



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Sexualidades gráficas: sexualización de lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en la revista Fierro, 1984-1992 y 2006-2015

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Alejandra Acevedo

Facundo Nazareno Saxe, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Mariela Alejandra Acevedo

SEXUALIDADES GRÁFICAS.
SEXUACIÓN DEL LENGUAJE Y EXPRESIONES DE LA
DIFERENCIA SEXUAL EN REVISTA FIERRO
(1984-1992 Y 2006-2015)
- volumen único-

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director/a: Facundo Nazareno Saxe

Buenos Aires
2019

Título: Sexualidades gráficas. Sexuación del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en revista Fierro (1984-1992 y 2006-2015)

RESUMEN

Esta tesis doctoral presenta un estudio crítico de la revista *Fierro* en dos de sus tres épocas de publicación a través de un abordaje que combina distintos instrumentos y estrategias de análisis del discurso desde un enfoque feminista. Partimos de la idea de que es posible abordar las propuestas textuales mediante la exploración de los *imaginarios sociosexuales* que se plasman en los textos y que vinculan las creaciones con sus contextos de producción, circulación y lectura.

Al analizar *Fierro* —la que emerge en los años ochenta y la que se comienza a publicar en la primera década de los dos mil— recorreremos la producción textual de más de treinta años de historietas y debates en torno a las identidades, la política, las sexualidades y las relaciones de género. Si bien se trata de ocho años de la publicación en la primera época (cien números entre septiembre de 1984 y diciembre de 1992) y nueve de la segunda época (noviembre de 2006 a diciembre de 2015), el presente trabajo repone tres décadas de transformaciones sociales, políticas y económicas que tienen efectos en el sector editorial de revistas de historietas y en sus representaciones.

Tanto la emergencia de la revista, su cierre y ausencia como su reaparición y agotamiento implican la reconstrucción de un campo de producción creativo atravesado por profundos cambios que coinciden con el inicio de la etapa postautoritaria que comienza con la recuperación democrática (1983) y se extiende hasta la actualidad. La tesis propone observar y analizar cómo se entienden, transforman y plasman concepciones, espacios y expresiones en torno a géneros y sexualidades, que -vinculadas a un esquema binario y jerárquico- suelen rastrearse en las producciones culturales como una tensión entre “lo femenino” y “lo masculino” independientemente de que se trate de la obra de autoras o autores, o como en el caso de las revistas, de textos de colectivos. Esta tensión toma la forma de un *dialogismo sexo-genérico* que suele plasmarse en figuraciones dicotómicas pero que pueden ser desmontadas desde un enfoque crítico.

Para eso, en la primera parte de la tesis proponemos, por un lado, un marco teórico-metodológico que reúna aportes de los estudios culturales en su cruce con los feminismos y, por otro, una aproximación a los estudios transdisciplinarios de historieta de las últimas décadas. En primera instancia, recuperamos distintas tradiciones de crítica cultural feminista, análisis del discurso y sociocrítica que apuntan a construir lo que

hemos denominado una máquina de lectura o una “lectora feminista de historietas”. De ese modo construimos un dispositivo analítico que -basado en los aportes de los estudios feministas, de masculinidades y de disidencias sexuales y en los desarrollos analíticos de la semiótica, la comunicación y los estudios culturales- contribuya a establecer líneas de investigación que se desarrollan desde estos enfoques en el campo de los Estudios de historieta. Esto es, visibilizar que el análisis feminista de la cultura es más rico y complejo que la denuncia del sexismo y el abordaje de estereotipos y que la crítica feminista trasciende el estudio de la representación del “signo mujer” y la obra de las autoras. En segunda instancia, elaboramos una estrategia metodológica que incluye la reconstrucción histórica a partir de archivos, lectura y análisis del discurso de los textos, y entrevistas a actores relevantes. Esto nos ha permitido, por una parte, abordar las revistas como artefacto que condensa una polifonía de voces en un proyecto político-cultural; por otra, analizar las historietas como textos culturales que plasman un conjunto de representaciones que circulan, transforman y son transformadas por el colectivo social.

Luego de la sección teórico-metodológica presentamos el bloque analítico-empírico en el que abordamos, por un lado, los dos proyectos de revistas situados en su contexto histórico social y el mercado editorial en el que se inserta. Allí reponemos -a partir de la textualidad de las revistas y de fuentes secundarias- el contexto de emergencia y circulación, las características de la propuesta comunicacional, sus principales temas y debates, el dialogismo sexo-genérico y la inserción de las autoras en las dos épocas de la revista; reconstruimos el lapso en el que el sector de revistas de historieta se contrae y ausenta de los kioscos y se reconvierte bajo otras dinámicas de producción y consumo. Nos concentramos entonces en algunas de las secciones que nos brindan mayor información para conocer la propuesta del medio: portadas, editoriales y secciones que invitan a la participación, como cartas de lectores y concursos. Finalmente, proponemos algunas interpretaciones en torno a la construcción discursiva de la diferencia sexual en los dos proyectos de revista.

Por otro lado, nos centramos en el análisis de una selección de historietas realistas publicadas en ambas épocas que reunimos alrededor de tres ejes: (1) La construcción signífica de la masculinidad; (2) la construcción discursiva del signo mujer; y (3) la recurrencia de ciertos cronotopos y heterotopías en la representación de tiempo, espacio y fronteras. Se trata de mostrar las posibilidades de análisis de los textos historietísticos desde un abordaje feminista que contemple aspectos formales, temáticos y enunciativos

que tienen anclajes sociohistóricos y que nos permiten pensar la época a través de sus ficciones. Finalmente, presentamos las conclusiones del recorrido y señalamos límites y aportes al campo de los estudios de Comunicación y Cultura a partir de lo desarrollado en el trabajo.

Title: Graphic T(S)exualities. Sexing the language and expressions of sexual difference in Fierro magazine (1984-1992 y 2006-2015)

ABSTRACT

This doctoral thesis presents a critical study of Fierro Magazine during two of its three publication periods through an approach which combines different instruments and strategies of discourse analysis from a feminist perspective. Starting from the idea that it is possible to address textual proposals through the exploration of the *sociosexual imaginaries* which are depicted in the texts and that connect the productions with the contexts of reading, circulation and production.

Departing from *Fierro* -the one that emerges in the decade of 1980 and the one that is published again in the early 2000's- we walk through the textual production from more than thirty years of comics and debates about identities, politics, sexuality and gender relations. Even though we tackle eight years from the first period (one hundred issues between september 1984 and december 1992), and nine years from the second period (between november 2006 and december 2015), this analysis examines three decades of social, political and economic transformations which affect the editorial section of comic magazines and its representations.

Both the emergence of the magazine, its closure and absence, as well as its reappearance and depletion imply the reconstruction of a creative production field penetrated by deep changes that coincide with the beginning of the post-authoritarian stage which starts with the restoration of democracy (1983) and continues until today. This thesis proposes to observe and analyze how the conceptions, spaces and expressions about gender and sexuality are understood, transformed and depicted; these conceptions, spaces and expressions, linked to a binary and hierarchical structure, are usually tracked down in cultural productions as a tension between "feminine" and "masculine", regardless of the gender of the author or authors, or collective texts, such is the case of magazines. This tension takes shape as a gender dialogism which can be seen in

dichotomic figurations but can also be dismantled through a critical approach.

In order to achieve that goal, in the first part of this thesis we propose, on one hand, a theoretical and methodological framework that gathers contributions from cultural studies on its intersection with feminisms and on the other, an approach to comic transdisciplinary studies from the last decades. First of all, we recover different traditions of feminist cultural criticism, discourse analysis and sociocriticism which aim to build what we have called a reading machine or a “feminist woman comic reader”. Thus, we build an analysis apparatus -based on the contributions of feminist, masculinity and sexual dissidence studies and the analytic developments from semiotics, communication and cultural studies- which aids to establish investigation lines that depart from these approaches in the field of comic studies. This means, to make visible that the feminist analysis of culture is richer and more complex than just exposing sexism and addressing stereotypes, and that feminist criticism transcends the study of the “woman sign” representation and the work of women authors. In second place, we elaborate a methodological strategy which includes the historical reconstruction from records, reading and analyzing the discourse from texts and interviews to relevant actors. On one side, this allows us to make an approach to magazines as a device which condenses a polyphony of voices on a political and cultural project; on the other, to analyze comics as cultural texts which depict a set of representations that circulate, transform and are transformed by the society.

After the theoretical and methodological section we present the analytical and empirical segment in which we address on one hand, the two magazine projects located in their social and historical context, and the editorial market in which they are embedded. Here we replenish -departing from the magazine textuality and from secondary sources- the emergence and circulation context, the communicational proposal and its features, its main topics and debates, the gender dialogism and the integration of women authors in the two periods of the magazine; we rebuild the time span in which the comic magazines sector shrinks and is absent on newsstands and reconverts under different production and consumption dynamics.

On the other hand, we analyze a selection of realist comics in both periods which we compile around three lines: 1) The construction of masculinity as a sign; 2) the discursive construction of the “woman sign”; and 3) the recurrence of certain chronotopes and heterotopias in the representation of time, space and frontiers. We try to reveal the

analytical possibilities of comics as cultural texts from a feminist approach which considers the formal, topical, and enunciative aspects that have sociohistorical anchorages, which allows us to reflect on the period through its fictions. To sum up, we present the findings of the itinerary and point out the limits and contributions to the field of Communication and Culture studies that emerge from the development of our work.

AGRADECIMIENTOS

La lista de quienes aportaron a la construcción de esta tesis es extensa y seguramente incompleta. En primer lugar quiero agradecer a María Alicia Gutiérrez que acompañó mi trayectoria desde la licenciatura cuando aún era una estudiante de Comunicación y que desde entonces me sumó a distintos grupos de investigación UBACyT y a espacios de intercambio y discusión sobre géneros y sexualidades como el Grupo de Estudios del IEALC. María fue mi directora de Beca y mi consejera de Estudios a lo largo de toda la trayectoria académica y por cuestiones burocráticas no se le permitió que dirigiera la tesis, pero gran parte de lo desarrollado en estas páginas es fruto del intercambio de años en los espacios que ella habilitó y sostuvo amorosamente. María Alicia leyó la tesis cuando aún era un borrador y orientó mi trabajo. Agradezco también el acompañamiento de Pablo Alabarces, codirector de beca CONICET quien me alentó a continuar la carrera de posgrado cuando era estudiante de Ciencias de la Comunicación y a Laura Vazquez, profesora de quien no solo aprendí muchísimo sino también que me brindó su amistad y con la que compartimos espacios de construcción sobre las historietas como las tres ediciones de los Congresos Viñetas Serias, la revista *Entre Líneas* y el área de Narrativas Dibujadas en la Carrera de Ciencias de la Comunicación. También a Oscar Steimberg y a Marita Soto, quienes primero en la carrera de grado y luego ya en espacios de discusión y debate influyeron decididamente en enfoques y metodologías adoptados a lo largo de los últimos años. Agradezco a mis compañeras y colegas del equipo de Investigación UBACyT dirigido por María Alicia: Dalia Szulik, Andrea Voria, Renata Hiller, Romina Freschi, Anahí Farji Neer y Luján Bargas.

Además de los aportes académicos, la tesis se ha nutrido de los aportes de colegas, autoras/es, editoras/es y lectoras/es del campo de los feminismos y de la producción gráfica, especialmente del mundillo historietístico: Patricia Breccia, Muriel Frega, Maia Venturini Szarykalo, Eleonora Kortsarz, Julia Inés Mamone, Katherine Supnem, Mariana Salina, Camila Rapetti, Cecilia Gato Fernández y Sole Otero son algunas de las autoras, editoras, colegas con las que pensamos cuestiones en torno a representación, feminismo e historieta a lo largo de los años. Con coincidencias y diferencias nos interesa pensar el lugar desde el que creamos e intervenimos. Agradezco a mis colegas historietólogos con quienes discutimos en mesas -en Congresos y jornadas pero también en bares- y aportaron sus miradas y contribuciones, especialmente a Paz Díaz, Hernán Martignone, Javier Hildebrandt, Andrés Accorsi y Marcelo Pulido.

Sin lugar a dudas agradezco el trabajo en torno a feminismo e historietas que colegas como Elisa McCausland en España y Gabriela Borges en Brasil vienen realizando para hacer visible la participación de las autoras en el medio, entre las autoras y editoras colegas y amigas cabe mencionar a quienes participaron en las propuestas de *Revista Clitoris* y sus antologías, *CarnesTolendas*. Política sexual en viñetas y Feminismo Gráfico, todos espacios que influyeron en la propuesta en la que se enmarca la tesis.

También agradezco la amorosa compañía académica de Facundo Saxe, director de la tesis, que además de leerme, me sostuvo y alentó cuando la tarea parecía imposible. La tesis no se habría concretado de la misma forma sin las conversaciones con Diego Rey, sin los aportes bibliográficos de su biblioteca y sin su compañía amorosa.

Finalmente, esta tesis no sería posible sin el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET), con sede en el Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) que financió a través del sistema de becas e hizo posible el cursado del Doctorado de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

INDICE	
RESUMEN	1
ABSTRACT	3
AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	11
<u>PRIMERA PARTE: Marco Teórico-metodológico</u>	16
I. I. Los estudios feministas de la cultura	
Las teorizaciones feministas y los Estudios Culturales	
I. II. Los estudios de historieta	35
Para un análisis e interpretación de historietas: soportes, lenguajes y efectos de lectura	
I.III. Crítica feminista y sexodisidente de historietas	53
1. Las imágenes de la mujer y la denuncia de sexismo	
2. La ginocrítica y la denuncia de exclusión de las autoras e invisibilización de sus aportes	
3. Lectoras nómades o la apropiación de los espacios masculinizados	
I. IV. Estrategia metodológica y el recorte del corpus.	66
<u>SEGUNDA PARTE: Emergencia, cierre, ausencia y retorno de una revista de historietas</u>	74
II. I. Fierro. Historietas para sobrevivientes	74
El Subtemento Óxido y los concursos	
II.II. Transformaciones en el mercado de revistas de historieta	102
II. III. Fierro regresa	113
Género / Generación: una clave de lectura	
Más allá de Fierro	
<u>TERCERA PARTE: Análisis de revistas e historietas</u>	143
III.I. Sexualidades: las revistas y el dialogismo sexogenérico en las historietas	
Algunas discusiones que cruzan las dos épocas	
Mucha muchacha: autoras y lectoras	
III.II. Construcción signica de masculinidad y lazos de homosociabilidad	176
La ciudad y la redención del héroe: <i>Perramus</i>	
Nacionalismo y masculinidad en las narraciones épicas de Enrique Breccia	
Gangsters a la cordobesa: los unitarios de Peiró	
Heridas de guerra en blanco y negro	
Canto a la amistad: Corto Maltés en casa	
A la deriva: Altavista	
Según pasan los años: Vitamina Potencia	
Cieloalto, la ciudad fantástica	
Mi experiencia con Agé y canciones cursis para varones	
III.III. Dibujadas: de compañeras a heroínas	219
Entre la mirada misógina y la victimización	
Ellas rondan las calles	
Custer: una flâneuse debajo del impermeable	
Novedades en el frente: los partes de guerra de Patricia Breccia	

Maitena, muchacha punk	
Dora Bardavid, la joven “cazanazis”	
Sasha, protagonista de post-porno	
Ángela della Morte, migrante de cuerpos	
Otras figuras transgresoras	
III.IV. Espacialidad: la guerra y el sexo en <i>Fierro</i>	258
Fragmentos de la violencia: La Argentina en pedazos	
“Viril convocatoria” y “Las putas de San Julián”	
Malvinas en la historieta	
La batalla de las Malvinas	
Suplemento “Malvinas 30 años”	
Dos portadas por Malvinas	
“Tortas fritas de polenta”	
Guerra y prostíbulos	
Conclusiones	300
ANEXO ENTREVISTA	310
<ul style="list-style-type: none"> • Patricia Breccia • Juan Sasturain • Silvia Maldini y Alejandra Obaya • Diego Agrimbau • Pablo De Santis 	
BIBLIOGRAFÍA	330
FUENTES PERIODÍSTICAS	345
BLOGS	346

A Jenny, Reynaldo, Diego
y a las creadoras y lectoras de historieta.

INTRODUCCIÓN

Leer una revista de historietas desde el feminismo: partimos de la idea de que el feminismo no está en los textos ni en las intenciones de sus autoras/es, sino en algunas coordenadas que se ajustan desde la lectura. Si es posible construir una lectura feminista sexodisidente de la cultura, entonces hay que sistematizar en una propuesta un modelo posible. Esta tesis se interna en las revistas de historieta producidas en los años ochenta y en los años dos mil. Se trata de un material que lejos está de proponerse como plataforma de acción feminista sexodisidente. Tampoco indagamos en la intervención de autoras/es que se proponen desde su obra reflexionar sobre la relación que se establece entre los géneros y las identidades sociosexuales en sociedades en las que impera un binarismo jerárquico. Sin embargo, podemos abordar sus páginas desde una aproximación que nos permita reflexionar sobre la forma en la que la publicación construye y disputa sentidos en torno a géneros y sexualidades.

Nos interesa abordar las revistas de historietas como artefactos culturales que inciden en la producción de subjetividades situadas espacial e históricamente. Es por eso que la revista —como proyecto integral en cada etapa— y sus pequeños relatos ficcionales —como puntos de pasaje entre las dos épocas— funcionan como dos vectores que nos permiten seguir y dar cuenta de algunas transformaciones en la representación de identidades sociosexuales en las últimas décadas.

En *Fierro* nos interesa ver recorridos autorales, momentos que conectan con la historia social y política del país, debates que, ya con varias décadas, siguen teniendo eco en las publicaciones actuales de historieta y que presentan un subtexto de género. Entre la *Fierro* de los años ochenta y la *Fierro* de la primera década de los dos mil transcurren poco más de treinta años en los que se suceden transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas que inciden en las formas de entender y plasmar lo femenino y lo masculino, de cuestionar esas formas, de producir nuevas coordenadas identitarias.

La emergencia de la publicación con Ediciones de La Urraca durante la transición democrática en los ochenta se presenta como un hito dentro del campo historietístico en Argentina, como expresión de una “nueva historieta” y su retorno en 2006 a cargo de la Editorial La Página (Diario *Página 12*) puede ser leído como expresión de la recuperación económica del campo historietil que se había visto duramente afectado durante la década de los noventa.

Decidimos marcar un corte de nuestras indagaciones en diciembre de 2015, lo que

puede parecer arbitrario ya que la segunda etapa se extiende hasta marzo de 2017, pero la decisión obedece, por un lado, a que —aunque la publicación continúa por quince meses más— se puede tomar como cierre del proyecto de revista cultural el cambio de signo político a nivel nacional que da por concluido el ciclo kirchnerista y con eso una serie de propuestas vinculadas. Por otro lado, a mediados de 2015 se acelera un proceso de politización de identidades sociosexuales que se motoriza desde el movimiento feminista y que tiene como síntoma visible las manifestaciones callejeras y mediáticas del “Ni una Menos”, fenómeno que aún tiene efectos en los discursos sociales sobre géneros, identidades y derechos en el presente y que probablemente requiera de un lapso de tiempo prudencial para evaluar sus efectos en las representaciones y espacios creativos.

El objetivo general de la tesis es poder construir un dispositivo analítico que recuperando aportes que la crítica cultural feminista ha desarrollado en cine, arte y literatura permita analizar las producciones narrativas que establecen combinaciones multimodales. Es decir, combinan *modos* entre los que se incluyen la imagen fija y las palabras distribuidas en el plano de la hoja a partir de decisiones de montaje —lo que se denomina “puesta en página”— condicionadas por la cantidad de páginas, el formato, el uso de color, etc. El marco en el que construimos este dispositivo analítico son los Estudios Críticos del Discurso Multimodal (ECDM), que retoman aspectos de la propuesta del círculo de Bajtín, la convergencia de los Estudios Culturales con los Estudios feministas de la Cultura y herramientas de distintas vertientes del análisis del discurso que decantan en la sociocrítica feminista.

La primera parte de la tesis está conformada por tres capítulos. En el primero presentamos la propuesta del marco en el que insertamos nuestras indagaciones: exploramos las bases epistemológicas de la crítica cultural feminista desde una aproximación bajtiniana y reponemos algunos conceptos centrales para un abordaje feminista de la cultura. En el segundo capítulo, delineamos el espacio que ocupan hoy los Estudios de Historieta dentro del vasto campo de los Estudios Culturales y reponemos las líneas de investigación así como los antecedentes de nuestro trabajo. En el tercer capítulo desplegamos el andamiaje conceptual que combina una propuesta de análisis feminista del discurso con las estrategias del análisis multimodal que sintetizamos en el apartado de estrategia metodológica.

En la segunda parte de la tesis presentamos, en primer lugar, las características de los proyectos editoriales que enmarcan la revista *Fierro* en dos épocas —septiembre de

1984 a diciembre de 1992 y noviembre de 2006 a diciembre de 2015— y relevamos las condiciones del mercado de revistas de historietas a lo largo de todo el período. Además de reponer las coordenadas histórico-espaciales a través de documentos, apelamos a la reconstrucción de los proyectos a partir del relato de algunos de sus actores.¹

La tercera parte inicia con el análisis de la *política sexual* de las revistas y algunos de los debates y nudos centrales que cruzan las publicaciones en las dos épocas a partir de editoriales, portadas y correos de lectores enfocándonos en la dimensión de dialogismo sexogenérico que emerge de esos materiales. Le siguen tres capítulos analíticos sobre historietas que tienden puentes entre las publicaciones de las dos épocas desde distintas claves: la puesta en página de modelos de masculinidad, la construcción del signo mujer y la indagación en la representación espaciotemporal a partir de cronotopos y espacios heterotópicos recurrentes. Al final de este recorrido esbozamos nuestras conclusiones.

Nuestro abordaje se estructura en tres niveles: primero, el que vincula el análisis socio-histórico con las características de las publicaciones como conjunto de voces colectivas y de las historietas como relatos ficcionales situados; segundo, un abordaje semiótico-discursivo en el que analizamos las revistas y una selección de historietas a partir de ciertos nudos que surgen y se reiteran en la producción de distintas/os autoras/es y en ambas épocas; tercero, un enfoque interpretativo que, a partir de los dos abordajes previos, nos permite analizar las marcas sexogenéricas de la autoría y la lectora feminista que emerge entre los textos (Thompson, 1990; Golubov, 2011).

El propósito central del trabajo de análisis e interpretación apunta a cooperar en la construcción del campo transdisciplinario de las Ciencias de la Comunicación, específicamente al de los Estudios de Historieta en español (Matly, 2017) en una doble vertiente al proponer, por un lado, la formulación de un modelo de abordaje feminista que combine el análisis sociohistórico, semiótico e interpretativo; y, por el otro, el intento de sumar argumentos a la producción del discurso crítico feminista que ponga en tensión aquellos abordajes que se reducen al análisis de contenido (a los que inexorablemente denuncia como sexistas) o que se limita en el estudio de la producción de autoras.

La estrategia metodológica propuesta por John B. Thompson (1990) nos resulta apropiada y permeable a ser intervenida desde el enfoque feminista que sostenemos.

¹ Ver anexo al final con entrevistas a Juan Sasturain, Patricia Breccia, Pablo De Santis, Silvia Maldini, Alejandra Obaya y Diego Agrimbau.

Thompson apunta a una “hermenéutica profunda” en tres fases: sociohistórica, formal e interpretativa, que nos permitimos abordar desde un enfoque feminista de los Estudios Culturales. No se trata de una novedad, ya que seguimos los pasos de las aproximaciones de Nattie Golubov (2012) tanto en el análisis de los textos culturales como en la problematización sobre autoría y proceso de producción. En ese sentido, funcionan como conceptos clave para nuestro abordaje la **categoría de género** (Scott, 1986; Butler, 1990; Castellanos Llanos, 2006) en tensión con la de **diferencia sexual** (Braidotti, 2004; Lamas, 1995), el concepto de **sexuación** (Collin, 1997) y el de **dialogismo sexo-genérico** (Oyarzun, 1993), que en su conjunto resultan operativos para desestabilizar el esquema binario con el que se suelen abordar los estudios que combinan dos planos de la expresión como pueden ser la palabra y el dibujo y en donde persiste la construcción de jerarquías que se establecen en Occidente entre lo masculino y lo femenino, la razón y la emoción u otros pares de “opuestos complementarios” con los que se suele esquematizar el pensamiento. Para desarmar los abordajes binarios apuntamos a los aportes de enfoques postestructuralistas del feminismo y disidencia sexual, que incluyen conceptos desarrollados por la teoría *queer* (Saxe, 2013) y los estudios sobre masculinidades (Foster, 2005).

Fierro en ambas épocas se presenta como una revista de historietas con marcas explícitas que la identificarían como “masculinista”, desde la elección de su título y el *staff* de producción hasta su pacto de lectura y su propuesta temática, y parecería indicar que se trata de un “club de varones”. Sin embargo, entre sus páginas y en conexión con el contexto de producción y lectura se produce un dialogismo sexogenérico intenso que modela y delinea fronteras entre lo masculino y lo femenino.

De la primera a la segunda época hay una proliferación creciente de marcas que se leerían como *femeninas*, o que —desde nuestro enfoque— exploran el signo mujer para expandir el protagonismo ficcional de personajes femeninos. La tensión en torno a cómo hacerle lugar a *lo femenino*, se puede rastrear desde la representación gráfica hasta las voces de autoras y lectoras que reclaman espacio. Las expresiones sexodisidentes que se presentan minoritarias, y su emergencia nos permite indagar en la forma en la que en los espacios heteronormados emerge/se hace lugar a lo que se percibe como extraño. Desde nuestra perspectiva elaboramos un *locus* o espacio de interpretación: una *lectora feminista de historietas* que recupera las voces de autoras que disputan espacios al interior de la revista en las dos épocas y los relatos que cuestionan la hegemonía que se

presenta como una hermandad masculina. El recorrido por las revistas indica que la presencia de autoras de la primera etapa no se incrementa en la segunda a pesar de que aumenta el número de creadoras en el circuito de producción de historietas, lo que especulamos que incide —junto con otra serie de factores— en el agotamiento del proyecto.

PRIMERA PARTE. Marco teórico-metodológico.

I. I. Los estudios feministas de la cultura

La irrupción en el campo científico —como en el político y en otros espacios de producción material y simbólica— de cuestionamientos feministas ha alentado la construcción de investigaciones en las que las **marcas sociosexuales** son relevantes para el proceso de investigación a la par que ha incrementado la participación de mujeres —históricamente marginadas— en la producción científica de conocimiento. La presencia o ausencia de investigadoras ha demostrado ser relevante para la vigilancia epistemológica frente a sesgos que se naturalizan como universales: quien observa modifica lo observado y los resultados que se obtienen de la observación. Este cuestionamiento adquirió fuerza en la expresión de distintas vertientes de “epistemología feminista” que exploraron alternativas a la concepción clásica de la neutralidad y objetividad de la ciencia. González García y Pérez Sedeño (2002) sostienen que

Frente a la epistemología tradicional, donde el sujeto es una abstracción con facultades universales e incontaminadas de razonamiento y sensación, desde el feminismo se defiende que el sujeto del conocimiento es un individuo histórico particular cuyo cuerpo, intereses, emociones y razón, están constituidos por su contexto histórico concreto, y son especialmente relevantes para la epistemología.

Las nuevas epistemologías o epistemologías críticas tales como las aproximaciones feministas visibilizaron así sesgos de clase, “raza” y género y aportaron una crítica al cientificismo en las ciencias sociales, tanto del sujeto productor de saberes como de la particular elección y recorte de lo que ese sujeto puede ver en determinada época y lugar. Al respecto, en “Abrir las Ciencias Sociales” Immanuel Wallerstein (1995: 29) señala cómo

Ciertas voces disidentes —notable, aunque no exclusivamente feministas— cuestionaron la capacidad de las ciencias sociales para dar cuenta de su propia realidad. El mensaje que dirigían a los investigadores parecía ser el siguiente: “El análisis que ustedes presentan puede ser apropiado para este grupo en particular, pero simplemente no se ajusta a nuestro caso”. A veces, el cuestionamiento adoptaba una forma más radical y ponía en duda el principio mismo de universalidad, alegando que lo que las ciencias sociales consideraban aplicable al mundo entero sólo representaba la visión de una pequeñísima minoría de la humanidad. Además, argumentaban, la visión de esa minoría había llegado a dominar el mundo del conocimiento, por el simple motivo de que esa misma minoría dominaba también en el mundo no académico.

Para articular este planteo, la categoría de “**género**” fue fundamental. Diana Maffía (2007: 85) sostiene que fue a mediados del siglo XX, en la década de los setenta, cuando las feministas se reapropian de este concepto originalmente de la medicina, para diferenciar el sexo biológico de las normas culturales y expectativas sociales por las que machos y hembras biológicos se transforman en varones y mujeres. Fue el inicio del recorrido de una categoría teórica que demostró ser *útil*, en palabras de Joan W. Scott (2008:65), para explicar las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y la forma primaria que adquieren las relaciones de poder.

La conceptualización que realiza Scott resultó un aporte significativo al distinguir los usos descriptivos —que aún hoy se utilizan de forma clasificatoria— de un uso analítico, relacional y que apueste a indagar en la malla de poder en la que opera. Según Claudia Laudano (2006)

[...] la definición propuesta por Joan Scott (1993) se tornó de uso frecuente y predominante. A ello contribuyó su caracterización bipartita pero integralmente conectada, donde el género es “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias que se perciben entre los sexos; y es una manera primaria de significar las relaciones de poder”. (...) Luego, el aporte de cuatro “elementos” en los que se perciben las diferencias sexuales relacionales significó otro aspecto valioso, al propiciar al menos el análisis histórico de dimensiones donde se materializa el género: el nivel de las representaciones simbólicas; los conceptos normativos que enmarcan las significaciones; las instituciones y organizaciones “políticas” y el nivel de la identidad subjetiva. En tal sentido, para la autora “el género aporta una manera para decodificar los significados y para comprender las complejas conexiones que existen entre las diversas maneras de interacción humana”.

Aunque la definición de Scott subraya que la categoría de género contempla pensar el ejercicio de poder y el último de los cuatro elementos señala la estructuración de la subjetividad, algunas autoras como Marta Lamas (2000) señalan que el uso de “género” para pensar la estructura social deja en las sombras la estructuración psíquica y el proceso de sexuación que conecta lo individual con lo social.

Para pensar esta dimensión ha sido útil el concepto de **diferencia sexual** que Lamas se esfuerza en distinguir de diferencia (anatómica) de sexos.² Lamas (2000: 15-16)

² Aunque Marta Lamas es un exponente de las autoras que utilizan el concepto de “diferencia sexual”, no renuncia a la categoría de género, según se observa en el título del libro que la tiene como compiladora (Lamas, 1996), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*.

elabora una definición de **diferencia sexual** que se vincula estrechamente con el psicoanálisis y la existencia del inconsciente.

La diferencia sexual en su acepción psicoanalítica de cuerpo e inconsciente, no es una invención humana, ni es una construcción social; es lo que podríamos llamar sexo/substancia y, al mismo tiempo, sexo/significación. ¿Qué supone replantear desde ahí la disimetría biológica entre los machos y las hembras de la especie? ¿Hay o no una relación contingente entre cuerpo de hombre y masculinidad y cuerpo de mujer y feminidad? El feminismo señala que el hecho de que el cuerpo de mujer o el cuerpo de hombre tengan un valor social previo y distinto tiene un efecto en la conciencia de mujeres y hombres. Pero Bourdieu muestra que masculino y femenino no son transcripciones arbitrarias en una conciencia indiferente, sino que la significación del género está anclada en la biología vivida en el contexto histórico y cultural.

Según la autora, esta dimensión psíquica de la "diferencia sexual" en la que reconocemos nuestra identidad y habitamos nuestro cuerpo no puede ser sustituida por la socialización de "género", ya que de esa forma se pasa por alto las instancias en las que el inconsciente y el deseo marcan al sujeto y elaboran la subjetividad y la sexualidad. Es decir que si solo habláramos de diferencia de género, daríamos por hecho que las identidades subjetivas de hombres y mujeres tienen origen exclusivo en lo social, sin tener en cuenta la vinculación de lo social con lo psíquico.

Claudia Laudano (2006) relata cómo en la academia latinoamericana las posiciones entre estudios de género y abordajes desde la diferencia sexual adquirieron un cariz de versus entre enfoques que instaló el debate como perspectivas antitéticas para la producción feminista de teoría. En esta confrontación, la perspectiva dominante resultó la que consagró a "género" como la categoría analítica científica frente a una siempre sospechosa marca de esencialismo de las diferencialistas.

Judith Butler y Rossi Braidotti, ambas desde el pensamiento postestructuralista, confrontan sus marcos asociados a los estudios de género y a las teorizaciones de la diferencia sexual respectivamente. A lo largo de varios años, las pensadoras han mantenido un intenso diálogo en torno a la construcción discursiva de la diferencia sexual y las posibilidades de transformación social que uno y otro enfoque habilitan.³ Butler

³ Judith Butler entrevista vía fax a Rosi Braidotti en "El feminismo con cualquier otro nombre" (publicado en Braidotti, 2004: 69-106). Posteriormente, el intercambio continúa en intervenciones como *Metamorfosis* (Braidotti, 2002 [2005]), "¿El fin de la diferencia sexual?" publicado en *Deshacer el género* (Butler, 2004 [2006]). En "Butler frente a Braidotti. Sobre la transformación social" Elvira Burgos Díaz (2005) despliega una interpretación en torno a sus debates y aportes, posteriormente Aránzazu Hernández Piñero (2007) retoma estos intercambios en su artículo "Cuerpo a cuerpo con Braidotti y Butler".

sostiene y promueve análisis que incorporen las sexualidades no heteronormativas a los estudios de género mientras que Braidotti entiende que “género” oculta la asimetría en la constitución de lo masculino / femenino. Según Elvira Burgos Díaz (2005), a Butler

Le interesa particularmente establecer alianzas fecundas entre el feminismo y los estudios lésbicos y gays, dos espacios de estudios que se distancian y que se conciben frecuentemente el uno al margen del otro. El feminismo tiende, con demasiada facilidad, a reducir la sexualidad al horizonte de la relación heterosexual y desde ahí conceptualiza la diferencia sexual y la diferencia de géneros, lo que ha podido ser cuestionado en tanto signo de heterosexismo. Los estudios lésbicos y gays, por su parte, oponiéndose al heterosexismo del feminismo, reflexionan sobre la sexualidad, sobre la diversidad de prácticas sexuales, pero concluyen por eludir pensar la diferencia sexual así como muestran indiferencia ante los debates entre los paradigmas del género y de la diferencia sexual.

La crítica hacia el enfoque de la diferencia sexual no esencialista como el que asume Braidotti apunta al carácter heterosexista del que partiría al tomar la escena lacaniana de repudio de lo femenino como base fundacional de la asimetría entre lo masculino / femenino. Elvira Burgos Díaz (2005) señala sin embargo que

[...] el concepto de diferencia sexual (...) reclama la no disolución de las mujeres en otras categorías como género o postgénero pero niega que ello suponga la adopción de una postura heterosexista; crítica que en efecto le arroja la teoría *queer* con respecto a la que la teoría de la diferencia sexual se mantiene, en coherencia, resistente. La diferencia sexual no comparte las posturas del lesbianismo radical, matiza Braidotti, pero el deseo homosexual femenino está en el núcleo de la teoría de la diferencia sexual y no la heterosexualidad.

El debate no está saldado. En lugar de elegir entre las propuestas, nuestra idea es señalar las tensiones y dejar la pregunta abierta: ¿podemos desplazarnos por los problemas que despliegan ambos enfoques, utilizarlos productivamente? Por un lado, con Butler: “evitar una noción quizá demasiado rígida de la asimetría de los géneros” que la diferencia sexual universaliza “reificando de ese modo las relaciones sociales de la asimetría de género en una esfera lingüística o simbólica” (en Braidotti, R. 2004: 81); por otro, con Braidotti: “¿Es posible pensar la normatividad heterosexual sin hacer una borradora de la diferencia sexual como ocurre en Butler?” (Herrera Piñero, 2007: 86)

Frente a los dualismos, Françoise Collin (2008) entiende que tomar posición por un enfoque más cercano al universalismo, en referencia a los Estudios de Género, u otro que se identifique con el pensamiento de la diferencia sexual o diferencialista, reproduce las

dicotomías y binarismos que se intenta desarmar. La filósofa pretende posicionarse en un umbral que también le permita pensar la diferencia sexual de forma no esencialista: define su posición como una "*praxis* de la diferencia de los sexos", es decir, como "un acto transformador en donde la diferencia es una *différance* no determinada *a priori*". No se trataría, entonces, de un hecho ni de una determinación, sino de "un acto de desplazamiento fuera de los lugares, sin asignación del buen lugar. La verdad de los sexos es imposible de decidir y ella se vuelve a decidir en cada momento, en cada acto político o incluso privado." (Collin y Kaufer, 2008:133).

