter Berger y Thomas Luckmann, en *La construcción social de la realidad* sostienen que todo el conocimiento –incluyendo el sentido común, el conocimiento más básico compartido en la realidad diaria–, se deriva y es mantenido por las interacciones sociales. Así, los elementos clave para entender la realidad como una construcción social se encuentran en la vida cotidiana, la cual se caracteriza por presentarse como un mundo intersubjetivo, de significados compartidos, un mundo contrastable a través de la experiencia con otros. Es en este sentido, en esa trama de relaciones continuas, que la cotidianidad como experiencia previa también es parte de la realidad (re)construida socialmente y que la memoria se constituye así en un cuerpo de conocimiento que llega a quedar establecido como *realidad*.

La realidad de la vida cotidiana no se agota en el «aquí y ahora», sino que abarca fenómenos que no están presentes en la realidad inmediata como lo son los hechos de la memoria –las experiencias tipificadas, las acciones institucionalizadas– que son objetivados a través del lenguaje y la formación de campos semánticos. Es decir, grupos de palabras que están relacionadas por su significado, por ejemplo las que pertenecen al campo semántico de *prisión política*. Al respecto, siguiendo la línea de reflexión de Berger y Luckmann, es clave la referencia a que dentro de los campos semánticos se posibilita «la objetivación, retención y acumulación de la experiencia biográfica e histórica», aclarando que esta acumulación es selectiva, ya que «los campos semánticos determinan

qué habrá que retener y que habrá que “olvidar” de la experiencia total tanto del individuo como de la sociedad» (Berger y Luckmann, 1991: 58). Podemos entender que hay ciertas palabras pertenecientes al campo semántico o nocional que se pueden *abrir* o *cerrar* al recuerdo, que pueden tener un mayor o menor poder de evocación y relato, acudiendo también a la memoria cultural.

2. Proyecciones y transferencias

En el proceso de objetivación de la experiencia en el lenguaje; es decir, «su transformación en un objeto de conocimiento accesible en general» (Ibíd.: 90), pueden producirse las deformaciones sobre las cuales advierte Michael Pollak al tratar los procesos de transferencia y proyección en su libro *Memoria, olvido, silencio*. Las mencionadas experiencias tipificadas están sedimentadas, retenidas como experiencias estereotipadas en el recuerdo. Al abordar los procesos de transferencia y proyección, Pollak se detiene en los acontecimientos «vividos indirectamente» para llamar la atención sobre aquellos acontecimientos «vividos por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer». Son acontecimientos de los cuales «la persona no siempre participó pero que, en el imaginario, tomaron tanto relieve que es casi imposible que ella pueda saber si participó o no» (Pollak, 2006: 34). En esa lógica, es pertinente reivindicar la teoría del marco social de la memoria de Maurice Halbwachs, y aseverar que los individuos se identifican con los acontecimientos públicos importantes para su grupo. Es decir, las personas recordamos situaciones que nunca hemos vivido ni experimentado directamente; pero una noticia, por ejemplo, puede convertirse en un recuerdo *propio* significativo.

En pos de un anclaje de estos conceptos, recordemos que entre los acontecimientos memorables para los prisioneros están aquellos con participación de helicópteros, por la espectacularidad poco habitual que suscitan. Dos relatos de ex presos del Estadio Nacional y Chacabuco recuerdan distintos helicópteros. Ambos ejemplos ilustran, más que lapsus de la memoria, cómo funciona esta y cómo en su ejercicio se mezclan acontecimientos vividos personalmente con acontecimientos vividos indirectamente. En parte del relato de un ex preso chileno, reflexiona: «Si hubiéramos sabido que los helicópteros que el día 19 de octubre de 1973 [sic] vimos pasar en dirección a Calama eran los de la caravana de la muerte del general Arellano Stark...» (Cozzi, 2001: 89). Sin embargo, es pertinente aclarar que en la fecha mencionada –19 de octubre de 1973– a Chacabuco todavía no habían sido trasladados los presos políticos; es decir, era impo-

sible que el testimoniante y otros presos vieran esos helicópteros.¹ El caso de la «caravana de la muerte», absolutamente acreditado, se convirtió en una realidad cercana para quienes vivieron la experiencia de prisión política en el desierto y fueron tratados por oficiales que participaron en dicha caravana. La vista de los helicópteros, entonces, en este caso es parte de un fenómeno de transferencia y proyección.

En el segundo caso, relatando sus días en el Estadio Nacional Enrique Jenkin (2011: 82) recuerda el hostigamiento de los militares durante una formación:

¡Todos a la cancha, formar! Mientras un helicóptero con potentes focos iluminaba el estadio. Espectáculo fantasmagórico, hacía recordar el film *Apocalipsis Now*, con Marlon Brando, en los momentos que las cuadrillas de helicópteros, en Vietnam, se acercaban amenazadoramente, con música de fondo. *Cabalgata de las Valkirias* de Wagner... tata ¡TATAN! El ensordecedor aspeo se me grabaría en forma indeleble.

Es significativo en el asunto que estamos tratando, que en el manuscrito de este relato la escena haya sido atribuida a *Holocausto*. El error fue corregido, pero es interesante conocer el proceso de construcción y de registro de una memoria. El imaginario del Holocausto está presente, aunque haya sido omitido en la revisión y enmienda editorial. El hecho, aseverado por otros testigos, es evidentemente la formación obligada y la vigilancia desde el helicóptero que sobrevolaba el lugar iluminando con sus focos. Imagen memorable. Sin embargo, al ser recordada años después la escena evoca otras situaciones. Es probable que después de haber pasado por la experiencia del campo de prisioneros, una escena cinematográfica con elementos similares –campos de concentración, helicópteros– gatille el recuerdo de la prisión personal, sean esas imágenes anteriores o posteriores a la experiencia personal, documentales o de ficción. Es decir, así como el enfrentamiento con la realidad de la prisión pudo ser evocadora del Holocausto (por sus alambradas, focos, torres de vigilancia u otros estímulos); después de la experiencia son las representaciones del Holocausto, con las imperfecciones de la memoria, las que evocan la realidad vivida en un proceso de transferencias que construye una imagen con elementos de diverso origen. En otras palabras, aplicando una linealidad cronológica al relato, son los helicópteros de *Apocalipsis Now* –de 1979²– quienes evocan al helicóptero del Estadio Nacional de 1973 y no al revés. Y es la fuerza del imaginario del Holocausto lo que induce a un error al nombrar el filme. Todo esto no resta veracidad al hecho relatado (*un helicóptero con potentes focos*

1. Según el relato, el autor del testimonio –Adolfo Cozzi– estuvo en el Estadio Nacional hasta el 7 de noviembre de 1973.

2. *Apocalipsis now*, filme dirigido por Francis Ford Coppola estrenado en 1979.

iluminaba el estadio) visto por muchos; es el hecho de recordar el recuerdo –que también es real–, el que se modifica, interpreta y encuentra su propia retórica personal de resignificación, como en los sueños en que las imágenes se reordenan alterando cronologías construyendo un discurso propio afectado por las experiencias vividas y también por la memoria cultural que se incorpora a las vivencias personales. Así, el episodio que relata Jenkin –una formación en la pista del Estadio Nacional– en el libro de Ángel Parra se relaciona con otra película: «Somos iguales a esos parias de *El puente sobre el río Kwai*, avanzando a duras penas. Prisioneros de guerra» (Parra, 2005: 86). En estas construcciones que resignifican las experiencias, es dable pensar que los artificios en la narrativa, en estos casos, pueden estar afectados por la distancia espacio-temporal –exilios mediante– que separa a los testigos y el momento de escritura de los acontecimientos narrados; también, por la interacción entre el modo en que funciona nuestra memoria y el modo en que el testigo elige para relatar sus recuerdos: las personas «modifican sus recuerdos añadiendo, sin darse cuenta, hechos y acontecimientos nuevos, o creando *ex novo* recuerdos de acontecimientos que en realidad no han vivido nunca pero que consideran parte de su vida pasada» (Mazzoni, 2010: 9). Este modo en que funciona la memoria a nivel individual contribuye al entendimiento de cómo se nutre la memoria social. Esta perspectiva –seguida por Pollak, Burke y otros– se fundamenta en la matriz heredada de Maurice Halbwachs quien ya había subrayado –en los años veinte y treinta del siglo XX– que la memoria debe ser entendida como un fenómeno construido colectivamente, que sufre cambios constantes y está sometido a fluctuaciones, y que son los grupos sociales quienes construyen los recuerdos: nuestros recuerdos son colectivos y nos son recordados por otros.

Lo interesante, respecto de las proyecciones y transferencias implicadas es que los campos de prisioneros –como Chacabuco, Isla Dawson y otros– eran una experiencia inédita para el pueblo chileno y para el mundo respecto de Chile; y que en la construcción de su relato, especialmente en el exilio, se recurre al lenguaje culturalmente más próximo. En la cultura antifascista su proyección encontraba una relación directa con el imaginario de las atrocidades del nazismo. Así, en el campo semántico del Holocausto, están los hornos crematorios, campos de exterminio y Gestapo; palabras a las que recurren diversos testimonios. Hay proyecciones que derivan en disfemismos y exageraciones, destinadas a un receptor que comparte un mismo código genérico que le permite hacer, entonces, las atribuciones de acuerdo al imaginario compartido.

Si bien la memoria y los testimonios –con sus lugares, artefactos y escritos– son fuentes ineludibles en la investigación histórica, la advertencia sobre las deformaciones posibles es digna de ser considerada; y con ella la aseveración de Burke en el sentido de que «son los individuos los que recuerdan en sentido literal, físico, pero son los grupos sociales los que determinan lo que es “me-

morable” y cómo será recordado» (Burke, 2006: 66). Así, los recuerdos y sus deformaciones pasan a formar parte de *la* realidad, entendida esta como una objetividad que es, en último término, una subjetividad validada socialmente. Al punto, se hace necesario recordar también que un texto sobre la realidad, producido en base a la memoria, no es *la* realidad; tampoco es *la* memoria: es *otra* transformación que se produce mediante la escritura y la lectura.

3. Imaginario del Holocausto

Así como el recuerdo del pasado está afectado por el presente, la memoria reciente –al intentar verbalizarla o ilustrarla– también resulta, en algunos casos, afectada por recuerdos aún anteriores. Es decir, en las vivencias remotas muchas veces está el repertorio de símbolos que permiten abordar la memoria reciente. Símbolos que están al alcance de la mano y en el mapa mental porque en torno a ciertos acontecimientos memorables hay una producción de discursos organizados –que encuadran la memoria– que se comparten en la cotidianidad, tanto en la escuela y la industria del entretenimiento como en los museos, la vía pública y las obras literarias. Sobre estos trabajos de encuadramiento, Michael Pollak plantea que cuando vemos esos puntos de referencia de una época lejana, «frecuentemente los integramos en nuestros propios sentimientos de filiación y origen, de modo que ciertos elementos son integrados en un fondo cultural común a toda la humanidad» (Pollak, 2006: 27). Ese conocimiento se instala en un campo común de experiencias que facilita la comunicación al respecto. La referencia puede estereotiparse así como puede ser complejizada. También en el plano simbólico la incorporación de esa imagen familiar puede convertirse en un tropo útil para designar figurativamente otra situación: el hecho memorable deviene metáfora –o sinécdoque o metonimia– que ayuda en la construcción de una relación de semejanza, una correspondencia, con otro hecho que en rigor es distinto pero que recurre a la figura retórica para explicarse mejor.

En este campo, las resonancias del Holocausto plantean un desafío y un imaginario. En la recurrencia a la memoria del Holocausto esta se ha constituido –según Huyssen– en un «poderoso prisma» a través del cual, «extendiendo su alcance más allá de su referencia original», se pueden percibir otros genocidios o situaciones que se consideren análogas; es decir, el imaginario del Holocausto permite construir relaciones de semejanza que ayudan a explicar el mundo al ser utilizado, según Huyssen, «como *tropos* universal del trauma histórico» (Huyssen, 2002: 16-18).

El acontecimiento Holocausto es aparentemente lejano para la América Latina y los jóvenes de los años setenta, pero cercano culturalmente y presente en los estudios de su pasado reciente. Dicho de otra manera: el Holocausto po-

dría estar ausente de la memoria traumática de nuestros países, pero presente en la memoria de la recepción de productos de la industria cultural y de la revisión histórica. En efecto, por una parte «el movimiento memorialista y las reflexiones sobre la memoria fueron estimuladas a raíz del debate sobre el exterminio nazi» (Ruiz, 2005: 43), que se ha proyectado como un modelo referente; y, por otra, ha incorporado un imaginario que sugiere analogías y metáforas –pertinentes y no tanto– que ayudan a verbalizar y representar fragmentos de la historia reciente latinoamericana. Para esto último es pertinente considerar la memoria legada por la inmigración europea de la postguerra, que se incorpora al capital cultural latinoamericano: «la presencia directa de emigrados españoles y judíos, huyendo de la saña franquista y nazi respectivamente, despertó un eco profundo en el ámbito cultural latinoamericano» (Riquelme, 2003: 205).

Las memorias de la inmigración, la información histórica y los productos de la industria cultural contribuyen a la construcción de un imaginario del Holocausto –y de la resistencia antifascista– que se adopta con cierta familiaridad y sentido de pertenencia respecto de ese relato. Por ello, a propósito de las proyecciones, transferencias y deformaciones surgidas de los testimonios, es necesario detenerse sucintamente tanto en la presencia del imaginario del Holocausto en testimonios que se refieren a las experiencias latinoamericanas como en las memorias de sobrevivientes de los campos de concentración nazis en cuanto referentes que iluminan la reflexión sobre el pasado reciente del cono sur de América Latina.

El imaginario del Holocausto es parte del acervo cultural de la militancia democrática latinoamericana, adquirida por diversos medios formativos y de comunicación que constituyen los soportes y canales de la memoria colectiva. Pero también es un imaginario presente en los militares. Uno de los principales ejecutores del golpe en Chile, el General Sergio Arellano Stark, en 1974 ve con preocupación que las acciones de la naciente dictadura evoquen las atrocidades del nazismo y entre ellas las purgas al interior de ese régimen. Le escribe a Pinochet: «No es posible que ya se esté hablando de una *Gestapo*, con todos los macabros recuerdos que esta palabra trae desde los tiempos de la Alemania nazi, cuando se encerraba a los jefes en una torre de marfil» (González, 2009: 468).

En el imaginario del Holocausto hay un trasfondo dramático, con su iconografía documental y ficticia, ante el cual se contrastan las nuevas experiencias locales –directas o indirectas– con escenas de represión militar masiva, de torturas, quemas de libros, torres de vigilancia, campos de prisioneros cercados de alambradas –como las presenciadas bajo las dictaduras latinoamericanas–, la comparación inmediata con *algo conocido* es con el imaginario del Holocausto, incluidos –entre algunos oficiales– los temores a una noche de los cuchillos largos. Otras referencias para la comparación –como podría ser el imaginario del stalinismo– no estaban incorporadas a un capital cultural colectivo, masivo, de la

izquierda. Así, la proyección de la memoria colectiva encuentra una relación más familiar y simbólica con el imaginario de las atrocidades del nazismo.

El conocimiento indirecto del Holocausto permitía verbalizar de alguna manera «lo que no tenía nombre», ya que en su campo semántico están los hornos crematorios, campos de exterminio, Gestapo, colaboración-resistencia y otras expresiones descriptivas. No solo palabras, también las imágenes (prisioneros esqueléticos, alambradas, etc.) están en el repertorio de este imaginario que es utilizado tanto por víctimas como por victimarios.

Lilian Celiberti, uruguaya, relatando su prisión en el cuartel de Infantería N.º 14 de Paracaidistas, cuenta: «a poco de llegar viene un oficial que parece un nazi por su aspecto físico y su forma de hablar» (Celiberti, 1990: 33). Por su parte, Mauricio Rosencof en *Memorias del calabozo* recuerda el aspecto de sus compañeros rehenes: «era como el de los habitantes de Treblinka. Flacos; el Pepe³ con la nariz afilada y los labios hundidos; vos,⁴ escuálido, amarillento, con el cráneo reducido, perdido dentro de un gorrito de Peñarol» (Fernández, 1992: t. III, 93). De la imagen del Holocausto surgida de labios de los militares da cuenta una carta escrita en prisión por Adolfo *Nepo* Wasem, también rehén uruguayo. Cuenta una conversación política con el comandante de la unidad militar donde estaba preso: «En medio de una discusión muy “urbana” pero muy violenta, se le escapó: “Sí, en realidad con ustedes tendríamos que haber hecho jabón”».

En el capital cultural de las presas políticas de Punta de Rieles estaba presente la lectura de *Al pie del patíbulo*, el testimonio de Julius Fucik quien fuera decapitado por el régimen nazi. «En él narra las atrocidades de toda prisión y destaca el espíritu de resistencia de los presos por sus ideas», cuenta Blanca Cobas, destacando con admiración el ejemplo: «solo dispuso para ello de un fragmento de lápiz minúsculo y hojillas de papel de fumar, y en ellas, con letra diminuta, escribió el relato de los suplicios y muertes del día a día de los presos políticos checos» (Taller, 2003: 43). Y la ex prisionera agrega que, como sucedió con ella, Fucik también tuvo ayuda de algún carcelero para sacar de la prisión sus hojillas escritas. La comparación va más allá. Las prisioneras recuerdan que los condenados a morir en la horca hacen –durante unos ejercicios en el patio– un homenaje a los obreros del mundo. Había sido un 1.º de Mayo, fecha que en Punta de Rieles también conmemoraron «sin perder en lo más mínimo el sentido de las proporciones», según Blanca Cobas. «Así, en ese día tan especial, cuando bajamos al patio de recreo y se nos autorizó la gimnasia, comenzamos a hacer flexiones y movimientos imitando el golpear del martillo y el segar de la hoz, como habían hecho los mártires checos» (Taller, 2003: 44).

3. Se refiere a José Mujica, hoy Presidente de la República Oriental del Uruguay.

4. Se refiere a Eleuterio Fernández Huidobro, ex senador del parlamento uruguayo.

En Chile, Nubia Becker –quien estuvo detenida en Villa Grimaldi– recuerda: «nos tuvieron hacinadas en barracas copiadas de las barracas de los campos de exterminio Nazi» (Becker, 2005: 55); complementariamente, testimoniando sobre su prisión en la Isla Quiriquina, Antonio Leal lo describe como «un campo de concentración que nada tenía que envidiarle a los campos de concentración instalados por los nazis alemanes en Buchenwald y en otros lugares durante la Segunda Guerra Mundial» (Leal, 1975: 289), y Adolfo Cozzi, transmite su impresión al llegar a Chacabuco: «pude divisar el pueblo amurallado, y distinguí un perímetro rodeado de alambradas y torres de vigilancia, igual a las películas sobre campos de concentración alemanes para judíos» (Cozzi, 2001: 39). Luego de esa primera visión los prisioneros son recibidos por un oficial que –según el testimonio de Ibar Aibar– «sus cabellos eran muy rubios, brillantes. No fue difícil asociar su imagen con los fascistas de la “gestapo” hitleriana» (Aibar, 2002: 184). Por su parte, Miguel Lawner se refiere a la Isla Dawson: un «territorio desconocido hasta entonces para los propios chilenos, adquirió una connotación mundial, solo comparable a la alcanzada por los centros de exterminio nazis...» y, en otro sentido, reflexiona: «al igual que en la Alemania de Hitler, muchos chilenos cerraron ojos y oídos, negándose a ver lo que ocurría en su propio vecindario» (Lawner, 2003: 13).

Aristóteles España se recuerda en Dawson haciendo la analogía de su prisión con la de los judíos, al rememorar el siguiente diálogo: «“Esto va para largo –dijo mi amigo *El Pelle* Urrutia–, mientras tanto, tengo mucha hambre”. –Yo también –respondí– y me acordé de las películas sobre prisioneros. De los judíos presos, me acordé» (España, 2008: 183). Tanto Aristóteles España, en Dawson; como Adolfo Cozzi, en Chacabuco, son adolescentes en la prisión y pertenecen a una generación que no tiene recuerdos directos de la Segunda Guerra. Ambos, con memoria cultural, recuerdan películas; es decir, en palabras de Alejandro Baer, «el referente histórico ya no es el acontecimiento, sino su representación, es decir, las fotografías, los documentales y el cine sobre el Holocausto» (Baer, 2006: 132). La referencia y la evocación remiten al conocimiento del Holocausto como símbolo de la opresión y asesinato –por parte de los nazis– de diversos grupos étnicos y políticos en Europa; especialmente de la persecución, encierro, exclusión social y política de personas judías, con la consiguiente negación de sus derechos humanos. El llamado Holocausto o Shoah fue un crimen contra la humanidad llevado a cabo «en base a una categoría biológicoracial cerrada» (Sznajder, 2007: 29). Teóricamente, en otros casos de genocidio las víctimas podían salvarse cambiando de bando, de clase o de ideología; pero en el caso del Holocausto, agrega Mario Sznajder (2007: 29):

El genocidio nazi no dejó ningún margen de maniobra como para lograr algún tipo de escape de él. Ni el judío, ni el gitano, ni ninguna de las otras víctimas del

Holocausto tuvieron oportunidad alguna de redimirse. El esclavo no dejaba de ser esclavo, no importaba cuanto quisiera colaborar con el nazismo. Eran prisioneros de categorías herméticamente cerradas por la lógica del racismo biológico y de las cuales no había manera de huir. Para el judío víctima del Holocausto y confinado en un campo de exterminio nazi, la única liberación era la muerte. Este hecho hace que el Holocausto sea comparable a otros genocidios, pero de la comparación surge también su excepcionalidad.

La comparación no debe ser mecánica, aun cuando los relatos de las víctimas del nazismo han sido incorporados al imaginario social de la humanidad. Es parte de la memoria del horror. Sin embargo, la excepcionalidad debe ser considerada para evitar que las proyecciones y transferencias resulten deformadoras en un encuadre impertinente de la memoria que se desea rescatar. Son ecos de advertencia, un *téngase presente* en el imaginario social que cuenta –además de los medios de comunicación masiva, que producen una «reificación del pasado hecha por la industria cultural»⁵– con los sitios, las marcas y acciones de memoria (intelectuales, emotivas, materiales) que evocan los acontecimientos históricos y reproducen el imaginario asociado en los mismos lugares donde hubo exterminio y de donde resultaron prisioneros y prisioneras sobrevivientes. Algunos de ellos han dejado su testimonio y han iluminado la reflexión sobre el pasado reciente del cono sur de América Latina como un gran referente –un cuerpo de conocimientos– ante el cual surgen lecciones relevantes para enfrentar temas regionales contemporáneos que, a fin de cuentas, son de toda la humanidad.

4. Memoria de sobrevivientes

Un imaginario, con sus íconos y palabras, afecta otro imaginario. Viviendo la experiencia del campo de concentración de Buchenwald, Robert Antelme recurre a imaginarios remotos –el estereotipo del esclavo egipcio– para encontrar la forma de verbalizar lo que siente y reflexiona sobre su propia autoimagen de entonces (1999: 257):

Es de noche. Lo único que siento es esta cadena sobre el hombre. Hay una imagen del esclavo a la cual uno está acostumbrado desde la escuela. Hay estatuas, pinturas e historias que la representan. Pero no sabíamos –yo, al menos, no sabía– que podía

5. Expresión utilizada por Enzo Traverso en *Seminario Historia y Memoria*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, 1 de julio de 2010. En la ocasión, el historiador italiano advierte que el Holocausto «tiende a volverse una especie de religión civil» de la democracia y los DD.HH.

tomar yo mismo esa forma, ser yo mismo ese esclavo del antiguo Egipto, ese prisionero de los asirios... Cada uno tiene en su cabeza una pose clásica del hombre esclavo. Una vez disueltos la angustia, el terror, sentí esa pose, como mi propio caparazón. Me puse a describirme a mí mismo.

El imaginario del Holocausto, con su excepcionalidad, propone un extremo ante el cual se construyen las analogías. El símil, incluido el simulacro mediático, ayuda a pensar y explicar una realidad que permite las relaciones de semejanza entre cosas diferentes (llegar a la conclusión de que son incomparables ya supone una comparación). Pero la identificación no puede ser total ni la transferencia mecánica. El mundo de la apariencia, que facilita las primeras relaciones de semejanza, puede retardar el enfrentamiento creativo de las nuevas realidades que traen sus propias palabras e imágenes. Las memorias de sobrevivientes que tenemos presentes –entre ellas la *Trilogía de Auschwitz* de Primo Levi; *La especie humana*, de Robert Antelme; *Un psicólogo en el campo de concentración*, de Viktor Frankl; *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún– transmiten las vivencias de la situación extrema y también la reflexión sobre ellas. En ese contexto surgen experiencias comparables, en cuanto las similitudes que proporciona el ser humano en su actuar ante la adversidad; en este caso, la prisión política de cualquier época. La crueldad, la solidaridad, el envilecimiento, la creatividad, el oportunismo, el dolor, la felicidad, la vergüenza, están presentes en las situaciones más extremas y ellas –muchas veces– están ejemplificadas notablemente en estas obras cuya trascendencia las convierte en testimonios orientadores en el análisis de los procesos de resiliencia y reflexión de prisioneras y prisioneros políticos bajo dictaduras latinoamericanas.

Hay conocimiento y reflexión trascendente en la literatura que se origina en la experiencia del exterminio nazi; autores, ensayos y testimonios –herramientas teóricas– que iluminan la reflexión en América Latina, articulándose con la producción de escrituras de la memoria y pensamiento crítico local, teniendo el imaginario del Holocausto y sus lecciones como referencia, sin que ello signifique una apropiación cruzada carente de pertinencia ni haga aceptables proyecciones y transferencias deformadoras.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz*, España, Pre-Texto.
 AIBAR VARAS, I. (2002): *Sol y cielo abonaron mis sueños infinitos*, Santiago de Chile, Emegé Comunicaciones.
 ANTELME, R. (1999): *La especie humana*, Santiago de Chile, Lom.
 ARENDT, H. (2007): *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.

- BAER, A.** (2006): *Holocausto: recuerdo y representación*, Madrid, Losada.
- BECKER, N.** (2005): «Quiénes éramos: una agenda para recordar», en *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*. Santiago de Chile: Fundación Instituto de la Mujer y Corporación Humanas, pp. 43-50.
- BERGER, P.; T. LUCKMANN** (1991): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BURKE, P.** (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- (2006): *Formas de la historia cultural*, Madrid, Alianza.
- CALVEIRO, P.** (2004): *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- CELIBERTI, L.; L. GARRIDO** (1990): *Mi habitación, mi celda*, Montevideo, ARCA.
- COZZI, A.** (2001): *Chacabuco. Pabellón 18, casa 89*, Santiago de Chile, Sudamericana.
- CYRULNIK, B.** (2003): *El murmullo de los fantasmas*, Barcelona, Gedisa.
- DORFMAN, A.** (1986): «Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy», en **JARA, R.; H. VIDAL** (eds.): *Testimonio y Literatura*. Minneapolis, Minnesota, USA: Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographics series of the society for the study of contemporary hispanic and lusophone revolutionary literatures N.º 3, 1986, pp. 170-234.
- ESPAÑA, A.** (2008): «Días en el fin del mundo», en **KUNSTMAN, W.; V. TORRES** (comp.), *Cien voces rompen el silencio. Testimonios de ex presos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*, Santiago de Chile, Agrupación Metropolitana de ex presas y presos políticos; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- FERNÁNDEZ HUIDOBRO, E.; M. ROSECOF** (1992): *Memorias de calabozo*, Montevideo, Tupac Amaru Editores.
- FRANKL, V.** (1955): *Un psicólogo en el campo de concentración*, Buenos Aires, Editorial Plantin.
- GONZÁLEZ, M.** (2000): *La conjura. Los mil y un días del golpe*, Santiago de Chile, Ediciones B.
- GROPO, B.; P. FLIER** (comps.) (2001): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Al Margen.
- HALBWACHS, M.; M. BAEZA; M. MUJICA** (2004): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- HUYSEN, A.** (2002): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- JENKIN, E.** (2010): *¡Exijo una explicación! Mis secuelas de una dictadura*, Isla Negra, Chile, Ambos editores.

- LACAPRA, D.** (2007): *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LAWNER, M.** (2003): *Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos... La vida a pesar de todo*, Santiago de Chile, Lom.
- LEAL, A.** (1975): *Denuncia y Testimonio. Tercera Sesión de la Comisión Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar en Chile. Ciudad de México, 18-21 de febrero de 1975*. Helsinki, Finlandia: Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile, 1975.
- LECHNER, N.** (1988): *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. Santiago de Chile, FLACSO.
- LECHNER, N.; P. GÜELL** (1998): «Construcción social de las memorias en la transición chilena», Ponencia presentada al taller del Social Science Research Council *Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur*, Montevideo, 15/16 de noviembre 1998.
- LECOMTE, J.** (2003): «El buen uso de la memoria y del olvido», en **MANCIAUX, M.** (comp.), *La resiliencia: resistir y rehacerse*, Barcelona, Gedisa, pp. 202-213.
- LEVI, P.** (2006): *Trilogía de Auschwitz (Si esto es un hombre, La tregua, Los hundidos y los salvados)*. Ediciones originales: *Se questo é un uomo* (1958), *La tregua* (1963), *I sommersi e i salvati* (1989); trad. española de Pilar Gómez Bedate, España, El Aleph Editores.
- MAZZONI, G.** (2010): *¿Se puede creer a un testigo? El testimonio y las trampas de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta.
- NORA, P.** (2009): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Santiago de Chile, Lom Ediciones y Trilce.
- PARRA, Á.** (2005): *Manos en la nuca*, Madrid, Tabla Rasa.
- POLLAK, M.** (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Al Margen.
- RICOEUR, P.** (1983): *Texto, testimonio y narración*, Santiago, Andrés Bello.
- RIQUELME, H.** (ed.) (2003): *Asedios a la memoria. La experiencia de psicólogos bajo las dictaduras militares en América del Sur*, Santiago de Chile, Ediciones Chile-América Cesoc.
- RUIZ CABELLO, M.** (2005): «Los movimientos de la memoria», en *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*, Santiago de Chile, Fundación Instituto de la Mujer y Corporación Humanas, pp. 43-50.
- SEMPRÚN, J.** (2002): *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- SZNAJDER, M.** (2007): «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 44: 25-48.

- TALLER DE GÉNERO Y MEMORIA – EX PRESAS POLÍTICAS (2001):** *Memoria para armar – uno*, Montevideo, Editorial Senda.
- (2002): *Memoria para armar – dos. ¿Quién se portó mal?* Montevideo, Editorial Senda.
- (2003): *Memoria para armar – tres*, Montevideo, Editorial Senda.
- TALLER TESTIMONIO Y MEMORIA DEL COLECTIVO DE EX PRESAS POLÍTICAS (2006):** *Los ovillos de la memoria*, Montevideo, Editorial Senda.
- TALLER VIVENCIAS DE EX PRESAS POLÍTICAS (2002):** *De la desmemoria al desolvido*, Montevideo, Editorial Vivencias.
- TODOROV, T. (2002):** *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- (2004): *Frente al límite*, México, Siglo XXI Editores.
- VERDUGO, P. (1985):** *Los zarpazos del puma*, Santiago, Editorial CESOC.
- VITALE, L. (1979):** *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- WAGNER, W.; N. HAYES (2011):** *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*, Barcelona, Anthropos.

Figuras retóricas verbales y visuales en la conformación de un estilo de autor: las caricaturas políticas del semanario satírico francés *Le Canard enchaîné*

ANA PEDRAZZINI Y NORA SCHEUER

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE – CONICET

ABSTRACT: This work focuses on the study of verbal and visual rhetorical figures, which are basic resources that operate in the political cartoon satirical sub-genre. The corpus consists of 405 political cartoons published by the French weekly satirical newspaper *Le Canard enchaîné*, the oldest in that country, dealing with the actions and statements of the then President Jacques Chirac (1995-2007) over four periods of analysis selected for their relevance in the socio-political context of France. Based on a methodological approach that articulates a rhetorical-stylistic analysis, and descriptive statistics techniques, we have identified the rhetorical resources in use on the political cartoons considered, paying attention to their interaction; and we have detected stylistic preferences in some of the regular cartoonists of the weekly newspaper. The significantly higher presence of verbal over visual rhetorical figures indicates that the figurative language of *Le Canard enchaîné* is built mostly from the titles of the cartoons and the dialogues of the characters represented, having a less significant role the graphical representation of the scenario, the objects that compose the image, or even the characters' actions. Our analysis also reveals an independence in the resources used on the represented socio-political context.

Keywords: political cartoon, rhetorical figures, cartoonist, satirical press.

RESUMEN: Este trabajo se centra en el estudio de las figuras retóricas verbales y visuales que operan en la caricatura política, recursos elementales en la constitución de este subgénero satírico. El corpus está conformado por 405 caricaturas políticas publicadas por el semanario satírico francés *Le Canard enchaîné* –el más longevo de aquel país– que abordan las acciones y declaraciones del entonces presidente Jacques Chirac (1995-2007) durante cuatro periodos de análisis seleccionados por

su importancia en el contexto socio-político de Francia. A partir de un enfoque metodológico que articula un análisis retórico-estilístico con técnicas provenientes de la estadística descriptiva, se identifican los recursos retóricos más operativos en las caricaturas políticas consideradas, prestando atención a su interacción, y se detectan ciertas preferencias estilísticas en algunos de los dibujantes más asiduos del semanario. La notablemente mayor presencia de figuras retóricas verbales que visuales indica que el lenguaje figurado de *Le Canard enchaîné* se construye mayormente a partir de los títulos de las caricaturas y de los diálogos de los personajes representados, interviniendo de modo menos marcado la representación gráfica del escenario, de los objetos que componen la imagen, o incluso de las acciones de los personajes. Los análisis efectuados revelan, además, una independencia de los recursos en función del contexto socio-político considerado.

Palabras clave: caricatura política, figuras retóricas, dibujante, prensa satírica.

1. Introducción

El término *caricatura* proviene del latín popular *caricare* (cargar) y pone énfasis en la representación gráfica exagerada, deformada y ridiculizada de personas o situaciones, al acentuar o disminuir rasgos del rostro o del cuerpo; o al centrarse en ciertos aspectos, dejando de lado otros en el tratamiento de hechos de actualidad. En el terreno de la política, la personalidad caricaturizada da cuenta de una personalización y personificación de los hechos (Tillier, 2005), a partir de la cual situaciones de suma complejidad, decisiones y acciones de un gobierno, recaen bajo la responsabilidad de unos pocos rostros y cuerpos. Los hechos de actualidad constituyen la fuente principal del trabajo de irrisión efectuado por la caricatura política, a partir del cual operan procesos de deconstrucción y alteración.

Este tipo de imagen se enmarca dentro del género satírico puesto que, como la sátira, toma elementos de los discursos ofensivos y los discursos cómicos (Duval y Martínez, 2000) con el fin de denunciar y criticar lo que se consideran como abusos, contradicciones y torpezas de la clase dirigente, haciendo uso de diversas formas de lo cómico.

Por esencia hiperbólica, la caricatura política utiliza una gran diversidad de recursos que le permiten cumplir con esta finalidad, manteniendo como requisito el de garantizar la semejanza entre el personaje dibujado y su referente, asegurando así su relativamente rápida identificación. A la semejanza cabe agregar la simplicidad, la condensación y la economía de/en las representaciones, pues

unos pocos trazos bastan para dar cuenta de las diferentes facetas que recubren un hecho de actualidad.

En la caricatura política intervienen de forma conjunta signos icónicos, plásticos y lingüísticos, en estrecha relación. Los signos plásticos, como el trazo de la línea plasmado en formas y grosores, el color, la composición y el encuadre, fueron durante mucho tiempo relegados a un papel secundario en las imágenes visuales, frente a un predominio de los signos icónicos. Actúan sin embargo como signos autónomos (ver Grupo μ , 1992) y juegan un rol de gran importancia en las caricaturas, por la deformación característica de este tipo de imagen. Lo lingüístico, por su parte, interviene a través de los títulos que se les asignan a dichas imágenes o a través de las frases atribuidas a los personajes representados e insertas en globos de diálogo, anclando, complementando o contradiciendo lo ícono-plástico.¹

La representación que el dibujante de caricaturas políticas hace de personas y situaciones tiene un alto grado de esquematización y simplificación puesto que para cumplir con los requisitos de economía, condensación, semejanza y simpleza antes señalados, se apoya en una serie de convenciones y estereotipos visuales y verbales, como por ejemplo, dar cuenta de estados anímicos como la alegría o el enojo mediante la introducción de variaciones en las formas de dibujar ojos, cejas y boca, o la referencia a ideas abstractas a través de símbolos o comparaciones.

Por todas las características específicas señaladas, que guardan relación con su naturaleza discursiva, su función social y argumentativa, además del espacio recurrente que tiene en el periódico informativo o satírico, la caricatura política puede entenderse como un subgénero dentro de la sátira. Dentro de este marco, el dibujante cumple un rol socialmente definido, limitado y previsible (Steimberg, 2001). En este sentido, cabe referirse a la caricatura política como una representación sumamente ritualizada. Esta ritualización es además palpable en cada dibujante, quien desarrolla un estilo de dibujo propio que lo diferencia de los demás.

El trabajo de los dibujantes se encuentra afectado por el periódico para el que trabajan, con una línea editorial más o menos clara y un contrato de lectura particular (Verón, 1985), que insta un dispositivo de enunciación propuesto por el periódico a sus lectores. En el caso particular de la prensa satírica, que es el que aquí nos ocupa, este contrato comunicacional se funda en un acuerdo tácito entre ambas partes, a partir del cual el lector sabe de antemano que el autor satírico recurrirá a lo implícito y a lo figurado para dar cuenta de los hechos de actualidad y, por lo tanto, que su interpretación no puede quedarse en el sentido propio de lo dicho o representado.

Entre los recursos que la caricatura política utiliza para denunciar, criticar y ridiculizar a los hombres y mujeres políticos, las figuras retóricas juegan un rol

1. Sobre la relación verbal-visual en la caricatura política, ver Pedrazzini (2011).

fundamental, y se constituyen como elementos centrales en su discurso al asumir diversas funciones como las de atraer, divertir, pasar un mensaje crítico y buscar la complicidad del lector.

De forma conjunta a la caricatura política, otro tipo de imagen mixta –que articula lo verbal y lo visual– aparece con frecuencia en la prensa satírica: la *tira*, compuesta generalmente de dos a ocho viñetas. La misma reúne las especificidades hasta ahora señaladas, distinguiéndose por el despliegue temporal y espacial que hace en el tratamiento de los hechos de actualidad a través de sus viñetas, organizadas en forma secuencial según una lógica narrativa. En este trabajo haremos preferentemente referencia a la misma como caricatura política de dos o más viñetas.

En base a todo lo dicho, en este trabajo nos preguntamos: ¿qué tipo de figuras retóricas son las de mayor y menor operatividad a nivel lingüístico e ícono-plástico en la caricatura política de una o más viñetas? ¿De qué forma interactúan las figuras retóricas lingüísticas e ícono-plásticas al interior de cada lenguaje –verbal y visual– y entre ambos lenguajes? Si cada dibujante desarrolla un estilo de dibujo propio, ¿es posible que se diferencien también por los recursos que utilizan y por el uso que hacen de lo verbal y lo visual? Por otro lado, teniendo en cuenta la estrecha conexión que la caricatura política tiene con la actualidad, ¿existen variaciones en el uso que se hace de las figuras según el contexto político?

Antes de adentrarnos en nuestro estudio, dedicaremos el próximo apartado a la caracterización de las figuras retóricas y a la presentación de la clasificación que utilizamos para analizarlas.

2. Definición y clasificación de las figuras retóricas

La figura retórica es un recurso que permite pasar de un lenguaje propio a un lenguaje figurado, haciendo coexistir un sentido literal y aparente con un sentido latente. Georges Molinié (1993: 113) considera que hay figura en un enunciado «cuando, para el receptor, el efecto de sentido producido no se reduce a aquel normalmente instaurado por la simple combinación léxico-sintáctica de este enunciado».² Marc Bonhomme (1998) identifica en la figura retórica cuatro condiciones: tiene una marca específica en el encadenamiento discursivo; es opcional, en tanto que es posible expresar lo dicho figurativamente de una manera más directa; es mensurable pues su estructura característica se repite en distintos enunciados y es posible reconocerla y categorizarla; y por último, es funcional,

2. Las traducciones de las citas textuales que figuran en este trabajo fueron realizadas por las autoras.

ya que aumenta el rendimiento argumentativo, estético y afectivo del enunciado que la contiene. Axelle Beth y Elsa Marpeau (2005), por su parte, destacan el alto valor creativo de las figuras, que constituyen un instrumento que permite a sus usuarios la reinención permanente del lenguaje.

La clasificación de las figuras retóricas es una tarea compleja puesto que no hay coincidencia, entre los especialistas, sobre la cantidad y las características de los grupos que las contienen ni, inversamente, sobre el grupo al que pertenece cada figura. La clasificación tradicional distingue cuatro grupos de figuras que se centran en los niveles semánticos, lógicos, sintácticos y pragmáticos de las frases. Los mismos comprenden las *figuras de sentido*, los tropos y otras figuras que sirven para «enriquecer la o las significaciones de una palabra al utilizarlas en un contexto inesperado» (Robrieux, 1993: 42); las *figuras de palabras*, basadas en juegos léxicos y sonoros; las *figuras de pensamiento*, que refieren «a la relación del enunciado con el sujeto, el orador, y con su objeto, el referente» (Reboul, 1993: 37); y las *figuras de construcción*, por último, centradas en la sintaxis y el orden de las palabras.

Esta tetrapartición ha sido criticada por algunos expertos como Catherine Fromilhague (2005). Además de haberse puesto en evidencia una interdependencia de los niveles fonográficos, sintácticos, semánticos y referenciales en los cuales intervienen las figuras, las mismas se caracterizan por una dimensión transfrástica. La idea de que hay un «*continuum*» (Fromilhague, 2005: 20) entre dichos niveles aporta una visión más dinámica sobre cómo operan las figuras.

Para nuestro estudio hemos adoptado una clasificación que recupera la estructura principal de aquella propuesta por Beth y Marpeau (2005) basada en la tetrapartición tradicional, prestando atención al *continuum* que articula los distintos niveles. Hemos optado por duplicar los cuatro grupos de figuras retóricas en función de la importancia cualitativa y cuantitativa de los tipos de figuras detectados en el corpus analizado. De esta manera, el grupo de figuras de sentido fue dividido en cuatro grupos y el de pensamiento en dos grupos (ver tabla 1).

Esta clasificación nos permite –luego de una serie de adaptaciones– analizar tanto lo lingüístico como lo icono-plástico. La pertinencia de una retórica aplicada a la imagen fue postulada ya hace décadas por, entre otros, Roland Barthes (1960), Dominique Durand (1970) y el Grupo μ (1992).

En el caso de lo icono-plástico descartamos las figuras de palabras e incluimos al símbolo (en su acepción retórica) dentro del grupo de las metáforas fijas por la alta presencia que tiene en lo visual y por su carácter convencional. Por otro lado, dada la tan elevada presencia en el lenguaje visual de la hipérbola plástica, la sinécdoque y la metonimia del signo, las mismas no fueron consideradas en nuestro corpus puesto que no contribuían a captar matices de interés para nuestro análisis. En el caso de la hipérbola plástica porque hemos dicho que la caricatura opera a través de la exageración y la deformación del objeto representado, y en el de la sinécdoque, porque es una característica habitual la

de representar en la imagen una parte para dar cuenta del todo. En cuanto a la metonimia de signo, la misma puede ser definida como una figura en la cual «un referente abstracto es representado a través del objeto que lo emblematiza en una cultura dada» (Fromilhague, 2005: 65). Se trata de metonimias materializantes. Extendemos esta acepción para incluir toda representación de lo gestual que busca transmitir sentidos previamente codificados y compartidos en una cultura dada, tales como el enojo, *materializado* a través del ceño fruncido, o la sorpresa, convencionalmente representada a través de la boca abierta.

Tabla 1

Categorías de figuras retóricas utilizadas para el análisis

TIPOS DE FIGURAS	DESCRIPCION
Figuras de palabras	Centradas en la sonoridad, modificación y creación de palabras: asonancia, neologismo, metaplasmo, apócope, geminación, etc.
Figuras de contigüidad	Tropo que transfiere el sentido entre términos asociados en una misma isotopía. Metonimia, sinécdoque y figuras relacionadas.
Metáforas fijas y lexicalizadas (dentro de figuras de asociación)	Metáfora no creativa, banalizada por el uso. La metáfora es un tropo que introduce una ruptura de isotopía.
Otras figuras de asociación	Metáfora creativa (<i>in praesentia, in absentia</i> , etc.), oxímoron, símbolo, y figuras relacionadas.
Figuras de doble sentido	Trabajan con la polisemia del lenguaje. Calambur, silepsis, juego de palabras, y figuras relacionadas.
Figuras de construcción	Se centran en la simetría, oposición, acumulación, repetición, disposición y estructuración de las palabras: antítesis, paralelismo, eclipse, zeugma, entre otras.
Ironía y sus variantes (dentro de las figuras de pensamiento)	Ironía, antífrasis, sarcasmo.
Otras figuras de pensamiento	Se centran en la intensidad y dialéctica de las figuras: hipérbole, lítote, personificación, alusión, paradoja y figuras relacionadas.

3. Nuestro estudio: objetivos y delimitación del corpus

Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente, los objetivos que guían esta investigación son los siguientes:

- Identificar los tipos de figuras retóricas verbales y visuales que operan con mayor y menor intensidad en la caricatura política de una o más viñetas.
- Indagar acerca de la forma en que las figuras retóricas verbales y visuales interactúan dentro de cada lenguaje y entre ambos lenguajes.
- Estudiar si el uso de las figuras retóricas varía en función del contexto político.
- Analizar si los dibujantes considerados se diferencian en el uso que hacen de las figuras retóricas.

Como parte de una investigación más amplia que se interesa por el tratamiento de la figura presidencial –blanco predilecto de periodistas y dibujantes satíricos– en la prensa satírica (Pedrazzini, 2011), este trabajo toma como objeto de estudio las caricaturas políticas de una o más viñetas que refieren al entonces presidente Jacques Chirac (1995-2007) publicadas en el semanario satírico francés *Le Canard enchaîné*, el de más larga trayectoria en aquel país, en cuatro períodos de análisis elegidos por su importancia en el contexto político de Francia.

Creado en 1915, *Le Canard enchaîné* es un periódico de notable influencia y credibilidad en los ámbitos periodísticos y políticos de su país, por su longevidad, la práctica del periodismo de investigación que realiza desde hace décadas, su independencia económica y su extensa red de informantes, ubicados hasta en las esferas de más alto poder. Las ocho páginas que lo componen, de una notable perdurabilidad en cuanto a diseño y contenido a lo largo de las décadas, comprenden cortos textos que revelan rumores, trascendidos y el quehacer diario de la dirigencia política; investigaciones periodísticas; breves notas de color donde se señalan errores de la prensa; crítica de arte; caricaturas de una o más viñetas principalmente centradas sobre la actualidad política, dibujos que ilustran ciertas secciones, entre otros.

Nuestro corpus está constituido por 405 imágenes que refieren directamente a Jacques Chirac, ya sea a través de la representación gráfica del personaje y/o de su mención escrita, de las cuales 372 son caricaturas de una sola viñeta y 33 son tiras que contienen de dos a ocho viñetas. Las imágenes se distribuyen en cuatro periodos históricos que comprenden: 1) el inicio del mandato de Jacques Chirac en 1995 (3 meses de análisis; N= 111); 2) la campaña por las elecciones legislativas de 1997 –elecciones que

fueron anticipadas debido a la decisión del presidente de disolver la Asamblea Nacional– y la consiguiente instauración de un periodo de cohabitación, siendo el Primer Ministro de un partido opositor (2 meses de análisis; N= 72); 3) el fin del primer mandato presidencial, la campaña presidencial de 2002 y el inicio del segundo mandato (3 meses de análisis; N= 133) y 4) la campaña por el referéndum a la Constitución Europea en 2005, cuyos resultados negativos suscitaron la nominación de un nuevo Primer Ministro por parte de J. Chirac (2 meses de análisis; N= 89).

4. Metodología de análisis

Adoptamos un enfoque que articuló cuatro etapas diferenciadas. En una primera instancia realizamos un análisis de discurso, desde una perspectiva retórico-estilística, de las imágenes que tratan sobre el presidente Chirac, centrándonos en la identificación de figuras retóricas lingüísticas e icono-plásticas y clasificándolas según la propuesta presentada en la tabla 1. No buscamos dar cuenta de manera total y exhaustiva de las figuras presentes en las imágenes –lo cual nos parece irrealizable dada la inagotable riqueza del lenguaje figurado– pero sí apuntamos a realizar un estudio lo más sistemático posible, especificando los criterios considerados para el análisis de cada figura. En casos particularmente complejos, aplicamos un control interjuez que facilitó el reconocimiento de determinadas figuras.

Una vez finalizada la clasificación de todas las figuras retóricas identificadas en el corpus de caricaturas, estudiamos cuantitativamente la distribución de los grupos de figuras. Acto seguido clasificamos y codificamos el corpus según las ocho variables especificadas en la tabla 2 sobre la cual nos explayaremos más abajo, y procedimos a un análisis de correspondencias múltiples (ACM). Esta técnica de análisis multivariado permite describir las relaciones entre diversas variables cualitativas o nominales a partir de su proyección en planos factoriales y formar así grupos entre aquellas modalidades que tienen una contribución a los ejes factoriales superior a la media y que se encuentran próximas entre sí en el plano factorial (Lebart et ál., 1995). Los planos factoriales están formados por dos ejes factoriales ortogonales, cuyas direcciones están establecidas por las modalidades de las variables que diferencian en mayor medida a los individuos –en este caso, las imágenes de *Le Canard enchaîné*.

Las variables que intervienen en este tipo de análisis pueden ser activas o ilustrativas. Las variables activas son aquellas que contribuyen a la conformación de los ejes factoriales y su incidencia estadística se mide a través de dicha contribución. En cuanto a las variables ilustrativas, si bien estas no intervienen en la

conformación de los planos, sus modalidades son proyectadas sobre los mismos y su incidencia estadística se mide en función del valor test que alcanzan en esos ejes, fijado en 1,96 ($p < 0,05$).

Este análisis fue realizado con el programa SPAD 5.6 N y se aplicó a las imágenes en las que fueron identificadas figuras retóricas verbales –que como veremos más abajo, son mucho más habituales que las visuales–. El corpus quedó conformado por 358 casos, de los cuales 330 son caricaturas y 28 tiras. Esto quiere decir que no fueron considerados los casos en los que no se detectaron figuras verbales. Estas intervinieron en el análisis como variables activas, mientras que las figuras visuales fueron consideradas como ilustrativas. El número total de variables para ambos casos fue de siete. Si bien para las figuras verbales, nuestra clasificación contempla ocho grupos de figuras, las figuras de contigüidad fueron excluidas del procesamiento por su escasa frecuencia de aparición.

Las catorce variables son dicotómicas puesto que contemplan la presencia o ausencia de cada grupo de figuras retóricas por imagen. Por otro lado, el número de figuras retóricas en cada imagen fue considerado a través de una variable compuesta de cuatro modalidades que informan sobre el número de grupos distintos de figuras retóricas presentes (una figura, dos figuras, de tres a cinco figuras, ausencia de figura).³ Esto dio lugar a una variable activa en el caso de lo verbal y una ilustrativa en el caso de lo visual.

Consideramos además otras cinco variables ilustrativas: el periodo de análisis, con cuatro modalidades (1995, 1997, 2002 y 2005); el tipo de imagen, con 2 modalidades (caricatura de una viñeta o caricatura de más viñetas: tira); el autor de la imagen, con 6 modalidades que contienen un autor cada una (Cabu, Cardon, Escaro, Kerleroux, Lefred-Thouron y Pétilion) y 2 modalidades que contienen varios autores cada una, reagrupados por el bajo número de dibujos producidos sobre Jacques Chirac (Brito, Guiraud, Potus, Shertman y Wozniak juntos, con una producción de entre 2 y 8 dibujos cada uno; y Delambre, Kiro y Pancho, con una producción de entre 10 y 16 dibujos); y por último, el registro de lengua, con 4 modalidades (corriente, familiar, popular y/o vulgar, no aplicable puesto que no hay texto escrito). La tabla 2 presenta las variables de análisis consideradas en el ACM.

3. Se contabilizó una sola vez la presencia de alguna de las figuras que componen cada grupo, independientemente de que más de una estuviera presente en una misma imagen.

Tabla 2

Dimensiones⁴ y variables de análisis consideradas
en el ACM aplicado al corpus de imágenes de *Le Canard enchaîné*

TIPO DE VARIABLE/S	NOMBRE DE LA DIMENSIÓN O VARIABLE	NÚMERO DE VARIABLES	NUMERO DE MODALIDADES
Nominal o cualitativa activa	Figuras retóricas lingüísticas	7	14
Nominal activa	Número de figuras lingüísticas en cada imagen	1	4
Nominal ilustrativa	Figuras retóricas ícono-plásticas	7	14
Nominal ilustrativa	Número de figuras ícono-plásticas en cada imagen	1	3
Nominal ilustrativa	Periodo de análisis	1	4
Nominal ilustrativa	Tipo de imagen	1	2
Nominal ilustrativa	Autor	1	8
Nominal ilustrativa	Registro de lengua	1	4

5. Las figuras retóricas verbales y visuales, recursos centrales en la caricatura política

5.1. Distribución cuantitativa de las figuras retóricas

Desde un punto de vista cuantitativo, el número de tipos de figuras retóricas *diferentes* identificados en lo verbal es mucho más elevado que en lo visual. De 555 figuras en el primer caso (es decir, más de una figura por imagen), pasamos a 228 en el segundo, lo cual representa 41% más de figuras lingüísticas.

En cuanto a los grupos de figuras más recurrentes (ver figura 1), las metáforas fijas y creativas y los símbolos reúnen 59% de los casos en lo visual mientras que en lo verbal alcanzan un 19%. La metáfora constituye, en efecto, un recurso

4. Hablamos de *dimensión* cuando la misma contiene más de una variable.

especialmente apto para la asociación visual de hechos o ideas, tan característica en la imagen satírica, mientras que el símbolo es de gran utilidad para condensar sintéticamente –a través de un signo– una idea abstracta, consensuada culturalmente, tal el caso de los signos religiosos.

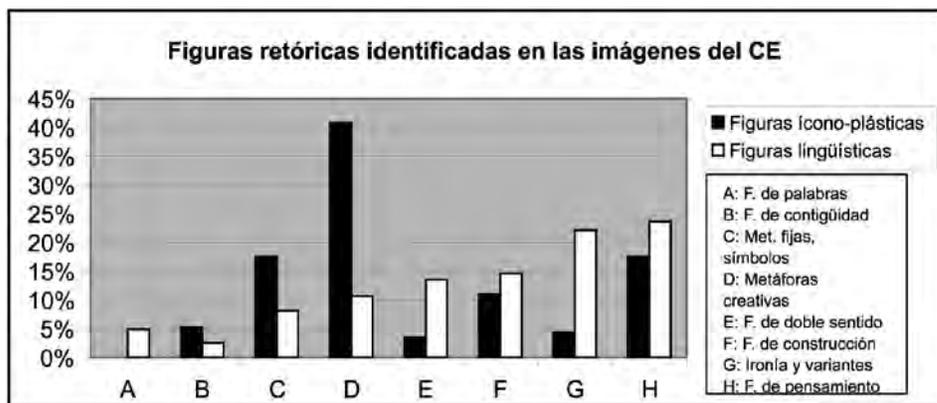


Figura 1

Distribución de los grupos de figuras lingüísticas e icono-plásticas detectadas en el corpus analizado

Las figuras de doble sentido presentan igualmente una diferencia a destacar puesto que mientras que en lo verbal representan un 14% de los casos, en lo visual totalizan un 4%. Esto puede obedecer, en parte, a una mayor variedad de figuras lingüísticas. En el caso de lo icónico-plástico, estas se limitan a la silepsis, que se produce cuando un mismo signo reenvía a dos sentidos diferentes. Dos ejemplos de silepsis serían el vapor de una cacerola o el agua que se salpica al zambullirse en una piscina presentes en dos caricaturas, que toman la forma de una nube de hongo, haciendo referencia a la decisión tomada por Jacques Chirac al inicio de su primer mandato, de retomar los ensayos nucleares en el Atoll de Mururoa, en el Pacífico.

La figura 1 pone igualmente en evidencia que el lenguaje verbal es un terreno más propicio para la ironía y sus variantes: de 22% identificadas en este caso, se pasa a tan solo 4% en el lenguaje visual. La ironía es un recurso muy apreciado en los discursos satíricos, que permite, entre otras posibilidades, la toma de distancia del autor de una caricatura con respecto al enunciado citado, frecuentemente ridiculizado a través de la exageración y el absurdo.

Las figuras de pensamiento y en particular la alusión, por su parte, tienen mucha importancia en ambos lenguajes, siendo las más frecuentes dentro de las figuras lingüísticas. A través de esta figura, se propone un juego al lector, quien debe descubrir el sentido oculto, vehiculizado a través de aquellas «referencias implícitas y oblicuas a un elemento exterior al universo del enunciado» (Fromilhague, 2005: 117). Gérard Genette (1982) menciona a la alusión –junto al plagio y a la cita– como uno de los tres casos de intertextualidad, entendida como la presencia efectiva de un texto en otro texto.

Los grupos de figuras restantes, de contigüidad y de construcción, no presentan una diferencia muy marcada, inferior al 5%, con respecto a su presencia en el lenguaje verbal y en el visual. Recordemos que dos tipos de figuras de contigüidad muy habituales en lo icónico-plástico son las sinécdoques y las metonimias de signo, que fueron excluidas de la cuantificación por razones ya explicitadas.