Nos interesa su definición de **sexuación** para pensar la escritura, la constitución de un sujeto sexuado en la representación y su vinculación con la autoría. Collin (1997) expresa que la *sexuación* es una tensión que impregna la materia y la forma de una obra, que recorre los textos producidos tanto por autores como por autoras y que es función de la crítica detectar y hacer visible esta tensión como hipótesis de lectura. Sus preguntas en torno a la función de la crítica feminista resultan pertinentes para pensar la aproximación a nuestra materia:

¿Pero la crítica feminista se define por su exclusivo interés hacia las obras de las mujeres? ¿Presupone que esas obras son siempre diferentes de las obras de los hombres, por el contenido, la forma, el estilo, o el procedimiento de desarrollo? ¿Será que las mujeres mantienen, incluso, una relación distinta a la de los hombres? ¿Cuál sería en esta hipótesis el fundamento de semejante diferencia? ¿Sería ontológico o histórico social? Por último, ¿no habría que superponer a las categorías de hombre y mujer, las relativas a lo femenino y lo masculino que se entrecruzan en cada obra, sea cual sea el sexo al que pertenece el autor? (Collin, 1997:67)

La apuesta de Collin a detectar la tensión y el combate entre lo femenino y masculino en los textos tiene resonancias con el concepto de **dialogismo sexo genérico** propuesto por Kemy Oyarzun (1992, 1993). La construcción de esta categoría —que retoma del pensador Mijaíl Bajtín y su Círculo— le permite a Oyarzun, por un lado, dar cuenta de "la posibilidad de instalar una diferencia femenina en el lenguaje y las producciones simbólicas"; por otro, inserta la reflexión de esta autora chilena "en relación con otras corrientes de la teoría crítica latinoamericana [...] afines." (Salomone, 2007; s/p). Desde una concepción dialogista —y que incluya un concierto de voces— podemos desarmar las dicotomías tan persistentes en los abordajes que tematizan las relaciones de género y cultura.

La deriva de los estudios feministas o posfeministas incorpora en los años noventa la crítica a las identidades como formas discretas y esenciales, esto es, la revisión de

ciertas conceptualizaciones binarias como el concepto de sistema sexo/género (Rubin, 1975) que había resultado útil para operativizar y entender la forma en la que nos hacemos hombres y mujeres en las sociedades de dominación masculina, pero que tendió a postular el sexo como la base natural sobre la que se inscribe el género de orden cultural.

La intervención de Judith Butler (1990) con su concepto de performatividad de género⁴ cuestionó la idea —instalada en la producción académica— de que el sexo fuese la base natural sobre la que se inscribiría el género cultural:

No debe concebirse el género como la mera inscripción cultural de significado sobre un sexo pre-establecido (...) el género debe también designar el mismo aparato de producción por medio del cual se establecen los sexos. Como resultado, el género no es a la cultura como el sexo es a la naturaleza (...) el género es el medio discursivo/cultural por medio del cual se produce una “naturaleza sexuada” o un “sexo natural”, y se establece esta naturaleza y este sexo como “prediscursivo”, o previo a la cultura, como una superficie políticamente neutra sobre la cual actúa la cultura. (Butler, 1990:7)

La construcción de la diferencia sexual —dice Butler— se produce a partir de la iteración de actos discursivos que producen por sedimentación el sexo que percibimos como natural. De modo que las concepciones culturales acerca del género construyen nuestras ideas sobre el sexo, y al mismo tiempo nos permite sostener que éste es previo a la cultura, un dato biológico. La identidad, en la visión de Butler, es una “construcción discursivamente variable” del yo y de sus actos. “Reconocerse” hombre o mujer, por lo tanto, es el resultado de un proceso performativo que se realiza en un contexto cultural.

Gabriela Castellanos Llanos (2016) parte de las conceptualizaciones de Butler para explicar la necesidad de diferenciar la construcción de una identidad femenina o masculina de las expresiones o estilos que llama “generolectos”. Apunta:

Ya en 1990 Judith Butler presentó su tesis de que las identidades de género se construyen performativamente, es decir, por medio de la repetición ritualizada de estilos de gestos y de posturas corporales, a la vez que de actos de lenguaje. Pero no hemos avanzado en la definición de cuál es el contenido específico de esos estilos, en qué consisten, cuáles son sus características. ¿Qué es eso que llamamos femenino, y qué lo que denominamos masculino? En la vida cotidiana todos parecemos saberlo; todos y todas en algún momento describimos una acción corporal o un acto de habla de alguien

⁴ Gabriela Castellanos Llanos (2006) rastrea la idea de que “sexo” no es la base natural previamente en Kate Millet, quien postuló la dimensión política del sexo en *Política Sexual* (1969 [1995]) y en un texto posterior (Castellanos Llanos, 2016) historiza cómo “sexo” fue entendida como categoría política en pensadoras que anteceden la intervención butleriana. Le reconoce a Butler (influenciada por Foucault) el postulado que intersecta discursos y construcción de subjetividades, “lo cual tiene especial relevancia para el estudio tanto de las sexualidades como de los géneros femeninos y masculinos, en toda su diversidad sociocultural.” (2016: 5)

como femenino o masculino, pero ni en las ciencias sociales ni en el análisis del discurso hemos llegado a caracterizar estos estilos. Lo que arguyo aquí es que es la exploración de los generoelectos lo que nos permitirá indagar sobre estos estilos, es decir, sobre lo que en un contexto sociocultural específico se considera masculino y femenino. (Castellanos llanos, 2016: 3)

Estas son conceptualizaciones que nos permiten avanzar en la crítica que proponemos en torno a **textos culturales**. Siguiendo a Iuri Lotman (1996) entendemos “cultura” como un sistema que representa la vida social y colectiva de los grupos humanos regulada, principalmente, por la lengua y representada por **manifestaciones culturales**, a las que podemos llamar **textos**, que cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos (Lotman, 1996:100).

El análisis de la dimensión simbólica de fenómenos sociales implica entender la producción, circulación y transformación de sentidos como parte de un proyecto político que disputa el *statu quo* dominante. Ya que el análisis de las producciones —o **textos**— contempla que éstos vehiculizan valores, visiones de mundo y relaciones de poder. Y también —siguiendo un presupuesto de la sociocrítica feminista— en los textos no cuenta solo lo que estos enuncian y la manera en la que lo hacen, sino también lo que callan, los silencios, los no-enunciados y los no-visibles, lo que permite pensar los textos en una red de interrelaciones en la que confluyen varias prácticas socioculturales.

Las teorizaciones feministas y los Estudios Culturales

Distintas tradiciones y disciplinas habilitan diálogos y cruces entre los Estudios de la Comunicación y la Cultura y la Teoría Feminista, de manera que se puede rastrear la construcción de genealogías diversas que convergen en los Estudios Culturales feministas. Siguiendo a Nattie Golubov (2012a), podríamos pensar el desarrollo de estos dos campos —estudios culturales y estudios feministas— como conjuntos de prácticas analíticas ocupadas de pensar cómo construimos discursivamente la identidad y la subjetividad, lo que la autora sintetiza como “políticas de representación”.

El movimiento de los Estudios Culturales emerge en el Reino Unido en la década de los sesenta en la Universidad de Birmingham, con la pretensión de “analizar los fenómenos culturales como un conjunto de transacciones, procesos, prácticas, tecnologías, instituciones que producen cosas y actividades que son vividas y obtienen sentido y valor de diferentes maneras dentro del entramado no sistemático del que

surgen” (Golubov, N. 2012a: 87). La teoría feminista se institucionaliza a la par de los Estudios Culturales, pero entendemos con Nelly Richard (2009:76) que en cierto sentido las distintas vertientes feministas siempre han sido crítica cultural “por el uso político que le da al análisis del discurso para desmontar a la ‘mujer’ como signo” (2009:76).

La teoría feminista a mediados de los años sesenta del siglo XX logra instalarse en los departamentos de las universidades como ‘Estudios de mujeres’ y posteriormente como ‘Estudios de género’ con la pretensión de comprender las formas en las que se construía la opresión de las mujeres en distintas sociedades y su posible transformación. Las investigadoras nucleadas en el *Women Studies Group* del *Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham* (CCCSB) comienzan a producir —a partir de las lecturas de Althusser y Gramsci— los Estudios Culturales y Feministas desde las producciones de la cultura popular y sus vinculaciones con los medios masivos de comunicación.

Los Estudios Culturales produjeron su objeto de estudio a partir de la exploración de la cultura en tanto espacio en el que se “construye la subjetividad contemporánea entretejida con representaciones mediáticas de toda clase” (Stam, 2000: 261). Esto habilitó el abordaje de textos hasta el momento considerados poco dignos de atención pero que incidían en la modelización de la cultura popular contemporánea, como podían considerarse el rock, las historietas, el cine popular, la televisión o las revistas femeninas. Esta desjerarquización de objetos produjo una “democratización (...) de todos los fenómenos culturales como fenómenos susceptibles de estudio” (Stam, 2000:260). En definitiva, los Estudios Culturales representaron “un desplazamiento del interés por los textos *per se* hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural” (Stam, 2000: 261). Por su parte, la crítica cultural feminista que emerge de los Estudios Culturales y Feministas postuló que el abordaje de estos fenómenos culturales no podía estar exento de un enfoque de géneros y sexualidades, dado que la construcción de subjetividades en las tramas mediáticas nos instan a preguntarnos por la forma en que la ideología patriarcal y la hegemonía masculina producen espacios, roles, representaciones e identidades que podemos analizar en los textos culturales.

Las aproximaciones de Joanne Hollows (2005) y Nattie Golubov (2012a) a los Estudios Culturales y Feministas nos permiten reponer algunas voces silenciadas frente a la usual construcción masculinista que presenta la historia de los Estudios Culturales desde los “padres fundadores”. Nattie Golubov cita la intervención de Sue Thornham, que

en un gesto de rebeldía remonta la historia de los Estudios Culturales a las “madres fundadoras” de la crítica cultural feminista: Mary Wollstonecraft⁵, Charlotte Perkins Gilman⁶, Virginia Woolf⁷ y Simone de Beauvoir⁸. En ellas —dice— se inspiró una segunda generación de pensadoras feministas como Betty Friedan⁹ y Kate Millett¹⁰, consideradas antecedentes de los trabajos de investigadoras de Birmingham como Angela McRobbie, con su estudio sobre cultura de las jóvenes, y Janice Winship, con su análisis sobre revistas para mujeres, quienes realizaron importantes contribuciones en los años setenta (Lovell, 2000:95).

Los desarrollos de estas y otras críticas culturales feministas se plasman en conceptos que nos resultan centrales para este trabajo y que derivan en líneas de investigación que llegan hasta nuestros días. Entre las referencias actuales que podemos mencionar, en primer lugar se encuentra la investigación del Grupo Cuerpo y Textualidad que dirige Meri Torras en la Universidad Autónoma de Barcelona, cuyo equipo se dedica a investigar los cruces entre sexualidad y textualidad a partir de la pregunta “¿tiene género la cultura?” (Clúa, 2008). Isabel Clúa (2008:21) realiza una reconstrucción de los Estudios Culturales feministas que hace dialogar los aportes de Betty Friedan y Angela McRobbie y señala la existencia de un amplio abanico de propuestas:

Pese a que los ejemplos de Friedan y McRobbie pueden entenderse como opuestos en la medida en la que la primera achaca a la cultura popular muchos de los males que atenazan a las mujeres y la segunda la considera un espacio de resistencia ante la cultura dominante en el que las nociones de género y sexualidad también encuentran alternativas, la posición del feminismo respecto a la cultura popular no ha seguido una evolución

⁵ Mary Wollstonecraft (1759-1797) fue una filósofa y escritora inglesa. Escribió novelas, cuentos y ensayos entre los que se encuentra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Murió por complicaciones del parto de la hija que tuvo con William Godwin, uno de los precursores del movimiento anarquista. Su hija fue la novelista Mary Shelley, autora de *Frankenstein*.

⁶ Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) fue una intelectual norteamericana multidisciplinar, muy activa en defensa de los derechos civiles de las mujeres entre finales de 1890 y mediados de 1920. Su obra más conocida es *El papel pintado amarillo* —publicada en 1892—, un relato breve escrito tras una profunda depresión postparto. Su utopía *Herland* (1915) es considerada la precursora de la ciencia-ficción feminista moderna.

⁷ Virginia Woolf (1882-1941) fue una destacada escritora y feminista británica. Escribió novelas, cuentos, ensayos. Su breve escrito *Un cuarto propio* (1929) es un agudo análisis de la situación de las creadoras; allí sentencia: “Una mujer debe tener dinero y un cuarto propio si va a escribir ficción”.

⁸ Simone de Beauvoir (1908-1986) fue una escritora, profesora y filósofa francesa defensora de los derechos humanos y feminista. Escribió novelas y ensayos sobre temas políticos, sociales y filosóficos. Su obra *El segundo sexo* (1949) se considera fundamental en la historia del feminismo.

⁹ Betty Friedan (1921-2006) fue una teórica y líder feminista estadounidense de las décadas de 1960 y 1970. Su libro *La mística de la feminidad* (1963) es considerado clave en la historia del pensamiento feminista.

¹⁰ Kate Millett (1934- 2017) fue una escritora feminista y profesora estadounidense. La publicación de su tesis *Política sexual* (1970) es una intervención clave de la crítica feminista contemporánea.

plácida, pasando del rechazo al interés, sino que es más compleja y comprende diversas aproximaciones.

En segundo lugar, consideramos relevante el exhaustivo trabajo que desarrollan autoras como Beatriz Suárez Briones y Purificación Mayobre en la Cátedra de Estudios Feministas de la Universidad de Vigo. Suárez Briones (2003) utiliza el neologismo “**sexualidades**” en su libro sobre las teorías literarias y la crítica feminista, donde repasa treinta años de abordajes de propuestas de feministas tanto europeas y estadounidenses como latinoamericanas.¹¹ Por último, quisiéramos rescatar el aporte de la filósofa italiana Giulia Colaizzi (1993), quien desde los estudios semióticos feministas de cine recupera la propuesta de Teresa de Lauretis en el abordaje de las tecnologías de género e introduce el concepto de **imaginario sociosexual**.

Colaizzi (1993) señala cómo, a través de los textos, se construye un “imaginario sociosexual” dominante en el que se nos representa al hombre (el uno) como “sujeto” y a la mujer (el otro) como “objeto”, ejemplificados por las figuras de Robinson Crusoe (en la novela de Daniel Defoe) y Pamela (en la obra de Samuel Richardson). Sin embargo, lejos de simplificar este proceso o proponer fórmulas esquemáticas, la autora sostiene además que

[...] el desarrollo crítico-teórico de los últimos veinte años configura una noción más comprensiva de la subjetividad y del imaginario social, entendidos como productos de un marco normativo en el cual otros factores cruciales, además del género, entran en juego para definir la ubicación social de los individuos y su valoración correlativa. La desencialización del género y la redefinición del sujeto en términos de “posiciones de sujeto” impide identificar a las mujeres como totalidad con el “otro” radical y esencial de nuestras sociedades, como víctimas por definición, y nos fuerza a tomar conciencia de los privilegios que las mujeres blancas, occidentales burguesas y heterosexuales, por ejemplo, han tenido respecto de las mujeres y los hombres de otros colores y clases, no europeos y/o homosexuales. (Colaizzi, 2002: 54-55)

Podríamos englobar estos desarrollos bajo la denominación de crítica cultural feminista¹² y señalar que los Estudios Culturales y Feministas son un campo en el que se

¹¹ El concepto *sexualidades* remite a las conexiones entre política de representación y relaciones de poder y ya había sido insinuado antes en el texto de Toril Moi (1988) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. En el ámbito local le dio título a la primera colección de historietas feministas *Clítoris. Sex(t)ualidades en viñetas* (Hotel de las Ideas, 2014), primer volumen del que fui coordinadora y que resultó de la continuidad de las revistas de antología *Clítoris. Historietas y exploraciones varias...* (2010-2013) publicación de la que fui directora.

¹² Los desarrollos de crítica feminista en literatura fueron sistematizados por Irene García (2016) para la revista *Debate Feminista* (consulta en línea); para los desarrollos sobre crítica fílmica feminista se puede

cruzan distintos aportes y, antes que una nueva disciplina, se trata de un espacio en el que convergen el análisis textual, el psicoanálisis, la sociología o la antropología en diálogo con el marxismo, el postestructuralismo y el feminismo. Los Estudios Culturales, en este sentido, habilitan el cuestionamiento en torno a las desigualdades sociales y raciales y, debido a la intervención feminista, a las vinculadas con el género y la sexualidad.

Al interior de los Estudios Culturales feministas se desarrollan distintas propuestas como las que compila Amelia Jones (2010) en *Feminismo y Cultura Visual*. Señala allí, en la introducción a la segunda edición, que la crítica cultural feminista no debería forjarse en el interés de patrullar fronteras, y determinar qué autoras/es o producciones visuales “son o no son feministas” como si fuera un valor inherente a personas, textos u objetos en el mundo. En cambio sostiene que

Cualquier argumento (sea visual o verbal, encarnado, virtual o textual) que se interese en, o pueda ser desplegado para, explorar, las maneras en las que se toma como asunto, se performa, o se proyectan identidades generizadas es, en cierta medida, feminista, o al menos es útil para un estudio feminista de la cultura visual o de otras clases de cultura. (Jones, 2010: 2; traducción propia)

Y más adelante considera que la crítica feminista no es uno más de los caminos dentro de los estudios culturales, sino que es una vía regia para comprender la cultura visual:

[...] el feminismo no es un complemento, o un modelo crítico dentro del paraguas más amplio de estudios de la cultura visual o los estudios culturales. Por el contrario, el feminismo es una de las formas más importantes y que nos puede resultar más útil para llegar a un entendimiento de la cultura de la imagen en la que estamos inmersos, sobre todo porque el feminismo es uno de los innumerables discursos que surgieron en relación simbiótica con el ascenso de la Modernidad misma —coincidente con el desarrollo de la cámara, las imágenes de los medios de comunicación y, en definitiva, de la cultura y la imagen moderna— y podría decirse que alcanza su punto culminante con la disolución de la modernidad o su transformación en posmodernidad. (Jones, 2010:4)

Coincidentemente, David W. Foster señala que una óptica *queer* para el abordaje de la cultura no trataría —o no exclusivamente— del análisis sobre temas sexodisidentes o abordaría solo la obra de autorías identificadas con la disidencia sexual. En su propuesta (Holcombe, 2012), la óptica *queer* puede tomar como plataforma de exploración cualquier textualidad desde un enfoque “torcido”.¹³

consultar F. A. Zurian Hernández, y B. Herrero Jiménez (2014).

¹³ Existen discusiones sobre el uso del término “queer” y su potencial crítico en América Latina. Con la

Foster nos permite introducir en nuestro trabajo los aportes y las discusiones vinculados al desarrollo de los Estudios de Masculinidades, por un lado y de la crítica que emerge en torno a los Estudios Gay-Lésbicos (más ampliamente, Estudios Sexodisidentes),¹⁴ que nos habilita una serie de conceptos para abordar los textos culturales.

Por un lado, los estudios sobre masculinidades permiten comprender la constitución de distintas formas de habitar la masculinidad y construir lazos de *homosociabilidad*, concepto que Eve Kosofsky Sedgwick (1985) construye para analizar las relaciones afectivas entre varones en sociedades que sancionan el deseo homoerótico.

Kosofsky Sedgwick es considerada pionera dentro de un espacio crítico que incorporó como eje las coordenadas de las sexualidades a los análisis feministas que se centraban en las relaciones opresivas entre hombres y mujeres. Así, las críticas del feminismo interseccional repensaron las posiciones de sujeto como una matriz y no como una sumatoria de opresiones.

Una revisión de los Estudios de Masculinidades nos permite señalar algunos de sus conceptos centrales: el **Modelo de Masculinidad Hegemónica** (MMH) desarrollado por la socióloga R. Connell (1997), se refiere a una construcción ideal e inalcanzable que requiere la constante y permanente prueba de virilidad, de que “se es hombre”. Eleonor Faur (2007:206) lo señala en estos términos:

Entre los atributos de la masculinidad hegemónica contemporánea, estudios realizados en distintos países latinoamericanos coinciden en resaltar componentes de productividad, iniciativa, heterosexualidad, asunción de riesgos, capacidad para tomar decisiones, autonomía, racionalidad, disposición de mando y solapamiento de emociones —al menos frente a otros varones y en el mundo de lo público— .

Este Modelo de Masculinidad Hegemónica se solapa en la llamada “masculinidad tradicional”, que se encuentra en jaque desde distintos modelos alternativos que disputan

intención de descolonizar el término, académicas y activistas han optado por escribirlo en español, como suena fonéticamente: cuir. Usamos estudios sexo disidente o teorizaciones *queer* para señalar un campo amplio en el que discuten los estudios gay lésbicos, la crítica a este binarismo que hacen los estudios trans y las praxis *queer*/cuir y otras expresiones que se definen como “teoría torcida” o estudios transmaricatorta. Nuestro interés en algunos aspectos de sus planteos para la crítica cultural apuntan a los cuestionamientos que realiza a la matriz de construcción excluyente, binaria y jerárquica teniendo en cuenta las advertencias que su uso acrítico conlleva en la teorización. Para la discusión remitimos a Brad Epps (2008); para un panorama sobre el debate en torno a la posibilidad de construir cuestionamientos desde coordenadas latinoamericanas -o hacer una praxis cuir- ver Rivas San Martín (2011) y Saxe (2018).

¹⁴ Nos referimos a la deriva de los estudios gaylésbicos a partir de las intervenciones que se enmarcan dentro de la teoría *queer* y que tienen antecedentes latinoamericanos en los planteos de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel. Para una genealogía del concepto “sexodisidencia” en la región ver Saxe (2013).

otras formas de construir una identidad masculina sin que eso signifique *per se* relaciones de género más igualitarias. Podemos señalar que además de la masculinidad hegemónica como un ideal inalcanzable, de la masculinidad tradicional como la naturalización de roles, espacios y expectativas que cristalizan en formas de ser / hacerse / mostrarse hombre en determinadas épocas, también se puede pensar en masculinidades disidentes, como las que asumen las masculinidades de mujeres y lesbianas (Halberstam, 1998); y las transmascariedades (Vidal Ortiz, 2011) construcciones identitarias que describen manifestaciones de masculinidad desarrolladas por personas asignadas como mujer al nacer. Se trata de pensar los cruces de géneros y sexualidades, algo que recientemente empieza a incorporarse a los estudios sobre masculinidades que cruzan sus indagaciones con los estudios de sexodisidencias.¹⁵

Una constante en los estudios de masculinidades es el concepto de mandatos que se les exige a los aspirantes a “hacerse hombre” en sociedades de dominación masculina. Algunos de estos mandatos se han debilitado, mientras que otros permanecen vigentes o se reactualizan. Susan Brownmiller (1975) y Rita Segato (2010) analizan prácticas históricas y naturalizadas como la violación en tanto práctica que les otorga poder a cisvarones heterosexuales¹⁶ como colectivo dominante por sobre las mujeres y otras identidades feminizadas. La provocativa premisa de Brownmiller que señala que la violación es “ni más ni menos que un proceso consciente de intimidación por medio de la cual *todos los hombres* mantienen a *todas las mujeres* en un estado de temor” es para Jean Franco (2008:16) demasiado burda, ya que generaliza lo que Rita Segato (2003:21) define como “violación cruenta” (el delito vinculado al ataque sexual callejero) hacia todas las formas de violencia sexual: no distingue por ejemplo las violaciones en contextos bélicos donde opera como arma de guerra de las que suceden al interior de las familias. Aun así, el estudio de Brownmiller permite iluminar el concepto de “cultura de la violación”.¹⁷ De

¹⁵ Para un panorama de los Estudios de Masculinidades en América latina consultar Branz (2017), Un abordaje que incluye una pluralidad de enfoques puede consultarse en la compilación de artículos de la Universidad de La Plata *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (Maristany y Peralta, 2017). Para un panorama regional de los estudios de transmascariedades se puede consultar Cabral (2006). La Furcia, (2016), para un estudio sobre masculinidades en mujeres y lesbianas (Halberstam, 2008), val flores (2013).

¹⁶ Cisvarones heterosexuales define con más especificidad las posiciones de privilegio que intersectan corporalidad, identidad, orientación sexual y expresión de género y hace visible las jerarquías sexogenéricas que se construyen en el sistema binario heteropatriarcal. El prefijo “cis” describe a las personas no trans* (travesti, transgéneros, transexuales). “Cisgénero” es un término acuñado por el científico transactivista Carl Buijs en 1996, quien propuso el término latino cis —de este lado— como opuesto a trans —del otro lado— para nominar a las personas que asumen una identidad que se corresponde con la asignada al nacer.

¹⁷ La conceptualización de “the rape culture” (Herman, 1984) apunta a una trama de discursos que

manera que una lectura no literal de su trabajo pionero publicado en *Against Our Will. Men, Women and Rape* podría señalar que la violación que *algunos hombres* cometen contra *algunas mujeres* infunde un temor colectivo que otorga un plus de poder a *todos los varones hetero cis en su conjunto* independientemente de su nivel de participación en violaciones o formas de violencia sexual concretas. Visibilizar la cultura de la violación, la forma en la que varones y mujeres participamos en la construcción de un sentido común sobre lugares, acciones, vestimentas, horarios apropiados o inapropiados parece complementar el carácter disciplinante que Segato le adjudica a la violación como acto comunicativo entre pares y hacia el colectivo de mujeres e identidades feminizadas que resulta castigado.

Como correlato del mandato de violación podemos señalar el mandato de heterosexualidad que, por un lado, nos permite introducir el concepto de homosociabilidad utilizado por Eve Kosofsky Sedgwick para el análisis de obras literarias en su célebre ensayo *Between Men* (1985) y, por otro, nos ayuda a comprender este *continuum* de homosociabilidad entre la heterosexualidad y la homosexualidad como una primera aproximación a la crítica al binarismo que desarrollan las teorizaciones *queer*.¹⁸

Atilio Rubino (2017) ha retomado la idea desarrollada por Eve Kosofsky Sedgwick sobre los vínculos entre hombres estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad para pensar vínculos entre varones en el cine de habla alemana. La propuesta de analizar los vínculos intermasculinos en la pantalla apela al concepto de *continuum* de homosociabilidad en donde se establecen distintas relaciones entre varones que niegan el deseo homosexual. Desde esta perspectiva, heterosexualidad y homosexualidad no constituyen dos expresiones de la sexualidad contrarias en una nueva formulación binaria y excluyente, sino que las relaciones entre hombres —los lazos de

naturalizan y estetizan la violencia: “La imagen de las relaciones sexuales entre hombres y mujeres en libros, canciones, publicidades y películas es con frecuencia la de una relación sadomasoquista ligeramente velada por una fachada romántica. Por lo tanto, en nuestra sociedad es muy difícil diferenciar la violación de las relaciones heterosexuales “normales”. De hecho, nuestra cultura puede caracterizarse como una cultura de violación porque la imagen del coito heterosexual se basa en un modelo de violación de la sexualidad.” [the imagery of sexual relations between males and females in books, songs, advertisements and films is frequently that of a sadomasochistic relationship thinly veiled by a romantic facade. Thus, it is very difficult in our society to differentiate rape from “normal” heterosexual relations. Indeed our culture can be characterized as a rape culture because the image of heterosexual intercourse is based on a rape model of sexuality].

¹⁸ Utilizamos “teorizaciones *queer*” como sugiere David W, Foster (Holcombe, 2012: 197) ya que, al igual que los feminismos (en plural), las coordenadas de producción de conocimiento sobre sexodisidencias expresan distintas urgencias y objetivos. Sobre la recepción de la teoría *queer* en Argentina y su institucionalización académica ver Saxe (2013:105-107).

homosociabilidad— se hacen “inteligibles mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implican a una mujer” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 27 citada en Rubino, A. 2017: 54).

Los Estudios Gay Lésbicos, de disidencias sexuales, y/o posteriormente los estudios *queer* resultan relevantes para el abordaje de textos culturales que pretenden comprender no solo cómo se articula cuerpo, género y deseo, sino también el propio ordenamiento de la lógica binaria que aparenta coherencia entre esos elementos y supone una matriz de inteligibilidad que fabrica lo normal / patológico, lo natural / cultural, o lo masculino / femenino como órdenes diferenciales y excluyentes.

Elsa Dorlin (2009) entiende la teoría *queer* más como una *praxis queer*, por lo que podemos pensarla entonces —desde la crítica— como una lectura subversiva que permita desmontar algunos binarios. Señala Elsa Dorlin (2009: 95-96):

Las prácticas de resistencia, pues, no remiten a la utópica abolición del “sexo”, sino más bien a la subversión del sistema dominante, fundado en el dimorfismo (macho/hembra, masculino/femenino), el causalismo (anatomía/ethos, sexo/género —entendido aquí como las acepciones cultural y socialmente admitidas de lo femenino y lo masculino—) y el heterosexismo (heterosexualización del deseo y falocentrismo).

Se trata de aproximaciones a la construcción discursiva de géneros y sexualidades que impugnan los residuos esencialistas para pensar los procesos de constitución y las tecnologías de representación.

Entendemos entonces que estas y otras conceptualizaciones resultan útiles para una crítica cultural de textos que construyen este tipo de vínculos en sus tramas narrativas y que a partir de esta combinación de enfoques y herramientas podemos hacer una lectura más productiva que enriquezca las interpretaciones. Sostiene Diana Maffía (2007: 69) que a la hora de hacer ciencia y pensar en las construcciones cognoscitivas

No se trata de sustituir una estrechez mental por otra, ni de complementar perspectivas masculinas y femeninas, sino más bien de una transformación de las categorías mismas de masculino y femenino, de mente y naturaleza. Buscando así una ciencia que permita la multiplicidad, la supervivencia productiva de diversas concepciones del mundo y sus correspondientes estrategias.

Nos interesa entonces, incorporar un último aspecto para cerrar este apartado teórico. Se trata de algunos aportes de la Geografía feminista en el análisis de la espacialidad que nos resultan de utilidad para pensar los análisis de los textos culturales y las producciones mediáticas, artísticas, comunicacionales.

Edward Soja (2010) 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 lo que le permite postular una “imaginación geográfica” que conforma una dimensión insoslayable como lo son la imaginación histórica y la imaginación social. El esfuerzo con el que geógrafas/os insisten en que todo fenómeno social debe ser considerado en su aspecto sociohistóricoespacial, implica incluir en todo análisis una dimensión poco tenida en cuenta, según Soja (2010:185), y que por esa razón, es la que mayor énfasis precisa:

Estudiar la historicalidad 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.

La perspectiva feminista en geografía puede brindarnos claves de lectura en torno a la representación espacial, el uso diferencial que hacemos según coordenadas de sexo, género, sexualidad, edad, estatus. La producción espacial marcada por estas coordenadas y su representación en los textos ha sido producto de intensos debates para la geografía humana. Según Doreen Massey,

[...] 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. (...) Y esta estructuración genérica de espacio y lugar simultáneamente refleja las maneras como el género se construye y entiende en nuestras sociedades, y tiene efectos sobre ellas. (1998:40)

Distinguimos entonces lo que entendemos por *lugar* y lo que consideramos *espacio*: 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.

Por otra parte, Gillian Rose (1999) considera la espacialidad como el resultado de la relación entre discursos, fantasías y corporalidad situados entre el yo y la otredad. La espacialidad sería un proceso y un producto —siguiendo el desarrollo que Judith Butler hace del género— que tiene carácter performativo. Es decir que, en ambos casos, el género y el espacio están realizándose pero no preexisten al acto mismo del sujeto que se constituye en esa instancia. 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 en un esquema binario que produce 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 estatus que exige la matriz de heterosexualización binaria. Lo que queda por fuera marca el límite del sujeto dominante y reafirma su identidad. De esa forma, género y espacio se co-construyen operando uno en otro.

Pensar la espacialidad también implica pensar los tránsitos y las permanencias, las metáforas que utilizamos para representar lo masculino como móvil y hacia afuera y lo femenino como quieto e interno. Los espacios abiertos y los espacios de encierro construyen a lo largo de discursos y narrativas formas de entender el signo varón y el signo mujer. Nos interesa por eso explorar en las revistas que ponen a circular narrativas gráficas la forma en la que se conceptualiza la movilidad y la espacialidad como claves de lectura para la “sexualización” discursiva.

La co-construcción género-espacial puede ser ejemplificada con los desarrollos que Griselda Pollock (1988) ha realizado a partir del análisis de obras de arte desde la perspectiva espacial y desde un enfoque feminista. Su interés por los “espacios de la feminidad” construidos por las autoras en su práctica, a partir de la conciencia de subordinación que éstas podían desarrollar como consecuencia de los sitios que encontraban vedados, resulta de utilidad metodológica para el análisis de obras artísticas y producciones comunicacionales.

También Jorge Luis Peralta (2013) realiza un análisis espacial interesado en acotar las geografías homoeróticas en la literatura argentina. Peralta parte de las nociones “espacio social” y “heterotopía” para abordar el cruce de sexualidad y emplazamientos en

la representación textual. El concepto de heterotopía de Michel Foucault (1966; 1967) también es utilizado para abordar los “espacios de masculinidad” en la crítica de historietas que realiza David W. Foster (1989, 2016).¹⁹ Este autor retoma la conceptualización sobre heterotopías planteada por Michel Foucault en dos conferencias radiofónicas de 1966 que un año después plasma en su texto sobre los *espacios otros*.²⁰

Las heterotopías son para Michel Foucault (2008) las formas en la que espacio y tiempo inciden en la construcción de subjetividades. Se trata de emplazamientos de resistencia en tanto “lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos.” La utilidad de este concepto, implica para el análisis cultural, comprender las superficies textuales como espejos heterotópicos que pueden poner en conexión las condiciones de producción de los textos con sus contextos histórico-sociales.

Foucault entiende que estas heterotopías vinculadas entre sí como puntos de pasaje: establece una serie de principios que permiten reconocer las fronteras o umbrales de las heterotopías por su tipo (de crisis o desviación), su reconocimiento a lo largo del tiempo, su capacidad de yuxtaponer espacios, su especial vinculación con el tiempo (heterocronías), su accesibilidad a través de ritos de pasaje y su función (rol ilusorio o compensatorio). Las heterotopías que reconoce Foucault en su texto son tan variadas como la cárcel y el prostíbulo, los museos y bibliotecas, las ferias y pueblos de veraneo, los viajes de boda y los transportes que trasladan contingentes de un punto a otro.

Un concepto que podemos poner en diálogo con el de heterotopía es la textualización de los cronotopos. Mijaíl Bajtín introduce su uso en dos artículos: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1937-1938) y “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” (1970), en los que distingue y vincula la cronotopía real y los cronotopos artísticos. El cronotopo bajtiniano según Pampa Arán

¹⁹ Nos interesa especialmente el trabajo que viene realizando David William Foster desde los años ochenta, cuyos estudios sobre la producción cultural en América Latina (con énfasis en Argentina) recorre la literatura, el cine, la fotografía y las historietas desde enfoques que parten de los estudios feministas y gaylésbicos. Es iluminadora la entrevista que le realizan Julie Liriot y Nuria Morgado (2005), donde se repone parte de su trayectoria e intereses. En 2016, Foster publica un libro dedicado a las historietas de Argentina y Brasil, e incluye en la primera parte cinco capítulos que se vinculan directa o indirectamente a la producción de historietas de la primera época de *Fierro*.

²⁰ “Utopías y heterotopías” y “El cuerpo utópico” resultan textos germinales de lo que luego desarrollará en *De los espacios otros* (1967). Ambos textos son las desgrabaciones 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 dedicada a la relación entre utopía y literatura. La traducción es de Rodrigo García para la revista mexicana *Fractal* n° 48 Enero-Marzo 2008. Hay versión digital.

(2016: 151) pretende “asir en el espacio al tiempo humanizado, o mejor, sus huellas, en su materialidad concreta”. La autora sostiene que,

las cronotopías reales son configuraciones discursivas culturales y, como tales, son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos. Bajtín emplea con frecuencia el término “asimilar” para dar cuenta de esa operación interactiva, cuasi osmótica, que ejercita el arte con respecto a los contextos culturales entre los cuales vive y se desarrolla y a los cuales también fecunda (...).

El análisis espacial en los textos desde una perspectiva de géneros y sexualidades nos permitirá comprender cómo la diferencia sexual se intersecta con los lugares y la manera de transitarlos. El aporte de la geografía feminista, en este sentido, ha señalado estas posibilidades que apuntan a la necesidad de considerar la espacialidad constituyéndose en relación con las marcas de género y orientación sexual además de las de clase y etnia, entre otros cruces identitarios que afectan las formaciones espaciales y sus usos (Massey, D., 1998; Rose, G., 1999; Soja, E., 2010).

Como señalara más arriba Doreen Massey (1998: 40), cuerpo, geografía y grados de movilidad, o posibilidades de transitar y apropiarse de los espacios pueden ser categorías de análisis para el abordaje de las narrativas. Walter Benjamin fue pionero en incorporar la figura del *flâneur* en las reflexiones de la crítica cultural, pero tal vez, el estudio más exhaustivo al respecto puede hallarse en Dorde Cuvardic García (2012), quien sistematiza muchos de los ensayos escritos a lo largo de cincuenta años en *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Allí, Cuvardic García define las prácticas de “callejeo” o *flânerie* en su emergencia histórica en las urbes europeas de la modernidad asociada a la figura del cronista de la vida metropolitana y reconstruye las marcas del *flâneur* como un varón heterosexual de profesión liberal. También su ensayo rastrea la emergencia de la *flâneuse*, la mujer que transita libremente la ciudad sola o en compañía de otras mujeres y presenta la discusión sobre su posibilidad de su existencia, su uso crítico y su presencia en las producciones culturales. El quinto capítulo que le dedica a este tema se propone “realizar un recorrido por todas aquellas discusiones que han asumido o problematizado la figura de la *flâneuse* como concepto teórico útil para la crítica cultural.” al tiempo que analiza “algunos textos literarios y cinematográficos donde se representa la experiencia de la mujer que callejea en el espacio público” (Cuvardic García, 2012: 169). Retomaremos su propuesta para el análisis de las historietas.