5.2. *Análisis de correspondencias múltiples*

En función de los resultados obtenidos en el ACM que tuvo las figuras retóricas lingüísticas como variables activas, nuestro análisis se centró en el primer plano factorial (ver figura 2). Allí se identifican cuatro grupos principales de modalidades que asocian presencia y ausencia de figuras retóricas lingüísticas e ícono-plásticas, autores y registros de lengua. Ninguno de los periodos considerados ni los tipos de imagen (caricatura o tira) forman parte de estos grupos.

Un primer grupo asocia las caricaturas de una o más viñetas de los dibujantes Lefred-Thouron y René Pétillon⁵ con el registro de lengua corriente, la ironía verbal y sus variantes y la ausencia de figuras visuales. Entre las figuras poco características de estos dibujantes se encuentran, a nivel verbal, las de doble sentido y las metáforas fijas, y a nivel visual, las metáforas creativas. Se trata entonces de un estilo de humor más verbal que visual y particularmente irónico.

Un ejemplo de este grupo es una caricatura de Lefred-Thouron titulada irónicamente «La mejor del año», que se publicó poco tiempo antes de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales de 2002 en la que Jean-Marie Le Pen, de la extrema derecha, se enfrentó a J. Chirac. En esta imagen aparece J. Chirac desayunando con su mujer Bernadette, quien tiene un periódico en sus manos. Su esposa le dice sarcásticamente: «¡Amigo mío, hete aquí usted como la virtuosa muralla moral de la República!», lo cual suscita que el personaje presidencial se atragante.

5. Cuatro de los ejemplos de caricaturas que damos en este trabajo pueden consultarse en Pedrazzini (2011: 293-294).

Este le responde: «¡Bernadette... no cuando bebo!».⁶ El dibujante hace aquí referencia a la imagen deshonesta que circula del Presidente en la opinión pública, quien de hecho debió enfrentar varios procesos por malversación de fondos y enriquecimiento ilícito, entre otras acusaciones. Ante el temor de que avanzase la extrema derecha, muchos opositores a J. Chirac manifestaron su intención de votarlo en segunda vuelta y por lo tanto pusieron en segundo plano las dudas que existían en torno a él sobre posibles casos de corrupción. Este tipo de imagen, en la que la pareja presidencial comparte un desayuno y Bernadette Chirac hace comentarios sarcásticos a su marido, son muy características de Lefred-Thouron.

El segundo grupo asocia las caricaturas de André Escaro con el uso de un registro familiar. El humor satírico de este dibujante se diferencia del resto por la utilización de numerosas figuras retóricas verbales en una misma imagen: tres a cinco en el texto y a diferencia de los autores del primer grupo, utiliza de manera característica el doble sentido y las figuras centradas en la sonoridad, la alteración y creación de palabras. Por el contrario, hace menos uso de la ironía y de otras figuras de pensamiento. Sus caricaturas se caracterizan por el uso de una o dos figuras visuales diferentes, en particular metáforas creativas y fijas y símbolos.

Un ejemplo que corresponde a este grupo es una caricatura de A. Escaro publicada durante la campaña por el referendun sobre la Constitución europea que se realizó el 29 de mayo 2005. J. Chirac se encuentra parado frente a tres carteles, de los cuales el «sí» y el «no» (a la Constitución) indican la misma dirección y un «quizás» indica la dirección contraria. Con notable inquietud –gotas de transpiración salen de su rostro–, el personaje exclama: «¡Ah, así, m' habría tirado una bala referendun-dum en e' pie!?».⁷ Aquí pueden citarse cuatro figuras retóricas diferentes. A nivel exclusivamente lingüístico, la repetición de la sílaba «dum» corresponde a una reduplicación o *epizeuxe*, que interviene a su vez como una armonía imitativa (Beth y Marpeau, 2005) en tanto que dicha repetición simula el sonido de dos balas. Escaro articula así estrechamente aspectos formales y de contenido. Los apócopes en francés «j', m', l'» que figuran en nota al pie dan lugar a un registro familiar que sirve para construir la imagen de un personaje que se expresa sin cuidar mucho su lenguaje en el círculo privado, acorde con la imagen que circulaba en la opinión pública. En un plano mixto, verbal y visual, cabe mencionar la paradoja de los carteles.

El tercer grupo asocia las caricaturas del dibujante Jean-Marie Kerleroux con el registro familiar, el uso combinado doble de figuras lingüísticas, entre las cuales se destacan las figuras de pensamiento, y la utilización de una figura

6. «Mon ami, vous voici le vertueux rempart moral de la République!», – «Khof! Bernadette... pas quand je bois!».

7. «Alors, comme ça, j' m'aurais tiré une balle référendun-dum dans l'pie!».

ícono-plástica. Ninguna de estas aparece de forma distintiva pero sí emerge la ausencia de la ironía.

Una caricatura de Kerleroux publicada el mismo día que la citada de Lefred-Thouron, el 24 de abril de 2002, hace referencia al mismo escenario político –la segunda vuelta de las elecciones presidenciales– y con las mismas implicancias. La imagen se titula «Mutación» y allí está representado J. Chirac quien se dice irónicamente a sí mismo: «Ya está, ahora pasé a ser el “Super-recurso”».⁸ Con esta palabra compuesta (dentro de las figuras de palabra), Kerleroux hace alusión al personaje Chirac del programa televisivo de sátira política *Les Guignols de l’Info*, al que lo llaman «Supermentiroso».

El cuarto grupo comprende una asociación entre modalidades lingüísticas e icono-plásticas: la presencia de una figura en el texto, la ausencia de figuras verbales de pensamiento y la utilización de la ironía en lo visual. Ningún dibujante en particular se asocia a estas modalidades.

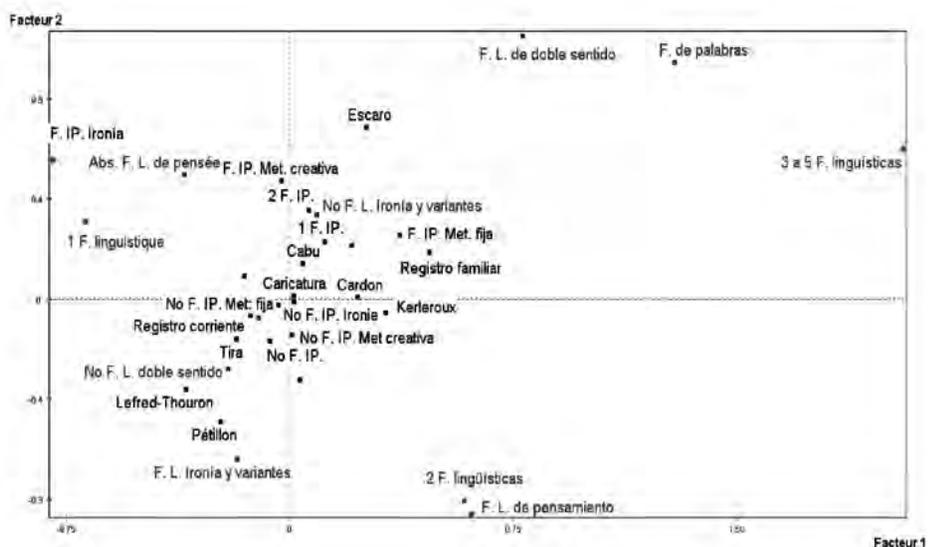


FIGURA 2

Primer plano factorial con aquellas modalidades activas que tienen una contribución superior a la media y con las modalidades ilustrativas que alcanzaron el valor test (1.96). Por una cuestión de legibilidad, las demás modalidades fueron suprimidas, exceptuando las 6 modalidades de dibujantes individuales presentadas en la sección metodológica

8. «Et voilà, je suis devenu “Super-recours”».

Con el fin de profundizar en la identificación de un estilo en el uso que los diversos dibujantes hacen de las figuras, consideramos los cinco primeros ejes factoriales para establecer asociaciones entre dibujantes y figuras retóricas. El caso más notable es el de Cabu, el dibujante con mayor producción en el semanario francés, quien se caracteriza por el uso de dos figuras icono-plásticas, metáforas fijas y creativas e ironía, y una figura lingüística, de las que se destaca la metáfora creativa. El estilo de este autor se diferencia entonces de los demás por la construcción de analogías verbales y visuales y por el recurso poco frecuente a la ironía icono-plástica.

Un ejemplo que presentaremos aquí es una caricatura publicada antes de la primera vuelta de las elecciones legislativas de 1997, titulada: «¿La 1^{era} vuelta tendrá tanto éxito como el 5^o elemento?». Allí Cabu representa la contienda electoral haciendo una analogía entre los políticos y los superhéroes. Dos bandos se enfrentan en el espacio, los que pertenecen al gobierno de Chirac y los socialistas, cada uno con una pancarta (eslogan real de campaña de cada uno): la de los oficialistas dice «Impulso compartido»⁹ mientras que la de los adversarios dice «Cambiemos el futuro».¹⁰ Lejos del enfrentamiento, sentado cómodamente en un transporte espacial individual se encuentra J. Chirac, quien exclama: «¡Tomo al vencedor!», ante lo cual J. M. Le Pen, grotescamente dibujado y con lo que pareciera un arma en la mano, responde: «...Yo también».¹¹ El dibujante establece una doble analogía, verbal y visual, entre la muy taquillera película de Luc Besson *El Quinto elemento* y la campaña legislativa. Los personajes Chirac y Le Pen pretenden tomar al vencedor pero por razones distintas. En el caso de Chirac podrían ser válidas dos interpretaciones opuestas: está confiado de que su partido ganará y por lo tanto no se inquieta, o bien prefiere mantenerse distante de la contienda electoral para no verse perjudicado si su partido llega a perder. En el caso de Le Pen, existe menos ambigüedad en cuanto a la interpretación: espera al vencedor para eliminarlo (!). La forma grotesca en la que este último está dibujado, con una boca y dientes muy grandes, puede identificarse como una hipérbola visual, que va más allá de la mera exageración de ciertos rasgos del rostro, al servir a una finalidad crítica.

Si focalizamos, a continuación, en la manera en que las figuras interactúan considerando los dos primeros ejes factoriales, podemos afirmar que los recursos lingüísticos que más tienden a aparecer –con tres o más ocurrencias– son los de doble sentido y los de palabras, que no son necesariamente los más frecuentes, según pudo apreciarse en la figura 1. La gran *popularidad* de estos dos grupos de

9. «Élan partagé».

10. «Changeons d'avenir».

11. «Je prends le vainqueur!», – «...Moi aussi!».

figuras puede obedecer, en el caso de las figuras de palabras, al recurso habitual por parte de los dibujantes de jugar con el ritmo y la sonoridad de las palabras (como es el caso de la caricatura de Escaro citada); y en el caso de las figuras de doble sentido, al juego que se instaura principalmente con palabras polisémicas.

En cuanto a la combinación doble de figuras en el texto, observamos una asociación entre las figuras de pensamiento tales como la alusión, la paradoja y la sustitución con la ironía, la antífrasis (caso puntual de ironía) y el sarcasmo. Esta combinación potencia el trabajo con lo implícito, solicitando una participación particularmente activa por parte del lector. Cuando la asociación se da entre la alusión y la ironía, las figuras más frecuentes en ambos grupos, el lector debe simultáneamente reconstruir las referencias externas al universo del enunciado y detectar que lo dicho es contrario o distinto a lo que el autor quiere dar a entender. La ironía también se caracteriza por aparecer sola en las imágenes, actuando en estos casos como elemento estructurante y condicionante del enunciado.

En los casos en los que dos figuras ícono-plásticas operan en forma conjunta, la metáfora creativa es la más solicitada, lo cual se explica por el enorme potencial de este tipo de figura para asociar ideas o hechos, tal como se ha señalado más arriba.

6. Conclusiones

El discurso satírico que predomina en las caricaturas políticas de *Le Canard enchaîné* encuentra una base importante en las figuras retóricas, tanto a nivel verbal como visual, a través fundamentalmente de la alusión, la ironía, la metáfora fija y creativa y el doble sentido. El uso de un doble lenguaje, en el que se superpone un sentido oculto y un sentido aparente, promueve la complicidad de un receptor avezado. *Le Canard enchaîné* desafía a sus lectores con analogías inesperadas, referencias que no guardan relación con los hechos de actualidad tratados, distancias entre lo que se dice y se pretende dar a entender, pero recompensa los esfuerzos con la satisfacción que suscita el reconocimiento de lo que subyace en el mensaje. Dicha satisfacción será tanto más grande en los casos en los que el sentido oculto es más difícil de detectar. La interpretación de los códigos apropiados puede suscitar en el lector sentirse parte de un club exclusivo.

La gran diferencia con respecto a la cantidad y diversidad de las figuras identificadas en lo verbal y en lo visual –59% más en el primer caso–, pone de manifiesto que los recursos generadores de sátira y humor en las caricaturas del semanario francés privilegian lo verbal por sobre lo visual. De esta manera, los títulos que acompañan las imágenes o bien los globos atribuidos a los personajes concentran una buena parte del sentido figurado vehiculizado, interviniendo de modo menos marcado en la constitución de un lenguaje figurado la representación gráfica del escenario, de los objetos que componen la imagen, o incluso de las acciones de los personajes. Este resultado es consistente a lo obtenido en otros estudios (Pedrazzini y Scheuer, 2010).

A través del ACM hemos podido descartar que el uso de las figuras retóricas varíe según el contexto político considerado, es decir que las mismas permanecen estables con el tiempo, lo cual está en concordancia con los resultados del análisis de los títulos de *Le Canard enchaîné* que realizamos en otra instancia de la investigación. Por otro lado, la nula asociación entre figuras retóricas y tipo de imagen (caricatura de una o más viñetas, tira) pareciera indicar que los dibujantes no privilegian determinado tipo de figuras según se trate de uno u otro tipo de imagen. Sin embargo, para confirmar este resultado, sería necesario realizar un estudio específico, con un corpus más importante de tiras.

El ACM puso en evidencia ciertas asociaciones entre grupos de figuras retóricas, como la ironía y sus variantes y otras figuras de pensamiento como la alusión. Además hizo posible detectar que algunos grupos de figuras tienden a operar de manera conjunta en una misma imagen, tal el caso de las figuras de sentido y de palabras que se asocian a tres o más figuras.

La asociación entre ciertos grupos de figuras y algunos de los dibujantes más asiduos del periódico indica preferencias retórico-estilísticas que están operando en la elaboración de las caricaturas. Esto sugiere que el estilo de autor no solo está determinado por la manera de dibujar, con trazos gruesos o finos, con mayor o menor grado de esquematización, o de representar caricaturalmente tal o tal personaje, poniendo un énfasis diferencial en ciertos rasgos. El estilo de autor también está determinado por los recursos lingüísticos e ícono-plásticos puestos en juego. Algunos dibujantes como Lefred-Thouron y Pétilion optan por un humor predominantemente verbal, con fuerte presencia de la ironía y el sarcasmo, y poco recurso a analogías visuales. Escaro, por su parte, produce caricaturas con alta densidad de figuras lingüísticas que se centran en juegos de sonoridad, ritmo y sentido y se sirve de convenciones visuales o gráficas para representar ideas abstractas. Kerleroux recurre de forma distintiva a la alusión verbal mientras que Cabu juega con la construcción de escenarios ficticios en los que son representados los dirigentes políticos, sirviéndose de la metáfora creativa verbal y visual.

El enfoque en cuatro etapas implementado para el estudio de las imágenes de *Le Canard enchaîné*, en el que se articuló un análisis retórico-estilístico, el análisis de frecuencias, la categorización y codificación de las variables consideradas, y el análisis de correspondencias múltiples, permitió un abordaje bastante integral del objeto de estudio. Fue posible trabajar de forma sistemática con un vasto corpus, identificar regularidades y realizar un análisis simultáneo de diversas categorías, prestando atención a la interacción entre las mismas. Pero, por otro lado, la toma en consideración de ejemplos puntuales permitió observar más de cerca cómo operan las figuras retóricas en las caricaturas políticas así como hacerse una idea de cómo eligió determinado autor tratar algunos hechos políticos de gran relevancia.

Agradecimientos

Esta investigación fue parcialmente financiada por CONICET (PIP 1029), la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 06-1607) y la Universidad Nacional del Comahue (B139).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R.** (1964): «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4: 40-51.
- BETH, A.; E. MARPEAU** (2005): *Figures de style*, París, Libro Mémo.
- BONHOMME, M.** (1998): *Les figures clés du discours*, París, Éditions du Seuil.
- DURAND, J.** (1970): «Rhétorique et image publicitaire», *Communications*, 15: 70-95.
- DUVAL, S.; M. MARTINEZ** (2000): *La satire*, París, Armand Collin.
- FROMILHAGUE, C.** (1995): *Les figures de style*, París, Nathan.
- GENETTE, G.** (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Saint-Amand-Montrond, París, Editions du Seuil.
- GRUPO μ .** (1992): *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París, Le Seuil.
- LEBART, L.; A. MORINEAU; M. PIRON** (1995): *Statistique exploratoire multidimensionnelle*, París, Dunod.
- MOLINIÉ, G.** (1993): *La stylistique*, París, PUF.
- PEDRAZZINI, A.** (2011): *La construction de l'image présidentielle dans la presse satirique: vers une grammaire de l'humour. Jacques Chirac dans l'hebdomadaire français Le Canard enchaîné et Carlos Menem dans le supplément argentin Sátira/12*. Tesis doctoral en Ciencias de la Información y de la Comunicación, Universidad París-Sorbonne. Portal e-sorbonne: <http://www.e-sorbonne.fr/theses/construction-l-image-presidentielle-presse-satirique-vers-grammaire-l-humour-jacques-chirac-l>
- PEDRAZZINI, A.; N. SCHEUER** (2010): «La interacción lingüística e ícono-plástica en la producción de caricaturas políticas: un estudio funcional y retórico». *IRICE Nueva época*, 21: 95-111.
- REBOUL, O.** (1993): *La rhétorique*, París, Presses Universitaires de France.
- ROBRIEUX, J.** (1993): *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, París, Dunod.
- STEIMBERG, O.** (2001): «Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico», *Signo y seña*, 12: 99-118.
- TILLIER, B.** (2005): *A la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, París, L'Amateur.
- VERÓN, E.** (1985): «L'analyse du 'contrat de lecture': une nouvelle méthode pour les études de positionnement des support presse», en *Les médias. Expériences, recherches actuelles, application*, París, Institut de Recherches et d'Études Publicitaires, pp. 203-230.

«La única verdad es la realidad»: apuntes sobre la noción de «historieta realista»

FEDERICO REGGIANI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

ABSTRACT: The label «historieta realista», in Spanish, is used to define a section of the field of production of comics. This paper analyzes to what style of drawing does the term «realistic» apply, and addresses the historical background of this style and the possibility that a comic may be a «realist text». It examines how the «realistic drawing» poses a tension between cartoon and photography.

Keywords: comics, realism, photography, cartoon.

RESUMEN: La etiqueta «historieta realista» se utiliza para definir un sector del campo de la producción de historietas. El presente trabajo analiza a qué estilo de dibujo se aplica el término *realista*, aborda los antecedentes históricos de ese estilo y la posibilidad de que la historieta pueda constituir un *realismo*. Se examina el modo en que el «dibujo realista» está en una tensión entre la caricatura y la fotografía.

Palabras clave: historieta, realismo, fotografía, caricatura.

1. Las palabras y las cosas

Resulta siempre productivo prestar atención a las etiquetas con que una comunidad se define a sí misma. Esas etiquetas no tienen por qué exhibir una pertinencia teórica o una precisión que pertenecen a otros géneros discursivos, pero muchas veces permiten examinar con claridad el modo en que los integrantes de un campo se ven a sí mismos, la historia de sus prácticas y las perplejidades y fronteras que perciben.

En el interior del campo de la historieta, al menos en el ámbito de habla hispana, existe una división que califica no solo estilos diversos, sino que se extiende al campo editorial –en tanto ha definido las características y lectores de las publicaciones– e incluso divide a los productores en zonas percibidas con nitidez. Se trata de la oposición entre historietas humorísticas y lo que, con significativa ambigüedad y abundancia de comillas se conoce como historieta «realista», «seria» o «de aventuras».¹

La terminología es por lo menos curiosa. La historieta humorística tiene objetivos más o menos evidentes (hacer reír, causar en algún sentido gracia). Sin embargo, es por lo menos extraño incorporar a la categoría de «historieta realista», relatos protagonizados por guerreros sumerios, sujetos inmortales, sobrevivientes de un holocausto nuclear o agentes secretos. La noción de «historieta seria», por su parte, parecería condenar a las historietas que caen bajo esta categoría a un mundo de solemnidad un tanto alarmante.

La terminología ha sido recogida en los estudios contemporáneos sobre historietas, en particular aquellos que provienen de una mirada sociológica (von Sprecher 2007 y 2008, Vázquez, 2010) debido a que, más allá de las ambigüedades que son en buena medida el objeto del presente trabajo, permitió durante muchos años distinguir zonas de la producción que eran a tal punto claras para los autores y los lectores que casi definían profesiones diferentes. La historia de la historieta argentina es ilustrativa al respecto. Hasta los últimos años, en que las fronteras entre ambos estilos –y los sistemas genéricos y de publicación asociados– se han vuelto porosas,² han sido muy raros los casos de dibujantes que se hayan dedicado alternativa o simultáneamente a la historieta «seria» y a la «humorística». Aunque una revista como *Dibujantes* haya subrayado que «los dibujantes argentinos formamos una familia» (Vázquez, 2010: 56), queda claro que en esa familia los roles estaban bien definidos. Es cierto que existieron en ciertos momentos revistas que combinaron ambos estilos: el ejemplo más exitoso en Argentina puede ofrecerse con la revista *Patoruzito* en la década de 1940, que incorporaba en sus páginas tanto las aventuras del indiecito que le daba el título como el *Vito Nervio* dibujado por Alberto Breccia. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XX la distinción se cristalizó y para las décadas de 1960 y 1970 los

-
1. En el ámbito de la historieta norteamericana, cuyo análisis es fundamental en la medida en que su influencia conformó buena parte de las tradiciones de la historieta en todo el mundo y en particular en Argentina, la distinción más pertinente parece ser la que separa, más que estilos, medios de publicación: las tiras para la prensa por un lado y el *comic book* por otro. Sin embargo, la distinción entre estilos gráficos es percibida, y la incorporación de un «dibujo realista» en el mundo del «big-foot cartoon style» ha sido destacada (Harvey, 1994: 116).
 2. Quedaría por analizar si la crisis en el sistema de publicación de historietas en la década de 1990 (von Sprecher, 2008 y 2007) ha tenido incidencia en esta permeabilidad estilística.

territorios quedaron bien delimitados: el humor entraría a las revistas editadas por Columba (*D'Artagnan*, *El Tony*, *Fantasia*, *Intervalo*) o Record (*Skorpio*, *Pif Paf*, *Tit Bits*) solo en modos ocasionales y casi siempre bajo la forma del *cartoon* de cuadro único o la tira de prensa norteamericana, y la historieta «seria» quedaría excluida de publicaciones como *Tía Vicenta*, *Mengano*, *Satiricón* o, con alguna excepción, *Hum(r)*. Recién con el cruce de nuevas influencias –la historieta francesa de los setenta, la historieta *underground* norteamericana y el *manga* japonés– la distinción entre estilos de dibujo, y la correlación entre estilos y géneros predeterminados empezará a resquebrajarse.

Es necesario realizar una aclaración adicional, que mal mirada podría resultar un oscurecimiento: la distinción se superpone solo parcialmente a otra, la que separa «humor gráfico» de «historieta». Baste revisar las tapas –que hacen justicia al contenido, por lo demás– de los libros de divulgación que Carlos Trillo y Alberto Broccoli –autores de historieta «seria» y «humorística», respectivamente (Trillo y Broccoli 1971 a y 1971 b)– dedicaron al humor gráfico y la historieta a principios de la década de 1970, para percibir que dentro del volumen dedicado al «humor gráfico» aparecen personajes de historieta: esto es, personajes que aparecían en discursos contruidos mediante secuencias de imágenes fijas y no solo en cuadros únicos. La secuencia, el uso de ese lenguaje que conocemos como «historieta», no aparece entonces como el rasgo definitorio a efectos de distinguir «historieta» de «humor gráfico», a efectos de clasificar los modos en que los autores entendían su profesión y los lectores sus consumos. Lo que importa, para distinguir historieta de humor gráfico tanto como para distinguir «historieta realista» de «historieta cómica» es un conjunto de rasgos temáticos y retóricos y algunas constantes genéricas pero, sobre todo, un estilo de dibujo.

2. El dibujo realista

En aquello que podemos reconocer, más allá de las dificultades para proponer una definición, como «dibujo de historieta seria» o «dibujo realista», es posible detectar dos tradiciones que llegan a puntos similares desde orígenes diversos.

Por una parte, el dibujo en la historieta moderna³ surge de la extensa tradición de la caricatura, entendida en un sentido muy amplio: la tradición de alterar deliberadamente las proporciones del dibujo en relación con aquello que se considera

3. Entiendo como «historieta moderna» aquellas producciones que se originan en el siglo XIX y en medios impresos, sin entrar en el debate acerca de si puede considerarse «historieta» cualquier producción que organice imágenes en secuencia, en cualquier momento histórico, impresa o no.

aceptable en una época determinada. Valga la definición del Grupo μ (1993: 279): «[la caricatura] Es una figura en la que uno o varios elementos del significante del enunciado son producidos por una transformación que lo pone, o los pone, en evidencia con relación a los restantes elementos». Es importante destacar en la definición que, como el mismo texto señala (p. 278), «decir que la caricatura acentúa los efectos “cómicos” o “desagradables” cae dentro del orden del *ethos*, y no debe intervenir aquí: vaciemos pues, la palabra de toda connotación ligada al uso de esta figura en los géneros localizados, tales como la caricatura política».

Lo que me interesa de una definición semejante es su carácter puramente formal, puesto que, si bien en un principio la historieta humorística tendrá, como lo indica la etiqueta, una función cómica –y las transformaciones propuestas en el dibujo se proponen «hacer reír»– ese estilo estará en el origen de una de las líneas de desarrollo del dibujo de la «historieta realista»: la línea que lleva de las historietas primitivas a una adaptación a un modelo distinto, a la construcción de relatos extensos en los que prime la narración sobre el efecto humorístico de corto plazo. Esta evolución dará una de las grandes tradiciones del dibujo de historieta «seria», la que va de Roy Crane a Milton Caniff y luego a Hugo Pratt o Alberto Breccia, a partir de una progresiva adaptación de las figuras cómicas originales –alteradas mediante transformaciones de elementos seleccionados: la lógica del «big foot», las narices exageradas, las cabezas gigantes– a las proporciones transformadas de manera uniforme en todas los sectores del dibujo, aquello que se llamará «realista». Robert C. Harvey (1993: 124) ha examinado con detalle el efecto que, sobre los primeros autores de la historieta norteamericana tuvo la «invasión» de dibujantes provenientes de de la publicidad y la ilustración en revistas: «cartoonist approximated the illustrative manner by adapting traditional cartoon styles to a more realistic depiction of people and scenes without entirely abandoning the simplicity of the earlier style». El recorrido estilístico de la historieta japonesa parece haber seguido este camino, a partir de la fuerte influencia que el dibujo de los productos de Disney tuvo sobre Osamu Tezuka, a su vez el padre del *manga* contemporáneo.

Es justamente esta entrada al mundo de la historieta de estilos de dibujo gestados en la ilustración en los libros, las revistas y la publicidad –y, con diversos grados de distancia, en el acceso a la educación artística formal y el contacto con las artes plásticas reconocidas– lo que constituye la segunda línea que confluye en el dibujo de «historietas realistas». Es interesante notar cómo este estilo –cuya fundación, al menos en la extensión de su influencia, puede datarse en 1929 con el *Tarzán* de Harold Foster– se liga en un principio a la literatura. Así como las primeras tiras de *Tarzán* son básicamente cuentos ilustrados, la historieta «seria» argentina será una producción extremadamente literaria, en que la diferencia con el cuento ilustrado radica sobre todo en la organización espacial de la página y en la utilización del globo, siempre enmarcado en extensos textos de apoyo. Solo la

influencia del cine modificará esta relación, y le dará al dibujo no humorístico un modelo –sobre todo a partir de una conciencia del encuadre y la escena– para que la narración se independice al menos parcialmente de la palabra.

La historia de un estilo, de todos modos, no nos describe ese estilo. Baste la comparación de tres ejemplos de historietas publicadas por editorial Columba, la más longeva y exitosa editorial de «historietas realistas» de la Argentina. Si observamos los trabajos de algunos dibujantes que se reconocen como «realistas», veremos diferencias evidentes. Podemos pensar en dos de los principales dibujantes que se ocuparon de *Nippur de Lagash*,⁴ Lucho Olivera y Ricardo Villagrán, y notar que el registro gráfico es muy diferente: Olivera, con claras influencias del *Mort Cinder* de Alberto Breccia, utiliza manchas y claroscuros, y una línea más gestual que la de Ricardo Villagrán, cuyo estilo remite a los modos contemporáneos de la ilustración publicitaria.⁵ Podemos examinar también el trabajo de Carlos Vogt en *Pepe Sánchez*,⁶ una historieta humorístico-costumbrista, y notar cómo la intención cómica se relaciona con una línea limpia y un trabajo fuerte sobre la gestualidad corporal y facial, lo que da un resultado gráfico muy diferente que el de sus colegas.

Como puede verse, si existe algún rasgo común que unifique estas producciones no radica en las operaciones sobre los signos plásticos. Tampoco depende de la construcción espacial en que se insertan los personajes, que en muchos casos se limita a una simple notación (algún vegetal denota «exterior», algún muro de piedra o un mueble denota «interior»). Primera comprobación, entonces: lo que separa al «dibujo realista» del «dibujo humorístico» parece ser casi exclusivamente la coherencia en la representación de las proporciones de la figura humana.

3. Límites

Dos extremos están en los límites del «dibujo realista». La caricatura, por un lado, y la imagen fotográfica, por el otro. Por un lado, la práctica de una trans-

4. *Nippur de Lagash*, con dibujos de Robin Wood y dibujos de Lucho Olivera, comenzó a publicarse en la revista *D'Artagnan* de editorial Columba en 1967. En 1972, Ricardo Villagrán se ocupará del personaje, siempre con guiones de Robin Wood, en el *comic book* mensual dedicado al personaje.

5. La ilustración es, en esos años, otra categoría de calidad: baste citar a Ricardo Villagrán: «Para conservar el lugar que me había ganado en el campo de la ilustración, pedí el mejor precio de la editorial» (Vázquez, 2010: 241).

6. *Pepe Sánchez* comenzó a publicarse en la revista *D'Artagnan* de editorial Columba en el año 1975.

formación parcial, con efectos cómicos o no, pero siempre marcados respecto de un modelo, siempre exhibiendo su carácter de construcción. Por otro lado, la fotografía, la imagen que denota el «estar ahí» del objeto representado, con el consiguiente borramiento de la marca de un productor. Estas tensiones están en el centro de la posibilidad de pensar en una historieta «realista», y explica la inevitable multiplicación de comillas.

Es que si entendemos como «realista» aquel dibujo que busca realizar transformaciones gráficas coherentes en la representación de las proporciones de la figura humana, podemos ver que es un estilo que se enfrenta a cruces complejos, y a veces insolubles, con tres cuestiones básicas. Primero, la idea de una representación perfecta y transparente, que tendría como modelo a la imagen fotográfica: idea que se opone a la noción misma de estilo. En segundo lugar, la construcción de la secuencia en historieta y la posibilidad de invisibilizar las transiciones entre viñetas. Finalmente, relacionado con la cuestión del estilo y las dificultades de una *narración invisible*, la posibilidad de pensar si el realismo está al alcance de la historieta en tanto lenguaje.

Para empezar, entonces: la fotografía. Es evidente que en la fotografía hay un modelo: incluso literalmente un modelo, en la medida en que los dibujantes realistas debían contar con un archivo fotográfico casi como una condición necesaria para su trabajo, al menos hasta la difusión de la búsqueda de imágenes en la *web*. Este modelo, sin embargo, no propone una relación sin conflictos.

El dibujante realista se enfrenta a un juicio objetivo de calidad en su producción. Oscar Traversa (1997: 110-117) ha examinado los efectos de la incorporación de la fotografía en un mundo dominado por la ilustración: la publicidad de la primera mitad del siglo XX. Y allí, resalta (Traversa, 1997: 117):

Los juicios de estilo o de destreza, vivos frente a una ilustración, se evanecen parcialmente; un adjudicado fragmento de verdad nos aúna por encima de las fronteras del gusto; una versión, así, del cuerpo de los otros liberada, en una zona al menos, de incertidumbre.

Efectivamente: si el límite es la imagen fotográfica (más aún que la imagen real, en la medida en que las historietas se producen ya en un mundo recorrido por imágenes fotográficas en la gráfica, el cine y la televisión), el dibujo siempre podrá contener un error no buscado, siempre podrá estar *mal dibujado* o estar desviado hacia la caricatura. El dibujo humorístico, en el límite –baste pensar en Copi– anula esa idea de calidad, o la remite a cuestiones de estilo y no de representación. El dibujo «realista» siempre sufre una sanción relacionada con la verdad, no solo con la belleza. Pero al mismo tiempo, un dibujo siempre tiene estilo: es una fatalidad, y también una necesidad. Una necesidad de los productores –necesidad subjetiva de distinción, pero también necesidad objetiva en la

medida en que un dibujo reconocible le asegura al autor la posibilidad de no ser sustituido con facilidad por otro que acceda a la misma calidad objetiva— pero es también una condición de los textos. La existencia de un dibujo dice «hay dibujo, no fotografía»: hay texto, producción, sentido, pliegue enunciativo y no realidad: hay símbolo, no indicio.⁷ De manera que el dibujo realista debe someterse, por un lado, a la comparación con la imagen fotográfica, y al juicio de calidad resultante, sin dejar de separarse siempre de la fotografía por el trazo y las decisiones estilísticas.

Por otra parte, la fotografía —aunque no pueda negarse su carácter convencional y la presencia de un punto de vista en el encuadre y las diversas decisiones de estilo que supone— incorpora un intermedio maquínico en la producción de la imagen y, sobre todo, documenta la presencia del objeto. Toda fotografía es, además de un ícono, un índice del objeto representado, que emitió la luz en algún momento concreto y fechable de la historia.

Otra vez Oscar Traversa (1997: 112-113) expresa este punto:

El advenimiento de la fotografía a los medios produce un cambio global en el estatuto de la imagen [...] la fotografía introduce la posibilidad de «penetrar» en elementos particulares, al contrario de los genéricos que nos brindan otros modos de producción de imágenes (la manzana que tengo frente a mí en una fotografía alude a una y una sola que forma parte de las innumerables existentes en el mundo).

El segundo cruce se produce entre el dibujo realista y un elemento fundante de la historieta: la secuencia narrativa y, sobre todo, la puesta en el espacio de esa secuencia. Si existe una especificidad de la historieta como lenguaje, esta es la coexistencia de dos regímenes. Por una parte, lo temporal, dado por la sucesión y el encadenamiento de las viñetas, el tiempo correlativamente sucesivo de la lectura y el tiempo representado en ese encadenamiento. Por otra parte, esa secuencia es expuesta sobre el plano de la página, siempre queda exhibida su construcción: una página de historieta puede leerse como sucesión pero también como unidad plástica.

Si seguimos a Traversa, vemos que el carácter indicial de la fotografía remite a un estar ahí del objeto, que es particularizado. La secuencia pone en crisis este carácter único del objeto representado, con su exposición simultánea sobre el plano de las acciones sucesivas que finalmente son una repetición del objeto.

7. En un trabajo imprescindible para examinar el dibujo en las historietas, Lucas Berone sigue a Masotta en la distinción entre dibujo y fotografía «las imágenes *dibujadas* [...] se presentan culturalmente como un “código sin mensaje verista” (y la expresión es de Masotta) donde cada rasgo o trazo se nos ofrece como el resultado de la decisión estilística de un sujeto creador (otro sujeto, en todo caso, puesto frente a mí» (Berone, 2011: 95).

Puede rastrearse en esta incompatibilidad cierta incomodidad de la fotonovela sobre la que sería necesario indagar.

De manera que el «dibujo realista» en la historieta está siempre entre dos orillas a las que tiende pero a las que no puede acercarse sin volverse irreconocible. Cuando tiende a la fotografía, tiende al modo en que lo real más se acerca a su representación gráfica, pero el costo es, por una parte, disolver todo rasgo de estilo –dejar de ser dibujo– y, por otra, poner en evidencia la violenta heterogeneidad que la fotografía exhibe con la secuencia narrativa y con ciertos símbolos fatalmente planos y abstractos, como el globo, las líneas cinéticas, el borde del cuadro o el mismo espacio neutro de la página. Cuando se aleja de la fotografía y se deja llevar por una voluntad de estilo, se acerca a la caricatura, a su opuesto formal. Y pensar en una caricatura realista no es más que una nueva fuente de problemas.

Es posible que el realismo sea sobre todo, como propuso Barthes, una cuestión retórica: la estrategia de acumular detalles concretos a efectos de crear una ilusión referencial: «Semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la convivencia directa de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo» (Barthes, 2009: 220). La estrategia retórica que el cine clásico codificó bajo las formas del montaje transparente: la eliminación de los rasgos que exhiben la construcción o el pliegue enunciativo. Bajo esta idea de realismo, no es imposible pensar en un realismo de guerreros sumerios o sobrevivientes de la guerra nuclear. Sin embargo, la historieta es un medio que difícilmente puede acceder a esa transparencia, y la acumulación de detalles tanto como la búsqueda de ilusión referencial en el nivel del dibujo se muestran como insuficientes, cuando no contraproducentes, cuando se imponen ese objetivo. Insisto: si se acerca a la fotografía, el dibujo exhibe una heterogeneidad con su «puesta en historieta» que muestra, en esa ruptura, el carácter de construcción del discurso. Si se acerca a la caricatura, se resigna a mostrar sus decisiones de estilo, el significante no puede remitir al referente y proponer una ilusión de transparencia, de suceso que se produce sin origen ante los ojos del lector.

La historieta contemporánea ofrece ejemplos de registros gráficos que rompen con la dicotomía entre «dibujo realista» y «dibujo humorístico», porque se hace cargo de estas tensiones. Si no es posible obtener la ilusión referencial mediante un dibujo realista, muchos historietistas, típicamente los dedicados a discursos autobiográficos, apelan a otra ilusión: el trazo, e incluso las carencias técnicas, como índice de «autenticidad»: si hay una marca, es porque hay una relación directa con un sujeto. Otro realismo, si se quiere.⁸ En cualquier caso,

8. Para un análisis más extenso sobre las representaciones del *yo* en la historieta autobiográfica, remito con cierto pudor a mi artículo «Historietas, autobiografía y enunciación» (Reggiani, 2011).

los desarrollos de la historieta actual, y el modo en que se va haciendo cada vez menos pertinente la distinción entre «dibujo humorístico» y «dibujo realista», en el nivel de las producciones tanto como en la organización social de los productores, son quizás una muestra de que el «dibujo realista» corre el riesgo de ser el recurso menos realista de los que tiene un dibujante a su disposición.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R.** (2009): «El efecto de lo real», en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 211.
- BERONE, L.** (2011): «Sobre algunas premisas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de la imagen de historieta» en **VON SPRECHER, R.; F. REGGIANI** (2012) *Teorías sobre la historieta*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 115-135.
- GROUPE M.** (1993): *Tratado del signo visual*, Barcelona, Cátedra.
- HARVEY, R. C.** (1994): *The Art of Funnies: An Aesthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi.
- REGGIANI, F.** (2012): «Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo» en **PEPINO BARALE, A.** (ed.) (2012) *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 63-87.
- TRAVERSA, O.** (1997): *Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona, Gedisa.
- TRILLO, C.; A. BROCCOLI** (1971 a): *Las historietas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- TRILLO, C.; A. BROCCOLI** (1971 b): *El humor gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VÁZQUEZ, L.** (2010): *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- VON SPRECHER, R.** (2007): «Ejemplo de Campo: la historieta realista argentina» en *Teorías sociológicas: introducción a los contemporáneos*, Córdoba, Brujas.
- (2008): «El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal», *Estudios y crítica de la historieta Argentina*, 13, [en línea] <http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/08/24/13-el-campo-de-la-historieta-realista-en-argentina-y-la-globalizacion-neoliberal-roberto-von-sprecher/>

El mundo según el *gap*. La historieta como filosofía del arte

PABLO TURNES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

ABSTRACT: Through the exploration of comics as a constituent factor of pop culture we can suggest that within the invisibilized and daily fabric of mass culture there exists a constant battle between the imposition of the desire to consume as well as the meaning of what is being consumed on one side; and the inevitable reassignment and reappropriation of those very products consumed by the masses, on the other. The subversive potential in such reappropriation would be exercised through often involuntary and unconscious actions, that when fueled by enough historic density could be considered as a material indicator for the late 20th century posthistorical turn and the possible ways of living that might originate from within such a process.

Keywords: *gap*, posthistorical art, reproduction, pop culture.

RESUMEN: A través de la exploración de la historieta como factor constituyente de la cultura pop podemos sugerir que debajo de la trama invisibilizada y cotidiana de la cultura de masas existe un campo de batalla constante entre la imposición capitalista del deseo de consumo y el sentido dado a lo consumido por un lado; y por otro la inevitable resignificación y reapropiación que las masas hacen de esos productos. La capacidad subversiva de esa reapropiación sería ejercida en acciones a menudo involuntarias e inconscientes, las cuales al ganar densidad histórica se presentarían como nuevos indicadores materiales del giro posthistórico de finales del siglo XX y de las formas de vida posibles que podrían germinar al interior del proceso.

Palabras claves: *gap*; arte posthistórico, reproductibilidad, cultura pop.

1. Introducción

Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida.
LUDWIG WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*

En la obra seminal de Giorgio Vasari (1568), en el capítulo correspondiente a la vida del pintor florentino Buonamico Di Cristofano, conocido como Buffalmacco, se refiere una anécdota sucedida durante los trabajos que este realizó junto a sus aprendices y su compañero Bruno Di Giovanni, en la Abadía de San Paolo, en Pisa. Al parecer, Di Giovanni se mostró insatisfecho con los resultados de su representación de Sta. Úrsula y una suplicante, que al parecer carecía de la calidad del trabajo de Buffalmacco. Como broma, este le recomendó a aquel que para completar el efecto de la pintura, le agregara unas palabras a modo de diálogo entre la santa y la mujer que le suplicaba. Di Giovanni lo aceptó de buen gusto, y así quedó terminada la obra, para gracia de los participantes que festejaron la ocurrencia. Vasari concluye con disgusto que este artulugio, que no era más que una broma, quedó perpetuado en el Campo Santo, donde el trabajo de maestros con reputación se vio mezclado con esa «basura».

El juicio de Vasari es significativo dado que es su obra la que inaugura la historia del arte, y por lo tanto el arte mismo como categoría de análisis y crítica, es decir, tanto incluyente como excluyente. Hasta ese entonces, la aparición de la palabra junto a la imagen había sido un recurso común en la Edad Media, en la cual se había considerado a las letras en su dimensión gráfica. Fue a partir del Renacimiento cuando comenzó a dividirse progresivamente la cercanía de imágenes y palabras. Esto fue parte constituyente del proceso que dio nacimiento a lo que sería conocido más tarde como *alta* y *baja* cultura (Chartier, 2005[1983]). Teniendo en cuenta este contexto, el canon pictórico renacentista hizo de la síntesis y la experimentación visual el objetivo principal para considerar una obra buena o deficiente. La palabra no tenía nada que hacer en el espacio pictórico, ya que revelaba el artificio y por lo tanto saboteara la experiencia mimética. Otro factor importante era el desafío que presentaba la obra al observador, el cual debía poder decodificar la compleja trama narrativa a la que referían las imágenes. Es decir, sin un trasfondo cultural e intelectual que permitiera dicha tarea, el impacto de la imagen se veía limitado al campo de las sensaciones inmediatas pero impedía el aprehender la trama más densa de lo representado.

La indignación de Vasari se resume al hecho que un buen artista no podía recurrir a un artulugio considerado vulgar para mejorar su obra. El carácter explícito de un texto estaba dirigido a un público iletrado, que ni siquiera podía leerlo, sino al que le era leído en forma aleccionadora. La capacidad de decodificar im-

plicaba la capacidad de leer, no solo en su forma tradicional –es decir, un texto –, sino en las nuevas formas que exigía el complejo arte del Renacimiento.

El éxito del canon formulado por Vasari a mediados del siglo XVI marcó definitivamente el camino del arte occidental europeo, hasta el punto de subsumir progresivamente el término *arte* al campo de la producción pictórica. Fue en el siglo XX cuando el resquebrajamiento de la Modernidad produjo fisuras lo suficientemente importantes como para poner en tela de juicio el canon *vasariano*, de tal manera que significó un punto de no retorno el cual ha comenzado a tomar su forma posthistórica en las últimas décadas del siglo XX, acelerando la fragmentación del campo artístico hasta hacerle perder su sentido original (Danto, 2009 [1997]). Por lo tanto, ya ni siquiera se trata de preguntarse qué es arte y qué no, sino qué cosa es el arte y si se puede seguir utilizando el mismo término para definir la multiplicidad de la producción creativa en un marco posthistórico. Es en esta perspectiva que esta monografía encara la posibilidad de encontrar en la historieta, a la que se le ha concedido la dudosa categoría de *arte menor*, un medio, un lenguaje, un recurso narrativo y plástico situado en el corazón mismo de la tormentosa transición hacia nuevas formas de expresión y conocimiento del mundo. Con poco más de un siglo de existencia en su forma moderna, podemos decir que la historieta recién está comenzando (McCloud, 1994).

Para entender esta afirmación propongo tres ejes: 1) la historieta como posibilidad histórica teniendo en cuenta la tesis de Danto acerca del marco posthistórico en el que se dan actualmente las producciones artísticas y culturales; 2) un análisis que permita captar la especificidad de la historieta como medio en sus propios términos y su potencial sintetizado en la fórmula del *gap*; 3) la dimensión política de los medios de expresión masivos y sus capacidades subversivas dentro de un marco de producción capitalista que adquiere su forma en la reproducibilidad técnica infinita.

Deben entenderse estas tres partes como diferentes perspectivas sobre el mismo problema, planteadas de esta manera para facilitar la aproximación al tema. Esta forma fragmentada es en sí misma una propuesta de modelo analítico, donde de lo que se trata es de poder construir conexiones entre conceptos, categorías y autores que en apariencia no tenían relación, tanto como resignificar sentidos preexistentes. Un rompecabezas donde sus piezas son viñetas que adquieren, a través de ese *gap* que las distancia, la forma de una secuencia que puede ser a su vez reordenada y releída de diferentes maneras, en diferentes sentidos, y que siempre busca ser completada tanto en su dimensión singular como colectiva.

2. Después del fin del arte: definiendo nuevas prácticas, nuevos tiempos, nuevas formas

El crítico de arte Arthur C. Danto ha propuesto entender –y proponiendo, ha definido–, la nueva etapa de la producción artística de occidente –y en buena parte del mundo que ha sido influenciada por los valores estéticos occidentales–, como *posthistórica*. El núcleo ideológico y filosófico al que Danto recurre es explícitamente hegeliano, dado que aquella sentencia de Hegel con respecto al fin de la historia recién vendría a tomar su verdadera dimensión y significado en nuestro tiempo. Debe entenderse por *historia* un tipo de relato en una serie de relatos no progresivos sino a menudo coexistentes y conflictivos, donde el devenir del sentido histórico está dado por la legitimación de un relato sobre otro, es decir, en una lucha por la hegemonía del sentido final de la cosa. Aquello que no está incluido, queda fuera del *linde* de la historia.

Danto concluye que hablar en términos posthistóricos implica no ya el ascenso de un nuevo tipo de relato como superador de su antecesor, sino directamente la imposibilidad de continuar un relato sea cual fuere su naturaleza (Danto, 2009 [1997]: 20):

[...] el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar «fuera del linde de la historia» [...] Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte –o lo que denomino el «momento posthistórico»– es que no hay más un linde de la historia [...] El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez solo) en arte. No hay reglas.

La pregunta que implica un cierto temor es: ¿entonces cualquier cosa puede ser arte? Danto nos dice que sí, sí porque la idea misma de *arte* ya no responde a ningún relato legitimador, está fuera de todo canon porque no está obligada a entrar en categorías prefijadas. En el caso que algún tipo de producción posthistórica pretendiera convertirse en escuela, estilo o vanguardia, no pasaría más allá de un intento reaccionario y en última instancia, fútil. Pero para entender el fin del arte en toda su dimensión, se debe tener en cuenta la trama de su evolución. Así como el arte prerrencentista devino en la interpretación canónica un *arte antes del arte*, nuestro presente nos encuentra con la clausura de un forma de entender la producción artística –y el mundo– y por lo tanto nos indica que nos dirigimos hacia nuevos caminos que están siendo construidos, y cuyo sentido nos es en principio elusivo, al mismo tiempo que nos invita a esforzarnos por entenderlos: «[...] debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviéramos

en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender» (Danto, 2009 [1997]: 26).

Ahora bien, para comenzar a entender esta nueva etapa en transición, la clave estaría en la relación del arte con la naturaleza de sí misma, es decir, con el alcance de la conciencia que el arte logra de su misma función y existencia. El punto cúlmine del proceso fue a su vez su destrucción: el modernismo. A partir de ese momento el arte adquirió una dimensión original que la hacía despegar en direcciones inexploradas. Pero ese mismo impulso salvaje, rupturista, radical no pudo ser aceptado –o comprendido– en su totalidad, de manera que terminó replegándose sobre sí mismo hasta implosionar: «[...] el modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza. La pintura modernista [...] solo podía responder la siguiente pregunta: «¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?» (Danto, 2009 [1997]: 36).

La imposibilidad del modernismo de ir más allá de la pregunta obtuvo de manera definitiva la posibilidad de persistir con la cadena de relatos legitimadores. Y a su vez, permitió la liberación definitiva del arte no ya en términos de pureza –la trampa del *l'art pour l'art*– sino como encuentro con su sentido final, la filosofía: «Solo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se pudo pensar filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte» (Danto, 2009 [1997]: 36).

Liberados del yugo del canon prefijado, no solo se puede hacer arte utilizando libremente las herramientas del pasado como *collage*, sino que finalmente podemos llegar a construir verdaderamente una filosofía del arte. Pero entonces surge una nueva pregunta ¿qué significa hacer filosofía del arte? Si lo que ha concluido es el relato legitimador del arte, pero no el arte mismo, podemos deducir que lo mismo pasa con la crítica. Y para una crítica posthistórica, conviene tener en cuenta que: «Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que el otro [...] no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde» (Danto, 2009 [1997]: 49).

En conclusión, Danto nos ofrece la posibilidad de ver al arte más allá del arte, no a través de un paradigma excluyente –los manifiestos–, sino en su naturaleza misma que siempre fue filosófica. Ahora bien, si la filosofía toma el mando después de haber permanecido replegada debido a la imposibilidad histórica de la toma de conciencia como lo postulaba Hegel; si ya no se puede juzgar el arte en términos malo/bueno o arte/no-arte, ¿debemos suponer que queda neutralizado todo conflicto? ¿Cuál es el problema de la filosofía del arte, sin el cual no puede existir interrogante alguno? (Danto, 2009 [1997]: 57-58):

[...] ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? [...] El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera especial; puede parecer una caja de Brillo o una lata de sopa [...] Una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada.

Danto no es ingenuo, y sabe que cierto criterio discriminador –en términos fundamentalistas– siempre es una posibilidad amenazadora. La diferencia estará dada no ya por si algo es reprobable o no en términos estéticos tradicionales, sino por si algo es *posible* o no, es decir si puede tomar significado en su dimensión histórica inmediata o si este significado aún le es vedado.

Pero bien, hemos podido definir a través de Danto el marco en el que se encuentra nuestro planteo, pero hace falta presentar el objeto de nuestra interrogación: la historieta. Es curioso cómo Danto apenas si menciona los *cómics*¹ en su obra, apelando indirectamente a ellos como parte de un set que servía de objeto celebratorio de la vida cotidiana por parte del arte pop. Sin embargo, más bien podría decirse que el arte pop fue la síntesis posthistórica de aquellas cosas que reivindicaba porque justamente *siempre* habían sido posthistóricas. Lo pop ya estaba ahí, solo hacía falta –ni más ni menos– que adquiriera su significado histórico como forma de vida. Para entender mejor este punto, será necesario dirigir nuestra atención a otra obra, una que trate sobre la naturaleza del *cómic*. En *The Aesthetics of Comics*, David Carrier nos presenta su perspectiva sobre el arte narrativo secuencial y gráfico intentando develar sus características propias y al mismo tiempo polemizando con Danto (Carrier, 2000).

Carrier parte del mismo lugar que Danto, es decir encuentra que efectivamente nos encontramos en una etapa de transición en todos los niveles que puede ser definida como posthistórica; hace hincapié en la imposibilidad de juzgar medios como la historieta desde la perspectiva tradicional de la historia del arte –la historieta siempre estuvo fuera del *linde*–; y encuentra en el Modernismo la búsqueda no resuelta por un nuevo lenguaje que de testimonio de su momento histórico. Ya en su introducción propone una definición del medio (Carrier, 2000: 2):

Comics [...] are, like pop music, an art form almost all of us understand without any need for theorizing. The great discovery of high art was that it was possible to

1. Utilizaré alternativamente los términos *historieta* y *cómics* sin que deba entenderse por esto una diferencia radical entre ambos. El primero de los términos tiende a englobar la producción gráfica-secuencial siendo más general en sus alcances, mientras que *cómic* hace referencia a la producción norteamericana de historieta que tiene su origen en los *funnies*, es decir, las tiras cómicas publicadas en periódicos. Sin embargo, también los *cómics* denominan formas más generales e incluso muy diferente de obras de arte secuencial.

narrate highly complex scenes without any appeal to words. The equally surprising discovery of the comics was that it is possible to deploy many different kinds of verbal information within storytelling visual images.

La dinámica del *cómic* consiste en una utilización innovadora de la imagen y la palabra para contar una historia. Esto es una obviedad. De hecho, secuencias que incluyen imágenes y palabras pueden ser rastreadas en la historia desde los jeroglíficos egipcios hasta el tapiz de Bayeux. Lo que verdaderamente importa es ¿cuál es la dimensión histórica de este uso de imagen y palabra, y por lo tanto, su sentido social, político y filosófico? Carrier –de la misma manera en que Danto elige la *Brillo Box* de Warhol– encuentra su objeto radical, objeto que no solo señala la ruptura sino que *es* la ruptura, en *Krazy Kat*, la obra de George Herriman publicada en periódicos norteamericanos entre 1913 y 1944. La radicalidad de dicha obra tiene su origen, primeramente, en su carácter efímero: se trata de solo una tira cómica de periódico, cuya compilación y apreciación ha sido resultado de un trabajo analítico posterior (Carrier, 2000: 64);

Krazy Kat modifies, in interesting ways, [the classic] conception of aesthetic experience [...] He [Herriman] decenters the individual image, permitting us to remain aware of the many variations on his narrative structure, which remain, for the moment, out of sight [...] in comics, the play of theme and its variations is essential, for one defining quality of a good strip is that the basic story can, with minor modifications, be retold repeatedly.

Tanto los elementos literarios como pictóricos pueden ser identificados con facilidad en la historieta. Sin embargo, es su uso –su uso en su posibilidad histórica– el que lo define en sí mismo como singularidad: «Comics [...] differ from both old-master and modernist paintings. In their admixture of image and word, comics are an in-between art – in scale, and so also in the relation they establish between viewer and object» (Carrier, 2000: 65).

Es justamente esta cualidad como *arte intermedio* que hizo siempre del *cómic* algo fuera del *linde*. Y el problema que el modernismo no había podido solucionar ya había sido resuelto por la historieta al situarse en ese entremedio (Carrier, 2000: 74):

Comics permit us to see, in retrospect, what was the essence of painting [...] They show how the needs of narrative painting naturally led to the employment of speech balloons and visual sequences. Comics thus make explicit the problem implicit in narrative painting: How is it possible to tell a story without reference to some prior text? [...] Far from being an odd or marginal form of visual art, comics are of central importance because they thus mark the natural limits of this mainline modernist tradition [...] What defines narrative in the comic strip is that picture and text work together to tell *one* story.

El problema de la búsqueda de un nuevo lenguaje para un nuevo momento histórico, tal como lo expresaba Baudelaire, no podía ser resuelto por el modernismo porque este, como señalaba Danto, terminó replegándose sobre sí mismo luego de haber vislumbrado el horizonte de eventos donde terminaba la historia. La intuición señalaba la fórmula del *collage* como una lógica creativa a seguir. Pero en donde Max Ernst y los dadaístas –quienes manifestaron su admiración por *Krazy Kat*–² intuyeron una fórmula para la innovación o la provocación,³ había en realidad otra cosa que no solo implicaba una superposición de imágenes y palabras sino la redefinición misma de ese (re)encuentro, ya que si se toman sus tres elementos –secuencialidad, globo de diálogo y formato literario–, no solo se define un nuevo medio sin al mismo tiempo definir un nuevo sujeto histórico. Las nuevas formas de lectura –y aproximación al objeto literario, es decir el contacto con el material gráfico mismo– generan nuevos modos de leer, así como nuevos lectores y nuevas comunidades de lectores (Chartier, 2005 [1983]) (Carrier, 2000: 71-73):

A comic strip uses text and picture to tell one story – and so it is unified insofar as every element, visual and verbal, contributes to that end. Rationally speaking, why should there be any potential conflict between words and pictures when they work together to achieve a single end? A painting has many parts; a novel, many words; a comic, many images *and* words: we synthesize that multiplicity of elements to experience the artwork's unity [...] the unity in comics of image and text is, ideally, as close a bond as this unity of body and soul bound together to form a person [...] comic-strip narratives thus show what it is to be a person.