Finalmente, queremos señalar que los elementos de la geografía en su cruce con el feminismo nos ayudan a pensar y abordar lo que Rosi Braidotti (2000) denomina “identidades nómades” en tanto *figuraciones* que se construyen en los relatos de circulación social. Con el concepto de *figuración* nos alejamos de la idea de **representación** en el sentido clásico y —tal como plantea Braidotti (2000:30)— nos proponemos entender estos discursos ficcionales como “imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad”. En esta proliferación de imágenes alternativas, Braidotti (2000:81) señala la importancia que tienen los textos de la cultura popular: “Lo que anhelo es una mezcla e integración de las formas feministas populares de pensamiento en el discurso de corriente dominante, pero que para ello no haya que pagar el precio de que se homologuen las primeras con el segundo” y señala una tarea de la crítica feminista: “reelaborar las formas establecidas de representación, consumirlas desde adentro” (2000:82) apropiarse de ellas con el fin de engendrar algo nuevo.

I. II. Los estudios de historieta

El desarrollo de los Estudios de Historieta en español tiene varias décadas y exponentes tanto en España como en América Latina. Se trata de un campo en construcción y expansión que reúne a investigadoras/es académicos e independientes de distintas disciplinas, principalmente de la Historia e Historia del Arte; Comunicación, Semiótica y Artes Visuales; Sociología y Letras, entre otras posibles.

La historia de la crítica cultural literaria y su apertura hacia los estudios de textualidades que trascienden el libro y el texto escrito pueden guiarnos para comprender este abanico de propuestas que se abre desde las primeras aproximaciones formalistas y estructuralistas para luego incorporar, a los marcos de interpretación de expresiones de textos multimodales, el contexto sociohistórico y la crítica político-ideológica.

Podemos reconstruir la emergencia de los estudios de historieta y sus principales debates a partir de algunas coordenadas temporales y geográficas en las que se posicionan abordajes de analistas así como los problemas que enfocan y las líneas de investigación que abren. Al tratarse de un campo en construcción, transdisciplinar y en transformación, señalaremos algunos de sus hitos en Europa, Estados Unidos y América Latina y nos detendremos especialmente en los Estudios de Historieta y Humor Gráfico en Argentina. Nos interesa recuperar especialmente los análisis discursivos y semióticos

del lenguaje historietístico en el cruce con la perspectiva de género o los abordajes feministas y sexodisidentes.

Entre los aportes que inauguran el campo de los Estudios de Historieta existen autores y libros que resultan insoslayables: en primer lugar, la propuesta semiótica, representada principalmente por Umberto Eco (1964) y su libro de cabecera *Apocalípticos e integrados*; en segundo lugar, la lectura ideológica vinculada a la aproximación marxista que realizan en *Para leer al Pato Donald* Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1972); y una tercera vía que oscila entre la prensa cultural de carácter divulgativo y una aproximación sociocultural de corte histórico ocupada sobre todo en los aportes realizados por distintos autores al medio. En este espacio conviven los trabajos de Javier Coma (1983) en España y Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno en Argentina (Record, 1980). Estas tres líneas de investigación que se mencionan —semiótica, crítica ideológica y sociohistórica— pueden presentarse combinadas, pero una de ellas suele ser dominante dentro del discurso académico que toma por objeto el lenguaje historietístico (ver Berone, L. 2009; Vazquez, 2012).

La construcción del campo suma trabajos de autores y estudiosos que desde la semiótica, el análisis del discurso o la historia social y cultural realizan valiosos aportes. Destacamos la obra de Roman Gubern junto a Luis Gasca, en un grueso volumen enciclopédico reeditado en 2011 donde desmenuzan los recursos semióticos a los que apela el lenguaje del cómic²¹: modos verbales (cartucho de narración en *off*, globos de diálogo y pensamiento, onomatopeyas, etc.); modos visuales (figuraciones estereotipadas para héroes y heroínas, villanas/os, símbolos cinéticos, entre otras convenciones gráficas); modos de montaje y situaciones arquetípicas, entre los distintos elementos que se combinan en el plano.

La investigación sociosemiótica de las historietas también cuenta con el aporte del crítico italiano Daniele Barbieri (1991) quien en *Los lenguajes del cómic* presenta dos ideas fundamentales: por un lado, plantea que los lenguajes no son meros instrumentos que se utilizan para la comunicación, sino que son *ambientes* en los que las personas vivimos, y éstos determinan lo que queremos y lo que podemos comunicar. Por otro lado, señala que los lenguajes no constituyen mundos separados, sino que, funcionan como

²¹ El uso del término hispanizado “cómic”, proveniente del anglosajón *comic*, ha sido adoptado de manera mayoritaria para referirse a las particularidades del lenguaje historietístico y puede entenderse como parte de la influencia y dominación cultural de la industria estadounidense en el mercado internacional de la producción de narrativa dibujada.

aspectos diversos de un ambiente global de comunicación en el que se encuentran estrechamente interconectados y en continua interacción. Su libro dedica sendos apartados a los elementos que componen el lenguaje y las relaciones del lenguaje historietístico con las artes plásticas, el cine, la literatura, la fotografía, el teatro y el diseño. Un trabajo más reciente es el de Ángel Muro Munilla (2004) quien, en *Análisis e interpretación del cómic*, elabora una propuesta metodológica sustentada conceptualmente en la elaboración de herramientas de la narratología y la semiótica para el abordaje de las narrativas gráficas. En esta línea también encontramos el tratado de Rubén Varillas (2009) *La arquitectura de las viñetas* en donde el autor recupera los aportes de Will Eisner, Scott McCloud y Roman Gubern —entre otros— para desplegar un abordaje sobre distintos aspectos de la historieta. Varillas desarrolla una tipología de personajes al tiempo que se detiene en la voz narrativa y su vinculación con p las macroestructuras narrativas. También analiza las viñetas como elemento espacial integradas en la composición de la página y aborda distintos tipos de plano, la gestión del tiempo en el discurso, los factores de cohesión de los elementos que componen el cómic,, entre otros elementos.

En Argentina, existe una abundante literatura sobre análisis de historieta que se remite a las exploraciones en un primer momento llevaron adelante Oscar Masotta (1970) y Oscar Steimberg (1977, 2013), y una segunda exploración de estudios signados por la prensa cultural en donde se destacan las publicaciones de Jorge B. Rivera (1981, 1992) sobre lo que llamó “las literaturas marginales” y que se enmarca en preocupaciones en torno a la cultura popular trabajando en diálogo con Aníbal Ford y Eduardo Romano (Rivera, Romano, y Ford, 1985). Posteriormente, y en reflexiones que parten desde la propia práctica de producción, podemos situar la crítica de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno (1980), Juan Sasturain (1995) y Pablo De Santis (1992, 1993, 1998) quienes producen textos sobre el lenguaje historietístico para revistas como *Fierro* o *Skorpio*.

El renacimiento de la crítica académica puede fecharse oficialmente con la publicación de la investigación de Laura Vazquez (2010) y las tesis que dirigió posteriormente, principalmente las de Pablo Turnes (2011, 2016) y la de Amadeo Gandolfo (2014). Con *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* Vazquez (2010) puso en circulación su tesis doctoral defendida en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2009) y recuperó los estudios de historieta como problema de investigación de las ciencias sociales tras su auge en los años sesenta

y setenta. Su aporte articula abordajes desde la sociología de la cultura, la historia cultural y la comunicación con el objetivo de analizar y explicar las vinculaciones entre arte, oficio y cultura de masas que se tejen en el mercado de producción de historietas en Argentina entre 1968 y 1984. El trabajo de Vazquez que llega hasta la emergencia de *Fierro* en la transición democrática resulta, entonces, un antecedente insoslayable para este trabajo.

El trabajo de la historiadora del arte Florencia Levín (2015) sistematiza en su *Humor gráfico. Manual de uso para la historia* (Ediciones UNGS, 2015) exploraciones sobre el lenguaje del *cartoon* y la historieta vinculadas a su tesis doctoral *La realidad al cuadrado. Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario Clarín (1973-1983)*, defendida en 2010 y publicada posteriormente por Siglo XXI (Levín, 2013). Levín desarrolla las particularidades de la tira diaria publicada en periódicos y sus diferencias con la historieta episódica o serializada en revistas de antología. Un antecedente de su trabajo es el realizado por Hernán Martignone y Mariano Prunes (2008), que en *Historietas a diario* dieron cuenta de la plasticidad de un lenguaje, sus mecanismos y formatos a través de múltiples ejemplos de “tiras cómicas argentinas de *Mafalda* a nuestros días”, como señala el subtítulo de su obra.

Los estudios del Grupo de Estudios de Historieta dirigido por Roberto von Sprecher, en los que participan Federico Reggiani y Lucas Berone (entre otros), también han sido una enorme contribución a la reactualización del campo de estudios de historieta realista en Argentina.²² La producción del grupo se ha plasmado en nueve volúmenes de la colección “Estudios y Críticas de la Historieta Argentina” con el sello de la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentra disponible de forma digital en su blog²³, lo que constituye un aporte importante a la divulgación de documentos e investigaciones.

El campo de los estudios de historieta se nutre de trabajos que abordan el **análisis de las revistas culturales** como soporte y de las **historietas** como lenguaje. Antes que una división entre objetos queremos señalar la necesidad de proponer un abordaje que contemple a las revistas como parte de la construcción de las coordenadas de lectura de las piezas o historietas que en algunos análisis se consideran desde su posterior publicación en libros, desconociendo u omitiendo la propuesta editorial original.²⁴

²² La etiqueta “historieta realista” se utiliza para definir un sector del campo de la producción de historietas diferente a la tira diaria de efecto humorístico. Retomamos la discusión sobre realismo más adelante en el apartado metodológico.

²³ Las publicaciones del grupo de Estudios fueron realizadas entre 2010 y 2015 y se pueden consultar aquí: <https://historietasargentinas.wordpress.com/publicaciones/>

²⁴ La importancia y los cambios a nivel enunciativo que se producen al trasladar la historieta de la web o la

Entre los antecedentes de análisis de **revistas culturales** es fundamental el trabajo de Eduardo Romano (1986), quien en su interés por las publicaciones rioplatenses incluyó revistas ilustradas. La importancia que revisten las publicaciones para reponer el paisaje cultural se sintetiza en esta cita:

Abordar las revistas literarias de un período posibilita adentrarse en segmentos determinantes de la actividad cultural característica del mismo. Su constitución, trayectoria y ocaso brindan información privilegiada acerca de grupos, formas de opinar, valoraciones, revaloraciones y repudios dentro de la herencia cultural específica; una radiografía de tendencias o matices ideológicos en el marco intelectual completo, sin la cual cualquier historia resulta empobrecidamente lineal y descarnada. (1986).

Aunque las revistas de historieta no tienen el estatus académico de las que integran el circuito literario, creemos que las revistas culturales en su conjunto proponen una entrada para pensar las relaciones y representaciones sociales que tienen entre sus dimensiones estructurantes la diferencia sexual y la socialización de género.

En *La historieta argentina. Una historia*, Judith Gociol y Diego Rosemberg (2000) realizan un recorrido histórico por historietas y personajes desde las primeras viñetas publicadas en Argentina en la década de 1910 hasta los años noventa y luego reseñan un conjunto de historietas agrupando las propuestas por arquetipos: duplas cómicas, hombres, familias, chicos, mujeres, negros, gauchos, militares, indios, *cowboys*, superhéroes, detectives, ladrones, sicarios; y por ejes temáticos: ciudades, creencias, trotamundos, trotamares, etc. Esta clasificación es una posible forma de ordenar un *corpus*, por lo que retomamos algunas de estas ideas para abordar nuestro material en la tercera parte de la tesis, cuando analizamos historietas.

Sumamos al panorama de antecedentes a quienes abordan los Estudios de Historieta desde la aproximación a **revistas culturales como documentos históricos y como textos colectivos** (Beigel, 2003). Entendemos que las revistas constituyen voces que plasman proyectos político-culturales y expresan e inciden en la obra de autoras/es y en la recepción de las/os lectoras/es. La materialidad en la que circularon muchas de las historietas que se analizan en esta tesis fue la de revistas de papel, con series episódicas que suspendían la historia con la leyenda “Continuará” al pie del último cuadro antes de ser compiladas en el formato álbum o libro. En este sentido, es importante la lectura de portadas, editoriales y otros textos que acompañan la edición de las historietas

revista impresa al formato libro fueron desarrollados por Federico Reggiani (2008).

y su lectura y circulación. Dentro del conjunto de antecedentes de estudios sobre revistas culturales nos interesa relevar especialmente aquellos vinculados a revistas de historieta y humor gráfico en general y aquellos que incluyen una perspectiva de género y/o de diversidad sexual en particular.

Cabe mencionar algunos antecedentes europeos en el análisis de revistas de historietas entre los que destacamos el de Francesca Lladó (1996), quien repone el mapa de revistas de historieta de la transición española entre 1972 y 1984 y el de Pedro Pérez del Solar (2013) quien sigue sus pasos y profundiza en las revistas españolas *El Víbora*, *Cairo* y *Madriz* entre 1980 y 1986. Carlos Scolari (1999) en *Historietas para sobrevivientes* realiza una aproximación a las revistas europeas y nacionales de historieta en la década del ochenta con un destacado lugar para las revistas de Ediciones de la Urraca. En *Con las historietas se come, se cura y se educa: Revistas argentinas, 1983-1993*, Julio Neveleff (2014) repone el rico panorama de las revistas de historieta en los años ochenta y recupera las principales voces que componen su entramado en el período de recuperación democrática. La consulta obligada para quien investiga el campo de revistas culturales argentinas es el sitio del Archivo Histórico de Revistas Argentinas en donde además de varias colecciones digitales de publicaciones se puede acceder a estudios críticos de varias de ellas.²⁵

Existen variados estudios sobre publicaciones ilustradas que suelen indagar sobre el contexto político y su vinculación con las propuestas humorísticas. Tal premisa se desprende del libro de Andrea Matallana (1999) sobre las primeras revistas de humor político. Una aproximación sociológica al consumo de revistas ilustradas puede encontrarse en el trabajo de Laura Malosetti Costa junto a Marcela Gené (2009) en torno a la cultura visual de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Entre las investigaciones realizadas sobre las producciones de Ediciones de La Urraca, destacamos la investigación de Mara Burkart (2017) sobre revista *Hum*®, que además de reponer todo un campo de revistas de humor gráfico durante el período dictatorial realiza un apartado en torno a las representaciones de género en revistas cuyo humor sobre sexualidad precisa de categorías de análisis desarrolladas por la crítica cultural feminista. Otros trabajos

²⁵ En el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), entre los materiales vinculados a nuestro tema pueden consultarse las colecciones digitales de revistas como *Satiricón* (Fundada y dirigida por Oskar Blotta (h), con Andrés Cascioli como director de arte entre 1972 y 1976) o *El Péndulo* (de Ediciones de La Urraca, dirigida por Andrés Cascioli y Marcial Souto entre 1979 y 1987), además de distintos estudios críticos sobre las revistas culturales argentinas. Se accede en <http://www.ahira.com.ar>

también se aproximan a la revista *Hum*® en sus diferentes épocas: tanto el trabajo de Eduardo Raíces (2010) sobre el lector que se delinea a partir de las cartas que la publicación decide mostrar en la sección de la revista como la tesis de Luciana Díaz (2004) sobre la revista *Hum*® y las formas de resistencia a la dictadura o la investigación periodística de Diego Igal (2013) reponen aspectos relevantes sobre la publicación que antecede y habilita la existencia de *Fierro*.

Respecto a Ediciones de La Urraca, hemos registrado trabajos sobre la revista de ciencia ficción *El Péndulo*, que ha merecido la atención en los estudios académicos en los últimos años. Se trata de trabajos que realizan análisis discursivos e indagan en las posibles vinculaciones con el contexto dictatorial en el que emerge la publicación (Guitelman, 2009; Cafiero, 2012; Delgado, 2012).

En torno a las representaciones de género y sexualidades, existen análisis sobre la revista *Eroticón* que se publicó entre 1984 y 1996 bajo la dirección de Oskar Blotta (Acosta y Disalvo, 2017). La revista *SexHum*® fue materia de estudio de la tesis de grado de Verónica Martínez Moreira (2015), que tuvo la oportunidad de dirigir y en donde se recuperan historietas e intervenciones críticas en torno a los derechos de las mujeres en los ochenta.

Fierro como objeto de análisis se ha abordado de forma parcial en tesinas, artículos y ponencias, especialmente en su primera etapa. Entre los artículos relevantes destacamos la aproximación diacrónica a la revista que contempla sus vínculos con la coyuntura sociohistórica de la Argentina que realizan Gabriel Di Meglio y otros (2005); la revista también ha sido objeto de análisis de Federico Reggiani, (2003, 2005) y de Lucas Berone (2009, 2012, 2013, 2016, 2017), quienes enmarcan sus indagaciones dentro de los abordajes semióticos con un marcado interés por la instancia de enunciación del lenguaje narrativo. En *Más allá de la palabra*, la investigadora italiana Alice Favaro (2017) analiza las relaciones entre literatura y su transposición a la historieta para lo cual aborda distintas historietas, entre ellas varias de las publicadas en la serie de episodios unitarios “La Argentina en pedazos” cuya propuesta se encuentra en la primera etapa de *Fierro*.

También sobre la primera etapa, la tesina de Gabriela Pedranti (1998) en Ciencias de la Comunicación (UBA) dirigida por Pablo Alabarces puede considerarse una temprana propuesta de abordaje de la primera época de *Fierro*, mientras que la tesina para optar por la licenciatura en Sociología (UNLP) de Manuel Urdapilleta (2011) analiza los consumos culturales a partir de las cartas de lectores que publica la revista en los años

ochenta. La tesina de grado de Lucas Martín (2013) dirigida por Laura Vázquez recorre los primeros cincuenta números de la segunda época de la publicación al tiempo que analiza algunas de las historietas publicadas en ese período. Sobre las historietas y la obra de autoras/es que publicaron en la primera y segunda etapa existen artículos desde diversos enfoques y disciplinas (Vázquez, 2012; Acevedo, 2012, 2013, 2016; Latxague, 2018; Brangeri, 2017; entre otros).

Dentro de los Estudios de Historieta caben aproximaciones a álbumes, libros o revistas de antología, personajes y autores de distintas épocas y geografías y abordajes desde múltiples disciplinas. En la actualidad los estudios de historieta en español muestran lazos de continuidad y también nuevas exploraciones con respecto a los estudios pioneros de los años sesenta. Michel Matly (2017) señala en este espacio en el que convergen distintas búsquedas e intereses, algunos problemas para su institucionalización:

La investigación sobre la historieta de lengua española es joven, pero no tan joven. Es pequeña, pero no tan pequeña. Ya no es que el cómic sea un arte invisible, que no lo es, sino que es su investigación la que es invisible. Que no se viera desde el exterior no sería tan grave, pero lo que sí resulta problemático es que ni siquiera sus propios miembros la vean desde el interior. (Matly, 2017, en sitio web Tebeosfera)

El reproche del investigador tiene asidero, aunque entre el listado de posibles líneas de investigación que sugiere se reciclan propuestas clásicas y se omite, en cambio, el estudio de otras aproximaciones que ya tienen alguna trayectoria relevante. Es decir, Matly se pregunta por la ausencia de estudios sobre algunos objetos poco visitados como la protohistorieta (o antecedentes del lenguaje historietístico en el siglo XIX), los estudios sobre historieta erótica o pornográfica y/o estudios sobre autores poco tenidos en cuenta. Los temas que propone, sin embargo, podrían ser abordados desde una perspectiva feminista que, por ejemplo, contemplase la obra de pioneras y sus aportes en las revistas de principio del siglo XX, la representación y construcción de cuerpos deseables, de relaciones de género y de lo normativo y lo abyecto en las lecturas destinadas a varones heterosexuales de sectores populares o la reconstrucción de las biografías de autoras poco reconocidas en el circuito. La construcción del propio campo de Estudios de Historieta resulta así un espacio posible de abordar y analizar desde una perspectiva de género, usualmente pasada por alto, que puede ser contemplada a partir de las voces de las investigadoras como una irrupción reciente en un espacio hegemónico por autores,

editores, lectores e investigadores.

Los feminismos y las aproximaciones desde la disidencia sexual tienen una trayectoria que ya lleva algunas décadas en el abordaje de distintas producciones de la cultura popular, mediática, masiva y/o comercial, entre ellas las que se plasman en las historietas, y ya es tiempo de que investigadoras e investigadores que desarrollan su trabajo en torno a los Estudios de Historieta den cuenta de ello.

Dentro de las aproximaciones feministas y sexodisidentes a las historietas encontramos propuestas que no suelen ser consideradas en el mapeo del campo en construcción. Entre quienes enmarcan las historietas en los abordajes feministas hallamos la tesis doctoral de María del Carmen Vila (2017a), quien repone la presencia de autoras de tebeos en España desde las primeras décadas del siglo XX, en una indagación que hace una lectura política de las intervenciones de las autoras desde el feminismo. La investigadora catalana es historietista, y nos interesa destacar su producción antisexista desde fines de los años setenta en España. Otra de las aproximaciones sistemáticas al cómic es la teorización de las miradas “sexista, misógina y feminista” de Josune Muñoz (2016), quien lleva adelante el sitio *Skolastika* en el país Vasco y ha desarrollado aproximaciones en torno al humor hecho por mujeres. También es relevante mencionar el trabajo de indagación feminista sobre la obra y la trayectoria de autoras de cómic en Ana Merino (2001, 2002, 2003, 2016), así como el trabajo de la investigadora Elisa McCausland (2016, 2017) quien desarrolla una intensa actividad divulgativa en dos frentes. Por un lado, junto a la historietista Carla Berrocal (AECID, 2016) recuperan la genealogía de autoras de la península ibérica en su muestra y libro *Presentes. Autoras de tebeos de ayer y hoy* propone un recorrido en el tiempo y establece diálogos intergeneracionales entre autoras desde una mirada crítica sobre la ausencia / invisibilización del trabajo de las mujeres en los espacios artístico-comunicacionales. Por otro, una labor investigativa sobre personajes femeninos superheróicos y autoras norteamericanas que desarrollan su trabajo en revistas como *Marvel* y *DC Comics*. Adela Cortijo Talavera (2011, 2016) investiga la producción de publicaciones hechas por autoras, releva su producción especialmente desde los ochenta hasta la fecha en España y discute la categoría “cómic femenino”. También en esta línea encontramos los trabajos de Elena Masarah (2016) y Gema Pérez Sánchez (2011).

Sobre el trabajo de autoras de historieta y humor gráfico en Argentina y en la región, existe un trabajo incipiente y todavía fragmentario pero sin duda podemos señalar el

artículo pionero de Silvia Itkin (1988) y el libro sobre *El humor de las argentinas* de Paulina Juszko (2000) que incluye a humoristas gráficas entre las primeras aproximaciones. El trabajo sobre la influencia de la humorista francesa Claire Bretecher —primera autora publicada en revista *Hum®* de Ediciones de la Urraca— realizado por Mara Burkart (2018) recupera la intervención de Andrés Cascioli que —según Burkart— invierte en las tiras de la francesa con la intención de promover figuras similares en el mercado local, como Marta Vicente, primero y Patricia Breccia junto Lucy Saccomanno, después. Existen además aproximaciones parciales sobre la presencia de autoras de historieta de Argentina y la región (Acevedo, 2017; 2018 y Acevedo et al, 2018b) que reconstruyen parte de la historia diseminada en revistas y otras publicaciones periódicas.

A nivel local, un antecedente ligado a nuestra investigación es el trabajo pionero de Claudia Ferman (1994) sobre la obra de Patricia Breccia que también ha sido objeto de investigación de David Foster (2016). Entre la prolífica investigación en torno a Maitena, destacamos la investigación de Mariel Cerra (2013), quien indaga en algunos aspectos de la producción de la autora en *Fierro* desde la crítica a “las imágenes de la mujer”. Otra propuesta de abordaje sobre historieta y feminismo es la que realiza la brasileña Gabriela Borges (2014) en su tesis sobre la revista *Clítoris* —cuyo *staff* integré como directora de la publicación— desde un enfoque sociohistórico que vincula las reivindicaciones del movimiento de mujeres con la plasmación en viñetas en la producción de autoras que publicaron allí.

Es necesario señalar, que la presente tesis no pretende circunscribirse a la obra de autoras o a las características de su producción, sino más ampliamente intenta recuperar para las publicaciones de historieta y sus narrativas gráficas los debates sobre sexo, género y sexualidades que cruzan el campo de los estudios de Comunicación y Cultura y reflexionan sobre representación, cuerpo y autoría en las artes, el cine y la literatura (Nochlin, L., 1971; Pollock, G. 1982, Suárez Briones, S. 2002).

David William Foster (2016) recorre desde los años ochenta distintos temas sobre América Latina. Tenemos presente su trabajo porque parte de un enfoque sobre masculinidades y diversidades/disidencias sexuales que incluye la reflexión en torno a historietas como *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López, *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia y *Mafalda* de Quino y explora además la literatura, el cine y la fotografía del Río de la Plata, desde lo que denomina una óptica *queer*.

El antecedente local más próximo son las aproximaciones desde los estudios de sexodisidencia y teoría *queer* que realiza el director de esta tesis Facundo Saxe (2013) sobre textos culturales entre los que incluye las historietas del alemán Ralf König y la narrativa del español Eduardo Mendicutti. La construcción de un mapa genealógico de la sexualidad disidente que propone Saxe, le permite vincular la ficcionalización y la construcción identitaria mediada por textos culturales que pueden ser tomados como ejemplos de los recorridos sociopolíticos de las sexualidades disidentes desde principios de los años ochenta hasta primeras décadas del siglo XXI. En esta línea, el análisis que presenta esta tesis busca interpretar de forma integral la dimensión sexogenérica que se plasma en las publicaciones, las narrativas gráficas insertas en revistas de antología y la participación de autoras/es y lectoras/es en la construcción de sentido de lo asignado y asumido como femenino y masculino en determinada época. En el siguiente apartado avanzamos sobre algunos conceptos y herramientas para el abordaje de las historietas.

Para un análisis e interpretación de historietas: soportes, lenguajes y efectos de lectura

Nos interesa aquí reponer algunos de los desarrollos y definiciones de los que partimos para el análisis de las revistas como conjunto de textos colectivos, por un lado; y de las historietas, como narrativas ficcionales, por otro. Desde la semiótica y el análisis del discurso se han elaborado abordajes del artefacto “revista de historietas” que señalan su carácter como producto cultural y como mercancía, lo que merece una breve reflexión.

Los préstamos de la crítica literaria y fílmica a los Estudios de Historieta son frecuentes y tienen sus límites. Y, aunque pueden pensarse algunas cuestiones de las historietas en paralelo con la literatura o el cine, hay que señalar que el lenguaje historietístico, requiere tener en cuenta sus especificidades en torno a la producción material en el diario o la revista, su facilidad de acceso en circuitos de distribución como el kiosco —en sus inicios— y las prácticas de lectura como entretenimiento que se han ido modificando a lo largo de las décadas.

Esto trae a la discusión los “parentescos” de las historietas tanto con la “gran literatura” como con el cine: nominaciones tales como ‘literaturas marginales’ y ‘cine para pobres’ marcan la desventaja con la que en una época solía pensarse al medio como un “arte menor”. Afirma Lucas Berone (2010):

[...] la historieta no es literatura popular, ni siquiera es “literatura

marginal”; sino que constituye, pura y simplemente, un producto industrial más, un género típico de la moderna industria cultural, o cultura de masas. Ya que la historieta es impensable sin la presencia del mercado de los medios, y sin la segmentación de los públicos consumidores que opera este mercado, a contrapelo de cualquier posible o pensable “síntesis popular”.

En este punto, podemos señalar que hay especificidades en el lenguaje historietístico que requieren aproximaciones diferentes a las que se adoptan para el análisis literario y fílmico, aunque algunas de estas estrategias nos resulten útiles. En este sentido es pertinente pensar la distinción que establece Fredric Jameson (2004) sobre el modernismo como ideología, en donde señala la existencia de una formación discursiva que denomina “altomoderna” o modernista clásica y otra, que llama “tardomoderna”. Esta última es una elaboración posterior a la Segunda Guerra Mundial que pretende separar arte y literatura de cultura en el sentido en el que los Estudios Culturales retoman las producciones de la cultura popular, masiva y/o comercial. Afirma Jameson (2004:150):

[...] el arte como tal —el arte elevado, el gran arte o cualquier otra forma como quiera celebrárselo— debe diferenciarse de la cultura; y desde el punto de vista histórico, esa operación solo se produce en el comienzo mismo de la era de la televisión, cuando lo que más adelante se estigmatizará como cultura de masas está en su infancia.

De esta forma, no se puede establecer una homología entre el campo literario y el historietístico, ya que el primero postula la fundación de un canon construido durante siglos, mientras que el segundo yuxtapone elementos provenientes de la literatura, el cine, la publicidad, la música, la pintura y otras expresiones tanto de la “alta” como de la “baja” cultura en pie de igualdad. Aunque se puede encontrar la formulación de un conjunto de textos que intentan establecer un “canon”, diríamos que más modestamente, se trata de un conjunto de textos privilegiados para su lectura. Entendemos que se comparan sistemas de significación que tienen distintos tiempos: la literatura ha construido su canon a lo largo de varios siglos, las historietas y el cine nacen al calor de transformaciones que pueden fecharse a fines del siglo XIX.

También puede decirse que en su búsqueda por legitimarse como lenguaje en tanto forma expresiva específica y como medio, vehículo de diferentes géneros discursivos, las historietas se reconvierten al formato libro, por ejemplo, con el género “novela gráfica”, que podría señalarse como una estrategia de mercado impulsada por editoriales especializadas del medio. Este término concita discusiones en tanto se lo puede entender como intento de legitimar el lenguaje, como una etiqueta para garantizar mayores ventas

o como una maduración del lenguaje que obedece a una exploración de recursos ya presentes en la historieta pero desarrollados con estilo personal.²⁶

De esta manera, el lenguaje historietístico presenta como una característica relevante la tensión entre arte y mercado, entre alta y baja cultura que se traduce en el intento de superar la doble “marca de origen”: el surgimiento de las historietas como “tira diaria” en la prensa, que determinó que fuera considerada desde sus inicios a principios del siglo XX como un producto de entretenimiento para las masas; y su posterior incorporación como “*comic book*” o revista álbum de historietas, que la asoció a un público infantil y/o juvenil. Ligada de esta manera a lo popular y a lo infantil, la historieta no fue tomada en cuenta como producción cultural “seria” hasta que algunos pensadores inmersos en los estudios culturales e interesados en los medios de comunicación popular y masiva, le prestaron atención a partir de los años sesenta: Umberto Eco (1965) analizó al superhéroe norteamericano clásico, Superman, en relación a la cultura capitalista e individualista de Estados Unidos, y para esa época ya Roland Barthes, había incluido las historietas en sus *Mitologías* (1957). En esta parte del mundo, Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1972) publicaban *Para leer al Pato Donald* —un abordaje sociológico de las historietas de Disney en el que postulaban al medio como colonizador de las subjetividades infantiles—, mientras que los estudios pioneros de Oscar Masotta (1969, 1970) y Oscar Steimberg (1977) iniciaban desde el campo editorial y académico el abordaje semiótico del medio. Masotta quien tituló su revista *Literatura Dibujada*, se adelanta a quienes años después entenderán el potencial del lenguaje historietístico con el término “novela gráfica”.

Reggiani (2008) sostiene que la comparación de la historieta con el cine y la literatura se basa en que ésta comparte con la primera un marco institucional (la industria editorial), soportes (la revista, el libro) y una práctica (la lectura); y con el segundo, su carácter híbrido (la combinación de imágenes y palabras) y un principio de construcción, el montaje. Tal como afirma el autor,

[...] 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. (Reggiani, 2008:5)

²⁶ El concepto de “novela gráfica” es ampliamente discutido en *La novela gráfica* de Santiago García (2010). Sobre la valoración creciente de la novela gráfica en el mercado editorial se puede consultar la nota de *New York Times* en línea: “Not funnies” de Charles McGrath (2004) <https://www.nytimes.com/2004/07/11/magazine/not-funnies.html>

La historieta produce —según Reggiani— una instancia de enunciación múltiple, que no queda subsumida bajo la marca de un código único, como en el caso de la literatura, o de una instancia equivalente a la proyección en el cine. Además, sostiene que la historieta “no puede construir con facilidad un borramiento del significante, en la medida en que los elementos con que construye la enunciación (el texto, la representación gráfica del texto, los íconos específicos como globos, separaciones de viñetas o líneas cinéticas) se exhiben en su materialidad” (Reggiani 2008:1).

A esta especificidad del lenguaje que tiene a la puesta en página como unidad de análisis en la que se yuxtaponen y componen elementos de distintas expresiones en secuencia narrativa se suma otra que tiene que ver con las lógicas de circulación de estos discursos. Las historietas operan con la lógica del consumo de medios: las historias que se ponen en circulación semanal o mensualmente, suelen ser las producidas y editadas de manera contemporánea y establecen, por lo tanto, una relación diferente a la que puede entablar la literatura con su público.²⁷ Esto puede observarse en las revistas de historietas que reservan un espacio para que lectoras y lectores expresen sus gustos, pedidos o quejas y que acercan al medio a las operatorias radiofónicas o televisivas. También es posible que algunas historietas serializadas queden inconclusas debido a distintos motivos: como el producto final a veces no está terminado al momento de publicación de los episodios la historia puede tener derivas impensadas o terminar abruptamente.

Además, cabe prestar atención a lo que señala Hernán Vanoli (2009) sobre la ausencia de reflexión acerca de la edición en el campo literario debido a un sentido “desprecio hacia aquellos que ‘lucran’ con los productos artísticos”, ya que en el campo historietístico esto no se produciría de la misma manera: el éxito de ventas suele considerarse sinónimo de excelencia.

A pesar de que existen variados y múltiples testimonios sobre cómo algunos escritores “serios” firmaban con seudónimo las producciones de historietas por el bajo prestigio de éstas, también es cierto que muchos autores consideraban que la masividad de la industria y su impronta comercial era un signo de éxito popular. Las palabras de Héctor G. Oesterheld, guionista de *El Eternauta*, son elocuentes: “La historieta es un

²⁷ También es usual que las historietas producidas para una revista encuentren su formato de edición posterior en un libro o que las historietas de un período sean reeditadas en nuevos formatos puestos en circulación en papel o digital, pero en líneas generales el proceso de creación de historietas asume el ritmo de entregas propio de la producción de medios gráficos masivos.

género mayor. Porque, ¿con qué criterio decimos lo que es mayor o lo que es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mayor que Borges” (en Trillo y Saccomano, 1980:11, citado por Roberto von Sprecher, 2010:11). Sin embargo, todo hace pensar que las transformaciones que sufre el sector a lo largo de las décadas y que —desde la década de 1990 en adelante— derivan en un circuito de libros y publicaciones periódicas de historieta que no tiene alcance masivo —salvo excepcionalmente— modifican los parámetros de producción y los criterios de adquisición y consumo de historietas.

Otra cuestión se abre cuando diferenciamos, dentro de las producciones historietísticas, un conjunto de textos ligados al humorismo gráfico de otro vinculado a la narrativa seriada. Florencia Levín (2015) sistematiza las diferencias entre el lenguaje del *cartoon* y la historieta seriada y señala puntos en común y diferencias que delinean dos corpus: el de *historieta humorística* —o tira diaria— generalmente publicada en diarios, por un lado; y el de lo que se denomina *historieta realista* como etiqueta de una historieta de aventuras, más extensa y serializada generalmente publicada en revistas de antología, por el otro. Las producciones de uno y otro corpus comparten un lenguaje común basado en la narrativa gráfica secuencial, pero las particularidades de la tira diaria, tal como desarrollan Martignone y Prunes (2008), la acercan al formato chiste, gag o viñeta de humor gráfico, mientras que la historieta realista tiende puentes con las narrativas ligadas al cuento, la novela y el relato breve.

Los trabajos del Grupo de Estudios de Historieta dirigido por Roberto von Sprecher, han indagado en qué se entiende por realismo en la historieta. La etiqueta “historieta realista” se utiliza para definir un sector del campo de la producción de historietas. Federico Reggiani (2012) analiza a qué estilo de dibujo se aplica el término realista, y aborda los antecedentes históricos de ese estilo y la posibilidad de que la historieta pueda constituir un realismo. El autor entiende que este término no se ajusta al debate sobre realismo en el arte, sino a una autonominación que hacen los productores (y consumidores) de historieta y que se refiere a la oposición entre historietas humorísticas y lo que, con significativa ambigüedad, se conoce como historieta “seria” o “de aventuras”. Y apunta:

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. (Reggiani, 2012: 130)

Roberto von Sprecher (2008: 89-91) releva estos rasgos y señala que la historieta realista se distingue, en primer lugar, por “contraste con la humorística”. Pero advierte que “hay que tener en cuenta la relatividad de los rasgos característicos de cada una de ellas. Entre ambas hay amplias zonas grises, o fronterizas, en las cuales resulta difícil determinar la pertenencia a uno u otro tipo.” (p.89). Entre los rasgos que debemos observar en la historieta realista, en comparación con la humorística, enumera: un mayor grado de iconicidad frente a rasgos caricaturescos, búsqueda de mayor verosimilitud en el tratamiento de temas y mayor complejidad en las técnicas narrativas de montaje (planos, ángulos, etc.), mayor extensión y uso de la intriga o suspenso narrativo.