La posición de Carrier es sin duda polémica y desafiante, pero es justamente eso lo que se necesita si se quiere comenzar a definir a la historieta en sus propios términos. La historieta como posibilidad histórica es el resultado de una suma de elementos preexistentes, aunque desconectados entre sí; y la característica constitutiva de la cultura de masas y sus derivados: la reproductibilidad (Carrier, 2000: 108):

[...] why was it only in the early twentieth Century that the comic strip was developed, when the techniques of balloons and image sequences had long been available? That question is easy to answer. Only when newspapers needed to attract a newly literate mass audience was there reason to make these images. Once that need was felt, it was easily satisfied; the invention of comics required only adaptation of

-
2. En un inicio, los editores no creyeron que la tira calificara para la sección de tiras cómicas, y la pasaron a la sección de Arte y Drama. Fue la admiración personal de William Randolph Hearst la que hizo que *Krazy Kat* pasara la sección de los *funnies*, y dio a Herriman completa libertad creativa. Este cambio popularizó definitivamente la serie.
 3. «[...] el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas», había dicho Ernst (citado en Danto, 2009 [1997]: 28).

an already existing visual technology, the speech balloon, and development of the closely narrative sequence.

Así concluye una larga línea que según Carrier va de Giotto al Impresionismo. La solución que parece tan simple, incluso obvia, no lo fue del todo porque justamente incluso cuando lo que se atacaba era el canon impuesto a priori –en sus múltiples versiones, de Vasari a los manifiestos–, los términos del conflicto seguían siendo los mismos, como la serpiente que mordiéndose la cola hasta confundirla con su cabeza deviene infinita. El arte, así planteado, se encontraba con sus propios límites al intentar llegar a las masas sin cambiar su naturaleza. Solo un objeto que tuviera un contacto cotidiano, directo, público y privado a la vez, con sus lectores podía cumplir con la fórmula hegeliana según la cual solo se completaría el ciclo cuando la distancia entre sujeto y objeto fuera abolida. Suena pretencioso y hasta absurdo pensar que semejante sentencia se vea concretada en algo tan trivial como una historieta. Si se tiene sentido del humor, podrá apreciarse el papel de la ironía en la historia.

Y ciertamente no es un factor a ser subestimado. La crítica que Carrier realiza a Danto es justamente esa: Danto señala la trampa en la que caen Gombrich y Greenberg –de quienes se propone como sucesor–, cuando afirma que sus visiones como críticos de arte no pudieron incluir la *Brillo Box* de Warhol, con lo que todo el edificio teórico se derrumbó. Pero al mismo tiempo Danto elige 1964 como el año donde la abolición hegeliana entre sujeto/objeto se concreta porque no puede ver fuera del circuito que ha sido constituido por ese arte que ha llegado a su fin (Carrier, 2000: 118-122):

Danto urges that in his posthistorical era pluralism is possible, but already in Greenberg's era that was true; the more the history of modernism is rewritten, the clearer it will be that art's situation for a long time was already posthistorical [...] I deny Danto's claim that he is describing history as it really is and not merely offering one imaginative reading of the evidence [...] (Danto's) identification of the role of Warhol's *Brillo Box* is entirely consistent with other descriptions of the history of art in which the ending is located at another moment or has not yet occurred and may, for all we know, never occur.

La postura de Carrier enfatiza lo difícil de romper definitivamente con el canon. Si bien es claro que tanto en él como en Danto hay una elección –que se vuelve política e ideológica–, es interesante, en vista del pluralismo a defender, tener en cuenta las fisuras del sistema como pistas para seguir el camino de la transición posthistórica. Como en la *Carta Robada* de Poe, la prueba siempre estuvo a la vista de todos.

3. El arte invisible o esto no es una historieta

En un cuadro, las palabras poseen la misma sustancia que las imágenes. Vemos de otro modo las imágenes y las palabras en un cuadro.

RENÉ MAGRITTE

Si bien Carrier ha señalado correctamente los límites en la perspectiva de Danto⁴ y sus hipótesis han permitido expandir el sentido de lo posthistórico como categoría de análisis, parece posible –teniendo en cuenta otras miradas– entender que la visión de Carrier sobre el *cómic* también se ve limitada en un aspecto fundamental: la relación entre la imagen y palabra tal cual como se da en el contexto de una narrativa gráfica secuencial. Es decir, para Carrier la historieta logra alcanzar a su lector al resolver la conflictiva ecuación entre ambos factores conciliándolos en armonía. Sin embargo, podemos afirmar que se trata justamente de lo opuesto: la relación entre imagen y palabra está constituida por un conflicto irresoluble, por la imposibilidad de reducir una cosa a la otra. En su breve ensayo sobre Magritte, Michel Foucault (2002 [1976]: 101) nos ha permitido ahondar en esta perspectiva:

En la pintura occidental de los siglos XV a XX han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse. Es preciso que de un modo u otro haya subordinación: o bien el texto es regulado por la imagen [...] o bien la imagen es regulada por el texto [...] Sin embargo, importa poco el sentido de la subordinación o la manera cómo se prolonga, se multiplica y se invierte: lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez.

Aquí está lo verdaderamente innovador del lenguaje de la historieta, lo que constituye y construye constantemente su trama subversiva: el conflicto, la lucha por no ser reducida a formas de lectura prefijadas y a la vez por imponerse en su naturaleza, en su génesis ya posthistórica. En ese devenir cristaliza una serie de códigos tan complejos como accesibles, y justamente por eso siempre se la vio

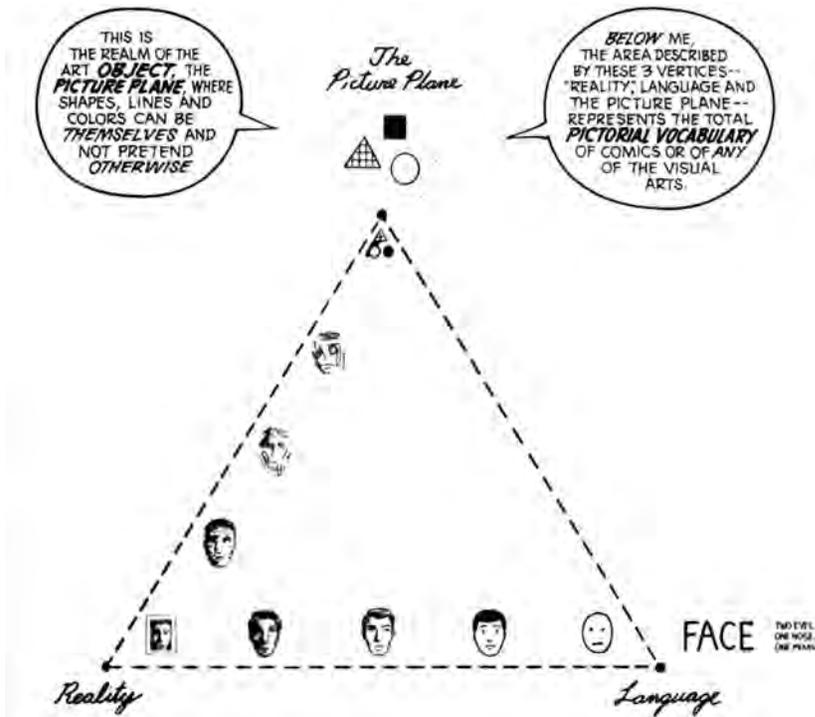
4. A propósito, y en virtud de su honestidad intelectual, vale la pena reproducir la cita de Danto en la contratapa de *The Aesthetics of Comics*: «The ingenuity with which the classical comic strip artists found ways of telling whole stories in four or five panels has been insufficiently appreciated by philosophers or historians of art. Carrier has written a marvelous book on these narrative strategies, from which we cannot but learn something about how the mind processes pictorial information and how the Old Masters coped with the urgent stories simple people had to understand».

como una amenaza al orden de la lectura. La historieta fue considerada durante mucho tiempo solo en su potencial atrofiante del intelecto, como una baratija resultante del costado más infame de la sociedad industrial y su sujeto: la masa. Esa «basura» que condenaba Vasari encontraba su sentencia antes de haber nacido. Por eso el modernismo y las vanguardias no podían terminar de asimilar la dimensión de la posibilidad histórica del nuevo lenguaje, porque no se trataba de «[...] esos collages o reproducciones que captan la forma recortada de las letras en fragmentos de objetos; se trata más bien del entrecruzamiento en un mismo tejido del sistema de la representación por semejanza y de la referencia por los signos. Lo cual supone que se encuentran en un espacio distinto al del cuadro» (Foucault, 2002 [1976]: 102).

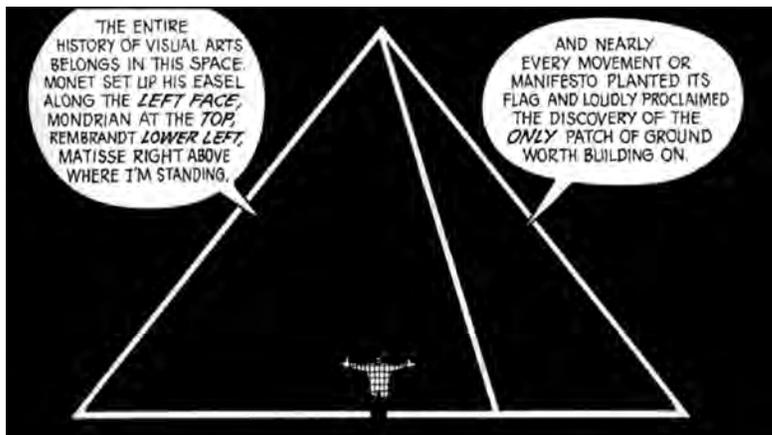
Lo que el autor encuentra –no sin ambivalencia– en la obra de Magritte es justamente una doble proposición como resultante de una negación inicial. «Esto no es lo que se muestra; esto no es lo que se dice. Esto es lo que se muestra y lo que se dice, sin poder subordinar una cosa a la otra». El juego, su dinámica, nos libera tanto de nuestros prejuicios como lectores/observadores como al mismo tiempo nos somete a cierta angustia neurótica: no importa cuántas veces se mire/lea la obra, siempre dará resultados diferentes. Es en última instancia quien se enfrenta a la obra quien puede optar por un significado por sobre otro, y haciendo esto, revelar su ideología –entendida como una visión singular e histórica del mundo–. Pero la elección no clausura otras posibles lecturas, más bien las renueva, las confronta, las define a la vez que son definidas por esos otros cuerpos lectores.

El análisis de Foucault encuentra puntos de contacto con la obra seminal de Scott McCloud sobre el cómic, *Understanding Comics*. Es interesante señalar que desde el título ya se nos da una pauta de la manera en que el autor se aproxima a la historieta, es decir *entendiendo*. El gerundio denota una acción que se encuentra en tiempo presente y a su vez no está definida por un límite temporal, es acción constante, como la dinámica de la secuencia narrativa. Y es que la obra *es* un *cómic*. Lo primero que hará McCloud será presentar una definición enciclopédica del objeto de estudio: «ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y/u obtener una respuesta estética del lector» (McCloud, 1994: 9).⁵ El autor es consciente que una definición implica en principio la demarcación de un límite, lo cual contradice la lógica misma de la historieta que es mutable, intercambiable, indefinible y a su vez reconocible. A partir de la paradoja –¿cómo definir lo esencialmente indefinible?–. Responde: ubicándola, una vez más, en su posibilidad histórica.

5. «Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer».



(McCloud, 1994: 63)



(McCloud, 1994: 63)

Es en esta perspectiva estética posthistórica en la que McCloud inscribe a la historieta, ya que no se trata de encuadrar la producción secuencial en un estilo, en una escuela, es decir en un registro canónico, sino en la posibilidad de elegir libremente de un set de recursos y estrategias de narración y representación desarrolladas a lo largo de la historia. Las infinitas posibilidades de entrecruzamiento hacen de cada historieta *la* historieta, al mismo tiempo que mantienen su singularidad y especificidad. He aquí el pluralismo deseado por Danto: no se trata de la no-discriminación, sino de poder discriminar libremente sin que esto implique la anulación de lo otro a favor de lo propio inmediato. Esto deberíamos entender por estética en el *cómic*, es decir, la potencia de cada obra en sí misma sin un marco de referencia fijo sino en constante movimiento y a su vez unido por estrategias comunes que la hacen posibles de ser comprendidas, decodificadas y resueltas por los cuerpos lectores.

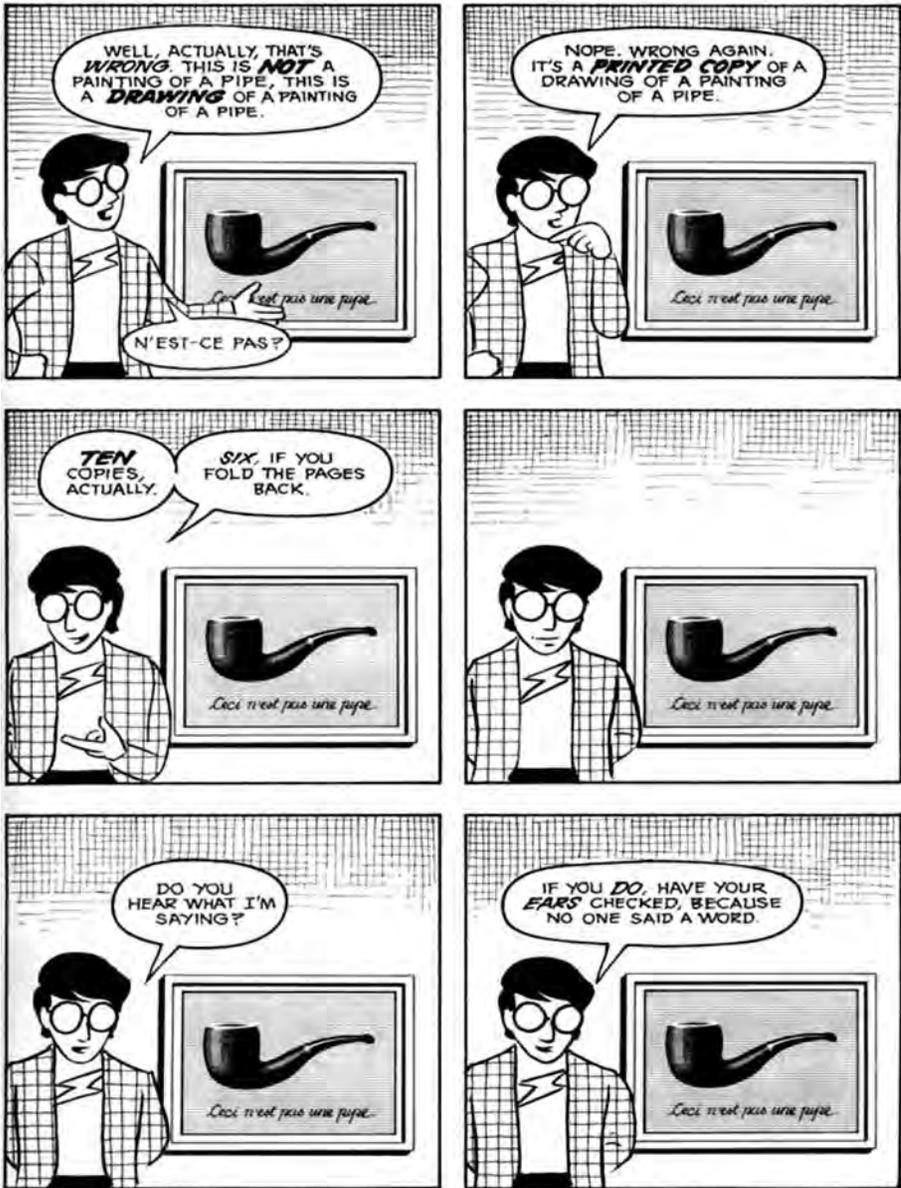
Volviendo a McCloud, la dimensión gráfica no agota las posibilidades del *cómic*, sino que esta parte de la formulación estética se complementa como cristalización en la lectura. El término utilizado por el autor es *clausura* (*closure*), es decir la capacidad de construir una serie o secuencia a partir de elementos en apariencia inconexos –incluso abstractos– creando un sentido propio y particular a la vez que transmisible. Claro está, la capacidad se encuentra en todos nosotros y es alimentada constantemente por la interacción con el plano de lo real; pero sus posibilidades de complejización estarán dadas por el bagaje cultural de cada sujeto y por las restricciones sociales e históricas que hacen a ese bagaje ser lo que es. Para McCloud, el *cómic es la clausura* (McCloud, 1994: 73). Esto implica siempre un sustrato material no ya en la viñeta, sino justamente en el *entre-medio* que existe entre esas viñetas, el *gap*,⁶ la brecha (Foucault, 2002 [1976]: 98):

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación. El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde pueden interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico».

6. McCloud refiere específicamente al término *gap* tal cual fuera formulado por Marshall McLuhan, en sus obras *The Medium is the Message: An Inventory of Effect* y *Understanding Media: The Extensions of Man*, título que McCloud retoma explícitamente en su obra.

He aquí la dimensión en la que se proyecta la historieta: un espacio indefinido, vacío, el cual genera una constante estimulación sensorial como demanda al lector. La corporalidad radical de tal proceso neutraliza la distancia entre objeto y sujeto en el instante mismo en que la lectura deviene acontecimiento secuenciado e irreplicable, momento que se conforma en lo que McCloud llama *el arte invisible* y su expresión sensorial: la sinestesia. Toda potencia es potencia en acto, afirmaba Aristóteles, pero ningún acto puede clausurar la potencia, así como la potencia no puede ser nunca reducida a su manifestación en la infinita sucesión de actos. Dos líneas paralelas que no llegan nunca a fundirse, y justamente esa es la clave: el surco dejado por ambas líneas en su recorrido.

Foucault define las fórmulas fundamentales sobre las que fue construida nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer (Foucault, 2002 [1976]: 91). En la historieta mostrar *es* nombrar; figurar *es* decir; reproducir *es* articular; imitar *es* significar; mirar *es* leer. Y esto cada vez, y diferente cada vez, y todo eso sin siquiera dejar de referirnos a un mismo cuerpo lector. Traducido al mantra *warholiano*: Campbell, Campbell, Campbell...



(McCloud, 1994: 31-32)

Referencias bibliográficas

- CARRIER, D.** (2000): *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- CHARTIER, R.** (2005 [1983]): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa Editorial [traducción de Claudia Ferrari].
- DANTO, ARTHUR C.** (2009 [1997]): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós [traducción de Elena Neerman].
- FOUCAULT, M.** (2002 [1976]): *Esto no es una pipa y otros textos*, Madrid, Editorial Nacional, Madrid [traducción de Francisco Monge].
- MCCLLOUD, S.** (1994): *Understanding comics. The Invisible Art*, New York, Harper Perennial.
- VASARI, G.** (1568): *Lives of the Artists*, edición digital en <http://www.efn.org/> adaptado según la traducción original inglesa a cargo de Gaston C. DeVere (1912-1915).

Sobre el estado de los archivos de historieta en Argentina: entre investigadores y coleccionistas¹

LAURA VAZQUEZ

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET (ARGENTINA)

ABSTRACT: This paper addresses one of the central problems that comic's researchers face in their activity. The preservation, cataloguing and archiving of graphic images is often left to private collector's personal interest and taste. Paradoxically, in the era of an explosion of memory studies and an obsession with archives, we witness the disappearance of sources and documents. How to rank the materials? What is to be saved? The constitutive tension between art and market seems to move towards the lack of conservation and safeguard policies. The main goal of these pages is to provide a critical view and to open a debate.

Keywords: comic, archive, collecting, research.

RESUMEN: Este ensayo aborda uno de los problemas centrales que enfrentan los investigadores de historieta y humor gráfico. La preservación, catálogo y archivo de un banco de imágenes gráficas queda librado, muchas veces, al interés personal y gusto de los coleccionistas privados. Paradojamente, en una época de explosión de la memoria y obsesión por el archivo, asistimos al desvanecimiento de fuentes y documentos. ¿Cómo jerarquizar los materiales? ¿Qué guardan los que guardan? La tensión constitutiva entre arte y mercado de la historieta parece trasladarse a la falta de políticas de archivo y conservación. En estas páginas la intención es brindar una mirada crítica y abrir el debate.

Palabras clave: historieta, archivo, coleccionismo, investigación.

-
1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación científica (programación 2011-2014): *Historia de los medios en América Latina. Problemas de historiografía y archivo* dirigido por la Dra. Mirta Varela y el Dr. Mariano Mestman, Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica.

1. Archivo, Estado y Mercado

Este artículo plantea problemas antes que certezas y pretende contribuir al debate en torno a la situación de los archivos de historieta y humor gráfico en la Argentina. Tal polémica conlleva cuestiones teórico metodológicas de distinto estatuto y, desde luego, el tema no podría pensarse escindido de un análisis comparativo. Mientras que en otros países las políticas en torno a las narrativas gráficas tienen larga tradición y han dado lugar a «bedetecas» y museos de arte secuencial el estado nacional no ha adoptado medidas de protección y acceso en materia de impresos y originales de historieta.

En una época obsesionada por la memoria donde el precepto máximo parece ser «más es mejor» la cuestión de los archivos cobra una dimensión preponderante. No obstante, y como intentaré mostrar, no todo el pasado cotiza a igual precio ni alcanza el mismo nivel de aceptación. Para presentar el tema apelaré a mi propia experiencia, a los obstáculos de los tesisistas y al relato de colegas de distintas disciplinas que han abordado un repertorio de historietas de circulación masiva y popular.²

Desde luego estos materiales no tienen la misma dificultad en su acceso ni comprenden iguales problemas de tratamiento. Provisionalmente, incluiré al humor gráfico dentro del campo de la historieta aunque las decisiones políticas e institucionales varían entre un acervo y otro. Es decir, mientras que la prensa satírica y los chistes gráficos son preservados (con distinto grado de optimización) en hemerotecas públicas, el resguardo de ejemplares de historietas no ha corrido la misma suerte.³ Futuros trabajos requerirán de una discriminación en este aspecto y una diferenciación entre archivos de revistas, periodos y estilos de dibujo.

La carencia de revistas a partir de las cuales escribir una tesis ha llevado a que los investigadores recurran a criterios *salvacionistas*, comprando su propio corpus de análisis. La pregunta que cabe hacerse es ¿qué sentido tiene que los críticos y los estudiosos preserven en sus casas sus fuentes de estudio? La superposición del rol del coleccionista y el investigador evidencia en los últimos años una realidad, por lo menos, preocupante. Si las fuentes disponibles están en las bibliotecas privadas y los becarios de postgrado asumen prácticas de guarda ¿no

-
2. Por su parte, las investigaciones recientes sobre humor e historieta de los últimos años se abocan a la reconstrucción de una historia relativamente reciente. En algunos casos, sus actores todavía están vivos y pueden ser entrevistados de modo que las tesis suelen entremezclar las fuentes primarias (diarios, revistas) con la historia oral de sus protagonistas.
 3. Sintéticamente me refiero al fondo de publicación de empresas como editorial Abril, Frontera, Dante Quinterno, Manuel Lainez, Récord, Códex y Columba entre otras.

nos estaremos pareciendo a esos estudiosos románticos de la cultura popular que *rescataban* aquello que creían en vías de extinción?

En los últimos años he oído diversos relatos en este sentido: alumnos, colegas y profesionales dedicados a la compra de revistas para poder escribir sus investigaciones. En muchos casos, la pasión archivística les viene dada. Llegan al estudio de las narrativas dibujadas primero como lectores o entusiastas del medio. En otros, sin embargo, la adquisición de ejemplares se torna la única salida para la construcción del objeto. Cuando la hemeroteca no tiene la colección buscada las posibilidades son limitadas: se desiste en el intento y se cambia de tema o se recurre a coleccionistas y librerías.

El problema es la delimitación de un acceso puramente discrecional. Mientras algunos tienen el privilegio de intercambiar y cruzar sus adquisiciones, quedan fuera tanto los *recién llegados* como aquellos que no gozan de la amistad o *favor* de directores de tesis, dibujantes y coleccionistas. Así, el préstamo se torna cuestión de privilegio y fortuna. En el medio, se tejen relaciones de cierta perversidad y el acceso queda sujeto a prácticas de poder antes que al dominio libre y gratuito.

También hay que tener en cuenta que el vínculo entre el coleccionista y el investigador entra en la dimensión de la subjetividad. En algunos casos, estos son reacios a dar a conocer sus posesiones y el acceso queda librado a *las buenas impresiones*. No falta quien detenta su fondo para lucrarse con él (mirar, fotografiar o escanear una revista inhallable cuesta dinero al investigador) y quien argumenta que «prefiere» mantener la colección en su casa porque en el ámbito público «no están bien cuidadas». Hay que decir que esta idea no es descabellada y mucho menos es ilegítima.

Algunos coleccionistas restauran y preservan los ejemplares de manera admirable. Y aquí aparece otro tema: la tensión entre el acceso y la conservación. Cuanto más circula una revista, más se deteriora. Y si la digitalización podría solucionar gran parte de los impedimentos todavía es una práctica aislada llevada adelante por los propios coleccionistas, dibujantes y aficionados. Basta visitar los blogs de entusiastas del medio para advertir esta tarea de escaneo y difusión de materiales.

No podría ser materia de este ensayo pero dejo el interés planteado: empezar por el relevamiento, descripción y catálogo de los archivos privados. El armado de una base de datos con información sobre revistas, entrevistas y fotos dispersas en la red es un buen proyecto que podría llevarse a cabo gracias a la voluntad de un colectivo de investigadores y el financiamiento de instituciones públicas o privadas.⁴

4. Citaré algunos ejemplos notables y a modo ilustrativo. Se trata de blogs de dibujantes,

Ahora bien: cada vez más las decisiones personales y por lo tanto relativas son las que construyen el patrimonio de la historieta nacional en la Argentina. La operación que Raymond Williams llamó «tradición selectiva» parece cobrar más fuerza que nunca en tanto los residuos del pasado y sus versiones son utilizados «con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro» (Williams, 137: 1980).

Siguiendo esta perspectiva, si la moda académica (de la que ninguna disciplina está exenta) pondera el estudio de determinadas etapas, autores o editores por sobre otros recortes posibles, llegará un punto en donde el armado de un corpus deberá realizarse conforme a lo disponible y ajustar las hipótesis a un puñado circunstancial y precario de *fuentes sobrevivientes*. Dicho así, el panorama no puede ser más desolador. No es mi intención asumir una postura pesimista pero los hechos son evidentes: *no hay políticas públicas de archivos de historieta en Argentina*.

Si bien durante los años de apogeo de la industria no existieron programas de resguardo y no se le exigió a los editores el depósito legal de ejemplares ello no justifica la omisión y negligencia actual en la materia. Todo lo contrario: la adquisición de colecciones de revistas por parte de las hemerotecas públicas y de originales para acrecentar el valor patrimonial de los museos es el primer paso de una política nacional que busque revertir la situación.⁵

Por supuesto, no todo es memorable ni merece su preservación. El problema de la jerarquización de documentos es sustancial y previo a cualquier política de archivo. ¿Vale la pena acumular todas las revistas de historietas o la sociedad y su historia pueden escribirse sin ellas? ¿Cómo ponderar y discriminar el registro? El culto por los documentos no es en sí mismo «positivo» ni el conservadurismo apasionado tiene un sentido histórico. Siguiendo la perspectiva planteada por Mirta Varela (2004: 9-10):

coleccionistas, periodistas y críticos que comparten libremente sus colecciones privadas. Me han sido y son muy útiles para realizar investigaciones y acceder a historietas no disponibles en bibliotecas. Sitio sobre Manuel García Ferré: <http://omar-cito.blogspot.com.ar/>; sitio del dibujante Osvaldo Laino sobre la revista *Dibujantes*: <http://historiaspasado.blogspot.com.ar/>; sitio de Miguel Dao: <http://historietas---cine---teatro-por-dao.blogspot.com.ar/>; archivo Héctor Oesterheld (por Mariano Chinelli): <http://archivohgo.blogspot.com.ar/>; sitio del colectivo La Bañadera del Comic: <http://labitacorademaneco.blogspot.com.ar/>; sitio del dibujante Diego Parés: <http://eloficiodelplumin.blogspot.com.ar/>

5. Una de las motivaciones iniciales de este artículo fue la venta de una edición completa de la revista *Dibujantes* por parte de un coleccionista al precio de mil dólares. Me llegó la información a través de colegas. Realicé algunas tratativas para que alguna biblioteca adquiriera ese material pero, finalmente, la colección fue adquirida por un particular.

Intentar escribir una historia de los medios en la Argentina, donde los archivos no existen o están diezmados es una tarea tan tediosa, tantas veces frustrante y agotadora, que puede llevar fácilmente a ocultar o hacer a un lado los problemas metodológicos que supone escribir una historia de los medios en estas o en mejores condiciones. En este sentido, la tarea de construcción de archivos, o la defensa de los mismos, no debiera confundirse con la escritura de la historia. Esto no implica en modo alguno desdeñar la importancia de la construcción de archivos de medios de comunicación, sino establecer mínimas distinciones sobre cuestiones que en la práctica, suelen prestarse a confusión. Solo para pensar en las consecuencias de un conservacionismo radical (si semejante conjunción fuera posible), vale la pena proyectar la tarea de un futuro historiador de la televisión actual o de Internet que dispusiera de *todo* lo que circula actualmente por esos medios. *Funes el memorioso* parece un sueño feliz frente a la pesadilla de imaginar el agobio de alguien que debiera enfrentarse a un archivo semejante: ¿por dónde empezar? ¿cómo jerarquizar?

Un problema mayor reportan los reservorios de *originales*. Cuando la firma es reconocida, la pieza se vuelve invaluable. A diferencia del campo del arte en donde las colecciones privadas son susceptibles de integrar los patrimonios de los museos, en el caso del arte de las viñetas el circuito es más bien, espiralado: un original pasa de un acervo privado a otro, de la mano de un coleccionista a la de otro. Es decir, el mercado receptivo a las producciones historietísticas es muy limitado y el pasaje al dominio estatal prácticamente, inexistente. Las planchas y tiras no forman parte del acervo cultural de los museos y, por lo tanto, su circulación es bien restringida.

Por otra parte, en el caso de los originales de historieta, como los dibujos no están indexados y catalogados, no es posible rastrear el destino final de la obra. Siguiendo esta idea, cada vez que en Argentina se quiere montar una exposición es difícil contactar a los coleccionistas europeos para pedirles prestado el material: nada queda registrado y *la salida* de los originales no tiene retorno. Asimismo, como las series no son vendidas a un único comprador, la obra se encuentra dividida y dispersa. Esta cuestión suscita graves problemas a la hora de querer reeditar el material ya que no se dispone de la historieta completa y no se sabe quiénes son los poseedores de las distintas páginas.

De esta cuestión se desprende otro problema: al estar los originales sin digitalizar y al no haber una política de resguardo del material si un editor o el mismo autor de la obra desea republicar una historieta (el caso más típico es lo que ocurrió con *El Eternauta*)⁶ no dispone del material en óptima calidad ya

6. *El Eternauta* en la Argentina siempre se reeditó escaneado de las revistas de editorial Frontera ya que los originales no se encuentran en el país desde hace varias décadas. Para la edición realizada por Vertige Graphic el editor Latino Imparato pudo ubicar alrededor de dos tercios de los originales para poder ser escaneados en alta definición. Tras un acuerdo económico

que no tiene acceso a las películas originales. Por otra parte, la falsificación de historietas para un estudioso del dibujo es una tarea relativamente sencilla. Comprar por internet *un original* de Copi o de Quino es una práctica recurrente en la que no solo caen incautos e inexpertos. No podría detenerme en el tema pero la problemática afecta directamente a la propiedad intelectual de los autores y es un negocio más habitual de lo que se cree.

A las preguntas de por qué una pintura vale más que otra, quién fija cuánto cuesta un cuadro o bien por qué los museos conservan determinadas piezas y no otras, cabe acentuar el interrogante y advertir que en las últimas décadas un original de historieta (una plancha, una tira, un dibujo) conmutaron su valor en mercancía y pasaron a ser «objetos de arte». El problema es que estos objetos recientemente incorporados al campo artístico todavía siguen en la orfandad política e institucional.

En los últimos años, ha cobrado relevancia la figura del *curador* en los festivales y muestras de historietas. Su rol abre el circuito de circulación cultural al establecer vínculos con galeristas, museos e instituciones. En todos los casos, el propósito es desmontar jerarquías: un arte marginado es legitimado como producción estética. Se producen costosos catálogos y libros en los salones de exhibición.

Esa viñeta que otrora fue reproducción en una revista masiva y popular, hoy es exhibida en el museo. En abril de 2008 la acuarela realizada en 1932 por Hergé para la portada de *Tintín en América* fue subastada en París por 1,2 millones de euros y meses antes *Bleu sang*, de Enki Bilal, fue vendido por 177.000 euros. El dato da cuenta de una realidad completamente diferente a la Argentina.

El mercado de la *Bandé Dessinée* en Francia no solo está incorporado al campo artístico sino que hace décadas que el Estado lleva adelante una política de archivo, difusión y promoción en la materia. No tendría ningún sentido copiar o trasladar el *modelo francés* a la Argentina y la construcción de una «ciudad de la historieta»⁷ parece poco menos que un absurdo. No obstante, planificar una hemeroteca de revistas o dar espacio a políticas de archivo y preservación no es un objetivo inalcanzable. Al fin y al cabo, son las instituciones públicas las encargadas de preservar y poner a disposición de la ciudadanía el patrimonio bibliográfico, hemerográfico y archivístico.

con el coleccionista que los posee se obtuvo ese material y se digitalizó en alta calidad. De todas maneras, el tercio restante de las páginas de la clásica serie tuvieron que ser tomadas de publicaciones ya en circulación. Obviamente, la calidad de reproducción no es la misma cuando se toma la imagen de una revista y no desde la pieza original.

7. Ver para el caso: <http://www.citebd.org/>

Una política de archivo es sobre todo una política sobre lo que se recuerda y lo que se olvida, una política de memoria y una dimensión de la escritura de la historia. Si el objetivo es *convertir* un objeto en documento, una revista en fuente historiográfica: ¿cuál es el sentido de la guarda?, ¿qué utilidad, cualidad y criterio debe tener un archivo?

2. ¿Para qué guardan los que guardan?

El coleccionista es un artista al cuadrado

MARCEL DUCHAMP

Una pregunta que podemos hacernos es cuáles son las motivaciones iniciales del coleccionismo de historietas. ¿Cómo surgió el hábito que da origen a un mercado que funciona en paralelo a la industria editorial? En la Argentina, en una coyuntura histórica determinada los originales de historieta formaron parte de una actividad cultural y de una práctica de distinción social. En el *tráfico* del coleccionismo se pueden rastrear gustos, intereses y representaciones del arte muy distintos entre sí. No todos los coleccionistas persiguen la búsqueda de legitimación.

Se trata de una práctica cuyos métodos son, en general, poco sofisticados. Los coleccionistas construyen su archivo según sus capacidades técnicas y posibilidades económicas de almacenamiento y transmisión del legado. Pero también, según sus habilidades y saberes. Las colecciones privadas de aficionados, fanáticos y *hobbistas* muchas veces siguen un criterio basado en la nostalgia y gusto personal.

Ahora bien, el coleccionista, según Walter Benjamin, es un «personaje» clave para entender la modernidad decimonónica ya que es quien se encarga de transfigurar los objetos al quitarles su carácter de mercancía. En su inconcluso trabajo *Proyecto de los pasajes*, otorga al coleccionista un lugar capital a la hora de reconstruir el imaginario de la modernidad parisina (Benjamin, 2002).

El coleccionista de historietas y el comprador de originales lejos de realizar selecciones aleatorias y eclécticas, tiene una idea rectora en mente: la idea de serie o de modelo, en donde cada dibujo adquirido no es más que un eslabón de una cadena mayor. Es en este sentido, que pueden observarse las relaciones con el coleccionista *benjaminiano*. Ambas prácticas se apartan del típico consumo burgués que solo aspira a la distinción social.

Es decir, la compra de historietas ya publicadas o inéditas reporta una *utilidad* para su propietario. Ese sentido práctico propone insertar las piezas en un relato artístico, en una serie, en la dimensión pública (presente o futura) de los

originales reunidos. Siguiendo a Baldasarre en la operación de seleccionar y adquirir arte, el reconocimiento social entre los pares no es un dato menor ya que el que compra busca la confirmación social dentro de su clase (Baldasarre, 2006: 28).

El fin específico no es la ostentación ni la apropiación material de la pieza. En última instancia, lo que se pondera es el carácter de obra única, irrepetible, esa difusa «manifestación de una lejanía» (Benjamin, 1987). Para sus adquirentes la imbricación mercancía/obra de arte se difumina por la portación de un *aura*. Esa página de *El Corto Maltés* vale en tanto pieza singular. Su exhibición como cuadro y su disposición en la sala junto a otras obras da cuenta del nuevo valor que se le asigna al producto. Lejos está de su reproducción en papel barato en una revista vendida a centavos.

Cabe agregar que la cuestión relativa al *gusto* adquiere una importancia capital a la hora de la adquisición de originales. Los dibujos elegidos se afirman en consumos estéticos específicos y contribuyen a construir patrones identitarios. Reafirman o niegan la clase social, lejos de la mera *vocación* por el acumulación: invertir en la obra de los dibujantes reporta beneficios simbólicos y materiales.

En la Argentina, un circuito de coleccionistas, curadores, críticos y *marchands* fue consolidándose a medida que la industria editorial de la historieta comenzaba a transitar su curva descendente. Y una vez que culminó la «edad de oro» (marcada por las décadas del cuarenta y cincuenta) se cosificó ese momento esplendoroso alrededor de relatos que buscaron dar cuenta de ese tiempo *pasado y mejor*.

Este proceso va en paralelo a la construcción de la figura del dibujante como «artista» y a la del guionista como «autor». Es a partir de la década del sesenta cuando distintos profesionales se posicionan en el campo e intervienen en las relaciones de poder establecidas. Autores como Alberto Breccia y Hugo Pratt promocionaron y jerarquizaron el medio a partir de obras de ruptura y de experimentación estética.

Indudablemente, estos discursos no pueden entenderse de manera aislada y forman parte de la cultura y de la política argentina de esos años. (Vazquez, 2010: 25). En ese contexto histórico, prácticas como la encuadernación de historietas, la aparición de álbumes de tapa dura, las reediciones de clásicos, las secciones dedicadas al entrenamiento en conservación de revistas y canje de números usados, pasan a ocupar entre otras estrategias editoriales un lugar sustancial en el mercado.

Pósters, afiches y colecciones: en reiterados avisos comerciales se incentiva a los lectores a adquirir las historietas y atesorarlas como un bien suntuario. De la revista descartable y leída al paso, asistimos durante la etapa a una reconversión de la mercancía. El producto cobra un valor que excede su costo en moneda:

posicionados como expertos coleccionistas los lectores describen sus frondosas bibliotecas de historietas como si se tratase de un bien preciado. El capital simbólico se acrecienta en la medida que el estado de conservación se optimiza.

Cuidadas encuadernaciones, fascículos y tomos especiales son atributos que generan sentimientos de orgullo y reconocimiento entre pares. En general se manejan de modo instintivo para armar sus colecciones. La formación autodidacta y el gusto personal tienen un peso fundamental a la hora de comprender las elecciones de cada aficionado. Alrededor de estos coleccionistas se va a ir construyendo un círculo de compra venta y un sistema de canje para adquirir originales de dibujantes, una edición especial o un número ya agotado.

Precisamente, la nostalgia, la cita deferente y el culto al pasado no explican por sí mismos la generalización de la práctica ni la orientación en los consumos. La apropiación de bienes simbólicos responde a un gusto distintivo mucho más complejo que la mera vocación decorativa, el *hobby* o compulsión de la compra.

Por su parte, mientras que la obra de artistas reconocidos tiene cierto resguardo, en el mercado la falta de cuidado afecta la producción anónima o de escaso reconocimiento. Es así como cientos de firmas profesionales irán a parar al trasto de las librerías de viejo y sin beneficio de inventario. Este es un problema sustancial ya que da cuenta de la incidencia del *gusto* en la preservación de materiales.

Y si la construcción de una investigación no puede estar sujeta a un juicio valorativo previo, ¿cómo proceder cuándo el mercado selecciona de antemano las fuentes, su calidad y relevancia? Conservar determinadas revistas porque son *buenos documentos* es un buen criterio selectivo para los particulares (¡nadie está obligado a guardar lo que no le gusta!), pero de ninguna manera para el Estado y sus políticas patrimoniales.

3. Conclusiones parciales

La intención de este artículo ha sido encender la crítica y el debate en torno al estado de los archivos de historieta en la Argentina. Como señaló Andreas Huyssen «la nostalgia en sí no constituye el polo opuesto de la utopía, sino que siempre está en juego e incluso resulta productiva en la medida en que constituye una forma de memoria» (Huyssen, 2002: 257).

En los últimos años, asistimos a un momento en donde la compra-venta de originales y revistas se encuentra en su mayor esplendor. Los profesionales más legitimados subastan internacionalmente sus dibujos aun antes de ser publicados por una editorial. Y en algunos casos, son producidos específicamente con el fin de ser subastados en los remates. Todavía falta un estudio que describa las trans-

formaciones que han tenido lugar en el mercado del arte a partir de estrategias que puso en marcha la industria de las narrativas dibujadas.

Las novedades introducidas en el campo, sus reformas y vaivenes forman parte de discursos activos y configuradores de los debates culturales en la actualidad. Por supuesto, el mercado de compra-venta no es uniforme ni crece a un ritmo sostenido en todos los países. Hay coyunturas especulativas en donde la venta asciende y no todos los profesionales acceden al circuito de este negocio.

Por otra parte, si bien archivar parece ser el imperativo de la época, al mismo tiempo, aquellas fuentes que se preservan y las que se descartan parecen responder a un *status* historiográfico del que todavía no tenemos demasiada consciencia. El campo de estudios sobre historieta y humor gráfico es relativamente, un campo *reciente* y poco consolidado. El problema aquí es doble: ¿para qué guardamos lo que guardamos?, y desprendiéndose de esta pregunta: ¿cómo jerarquizamos y valoramos ese registro?

Va siendo hora de que se produzcan políticas de documentación para su reproducción y transmisión por medios digitales. De esta forma los fondos de coleccionistas, investigadores y profesionales podrán estar articulados de manera coherente y global y los *archivos fragmentados* podrán reagruparse en su virtualidad. En Argentina, los investigadores de «narrativas gráficas» atesoramos en nuestras colecciones privadas revistas fuera de mercado, historietas y *rarezas* de un tiempo en donde la industria producía para las masas de lectores y las tiradas eran de millares de ejemplares semanales.

Esos vestigios o huellas de un «pasado dorado» se traducen en testimonios, documentos, imágenes o discursos y construyen un relato prolífico para la crítica y la historia. Desde ya ese relevamiento no puede ser exhaustivo y el corpus siempre estará ceñido a los intereses y perspectiva del investigador. Pero el problema es previo: ¿dónde ir a buscar esas revistas populares y esos álbumes «del continuar»?

Como vimos, en el caso del humor gráfico hay políticas de archivo debido a la intensa y prolífica relación entre política y caricatura; prensa satírica y prensa política. Aunque las dificultades no están saldadas, en las hemerotecas nacionales y regionales se conservan diarios y colecciones completas de publicaciones de humor gráfico y prensa ilustrada. Quizá sea por ello que los trabajos más importantes y reveladores de los últimos años se han dado en esta área de estudios.

La complicación aumenta cuando lo que buscamos analizar son las historietas de aparición semanal o quincenal de edición masiva y popular. De esas colecciones no disponemos de archivos completos y mucho menos en buen estado, accesibles y catalogados para su consulta pública. En su defecto, es encomiable el trabajo que han realizado los mismos profesionales del medio y los lectores.

La falta de políticas de archivo de historietas es la historia de una ausencia, de una emigración, desplazamiento y privatización permanente. Todo ello se

traduce en falta de espacios y lugares de guarda y preservación, de catálogos, de inventarios pero también de destrucción de aquello que pudo ser resguardado del paso del tiempo. El problema, finalmente, es que ya no podemos reposar en los gestos voluntaristas y erráticos de los coleccionistas de viñetas. Preservar una edición completa de la revista *Intervalo* o comprar en mesas de saldo ejemplares de *Hora Cero*, sigue siendo una cuestión de fortuna y eventualidad. Y como sabemos, en materia de *destino* nunca se sabe qué pueda pasar.

Para concluir, al término de este artículo me informan que se está comenzando a gestionar un archivo de historieta y humor gráfico en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El proyecto lo está llevando adelante Judith Gociol y José María Gutiérrez. La intención es reunir folletos y catálogos de muestras, originales, libros de autor, bibliografía de referencia, programas de radio, filmaciones, fanzines, revistas y bocetos. Los colegas hacen extensivo el pedido a coleccionistas, investigadores, lectores y profesionales. Ello da cuenta de una consciencia instalada acerca de la necesidad de producir una memoria de la historieta nacional. En un futuro promisorio el proyecto estará consolidado y un investigador dejará de ir a mesas de saldo para consultar una revista de historietas.

Referencias bibliográficas

- BALDESARRE, M. I.** (2006): *Los dueños del arte, Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- BENJAMIN, W.** (1987): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)», en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- (1992): *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- (2002): *The Arcades Project (1928-1940)*, Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- BOURDIEU, P.** (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- HUYSEN, A.** (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2006): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- MASOTTA, O.** (1970): *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós.
- STEIMBERG, O.** (1977): *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- VARELA, M.** (2004): «Medios de Comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción», *Tram(p)as de la Comunicación*, 22(2): 8-17. Puede consultarse en <http://www.rehime.com.ar/>.

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

WILLIAMS, R. (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Breve listado de museos y centros de archivo sobre historieta

Cite de la Bandé dessinée et de la Image: <http://www.citebd.org/>

Centre Belge de la Bande Dessinée: <http://www.comicscenter.net/en/home>

Cartoon Art Museum San Francisco: <http://cartoonart.org/about-us/>

Museum of Cartoon Art: <http://www.ekm.anadolu.edu.tr/>

Museo della Satira e della Caricatura: <http://www.museosatira.it/>

Museo del Dibujo y la Ilustración: <http://www.museodeldibujo.com/index.php>

The Cartoon Museum: <http://www.cartoonmuseum.org/>

Observatório de História em Quadrinhos: <http://www.eca.usp.br/gibiusp/home.asp>

Asociación Alemana de Estudios sobre Historietas:

<http://www.comicgesellschaft.de/>

Bedeteca de Lisboa: <http://www.bedeteca.com/index.php>

Anexo



Figura 1

Pif- Paf, número 43, año 4,
Editorial Récord



Figura 2

Super Skorpion, número 141, año 1987,
editorial Récord

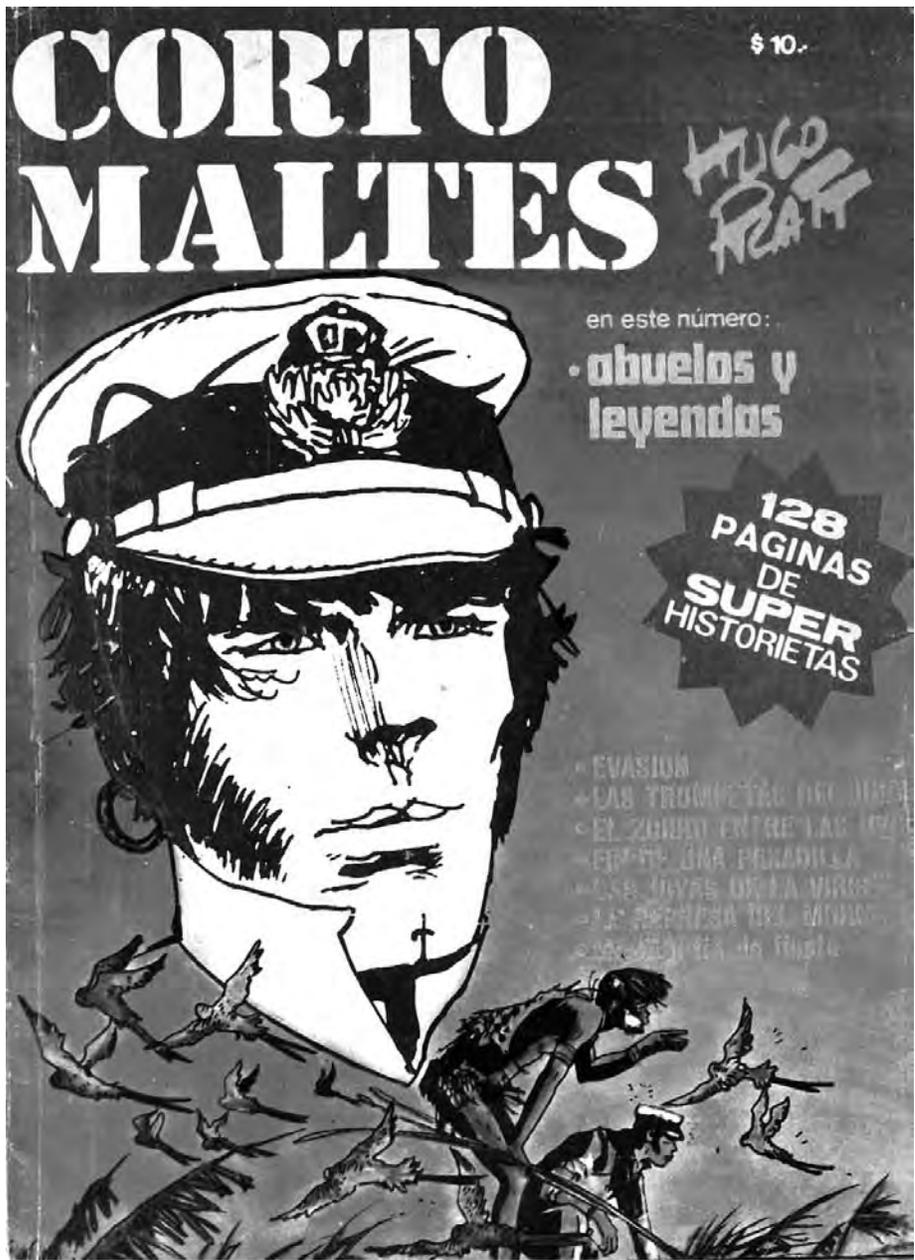


Figura 3

Corto Maltés, número 3, año 1,
Editorial Récord, 1974

H. G. OESTERHELD presenta

ERNIE PIKE

CORRESPONSAL DE GUERRA

COLECCION BATALLAS INOLVIDABLES

El mar, con sus calmas y sus tempestades, neutral para las banderas, neutral para las muertes...

El ataque de Gunther Prien y su U-47

La acción marítima más vasta, más encarnizada, más prolongada de la Historia. Intervinieron en ella cientos de miles de hombres, desde pilotos de aviones hasta marineros de barcos mercantes, desde severos almirantes, en el puente de acorazados, hasta sufridos maquinistas sumergidos en lo hondo de la sala de máquinas. Gigantesca batalla que convirtió al Atlántico en una gran tumba...

El ataque casi suicida del "Ajax" y el "Exeter" contra el "Graf Spee", frente al Río de la Plata. La derrota y el triunfo final del capitán Langsdorff



BATALLA DEL ATLANTICO

Figura 4

Ernie Pike, Corresponsal de Guerra,
«Colección Batallas Inolvidables»,
año 3, número 17,
Editorial Emilio Ramírez,
director: Héctor Oesterheld

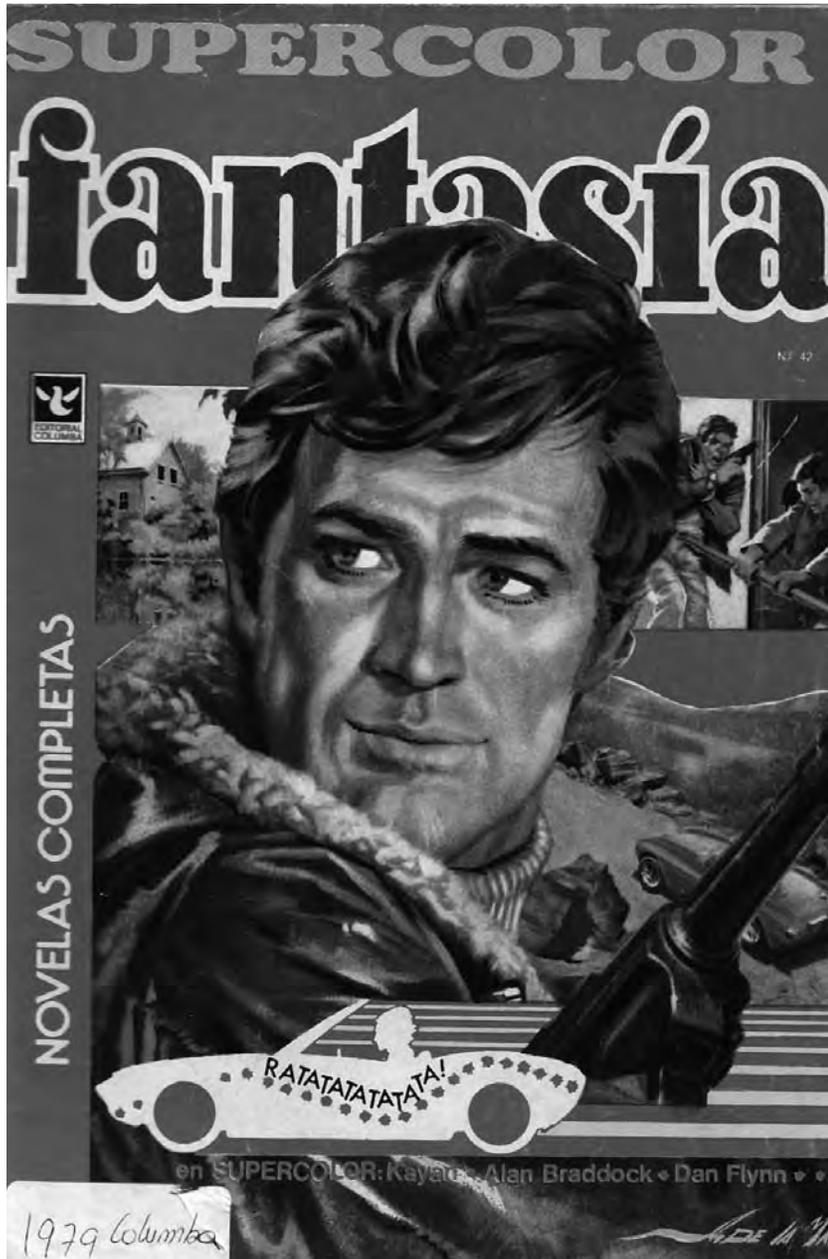


Figura 5

Revista *Supercolor Fantasía*, editorial Columba,
número 42, año IV, 1979



Figura 6

Revista *Intervalo Extraordinario*, editorial Columba,
año XXV, número 323,
enero 1974



Figura 7

Revista *Fierro*, número 1,
septiembre de 1984, Ediciones de la Urraca

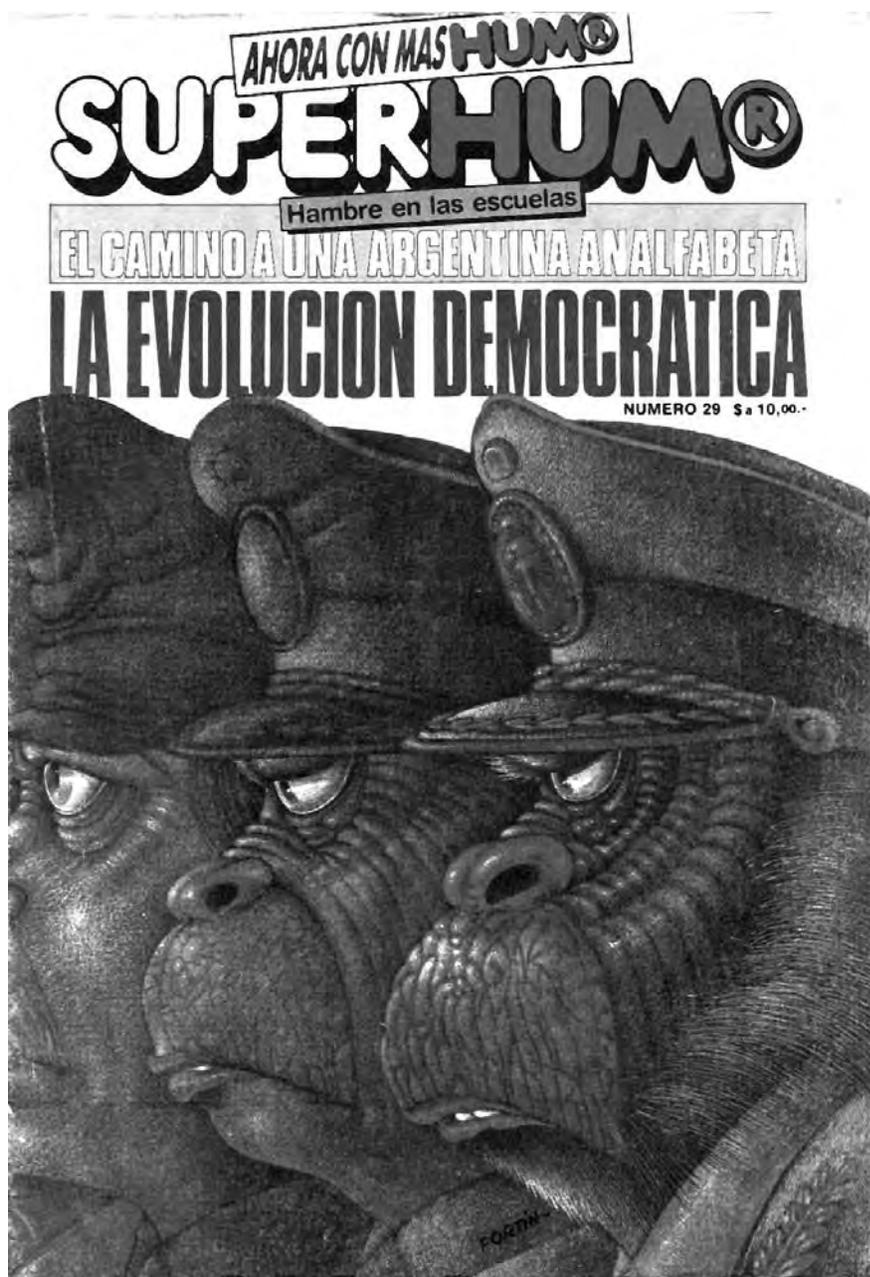


Figura 8

Superhumor, número 29, 1983,
Ediciones de la Urraca

El desmontaje de creencias bien fundadas: elementos para una sociología de la historieta

ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

ABSTRACT: We present the basic concepts for a comic book sociology that may dwell upon its history as field. Our theoretical framework, following Pierre Bourdieu, requires that we construct as field the studding of positions and relations that are formed around comics, the *habitus* of the social agents that occupy such positions, as well as practices that define the configuration of the field, its rules, its functioning across time. To understand the various degrees of autonomy-dependence in the production, as well as also the competition between the new and the old in the historical processes that can transform the field, it is the key to study the relationships between the field of comics and others fields, especially capitalist business and the professional evolution of the agents involved (publishers, scriptwriters, draftsmen, readers).