Es necesario aclarar entonces que reconocemos un problema en la nominación pero que también consideramos con Pampa Arán que el concepto de realismo literario —retomamos a Bajtín— no puede entenderse como “mímesis”, sino más bien como una “refracción que constituye en sí misma otra realidad de orden estético, capaz de hablar no solo del mundo, sino también sobre sí y sobre el lenguaje” (Arán, 2016:139). La autora entiende que un realismo ligado a la idea de mimética entraña una lógica binaria, para fenómenos de naturaleza dialógica que construyen una relación entre el cronotopo real y el cronotopo artístico y señala:

No se trata solo de mostrar la realidad del espacio representado en tanto real, sino del que siendo el mismo espacio es otro por la materialidad histórica que permea su representación, es una realidad interpretada en su modo de existencia singular y único, es un “realismo de carácter superior”. Esto lleva a pensar que un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. (Arán, 2016: 140)

Al analizar historietas, podemos señalar que uno de sus rasgos específicos está dado por su carácter de *narrativa gráfica secuencial*, que según la definición de Roman Gubern en el prólogo a *La arquitectura de las viñetas* (Varillas, 2009: 11) sería la “estructura secuencial de imágenes fijas consecutivas y discontinuas, para representar, a veces con apoyo de textos lingüísticos, una acción narrativa según un vector cronológico”. Más allá de esta definición —y de otras— para capturar el lenguaje híbrido, podemos notar que se

presentan muchas dificultades para dar una definición de historieta²⁸, que se entiende como un lenguaje escurridizo, que apela a códigos y convenciones para ceñirse a ellos o para superarlos, que puede adoptar el formato de tira humorística (la clásica horizontal de cuatro viñetas) u ocupar la página completa, o que puede limitarse a una historia autoconclusiva o desarrollarse en episodios continuados.

Santiago García (2010:39) señala que la definición de cómic o historieta se ha mostrado “tan esquivada y espinosa” que algunos teóricos han decidido evitar el tema cuya resolución se califica de “imposible”. Luego de repasar las definiciones que sobre el medio y lenguaje ofrecen Scott McCloud (basada en el arte secuencial de Will Eisner), de Thierry Groensteen (quien apela a la solidaridad icónica) y la comparación entre estudios norteamericanos y europeos, García se decanta por considerar al cómic “un objeto social”, es decir sin delimitar aspectos formales sino identificando el uso de material impreso reproducido para el consumo masivo.

Estas discusiones dan cuenta de que aunque aparenta sencillez, la combinación de códigos, marcas de origen, usos, pluralidad de géneros, variedad de soportes y formatos (pero especialmente la intrínseca convivencia de dos planos de expresión que no se sintetizan) plantea homologías con las definiciones en torno a la relación (im)posible entre órdenes en tensión como tiempo y espacio, o palabra y trazo, apelando también a metáforas que entienden el guión y el dibujo como la relación entre lo masculino y lo femenino.

En la definición de historieta como dos lenguajes en tensión, o en la suposición de que la palabra y el dibujo entablan una relación de jerarquía, también podemos encontrar la persistencia de un ordenamiento binario que opera en la conceptualización de distintos fenómenos que incluyen la diferencia sexual y las relaciones de género. El siguiente pasaje de entrevista al semiólogo Oscar Steimberg, realizada por Lucas Berone y Federico Reggiani, nos parece elocuente como ejemplo de lo que el lenguaje historietístico habilita a pensar:

[...] O.S.: la historieta siempre es un albur, un riesgo. A menos que uno crea realmente que una transposición perfecta es posible. Pero no lo es... Siempre hay un “quantum” de azar, aunque dibujante y guionista se conozcan mucho, y aunque sean la misma persona. Una vez, Oesterheld dijo que guionista y dibujante eran como un “matrimonio”. Y no solamente esto: que eran un “matrimonio” y que el guionista ocupaba el “rol masculino” (risas). Yo no sé si Breccia, por ejemplo, que podía elegir ser

²⁸ Santiago García (2010:39) señala que la definición de cómic o historieta se ha mostrado “tan esquivada y espinosa” que algunos teóricos han decidido evitar el tema cuya resolución se califica de “imposible”

bastante rudo en sus intercambios verbales, lo había oído también, y si se lo aguantaba. O no sé, tal vez le dijo algo y yo no me enteré, o eso no lo contaría. Pero, bueno, esto muestra la idea de Oesterheld. Es decir: indica el lugar de la letra escrita para Oesterheld. Porque ya se sabe, al fin y al cabo, qué pasa entre un hombre y una mujer, en el matrimonio: se supone que el hombre tiene que asumir, como pueda, el lugar de la Ley. Ahora, yo no sé si Oesterheld era capaz de complementar esa idea psicoanalíticamente, y reconocer que, así como el hombre ocupa el lugar de la Ley, la mujer ocupa el lugar de la Verdad.

Entrevistadores: ¿Algo de eso sucede siempre en la historieta, no? La imagen es la que guarda el lugar de la Verdad. Cuando hay ironía, lo normal es que sea el texto el que miente, y la imagen es la que revela la impostura.

O.S.: Probablemente, si uno mantiene estas dos adjudicaciones de espacios, siempre con un poco de humor —ya sabemos lo que un hombre puede hacer con la ley, y lo que una mujer puede hacer con la verdad (risas)—; y si ustedes piensan lo que son las peleas de pareja, esas peleas que realmente causan dolor y pueden llevar a la separación, en general es eso lo que sucede. Cuando la pelea la inicia el hombre, él dice: “No tenés que ser así”; entonces, la mujer le contesta: “¡Es mentira!”. Cosa que no tiene nada que ver: ¡así no se puede hablar! Pero eso es lo que pasa en la pelea entre un hombre y una mujer, siempre. Y cuando la empieza ella, la mujer dice: “Vos no me querés”, y él responde: “¡No me podés decir eso!”. Cosa que no tiene nada que ver, tampoco: ¡no importa si eso se puede decir o no! (risas). Porque el diálogo es imposible. Y por eso la historieta es un gran lenguaje. Porque, justamente, es la puesta en fase de dos lenguajes que, en realidad, son intraducibles; y el resultado es la obra artística. *¡Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible!* Y muchas veces, claro, el dibujante se venga, y se convierte en su propio guionista. O va a buscar uno que se haya muerto, como Breccia, que se buscó a Lovecraft y a Poe. (risas) (Steimberg, 2013: 374-375)

El extenso fragmento reproducido da cuenta de esa tensión que recorre el lenguaje historietístico que puede ponerse en diálogo con la definición de Collin (2008:133) sobre la imposible definición del sexo: “La verdad de los sexos es imposible de decidir y ella se vuelve a decidir en cada momento”. Nos interesa, por eso, pensar en la captura de ese lenguaje y en su posible reapropiación.

En este sentido, reconocemos el valor de las producciones teóricas, aunque señalamos la omisión del reconocimiento a los aportes de los estudios de investigadoras/es que realizan aproximaciones que se nutren de esas mismas disciplinas y herramientas y cuyo enfoque se posiciona en la crítica cultural feminista.

Aquí pretendemos hacer visible otra línea de trabajo, la que atraviesa estas propuestas de abordaje desde el enfoque de géneros y sexualidades y se sostiene en los aportes la crítica cultural feminista gráfica. Desde los años ochenta este abordaje dentro del campo se instituye como otra vía de análisis de las historietas inaugurada por autoras y autores del medio (Trina Robbins 1983, 1993 y 1997; Alan Moore, 1983) y retomada

luego por investigadoras/es de distintas disciplinas. Se intenta pensar desde este abordaje la incidencia de las marcas sexogénéricas en la producción textual, las formas en las que se intersectan humor y sexualidad, las relaciones de género en los textos y las vinculaciones entre las transformaciones sociales y las producciones culturales.

I.III. Crítica feminista y sexodisidente de historietas

En este apartado presentaremos un enfoque feminista para el abordaje de textos visuales a partir de una reflexión sobre el cruce entre creación y diferencia sexual, enfocándonos en lo que las historietas nos brindan para pensar el punto de encuentro entre signos y construcción de subjetividad.

El abordaje textual feminista suele presentarse a partir de una doble vía: la primera es aquella que analiza las *imágenes de la mujer* (en la televisión, las novelas, la historia del arte y aquí, en las historietas). La segunda, conocida también como *ginocrítica*, busca en la producción de las autoras los trazos de una experiencia femenina entendida como construcción identitaria a quienes se asigna como mujeres en base a su anatomía y posterior socialización en el género asignado.²⁹ Una tercera aproximación es la que proponemos construir desarmando el binario y combinando algunas herramientas de análisis de distintas disciplinas.

En la historieta hay un recorrido hecho, pero también aún por hacer, en lo que se refiere a crítica feminista, y —ya que algunos problemas que se plantean en este campo creativo tienen antecedentes en otros espacios de creación— es posible asumir algunas consideraciones ya expresadas por la crítica feminista de la literatura, el cine y las artes visuales.

Por un lado, entonces, tenemos el abordaje denominado “crítica a las imágenes de la mujer” donde desliza la idea de que las representaciones *reflejan* de forma auténtica o distorsionada a las “mujeres” reales fuera del texto. Por el otro, hallamos la ginocrítica que pone el acento en la autoría y tensa la relación entre escritura *femenina* y escritura *hecha por mujeres*. En una tercera propuesta introducimos como relevante la figura de la lectora/espectadora en una crítica que intenta reponer el proceso y sus efectos de sentido.

²⁹ Teresa de Lauretis (1989) plantea la necesidad de distinguir “La Mujer” como constructo discursivo de las mujeres como sujetos históricos a su vez, Monique Wittig (1981) ha señalado la improcedencia de subsumir a las lesbianas, en tanto identidad política, como “mujeres”, colectivo marcado por su relación con el varón (madre, esposa, hermana de).

1. Las imágenes de la mujer y la denuncia de sexismo

Indagar en las marcas sexo-genéricas de las producciones culturales implica analizar la relación entre arte y diferencia sexual³⁰ o entre arte y género.³¹ En gran medida, esta búsqueda ha generado una vasta producción basada en el modelo de crítica a las “imágenes de la mujer”, tal como nos lo recuerda Joanne Hollows (2005:16)

Hacia mediados de los setenta, feministas que trabajaban en las ciencias sociales empezaron a generar un cuerpo de conocimiento sobre cómo se representaba a hombres y mujeres en los contenidos de los medios de comunicación y los efectos que esto tenía sobre su audiencia. Esta investigación de las “imágenes de la mujer” fue criticada cada vez más por feministas que trabajaban con otras bases teóricas como el estructuralismo y el psicoanálisis y produjo un debate generalizado sobre las cuestiones de la representación. Las críticas a la tradición de “imágenes de la mujer” llevaron al desarrollo de un foco clave de estudios feministas a propósito de cómo los medios de comunicación, cine y estudios culturales trabajaban los procesos y prácticas de representación para producir ideas sobre qué significa ser mujer.

Isabel Clúa (2008) centra las principales críticas a este enfoque de las “imágenes de la mujer” en tres cuestiones: en primer lugar, se asume que la representación de identidades de género es un proceso simple y mecánico en el que subyace la idea de “reflejo” en lugar de la de construcción y estructuración de significados de género; en segundo lugar, se asume que lo que se muestra, se dice o se propone en un texto tiene una unívoca interpretación que niega la polisemia discursiva; y en tercer lugar, se niega o se resta carácter activo a las lectoras y lectores que podrían hacer lecturas diferentes de acuerdo a sus repertorios de decodificación.

Ya antes, Toril Moi (1981) había expresado reparos similares a este enfoque en su abordaje en la literatura. Según Moi (1981:56), las falencias de este modelo podían sintetizarse en que “estudiar las imágenes de la mujer en las novelas equivale a estudiar las falsas imágenes de la mujer en las novelas” Aunque la autora reconoce que pueden y deben criticarse aquellas obras cuyo universo de ficción esté conformado de acuerdo con

³⁰ Ya hemos comentado que Lamas (2002: 136) distingue entre “diferencias de sexo” y “diferencia sexual” e indica que, mientras que en el primer caso se refiere a las diferencias anatómicas, biológicas, y es “una definición sustantiva entre dos grupos de personas en función de su sexo”, en el segundo caso se refiere a un uso psicoanalítico que considera que “la estructuración psíquica del deseo se da de manera inconsciente; además, ni ‘lo femenino’ ni ‘lo masculino’ corresponden con el referente biológico.”

³¹ Rosi Braidotti (1999:9) la distancia que existe entre el marco de la diferencia sexual (en el que se posiciona) frente al de género en estos términos: “Donde las teóricas del “género” entienden la construcción de la masculinidad y de la femineidad como más determinadas por la cultura y los procesos sociales, las teóricas de la diferencia sexual la entienden como procesos inconscientes como la identificación y el deseo”.

prejuicios, subraya que esto no debe confundirse con la búsqueda de “una expresión auténtica de la experiencia real” (Moi, 1981:57).

La autora entiende, además, que este deseo de autenticidad choca con otro deseo, que es el de presentar personajes femeninos que sirvan de ejemplo a las mujeres “reales”. De forma que, llevada al límite, esta crítica se vuelve prescriptiva, tal como encuentra en el abordaje de Cheri Register, quien expresa que “una obra literaria debe ofrecer papeles ejemplares, inculcar un sentido positivo de la identidad femenina, retratando a mujeres ‘liberadas, que no dependan de los hombres’. Aunque esta necesidad de mujeres fuertes está por debajo de la demanda de autenticidad” (citada por Moi, 1981:59).

También Moi señala que desde esta posición se derivan juicios de valor hacia autoras y autores, ya que se busca en su biografía las conexiones necesarias para comprender la obra. Así, la crítica busca justificar el sexismo textual a partir de la vida personal y pública de creadoras y creadores, siendo incluso más dura con las autoras, ya que a diferencia de los varones estarían “traicionando a su propio sexo” (Moi, 1981:55).

A pesar de sus falencias, el modelo es útil para señalar construcciones discursivas sexistas y suele ser la forma más elegida para realizar abordajes iniciales desde la crítica cultural feminista. Mariel Cerra (2013) se basa en este modelo en su tesis de maestría *La representación de la mujer en la historieta de Maitena (1984-2005)*.³² Puede decirse que Cerra denuncia allí la obra de Maitena en tanto sostiene que se trata de la reproducción de estereotipos negativos que construyen a las mujeres desde la visión masculina. De esa forma, encuentra sexismo y una introyección de valores masculinos tanto en la obra temprana de género erótico que la autora publicaba en *Fierro* en los años ochenta como en aquella de carácter humorístico que publicara en la revista *Para Ti* y en *La Nación* a partir de los años noventa.³³

2. La ginocrítica y la denuncia de exclusión de las autoras e invisibilización de sus aportes

Significativamente, emerge como planteo en revistas, muestras o charlas *la cuestión de la mujer en el mundo del cómic*. La inexistencia, escasez, exclusión o invisibilidad de las

³² Agradezco la oportunidad de leer y discutir la tesis de Cerra, quien aún se encuentra inédita, gracias a que su autora tuvo la gentileza de cederla y presentar capítulos de su trabajo en diferentes instancias.

³³ En el tercer capítulo de la tercera parte de la tesis nos extendemos en su análisis de “Barrio Chino”, publicado en el sitio especializado de historietas *Tebeosfera*, para proponer luego una lectura que vaya más allá del modelo de crítica de “imágenes de la mujer”.

autoras suele ser un tema a dilucidar. A la denuncia de sexismo en la representación de los personajes femeninos, entonces, se suma el trabajo de visibilización de la exclusión de las autoras y la búsqueda por incorporar a la historia del medio sus aportes. Esta aproximación feminista es la que encontramos en los trabajos de investigadoras como Adela Cortijo Talavera (2011) en su artículo sobre “cómic femenino” y Marika Vila (2017) quien repone en su tesis doctoral las contribuciones de autoras de tebeos en la península ibérica desde principios de siglo XX hasta la actualidad. Se trata, entonces, de una segunda vía que se centra exclusivamente en el trabajo de las autoras.

Este tipo de abordaje realiza una relectura del “canon” —constituido básicamente por un conjunto de obras realizadas por autores varones— que se presenta como la historia del medio, para incorporar a las autoras excluidas o las obras invisibilizadas. La propuesta parte de problematizar la cuestión de sexo/género/sexualidad en el arte y fue advertida ya en 1971 por Linda Nochlin en su célebre artículo “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”. Allí Nochlin (2007:19) previene sobre este tipo de aproximaciones, que aunque considera que resultan un acto de justicia, hace correr el riesgo de terminar “evocando ejemplos de mujeres artistas notables, o no lo suficientemente apreciadas a lo largo de la historia y rehabilitando carreras interesantes y productivas, aunque modestas”.

De forma similar, Cortijo Talavera intenta reposicionar autoras en el listado prevaleciente de autores y denuncia la invisibilización de sus obras, aunque no llega a sostener que se trate de una forma sistemática que opere a partir de órdenes étnicos, sexuales, de clase. El párrafo inicial describe la situación en el mercado español y tiene resonancias en otros espacios de circulación de producciones de autores y autoras de historieta:

Formular preguntas como si fuera acertado creer en la existencia de unos trazos, un cromatismo, una sensibilidad o unas temáticas propias a las mujeres, o bien suponer que existe una literatura dibujada femenina, ya sea hecha por autores de un género u otro, hubiera sido quizás menos complicado en otro momento. En cualquier caso, lo cierto es que partimos de una base irrefutable: las cifras y sondeos demuestran que, a diferencia de otros medios de expresión, el número de autoras de historieta es muy inferior al de autores, si bien el número de lectoras se equipara cada vez más en la actualidad al de lectores, en todas las franjas de edades. (...) Por otro lado, aunque el mercado editorial europeo “tradicional” contemplaba con desconfianza las publicaciones de autoría femenina —como asegura Thierry Groensteen en *Un objet culturel non identifié*— por tratarse de obras más intimistas y alejadas de los parámetros genéricos comerciales, se constata que, como fenómeno contrario, ergo como indicador del

problema, han proliferado colecciones y números recopilatorios de historietas de mujeres. (2011:222)

Cortijo Talavera señala así una disyuntiva que suele presentarse a las autoras del medio: o quedan al margen frente a lo que supone una “desconfianza” del mercado o publican en compilaciones “de mujeres”, con la carga peyorativa que esto tiene (y que no se discute). Una tercera opción, recurrente en el ámbito local, elude ambas posibilidades: la autoedición o la publicación en Internet, aunque puede considerarse que se trata de estrategias que se encuentran por fuera del mercado profesional de publicación.

Luego, Cortijo Talavera se dedica a hacer un exhaustivo recuento de compilaciones, muestras y eventos que reunieron a creadoras de historieta en las últimas décadas y reseña una selección de obras de las autoras que considera más relevantes. Se trata de historietistas que, a su parecer, fueron injustamente relegadas a pesar de su calidad y trayectoria, aunque no explica a qué puede deberse este “descuido” o por qué algunas de ellas han decidido cambiar el cómic por la ilustración infantil. En el intento de incorporar este puñado de autoras a la historia del cómic español, loable como ya señalara Nochlin, Cortijo Talavera se cuida expresamente de no adjudicar algún tipo de lazo biologicista que una a las autoras por el sólo hecho de ser mujeres. Afirma allí:

*Ilustradoras y dibujantes de historieta parecen poseer el don de la narración en imágenes, pero establecer fronteras genéricas o definir un perfil de “cómic femenino” no resulta operativo. En cambio, la consciencia de que el marco de actuación de las autoras continúa siendo restringido sí es importante. La creación femenina en el medio sigue siendo poco conocida y reconocida. Ellas se hacen hueco y se desvelan poco a poco en nuestro país, pues a pesar de su presencia en Internet y en fanzines como *Lunettes*, *NSLM* o *Tos*, sus nombres no se imprimen con la misma facilidad en el mundo de la edición profesional. (2011:234 énfasis añadido)*

Aparece aquí la idea del talento y la inexplicable situación de inferioridad en el acceso a espacios de publicación y consagración. El análisis del “cómic femenino” que realiza Cortijo Talavera, a pesar de expresar cuidadosamente la inexistencia de un “lazo natural” que ligue la obra de las autoras, recae en una suerte de catálogo de historietistas, de sus estilos y aportes. Esta forma de reunir a las creadoras de cómic suele despertar críticas de las propias autoras que entienden que quedan atrapadas en un anaquel de “dibujo de mujeres” o “dibujo femenino”, ambos estigmatizados como sinónimo de mala calidad.

En 2013, esta idea de agrupar autoras tuvo una breve pero intensa polémica en las redes sociales a partir de la opinión airada de una historietista y su aplaudida negativa a “ser leída” como mujer. El dato es relevante porque el fastidio que expresó la dibujante y guionista Carmen Pacheco en su blog, frente a la creación —autoconvocada— de la Asociación de Autoras de Cómic, ilustra la tensión en el campo de la producción que venimos exponiendo.

Con el elocuente título “De la discriminación positiva de la mujer en el mundo del cómic y lo harta que estoy del tema”, Carmen Pacheco señaló lo que le parece una contradicción entre la exigencia de un trato igualitario y la estrategia de asociarse entre mujeres para conseguirlo, ya que “¿Cómo se puede aspirar a que, a la hora de juzgar tu trabajo, alguien se olvide de tu género si no dejas de señalarlo?”. Así, la autora pretendía argumentar que las diferencias de género serían irrelevantes en la producción y no intervendrían en el proceso creativo de autoras y autores. Lo que parece suceder es una confusión que se produce cuando se presentan iniciativas colectivas que incluyen a las autoras: es usual que no se cuestione una antología, o una mesa, o un evento de historietas que no invita a autoras. Ahí parece operar lo que señala Pacheco: se *olvidan* del género y —aunque se constituyan como espacios masculinizados— ciertamente no esgrimen objeciones formales para la integración de autoras: no es requisito ser varón, solo que *no hay* autoras (o excepcionalmente, suman a una). Sin embargo, cuando se presentan espacios en los que son las autoras las que se reúnen, el gesto es percibido como separatista. Hay que distinguir entonces dos estrategias diferentes y esperamos que quede claro con un ejemplo: La revista francesa *Ah! Naná* (1976-1978), fue una propuesta feminista de autoras autoconvocadas que se propusieron llevar a las historietas una serie de cuestiones señaladas por Cortijo Talavera (2016:145)

Ellas denunciaron en sus viñetas, con un humor ácido y una gran maestría, la violencia sexual que sufrían las mujeres, la prostitución, el machismo o los estereotipos reduccionistas de la maternidad impuesta. Y defendieron el reconocimiento jurídico de la violación como delito —el derecho al aborto no fue abordado en la revista ya que se consiguió en 1975—, el derecho al placer y la propia representación de la sexualidad sin caer en los estereotipos de cuerpos femeninos como los de Milo Manara o Guido Crepax.

La experiencia de una revista de historietas feminista hecha por autoras, con la colaboración de autores³⁴ y editada por *Humanoïdes associés*, editores también de la famosa y emblemática publicación *Métal Hurlant* (1975-1987) fue resistida y se clausuró “en el verano de 1978 por una ley de la comisión de vigilancia y control de publicaciones destinadas a los jóvenes” (Cortijo Talavera, 2016:145). El mismo año de su clausura, un Especial Mujeres de *TOTEM* en España reeditaba parte del material junto con el de otras autoras españolas. La estrategia podemos ver que es diferente: En España, la revista *TOTEM* le “cedía” la edición completa, por única vez, y señalaba además lo erróneo de realizar una publicación como *Ah! Naná*:

Los de *TOTEM* pensamos que de nuevo se va por mal camino cuando se exaltan las revistas hechas solo por mujeres [...] no nos ha parecido positivo el experimento de *AH! NANÁ* (...) En lo que sí estamos de acuerdo con los *HUMANOIDES* es en la normal —mejor dicho, natural— aparición en las páginas de *MÉTAL HURLANT* de las firmas de *MONTELLIER*, *CLAVELOUX*, *CECILIA*, etc., junto a las de sus colegas del sexo masculino. (...) En *TOTEM* la mujer siempre ha encontrado las puertas abiertas (...) Que quede bien claro además que si luego hemos limitado la publicación de colaboraciones femeninas nunca ha sido por considerarlas de inferior calidad, sino justamente por el motivo contrario: por considerarlas demasiado avanzadas e innovadoras. (...)

Como puede apreciarse son dos espacios diferentes con propuestas distintas, aunque no excluyentes: autoconvocarse para visibilizar una posición por un lado, y ocupar espacios que se abren, a veces por única vez, en enclaves masculinos que se resisten al ingreso de autoras, por otro. En este sentido, y volviendo al enojo de Pacheco, en línea con esta idea de integrarse a espacios sin llamar la atención sobre su género, la estrategia propuesta por la artista es que haya una suerte de neutralidad o silencio sobre las marcas sexo-genéricas confiando en que ese “no decir” elimine las dificultades de inserción de las autoras en las poco neutras y masculinas antologías de historietas en las que —excepcionalmente— publican a alguna autora. Esto ha demostrado ser una estrategia poco efectiva.

³⁴ Cortijo Talavera (2016:146) señala algunos de los nombres de colaboradores: “Moebius, Jacques Tardi o el teórico Pierre Couperie, con una columna dedicada a la historia del cómic femenino aunque, fundamentalmente, se refería al norteamericano.”

3. Lectoras nómades o la apropiación de los espacios masculinizados

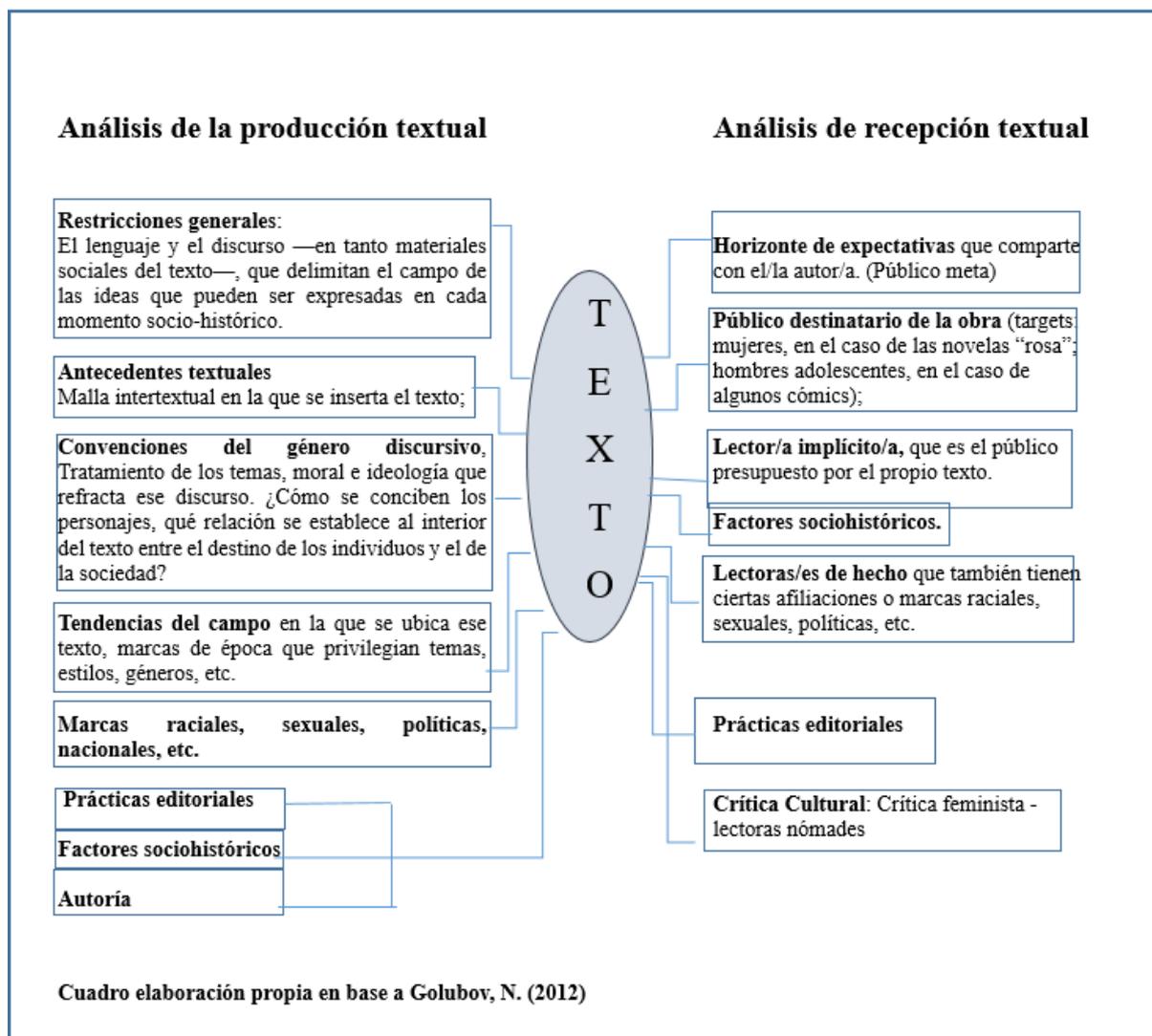
Con respecto al primer abordaje y más allá de que podemos coincidir en algunos aspectos con análisis preliminares sobre las imágenes de la mujer en la historieta, entendemos, como señala Sara Mills (2000:10), que,

[...] cuando se basa sobre todo en el análisis del contenido, la crítica tiene que suponer que el texto tiene un solo significado. De esta forma se puede afirmar cualquier interpretación que una quiera para un texto y se vuelve terriblemente difícil probar que una lectura cualquiera no es en realidad “correcta” o “adecuada” porque la discusión se reduce a comparar lecturas subjetivas sin un criterio acordado para evaluar la forma en que una lectura puede ser “mejor” que otra.

Sostiene Mills (2000:10) también que, aunque “el análisis del contenido es importante, (...) necesita hacerse junto a un análisis de lenguaje del texto en el contexto de los procesos de recepción y producción. No debe hacerse jamás para reemplazar ese análisis”.

En este sentido, el segundo abordaje, que incorpora las coordenadas autorales y tiene en cuenta la situación específica de las creadoras puede integrarse a un esquema que contemple el proceso de producción y lectura. Así lo entiende Nattie Golubov (2012) que retoma la propuesta de Mills y elabora un esquema basado en el modelo de la estilística feminista para el análisis literario que ha sido utilizado ampliamente en el estudio feminista de la publicidad y del discurso periodístico y político. La ventaja de este modelo de análisis es que la producción y la recepción del texto no son procesos independientes y que se otorga al público lector un papel más activo en su interacción con el texto.

Aunque los estudios de recepción son complejos de llevar adelante, especialmente si nos interesan textos que han circulado en el pasado, la reposición de la presencia del lectorado se puede reconstruir a partir de las marcas del texto, incluyendo la posibilidad de delinear algunas de sus marcas sociosexuales.



Existen entonces varias dimensiones de la figura *lectora* entre las que se cuentan no sólo las de su encarnación empírica (real) y su proyección (ideal) sino también existe una presencia implícita que se construye a partir de marcas intratextuales, que llamaremos potencial, como efecto de la lectura; y una instancia más que agrega Nattie Golubov (2011), que denomina la *lectora feminista o nómada*. Esta entidad que propone Golubov se inscribe como una instancia o *locus* de enunciación y es producto de la teorización feminista en general. Es un efecto de la lectura también pero que encarna a una lectora que transita atenta a la construcción signífica de géneros y sexualidades, que recorre libre pero intencionadamente entre muchas perspectivas interpretativas, incluyen al lector implícito en el texto y a la lectora situada contextualmente.

Esta tercera aproximación entonces se nutre de los dos abordajes precedentes e intenta avanzar en la construcción de una propuesta más integral. Entre las perspectivas interpretativas integramos entonces aquellas teorizaciones que incorporan las categorías

de género y sexualidades atravesadas por relaciones de poder que se expresan en las teorizaciones feministas y sexodisidentes.

Diremos entonces que desde nuestra perspectiva la crítica feminista y sexodisidente de las historietas no necesita ni temas o contenidos específicos ni intenciones o declaraciones autorales sino que se basa en la posibilidad de situarnos en el umbral que permita conectar el imaginario sociosexual y los discursos que se producen con las formas de recepción y circulación en un momento dado.

Ese trabajo es posible a partir de una lectura deconstructiva de binarios que por ejemplo, Eve Kosofsky Sedgwick (1998), realizó como análisis feminista y “anti homofóbico” en los textos literarios del canon inglés. Allí, Kosofsky Sedgwick (1998: 176) desplegó una propuesta en la que se interesa en revisar las relaciones de género en la ficción, presididas por un cuerpo masculino, mediante la aplicación de un “proceso deconstructivo consistente en aislar nudos concretos en una red de binarismos interconectados” que pueden así ser desmontados.

En línea con esa propuesta, creemos que una primera aproximación desde el análisis de contenido debe abrir en lugar de cerrar las lecturas posibles, incluso cuando esto implique contradicciones, de forma que una mirada feminista pueda ser más útil al proponer otras interpretaciones de un texto que toma como asunto las identidades, las subjetividades y la plasmación de un imaginario sociosexual.

Recapitulando, en lugar de elegir entre las dos vías —la que opta por la denuncia del sexismo o la que incorpora autoras excluidas y sus aportes al medio— intentaremos, a partir de esas propuestas que, entendemos pueden ser pasos previos y necesarios, construir un abordaje integral que “escuche” el dialogismo sexo-genérico y que podemos asimilar al concepto de “monitoring” de Pierrette Malcuzyński (1991). Dicho concepto elaborado en el paradigma sociocrítico pretende dar cuenta de los tipos de diálogos —interacciones— internas y externas, que se producen dentro y entre textos y culturas. El concepto de “monitoring” como puesta en texto de la escucha nos permite reflexionar sobre “las formas de la discursividad social, las retóricas intertextuales e interdiscursivas, las migraciones de sentidos y permite pensar al texto mismo como espacio de constitución de subjetividades marcadas por lo epocal” (Barei, 2009: 67).

Cuando decimos aproximación referimos entonces a la posibilidad de ensayar otras lecturas a partir de las marcas textuales en diálogo con lo histórico-social, teniendo siempre en mente que, por ejemplo, las “imágenes de la mujer” hacen uso de un signo,

ponen en marcha una figuración sin que necesariamente sea la plasmación o reflejo de un referente empírico que se encuentra por fuera del discurso. La relación dialógica entre signo y referente, que Teresa de Lauretis identifica como la que existe entre “La Mujer” y “las mujeres” implica contemplar procesos de modelización e imposición por un lado, pero también de apropiación, resignificación e impugnación por otro, con la posibilidad de proponer otros contradiscursos que tienen base en la autorrepresentación frente a discursos de heterodesignación.

Entendemos entonces que los elementos de sexismo o misoginia en las imágenes deben poder identificarse y explicarse antes que simplemente sancionarse y ser denunciados. Nos interesa pensar en la forma en la que esas imágenes operan, fueron y siguen siendo efectivas o se transformaron vinculadas a dimensiones presentes como las coordenadas contextuales, el sujeto de la enunciación y los efectos de sentido. De manera que las lecturas pueden ser entendidas como procesos conflictivos en los que hay que lidiar con elementos contradictorios y donde se pueden producir lecturas normativas o esperadas y lecturas resistentes o desviadas de esos textos, así cómo y a quiénes produce placer su lectura debe ser un elemento a tener en cuenta.

Aquí es necesario construir formas de abordaje y herramientas de análisis que permitan tener presente las marcas en producción constituidas no sólo por el contexto sociohistórico de producción y las restricciones de género discursivo, sino también por el soporte de circulación —una revista de historieta de frecuencia mensual— que se posiciona con determinadas coordenadas en el mercado de revistas y es el entorno laboral y creativo de autoras y autores. También es necesario reponer, en la medida de lo posible, las marcas del/la lector/a en el texto: el lectorado real, el ideal, el potencial y la presencia excéntrica de la lectora nómada como efecto de la crítica feminista.

La aproximación que proponemos aquí se encuentra en línea con estas afirmaciones y pretende ser una forma alternativa y complementaria de abordar el corpus de textos en el que aparece el signo “mujer”, el signo “varón”, las formas de disidencia sexual y las representaciones espaciales en un sistema signifiante. No intenta “rescatar” para el feminismo producciones marcadas como “sexistas” ni menos aún atribuirles a autores/as prácticas feministas en las que no se reconocerían. Tampoco es un intento de desacreditar la lectura que algunas investigadoras realizan en base a “las imágenes de la mujer” o a la ginocrítica, o análisis de las obras de autoras, tradiciones que cuentan con una extensa trayectoria en la crítica feminista. Sostenemos sí que estas narrativas no deberían ser

ligeramente leídas sin tener en consideración las restricciones del sistema discursivo de géneros y las del contexto histórico epocal, las propias de una revista de historietas para adultos que se propone explorar y exceder los límites de lo representable y las de la propia autoría, entre otras posibles.

Es decir, la lectura de las “imágenes de la mujer” o su vinculación con la autoría nos sirve como aproximaciones que es preciso complejizar para no obturar y establecer una única lectura de un texto. Los textos habilitan otros recorridos porque no suelen estar libres de contradicciones, de fisuras, de ambigüedades buscadas, y es posible allí realizar otras lecturas. La crítica feminista resulta más útil al aprovechar estas fisuras para repensar las figuraciones del signo mujer en conexión con otros signos que delinean los imaginarios sociosexuales que allí operan.