Keywords: comics, sociological theory, field, *habitus*, history.

RESUMEN: Presentamos los conceptos básicos para una sociología de la historieta que indague su historia como campo. La perspectiva teórica, orientada por la de Pierre Bourdieu, requiere construir como campo el conjunto de posiciones y relaciones que se traman alrededor de la historieta, los *habitus* de los agentes sociales que ocupan esas posiciones, como sus prácticas que definen la configuración del campo, sus normas, su funcionamiento, a través del tiempo. Es clave estudiar las relaciones entre el campo de la historieta y otros campos, en particular con el empresarial capitalista, como también las trayectorias de los agentes (editores, guionistas, dibujantes, lectores), para comprender los grados de autonomía-dependencia en la producción, y la competencia entre lo nuevo y lo viejo en los procesos temporales de transformación del campo.

Palabras clave: historieta, teoría sociológica, campo, *habitus*, historia.

1. Introducción

Las prácticas de editores, productores, lectores, etc. –agentes sociales– que editan, realizan o leen historietas tienden a estar orientadas por una *illusio*, una libido socializada, construida sobre el desarrollo de un deseo (que puede mutar en el tiempo, en particular por las relaciones con otros deseos o necesidades) por esa específica forma de narrar –secuencialmente con viñetas, textos e imágenes (Groesteen, 2009)– que denominamos historieta. Esa *illusio* se constituye temporalmente a partir de un posicionamiento en el campo de la historieta, condicionada por las relaciones con otras posiciones ocupadas por otros agentes y con otras posiciones ocupadas por el mismo agente en la sociedad. Ocupar una posición implica detentar capitales que funcionan como fuerzas y –tanto para editores, productores, lectores, etc.– el inevitable trazado de unas trayectorias sobre el transcurso del tiempo y en relación a situaciones históricas específicas, trayectoria durante la cual van desarrollando disposiciones o *habitus* –estructuras internas subjetivas– que orientan a que las prácticas sean realizadas más de una forma que de otra. El campo es un espacio en el cual, en relación a capitales que allí se juegan, quienes ocupan posiciones en él compiten, luchan, permanentemente, en un entramado relacional donde unos agentes están arriba, otros en el medio y otros abajo (esta estratificación puede, y debe, complejizarse de acuerdo a las necesidades de las investigaciones particulares y sus objetivos). El campo, construcción conceptual y por lo tanto herramienta para la indagación, que denominamos *campo de la historieta*, se relaciona con otros campos, como el económico o empresarial capitalista, que históricamente han tendido a dominarlo; aunque se trata de un espacio con una geografía social variable en complejidad, que se divide en *regiones*, la mayoría de las cuales son tendencialmente dominadas, mientras otras son tendencialmente autónomas (u otras variantes intermedias).

Es probable que este primer párrafo pueda provocar algunos interrogantes y cuestionamientos que variarán según las posiciones, trayectorias y disposiciones de quienes lo lean:

«Se supone que se trata de un artículo sobre historietas pero parece distante de las mismas. Utiliza un lenguaje no usual en los estudios» (salvo para aquellos familiarizados con la sociología, particularmente con la de Pierre Bourdieu [1988, 1995], y con las indagaciones específicas existentes desde esta perspectiva). Los estudios sobre historietas se han desarrollado básicamente desde perspectivas semióticas o relacionadas con las teorías literarias (narratología, teoría de la enunciación, etc.), orientaciones que han realizado los aportes más significativos para la comprensión de la historieta. Pero el grueso de «los textos sobre historietas», particularmente los libros que más han circulado, adolecen de unos grados diversos y sorprendentes de ateoricidad. Son crónicas, con una que

otra reflexión, en los cuales suele predominar la reconstrucción enumerativa de acontecimientos, obras y autores.

«Se utiliza una terminología y unos planteamientos innecesariamente complicados». No se puede dar cuenta en forma simple y universalmente sobre un objeto de estudio que es complejo y, aunque en las universidades e instituciones de investigación haya existido una tendencia a considerar a la historieta como un objeto no demasiado digno de estudio –a diferencia de la literatura, por ejemplo–, la historieta constituye un campo de investigación tan complejo como cualquier otro de los que abordan las ciencias sociales e implican un entramado de relaciones humanas sobre condicionamientos, deseos y prácticas.

«Se habla de historietas y no de *cómics* que es lo habitual». Lo «habitual» puede ser quedar atrapados por el objeto y es producto del desarrollo de un proceso de imposición cultural que ha llevado a que en la mayoría de los países las denominaciones originales (tebeos en España, por ejemplo) haya sido reemplazada por la estadounidense.¹ Hemos optado por el termino historietas que se afianzara en el siglo pasado en Argentina –donde convive, en particular desde los noventa, con la de *cómic*–, aunque ello también podría implicar quedar atrapados, por lo cual hemos necesitado trabajar fuertemente en objetivar no solo el objeto sino también al sujeto objetivante (Gutiérrez, 2002).

«No se hace referencia a historietas y momentos teóricos concretos, es pura e inútil abstracción». En cuanto a la crítica a la «abstracción» no hace falta responderla en una publicación científica. Y si la perspectiva en que estamos es centralmente teórica deviene de investigaciones empíricas sobre el campo de la historieta argentina –consideramos que la teoría no puede desarrollarse sino es sobre la investigación empírica–. Dada esa especificidad de un campo con unos desarrollos particulares, que el presente artículo va a ser publicado en España, el escaso espacio disponible –entre otras razones– optamos por presentar los elementos teóricos más relevantes, con algunos anclajes empíricos escuetos, que venimos aplicando hace algunos años y que ha dado lugar a publicaciones, ponencias y proyectos en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

La lista podría extenderse pero ya resulta suficiente y nos termina de introducir a la escueta presentación de una perspectiva sociológica respecto de la cual se desarrollarán los conceptos básicos, como las relaciones entre esos conceptos, con miras a construir una historia sociológica del campo de la historieta y de los *habitus* y prácticas de los agentes que forman parte de él. Perspectiva sociológica que no se pretende como la única, aunque si como apropiada, dado que

1. Japón conserva la denominación propia: *manga*. Lo cual tiene que ver con un modo de producción que tiene una fuerte identidad, diversidad, e importante mercado interno.

existe más de una sociología desde la cual sería posible abordar nuestro objeto de estudio. El párrafo inicial incluyó apretadamente una síntesis que supone para su comprensión, pero no solo, una noción básica de la teoría de Pierre Bourdieu (1988, 1995). También habría que señalar que esto es un artículo y no un libro, por lo tanto, el desarrollo de la teoría, y su relación con la empiria, es limitada e incompleta.

Al final del texto, y previamente a la bibliografía, incluimos un gráfico, simplemente a modo de ejemplo sobre cómo se podría construir un mapa del campo de la historieta para alguna situación específica, más allá de que la mayoría de sus elementos pueden estar presentes en cualquier mapa.

2. Desarrollo

Debemos tener en cuenta que la historieta nace y transcurre, como tendencia estructural, como un campo dominado por el campo económico, en particular por el campo empresarial capitalista, y que a partir de esas condiciones se construyen las disposiciones (estructuras internas subjetivas) (Gutiérrez, 2002) de los productores culturales reales (guionistas y dibujantes, que pueden ser una sola persona), *habitus* que a su vez orientan las prácticas que construyen los campos.

Campos, habitus y prácticas aparecen inmediatamente como conceptos centrales a ser tenidos en cuenta al proponer una historia sociológica, lo cual impone la tarea de historizarlos. Campos y *habitus* en cuanto *estados* de los primeros y *trayectoria* de los agentes sociales que han interiorizado esas disposiciones que componen el *habitus* de cada uno de ellos; prácticas en cuanto son las que concretamente reproducen, promueven o realizan el cambio. Campos, *habitus* y prácticas no solo se construyen en el tiempo, lo hacen en situaciones históricas específicas (Weber, 2011).

Bourdieu considera a los campos, que en su conjunto constituyen el espacio social general (el nivel macrosocial de indagación), como estructuras externas objetivas (Gutiérrez, 2002) en los cuales los agentes sociales –individuales y colectivos– ocupan posiciones y compiten entre sí por un capital específico que, para él, define la existencia del campo. Plantea que podemos construir un campo en cuanto detectemos un capital particular en juego e interesados en disputarlo. En relación a nuestro propósito consideramos necesario realizar alguna modificación a ese planteo. En cuanto los campos se solapan entre sí, y unos campos tienden a dominar a otros, la distinción entre capitales específicos se vuelve lábil, especialmente con la expansión en las últimas décadas de la industria cultural y la última expansión capitalista. Ya hemos planteado que el campo de la historieta es un campo que ha estado y sigue estando, como una tendencia estructural, dominado por el campo económico. La historieta pertenece también al campo de la producción cultural y este campo, en cuanto industria cultural, sigue la misma tendencia. Consideramos que para definir un campo hay que distinguir lo que se produce y circula en el

mismo y que ello no necesariamente constituye un capital distintivo, específico y particular (recordemos que Bourdieu usa tal concepto en un sentido amplio, que puede incluir desde el capital monetario al capital salvación de las almas) (1988), pudiendo ser simplemente un elemento, una actividad, de múltiples dimensiones (historieta), alrededor de la cual se entrecruzan las prácticas de numerosos agentes, para los cuales la *illusio*, el deseo base de la creencia que lleva a jugar un juego, puede ser distinto para distintos agentes, como puede variar durante la trayectoria de agentes en particular –ya sean individuales o colectivos, incluyendo las empresas–. En apariencia todos juegan el mismo juego, comparten la misma *illusio*, posicionalmente orientada, alrededor de un capital propio del campo (hacer historietas, para los productores culturales reales; editarlas, para los editores; leerlas, para los consumidores). Pero el capital en juego y el interés en hacer historietas –tomemos el caso de guionistas y dibujantes– puede funcionar por distintas creencias y solo en apariencia el movimiento puede parecer el mismo. Si efectivamente nos encontramos ante un campo dominado por el campo empresarial capitalista, el objetivo de los agentes es el capital económico –aumentar o al menos mantener el capital económico que poseen– prevaleciente en el espacio social macro. Los lectores, los consumidores, dominados en este mercado, lo son en esta lógica en tanto son quienes demandan historietas para leer (así como los fieles son los dominados en el campo de la religión católica en cuando demandan el capital salvación de las almas que puede ser otorgado por la iglesia, dominante).

El campo también puede estar dominado por otros campos. En España, durante el extenso periodo de la dictadura de Franco, estuvo dominando por la política del campo del Estado Gobierno. La dominación, de peso variable, también puede provenir del campo de la política sin necesidad de que sea un control directo del Estado Gobierno, en cuanto –verbigracia– es impuesta por normas que los editores imponen –y se imponen– a la producción, desde una incierta censura a una censura institucionalizada como la del *Comics Code Authority* en Estados Unidos de Norteamérica (Duveau, 1975: 37/38).

Entonces la *illusio*, y cómo se juega el juego en un mismo campo, pueden ser diversos y relacionarse a distintos capitales. Existen productores culturales reales interesados en producir obra –por el interés en la obra misma– lo cual supone un deseo que lo convierte en necesidad, homólogo, en su funcionamiento y posibles consecuencias, al *arte puro*, y sigue perteneciendo al campo más allá del interés económico.² Guionistas y dibujantes pueden, y lo hacen algunos, no

2. Podríamos pensar en una apuesta que prescinde de aquella otra que supone la historieta que se hace para llegar al gran público, para obtener una paga, o que plantea que se debe facilitar la comprensión al lector, lo que redundaría en mayores ventas. Tendencialmente hay más posibilidades de que estas prácticas aparezcan cuando aumentan las regiones de autonomía; por ejemplo, con la digitalización e Internet que posibilitan nuevos formatos y modos de producción.

publicar sus obras, ponerlas –gratuitamente– a disposición de posibles lectores en un sitio o en *blog* de internet, en una red social como *Facebook*, en forma de *e-book* que puede descargarse por Internet,³ con o sin conciencia reflexiva de que la inversión desinteresada puede brindar intereses en el futuro (o no). Los intereses que los mueven pueden ser múltiples, incluso para los editores. Claro que una de las condiciones de posibilidad de la existencia de un productor cultural real autónomo es tener ingresos monetarios en otras actividades o rentas (como sucedió con Gustave Flaubert, campo de la literatura francesa, siglo XIX):

La propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera, prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo, parecen depender en gran medida de la posesión de un capital económico y simbólico importante. Primero porque el capital económico garantiza las condiciones de libertad respecto a las necesidades económicas, ya que la renta constituye sin duda, uno de los mejores sustitutos de la venta (1995: 387).

Muy distinta es la *illusio* de aquel productor cultural real para quien, desde el comienzo, o en algún momento de su trayectoria, la libido puesta en juego busca la profesionalización, por lo tanto trabajo rentado. Ese productor cultural real, reflexivamente o no, está objetivamente aceptando, convalidando, y por tanto reforzando, la dominación del campo económico sobre el campo de la historieta. Se podría decir que se condenan al artesanado, a condenar el arte y a la defensa del mercado. Podemos verlo, por ejemplo, en declaraciones de Hugo Pratt, quien, sin embargo, fuera un innovador de la historieta como dibujante en la historieta argentina de los cincuenta, pero especialmente –como guionista y dibujante al mismo tiempo– a partir del comienzo de la publicación de *El Corto Maltés* en Europa desde 1967 (Cáceres, 2011: 11):

[A la historieta contemporánea] La encuentro arrogante, pretenciosa y desordenada. Los dibujantes se olvidan de que son artesanos y pretenden ostentar sus virtudes gráficas: se sienten Rafael; y los guionistas, Dante. Después las revistas se hundieron y desaparecieron porque no agradan al público. El guión tiene que contar algo en forma comprensible, y los dibujos deben ser sencillos, simples, eficaces para que el diálogo y la narración funcionen. Si no se obtienen cuadros como los de Harold Foster,

3. Aquí aparece una cuestión que también es clave y no podremos desarrollar más que complementariamente en este artículo: las innumerables modificaciones, y apertura a posibilidades antes inéditas, que implica la informatización y la aparición de Internet, que afectan a campos, regiones, *habitus*, prácticas, relaciones entre posiciones y, que especialmente, contribuye al crecimiento de regiones de autonomía al modificar los criterios, agentes y mecanismo de consagración.

ante los cuales el lector se detenía a contemplar soberbios frescos acerca del mundo medieval y pasaba por alto el relato.

¿Qué ocurre cuando se produce un *cataclismo* en campo? ¿Cuando el mercado desaparece, como ocurrió en Argentina a principios del nuevo milenio? Diez años después existe un mercado interno minúsculo, fragmentado y con raras posibilidades de obtener ganancias con historietas argentinas –tanto para editores, como para productores culturales reales– salvo unas pocas excepciones (publicar en diarios, revistas infantiles... o trabajar para el exterior). Federico Reggiani considera, irónicamente, en una especie de manifiesto autonómico (2012: 2):

Lo más estimulante que estos tiempos menesterosos tienen para ofrecerle a la historieta argentina es que, por motivos diversos y a la fuerza, toda la historieta se convirtió en experimental, y los historietistas se convirtieron en los ratones de su propio laboratorio. Acá no importa si el modelo es un folletín del siglo XIX o un poema de Vallejo, Velázquez o Mondrian. Importa que a los historietistas no les queda otra opción que hacer de la necesidad virtud, y hacer historietas sin saber del todo qué les espera al final del camino. No solo qué resultado va a obtener, «la obra», sino qué les espera como personas [...] [Concluye, luego de referirse a las dos historietas más innovadoras de 2011, editadas por un autoeditor y con derechos de autor cubiertos con libros, una especie de trueque] Historietas que no se parecen a nada, que serán leídas por lectores que no sabemos a qué se parecen. Es un camino tan bueno como cualquier otro, pero que parece más interesante para recorrer.

La crisis que vive la Unión Europea en 2012 aún no ha provocado un cataclismo, pero la recesión amenaza el campo de la historieta comercial (otra forma de decir «dominado por el campo del empresariado capitalista»).

La libido puede funcionar en múltiples direcciones y poner en juego el deseo de hacer obra y al mismo tiempo el deseo de obtener dinero por la obra, o hacer obra autónoma para una región del campo y otras obras dependientes de los mercados a los cuales se pretende vender. Asimismo, y en asociación a las disposiciones construidas e interiorizadas en el espacio social general y en otros campos: «[...] las mismas disposiciones pueden llevar a tomas de posiciones estéticas o políticas muy diferentes según el estado del campo respecto al cual tienen que determinarse» (Bourdieu, 1995: 393).

Dado que la producción intelectual sobre cualquier campo de la producción cultural suele ser catalogada, por parte de historietistas y editores, como injurias o falsedades de alguien que no pertenece al campo,⁴ no está de más aclarar que no valoramos aquí las disposiciones y prácticas de los agentes como «buenas» o como «malas», simplemente señalamos, ahora teóricamente, lo que muestran las indagaciones. Apunta P. Bourdieu (1995: 361):

La ignorancia de la problemática específica que históricamente se ha constituido en el campo y respecto del cual las soluciones presentadas por el especialista adquieren su sentido lleva a considerar los análisis científicos como respuestas a preguntas de sentido común, a interrogaciones prácticas, éticas o políticas, es decir como opiniones, como ataques las más de las veces (debido al efecto de revelación que producen).

La cuestión anterior es particularmente visible cuando se producen modificaciones estructurales en los campos, cataclismos pocos habituales en el de la historieta, como el citado en Argentina. En estas situaciones se visibiliza y acentúa la reflexividad en los agentes del campo y las discusiones entre los mismos. Para entender tal situación deberemos considerar las luchas entre *lo nuevo* y *lo viejo*. Según Bourdieu «*hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo» (Bourdieu, 1995: 237).

Al estudiar la trayectoria del campo se estudian sus estados y por lo tanto los procesos de *envejecimiento*. Es la lucha a través de la cual se hace la historia del campo, se temporaliza (Bourdieu, 1995: 237):

El envejecimiento de los autores, de las obras, o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que no pueden hacer época sin remitir al pasado [...].

Para referirnos a esas luchas por los posicionamientos haremos referencias empíricas a la historia del campo de la historieta argentina, tomando como excusa que el autor clave del proceso al que nos referimos ha sido ampliamente publicado en España, como también en Francia e Italia.

4. Cuando al existir un campo de investigación sobre este objeto particular dicho campo se solapa y se engrampa al de la historieta, posicionando a los investigadores en él mismo y pudiendo producir efectos aunque solo sea por el reconocimiento como objeto digno de estudio (en contra de las corrientes que han considerado a la historieta como un objeto que no merecía ser considerado en las universidades, por ejemplo).

Hasta los noventa, la historieta argentina funciona como una industria cultural, salvo las excepciones de la denominada *primavera de los fanzines* con la vuelta de la democracia (Barreiro, 1998). Dentro de esas condiciones de producción se realizan visibles operaciones de modificación de posiciones –por lo tanto, de la aparición de nacimientos y envejecimientos, y de normas sobre la *forma correcta* de hacer historietas–. El caso más notable es el de Carlos Trillo, al que acompaña inicialmente Guillermo Saccomanno, que durante los setenta realizan por entregas una *Historia de la Historieta* en la revista *Tit-Bits*, que va a ser recopilada en formato libro por Ediciones Record, la editorial comercial en la cual trabajaban, en 1980, como *La historia de la historieta argentina* y que se va a convertir en la *historia oficial* (von Sprecher y Pestano, 2010). Señala Lucas Berone (2010: 1):

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

Trillo y Saccomanno realizan una operación que les reditúa beneficios en tanto son autores y críticos al mismo tiempo. Logran hacerse un *nombre* conocido y reconocido que les otorga poder de consagrar. Sus firmas consagran sus propias historietas (efecto «de firma») y pueden consagrar autores o re-consagrar, como lo hacen con Héctor Germán Oesterheld, a quien utilizaron para consagrarse. Además de legitimar sus firmas como guionistas y como críticos, se erigen en constructores de la *historia oficial* de la historieta argentina. Trabajando desde una empresa comercial, Ediciones Record, lo que los va a llevar al éxito comercial, y oponiéndose a «lo comercial», nominando como tal a Editorial Columba, construyen una posición en la cual el capital simbólico se reconvierte en capital económico. Considera Sebastian Gago (Documento interno de trabajo Equipo de Investigación Estudios y Crítica de la Historieta, Universidad Nacional de Córdoba, 2010):

Esto es lo que hace a Trillo una especie de *banquero simbólico* con un fuerte poder de mediación sobre la circulación –y el consumo y producción– de mercancías; o sea, siempre y cuando hablemos de producción, circulación y consumo como momentos separados solo analíticamente.

No habría que perder de vista que, además, particularmente Carlos Trillo va a *hacer época*, va a posicionarse por delante, también, en la forma –que constituye *normas*– de guionar/narrar historietas predominantes hasta el momento de la aparición de sus historietas en Ediciones Record, al usar un tipo de narración

que prescinde casi siempre de los textos de apoyo que proliferaban en Editorial Columba. Trillo adopta, y propone, una nueva *norma* que venía a plantear que no se debía decir con textos de apoyo aquello que se podía decir con imágenes, y que, en todo caso lo que era remitido por necesidades narrativas a los textos de apoyo podía serlo a los globos de parlamentos o pensamiento, aunque ello supusiera una contradicción parcial con la forma de narrar de Oesterheld, a quien recurre para re-consagrarlo y, en esa misma operación, consagrarse.

El caso de Carlos Trillo es importante en tanto sigue hasta el momento de su muerte en mayo 2011, realizando operaciones para mantenerse entre *los nuevos*, entre *la vanguardia*, mostrando competencia para ajustarse y reubicarse ante profundos cambios del campo, ante los cuales buena parte de sus colegas quedan desajustados o trabajando exclusivamente para el mercado externo (Italia, principalmente), para el cual Trillo también trabaja como un guionista *reconocido y consagrado*.

Los párrafos anteriores introdujeron una cuestión central a todo campo: los criterios, mecanismos y agentes de consagración. Son aquellos agentes que realizan una valoración, casi siempre en lucha con otras, que suponen un reconocimiento que puede ser tanto de las historietas como de los editores (como de los propios críticos que también juegan el juego de unir o romper filas). Este reconocimiento constituye un capital simbólico, que es un capital adjetivo que se agrega a los otros capitales –sustantivos–, y si bien normalmente se considera al capital simbólico en cuanto reconocimiento positivo también puede tratarse de un capital simbólico denegatorio, por ejemplo, si se afirmara que las historietas de *El Guerrero del Antifaz* son arcaicas (Williams, 1982). Según el momento histórico, los agentes de consagración pueden ser los editores, los productores culturales reales (*los colegas*), los premios que otorgan instituciones y asociaciones (el *Premio Will Eisner* o el *Yellow Kid*), los críticos (que publican en papel o en Internet), los lectores, etc. Los agentes privilegiados de consagración y los criterios de consagración son indicadores claves para determinar el grado de dependencia-autonomía del campo y sus regiones. Si el nivel de ventas es el criterio central, tenemos un indicador de que el campo está dominado por el campo empresarial capitalista, la consagración es heterónoma, proviene de otro campo. También es heterónoma cuando desde el campo del arte se consagran historietas como obras de arte, como ocurriera, por ejemplo, en la Muestra del Louvre de 1967 y con la Bienal Internacional de Buenos Aires de 1968. Cuando se denomina *novela gráfica* (en su uso actual) a la historieta se está recurriendo a una etiqueta que produce varios sentidos: se utiliza una denominación que proviene del campo de la literatura (una de las artes clásicas) como gesto heterónimo de reconocimiento, *allodoxia* por lo tanto, gesto externo de préstamo de capital simbólico (reconocimiento como *arte*) y al mismo tiempo se contribuye al campo empresarial que puede vender esas historietas en lugares

que no son aquellos en los cuales está ha sido vendida habitualmente, con unas ediciones que tienen unas características que no son las que han prevalecido históricamente y que las acercan en formato y precios a los libros que reproducen *obras de arte*. El movimiento heterónimo de reconocimiento puede provenir de los agentes del propio campo de la historieta: Alan Moore –célebre guionista británico, consagrado en el mercado estadounidense–, que repudia el uso del término novela gráfica y ha modificado las normas del campo sobre los superhéroes con *Watchmen*, sin embargo se designa a sí mismo como un mago y a la magia como un arte y en consecuencia se auto designa como artista. En cambio aquellos productores culturales reales que se consideran profesionales tienden a rechazar el reconocimiento de la historieta como arte. Se puede hipotetizar que este rechazo, con frecuencia colérico, deviene de que reconocer la historieta como arte implica cambiar la posición (el oficio) de guionistas y dibujantes y, por lo tanto, las normas del campo y la forma misma de vivir.

Pilar Heredia ha explicado algunas de las cuestiones que ponen en movimiento el solapamiento, las relaciones, entre el campo del arte y el campo de la historieta, en un texto donde hace hablar a ciertos *críticos* locales, en una situación ficticia, a partir de sus propios textos, así en uno de sus parlamentos el personaje Reggiani de este ensayo afirma (Heredia, 2012: 2/3):

Y tiene razón, mi amigo, es lo que he denominado *estantificación*, un meticuloso procedimiento autorizado que, con un formato en el tamaño justo y un buen prólogo legitimador, lleva a cualquier obra directo a los estantes de la biblioteca del letrado. Fíjese cómo los prólogos que acompañan estas historietas siempre hablan de recuerdos del pasado (generalmente ligados a la infancia), como si lo que se estuviese a punto de leer fuera digno de leerse porque ya ha sido leído por alguien que autoriza su lectura –el crítico de la caja se quedó un rato saboreando el trabalenguas que había producido la teorización–. A propósito, usted me recuerda a un Juan que prologó un libro como el que tiene en la mano.

Aclarando la autora (2012: 2) que:

Este Reggiani de la caja de críticos debajo de la sección de películas truchas ya había expuesto su Teoría de la *Estantificación* en «*Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta*».

Si los criterios de consagración son internos al campo, valoración de las obras mismas sin importar su nivel de ventas, más allá de su formato, de la vía de publicación y con una positivación de la innovación, y los agentes de consagración pertenecen al campo, tenemos fuertes indicadores de que nos encontramos,

al menos, ante una *región* autónoma del campo o un campo con un extenso espacio de autonomía. Hay que tener en cuenta (Bourdieu, 1995: 214) que:

[...] los campos de producción cultural se organizan según un principio de diferenciación que no es más que la distancia objetiva y subjetiva de las empresas de producción cultural respecto al mercado y a la demanda expresada o tácita, ya que las estrategias de los productores [y de los agentes de consagración] se reparten entre dos límites que, de hecho no se alcanzan nunca, la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias».

La diferenciación es parte de los procesos de construcción del gusto y por lo tanto de la distinción, uno de los mecanismos más sutiles de la desigualdad y de la dominación social tanto en el espacio social general como en los campos.

Con la masificación de Internet gran parte de las competencias por la consagración se ha desplazado a los espacios digitales: las disputas por el valor otorgado a la historieta en general o a historietas en particular ha entrado en un estado de elevada virulencia, intercambio y discusión, en cuanto las luchas por el reconocimiento se han instalado en páginas web, en blogs, en las cuales pueden intervenir todos los que ocupan posiciones en el campo (o no) y de hecho lo hacen (ver los comentarios a Reggiani, 2012).