En esa línea, Nattie Golubov (2012b: 80) afirma en referencia al abordaje en literatura:

...mucha crítica literaria que pretende estudiar el género no hace más que analizar las imágenes literarias de las mujeres y los tropos asociados con lo femenino; y aquellos intentos por historizar el mundo diegético suelen suponer una relación directa y transparente entre la realidad de la ficción y el contexto en el que fue escrita. Esta aproximación es sin duda valiosa porque desenmascara el sexismo de muchas de nuestras representaciones y géneros literarios, pero como supone que cualquier identidad tiene cierto contenido intrínseco y esencial definido por un origen común, una estructura común de experiencia o ambas cosas, el resultado es que simplemente denuncia las imágenes negativas de las mujeres y, en el mejor de los casos, propone otras positivas que implícitamente se postulan como auténticas, originales y apropiadas: es en este sentido que esta crítica es prescriptiva. Sin embargo, supone una simplificación tanto de las operaciones de significación propias de la literatura como de las estrategias de lectura desarrolladas por las teorías literarias feministas.

Desde la segunda vía que se interesa por las autoras denominada también ginocrítica, rescatamos el trabajo y la presencia de las creadoras en la historia, planteamos su problemática inserción en un espacio poco equilibrado en términos sociosexuales donde impera una mirada masculina. Desde esta perspectiva, podemos sostener que la construcción sexo-genérica está imbricada en la producción: en el proceso artístico, en la producción de sentido y en su recepción. La categoría de género no es una mera taxonomía que clasifica temas y estilos en términos de femenino/masculino, sino que la pregunta por el género permite establecer relaciones que permanecían nebulosas como las que existen entre las representaciones y las subjetividades, las voces que narran,

los sujetos narrados y los espacios que habitan. En palabras de Nattie Golubov (2012:58-59),

al introducir el estudio del género al análisis textual se puede desarticular el vínculo entre las diferencias de sexo y lo femenino/masculino para estudiar cómo estos últimos se figuran en el texto, esto es, no deben estudiarse únicamente la masculinidad y la feminidad de personajes y narradores con cuerpos de hombre y mujer, sino la forma en que el género marca (*genders*) los espacios y el tiempo, los símbolos y las imágenes, las narrativas culturales inscritas en el texto y la descripción de la alteridad, las nociones de nación y hogar, las prácticas cotidianas y la corporalidad, y permite que se articulen distintas esferas de la vida social y cultural con la particularidad.

En esos términos es que consideramos que las categorías de “género” y de “diferencia sexual” pueden resultarnos útiles para el análisis de una producción cultural. Señalamos entonces que existe una relación entre textos culturales y diferencia sexual, aunque no existe un aporte específico al campo que las creadoras hagan por *ser mujeres*. Las posibilidades de expresar se construyen en la *praxis*: es allí en donde se elaboran los aportes de una experiencia marcada por el género, la sexualidad, la clase, la etnia.

Griselda Pollock (2007:276) ha sostenido sobre la obra de las pintoras modernistas que en lugar de considerar los cuadros como documento de su condición, expresándola o reflejándola, hay que poner énfasis en que “la práctica del pintar es por sí misma un lugar para que se inscriba la diferencia sexual. La posición social en términos de clase y género determina —o lo que es lo mismo, presiona o marca los límites— del trabajo producido”.

La crítica feminista en su cruce con el postestructuralismo, además de contribuir a liberar los textos de la autoritaria presencia autoral, permitió señalar las constricciones y límites de una lectura única y unívoca. La reapropiación de los textos permitió lecturas desde nuevas coordenadas y mostró la posibilidad de crear nuevos sentidos haciendo de ellos espacios de disputa, plurales, contradictorios y abiertos; en definitiva, no objetos fijos y puntos de llegada, sino puntos de partida y en proceso de significación potencialmente inacabable.

Asumimos un punto de vista en donde “lo importante no es si el texto ha sido escrito o no por una mujer, si refleja la experiencia vital de las mujeres o cómo se relaciona con otros textos escritos por mujeres, sino la forma en que el texto funciona como proceso significante” (Beatriz Suárez Briones, 2003), pero esto, a su vez, está lejos de proponer una “neutralidad sexual”, sino que plantea un conflicto irresoluble que se presenta sobre el campo discursivo. En este terreno, que ya no es seguro, en donde las lecturas se

multiplican y es necesario construir nuevos instrumentos de análisis para abordar las textualidades, es donde nos movemos: abordar la pregunta sobre cómo se produce el género en las ficciones implica abrir una puerta a la forma en la que se entiende y se plasma la diferencia sexual.

El análisis de la estructuración de género en las ficciones y de la construcción normativa de la sexualidad nos alienta a desmontar la utopía de neutralidad sexual. La más habitual es aquella que sostiene la idea del talento para integrarse a un mercado que no distingue diferencias de géneros. Desde esa perspectiva, asociarse por ejemplo entre autoras es visto como algo negativo, porque la neutralidad sexual implica “dibujar como un autor”. Esta estrategia pasa por alto que lo central de que *se note* o no, que se pueda “pasar” como un dibujante o, por el contrario, *dibujar como una mujer* — instancia que debe ser superada para alcanzar la calidad de un autor—, es una interpretación, y a la vez un síntoma de las relaciones desiguales entre los sexos en el campo artístico-comunicacional, imbuida de premisas construidas sobre el género. Por eso, señalamos que los esfuerzos individuales que entienden el talento — y el genio— como dones naturales en realidad son planteos permeados por la visión del sujeto liberal y tan ideológicos como aquellos que hace visibles nuestro estudio cuando recorre las historietas y pone en primer plano una política sexual y textual —sexual— de representación.

La operación de identificar la marca sexo-genérica como lo *Otro* en el campo, como la diferencia, es percibida como negativa; ante eso, puede entenderse que la estrategia de “neutralizar” lo femenino funciona incorporando a autoras en calidad de excepción. La apuesta contraria es por la politización de la diferencia: la construcción de ese *locus* de enunciación e interpretación que utilice la categoría de género más allá de las imágenes de la mujer e incorpore su vinculación con la corporalidad de autoras y autores en su dimensión sociohistórica antes que biográfica.

I. IV. Estrategia metodológica y el recorte del corpus.

Diseñamos una estrategia metodológica que contempla dos abordajes: uno sobre el artefacto **revistas** y otro en torno al análisis de **las historietas**. Para el abordaje de revistas culturales en una primera instancia elaboramos una caracterización de las dos épocas a partir de fuentes primarias (archivo personal de revistas), fuentes secundarias (material sobre revistas culturales en general y sobre Ediciones de la Urraca en particular,

en especial artículos de revistas de historieta, reseñas y entrevistas sobre la producción y lectura de historietas) y también realizamos entrevistas a actores relevantes.³⁵

Para la sistematización de la información nos basamos en la propuesta metodológica desarrollada por Alexandra Pita González y María del Carmen Grillo (2015:6), quienes tras una exhaustiva revisión del panorama de estudios de revistas culturales proponen organizar la información en “tres grandes categorías amplias, con base en dos dimensiones: material e inmaterial, y una intermedia que comparte aspectos de ambas”. Se trata, entonces, de descomponer el análisis de las publicaciones para luego recomponerlo a través de una serie de categorías y variables.

En una primera dimensión nos enfocamos en aspectos técnicos y materiales y consignamos datos que nos podrán resultar de utilidad para interpretar las propuestas, los alcances y objetivos de la publicación. Las autoras señalan las siguientes variables: lugar y fecha de edición, cantidad de números y etapas, periodicidad, precio y circuito de distribución y venta; formato, cantidad de páginas y diseño, calidad de impresión, papel y encuadernación, tirada y zona de difusión.

La segunda categoría, que participa de ambas dimensiones por las características de las variables a estudiar, responde a los contenidos e incluye como variables las enumeradas a continuación: título y subtítulo, manifiestos, programas y notas editoriales, índice, secciones y distribución de páginas, temas y problemas, ornamentación, publicidad y novedades.

Por último, la categoría que hace referencia a la dimensión inmaterial, nos remite a la comunidad que construye la publicación y que se conforma en una red de hacedoras/es y lectoras/es. Nos preguntamos aquí cómo interactúan, y a través de qué canales, la dirección y el *staff* de la revista con su público. Las autoras incluyen en esta instancia a quienes trabajan en la administración y en la producción: tareas de colaboración, diseño, corrección e imprenta. Incluyen las tareas de corresponsalía, suscripción, traducción y también a quienes contribuyen participando en la distribución, en distintos roles como la crítica, la venta o el préstamo de ejemplares, entre otras formas de construir una red de trabajo y de afectos que hacen posible que la revista circule y produzca efectos de sentido.

Para el abordaje de las historietas, nos propusimos agruparlas según algunas

³⁵ Ver anexo. Cabe aclarar que las entrevistas no pretenden explorar en lo que autoras/es u otros participantes de la revista intentaron transmitir en su obra, sino que nos propusimos reponer algunos sentidos que la revista como espacio de producción de historietas generaba en ellas/os como creadoras/es o lectoras/es.

reiteraciones temáticas, tal como Gociol y Rosemberg (2000) ordenaron las historietas que comentaron. En nuestro caso, seleccionamos historietas de la primera y segunda época en torno a: (1) Historietas “entre hombres” o donde las figuraciones femeninas son nulas o poco relevantes. El concepto clave aquí es el de homosociabilidad, de Eve Kosofsky Sedgwick. (2) Figuraciones femeninas que clasificamos en dos tipos, las que permanecen en lugares de encierro y las que tienen mayor grado de movilidad en el espacio. (3) Figuraciones en las que juega un rol central la espacialidad: a partir del concepto de heterotopía (de Michel Foucault) y cronotopo (De Mijail Bajtín), analizamos historietas en las que se construye una idea de nación en base a distintos discursos que privilegian el cronotopo “dictadura cívico-militar” y “guerra de Malvinas”.

Asimismo, nos basamos en algunas estrategias de análisis multimodal y análisis del discurso feminista. Partimos de algunas ideas en torno a las representaciones textuales y su capacidad de promover sentidos. Las representaciones sociosexuales en tanto construcciones discursivas son complejas y se basan en gran medida en la cancelación de la relación mimética de la imagen con su referente real: *Esto no es una pipa*, diríamos citando a Magritte. A cualquier imagen —portada o viñeta-- le podríamos añadir esta advertencia: “Esto no es...”. Así, las palabras y dibujos que representan determinadas figuraciones no *son eso* que representan aunque *sí hacen*, producen, sentidos. Cuando afirmamos que eso que vemos dibujado no se corresponde con un referente real que se halla afuera o en el origen de la imagen, sostenemos que la imagen no es verdadera en un sentido ontológico, lo cual no significa que la imagen “mienta”. La imagen no es solo una producción con valores formales y estéticos que se nos presenta como discurso. Diremos que opera, actúa, es productiva y a la vez es resultado de un proceso por el que distintos discursos se plasman en los textos. En este aspecto nos ayuda la sociocrítica como práctica, en tanto aproximación que nos permite “estudiar los textos culturales desde una perspectiva social e ideológica centrándose en la producción y productividad de los discursos.” (Zabala citada por Chicharro, 2012: 66)

En la sociocrítica que retomamos de Pierrette Malcuzyński, el lugar de “escucha” que se produce entre los textos es una construcción en el umbral, que la investigadora denomina “*monitoring*” y que podemos hacer dialogar con la propuesta de Nattie Golubov de “locus de enunciación”. Este “entre” los textos también es descrito por Josefina Ludmer como “máquina de lectura” que le permite acceder por las ficciones a la “imaginación pública” (Ludmer, 2010: 10-13).

Para el análisis de las historietas, construimos una “máquina de lectura” que denominamos *lectora feminista de historietas*, un constructo sujeto a revisión a partir de un corpus que nos permita “leer” en una viñeta, en un hipercuadro —página completa formada por la conjunción de viñetas—, en una secuencia de diálogos o en una historia que puede abarcar varias historietas, una trama más amplia donde podamos ensayar algunas interpretaciones sobre las identidades y el colectivo social que las produce.

Con el concepto de “imaginación pública” nos referimos a “un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de la realidad” (Ludmer, 2010: 11) en tanto creación de un mundo diferente del conocido, que construye espacios, sujetos, voces, que se mantiene en movimiento, que traza formas y de esa manera “fabrica realidad”.

Así como Ludmer propone entrar a la imaginación pública “por la literatura”, en esta indagación seguimos su camino pero entramos por las historietas, otro tipo de ficción. Y —en la segunda parte de la tesis— entramos a las ficciones de circulación social por una selección de historietas “realistas” que sostienen el régimen de *realidadficción* en tanto una apertura, o mejor, una porosidad entre territorios —público-privado— e identidades que se hibridizan, se ficcionalizan y se realizan a la vez.

Elaborar interpretaciones no implicaría entonces intentar descubrir un significado último, decir *lo que quiso decir*, sino explorar el sentido que emerge de la construcción material, técnica y simbólica de discursos que tienen marcas sociales, genéricas, étnicas y cuyo análisis nos permite comprender mejor cómo operan en el colectivo social que (re)produce y pone en circulación esos textos.

Nos proponemos apelar a varias tradiciones para el abordaje de las imágenes y palabras que se combinan para producir relatos gráficos en revistas de historietas. Las historietas seleccionadas para el análisis pertenecen a lo que se considera en los estudios del campo **figuración realista**, es decir, que dejamos a un lado las historietas humorísticas; fueron elegidas porque creemos que son representativas de una tensión entre los binarios que estamos proponiendo desmontar.

Nos interesa abordar las historietas como textos multimodales, esto es, como la combinación de modos o recursos semióticos que a partir de estrategias de diseño y puesta en página producen ciertos efectos. Nuestro objeto tiene imágenes y palabras, es verdad, pero también cuenta a través de otros modos que incluyen el uso de color —o su ausencia—, la distribución espacial, los planos, la técnica en el montaje o la puesta en página. También el efecto de sentido se construye en el medio o soporte, en los guiños o

transgresiones a convenciones discursivas, en la citación paródica de otros textos.

La multimodalidad es definida como “el uso de varios modos semióticos en el diseño de un evento o producto semiótico, así como la particular forma en la que estos modos se combinan” (Kress y Van Leeuwen, 2001:12). El análisis multimodal se propone tener en cuenta los elementos y la combinación que reconstruimos a partir de *estrategias discursivas* que producen una determinada expresión en *medios* y que circula a partir de formas de *distribución* en circuitos de lectura o recepción. El análisis multimodal apunta al fin de la tiranía de la palabra sobre la imagen, porque entendemos que la palabra también es imagen y que las imágenes no pueden ser aprehendidas por fuera del lenguaje. Y eso también implica deconstruir los órdenes binarios.

Usamos las historietas como un vehículo para poder *ver la construcción sociosexual* de la fábrica de realidad. De manera que esta selección —que podría ser otra— la ordenamos en tres entradas: la construcción signica de la masculinidad y los lazos de homosociabilidad (I), las transformaciones del signo “mujer” en las historietas (II), y la conformación de espacios heterotópicos y cronotopías desde una perspectiva feminista (III), todo esto en diversos trayectos temporales. Las historietas del *corpus* ponen en página desplazamientos y espacialidades en donde géneros y sexualidades se inscriben como potentes marcas del decir y del mostrar.

Al análisis multimodal, entonces, lo enfocamos desde un abordaje que pueda dar cuenta de las relaciones de poder, las formas en las que se representan las identidades o con lo que se construye discursivamente como imaginario sociosexual. Para eso, apelamos a herramientas y elementos del análisis crítico del discurso (ACD) en su aproximación feminista.

En “La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de *Orange Is the New Black*”, Patricia Martínez García y Delicia Aguado-Peláez (2017) adoptan una grilla de análisis elaborada por Biglia y Bonet (2012) para abordar desde un enfoque de género las ficciones en el medio audiovisual. Basándonos en esta propuesta de análisis crítico del discurso feminista (ACDF) propusimos un abordaje de las historietas de figuración realista que seleccionamos de las publicaciones en las dos épocas de la revista *Fierro*. Para la construcción del corpus seleccionamos en primer lugar portadas, editoriales y cartas de lectores o polémicas que presentaran una discusión en términos de binarios, a veces claramente ancladas en lo femenino / masculino y otras en representaciones sobre lo nacional / extranjero; lo tradicional / lo la vanguardia. Una

clave para la selección de material fue la construcción discursiva de espacialidades, corporalidades y voces en los discursos. El registro se realizó a partir de distintos niveles de los textos. Un primer nivel fue el registro de datos del contexto de producción a partir del propio texto: buscamos en las revistas las marcas de edición y recepción, la presentación de autoras/es, espacios asignados, secciones. Con respecto a la selección de historietas, dejamos de lado las vinculadas al humor gráfico y nos concentramos en la denominada **historieta seria o realista**, como ya anticipamos.

Para el análisis de las historietas, distinguimos primero su estructura: serial de unitarios autoconclusivos (se trata de series en las que los episodios se perciben unidos por rasgos temáticos, pero no existen relaciones de continuidad entre un episodio y otro, el ejemplo más claro son las historietas de la serie “La Argentina en pedazos”, que reúne relatos de distintos autores en breves transposiciones de textos de la cultura popular); serie episódica (en este caso se mantienen los personajes y el autor o la dupla autoral, pero cada episodio puede leerse como una pieza que concluye en ese número y no necesariamente tendrá continuidad con el siguiente); serie episódica continuada (se trata, como la serie episódica, de capítulos, pero que en este caso tienen un orden de lectura que construye un arco narrativo más amplio al leer la serie completa); “entregas” (no son series sino piezas de un texto más extenso, denominado “novela gráfica”, que suelen ser editadas en álbum o libro y que se publican en segmentos cortados arbitrariamente en seis, ocho o doce páginas, emulando episodios); finalmente, también hay unitarios o historietas autoconclusivas que no se integran en series.

Una vez definida la estructura, tomamos nota de las características que obedecen a rasgos retóricos, temáticos y enunciativos: este nivel implica un trabajo descriptivo de la propuesta serial o la historieta unitaria y el registro de datos (autoría, edición del material, cantidad de episodios, tratamiento gráfico). Se trata de datos contextuales que emergen en la revista pero que también se reponen a partir de las lecturas sociales que tuvieron los textos. Allí, identificamos en la trama narrativa la estructura de escenas o episodios principales, distinguimos los *modos* (texto /imagen, color, distribución en el plano y tamaño —y forma— de las viñetas, etc.). Por último, reponemos la voz narrativa, los personajes, la forma en la que la historieta incluye la mirada de una lectora implícita, los efectos de sentido que busca producir y nuestra apreciación sobre los efectos logrados —o no— a partir de las estrategias discursivas empleadas.

Luego de esta primera aproximación descriptiva elaboramos algunas

interpretaciones en torno a las propuestas temáticas, el desarrollo de personajes y el género discursivo que reconocemos en sus regularidades. Reconocer las convenciones de género nos permite aventurar si se ciñe a ciertas normas discursivas o las transgrede y apreciar el trabajo narrativo, la construcción de la trama, lo que cuenta y lo que silencia, lo que muestra y lo que elude en la representación: todo ello nos posibilita vincular las propuestas creativas individuales con la producción social de sentido.

Finalmente, con -los datos generales, las descripciones y los elementos identificados elaboramos interpretaciones más abarcativas. Partimos del esquema metodológico de análisis “paso a paso” propuesto por Bárbara Biglia y Jordi Bonet (2012), con ciertas adaptaciones debido a las características del texto historietístico. Algunos de los elementos para observar en la trama son los que siguen:

1. **La interacción comunicativa** en la que distinguimos la forma de intercambio entre protagonistas y otros personajes que participan en la historia, cuáles son sus motivaciones y obstáculos, qué recursos ponen en juego y con qué efecto;
2. **La vocalidad**, que implica reconocer quién es la voz principal, la presencia de otras voces, su importancia y su legitimidad en el discurso;
3. **Los sujetos y grado de agencia**, que nos permite identificar quién es el sujeto y quién el objeto del discurso y si poseen o no poder de actuación;
4. **Argumentación**, en la que distinguimos la estructura del texto, el uso de dispositivos retóricos tanto verbales como simbólicos (gestual o corporal), la interacción de distintos modos (verbal, figurativo, espacial, uso de color, tipo y variación de planos, entre otros). La existencia de figuraciones o de cronotopos que nos den indicios de la construcción de lo real en lo artístico, “de lo creado en lo dado”;
5. **La interdiscursividad**, que nos permite relevar elementos visuales o verbales que emergen, como citas literarias, cinematográficas, marcas autorales, y los campos discursivos, así como su posible relación;
6. **Posiciones**, que emergen en la representación de conflictos y soluciones y cómo se realizan en las argumentaciones;
7. **Relaciones de poder, ideología y hegemonía**, intentamos proponer interpretaciones en torno a las formas en las que se refuerzan o legitiman reacciones en torno al sentido común dominante, especialmente en torno a las representaciones de género.

Más allá del punteo, el registro y el análisis con herramientas y categorías de abordaje que apelan a sistematizar nuestras indagaciones, queremos señalar la importancia del rol de quien investiga en diálogo con quienes han producido la obra. Régine Robin y Marc Angenot (1991:52) describen esta tarea del siguiente modo:

[...] más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la cacofonía y del caos, el investigador puede llegar a reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una división regulada por tareas discursivas, redes interdiscursivas, reglas de formación de discursos determinados, pero también un tópico, de maneras de hablar propias de un estado de sociedad que determinan con cierta sistematicidad lo aceptable y lo legítimo discursivo de una época.

También Arán (2016; 145) destaca la intervención y la toma de decisiones al momento de trabajar sobre los textos:

[...] es en buena medida atribución del investigador, de su lectura e interpretación, así como del corpus disponible. Resulta muy importante para nosotros destacar esto porque no quisiéramos que se naturalice el concepto [refiere al cronotopo] como algo dado espontáneamente, fácilmente reconocible en su inmanencia textual. Por el contrario, es una operación interpretativa a partir de una categoría semiótica de lo que consideramos una mediación o refracción artística de la experiencia de lo real por el lenguaje.

En las páginas que siguen intentaremos dar cuenta de estas decisiones y estrategias para el abordaje de las revistas y las historietas en las dos etapas de revista *Fierro*.

SEGUNDA PARTE: Emergencia, cierre, ausencia y retorno de una revista de historietas

El capítulo reconstruye, en primer lugar, el contexto sociohistórico en el que emerge *Fierro* en los años ochenta, la contracción del mercado en los años noventa y el regreso de la publicación a mediados de los dos mil. Situamos estas propuestas comunicacionales en el campo de las revistas culturales de posdictadura y siguiendo a Jorge Dubatti (Dubatti, 2008, 2015) caracterizamos diferentes etapas en este bloque de treinta años.

Partimos de la publicación que surge en septiembre de 1984: esta primera etapa coincide con la transición democrática y nos permite observar las transformaciones socioeconómicas y culturales que atraviesa la publicación durante el período que culmina en diciembre de 1992 con el número cien.

Luego, abordamos el período de ausencia de la revista en los kioscos en el que emergen prácticas de autoedición y producciones facilitadas por las transformaciones técnicas con ediciones económicas de autoras y autores es o colectivos creativos. En este punto avanzamos en la caracterización del mercado que se transforma a partir de la apertura de las importaciones de revistas extranjeras de cómics (principalmente norteamericanas y japonesas) y el cambio tecnológico que modifica patrones de producción y consumo de historietas.

Posteriormente, registramos el regreso en noviembre de 2006 de la propuesta que —tras a la crisis del 2001— entendemos como señal de la recuperación económica para el sector de edición de revistas culturales. Caracterizamos la nueva publicación desde el primer número hasta las ediciones posteriores al noveno aniversario en 2015 donde ya se perciben los signos de agotamiento del proyecto que termina su segunda etapa con la edición ciento veinticinco de marzo de 2017.

II.I. Fierro. Historietas para sobrevivientes

En septiembre de 1984 una nueva apuesta de la Ediciones de La Urraca dirigida por Andrés Cascioli llega a los kioscos de revistas. Cascioli había iniciado una renovación en el mercado de revistas de humor gráfico político con el lanzamiento en 1978 de *Hum@* (*Humor Registrado*), luego con De La Urraca funda una editorial de revistas con rasgos de empresa comercial y masiva, que a la vez presenta un perfil de calidad, crítico y progresista.

Daniel Badenes (2017:194-195) en su reconstrucción del campo de revistas culturales argentinas dedica un importante espacio a la figura de Cascioli y a su infatigable empresa en la dirección y edición de revistas:

Cascioli había dirigido varias revistas de historietas en los años ´60, como *Casco de Acero*, *Tucson* y *Maverick*. Participó con Oskar Blotta (h) de *Satiricón* (1972- 1974 y 1976, 26 números publicados), una revista humorística cuya tirada creció aceleradamente, de 40 a 250 mil ejemplares (...). Tras su primera clausura, insistió con *Chaupinela* (1974-75, 20 números publicados). Entre el cierre definitivo de *Satiricón* y el comienzo de *HUM®*, Cascioli colaboraría en la efímera revista *Perdón*, donde coincidió con compañeros de la experiencia previa como Carlos Ulanovsky, Carlos Abrevaya, Jorge Ginzburg y Alicia Gallotti. Finalmente, creó Ediciones de la Urraca, el sello que editó revistas que marcaron los ochenta: *HUM®* (1978-1999), *El Péndulo* (1979- 1987), *El Periodista* (1984-1989) y *Fierro* (1984-1992).

Fierro se encadena al final de la enumeración y resulta heredera de búsquedas para un público construido a base de varios proyectos —el principal *Hum®* y al menos otros dos— estrechamente vinculados a las historietas: por un lado, la revista de cuentos *El Péndulo*, que surgió como Suplemento de *Hum®* a inicios de 1979 y ya en septiembre de ese año se independizaba en lo que sería su primera etapa (septiembre de 1979); por otro —y de manera más directa—, la experiencia de *SuperHum®*.³⁶

El Péndulo fue una revista mensual comandada por Marcial Souto que tuvo varias etapas en los años ochenta: a la inicial de 1979 le siguió una segunda entre 1981-82 y una tercera entre 1986-87. Los relatos breves de ciencia ficción y fantástico eran acompañados por ilustraciones a las que se sumaban viñetas, tiras de humor gráfico y algunas historietas (trabajos de europeos como Enki Bilal-Pierre Christin o Jacques Tardi, por ejemplo, y de algunos autores locales como los primeros episodios de la serie de Carlos Trillo y Horacio Altuna “Las Puertitas del Señor López”). En el tercer número de *El Péndulo* (segunda época, septiembre de 1981) la retirada de contratapa le preguntaba a sus lectoras/es: “¿A usted le gusta que le digan idiota?”. La publicidad del octavo número en la calle de la mensual *SuperHum®* respondía en su lugar:

No. No le gusta. Por eso nunca lee revistas de historietas. Por lo menos, no las lee en público. Sí. Es así. Leer historietas es una actividad vergonzante. Y entonces, el que lo hace (y somos mucho vea), lo hace a escondidas. Por eso, porque teníamos ganas de tener una revista de historietas que pudiéramos comentar con los amigos, que no nos diera calor sacarla en el tren, que se comprara sin necesidad de esconderla

³⁶ Para una reconstrucción de la emergencia de Ediciones de La Urraca en el sector editorial de revistas de humor gráfico y la relevancia de la revista *HUM®* durante los años de dictadura (1976-1983) puede consultarse el trabajo de Mara Burkart (2017).

adentro del diario, por todo eso, inventamos SuperHum®. Una revista de historietas sin vergüenza. (*El Péndulo* n°3, Ed. de La Urraca; septiembre 1981, p. 131)

SuperHum® fue un desprendimiento de *Hum® Registrado* que se lanzó con la promesa de publicar historietas y humor gráfico³⁷, pero será finalmente *Fierro* la que cumpla con esas expectativas,³⁸ ya que con el correr del tiempo *SuperHum®* fue perdiendo páginas dibujadas en favor del texto periodístico.

Planteada inicialmente como suplemento trimestral de *Hum®*, en julio de 1980 apareció el primer número de *SuperHum®*. Al año siguiente, a partir del número 5, se relanzó como revista independiente de periodicidad mensual. El jefe de redacción era Juan Sasturain, en tanto que actuaban como asesores creativos Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno. Bajo la dirección editorial de Andrés Cascioli, plantearon una revista con materiales y una mirada netamente argentinos. (Neveleff, J. 2014: 33-34)

Según relata Neveleff (2014: 34), tras el retiro de los militares del poder, *SuperHum®* abundó en el tratamiento de los temas políticos y se sumó a la ola de “destape”, perdiendo lectores. Se publicó hasta el número 46 en diciembre de 1984, “cuando su espíritu inicial ya se había trasladado a la recién aparecida *Fierro*”.

También pueden mencionarse como antecedentes de *Fierro* las revistas *Tiras de Cuero* (de Oscar Steimberg) y *Don*, un “efímero mensual masculino” (Gociol y Rosemberg, 2000:429) que proponían una renovación en el mercado de publicaciones periódicas hasta el momento hegemonizado por el relato clásico de aventuras. Pero luego de las dos experiencias previas de la editorial mencionadas más arriba, *Fierro* ensaya y logra ser la alternativa que disputa el mercado de historietas en el que competían las revistas de Record y Columba.³⁹

³⁷ *SuperHum®* alternaba reseñas de cine y libros, entrevistas a artistas plásticos, historietistas y humoristas gráficos con historietas que seguían los lineamientos editoriales. En sus primeros números se destacaron “Bosquivia” (Sacomanno y Tabaré), “Charlie Moon” (Trillo y Altuna), “Los enigmas del PAMI” (Carlos Trillo y Enrique Breccia), “El circo” (Sanyú) y “Un tal Daneri” (Trillo y Alberto Breccia). Luego, con periodicidad mensual, albergó a “El último recreo” y “Merdichesky” (Trillo y Altuna), “Polución nocturna” (Dose), “Los misterios de Ulises Boedo” (Mandrafina), “Buscavidas” (Trillo y Alberto Breccia), “Toh-Or” (Trillo y Dosse), “Evaristo” (Sampayo y Solano López), “La conquista del desierto” (Enrique Breccia) y “Boogie, el aceitoso” (Fontanarrosa), entre otras. Algunas de estas series también se publicaron en *Fierro* (por ejemplo, “El último recreo”, “Evaristo” y algunos episodios de “Boogie, el aceitoso”)

³⁸ De La Urraca también publicaría otras revistas con presencia de historietas: *Humi*, para chicos; *Hurra*, sobre rock para jóvenes; y *SexHum®* y *SexHum® Ilustrado*, publicaciones donde se pueden encontrar trabajos de Maitena, Pancu, Spósito, Patricia Breccia, Oswal y Rep, entre otros. También existieron publicaciones que -por distintos motivos- duraron pocos números: en *Fierro* se publicitan lanzamientos y posteriores cierres de *El Mes*, *Hora Cero* y *Raf*. Tampoco llegan a extenderse en el tiempo *País Caníbal* y la revista humorística *La Urraca*. El último emprendimiento ligado a la historieta fue la revista —estilo álbum— *El Cazador*.

³⁹ Las tres editoriales, con distinta inserción y perfiles de lectores, constituyeron la oferta de revistas de historieta comercial en Argentina durante varias décadas. Los hermanos Columba iniciaron su trayectoria

La revista *Fierro*, de aparición mensual, se editó entre septiembre de 1984 y diciembre de 1992, y tras cien números cerró la primera etapa de su historia. Durante los primeros cuarenta y siete números (1984 -1987) la revista estuvo a cargo del jefe de redacción, Juan Sasturain; y el diseño y la Dirección de Arte estuvieron desde el inicio al cierre a cargo de Juan Manuel Lima. Tras el desplazamiento de Juan Sasturain, Lima —quien además estaba estrechamente ligado al Subtema Óxido, el espacio más experimental de la revista— tuvo más peso en las decisiones editoriales e hizo dupla con Marcelo Figueras (entre las ediciones 48 a 59); y posteriormente, alrededor del número 60 hasta el cierre fue secundado por el escritor Pablo De Santis. *Fierro*, subtitulada “historietas para sobrevivientes”, fue la revista que se propuso reunir lo mejor de la producción nacional e internacional y dar cabida también a nuevos autores.

La revista incluía historietas episódicas y unitarias (serializadas), historietas autoconclusivas, algo de humor gráfico, secciones y columnas dedicadas la crítica cultural y a novedades del medio con entrevistas a autores (nacionales y extranjeros). *Fierro* mantenía estrechos lazos con sus lectores a través de la sección de cartas, los editoriales y las propuestas a participar en concursos o enviar material al suplemento especial: el Subtema Óxido, la puerta de entrada para historietistas noveles.

Fierro, con un formato de 22 por 28 cm., inició con cien páginas, pero este número fluctuó entre las ochenta y las ciento treinta páginas, estableciéndose nuevamente en las cien hacia el final del ciclo. La portada a color rotaba ilustradores que intentaban mantener una estética “fierrera” impuesta en los primeros números y que incluía un logo que emulaba una chapa de material oxidado (modificado luego por un logo sin texturas partir del tercer año). El interior compiló en el formato “revista de antología” historietas de varios autores; la paleta del interior, en general, fue en blanco y negro, excepcionalmente con algunos pliegos a color, o bitono (durante una época, negro y rojo y hacia el final negro y amarillo). Su subtítulo “historietas para sobrevivientes”, similar al de la revista española *El Víbora*, cambió circunstancialmente a “Historietas contra el apriete” por unos meses, desapareció luego de portada y regresó al inicial “Historietas para sobrevivientes” hasta el final.

editorial a fines de la década del veinte con la revista *El Tony*, le siguieron luego *D'artagnan*, *Fantasia*, *Intervalo*, entre otras. El italiano Alfredo Scutti lanzó en 1974 el sello de Editorial Record, que lanzó la revista *Skorpio*, a la que pronto se sumaron otros títulos. Andrés Cascioli fundó Ediciones de La Urraca en 1978 y lanzó la revista *Hum®*, que alcanzó 566 números. *Hum®* fue la nave insignia del sello, debajo de la cual se gestaron distintos proyectos editoriales.

La propuesta de revista cultural, en el contexto de la transición democrática,⁴⁰ buscó construir un espacio de publicación de *historietas para adultos* influenciada por la renovación de lenguajes que había plasmado revistas como *Metal Hurlant* en Francia (1974-1987) o su versión norteamericana *Heavy Metal* (que inició sus publicaciones en 1977 y continúa hasta la actualidad), a las que alude en su propio título.

Las resonancias de *Fierro* apuntan a un universo de metales pero también a la a la figura de Martín Fierro, a una vieja historieta gauchesca, “Fierro a fierro”, producida por Raúl Roux y también al mundo de los autos y de las armas. De alguna manera, todos elementos que connotan una retórica masculinista.

A mediados de los setenta, estas revistas de antología de historietas comenzaban a explorar la ciencia ficción a partir de representaciones gráficas distópicas, en las que el sexo y la violencia funcionaban como principales elementos y ofrecían relatos episódicos mes a mes con la lógica del “Continuará...” a la par de críticas literarias, fílmicas y notas de interés general.

Francesca Lladó (1996) registra hacia 1984 el agotamiento del modelo de revistas de antología en España por la saturación del mercado de publicaciones de historietas con el consecuente cierre de proyectos. En Argentina, en cambio, la propuesta estética y política de *Fierro* no encontraba otra revista que le hiciera competencia. Son entonces las revistas de historietas españolas posteriores al franquismo — *Zona 84*, *CIMOC*, *TOTEM*— las referencias que recupera *Fierro* cuando propone un novedoso **contrato de lectura** con los lectores.⁴¹

Lucas Berone (2017, en línea) señala que en estos primeros años de *Fierro* se percibe un pacto de lectura “simetrizante” que acerca a productores y lectores: se insta su palabra, se le responde, se construye un nosotros que incluye en una comunidad a

⁴⁰ Según Daniel Mazzei (2011:8), la transición se inicia en junio de 1982 y se extiende hasta la derrota del cuarto y último levantamiento “carapintada”, en diciembre de 1990. La transición argentina se encuadra en aquellas formas de gobierno democrático que advienen producidas por “colapso” del gobierno de facto, como puede entenderse que sucede a partir de la derrota de Malvinas. Otros gobiernos democráticos en la región recuperan la democracia a partir de transiciones pactadas (como puede ser el caso de Chile). De todos modos, cabe decir que hubo un acuerdo con la Multipartidaria para respaldar los esfuerzos del último presidente de facto, Reynaldo Bignone, cuyo único objetivo fue convocar y conducir un proceso electoral.

⁴¹ Eliseo Verón (1985) define el contrato de lectura como la relación entre el discurso de un soporte y sus lectores. En el caso de las revistas es el medio el que propone esta relación a partir de indicios que pueden rastrearse a nivel de la enunciación (es el cómo se organiza y dice lo enunciado). Verón propone investigar mediante qué mecanismos y en qué nivel de funcionamiento del discurso de un soporte de prensa se construye el contrato de lectura.

productores y lectores de una historieta que se reclama heredera del guionista Héctor Germán Oesterheld, en la intersección de lo culto y lo popular.

Podemos denominar la “etapa posautoritaria” (Di Meglio, Franco y Aras, 2005) que comienza en 1983 -siguiendo a Jorge Dubatti (2015)- como “posdictadura”. Se trata de pensar en las formas en la que se encuentran trazos de la cultura autoritaria aun en democracia y de las experiencias que toman el trauma como motivo o tema de representación. Dubatti aborda el campo teatral y la dramaturgia, pero muchas de sus reflexiones se pueden extender a otros espacios de creación. Entiende por posdictadura un ciclo amplio que se inicia con el fin de la dictadura y que continúa hasta bien entrada la primera década del siglo veintiuno. Realiza una periodización que contempla, dentro del bloque de cuarenta años de recuperación democrática, distintos momentos:

[un primer momento denominado] “primavera democrática” (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989); el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem, Fernando De la Rúa y el estallido social de 2001; los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2013), así como los años del “post-neoliberalismo (...)”. (Dubatti, 2015)

En escritos más recientes, Dubatti (2017) ha abandonado la idea de “post-neoliberalismo”, denominación que se ha mostrado apresurada para describir o dar por superada la etapa posterior a la recuperación económica tras la crisis del 2001.

La posdictadura en sus primeros años fue denominada “primavera democrática” y se caracterizó por la euforia de la recuperación de libertades a la que le siguió un tiempo de desencanto. Un momento que no sólo se construyó sobre la derrota bélica de Malvinas, sino también, según Liliana Garulli (2011: 11),

[...] sobre la derrota de los sectores populares y sus proyectos tendientes a modificar el orden social vigente. La estrategia brutalmente ejemplificadora del terrorismo de Estado había logrado convencer a la sociedad de la inviabilidad de sus aspiraciones de cambio, desalentando, además, la posibilidad de reincidencia en propuestas de transformación revolucionaria.

Es así como en un clima ambiguo entre la alegría por la recuperación democrática y las consecuencias de la posguerra, la derrota de Malvinas y la experiencia concentracionaria⁴² las producciones artísticas y mediáticas se convirtieron en espacios

⁴² La experiencia concentracionaria en Argentina tiene como espacio físico de operación los CCD (Centros Clandestinos de Detención en donde se torturaba y exterminaba a los detenidos/desaparecidos por razones políticas). Un listado de CCD elaborado por el Estado argentino puede consultarse en http://www.jus.gob.ar/media/3122963/6.anexo_v_listado_de_ccd.pdf

de libre expresión para poder narrar lo incontable, a través de los relatos de quienes aún estaban vivos: los sobrevivientes.⁴³

A la derrota, entonces, se le superpuso una proliferación de discursos producto del fin de la censura⁴⁴ y un sentido de búsqueda de justicia, en torno a la necesidad de saber cómo había procedido la represión ilegal y de develar, entre otras cosas, qué les había sucedido —y dónde estaban— las personas secuestradas y desaparecidas por el aparato represivo del Estado.⁴⁵ En este contexto, *Fierro* publica varias series que hacen referencia a la experiencia traumática reciente.⁴⁶



Fi. 1 Portada de Fierro 1- Oscar Chichoni octubre de 1984

⁴³ Sobre las producciones artísticas en los años ochenta se puede consultar la investigación colectiva *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, llevada adelante por el proyecto editorial del Museo Reina Sofía (2012). El libro propuso una articulación y un diálogo con una propuesta expositiva de igual título y un seminario a cargo de Ana Longoni.

⁴⁴ En algunos casos esta necesidad de conocer lo que había sucedido llegó a la búsqueda morbosa en lo que se conoció como “el show del horror”, caracterizado por una conversión de las líneas editoriales que habían apoyado el régimen y un afán obscuro por contar detalles de las historias más siniestras de las violaciones a los derechos humanos.

⁴⁵ En ese sentido, se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CoNaDeP) para investigar los casos denunciados de violaciones a los derechos humanos, que —presidida por el escritor Ernesto Sábato— tuvo a su cargo la tarea de recopilar y dejar registro de las numerosas denuncias de violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura. Su informe final entregado al presidente Alfonsín el 20 de diciembre de 1984 fue compilado en el libro *Nunca Más*, cuyo prólogo dejó plasmada la que sería conocida luego como “La Teoría de los dos Demonios”: una figura que equipara los delitos cometidos por civiles a aquellos cometidos por funcionarios del Estado. La CoNaDeP y la ejecución de los Juicios a las Juntas constituyeron los dos acontecimientos clave que marcaron el primer momento de la democracia en proceso de consolidación.

⁴⁶ Entre ellas “La batalla de las Malvinas” (VVAA); “La Triple B”, de Albiac y Saborido sobre el terrorismo de estado, “Sudor Sudaca”, de Muñoz y Sampayo sobre la experiencia de los exiliados; “Perramus”, de Alberto Breccia y Juan Sasturain que narra la historia de un cobarde que quiere olvidar. De manera menos explícita, algunas series de ciencia ficción o fantasía narraban sistemas opresivos de sociedades futuristas, tal el caso de “Ficciones” de Horacio Altuna o “El reino Azul” de Carlos Trillo junto a E. Breccia.

El primer número de *Fierro* constituyó “un acontecimiento”; las palabras son de Pablo De Santis, que amplía:

El impacto visual de la primera tapa fue increíble. Hoy tal vez no se entiende pero en ese momento *Fierro* era una novedad... impactante. Era una revista que no tenía nada que envidiarle a una europea y se hacía acá. Chichoni era argentino y mostraba que se podía hacer esto. (De Santis en entrevista personal con autora martes 27/11/2018)

Fierro aparece así no sólo como diferente a otras revistas de historieta representadas por la *Skorpio* de Record y la *D'Artagnan* y *El Tony* de Columba, sino que representaba una novedad para las revistas que hasta ese momento había editado de La Urraca.⁴⁷

Según Carlos Scolari (1999), tres elementos se conjugaron como programa de la publicación: la propuesta de dar conocer lo mejor de la historieta argentina difundida en Europa y ausente en el mercado local como los trabajos de Carlos Trillo y Horacio Altuna, Juan Giménez y la dupla José Muñoz y Carlos Sampayo; difundir la producción “de autor” italiana, francesa y española de los años setenta en adelante a través de las historietas de Moebius, Manara, Hugo Pratt, Jacques Tardi, Arno, entre otros; y abrir un espacio de experimentación para autores noveles que iniciarían su carrera entre las páginas del Subtema Óxido como Pablo De Santis, Max Cachimba, Pablo Fayó, Esteban Podetti, Marinero Turco y Juan Carlos Quattordio, entre otros.⁴⁸

Las secciones de la revista, que se mantienen estables en el tiempo, nos dan pistas del lector imaginado: alguien que disfruta leer historietas “de autor” y de consumos culturales ligados a la crítica de cine y las recomendaciones literarias, que le interesa la dimensión política de la cultura y asume y discute desde posiciones político-partidarias.

La propuesta reunía las columnas de crítica fílmica “Con un Fierro” de Ángel Faretta⁴⁹ y Rodrigo Tarruella; la sección “Tinta Vieja” donde se reconstruían episodios de la historieta nacional a partir de sus personajes, autores y lectores; “El hombre ilustrado” -espacio iniciado por Tito Spataro y continuado por Tarruella- comentaba lanzamientos de libros y revistas vinculadas a la narración gráfica; “La ferretería” de Tito Spataro

⁴⁷ Sobre la propuesta gráfica innovadora, Lucas Berone (2017) ha realizado un excelente trabajo en torno al contrato de lectura a partir de las primeras 24 portadas de *Fierro* entre septiembre de 1984 y agosto de 1985. Se accede en línea en: <https://www.tebeosfera.com/documentos/de-las-tapas-de-fierro.html>

⁴⁸ Todos los jóvenes mencionados como integrantes de Subtema Óxido participaron en el retorno de la publicación entre 2006 y 2017.

⁴⁹ Las columnas de Ángel Faretta publicadas en *Fierro* fueron compiladas en 2009 en *Espíritu de simetría*, Buenos Aires: Djaen.

compilaba noticias del mundo de la historieta a nivel nacional e internacional y reservaba el espacio “anzuelos y plomadas” dentro de la sección para publicar avisos de canje de revistas y correspondencia entre coleccionistas; y en “Disparos en la Biblioteca” se turnaban Ángel Faretta, Daniel Croci y Elvio Gandolfo para reseñar literatura policial. Estas secciones irán mutando, cambiando de colaboradores o ampliando la propuesta hacia otros lenguajes a lo largo de los años, pero siempre reservando espacio para otros lenguajes que rodean a una forma de historieta que se reivindica como “nueva historieta”: una que rompe convenciones, explora gráfica y narrativamente y muestra que todo puede contarse en una secuencia de cuadros.

Así, *Fierro* no sólo irrumpe como una revista de cien páginas con una portada llamativa, el sello de revista *Hum*® y la promesa de las mejores historietas de autor —nacionales y extranjeras—, sino que también muestra un diferencial creativo y desde el primer número hace lugar al comentario de lectores para quienes abre la sección “Lectores de Fierro”, anuncia el concurso “Fierro Busca Dos Manos” e invita a participar para integrar el *staff* (o el banco de suplentes, según la metáfora futbolera de uso común en la publicación).

Antes de cumplir el primer año de existencia, la revista ya había sido elegida en el Salón del Cómic y la Ilustración de Barcelona como “mejor revista de historietas” a nivel internacional. Así lo exhibieron en la portada de la edición número 11 de julio de 1985. Aun así, la revista debe recortar la cantidad de páginas y hacer un esfuerzo por sostener la calidad frente a los vaivenes económicos de la transición democrática.

El proceso inflacionario que atraviesa Argentina puede adivinarse a partir de las portadas de la época: la revista se lanza al mercado en septiembre de 1984 con cien páginas y un precio de tapa de ciento ochenta pesos que mes a mes incrementa el monto: en enero de 1985 el precio ya alcanzaba los trescientos ochenta pesos y para junio de ese año los mil quinientos pesos, que se traducirán en un austral con cincuenta centavos en la portada de julio de 1985 tras la implementación del Plan Austral que sustituye la moneda de curso legal, a raíz de la política económica llevada adelante por el gobierno de Raúl Alfonsín.⁵⁰

⁵⁰ El Plan Austral reconvirtió la moneda sustituyendo los pesos argentinos por australes, a los que les quitó dos ceros. La propuesta se puso en marcha en junio de 1985 y logró contener la inflación rápidamente sin frenar el crecimiento económico, pero el programa presentó signos de agotamiento hacia 1988 cuando un rebrote inflacionario forzó a crear un nuevo programa. El nuevo plan, conocido como "Plan Primavera", no logra evitar la hiperinflación de 1989 y terminará en la renuncia de Raúl Alfonsín, que debe realizar una transición adelantada al próximo mandatario electo.

Durante los primeros números, un texto breve a modo de editorial presenta los contenidos de la publicación. El número inicial tiene el carácter de un manifiesto, ya que apunta a un programa que perfila lo que se quiere lograr con la publicación:

Finalmente, hicimos una revista de historietas como queríamos. Quiero decir que la hicimos como queríamos aunque por ahí el resultado no sea exactamente el deseado. El proceso sí lo fue: vino mucha de la gente que uno quiere ver en una revista de historietas, hizo sus cosas como sabe y nos dimos la mayoría de los gustos; casi todos, bah. Aunque nos faltó ese espacio para los nuevos-nuevos que nos prometimos y comprometemos para la próxima: hay toda una generación que está pidiendo páginas y en FIERRO las podrá dibujar.

Porque FIERRO es de los que la hacen. Materialmente hablando, creadoramente hablando, página por página, desde el diseño hasta el adjetivo justo. Ahora hay que terminarla en el quiosco y en casa: "Hora Cero" era de Oesterheld y de Pratt y de Solano López y de Del Castillo pero además era nuestra, pibes de entonces y grandotes de hoy, a oleadas semanales de fervor, lectores críticos, fanáticos puteadores. Ojalá reviente la sección-augurio Lectores de FIERRO.

FIERRO es de los que la hacen, libremente. Y no es fácil ponerse de acuerdo. El que supone que para hacer La Batalla de las Malvinas hubo muchas discusiones, supone bien. Si cree que no nos pusimos de acuerdo, acierta también. Y no es el único caso: sobre gustos, política, estética y la realidad argentina hay mucho escrito. Y va a haber. Una escritura no tacha a la otra — un dibujo, a otro—. Se suman, mejor.

FIERRO es un gusto pero no un placer solitario. Si hay una sección de Continuará que evoca el clima de "Patoruzito" del '50, los contenidos son otros en una forma "vieja". Si hay oscuridades literarias en el brillante blanco y negro de Sudor Sudaca o el clima denso de un Moebius que juega con lo onírico en Torta de Manzanas, también hay quienes parodian a Crumb y a Chester Gould en páginas contiguas para hablar rastreadamente de la realidad más cotidiana. Eso es: un gusto, pero para todos.

La última: hay importados de lujo -Moebius- que se justifican solos. Hay repatriados -y habrá más, como Solano López- que vuelven en el momento justo; hay pibes que llegan con todo -el tapista Chichoni, Marcelo Pérez, el riojano Flores, Spósito, los que esperan y esperamos- y hay unas ganas casi palpables de hacer lo mejor. Ojalá se note, sobreviviente amigo. Ojalá.

Sasturain

(Editorial de FIERRO número 1, septiembre de 1984)

Este espacio editorial firmado por el Jefe de Redacción se mantiene hasta el noveno número; a partir de la décima edición el espacio se modifica y bajo el nombre de Editorieta adquiere una forma más gráfica: las voces creativas de la revista pasan a estar enunciadas por personajes como Evaristo (comisario elaborado por Carlos Sampayo con dibujo de Solano López), el loro Verdemúdez (compañero de aventuras del maquinista de "Metrocarguero" de Domingo Mandrafina y Enrique Breccia), algún mafioso en blanco y negro (de los unitarios de Peiró), Sperman (personaje paródico con aventuras escritas y

dibujadas por Roberto Fontanarrosa), Rasputín (asesino ruso ideado por Hugo Pratt envuelto en las aventuras de Corto Maltés), personajes de la mitología de “El Sueñero” (la saga narrada por Enrique Breccia), el Borges revolucionario que transita “Perramus” (Serie de Juan Sasturain y Alberto Breccia) o un autorreflexivo Muñoz que se comunica desde Milán muy cerca de la cabina donde Alack Sinner llama por teléfono (personajes creados por la dupla Muñoz y Sampayo). Ellos se encargan de comentar los contenidos destacados del mensuario.



Fig. 3 Editorieta en Fierro 19, marzo 1986 por José Muñoz

La enumeración de nombres da una idea de la calidad de estos primeros años a nivel gráfico y narrativo. *Fierro* instala además la necesidad de conocer a quienes firman los trabajos: se dedican vastas secciones a reportajes, a indagar en la obra pretérita, a construir genealogías, a recorrer trayectorias y a publicar la obra desconocida para el público argentino de autores en el exterior.

De alguna manera, *Fierro* enseña a leer y valorar la obra de los autores y de las (pocas) autoras que publica, entrevistando o invitando a columnistas a explicar las claves de lectura de algunas historietas. Por ejemplo, al momento de publicar “La Casa Dorada de Samarcanda” (*Fierro* 10 a 28), no sólo se le cede el espacio de portada a su autor, Hugo Pratt, y se lo entrevista, sino que también se incluye una reseña de Antonio de Blas, periodista cultural presentado como “cortólogo” por su conocimiento sobre las aventuras de Corto Maltés, lo que permite ubicar la historieta en un determinado hilo temporal hacia atrás y hacia adelante. Algo similar sucede con “Nicaragua” (*Fierro* 17 a 20), serie de José Muñoz y Carlos Sampayo que es parte de la historia del taciturno “Alack Sinner”, personaje que ya tenía una década de publicación detrás. Muchos de los lectores de *Fierro* no habían tenido la oportunidad de leer cómo empezaba la historia publicada íntegramente en revistas europeas, pero ya conocían a la dupla de autores por “Sudor Sudaca” (*Fierro* 1 a 11) y otras series breves. La revista repone las trayectorias, señala los recursos, reseña y pondera la propuesta recuperada para el circuito de lectura local.

Los textos de esta primera etapa proliferan: es, al decir de Lucas Berone (2017), una “revista verborrágica”. El espacio inicial de editorial fue mutando —como señalamos con la editorieta— y explorando recursos humorísticos. Así, en algún momento dio paso a “De décima”,⁵¹ un poema en verso de tono gauchesco firmado por un ficcional Diego Fierro en el que se intuye la palabra de Sasturain, y también a sus “Contraindicaciones”. Ese espacio con las palabras del editorialista “con letra chiquita” desaconsejando el consumo de algunas historietas por sus consecuencias en la salud, señalaba en su edición de enero de 1987:

Lamentablemente, nos atrevemos a contraindicar esta edición también para todos aquellos que busquen entre sus páginas e historias algún tipo de estímulo sexual o compensación figurativa de sus carencias afectivas. En síntesis: los jeropas se clavan, al menos en este número aunque nunca digas “esta cola no se ha de mostrar”, “este coito no lo haremos ver”. Sucede que esas expansiones suelen ser funcionales con las historias que se

⁵¹ La décima es una estrofa poética de diez versos octosilábicos que riman con una estructura definida (abbaaccddc), siguiendo esta estructura podemos decir que riman los versos 1- 4 y 5, rima el verso 2 con el 3, el 8 con el 9 y los versos 6-7 y 10.

cuentan y en este caso, aunque hay tetas y forritos, alguna cueva en primer plano, ciertos ejercicios de camastro, estamos muy lejos de satisfacer expectativas largamente satisfechas por otros medios. (Fierro 29, enero 1987 p. 5)

A la par de esas “Contraindicaciones” que señalan a un lector equívoco —que busca lo que se encuentra en otro tipo de publicaciones— se modifica el subtítulo de la revista, que pasa de “Historietas para sobrevivientes” a “Historietas contra el apriete”.⁵² La edición de marzo de 1987 —*Fierro* n° 31— devela al lector la situación: Una columna titulada “Desenfundar hasta que aclare” comparte el espacio con las “contraindicaciones” del mes y agradece a quienes se solidarizaron con la revista frente a la exigencia de restringir su exhibición en los kioscos u ofertarse embolsada en plástico negro como usualmente se hacía con las revistas pornográficas. Al final de la columna la revista reproduce la carta que la Asociación de Profesionales de Cómic de España hizo llegar a las autoridades argentinas:

Ante la agresión victoriana sufrida por la gran revista argentina ‘Fierro’ los abajo firmantes, profesionales de la historieta, manifestamos nuestra protesta en nombre de la libertad de expresión, que es principio básico de la democracia.

Queremos asimismo subrayar el trascendental rol jugado por ‘Fierro’ no sólo en el campo de la creación artística sino también a lo que refiere a la defensa de los derechos humanos y a la promoción de una narrativa dibujada que contribuya eficazmente al progreso ideológico de los pueblos; y recordar que un jurado internacional, atendiendo a conceptos estéticos y éticos, designó en el Salón del Cómic de Barcelona de 1985 a dicha revista como la más destacada del medio en todo el ámbito mundial. [Sigue un listado de firmas] (*Fierro* n°31, marzo de 1987 p.4)

Se percibe entonces en estos elementos que la revista ha construido su perfil, su espacio y sus lectores. Las “Contraindicaciones” firmadas por Juan Sasturain aparecen solo hasta el número 36, cuando se cumplen tres años de la revista, momento en el que el jefe de redacción señala que se avecinan cambios en la publicación:

[...] estas Contraindicaciones son la única manera de apostar, con el dedo en la llaga, a una sinceridad apasionada, un amor desencantado por lo que creemos. Nada que ver con el escepticismo, compañeritos.

Por eso la cortamos acá. Una revista que ha ostentado sin rubor sus moretones (“historietas para sobrevivientes”), que ha descripto las condiciones objetivas y subjetivas de su producción (“historietas contra el apriete”), que ha tratado y trata de explicar a sus lectores qué es lo que hace y por qué, no podía menos que incluir dentro de su espacio propio, las advertencias que gambetearan todo tipo de equívocos. Ahora, cuando es

⁵² El subtítulo “Historietas contra el apriete” se mantiene hasta la edición 37 de septiembre de 1987 y luego desaparece. La expresión “Historietas para sobrevivientes” regresa la tapa en la edición 56 de mayo de 1989 y se mantiene hasta el cierre de la publicación en diciembre de 1992.

tiempo de cambios y de crecimiento, y ya no habrá contraindicaciones sino quién sabe qué otras estrategias de la sinceridad y el humor, vale la pena aclararlo: estas últimas contraindicaciones no tienen fecha de vencimiento [...]” (Sasturain, J. *Fierro* n°36 p. 5, agosto 1987)

Aunque se abandone momentáneamente el espacio editorial —que se funde con el índice o directamente desaparece y sólo retorna cuando se plantee alguna novedad que se quiera comunicar— la revista mantiene otros espacios de fluido diálogo con los lectores: variados concursos —por ejemplo para votar a autores de la publicación— y, fundamentalmente, la sección “Lectores de Fierro”.⁵³

En esta construcción identitaria de *Fierro*, podemos distinguir además otros rasgos que hacen de la revista un proyecto político cultural reconocible: una estética distópica ligada al universo “fierrero” modelada especial (pero no únicamente) por Oscar Chichoni, una búsqueda de definir lo nacional y ponerle imágenes a la historia reciente y una constante delimitación de la identidad masculina y el lugar de lo femenino.

En primer lugar, la revista se caracterizó —desde su presentación en portada especialmente— como una “amalgama de erotismo y violencia” (Vázquez, 2010:287) en relación a un momento que se denominó como *destape*, y se vinculó a un breve período de liberación experimentado como conquista sobre la censura impuesta en el pasado inmediato. La idea de ‘destape’ sobrevuela los primeros tres años de la publicación y se revela como un nudo conflictivo, que coloca de un lado la censura y la represión y del otro la libertad sexual y la libertad de expresión.

Mariano Fabris (2012:100) señala, en su análisis sobre la actuación de la esfera eclesiástica en este período, que la iglesia católica argentina actuó como uno de los más férreos opositores a la política cultural del gobierno de Raúl Alfonsín y menciona que “muchos obispos llegaron a la conclusión de que los contenidos superficiales del llamado ‘destape’ escondían un intento premeditado de transformar la cultura nacional dando cuerpo a un agresivo proceso secularizador”. Desde su óptica, esto produjo un reacomodamiento dentro del campo cultural:

Allí donde los obispos creyeron necesario un mayor control para enfrentar al “destape” causante de la decadencia cultural, los intelectuales y artistas cercanos a Alfonsín, encontraron una evidencia del profundo autoritarismo que embretaba a la cultura y a la sociedad [Y cita del trabajo

⁵³ La tesis de grado en Sociología de Manuel Urdapilleta (2011) presenta un análisis pormenorizado sobre la sección “lectores de Fierro” de la primera etapa de la publicación, aunque no cruza variables de género ni toma en consideración las voces de lectoras que reclaman o señalan aspectos vinculados al sexismo y las expresiones machistas que plasman algunas historietas. Abordaremos este aspecto en el siguiente capítulo.

de Luis Gregorich] “durante los casi siete años del actual ‘proceso’ militar, la situación de la cultura alcanzó su nivel más bajo del último medio siglo, castigada por la censura, las ‘listas negras’, la desnacionalización, la compulsión educativa”. (Fabris, 2012: 99)

Fabris entiende que frente a este panorama, el alfonsinismo asumió como prioridad la tarea de transformar esa cultura autoritaria, de manera que “Hubo consenso entre artistas, intelectuales y referentes políticos del alfonsinismo, incluido el propio candidato presidencial, sobre la necesidad de generar una transformación de la cultura como condición insoslayable del proceso de consolidación democrática” (Fabris, 2012: 98).

La recuperación de la democracia estuvo marcada por esta transformación en la producción cultural, que se tradujo en una política cultural y educativa que ubicará al pluralismo y a la libertad de expresión como máximos estandartes. Fueron tiempos en los que se desarrolló un programa nacional de alfabetización que buscó reducir los índices de analfabetismo estructural, se derogó la ley de Represión Cinematográfica, se aprobó la Ley de Divorcio y se generó un clima de debate intenso sobre las formas de convivencia en donde se exaltó la libertad de expresión y la pluralidad de opiniones.

Las portadas de Oscar Chichoni fueron constantes hasta aproximadamente el número 40, alternándose excepcionalmente con propuestas de Ciruelo —seudónimo de Gustavo Cabral— y circunstancialmente con algún otro autor. El trabajo gráfico de Chichoni amalgama cuerpos y maquinarias y brinda un aspecto futurista que identificaba a la publicación. Pablo De Santis (1992:79-80), en el ensayo “Mujeres de uno y otro lado del papel”, afirma sobre las tapas ilustradas por Chichoni:

Sus mujeres están rodeadas de metal. O están desnudas o visten armadura. Congeladas contra fondos de óxido, atrapadas por robots, montadas sobre máquinas que remiten a una edad media de ciencia ficción. Una amazona, una Juana de Arco, una Ripley en el final de Alien, no son el modelo tradicional, porque no son víctimas; están en movimiento, en acción en un ambiente inhumano y hostil.(...) Como Divito en los ‘50, Chichoni ha construido un modelo de mujer y ha puesto en marcha ese fantasma. También los dibujantes son Pigmalión.

A partir de la edición 40 serán asiduos portadistas Eduardo Santellán, con propuestas más ligadas a la estética ferrera; El Tomi, que tematiza casi exclusivamente el desnudo femenino; Ignacio Noé, que explora el universo fantástico y la ciencia ficción; y Ariel Olivetti, con imágenes escabrosas ligadas a cuerpos monstruosos o mutilados.

Otra característica que podemos señalar en los primeros años de la publicación fue una apuesta fuerte por la ficcionalización de la historia y la construcción memorial de pasado reciente: a veces de manera directa como en el relato gráfico sobre “La batalla de las Malvinas”, en el proyecto serial “La Argentina en pedazos” donde textos gráficos de diversos autores y ensayos literarios de Ricardo Piglia componen un relato coral que narra “la violencia a través de la ficción” o en el reiterado homenaje al guionista Héctor Germán Oesterheld, desaparecido durante la dictadura militar; otras de manera indirecta, en ficciones distópicas que remiten a la etapa autoritaria inmediatamente anterior como en “Ficcionario” de Horacio Altuna o “Metrocarguero” de Enrique Breccia y Domingo Mandrafina. En esta línea, se plasmó una evidente preocupación por definir “lo nacional” (Di Meglio et al. 2005) y delimitar las fronteras entre nosotros y ellos en las producciones culturales.

Si realizamos un recorrido por las cartas de lectores podemos recuperar tres cuestiones que emergen en distintos momentos con reiterada insistencia: se trata de posiciones dicotómicas en torno a lo nacional / extranjero (con la exigencia de que la historieta hable de “lo nuestro”), una confrontación entre la narrativa clásica y la experimental llamada despectivamente “posmo”, y la emergencia de un reclamo, en las voces de lectoras aunque no exclusivamente, sobre la representación de lo femenino.

Estos núcleos temáticos muchas veces parten de la publicación de las historietas y se prolongan como discusión en los correos que incentiva y muestra la revista. Por ejemplo, se discute qué puede entenderse por historieta nacional: ¿la que hacen autores argentinos aunque no estén en Argentina? ¿La que se hace en el país aunque no tenga marcas específicas sobre Argentina? ¿La que tematiza gauchos y escenas de tango? ¿La que escenifica postales urbanas y pone en circulación idiolectos familiares? En el Correo de Lectores se dan los intercambios y discusiones —especialmente entre los números 15 y 28— a propósito de las publicaciones de “El Sueñero” de Enrique Breccia y “Ficcionario” de Horacio Altuna.⁵⁴ En ambas polémicas, las discusiones proponen una constante preocupación por definir rasgos de una historieta argentina, en donde claramente se

⁵⁴ Analizamos en detalle “El Sueñero” en la tercera parte; las discusiones que suscitó en la publicación giran en torno a la interpretación que el autor hace de la historia y el presente alfonsinista desde una visión nacionalista y en tono de parodia. “Ficcionario” fue publicada en *Fierro* a partir de su primer número hasta la edición 18 (febrero de 1986) en nueve episodios autoconclusivos. Se trata de una serie distópica, donde se plasma una ciudad europea, ultraconsumista, hipermediatizada, militarizada y tecnificada. La publicación de los episodios —en blanco y negro en algunos casos y a color en otros— tuvo su primera publicación en revistas europeas al momento en que Horacio Altuna estaba viviendo en Sitges, España.

produce un enfrentamiento entre lo tradicional y lo moderno, lo clásico y la vanguardia, los maestros frente a los noveles, pero donde también se identifican subtextos de género que emergen como parte de la discusión.

Los debates sobre “El Sueñero” en torno a peronismo/antiperonismo desbordan el espacio de “Lectores de Fierro” y llevan a la dirección a abrir una sección específica para discutir sobre política, representación y construcción del relato de Nación: “Piedra Libre”, sección que se prolonga entre los números 20 y 26 y que —agotada la polémica sobre la obra de Breccia— pretenderá instalarse como espacio de discusión sobre el universo de las historietas en general sin mucha repercusión.

Recuperamos un fragmento de la presentación de la apertura de la sección donde Juan Sasturain da cuenta de las discusiones que desde hacía dos años cruzaban diversas opiniones en el correo “Lectores de Fierro”:

Solo señalo las polémicas: las puteadas y adhesiones que recogió **Oscar Capristo** con aquella historieta en que aludía al final trágico de Oesterheld; los revuelos ideológicos provocados por **Faretta** con sus rescates y denuestos frente a la pantalla; el “caso Di Giovanni”, con la reacción que motivaron tanto la nota de **Álvaro Abós** como el guión de **Albiac** que (oh dulces mieles democráticas) no coincidían en su visión del personaje. Ha habido perplejidades por el papel político progresista del Borges en **Perramus** y la visión crítica de la guerrilla, hay polémicas constantes sobre la ideología subyacente en las versiones apocalípticas de ese futuro “a la europea” que propone **Altuna** y sobre lo que se ve como un elogio de la cana represora en **Evaristo**, un cana prepotente pintado con afecto (se dice). (Sasturain en *Fierro* n° 20 p. 22, abril de 1986, negritas en el original)

También la pregunta de si la revista es machista se reitera en distintas cartas publicadas por la revista en esta etapa. *Fierro* registró y exhibió en sus páginas la queja sobre el sexismo de ciertas historietas y la ausencia de autoras. Claudia Ferman (1994) ha señalado cómo este patrimonio masculino se evidenciaba en la revista *Fierro*. A partir del seguimiento de las cartas de lectores publicadas, los avisos clasificados, los seudónimos de los participantes en los concursos promovidos por la revista y el *staff* mismo de redacción y producción de la revista, Ferman concluye que el público era mayoritariamente masculino y arriesga como posibilidad “exclusivamente masculino”, aunque matiza:

Sin embargo, me atrevo a decir que esa pesada signica masculinista no logró alejar completamente al público femenino. No se nos escapa que, tradicionalmente, la revista de historietas ha sido un producto de y para hombres (...) *Fierro* es menos estricta en cuanto a la ideología masculinista en muchos aspectos (...), pero no deja de estar plagada de guiños al varón. (Ferman, 1994:108)

Tal como señala Ferman, es posible sostener que *Fierro* permitía fisuras, puntos de fuga, espacios en los que lo femenino encontró la manera de posicionarse. Y nos arriesgaríamos a decir que de algún modo buscó abrirle un espacio —aunque acotado— a las autoras y lectoras.

El Subtema Óxido y los concursos

Uno de los espacios que más crece y se expande dentro de la publicación es el *Subtema Óxido*, que inicia como un suplemento bimestral y, a lo largo de las ediciones, gana espacio mensual, se funde con la revista y genera una dinámica de renovación progresiva que en varias oportunidades toma la forma de Especiales temáticos.⁵⁵

Fierro anuncia este espacio en sus primeros números, pero la sección adquiere su nombre en la sexta edición de la revista en febrero de 1985. Es entonces cuando el *Subtema Óxido* sustituye al póster —que hasta entonces incluía la publicación— por una revista de menor formato en el centro de *Fierro* y se lanza el número 1. Desde allí, el espacio promoverá la reunión de fanzineros y jóvenes autores que pretendan profesionalizarse en el medio. Así lo comunicaba Juan Sasturain en el editorial de ese mes:

Precisamente en esa zona central de añadidos y regalitos que hasta ayer ocupó el desplegable, se instala este mes el ahora nominado **ÓXIDO**, la lima nueva de **FIERRO**. El insert de dieciséis páginas intentará recoger -en los meses pares del '85- algo de esa producción entre marginal e inclasificable pero siempre creativa que suele no tener espacios en las revistas de historietas convencionales. (Sasturain, J. en *Fierro* 6 febrero 1985 p. 8 destacado en el original)

En los meses impares se planeaba dedicar el espacio a un suplemento llamado “Continuará”, que comenzó publicando historietas contemporáneas pero tras la inauguración del Subtema se perfila como espacio de rescate de historietas de las décadas de 1940 al 1960, y es descrito por Sasturain como “*ya no ‘subte’ sino alevosamente clásico*”. En el número 7 se publicó “Joe Zonda” de H.G. Oesterheld y F. Solano López y en el número 9 “Don Pascual” de Battaglia, pero el suplemento clásico no prosperará y en los siguientes números se incluirán distintos especiales vinculados a las secciones “El

⁵⁵ Entre los Especiales figuran Minas, Nuevas Minas, Deportes, Rock, Verano, Terror, Policial. No se nos escapa que en esta enumeración “minas” refiere a la mujer como tema circunscrito a las autoras como si fuera un subgénero, por lo que ellas quedan excluidas para narrar sobre otros temas generales.

hombre ilustrado” o “Disparos en la biblioteca”, hasta que a partir del segundo año se impone el *Subtema Óxido* en todos los números.

Posteriormente el Subtema dejará de ser un *insert* para integrarse al cuerpo de la revista con igual formato de páginas. La continuidad de este espacio y su relevancia se percibirá años más tarde. Así, cuando al cierre de la revista Juan Manuel Lima realice un balance, señalará orgulloso que “las 75 ediciones del **Subtema ÓXIDO**, nos permiten una íntima y serena certeza: a lo largo del país, decenas de chicos proyectan sus revistas con furiosa convicción, preparan el **número 1**, continúan un estilo, nuevas historias para sobrevivientes” (Juan Manuel Lima, *Fierro* 100, p.5 negritas en original).

Los concursos fueron otra de las formas en las que la publicación invitó a participar a aspirantes a historietistas. Además del primer Concurso de la revista “Fierro Busca Dos Manos” que dio por ganador a Pablo De Santis en guión y Pablo González en dibujo (que firmará posteriormente como Max Cachimba), *Fierro* realizó concursos de fotonovelas (se anuncia en el *Subtema* de *Fierro* N°63, las bases se publican al siguiente número y los ganadores en la edición 66), Concurso de Fanzines (las bases en *Fierro* N°97 y resultados en *Fierro* n°100) y promovió un concurso de historietas destinado a autoras para la conmemoración de los 500 años de la conquista de América junto a las promotoras de las muestras *Mitominas* en su tercera edición de 1991.⁵⁶

También *Fierro* se involucró en selección de autoras/es de concursos vinculados a la política cultural de la Ciudad de Buenos Aires, principalmente durante la primera y segunda Bienal de Arte Joven de la Ciudad de Buenos Aires,⁵⁷ en donde entre la selección de autores fueron elegidas las autoras Silvia Maldini, Alejandra Obaya, María Marta Pichel, Haydeé Gentile y Gabriela Forcadell.⁵⁸

⁵⁶ El concurso de historietas destinado a autoras se anunció en *Fierro* n° 84 (agosto de 1991) en conjunto con la tercera edición *Mitominas* III. La revista anuncia que el evento “coincidirá en octubre de 1992 con el Quinto Centenario, por eso esta vez el tema es De conquistadoras y conquistadas. Habrá una muestra (...) un concurso internacional de poesía y (...) un concurso de historieta. Falta mucho para que se cierre (en marzo del 92), pero de todas maneras adelantamos algunos datos. El tema es el mismo “De conquistadoras y conquistadas”. (...) *las participantes* podrán mandar de uno a cinco trabajos” (*Fierro* n° 84, *Mitominas* sigue destruyendo mitos, agosto de 1991, p. 66 énfasis añadido). Sobre estos lazos entre la revista y la propuesta de arte feminista nos extendimos en Acevedo (2017). María Laura Rosa (2014) dedica sendos capítulos de su libro a las tres muestras de *Mitominas* que se señalan como las primeras de arte feminista en Argentina.

⁵⁷ Las bienales de Arte Joven de la Ciudad de Buenos Aires (1989/1991) se propusieron recorrer un espectro muy amplio del arte: el Centro Cultural Recoleta fue el escenario de una multiplicidad de trabajos de jóvenes menores de 30 años seleccionados por jurados de diferentes áreas. Las presentaciones incluyeron artes plásticas, danza, música, teatro, video, diseño gráfico, historieta y moda, entre otros (Joly, 2009).

⁵⁸ Muchos de los autores noveles que en esa época publicaban en las revistas “subte”, pulieron su obra y hoy continúan publicando. En el caso de las autoras, mientras que las del primer suplemento “Minas”

En *Fierro* 56 se plasma fotográficamente y con una entrevista de Marcelo Birmajer la sección historietística de la Primera Bienal de Arte Joven de la Ciudad de Buenos Aires. “—¿Les parece bien que las reportee como historietistas mujeres, existe una temática femenina que justifique reportear juntas a las cuatro mujeres seleccionadas?” pregunta el periodista. Las entrevistadas eran tres de las cuatro seleccionadas en el evento: María Alejandra Obaya, Silvia Maldini y María Marta Pichel y las tres estaban de acuerdo en afirmar que no había una temática “femenina” que las ligara entre sí ni con las otras expositoras de la Bienal.