Parece pertinente considerar ahora el concepto de *regiones de los campos*. No equiparamos al concepto con el de sub-campos de Bourdieu –más allá de algunas homologías– y proponemos considerar la geografía social en que consisten los campos dividida en regiones que se diferencian por su grado de dominación (por otros campos) o autonomía de los mismos, aunque nunca existe una heteronomía absoluta ni una autonomía absoluta. Las regiones con mayor autonomía tienden a desarrollar unos modos de producción en los cuales preponderan, aun como necesidad convertida en virtud, el hacer obra. Estos modos de producción se multiplican y complejizan con la informatización e Internet. Las regiones con mayor dependencia del mercado, del campo empresarial capitalista, tienden a desarrollar modos de producción más estereotipados y tradicionales. De cualquier manera, en las teóricamente infinitas y variables regiones, con los posibles traslados y viajes de los agentes entre las mismas, cada modo de producción supone normas y condiciones de posibilidad, y relaciones de producción distintas y que se modifican en mayor o menor grado con el transcurso del tiempo. Siendo en las regiones dominadas donde las modificaciones son más lentas. Volvamos a España y recordemos que la muerte de Franco fue el punto clave para la proliferación de nuevas publicaciones, editores, autores, lectores, a pesar de que un lento proceso de innovación se había ido produciendo en esa región dominada doblemente: por el campo político y por el campo empresarial. Quizás donde esto se puede ver

con más precisión es en una historieta de Paco Roca, *El Invierno del Dibujante* (2010), que narra cómo –a fines de los cincuenta– un grupo de dibujantes de Editorial Bruguera (la editorial de mayor importancia económica durante mucho tiempo) llevó adelante la revista *Tío Vivo*, buscando la independencia de aquella gran editorial, convirtiendo productores culturales reales en editores (proceso que ha sido bastante frecuente en Argentina) y fracasó.

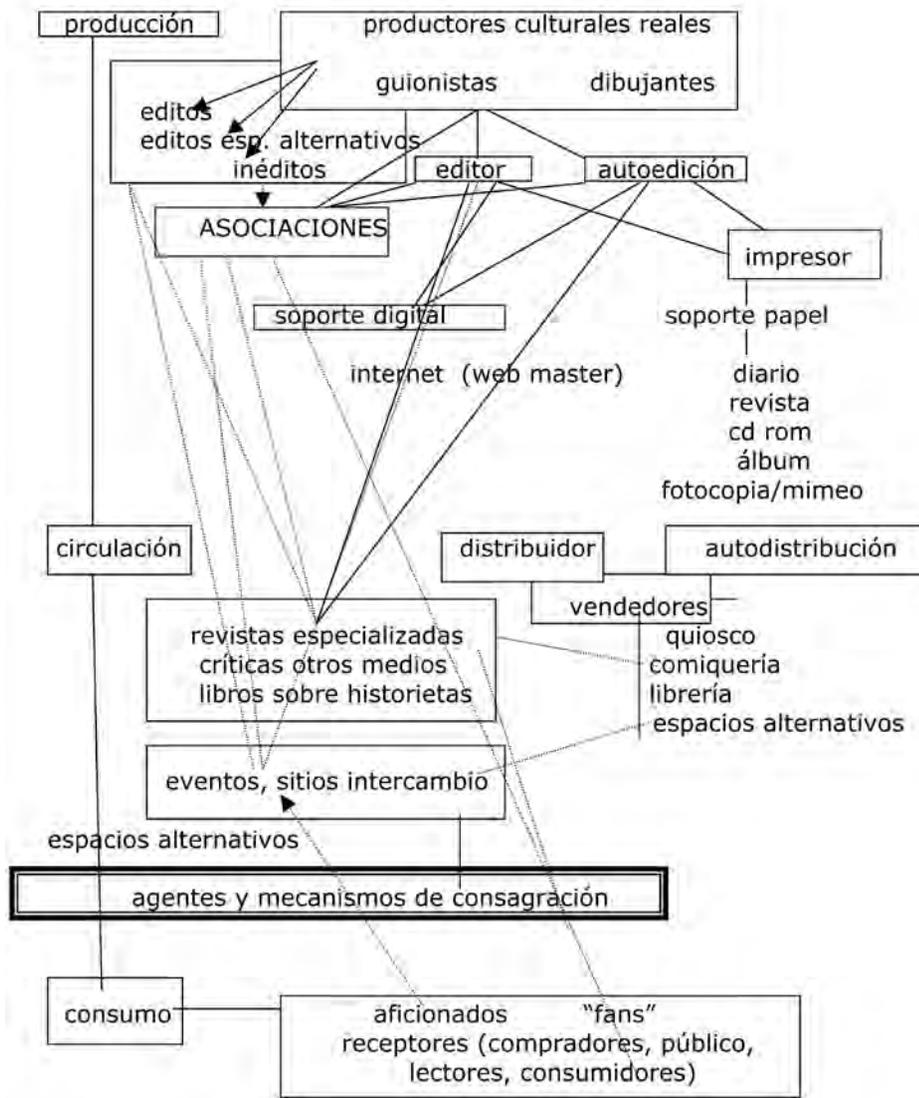
La competencia por la legitimidad, obviamente, varía fuertemente en criterios, mecanismos y agentes de consagración, en los procesos de construcción de *lo nuevo* y *lo viejo*, según las regiones de los campos que, obviamente, no son homogéneas. Asimismo varían la génesis de los *habitus* de los agentes y sus trayectorias. Puede ser frecuente que quienes se posicionen inicialmente en regiones autónomas terminen emigrando a regiones dominadas, movilidad tendencialmente sustentada por el capital conformado en las más autónomas (el interés que con el tiempo puede brindar el desinterés inicial), con la implicancia de poder seguir sosteniendo las formas y los criterios de producción conformados previamente. En términos de Williams, una producción alternativa se convierte en innovación (Williams, 1980, 1982).

3. Cierre

Consideramos que las conclusiones a este artículo ya fueron realizadas en la marcha forzada que impuso el extenso primer párrafo. Aconsejamos retornar y volver a leerlo.

Hemos presentado no una alternativa a la semiótica, o a otras líneas –emparentadas con la teoría literaria– desde las cuales se ha estudiado y se estudian las historietas, sino otra perspectiva: una sociología de la historia de la historieta, que aplicada empíricamente ya está colaborando a explicar el campo.

Finalmente, una referencia al título: «Desmontaje de creencias bien fundadas» (juego de palabras a partir de otros juegos de palabras de Mallarmé y de Durkheim). Las creencias de quienes compiten, en el campo de la historieta, son el resultado de un proceso, de unas condiciones de producción que les ha impuesto la historia, que lleva a que esas creencias –construidas en relación a posiciones e intereses– sean consideradas como la naturaleza misma de las cosas (con pocas excepciones, las cuales aumentan en las regiones más autónomas). La reflexión racional sobre esas formas de pensar, que no son naturales sino socialmente construidas, contribuye a la concientización de los agentes sobre los juegos que juegan y a comprender sus creencias y prácticas. Por lo tanto, a su libertad.



Gráfico

Campo historieta realista argentina

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, M.** (2007): «El canon Mc Millan», en www.historietasreales.wordpress.com
- BARREIRO, R.** (1998): *Historia de los fanzines de historieta en Argentina*, Buenos Aires, Libros enRed.com.
- BARRETO, M.** (2009): «Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina», *La Habana, Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 2(6): 93-104.
- BERONE, L.** (2010): «Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase», Ponencia presentada en *Viñetas Serias*. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- (2011): *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la «operación Masotta» a un campo en dispersión*, Córdoba, Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina. Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.
- BOURDIEU, P.** (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.
- CACERES, G.** (1998): *Charlando con Superman*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, reproducida y consultada en línea: <http://laduendes.blogspot.com.ar/2011/10/entrevista-hugo-pratt-segunda-parte.htm>
- CARABALLO, L.** (2010): «Historieta Argentina: del Fanzine al Weblog», La Plata, en línea: <http://www.fba.unlp.edu.ar/news/SCYTEC/PDF/CARABALLO%202.pdf>
- COMA, J.** (1978): *Los cómics un arte del siglo xx*, Madrid, Guadarrama.
- (1979): *Del gato Félix al gato Fritz*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1981): *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Madrid, Penthalon.
- DUVEAU, M.** (1975): *Comics USA*, París, Albin Michel.
- FENTY, S.; T. HOUP; L. TAYLOR** (2004): «Webcomics: the Influence and Continuation of the Comic Revolution», *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 1(2) [en línea: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_2/group/]
- GAGO, S.** (2009): «El conocimiento, capital definitorio del campo del poder. Su aplicación en *El Eternauta*», *Revista Tebeosfera Segunda Epoca*, 2 [en línea: <http://www.tebeosfera.com/portada.php>]
- (2010): «Los estudios de recepción, una necesidad del campo de la historieta de Argentina». Córdoba, Grupo de Investigación Estudios y Crítica de la Historieta, inédito.

- GROESTEEN, T.** (2007): *The System of Comics*, Jackson, University Press of Mississippi.
- (2009): «The Impossible Definition» en **HEER, J.; K. WORCESTER** (eds.): *A Comic Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GUBERN, R.** (1973): *Literatura de la imagen*, Salvat, Barcelona.
- (1979): *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península.
- GUTIERREZ, A. B.** (2002): *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, Madrid, Tierra de Nadie Ediciones.
- LOMSACOV, P.** (2010): «El campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina entre 2003 y 2009», *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* [en línea: <http://historietasargentinas.wordpress.com/2010/07/16/37-el-campo-de-la-produccion-edicion-y-distribucion-de-historietas-realistas-en-argentina-entre-2003-y-2009-pablo-ivan-lomsacov/>]
- MARTIN, A.** (1978): *Historia del cómic español, 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PILAR, H.** (2012): «Delirios terminales o anecdotario de historias sobre historietas», en el blog del Seminario de Sociología de la Historieta Realista, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba: <http://www.seminariohistorieta.blogspot.com.ar/2012/04/colaboracion-de-la-companera-pilar.html>
- REGGIANI, F.** (2008): «De la revista al libro: la edición de historietas argentinas después del 2001», *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* [línea: <http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggiani/>]
- (2009): «Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta», *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata [en línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Reggiani.pdf>]
- (2012): «Experimentos con humanos», *Cuadritos de Historietas* [en línea: <http://avcomics.wordpress.com/2012/02/12/11045/>]
- ROCA, P.** (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri.
- SASTURAIN, J.** (1995): *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.
- SASTURAIN, J.; C. TRILLO; G. SACCOMANNO** (1980): *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record.
- VAZQUEZ, L.** (2010): *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- VON SPRECHER, R.** (1998): *El Eternauta: la sociedad como imposible*, Córdoba, JCV Editorial.

- (Coord.): (2007): *Teorías sociológicas. Introducción a los contemporáneos*, Córdoba, Editorial Brujas.
- (2009): «Desarrollo del campo de la historieta argentina: entre la dependencia y la autonomía», Quito, en revista *Diálogos de la Comunicación*, n.º 78, julio/diciembre. *Felafacs*, Revista de la Confederación de Facultades de Comunicación Social de América Latina. En línea: <http://www.dialogos-felafacs.net/78/articulos.php>
- VON SPRECHER, R.; J. PESTANO** (2010): *Marco para el estudio de la historia del campo del comic. Congreso 200 años: medios, comunicación y cultura*, Córdoba, Congreso Bicentenario, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.
- VON SPRECHER, R.; F. REGGIANI** (eds.): (2010): *Héctor Germán Oesterheld: De El Eternauta Montoneros*, Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.
- (Eds.): (2011): *Teorías sobre la historieta*, Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.
- REVISTA DEL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN ESTUDIOS Y CRÍTICA DE LA HISTORIETA ARGENTINA**, Córdoba, en línea: www.historietasargentinas.wordpress.com
- WEBER, M.** (2011): *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*, edición crítica a cargo de **GIL VILLEGAS, M.** (ed.), México, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, R.** (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.
- (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

Reseñas / Book Reviews

Domínguez Caparrós, José, *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*, *Rhythmica*, Revista de métrica comparada, Anejo III, Padilla Libros Editores, Sevilla, 2009, pp. 155 (Reseña de María Luisa Burguera Nadal. Universitat Jaume I)

Con su ya conocida sabiduría sobre el tema de la métrica, aborda José Domínguez Caparrós, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, el moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega en este libro. Divide su estudio en varios apartados y en el primero, se detiene en la teoría sobre esa determinada forma métrica. Repasa en él las aportaciones de autores tan relevantes como Manuel Milá y Fontanals, Eduardo de la Barra, Leopoldo Alas *Clarín*, Pedro Henríquez Ureña y Tomás Navarro Tomás, entre otros. En un segundo capítulo, ofrece al lector una serie de ejemplos que parten de Joseph Blanch hasta llegar a Rubén Darío y en el que se incluyen versos de Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, José María de Heredia, Sinibaldo de Mas, Francisco Camprodón y algunos otros poetas hasta llegar a la gran revolución de Rubén Darío, de cuya producción lírica se exponen los pertinentes ejemplos.

En un tercer capítulo se detiene en los poetas que llegaron después de Rubén: Salvador Rueda, Manuel González de Prada, Enrique Díez Canedo, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Leopoldo Lugones y otros, entre los más modernistas; le siguen a estos, Miguel de Unamuno, Gerardo Diego, Francisco Vighi, Rafael Alberti, Miguel Hernández..., para terminar con los ejemplos escogidos de Antonio Carvajal y Pablo Jauralde Pou, así como una referencia breve a la utilización del endecasílabo dactílico casual.

El capítulo tercero es una *conclusión*, en la que el autor resume la relevancia de la forma métrica estudiada en sus dos grandes periodos: el de la búsqueda de su propia constitución y el de la definitiva integración del endecasílabo dactílico en la métrica española. El primer largo momento perdura hasta la gran aportación de Rubén Darío; la segunda etapa, más breve cronológicamente, comienza a partir de este poeta y significa, según

Domínguez Caparrós, la normalización del endecasílabo dactílico como verso del repertorio de la métrica española y también la flexibilización del mismo como modalidad de la forma del endecasílabo.

Termina el libro con la inclusión de una *bibliografía* selecta pero completa y acertada, en la que aparecen citadas tanto las referencias teóricas como las literarias.

Pero el texto de Domínguez Caparrós no solamente es un erudito, completo, riguroso y documentado estudio de la citada forma métrica, sino que se pone de manifiesto, como

muy bien señala su autor, que la historia del endecasílabo dactílico tal y como ha sido expuesta, es sin duda la historia del verso moderno español desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Búsqueda de nuevos ritmos, de nuevas experiencias métricas que tomaron forma definitiva en el Romanticismo, pero que parten de ese gran momento de ruptura que es el siglo XVIII y el inicio de la Modernidad.

De nuevo, la forma externa como expresión indisoluble de una nueva mirada, de una nueva inquietud, en suma, de unos nuevos tiempos.

Autores / Authors

MARIELA ACEVEDO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Chile 2529 4º A c.p (1227)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Teléfono: +54 11 35338534/
+54 11 61373853
acevedo.mariela7@gmail.com

MARÍA LUISA BURGUERA NADAL

Dep. de Filología y Culturas Europeas
Campus Riu Sec
Universitat Jaume I
12071 Castelló,
España
burguera@fil.uji.es

LUCIANO BROM

Universidad de San Andrés
Buenos Aires, Argentina
Bulnes 1309 6º «A»,
+541161906236
lucianobrom@gmail.com

LAURA CECILIA CARABALLO

Université Paris Ouest Nanterre
La Défense, Francia
Dirección postal: Calle 63
nº 1285, 1900 La Plata,
Argentina
laurac.caraballo@gmail.com

ANABELLA CASTRO AVELLEYRA

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Boulogne Sur Mer 1886, (1854)
Longchamps, Buenos Aires, Argentina. Teléfono: 0054 11 42330320
anabella.castro.a@gmail.com

LAURA CRISTINA FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Centro de Estudios de la Cultura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Av. San Martín nº 491-Torre B, Piso 1 Departamento 4, Mendoza, Argentina
Teléfono +54261-4259516
ninaefe@yahoo.com.ar

SEBASTIAN HORACIO GAGO

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Deán Funes 925, Piso 6 Departamento A, Córdoba, Argentina
Teléfono +54351-4218645
shgago@gmail.com

JORGE MONTEALEGRE ITURRA
Universidad de Santiago de Chile
(USACH)
Rubén Darío (sur) 42, La Reina,
Santiago de Chile
Teléfono: (56-2) 261468
jorge.montealegre@usach.cl

ANA PEDRAZZINI
Centro Regional Universitario
Bariloche. Universidad Nacional
del Comahue – CONICET
Quintral 1250. 8400. S. C. de
Bariloche. Argentina.
+54-294 4422374 o 4428505
int. 245
anapedrazzini@crub.uncoma.edu.ar

FEDERICO REGGIANI
Codirector del Proyecto de Inves-
tigación «Estudios y crítica de la
historieta argentina». Universidad
Nacional de Córdoba (Argentina)
Dirección postal: Calle 47
n° 1448 (B1900ALJ). La Plata.
Buenos Aires. Argentina
Teléfono: 54 221 4704066
federicoregg@gmail.com

NORA SCHEUER
Centro Regional Universitario
Bariloche. Universidad Nacional
del Comahue – CONICET
Quintral 1250. 8400.
S. C. de Bariloche. Argentina
+54-294 4422374 o 4428505 int. 245.
nora.scheuer@gmail.com

PABLO TURNES
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires/
CONICET.
Datos de contacto:
Teléfono: 054 11 153 1140942
blopaturnes@gmail.com

LAURA VAZQUEZ
Instituto de Investigaciones Gino
Germani
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Dirección postal: Avenida
Corrientes 4167 – 5 D
Ciudad Autónoma de Buenos
Aires
Buenos Aires
Argentina
Código Postal: 1195
lauravanevaz@gmail.com

ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER
Universidad Nacional
de Córdoba
Director del Equipo de Investi-
gación Estudios y Crítica de la
Historieta
Finochietto 1061
Córdoba, 5016
Teléfono: 054 0351 4691338
rvonsprecher@yahoo.com.ar

Normas de publicación CLR

0. Consideraciones generales. Política editorial

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad anual, dedicada a la investigación en el área de los Estudios Culturales. Cada número aborda de manera monográfica alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones (social, política, educativa, artística, histórica, lingüística, etc.), poniendo un especial énfasis en los acercamientos interdisciplinares e innovadores en el análisis de las mismas.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los Estudios Culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Cultura, Lenguaje y Representación* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la Dirección de la Revista.

1. Presentación de originales

- Los originales podrán presentarse en español o inglés.
- La extensión de los artículos no sobrepasará las 20 páginas (6.000 palabras aprox.) a doble espacio.
- Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1.500 palabras aprox.).
 - La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (eg. xii + 234); ISBN; precio (si se conoce).
 - El autor de la reseña debe enviar 2 copias de la misma a la editorial del libro reseñado.
- Las contribuciones se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

2. Información personal

La información personal y de contacto del autor aparecerá en una hoja aparte. Se incluirá la siguiente información: *a)* Título del artículo; *b)* Nombre y apellidos del autor; *c)* Institución de trabajo; *d)* Dirección postal de contacto; teléfono; fax.; dirección de correo electrónico.

3. Formato

- Los originales deberán estar mecanografiados a doble espacio, justificados, con letra Times New Roman, 12.
- Para las notas se utilizará la letra Times New Roman, 10 e interlineado sencillo. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

4. Citas

- Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación (« ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.
- Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá indentar el texto y separarlo del resto del texto mediante un retorno.
- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma y ordenadas cronológicamente.
- Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

5. Referencias bibliográficas

- En el apartado de «Referencias bibliográficas» deberán aparecer obligatoriamente todas las obras citadas en el texto.
- Los apellidos e inicial del autor/es irán en negrita y letra versal.

a) Libros

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Dos o más autores

DU GAY, P.; S. HALL; L. JANES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Libros con editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Artículos en publicación periódica

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BURGESS, A. (1990): «La hoguera de la novela», *El País*, 25 de febrero, 1-2.

e) Capítulo de libro colectivo

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» en HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

Cuando el libro colectivo aparece citado en la bibliografía es suficiente con hacer la referencia abreviada:

HALL, S. (1992): «The West and the Rest» en HALL, S.; B. GIEBEN (eds.) (1992: 25-37).

f) Año

Cuando exista más de una publicación del mismo autor y del mismo año, se indicará por medio de una letra minúscula en cursiva, separada del año por un espacio.

Lukács, G. (1966 a): *Problemas del realismo*, México, FCE.

— (1966 b): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

Guidelines for publication CLR

0. Notes to contributors. Editorial Policy

CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION. CLR is an annual scholarly publication devoted to the discipline of Cultural Studies, whose scope is aimed at the international academic community. Each issue deals monographically with a relevant aspect of the representation of culture in its various manifestations (social, political, educational, artistic, historical, linguistic, etc.), encouraging interdisciplinary and innovative approaches in the field of cultural research. The Journal is committed to academic and research excellence by publishing relevant and original material that meets high scientific standards.

Submission of a paper will be taken to imply that it is unpublished and is not being considered for publication elsewhere. Articles will undergo an independent evaluation by two external referees, who will advise the Editors on the suitability of their publication.

Publication elsewhere of an article included in *Culture, Language and Representation* requires that the author acknowledge that it has first appeared in the Journal. If in doubt, authors are advised to contact The Editors.

1. Manuscript submissions

- Contributions may be written in English or Spanish.
- The length of the articles should not exceed 20 pages, 6000 words approximately.
- Book reviews will be 3-5 pages (900 to 1500 words aprox.).
 - Reviews should include: full title of book; full name of author(s) in the same order as they appear in the book; place of publication; publisher; year of publication; number of pages (e.g. xii + 234); ISBN; price (if known).
 - Reviewers are encouraged to send two copies of their review to the Publishers of the book reviewed.
- Submissions should be made electronically (WORD or RTF document for PC).

2. Personal information

Personal and contact information of the contributor must appear on a separate sheet, including the following: *a)* Article title; *b)* Full name of contributor; *c)* Institutional affiliation; *d)* Contact address; telephone number; fax.; e-mail address.

3. Layout

- Manuscripts should be double-spaced and justified throughout, using Times New Roman, 12 points fonts.
- Footnotes will be single-spaced, using Times New Roman, 10 points fonts. Avoid the use of footnotes to accommodate bibliographical references.

4. Quotations

- Use quotation marks in the following sequence (“ ‘ ’”) for quotes not exceeding 4 lines.
- Quotations longer than 4 lines should be indented in a new paragraph.
- References must be incorporated in the body of the text, using the following model: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- When reference is made to more than one author in a parenthesis, these should be separated by a semicolon and arranged chronologically.
- Textual omissions will be indicated by suspension points within brackets [...]; authorial commentary in a quoted text will also appear within brackets.

5. Bibliographical references

- All works cited in the text must appear in the “Works cited” section.
- Surname and initial of the author(s) should appear in SMALL CAPS and BOLD type.

a) Books

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Two or more authors

DU GAY, P.; S. HALL; L. JANES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Book by an editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Article in a Journal or Periodical

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BATE, J. (1999): «A genius, but so ordinary», *The Independent*, 23 January, 5.

e) Chapter or section in a collective book

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» in Hall, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

When the collective book already appears in the “Works cited”, a short reference might be used:

HALL, S. (1992): «The West and the Rest» in HALL, S.; B. GIEBEN (eds.) (1992: 25-37).

f) Year

When there are two or more works by the same author with the same publishing year, they should be listed adding a correlative letter in italics, separated by a space from the year.

Eagleton, Terry (1976 *a*): *Criticism and Ideology*, London, New Left Books.

— (1976 *b*): *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen.

Boletín de suscripción CLR / *Order form CLR*

Si tiene interés en recibir alguno de los números de la revista o suscribirse a la misma, háganos llegar sus datos:

If you are interested in taking out a subscription to the Journal, or receiving any separate volume, fill in the following form:

Nombre:

Name:

Apellidos:

Surname:

Domicilio:

Postal address:

Localidad:

City:

Código postal:

Post Code:

País:

Country:

Correo electrónico:

e-mail address:

Volumen / volúmenes:

Volume/s:

Suscripción anual:

Annual Subscription:

Número de copias:

Number of copies:

Precio por unidad: 12 €. Método de pago: tarjeta de crédito.

Price per item: 12 €. Method of payment: credit card.

Información de la tarjeta de crédito / Credit card details

Tipo de tarjeta / *Credit card type*

Titular / *Name as it appears in card*

Número / *Number*

<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

Fecha de caducidad / *Expiry date*

Igualmente, puede hacer su pedido en la página web de la Revista: www.clr.uji.es

You may make your purchase by accessing the journal's web page: www.clr.uji.es

Enviar a: / *Forward this form to:* Universitat Jaume I
Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec - Edifici Rectorat
12071 Castelló de la Plana - Spain

Contribuciones para CLR

Volumen 11

La revista *Cultura, lenguaje y representación*, ISSN: 1697-7750, abre la convocatoria de recepción de artículos para su próximo volumen, con fecha de publicación de mayo de 2013.

Se trata de una convocatoria abierta a todos aquellos trabajos que adopten el análisis cultural de la naturaleza problemática de la representación, la comunicación o las manifestaciones artísticas (literatura, cine, teatro, artes visuales, etc.).

Cultura, lenguaje y representación es una revista científica orientada al análisis del estado actual de los fenómenos y construcciones culturales, con un énfasis especial en los enfoques que exploran los fenómenos culturales como elemento representativo de un momento sociopolítico específico. También se valorarán los enfoques históricos que contribuyan a comentar el momento presente. La revista acepta tanto tratamientos teóricos como empíricos que se centren en autores o manifestaciones culturales concretas.

Los trabajos no deberán exceder las 6000 palabras de longitud aprox. Y serán enviados a los editores en una de las siguientes modalidades:

Como un attachment de WORD o RTF a la dirección de correo electrónico:

José R. Prado
prado@ang.uji.es

José Luis Blas
blas@fil.uji.es

A través de la plataforma OJS correspondiente a la revista

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr>

Call for contributions CLR

Volume 11

Journal *Culture, Language and Representation*, ISSN: 1697-7750, seeks contributions for its next volume to be issued May 2013.

This is an open Call for works that adopt a cultural analysis to the problematic nature of representation, communication and artistic manifestations (literature, film, performance, visual arts, etc.).

Culture, Language and Representation is a peer-reviewed journal devoted to the analysis of the current state of cultural phenomena and artefacts, thus it favours approaches that explore current events as representative of the cultural zeitgeist. Historical approaches that feed on and/or help explain the present are also welcome.

The journal encourages both theoretical and empirical works that tackle specific works or authors.

Contributions of 6000 words approx. should be sent to the Editors, either as an attachment to

Jose R. Prado
prado@ang.uji.es

or through the OJS platform in which the journal is included.

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr>

Deadline for submissions: 30 October, 2012.

All submissions will undergo a peer-review process and authors will be notified acceptance or rejection of articles in the average time of one month.

La fecha límite de entrega de originales es el 30 de octubre de 2012.

Todos los trabajos presentados serán sometidos a una evaluación externa a ciegas y los autores recibirán la notificación de aceptación o rechazo en un plazo aproximado de un mes.

Para cualquier cuestión relacionada con esta convocatoria o la revista en general, no duden en ponerse en contacto con los editores en las direcciones de correo anteriores.

Cultura, lenguaje y representación está indexada en las siguientes bases de datos: MLA, ABELL, IBZ-IBR, Latindex, ISOC (CINDOC), SCOPUS, EBSCO, Ulrich, ERIH (Int 2). ANEP ranking: A.

For any questions or queries regarding this call for papers or the journal, please do not hesitate to contact the Editors.

Jose R. Prado
prado@ang.uji.es

José Luis Blas
blas@fil.uji.es

Culture, Language and Representation is indexed in: MLA, ABELL, IBZ-IBR, Latindex, ISOC (CINDOC), SCOPUS, EBSCO, Ulrich, ERIH (Int 2). ANEP ranking: A.

CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

MLA Directory of Periodicals

MLA International Bibliography

ABELL (Annual Bibliography of English Language and Literature)

ISOC (Centro de Información y Documentación Científica (CINDOC) del CSIC)

IBZ-IBR

LATINDEX

SCOPUS

EBSCO

ULRICH

ERITT (int. 2)

ANEP (ranking A)



5	PRESENTACIÓN / EDITORIAL
ARTÍCULOS / ARTICLES	
9	Introducción: Artes Secuenciales entre el margen, el arte y la industria. LAURA VAZQUEZ
15	Una aproximación a las <i>geografías imaginarias</i> en la obra de Ignacio Minaverri MARIELA ACEVEDO
35	Políticas públicas de apoyo a la industria cultural de la historieta. Hacia un catálogo de casos LUCIANO BROM
47	<i>Docteur Jekyll & Mister Hyde</i> de Mattotti-Kramsky, el quiebre del verosímil LAURA CECILIA CARABALLO
65	Una lectura palimpsestuosa de <i>Operación masacre</i> : no ficción/cine/historieta ANABELLA CASTRO AVELLEYRA
83	Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina LAURA CRISTINA FERNÁNDEZ Y SEBASTIAN HORACIO GAGO
97	El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas JORGE MONTEALEGRE ITURRA
111	Figuras retóricas verbales y visuales en la conformación de un estilo de autor: las caricaturas políticas del semanario satírico francés <i>Le Canard enchaîné</i> ANA PEDRAZZINI Y NORA SCHEUER
129	«La única verdad es la realidad»: apuntes sobre la noción de «historieta realista» FEDERICO REGGIANI
139	El mundo según el <i>gap</i> . La historieta como filosofía del arte PABLO TURNÉS
155	Sobre el estado de los archivos de historieta en la Argentina: entre investigadores y coleccionistas LAURA VÁZQUEZ
175	El desmontaje de creencias bien fundadas: elementos para una sociología de la historieta ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER
193	RESEÑAS / BOOK REVIEWS