Fig. 4. En el centro izquierda de la imagen se encuentran María Alejandra Obaya, Marta Pichel y Silvia Maldini junto a la treintena de autores seleccionados (Foto publicada en *Fierro* 56, abril de 1989 p.5)

La emergencia de una nueva generación de autoras/es se hará notar progresivamente, y se hará más visible con el alejamiento de Juan Sasturain de la redacción. Podemos distinguir distintos períodos en los que la publicación reformula su propuesta. La dirección artística estuvo los cien números bajo la dirección artística de

(Maitena, Patricia Breccia y María Alcobre) continuaron carreras en el campo de la historieta, las del segundo suplemento no llegaron a convertirse en referentes para la generación que en los años noventa y dos mil comenzaban a dibujar y publicar

Juan Manuel Lima, mientras que la jefatura de redacción estuvo a cargo de distintos responsables: los primeros 47 números —como ya señalamos— estuvieron bajo la órbita de Juan Sasturain; tras su desplazamiento asumió su rol el periodista Marcelo Figueras en un período muy breve que alcanzó para modificar sustancialmente la propuesta entre los números 48 y 57, momento en que desaparece su nombre del *staff*. El rol de Jefe de Redacción es asumido por Pablo De Santis recién de manera oficial en el número 70. De Santis fue un prolífico y asiduo colaborador desde el número 7, cuando publica como guionista del dibujante Pablo González, de quince años entonces, su primera historieta.⁵⁹

La rotación en el cargo de Jefe de redacción motiva a Carlos Scolari (1999) a distinguir distintos momentos dentro de la producción de la revista. Así, el investigador define como un gran período el período que con Juan Sasturain adquiere rasgos “nac&pop”: el epicentro de la discusión es el relato de “El Sueñero” de Enrique Breccia. Los primeros tres años de los cuatro en los que fue jefe de redacción Juan Sasturain son considerados por la crítica especializada como los de mayor calidad en la propuesta gráfica y narrativa de la publicación.

El período que se inicia con la partida de Sasturain y su reemplazo por Figueras es mencionado por Scolari como la época “postmoderna”. Entiende que lo que caracteriza este momento es la fusión de la revista juvenil *CAÍN* —de la que Figueras era director— y *Fierro*. La revista anuncia la salida de Sasturain y la fusión con *CAÍN* en un editorial sin firma del número 48 de agosto de 1988 que lleva por título “El estado de las cosas”, donde se señala:

[...] Podríamos empezar por acá: Juan Sasturain nos dejó. Va a probar otros horizontes, dijo.⁶⁰ Seguro que la gasta, como siempre lo ha hecho. Digamos,

⁵⁹ La dupla de los Pablos (De Santis y González) ganadora del concurso “Fierro Busca Dos Manos” será exponente de la nueva generación que hace pie en la publicación. Max Cachimba despertó otra de las memorables polémicas entre los lectores de *Fierro* dividiendo a lectoras/es entre quienes lo idolatraban y quienes lo detestaban. El trabajo de la dupla fue muy prolífico y algunos de sus trabajos se compilaron en *Rompecabezas* (Colección ND, Colihue, 1995). De Santis publicó a lo largo de los ocho años y medio de la revista y pueden rastrearse trabajos con varios dibujantes. Se trata en general de historietas autoconclusivas de cuatro a ocho páginas. Entre los dibujantes que trabajaron con De Santis podemos mencionar a Pez (con quien realiza los cuatro episodios de la serie *Alucinaciones latinoamericanas* y otras historias), Alfredo Flores, Fermín, Daniel Rabanal, O’Keefe, Scafatti, María Alcobre, Carmen Pérez, Hernán Canellas, Fried y Slongo, entre otros.

⁶⁰ Pablo De Santis relatará una versión diferente sobre el alejamiento de Sasturain de *Fierro*, en la que sostiene que no fue su decisión sino de la dirección: “Regresó de un viaje... no recuerdo si el tano se enojó porque se había tomado más días, pero cuando volvió había sido reemplazado por Figueras” (De Santis, entrevista con autora 27/112018). En el prólogo del libro que recupera las conversaciones con Alberto Breccia publicado por Colihue, Sasturain (recordando la primera edición argentina de *Perramus*) apunta: “Para cuando finalmente apareció, en 1990, la edición de ECA-De la Flor con las dos primeras partes de la saga, todo o mucho había cambiado. Las circunstancias habían hecho que nos viéramos menos. Entre otras cosas me rajaron de *Fierro*, publiqué *Arena* en los zapatos, y me fui a vivir a Barcelona a empezar de nuevo”

mejor: lo perdimos. A Sasturain debe Fierro buena parte de su historia, su *cuore*, su toque distintivo. Los que llegan detrás suyo ansían honrar la función que tan bien desempeñó. Mucho, Juan. Que ahora no estés en Fierro no significa nada: la palabra mágica, se sabe, es continuará... (*Fierro* 48, agosto 1988, p.3)

Luego el editorial prosigue con la “otra novedad”: “*Fierro se fusiona con CAÍN. (...) Fierro se agiganta. Y CAÍN a su manera, también*”. Esto se traducirá en más páginas —supera las ciento treinta en esa edición y lo anuncia en portada— y mayor cantidad de contenidos periodísticos: entrevistas a músicos, actores de cine y televisión, y entre los nuevos colaboradores figura la firma de Pablo Avelluto,⁶¹ además de un folletín por entregas llamado “El Mesías eléctrico” que firma Marcelo Figueras. *CAÍN* se mantiene como suplemento de *Fierro* durante las siguientes tres ediciones hasta *Fierro* n°51 (noviembre de 1988); en ese número el editorial anuncia “Fusión: Fase dos” y señala:

Se sabe que la Fase Uno fue completada con todo éxito: *CAÍN* se anexó a *FIERRO*, bajo la forma de un suplemento. La intención era redondear las aristas de *FIERRO*, agregándole material periodístico que trascendiera la información sobre historietas propiamente dicha.

He aquí la Fase Dos: que *CAÍN* desaparezca como ghetto en el seno de *FIERRO*, para, con todas las letras, integrarse a ella. Quebrar el suplemento - compartimiento estanco. Diseminar lo periodístico, el delirio, la ficción no dibujada, entre historieta e historieta.

Porque, mal que les pese a los jacobinos (vulgo: fanáticos) de siempre, el mundo de *CAÍN* y el mundo de *FIERRO* son complementarios. Más: indispensables, el uno para el otro.

Casi inexorablemente, el que ama a Fontanarrosa conoce y admira a Lennon. Hay lazos invisibles entre El Tomi y Fito Páez. Entre Muñoz-Sampayo y La Fura dels Baus. Entre Manara y Spinetta.

Se trata de prolongar las líneas, nada más. Los que consumen *FIERRO* también se trincan por el rock, el cine, la TV: la idea es saciarlos también en esos rubros, o al menos arrojar algún señuelo en el ojo de agua de sus mentes. A partir de este número, *CAÍN* se deja comer por las sombras. Le basta con seguir siendo, tácitamente, el delirio no dibujado de *FIERRO*.

La Fase Tres también está en marcha. Esto es: que la fusión entre ambos materiales sea per-fec-ta.

Nos va a tomar algún tiempo. Pero, jolín, si no hubiera nuevos desafíos nos aburriríamos muchísimo.

Eso es todo, Bip.

(2013: 10).

⁶¹ Pablo Avelluto, egresado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, inicia su carrera en revistas culturales como periodista y luego se involucra en la gerencia de grandes sellos editoriales como Planeta. Posteriormente inicia su carrera política en el área cultural desde la gestión del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y en 2015 es nombrado Ministro de Cultura de la Nación, cargo que ejerce hasta septiembre de 2018, cuando el Ministerio es reabsorbido por el Ministerio de Educación y el funcionario asume como Secretario de Cultura, cargo que ejerce a la fecha.

La edición 51 es la última que supera las ciento treinta páginas y que anuncia el Suplemento *CAÍN* en portada; a partir de la siguiente edición se reduce a ciento dieciséis páginas aunque continúan las secciones que inicialmente se inauguraron con el Suplemento, por ejemplo “Expo” y “Monitor”, que desaparecen tras el alejamiento de Figueras.⁶² Las entregas de “El Mesías Eléctrico” llegan hasta su décima entrega en *Fierro* 56 y el folletín queda inconcluso. En *Fierro* 57 la cantidad de páginas vuelve a reducirse a 100, desaparecen los contenidos ligados al Suplemento *CAÍN* y también el nombre del jefe de redacción del *staff*.

Durante el breve período en el que Figueras estuvo al frente de la redacción, *Fierro* tuvo una mayor cercanía a la política cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Entre los números 50 y 56 *Fierro* acompaña y promueve la I Bienal de Arte Joven y se involucra con talleres gratuitos de historietas que se realizan en los barrios y que se encuentran a cargo de un joven Oscar Capristo. La redacción recibe materiales y oficia de jurado en la selección de jóvenes que desean exponer en el espacio Giesso y alienta a quienes quieran participar a enviar sus guiones y propuestas gráficas para integrar duplas o equipos creativos. Muchos de esos participantes venían insistiendo en el *Subtema Óxido*, el espacio donde lo más experimental y las propuestas fanzineras de todo el país encontraban un espacio para hacer visible su trabajo. La bienal de arte joven tuvo dos ediciones —1989 y 1991— y en ambas *Fierro* tuvo una importante participación.⁶³ Además, *Fierro* registró en sus páginas la I y II Bienal, elaborando de esa manera un documento histórico de un evento poco registrado en la prensa cultural.⁶⁴

La partida de Figueras dio paso al momento en el que Pablo De Santis se hace cargo de la redacción. La presencia de De Santis comienza a ser notoria desde antes de la edición

⁶² “Expo” presentaba novedades del mundo de la música nacional e internacional (recitales, discos, videoclips). Estaba escrita por Marcelo Panozzo y se publicó entre los números 51 (noviembre de 1988) y 56 (abril de 1989). Otra sección que duró el mismo período fue Monitor, que al desaparecer quedó subsumida en la sección “Tuercas y Tornillos”.

⁶³ La Bienal de Arte Joven fue una iniciativa llevada adelante por la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires creada el 27 de julio de 1987 por Decreto del Poder Ejecutivo Nacional, con la misión de diseñar y ejecutar políticas de juventud dentro del territorio de la ciudad. Fue este organismo el que en 1989 llevó adelante la Primera Bienal de Arte Joven que se desarrolló entre el 10 y el 20 de marzo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires —actualmente Centro Cultural Recoleta—, las salas Nacionales de Exposición *Palais de Glace*, y el anfiteatro San Martín de Tours con la convocatoria a jóvenes realizadoras/es de teatro, música, danza, moda, cine y vídeo, literatura, historieta, artes plásticas, fotografía, diseño gráfico e industrial. En 1991 la ciudad celebró la segunda edición de la Bienal, que esta vez se llevó a cabo del 29 de noviembre al 15 de diciembre en un galpón de diez mil metros cuadrados ubicado en Puerto Madero. A partir de 2013 se reanudaron las bienales de Arte Joven en la Ciudad. Se puede ampliar en <https://bienal.buenosaires.gob.ar/que-es/historia>

⁶⁴ Joly (2009:12) —quien aborda los diálogos entre arte y cultura democrática en los años ochenta— señala que existen escasos registros documentales.

del quinto aniversario —el número 60— cuando inicia el primero de cuatro episodios de la serie *Alucinaciones Latinoamericanas* en *Fierro* 59, una serie de transposiciones de la cuentística sudamericana que remite a los episodios de *La Argentina en pedazos*.⁶⁵ Las similitudes, sin embargo, se restringen a la posibilidad de transponer relatos de otros lenguajes a la historieta. En el caso de *Alucinaciones...* se limitó a la literatura y no se abrió el juego a otros autores; los episodios estuvieron guionados por De Santis, quien además realiza un ensayo introductorio sobre la obra y fueron dibujados por Pez.

La revista oficializa el cambio de rol de De Santis cuando publica la queja de un lector que señala en la sección “El cartero llama dos veces” (que reemplaza a la sección “Lectores de Fierro”):

[...] Me despido con una pregunta: con el alejamiento del anterior encargado de redacción reemplazado por De Santis, ¿también era necesario cortar “El Mesías Eléctrico”? Una lástima, era una brillante novela en capítulos, síntesis de la nueva literatura argentina como el resto del material de FIERRO es de nuestra historieta (Carta firmada por Pablo Muñoz en *Fierro* 62, p. 13).

Con el cambio de jefe de redacción se renuevan las firmas en las secciones escritas. De Santis confirma su interés en darle un perfil de periodismo cultural a la publicación⁶⁶ y se incorporan entrevistas y crónicas de la escena emergente musical y artística. Las reseñas de Fabián Polosecki comenzaron en la edición 58 en la sección “La Ferretería” con una nota sobre dos jóvenes actores del *under* porteño, Carlos Belloso (26) y Damián Dreizik (22), y una breve reseña del primer disco de *La Portuaria*. En los siguientes números Polosecki dará a conocer el trabajo de *Las Gambas al Ajillo*, grupo de actrices del circuito independiente (*Fierro* 61), de “las reinas del cabarute” —como titula la nota con Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Batato Barea en *Fierro* 74— que ofrecían sus shows en *El Parakultural* o el ascenso de la banda *Los Piojos*. Polosecki además de compartir “La Ferretería” con Spataro se encargaba de la agenda que se publicaba bajo el nombre “Tuercas y Tornillos”. Sus colaboraciones se fueron espaciando luego de la edición 78 (febrero de 1991), aunque registra notas hasta la edición 88 (diciembre de 1991).

⁶⁵ *La Argentina en pedazos* se propuso trazar un mapa de la violencia argentina a través de sus ficciones y apeló para ello a cuentos, canciones, obras de teatro y otros textos de la cultura popular introducidos por un ensayo de Ricardo Piglia. Once de los trece relatos historietados (VV.AA.) publicados durante los primeros tres años de la revista con sus respectivos ensayos introductorios fueron compilados en formato libro por Ediciones de La Urraca en 1993.

⁶⁶ Entrevista personal con autora 27/11/2018, ver anexo.

Las columnas de crítica también fueron cediendo espacio, si bien algunas mutaron, como el correo de lectores que tuvo distintos nombres (de Lectores de Fierro a El cartero llama dos veces, por ejemplo) o la sección de crítica filmica (que pasó de “Con un fierro” por Faretta al “El bosque animado” por Tarruella), o reformularon su propuesta, como la columna de Daniel Croci que pasó de la indagación sobre literatura policial de “Disparos en Biblioteca” a la reseña crítica de ciencia ficción con “Chatarra Espacial”, y algunos espacios se fueron cerrando. Ángel Faretta dejó de publicar sus análisis filmicos en *Fierro* 81 (mayo de 1991) aunque la crítica fue reemplazada en los siguientes números por Rodrigo Tarruella. También hacia el final se sumó la crítica a la producción audiovisual de nuevo formato con la sección “Videodromo”.

En esta última etapa se incorporaron las entrevistas de Claudia Dubkin que plasmaron especialmente las voces de algunas jóvenes que iniciaban su carrera en la escena cultural: por ejemplo, Fabiana Cantilo (*Fierro* 81), Elizabeth Vernaci (*Fierro* 82) o Juana Molina (*Fierro* 84), artistas y comunicadoras que hacían sus primeros pasos en escenarios o medios de radiodifusión.

Gabriela Pedranti (1998) observa que a partir de *Fierro* 70 las historietas comenzaron a tener más páginas y la diversidad de propuestas se vio menguar progresivamente desde 1989. Las historietas españolas comenzaron a ser más frecuentes y a ocupar muchas más páginas que las entregas habituales: de seis u ocho páginas se pasó a publicar entre diez y doce. Las portadas de los últimos veinte números exploran con insistencia el mundo monstruoso o *freak* antes que el erotismo, que funcionaba como “gancho” en los primeros años, pero paradójicamente las historietas se orientan hacia contenidos más ligados a lo explícitamente sexual o cuasi pornográfico.

Entre septiembre de 1984 y diciembre de 1992, *Fierro* completó los cien números y —luego de poco más de ocho años— cerró esa primera experiencia convirtiéndose en una revista de culto.⁶⁷ La revista había plasmado la “nueva historieta argentina”, la “historieta de autor” europea y había abierto el juego a nuevos autores. Muchas series y unitarios fueron compilados en libros o álbumes en los años que siguieron al cierre de la

⁶⁷ La segunda etapa de la revista será retomada por Juan Sasturain y Editorial La Página (Diario *Página 12*) entre octubre de 2006 y marzo de 2017, llegando a la publicación de 125 ejemplares antes que cierren el ciclo mensual de la segunda etapa de la revista. A partir de junio de 2017 la revista retorna con el mismo sello editor (La Página) y una periodicidad trimestral bajo la dirección de Lautaro Ortiz en lo que él mismo califica como “tercera fase” (*Fierro* n°1, junio 2017 p. 96).

publicación. Un repaso sobre las propuestas da cuenta de distintos momentos que atravesó la revista.

Andrés Accorsi describe las diferencias en la trayectoria de los cien números de la publicación y entiende que se construyó un mito sobre la primera etapa a partir de los aciertos de esos primeros años de primavera democrática. Apunta:

Durante los 14 años en los que *Fierro* no salió (1992-2006) y no teníamos más remedio que recordar los tiempos en los que sí salía (1984-1992), construimos un mito en base a nuestra infalible memoria selectiva. *Fierro* era... los 25 ó 30 primeros números de *Fierro*, esa etapa mítica y maravillosa, en la que muchísimos factores (muy complejos como para analizarlos de modo pormenorizado en este artículo) se conjugaron y nos regalaron a los lectores algo más de dos años de una revista casi perfecta. Y eso es lo que elegimos recordar cuando se terminó *Fierro*. Todo lo que vino después, esa *Fierro* errática y mutante, esa *Fierro* que se vuelca hacia la experimentación con resultados a veces grandiosos y a veces estrepitosos, esa *Fierro* que coquetea con el under, esa *Fierro* que alrededor del n°70 encuentra otra fórmula viable, pero que alrededor del n°90 se vuelve a empantanar, esa *Fierro* que llega al n°100 poco menos que arrastrándose y pidiéndole la hora al réferi, no figura en ningún sitio. No es lo que nos gusta, no es lo que nos enorgullece y, por lo tanto, no es lo que elegimos recordar. (Accorsi. 2008, en sitio web de *Tebeosfera*)

Aunque es cierto que el proyecto de *Fierro* declina hacia los años noventa, es necesario señalar, sin embargo, que en el repaso de los cien números —y aun con lo que podría leerse como decisiones desacertadas, restricciones o ajustes en la calidad de la impresión o el papel— el conjunto de revistas es valioso como documento de época, es una puerta de entrada desde la ficción y la producción cultural a la historia social y política que se respiraba en esos años. Un conjunto de revistas que plasman una época donde hacer historietas en el mercado local y aspirar a colocar la producción en el exterior ilusionaba a autoras/es experimentados y noveles.

En reportajes posteriores al cierre de *Fierro*, Andrés Cascioli⁶⁸ ha explicado la clausura de la publicación en términos económicos. El descenso en las ventas, producto de una mayor oferta de revistas extranjeras a precio de saldo y de los problemas que enfrentaba Ediciones de La Urraca para sostener su revista más importante (*Humor Registrado*), son los factores más mencionados. Octavio Getino (1995) señala el paulatino y marcado descenso de ventas que sufre el mercado de revistas en el que *Fierro*, que en

⁶⁸ La entrevista a Cascioli (César Antonio Vidal, 1994) está disponible en youtube en el canal Master Comic's y se accede en <https://www.youtube.com/watch?v=LXKpF0bxvk8>

su mejor momento vendería alrededor de 28 mil ejemplares⁶⁹, comienza a perder lectores. Facundo Vázquez⁷⁰, en su análisis sobre las causas que llevan al cierre de la revista, afirma que aunque

[...] las ventas de *Fierro* nunca habían sido espectaculares (...) en los primeros años vendía entre 18 y 20 mil ejemplares mensuales y al momento de la cancelación rondaba apenas los 5000. En un contexto tan adverso y con *Hum@* (cuyas astronómicas ganancias iniciales financiaron el comienzo del proyecto) vendiendo cada vez menos, no quedó otra alternativa que cerrar en el número 100 la que había sido la publicación más prestigiosa de la historieta argentina (Vázquez, F. s/f; en *Ouroboros*).

El cierre de la publicación en su número cien fue tan imprevisto para los lectores como para sus responsables. El número celebratorio estaba por entrar a imprenta y ya estaban recibiendo y planificando el material para el siguiente número cuando la noticia le fue comunicada al entonces jefe de redacción por el contador de la editorial. Recuerda De Santis:

Fue completamente imprevisto. Fui a buscar la pauta para calcular qué espacios faltaban cubrir, qué textos podían entrar o esperar al otro número. Fui a la oficina a pedir la pauta de ese mes y no me acuerdo quién era el que estaba... pero era un contador, el que nos daba la pauta. Y dijo “No, *Fierro* cerró”. Así nos enteramos que ya no salía. (Pablo de Santis entrevista personal 27/11/2018)

El editorial plasma este desconcierto: el número completo celebra el número cien en la calle mientras que el texto de apertura señala que el número cien es “—momentáneamente, quizá— el fin de la revista”. Laura Vazquez (2006) señala sin embargo que el cierre de *Fierro* era una muerte anunciada y entrevista a Juan Manuel Lima, quien afirma: “El número cien me pareció un buen número. (...) con Pablo de Santis nos pasamos a Raf y nos sacamos el fantasma de *Fierro*” (Juan Manuel Lima citado en Vazquez, 2006:184).

Para el número cien regresa a la portada Chichoni, quien había sido asiduo portadista en los primeros tres años con sus hibridaciones de cuerpos-máquina y no había dejado de colaborar aunque más esporádicamente los últimos dos años. La portada presenta —además del listado de historietas— un “Especial: Número Cien” con balances,

⁶⁹ Getino (1995: 95) calcula que “El total de producción mensual estimada de historietas fue en 1991 de menos de 270 mil ejemplares mensuales, frente a 1,3 millones semanales de 40 años atrás”.

⁷⁰ En el sitio *Ouroboros*, Facundo Vazquez realiza una reseña de la revista y de sus historietas a lo largo de los ocho años de publicación que divide en cinco capítulos: los primeros tres dedicados a los dos primeros años de *Fierro*, el capítulo IV reseña las historietas que considera más relevantes tras la partida de Sasturain de la redacción y cierra el capítulo cinco con los motivos que a su entender llevaron a la clausura de la publicación en 1992.

recuerdos y una mesa de autores moderada por Eduardo Orenstein: la nota se titula “polémica sobre la historieta hoy” y se anuncia además a los ganadores del Concurso de Fanzines del *Subtema Óxido*, en el que resulta premiado Pablo Sapia.

Es un número celebratorio: la nota de apertura “Una pasión argentina” por Pablo de Santis se señala con un cintillo superior que define “8 años y cien números de romance entre FIERRO y la historieta” y cierra su último párrafo señalando que “la perduración [de la publicación en el tiempo] ha sido el mayor logro de la revista” (*Fierro* 100 p. 5). Tras ocho años de publicación, la revista expone —en varias notas— una mirada retrospectiva y un futuro promisorio. La mesa de discusión que reúne a cinco autores para repasar la historia de *Fierro* convoca a Carlos Albiac, Walther Taborda, Alberto Saichán, Esteban Podetti y Pablo Fayó, quienes representan a dos generaciones de autores en la que dominan los dibujantes por sobre los guionistas. Allí los invitados expresan sus puntos de vista, sus diferencias y coincidencias y acuerdan en distinguir dos épocas de la publicación: una marcada por la presencia de Sasturain y una posterior, ligada a la experimentación y representada por el *Subtema Óxido*. En palabras del guionista Carlos Albiac hubo progresivamente —y tras el desplazamiento de Sasturain— una “subida a la superficie de Óxido”, lo que equivale a decir que ganaron espacio las páginas de los historietistas de una nueva generación por sobre los consagrados de la generación anterior. Podetti a su vez señala que en aquella *Fierro* inicial “se hablaba mucho de historieta nacional y yo no sé si tiene sentido hablar de eso”. Esta progresiva ausencia del eje de lo nacional es señalada también por Di Meglio, Franco y Aras (2005:111) para explicar el ocaso del proyecto de revista cultural:

...el agotamiento del proyecto *Fierro* también puede ser leído como sintomático de un cambio de época político y social argentino, del desencanto democrático de los últimos años del gobierno radical, cuando el discurso social consensuado dejó de ser el de la democracia como reaseguro y baluarte para la resolución de problemas urgentes del país.

Laura Vazquez (2006: 186) entiende que el cierre de *Fierro* en 1992 “produjo un quiebre decisivo en el modo de trabajo de los guionistas y dibujantes”. Será un momento de reconfiguración del mapa en el que las revistas producidas en estructuras editoriales dejan de ser el espacio al que aspirar.

II.II. Transformaciones en el mercado de revistas de historieta

Tras el cierre de *Fierro* en diciembre de 1992 se decreta lo que Judith Gociol (2018:809) denomina como una de las tantas muertes de la historieta: “Pero este lenguaje debe ser escurridizo como los gatos porque, contra todo pronóstico agorero, demostró tener muchas vidas”. La muerte del medio es la figura con la que el periodista Martín Pérez (2017) prologa la antología *DisTinta. Nueva historieta argentina*, compilación de historietas que realiza junto a Liniers: “La historieta argentina debería estar muerta. No se trata de un deseo ni de una maldición, sino apenas la resignada constatación de una realidad de pantallas, cada vez más pequeñas, imágenes cada vez más veloces y capacidad de atención cada vez más volátil” (Pérez, 2017:11).

Laura Caraballo (2008) aborda los discursos sobre la “muerte de la historieta” en el período que va de 1990 a 2001 y apunta tres líneas a partir de las cuales se puede abordar el campo historietístico argentino:

A grandes rasgos, el análisis de la situación de historieta argentina en los noventa puede fraccionarse en tres ejes fundamentales: por un lado los condicionamientos socioeconómicos al desarrollo de la industria de historieta argentina y la importación de productos (paridad cambiaria, importación masiva de comic-books norteamericanos y manga japonés), por otro, el consecuente decaimiento o cierre de los lugares fundamentales en la industria historietística nacional (Editorial Columba y Revista *Fierro*) y por último el surgimiento de nuevos espacios, como la revista *Comiqueando*, la editorial independiente La Productora (surgida del nucleamiento de autores en la Asociación de Historietistas Independientes) y la segunda ola de *fanzines* en la segunda mitad de la década”. (Caraballo, 2008: 1)

Así, estos ejes nos ayudan a pensar en las transformaciones que sufre el campo historietístico que por un lado se contrae y por otro resiste y genera nuevas vías de producción más modestas y precarias que las existentes hasta el momento. Pasa de ser un sector con editoriales que producen varias revistas a sostenerse en emprendimientos que dependen fuertemente de la voluntad de sus gestores y de la coyuntura económica. Varios factores se conjugaron para presentar un panorama preocupante a inicios de los noventa, que se tornará desolador al finalizar la década. Judith Gociol (2018:827) enumera:

La crisis económica y social de 1989 marcó otro punto de inflexión. Columba entró en cesación de pagos y, luego de un intento de remozamiento, comenzó a desbarrancarse sin red. Record tuvo un último resurgimiento en los años 1990 y 1991, pero rápidamente ese esfuerzo se agotó, y el sello continuó con *Skorpio* que, sin grandes cambios, se apagó en 1996. Devorada por la inflación, en diciembre de ese 89 fatídico, dejó de

publicarse la mítica revista cordobesa *Hortensia* (...) éxito editorial que se propagó por todo el país durante casi dos décadas y 245 números.

Tras la hiperinflación del año 89, la crisis económica adelanta la renuncia del presidente Raúl Alfonsín y la asunción del nuevo mandatario que le supo poner su apellido a la década: el menemato.⁷¹ Los años noventa enfrentan la crisis con la Ley de convertibilidad (1991) que estableció un tipo de cambio fijo conocido como “uno a uno” por la paridad del peso (que había reemplazado al austral) con el dólar estadounidense. El Plan de Convertibilidad tuvo consecuencias negativas en el mercado interno que se tradujeron en el cierre de fábricas, la especulación financiera y un rol del estado subsidiario de la participación del empresariado privado. Se produjo un cambio profundo en la matriz del estado hacia una sociedad de libre mercado sin protección de ningún tipo para la industria nacional, que se vio gravemente afectada, sin posibilidades de competir, lo que provocó el cierre de fábricas y el aumento del desempleo.

En su ensayo *Los fanzines en la historieta argentina (1979-2014)* Julián Blas Oubiña Castro y Roberto Barreiro (en Schmied, 2018:76) señalan el impacto que tuvieron en el sector las políticas económicas llevadas adelante por el Ministro de Economía Domingo Felipe Cavallo durante la década menemista (1989-1999):

(...) la historieta argentina como Modelo Industrial de Producción —esto es, una empresa (editor) que contrata los servicios de artistas (guionistas, dibujantes, coloristas, entre otros) para confeccionar una historieta que, incluida en un soporte gráfico (una revista, un libro, etcétera), será comercializada para satisfacer la demanda del mercado interno (los lectores argentinos) y, de manera eventual, la demanda del mercado externo (o sea, la exportación de esa historieta a otros mercados, como el italiano, el francés o el español)— desapareció.

⁷¹ Ernesto Espeche (2009) distingue “menemato” de “menemismo” en su columna de La Quinta Pata y define al primero como referido “al período de gobierno 1989-1999. Fue una especie de totalitarismo de la ridiculez y la impudicia política. En ese lapso, los especuladores financieros —quienes realmente conducían el proyecto— lograron desplegar al máximo las premisas fundantes del modelo excluyente desde lo social y concentrador desde lo económico inaugurado por la dictadura. Los tres poderes del Estado cumplieron esa función de modo unívoco, sin fisuras. El menemato murió por causas naturales, cuando la misma desigualdad que había generado lo tornó insustentable, ingobernable”. Mientras que el menemismo sería “un concepto peligrosamente vigente. Refiere más bien a un fenómeno cultural e ideológico que se erigió en sentido común dominante. Caído el menemato, el menemismo supo preservarse en los discursos de un puñado de obstinados dirigentes. Su esencia es la celebración del interés privado, la despolitización de la política y la adoración incondicional del hoy vapuleado sistema financiero internacional. Sus cultores responden a una estética que puede hacerse visible tanto en un dirigente agrario, un empresario o un periodista”. Puede consultarse completo en línea accediendo al siguiente link: <http://la5tapatanet.blogspot.com/2009/07/menem-menemato-menemismo.html>

Este cuadro fue confrontado por algunos autores y editores que se propusieron salir al ruedo con nuevas ofertas. Gociol menciona el sello El Globo Editor de Carlos Trillo con el que lanzó la revista *Puertitas* que, con distintas propuestas —*Puertitas Terror*, *Puertitas Sexy Comics* y *Puertitas Supersexy*—, resistió hasta fines de 1993. También el guionista Diego Agrimbau (2008, en línea) comenta que

Los últimos números de *Puertitas Supersexy* fueron editados por Javier Doeyo, quien poco tiempo después fundaría la editorial Doedytores, editorial que sería responsable de la publicación de varios libros de autores argentinos como Enrique Alcatena, El Tomi, Oscar Mandrafina, Carlos Trillo y Carlos Meglia, entre otros. Las experiencias del Globo Editor primero y de Doedytores después son las más prolíficas de los primeros años de la década, aunque lamentablemente luego no pudieran extenderse en los años siguientes. Ambas iniciativas, si bien fueron importantes en su momento, no lograron erigirse como las continuadoras de la tradición editorial historietística argentina. A diferencia de El Globo Editor, Doedytores continúa hasta hoy en día editando libros en forma intermitente, experimentado con diferentes formatos y productos.

Otra iniciativa que señala Agrimbau fue la Colección Narrativa Dibujada de Editorial Colihue, que al cierre de *Fierro* se constituyó como compiladora del material publicado. Tuvo como gestor a Juan Sasturain en lo que puede considerarse “la labor editorial más importante dedicada a la historieta argentina en la década de los 90” (Agrimbau, 2008).

“Sin mercado y sin revistas” sintetiza Martín Pérez (2017:11) el momento en el que una nueva generación de autoras/es enfrentó la vacancia de las editoriales de revistas en los años noventa. Apunta entonces el valor de *fanzines* primero y *blogs* después que crearon un sentido de comunidad como responsables de la continuidad de los espacios creativos para el medio.

En *La Historieta. Una historia*, Gociol y Rosemberg (2000:57) señalan que cuando las publicaciones autoeditadas alcanzan ciertos rasgos de profesionalización llevan el nombre de *prozines*. En esta categoría, como los más importantes en aquella época, mencionan a *Suélteme*, *El Tripero* y *Lápiz Japonés*, publicaciones que compartían autoras/es en algunas ocasiones y que esperaban ocupar el lugar que había dejado *Fierro*.

En la antología que compilan Pérez y Liniers, se señala un corte y una revista que marca una clausura: la revista *Suélteme*, que tuvo cinco números en cinco años y fue editada por autores que habían sido publicados en revistas de Ediciones De La Urraca. La revista se sostuvo con un préstamo del Fondo Metropolitano de las Artes e inició una nueva forma de producir para el mercado local. Señala Pérez (2017:12) sobre los autores —devenidos autoeditores— de la publicación:

Tomamos como cierre de la tradición local del siglo pasado a cinco autores fundamentales a modo de referencia: Podeti, Pablo Fayó, Pablo Sapia, Diego Parés y Max Cachimba. Los denominamos como Los Suélteme, por el título de la efímera y fenomenal revista en la que los primeros de ellos reunieron todo su amor por la historieta como evasión, expresión, y sublimación feroz. Y, con todo el dolor del alma, decidimos que quedaban más allá de la línea imaginaria que trazamos como comienzo de esa nueva era. Fueron nuestro faro, pero justo por eso tuvimos que soltar a Los Suélteme, aceptar que no podíamos contar con ellos.

Las iniciativas de “ser la nueva Fierro” proliferaron en estos pequeños grupos de autores, según señala Diego Agrimbau⁷², que con mucho empeño y poco capital pretendían lanzar una revista de historietas que llegara al kiosco de revistas, aunque algunas no tenían espíritu comercial. *El Tripero*, por ejemplo, fue un prozine que se formó a partir de la iniciativa de alumnas/os del taller de Alberto Breccia, entre quienes se encontraban Lautaro Fiszman, Maria Delia Lozupone (Delius), Daniela Kantor y Ezequiel García. Gociol y Rosemberg señalan: “Los triperos rescatan, sobre todo, la historieta de autor y el modo de contar de las narraciones literarias clásicas, con introducción, nudo y desenlace.” (Gociol y Rosemberg, 2000:58) sumado a un uso del claroscuro expresionista y una propuesta sólida que mantuvo la publicación con una salida irregular hasta fechas actuales. Por último, la revista *Lápiz Japonés*, representó un cruce entre historieta y diseño en una propuesta de gran calidad gráfica: “Sus páginas experimentan con los formatos, los contenidos, la tipografía y la ruptura con el orden y la dirección de lectura tradicionales. (...) Cada número tiene una propuesta diferente y, para desmenuzarla, la mirada debe estar entrenada en el ritmo del *zapping*” (Gociol y Rosemberg, 2000: 57). Aunque la publicación tuvo una excelente recepción crítica su inicio se vio perjudicado por una demanda de cien mil dólares debido al uso de la imagen de la empresa *Quaker*, lo que dificultó la posibilidad de que se consolidara en el tiempo. A las tres revistas comentadas, podemos sumar la mención en la primera generación fanzinera de *Poco Loco*, cuyo subtítulo confesaba “subte con pretensiones” y que editó siete números entre 1989 y 1993; y de la segunda generación fanzinera a *Kapop*, seis números entre 1998 y 2001, revista diseñada por Lucas Varela que contó en su *staff* con Carlos Trillo.

Frente a la evidencia de que la falta de estructura editorial impedía a las publicaciones la posibilidad de llegar y sostenerse en el kiosco de revistas, se comenzó a generar otro circuito. De manera que estas y otras revistas quedaron en la memoria de

⁷² Entrevista personal realizada por la autora el 14/12/2018 en la Ciudad de Buenos Aires, ver anexo.

sus hacedores y lectores como la prueba material de la existencia de una producción de alta calidad que no encontraba canales rentables de difusión. Entre la primera y la segunda ola de fanzines se produjo el cierre de *Fierro* y parte de ese panorama quedó plasmado en *Todo es historieta. 50 Historietas de jóvenes creadores. Reseña histórica del comic Argentino* (Coedición de Página 12 con la Universidad de Málaga, 1991), que casualmente conecta los destinos de la *Fierro* de Ediciones de la Urraca con la que será su continuidad: la *Fierro* del nuevo siglo, editada por el sello La Página.

Fierro fue en parte responsable de la primera ola fanzinería de los ochenta. Muchos de esos productores y autoeditores enviaron su material al concurso “Fierro Busca dos Manos” y fueron habitués en el *Subtema Óxido* de la revista. Ser fanzinería implicaba —en ese momento— pertenecer a un circuito alternativo que parecía caracterizarse por cierta aspiración a la profesionalización: existían cientos de autores que armaban publicaciones para mostrar su trabajo en la búsqueda de llegar a la edición comercial de revistas.

Gociol (2018:831) menciona varias revistas autoeditadas que consiguieron reconocimiento dentro de su público lector y que incluso se convirtieron en referencia del campo como *Comiqueando*, “pero el fanzine que logró convertirse en un éxito comercial sin precedentes en los ‘90 fue *Cazador* quizá porque resultó bien representativo de esa década exhibicionista, desmadrada, acelerada y de límites éticos más que borrosos”.

La historieta con guión y dibujo de Jorge Luis Pereyra Lucas tuvo su primer número en octubre de 1992. Apareció por primera vez en la revista autogestiva *Arkham* y la versión comercial llegó en 1995 de la mano de Ediciones de La Urraca. *El Cazador* continuó hasta fines de 1999 con historias de “una hiperviolencia tan desmedida que solo puede entenderse como una reducción al absurdo” (Gociol, 2018: 831).

La segunda ola de fanzines —que Diego Agrimbau sitúa como un “boom” entre 1997 y 1998— se dará tras el cierre de las editoriales de revistas de historietas nacionales. La autoedición se convierte en ese entonces en una estrategia de supervivencia para contar las historias en cuadritos. Señala Agrimbau (2008)

Entre 1997 y 1998 cientos de revistas independientes y fanzines surgían en todo el país. En el concierto de razones, son tal vez las más destacables los bajos costos de imprenta a los que se podía acceder gracias a la convertibilidad, la llegada de las nuevas tecnologías al público en general, el uso ilegal de software tomado como una práctica completamente habitual y la ya mentada desaparición de una industria editorial formal.

Todo tipo de revistas y fanzines, con todo tipo de ambiciones y objetivos aparecían en las comiquerías, en los eventos, en la feria de libros del Parque Rivadavia. La multitud de fanzineros estaba compuesta por jóvenes historietistas entre los que podían encontrarse principiantes, hasta autores que estaban muy cerca de cierta consolidación. Fue en 1997 cuando se produjo la primer tanda de aquel boom de los independientes (Andrés Accorsi la bautizó en su momento como “la primavera de los fanzines”). Pero no fue hasta 1998 cuando el “boom fanziner” llegaría a su cúspide. Fanzines que ya contaban con cierta trayectoria encontraron su máxima dimensión. (Agrimbau, 2008, en línea)

Agrimbau se refiere a algunos *fanzines* que aún perviven en la memoria de quienes transitan el campo historietístico: publicaciones como *Catzole*⁷³, *Morón Suburbio*⁷⁴, *Falsa Modestia*⁷⁵, *Océano y Charquito*⁷⁶, *Pluma Negra*⁷⁷, entre otras. Algunas de estas publicaciones conformarán en 1998 la AHI (Asociación de Historietistas Independientes), que nucleará las demandas e iniciativas del sector fanziner y que tendrá filiales en Rosario, Córdoba y San Juan.

Entre las publicaciones de la Asociación de Historietistas Independientes-Buenos Aires se conformará un grupo de revistas que en 1999 abandona la Asociación por diferencias internas y funda el sello editorial La Productora. El emprendimiento editorial será uno de los pocos sobrevivientes -según señala Diego Agrimbau- a la crisis de 2001:

Yo era el encargado de distribución e integraba parte de las autoridades elegidas en la AHI que se reunía en un espacio que nos cedía la CTA. Lo que me decían en las comiquerías —y yo traía como devolución— es que debíamos uniformar formatos, consensuar un precio común y mejorar la calidad para que las publicaciones fueran exhibidas y no puestas en una caja de zapatos al fondo. (Diego Agrimbau en entrevista con la autora 14/12/2018)

Las diferencias se hicieron insostenibles y quienes impulsaban adoptar estas recomendaciones —que coincidían con las autoridades elegidas de la AHI/Buenos Aires—

⁷³ *Catzole* tuvo diecisiete números publicados entre 1992 y 2001 y fue una publicación llevada adelante por J. M. Azamor, Salvador Sanz, J. J. Rovella, Alberto Aprea (cfr. con información compilada por Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/c/catzole/>)

⁷⁴ *Morón Suburbio* tuvo cinco números publicados entre 1997 y 2000 y fue una publicación llevada adelante por Mariano Pogoriles, más conocido como Ángel Mosquito (cfr. con información compilada por Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/m/moron-suburbio/>)

⁷⁵ *Falsa Modestia* tuvo ocho números entre 1996 y 1999 y fue una publicación llevada adelante por Gustavo Sala (cfr. con información compilada por Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/f/falsa-modestia/>)

⁷⁶ *Océano y Charquito* tuvo siete números entre 1996 y 2000 y fue una publicación llevada adelante por Clara Lagos y Caro Chinaski (cfr. con información compilada por Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/o/oceano-y-charquito/>)

⁷⁷ *Pluma Negra* tuvo tres números entre 1997 y 2003, no registra autores (cfr. con información compilada por Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/p/pluma-negra/>)

decidieron constituirse como sello editor. Todo sucedió en pocos meses, según relata el investigador Roberto Barreiro (2015): en 1998 los editores crearon la Asociación de Historietistas Independientes (AHI), entidad que llegó a agrupar a casi ochenta fanzines en una iniciativa que tiene algunos antecedentes notables de organizaciones similares (el Círculo de la Historieta y el grupo Los Cuadronautas). Barreiro destaca algunos logros de la Asociación: “organizó una biblioteca de lectores, organizó eventos, ayudó a explicar cómo hacer una revista a quienes querían producir una, envió a un representante a una convención de comics en México DF” y subraya que fomentó en general la relación entre autores y editores y público. Describe las discusiones internas como una separación entre aquellos editores que querían que la AHI se mantuviera como una suerte de confederación de publicaciones independientes y quienes preferían organizar el trabajo de maneras más uniformes, con formatos similares y estructuras más acordes a una editorial. La disolución en 1999 del nodo de Buenos Aires —un año después de la conformación formal de la Asociación— no dio por finalizada la experiencia, que se mantuvo activa en Rosario por más de una década hasta 2008.⁷⁸

Hacia fines de la década de 1990: recesión y crisis

Lucía Trujillo (2017) señala que la actividad económica con crecientes dificultades desde 1998 confirmó su tendencia recesiva en 2001. El ministro de Economía por entonces era nuevamente el responsable de la Ley de Convertibilidad cambiaria durante el menemismo (1991-1996), Domingo Felipe Cavallo, quien había sido convocado en marzo de 2001 en reemplazo de Ricardo López Murphy, cuyo plan de recorte para paliar la crisis había generado expresiones públicas de resistencia en la ciudadanía. En diciembre renuncia el ministro de Economía tras haber impuesto una restricción al retiro de depósitos conocida como “Corralito”. Frente a las protestas se anuncia el estado de sitio y la represión acaba con la vida de 39 ciudadanos, tras lo cual la renuncia del presidente de la república, Fernando de La Rúa, se hace inminente. La Asamblea Legislativa afronta la salida política a la crisis económica con la devaluación, luego de que se decretara el default -la cesación de pagos- de la deuda pública. Luego de una sucesión

⁷⁸ Para un panorama ampliado del campo de los fanzines en Argentina se puede consultar *El libro del fanzine* (Schmied, 2018) y el propio blog de Roberto Barreiro y otros en <https://zineramania.wordpress.com/2013/03/04/los-fanzines-de-historieta-argentinos-apuntes-para-una-historia-1979-2001/>

de presidentes nombrados por la Asamblea Legislativa y sus respectivas renunciaciones asumió el senador (y exgobernador de la provincia de Buenos Aires) Eduardo Duhalde.

El gobierno de Duhalde decretó el fin de la convertibilidad, produjo la devaluación de la moneda y la pesificación asimétrica de los depósitos en dólares en enero de 2002. Lucía Trujillo sostiene que aún “durante el primer trimestre de 2002 continuó la tendencia de caída del nivel de actividad” y que recién se iniciaría una nueva fase de reestructuración económica y salida gradual de la crisis con la llegada de Roberto Lavagna al Ministerio de Economía (abril de 2002) durante el gobierno interino de Eduardo Duhalde.⁷⁹En el campo historietístico, el impacto de la crisis fue muy fuerte. Señala Roberto von Sprecher (2005):

Logran sobrevivir a la crisis 2001/2002 algunos pequeños editores como IVREA y Doeyditores que luego comienzan a crecer exclusivamente con la edición de álbumes en formato similar al de los libros (por la calidad del papel, de la impresión, de las cubiertas, entre otros elementos). Se agregan lentamente otros pequeños editores, sobreviven algunos de los independientes que consiguen distribución en los nuevos puntos de venta más importantes que son las comiquerías, reducidas en número luego de la tan mencionada crisis. Los kioscos dejan de tener significación como puntos de venta y las librerías pasan a ser, lentamente, otro punto de salida para un producto transfigurado de oferta para los sectores medios y populares a otro para un grupo pequeño, casi un grupo de fans, de lectores. (Von Sprecher, 2005 Tebeosfera).

La superación del peor momento para el campo historietístico tanto comercial como alternativo que significó la crisis del 2001 fue lenta. En ese año se produce el cierre de la editorial Columba, sello ligado a la historieta industrial en el país, pero también se produce el cierre de cientos de iniciativas autogestivas. Sin embargo, la memoria gráfica pervivió en varias apuestas. Tal vez la más emblemática sea la llevada adelante por La Productora, que edita *Carne argentina*, una publicación que compila relatos ficcionales sobre el estallido de la crisis de 2001 y que sintomáticamente tendrá su primera edición en España y luego en Argentina.

También en 2001 surge el fanzine y luego revista *Lule Le Lele* que llega a tener quince números entre 2001 y 2009, y regresa en 2011 en formato libro al cumplirse diez años de la primera publicación. La *Lule Le Lele* contaba con un elenco estable en el que estaban Damián “Polaco” Scalerandi, Gastón “Sémola” Souto, Martín Santos, Gerardo

⁷⁹ En mayo de 2003 asume Néstor Kirchner y Roberto Lavagna integra su gabinete al frente de la cartera económica; permanece en ella hasta noviembre de 2005, cuando es reemplazado por Felisa Miceli.

Basabe, Martín Sánchez, Claudio “Scuzzo” Sagrera y Mauro “El Bruno” Serafini; como colaboradores encontramos además a Sergio Langer, Diego Parés, Lucas Nine, Ernán Cirianni, Gustavo Sala y Ariel López V, entre otros. Muchos de ellos conformarán la nueva generación de autores que publicarán en *Fierro* a partir de 2006.

Por último, y antes del retorno de *Fierro*, es necesario mencionar la experiencia de *Historietas Reales* (2005) que emerge entre la experiencia fanzinería precedente y la masificación de internet. Se trató de un blog cuya premisa inicial era la marca autobiográfica. Señala Gociol (2018:833):

La historieta, hasta la primera década del 2000, circulaba mayoritariamente por carriles autobiográficos, en general sin connotaciones político-sociales. En la primera mitad de los 80 adquirió relevancia el uso del testimonio y de la primera persona en la reconstrucción de los acontecimientos de la historia cercana; ese uso del yo se reiteró en los 90 aunque desde una perspectiva totalmente diferente. En consonancia con los cambios que produjo la tecnología -desde los *reality show* hasta *facebook*- en los modos de producción, de enunciación y de recepción y en la propia subjetividad, lo que comenzó a narrarse fue la intimidad.

A pesar de que la premisa inicial fue que semanalmente autoras y autores contarán sus anécdotas cotidianas en cuadritos, la propuesta se flexibilizó y permitió que otros relatos también ocuparan el espacio del *webcomic* sin que se ajustaran a esa pauta albergando por ejemplo historias como *El asco* de Diego Agrimbau y Dante Ginevra, realizada para el blog y editada posteriormente (2007) por Domus Editora. El espacio, a falta de revistas que publicaran las historietas episódicas, fue relevante para promover la formación de un público lector que luego encontrará a varios de sus autores en la nueva *Fierro*.

Aquí es necesario entonces señalar que tanto el espacio fanzinerío como *Historietas Reales* dio cabida a un incipiente ingreso de autoras al campo que se concretó en mucha menor medida en la segunda etapa de revista *Fierro*. Al ser consultado Diego Agrimbau por el espacio de fanzines en relación a la participación de autoras y/o lectoras afirma:

Sí, era un espacio mayoritariamente masculino, recuerdo a Clara Lagos y a Caro Chinaski que eran como las hermanitas pequeñas a las que cuidábamos. (...) Lectoras, también había pocas, había algo como *groupies* de dibujantes que seguían algunos fanzines y que iban pasando por distintos grupos. Con *Historietas Reales* comienza a equilibrarse la proporción de autoras y autores (Diego Agrimbau en entrevista con autora 14/12/2018)

Clara Lagos y Caro Chinaski en efecto son señaladas como pioneras en el espacio fanzinerio con *Océano y Charquito* e integrarán posteriormente *Historietas Reales* (HR). Por sugerencia de Powerpaola -seudónimo de Paola Gaviria- que también publicaba en HR sumarán a Sole Otero en 2009, quien había participado ya por esa fecha en fanzines colectivos como *Ultimatum* y *Bloom*, una publicación de autoras influenciadas por el estilo *manga*. En esa instancia, comienza a gestarse el proyecto colectivo de autoras de historieta de carácter internacional pero con epicentro en Buenos Aires, *Chicks on Comics*. En el blog en el que inician sus diálogos, figuran las integrantes que pasaron por la experiencia del colectivo en este orden: Powerpaola (Ecuador/Colombia/Bs. As.), Clara Lagos (Bs. As.), Maartje Schalkx (Londres), Sole Otero (Bs. As.), Caro Chinaski (Bs. As.), Bas (Berlín), Delius (Bs. As.), Chiquinha (Río de Janeiro), Julia Homersham (Londres) y Lilli y Ulla Loge (Berlín). Con distintas conformaciones, entre 2008 y 2017 el colectivo de autoras realizó diferentes propuestas en plataformas virtuales a partir de diálogos gráficos, publicaciones y exhibiciones con el objetivo de dar visibilidad a mujeres historietistas y promover el intercambio entre las disciplinas afines a la historieta. Entre las autoras locales, además de Sole Otero, Clara Lagos y Caro Chinaski encontramos a Powerpaola (colombiana/ecuatoriana residente en Argentina) y Delius.

Se trata de autoras que hacían historieta, publicaban en Argentina y en el exterior y recibían distinciones por su trabajo. Por señalar apenas algunos ejemplos, Delius es una autora que fue distinguida por su trabajo historietístico ya en los primeros años noventa.⁸⁰ Sole Otero, tras publicaciones en *webcomic* (“Salita Roja”, “Sólo le pasa a Sole”, “La verdad de la milanese”, “Agustina Apple se transporta” y la tira diaria “La pelusa de los días”), fue señalada por el Suplemento S! de diario *Clarín* como una de las historietistas más destacadas de su generación (edición de 2/01/2009).⁸¹ Caro Chinaski, después de la publicación de su libro *Indecentemente cursi* (Domus, 2008), compilatorio de las tiras publicadas en *Historietas Reales*, ganó espacio con su tira diaria “Hija de vecina” en *Tiempo Argentino* entre 2010 y 2016. El periodista Diego Marinelli (2009), tras entrevistar a Clara Lagos, Caro Chinaski y Sole Otero, se preguntaba cuál de ellas sería “la

⁸⁰ Un listado de las distinciones recibidas entre 1993 y 2004 puede consultarse en <http://www.imaginaría.com.ar/15/5/lozupone.htm>

⁸¹ El Suplemento S! fue el suplemento de cultura juvenil de *Diario Clarín* que se editó en papel todos los viernes entre el 12 de abril de 1985 y el 14 de octubre de 2016. Al cierre del suplemento también se eliminó la sección digital que podía servir como archivo virtual de más de tres décadas de noticias sobre el circuito cultural de varias generaciones.

nueva Maitena”, estableciendo como meta que una sola de las autoras pudiera alcanzar tal espacio de reconocimiento.⁸²

Si nos extendemos en este apartado en algunos nombres que surgen a partir de la experiencia de *Historietas Reales* es porque la revista *Fierro* que inicia su publicación en noviembre de 2006 publicará a varios de los autores que publican en la experiencia bloguera (la dupla de Diego Agrimbau y Dante Ginevra, Federico Reggiani y Angel Mosquito, Max Aguirre, entre otros). Y porque en febrero de 2010, cuando la revista ya tenía más de tres años en la calle, una nota de *Clarín* (sin firma pero probablemente escrita por Diego Marinelli) señalaba:

[...] si hay algo que resalta dentro del panorama de la historieta que se hace aquí y ahora es la aparición de una verdadera legión de "comiqueras", un variadísimo grupo de autoras que inyectaron en este universo una sensibilidad diferente, que amplía los horizontes de un género muchas veces sobrecargado de testosterona. Un buen termómetro de este fenómeno es la web *Historietas Reales* (historietasreales.wordpress.com), un ámbito en el que dan a conocer sus trabajos varios de los mejores exponentes de la nueva generación y que funciona como semillero de las editoriales que publican cómic. Allí, dependiendo del momento del año, casi la mitad del plantel suele estar integrado por mujeres como Caro Chinaski, Clara Lagos, Sole Otero o la colombiana Power Paola. (*Clarín*, “UN GÉNERO TRADICIONALMENTE MASCULINO. A golpe de plumín, las mujeres se abren paso en el mundo del cómic” 07/02/2010, mayúsculas en el original).

Este panorama de “un variadísimo grupo de autoras” que se distingue en la escena fanzinería y bloguera se verá plasmado en distintas propuestas que reúnen antologías de historietas breves durante los primeros años de la década de 2000.⁸³

Algunas autoras de la nueva generación que no se encontraban en el circuito porteño, consiguieron publicar de forma profesional de la mano de emprendimientos como el de la editorial Llanto de Mudo fundada en 1995 por Diego Cortés: por ejemplo, en 2011 publicó *Ani*, libro de la artista mendocina Laura C. Fernández y *Ruta 22* de la cordobesa Nacha Vollenweider, ambas con guión de Roberto von Sprecher. La editorial que publicó narrativa, poesía e historieta desde la ciudad de Córdoba fue la primera en

⁸² Sobre el uso de Maitena como efecto invisibilizador de otras autoras escribimos un artículo publicado en Tebeosfera en 2018. El uso de Maitena y la comparación de las nuevas generaciones tuvo un nuevo episodio en revista Viva cuando tituló “Les dicen las maitenitas” en referencia a Natalia Lombardo, Lia Copello (La Cope), Camila Torre Notari y Sole Otero. La versión digital fue apenas más amable al titular “Estas son las herederas de Maitena”. Se puede consultar en https://www.clarin.com/viva/herederas-maitena_0_HJPOS4SaZ.html

⁸³ Las revistas *Larva* y *Carboncito* son espacios en los que las autoras argentinas lograron mostrar parte de su trabajo. A nivel local los espacios de autoedición fueron los más permeables. Ver Acevedo et al (2018b).

recuperar las historias episódicas publicadas en la segunda etapa de *Fierro*: salieron por Llanto de Mudo *Vitamina Potencia* (2012) y *Tristeza* (2013) de Federico Reggiani y Ángel Mosquito, *Segundo Círculo* (2013) de Rodrigo Luján y la dupla escritural conformada por Ariel Zylberberg y Federico Menéndez, *El Feo* (2012) de Luciano Saracino y Omar Hetchenkopf y distintas compilaciones de Gustavo Sala, Diego Parés, Ariel López V., entre otros artistas.

El sello cordobés abrió un espacio para la publicación de nuevos autoras/es y representó el inicio de una novedosa forma de publicar historietas en el medio: ya no se trataba de la autoedición de pequeño formato casi artesanal ni tampoco de una empresa haciendo grandes tiradas. La editorial conocida como “el chanco editor” por su inconfundible logo inauguró, con antelación, la gestión de una pequeña empresa editorial con tiradas que no superan los dos mil ejemplares en libros de buena factura que se distribuyen en librerías y comiquerías. Luego de veinte años cerró en 2015 tras el fallecimiento de su editor, pero para entonces Diego Cortés ya había hecho escuela: al sector editorial se habían sumado Historieteca, Loco Rabia, Agua Negra, La Pinta, Pictus, Hotel de las Ideas, Tren en movimiento, Moebius, Maten al Mensajero, entre otras.

II.III. Fierro regresa

El retorno de la *Fierro* en noviembre de 2006 se enmarca en un proceso de recuperación política y económica que se puede vincular a una coyuntura en la que la recuperación del consumo, entre ellos el vinculado a las industrias culturales, no es un detalle menor. El informe a cargo de Fernando Arias (2008) “Impacto de la cultura en la economía argentina” del Instituto de Políticas Culturales de la Universidad de Tres de Febrero (UnTreF) señala el incremento de la producción del sector editorial entre 2005 y 2007. Allí se indica que las actividades culturales crecieron durante ese período a un ritmo que dobla el crecimiento de la economía en su conjunto.

En ese contexto comenzó a correr el rumor de que *Fierro* volvía, según relata Diego Agrimbau: “Dos meses antes de la salida de *Fierro* hubo una charla en la que estaban el Tano Cascioli y Sasturain y yo le pregunté si volvía *Fierro* y el Tano me juró que no, que nunca más. Sasturain había comprado la marca y calculo que no le había avisado que ya estaba preparando el lanzamiento de *Fierro*.” (Entrevista personal 14/12/2018, ver anexo).

Casi quince años después del final de la primera etapa, *Fierro* regresa a los kioscos de revistas como suplemento del diario argentino *Página12* al módico precio de cuatro pesos, equivalente aproximadamente a un dólar.⁸⁴ La publicación de periodicidad mensual inicia su segunda etapa con un formato de 27 por 21 cm, sesenta y ocho páginas (más un Suplemento de ocho que completa un total de setenta y seis páginas), portada en papel ilustración a color e interior papel obra a color. La cantidad de páginas dedicadas a las historietas será variable pero prácticamente le dedica la totalidad de la revista a tiras cómicas, historietas autoconclusivas e historietas seriadas por entregas o episodios, reservando solo algunos pocos espacios para el comentario: básicamente el editorial, a cargo de su Director y maestro de ceremonias, Juan Sasturain. A partir del tercer año iniciará lo que Sasturain define como una “escalada textual” y se incorporan progresivamente una columna satírica de Esteban Podetti, una columna crítica sobre historietas de Laura Vazquez y un cuento breve de Pedro Lipcovich. La publicación cuenta en este retorno con pauta oficial que se instala en la contratapa y por la que pueden seguirse durante casi diez años algunas conquistas de derechos: promulgación de leyes de carácter social, campañas del Ministerio de Salud, programas y acciones del Estado; también cuenta con algunas publicidades, muy pocas y principalmente destinadas a quienes son dibujantes o aspiran a serlo.

En su primer número *Fierro* llega a los kioscos con portada de José Muñoz a color, extraño para un autor elogiado por su técnica de claroscuros. Las siguientes portadas también apelarán al recuerdo que despierta la publicación: Carlos Nine ilustra la segunda portada y Oscar Chichoni la tercera. Pero además de recuperar la estela de la *Fierro* de los ochenta la publicación plantea reiteradamente la intención de convocar a nuevos artistas y a eso se dedicará el primer año: a abrir un espacio reconociendo que el nuevo panorama en la edición de revistas de historietas es prácticamente nulo. Las revistas existentes son emprendimientos autogestivos que no suelen llegar a kiosco, más parecidos a *prozines* —o publicaciones profesionales que no cuentan con estructura editorial— que a una revista comercial. Y la nueva bajada dará cuenta de este escenario, ahora es FIERRO, “La historieta argentina”, señalando así una vacancia en el mercado de revistas de historietas y también porque —como explica Sasturain en las “contraindicaciones” de ese primer

⁸⁴ En diciembre de 2015 el valor de la revista era de treinta pesos y el último número de la segunda etapa alcanzaría los cincuenta pesos (marzo de 2017). En junio regresa como revista trimestral (volumen 1 a 100 pesos).

número— no hubiera sido apropiado volver a recurrir a aquel slogan: “Sólo un poco de pudor y la resistencia al golpe bajo nos impide seguir subtitulando a FIERRO como Historietas para sobrevivientes”, escribe. Pudor, señala, porque “hubiera sido demasiado obvio; y hay que tratar de no ser redundantes. En la Argentina se lo podríamos poner en cualquier momento”.

Desde los primeros números de esta nueva etapa, la revista asume su nombre como herencia pero también se define como otra propuesta de revista. No se trata de una continuidad sino más bien de un aire de familia: por un lado convoca a historietistas de la propuesta de los años ochenta y por otro abre las puertas a una nueva generación de dibujantes y guionistas que emergen de la generación fanziner de fines de los noventa. Mariano Kairuz, cuando da la bienvenida en *Página 12* a la nueva publicación, señala esta mixtura que se percibe en la propuesta:

Casi todos los mismos autores que durante ocho años se identificaron directamente con Fierro, la última revista argentina de historietas verdaderamente masiva. Ahí están, entre otros, El Marinero Turco, Muñoz y Sampayo, Patricia Breccia, Trillo (en su primera colaboración con el dibujante argentino residente desde hace muchos años en Inglaterra, Oscar Grillo), Mandrafina y Saccomanno, Pablo De Santis, Sáenz Valiente, Nine. Y están de vuelta con el estilo que los hizo inconfundibles: las figuras geométricas de Tati, los brillos melancólicos de El Tomi, los contrastes en blanco y *noir* de Muñoz y Sampayo. Incluso Enrique Breccia decidió reanudar los viajes de “El Sueñero”, que después de todo es una especie de criatura atemporal que supo combinar sus marcas de época con sus bestias a la vez histórica y anacrónica. En las “contraindicaciones” —así se llamaba y así se volverá a llamar el editorial que abre cada número—, Juan Sasturain —quien fue el jefe de redacción de su primera etapa, desde el primer número hasta el 47, en 1988, y ahora dirige nuevamente la revista— promete además los eventuales regresos e incorporaciones: Altuna y Rep, Juan Giménez, María Alcobre, Crist, Peiró, Flores, Birmajer, Nine (hijo); Liniers, Lucas Varela, El Niño Rodríguez; Podetti, Fayó, Quattordio y Gustavo Sala; Solano, la gente de publicaciones como La Productora y de *Barcelona*. (Kairuz, M. “La vuelta de Fierro”, *Radar* 5/11/2006 *Página 12*)

En este sentido, la herencia de la vieja *Fierro* pesa en la memoria de hacedores y lectores. Señala al respecto Gociol (2018:836):

Menudo desafío: equipararse con una revista que veinte años después, había devenido en mítica era condenar a la nueva al fracaso; tomar otro camino, en un contexto externo e interno a los cuadritos absolutamente diferente al de entonces, parecía lo más seguro pero con tamaña herencia sobre sus espaldas tampoco era fácil.

La propuesta fue adquiriendo a lo largo del primer año de publicación un perfil propio despegado de aquella propuesta de revista cultural de los ochenta en la que confluyeron la crítica literaria y fílmica, la escena musical y la prensa cultural.

La estructura de la *Fierro* en su nueva versión se constituirá con una portada que en sus inicios poco remite a los contenidos del número pero que progresivamente irá vinculando el arte de tapa con series que inician o concluyen en ese número del mensuario; un texto de apertura —las contraindicaciones— generalmente en tono jocoso de Juan Sasturain, que repasa los contenidos gráficos y que algunas veces hace alusión a la realidad económica, social y/o política del país; el separable en el centro de la revista y el espacio para las historietas seriadas, autoconclusivas y las tiras gráficas con algunos espacios de columnas de crítica o ficción breve.

Ya no existe una redacción al interior de una editorial de revistas donde se reciben originales y entran y salen autores, sino que la publicación se gesta en una oficina entre el Jefe de redacción, Lautaro Ortiz, quien recibe materiales por correo electrónico, selecciona y, junto con el diagramador, Gabriel Minvielle, arma una propuesta. El resultado es enviado a Sasturain, quien sugiere nombres, arrima propuestas y aprueba antes de escribir sus notas de apertura editorial. Así lo sostiene su director en el editorial de *Fierro* 67 (mayo de 2012): “Leo todo el contenido de *Fierro* apenas unos días antes que ustedes, sufridos lectores de este mensuario sufridor. Leo y veo qué me pasa. Después escribo estas serias pavadas para compartir” (*Fierro* 67, p.4).

Los primeros números salen con un *insert* en el centro de la revista: un póster desplegable en papel ilustración a color de un lado, que trae la entrevista a un autor de la primera etapa del otro: los elegidos recuperan cierto pasado de la historieta ligado la propuesta de los años ochenta en las figuras de Félix Saborido, primer póster con la imagen de los personajes de Héctor Germán Oesterheld reclamando la aparición con vida de su guionista; Oscar Chichoni—en *Fierro* n°2— con la portada de la mítica *Fierro* n°1 de 1984; Max Cachimba, celebrado por su proceso de formación en la primera etapa junto a Pablo De Santis; Francisco Solano López con una página de su trabajo con Gabriel, su hijo; una portada de la primera *Hora Cero* de Hugo Pratt, El Tomi con sus desnudos, Carlos Nine con su sensual gata antropomorfizada, Siboney. Mostrar líneas de continuidad entre el pasado y el presente parece ser la apuesta inicial. También hay lugar para darles la bienvenida a los más nuevos y se elige para ello entrevistar a Juan Saénz Valiente.

El póster será reemplazado luego por el Suplemento “Picado Fino” en *Fierro* n°11 de septiembre de 2007, una pequeña revista de ocho páginas de menor formato en papel ilustración a color que se puede desprender de la revista principal y que es editada por un autor o autora que invita a colegas a participar de ese espacio. Alterna con el Suplemento “Picado grueso” de similares características, que presenta un compilado de un solo autor (no hubo compilaciones de autoras) y sale por primera vez en noviembre de 2007 (*Fierro* n°13). Posteriormente, este espacio será ocupado por “Fierrito”, el Suplemento cómico de *Fierro* (se publican dieciséis Suplementos desde junio de 2013 hasta diciembre de 2014). Hacia el final de esta segunda etapa, el espacio será ocupado por un Suplemento Especial en el centro de la publicación pero con el mismo tamaño y papel que la revista.

Otro *insert* que sirve como un puente intergeneracional que explicita la revista en su número 41 (marzo de 2010) es el álbum “Chapitas de Fierro”. La propuesta gráfica imita el clásico álbum de figuritas para recortar y pegar con protagonistas —guionistas, dibujantes y editores de la Historieta Argentina— ilustrados con un estilo hiperrealista por Gastón Souto, Mario Scalerandi y Diego Parés. La investigación estuvo a cargo de Parés bajo la coordinación de Lautaro Ortiz y se incluyeron alrededor de cien autores y editores desde los inicios hasta los ochenta. La selección de “grandes” incluyó esta vez a dibujantes y guionistas de distintas editoriales: Frontera, Columba, Record y de La Urraca y revistas como *Hortensia*, *Misterix* y *Skorpio*, además de un lugar especial para *Fierro* y su *Subtema Óxido*. Se incluyó las secciones “Pioneros”, “Maestros”, “Clásicos”, “Plumas célebres” (guionistas) y se diseñó una Selección Nacional de la Historieta y una Selección Nacional del Humor con figuras redondas para los “jugadores” de la cancha y figuras rectangulares para “árbitros y líneas”. La metáfora del partido, los jugadores y el banco de suplentes se reitera y es una imagen frecuente tanto en la primera época de *Fierro* como en esta segunda etapa. Dentro de este “seleccionado”, tres autoras ingresan a un espacio de reconocimiento: Martha Barnes, dibujante de la revista *Intervalo* de Columba, señalada como pionera o primera autora mujer en los años cincuenta; Patricia Breccia, que tras su paso por *Mengano*, *Mediasuela*, *Hum*® y *SuperHum*®, llega a *Fierro* en su primera etapa de los ochenta y por ésta es incluida en el álbum; y María Alcobre como colaboradora en la primera etapa de *Fierro*. Extrañamente no aparece Maitena, que también inicia su carrera como historietista en las revistas de Ediciones de La Urraca — *Sex Hum*®, *Sex Hum*® *Ilustrado* y *Fierro*— entre en 1986 y 1990.

Los autores del álbum señalan en la primera entrega: “Toda selección es injusta. La historieta argentina fue hecha por más de cien personas. Por cada autor que incluimos, diez quedaron afuera. Pusimos un tope temporal: la década del 80. Ya habrá tiempo y álbum nuevo para los más jóvenes” (*Fierro 41 insert*). En el número 46 de agosto de 2010 concluye la entrega de “chapitas” para completar el álbum.

En el período que analizamos –2006 a 2015– se generaron importantes iniciativas en torno a la historieta como lenguaje y como espacio de creación. Se eligió el 4 de septiembre como Día de la Historieta, que se incorporó por ley (2010) como conmemoración cultural;⁸⁵ también cabe mencionar la creación del Archivo Nacional de Historieta y Humor Gráfico de la Biblioteca Nacional (2012) y de un circuito de festivales y encuentros anuales en los que se promueve el diálogo con autoras/es, editoras/es e investigadoras/es en mesas de debate, exposiciones y ferias. *Fierro* tendió lazos más estrechos con espacios como la Secretaría de Cultura u otros canales institucionales, como espacios académicos y se involucró en menor medida con la edición posterior de producciones que habían surgido entre sus páginas. Esa tarea se la dejó a las editoriales emergentes y el circuito de eventos mientras que generalmente participó de espacios de exposición o de la edición de material más antiguo (como los rescates de la colección Continuará...). Juan Sasturain participó por ejemplo de la mesa de cierre del Primer Congreso de Historietas y Humor Gráfico “Viñetas Serias” (2010) y de eventos académicos en Ciencias Sociales y Filosofía y Letras.⁸⁶ También *Fierro* exhibió revistas y vendió números atrasados en el Festival ComiCópolis, aunque su participación en festivales de alta convocatoria fue sin duda limitada. Sus autoras/es en cambio sí usualmente fueron invitadas/os a participar y exponer en el circuito, como Crack Bang Boom en Rosario, Viñetas Sueltas en Ciudad de Buenos Aires, ComiCópolis en provincia de Buenos Aires, entre otros.⁸⁷

⁸⁵ El día 4 de septiembre se instituye el Día Nacional de la Historieta Argentina, según ley 26.652 sancionada en octubre de 2010. Este día se eligió en conmemoración al primer número de la revista *Hora Cero*, fechada el 4 de septiembre de 1957. La revista *Hora Cero* publicó historietas durante la década de 1950 en Argentina, algunas como “El Eternauta” (que mostraba una invasión extraterrestre en Buenos Aires), “Sargento Kirk” (un desertor del ejército en el lejano oeste) o “Ernie Pike” (un corresponsal de guerra presentando relatos de la Segunda Guerra Mundial) que marcaron una época.

⁸⁶ Viñetas Serias fue un evento académico que tuvo tres ediciones (2010, 2012 y 2014) bajo la dirección de Laura Vazquez. “Fierro en Sociales” (2011) fue una muestra de tapas de la revista que se expuso en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) bajo la curaduría de Laura Vazquez. El ciclo Letras Vuelve se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en conmemoración por los diez años de la publicación (2016) bajo la coordinación de Hernán Martignone.).

⁸⁷ Crack Bang Boom es el Festival de Historietas que se realiza en Rosario desde hace una década (este año se celebra la décima edición. Ver en <https://www.crackbangboom.com.ar/>), Viñetas Sueltas es una

A pesar de que el circuito de revistas, publicaciones y fanzines genera la emergencia de editoriales y emprendimientos autogestivos donde autoras/es de *Fierro* comienzan a publicar una vez finalizadas las entregas en la revista, la Editorial La Página no genera un espacio de publicación. La Colección Continuará rescata viejas historietas, pero no abre un espacio para la edición de la nueva generación.⁸⁸

Género / Generación: una clave de lectura

Si la versión de los ochenta se erige como una propuesta que elige a Héctor Germán Oesterheld como figura, vincula la tradición historietística con algunos nombres de la industria como Alberto Breccia, José Muñoz y Carlos Sampayo y promete abrirles las páginas a las nuevas generaciones de autores representadas por el espacio *Subtemento Óxido*; la nueva versión de *Fierro* se ubica en la herencia de aquella promesa para reactualizarla.

Para establecer esta línea genealógica implementa varios mecanismos: por un lado busca producir un encuentro generacional a través de las reiteradas editoriales que Sasturain firma el primer año. El primer editorial declara:

[...] esta revista de historietas tuvo su versión original entre 1984 y 1992 - cien gloriosos números- y los que la empezaron a hacer entonces eran un seleccionado subcuarenta mechado con (algunos) juveniles. Hoy, si se fijan en el índice, verán muchos de aquellos nombres repetidos -casi todos, bah- así que si hacen las cuentas podrán sentir el vértigo habitual ante un listado de dinosaurios. (...) Ha pasado el tiempo. Por ejemplo, ya no están Alfonsín ni Ediciones de La Urraca, ahora está Kirchner y nos edita Página/12 (...) ha pasado el tiempo. Los lectores de *Fierro* eran hijos y hoy son padres. ¿Están ahí todavía? ¿Qué hacemos con ustedes? (...) Bienvenida sea *Fierro* otra vez, *Fierro* Segunda Época, *Fierro* "El regreso", si cabe o les parece. Y bienvenidos ustedes, conocidos o por conocer. La verdad, es un gustazo hacer esto de nuevo. (Sasturain, J. en *Fierro* n° 1, noviembre 2006, p. 4)

asociación civil que desde 2008 se dedica a la promoción y divulgación de historietas (ver en <https://vinetas-sueltas.com.ar/>). Comicópolis fue un festival internacional de historieta cuyas tres primeras ediciones se realizaron (2013 a 2015) se realizaron en el predio Tecnópolis de Villa Martelli, pcia. de Buenos Aires, con entrada gratuita y auspicio de Presidencia de la Nación. Tras un impasse en 2016, el festival regresó en 2017 como evento privado en el predio de La Rural (CABA).

⁸⁸ Se trató de dos tandas de cuatro libros, cada una editada por el sello La Página: la primera, de enero a abril de 2009, puso en circulación "El Sueñero" de Enrique Breccia, "El caballero del piñón fijo" de Carlos Trillo y Domingo Mandrafina, "Ministerio" de Ricardo Barreiro y Francisco Solano López y "Rolo el marciano adoptivo" de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López. Salvo el último título, se trató de historietas publicadas en la primera etapa de *Fierro*. En la segunda tanda, de enero a abril de 2014 y bajo el mismo sello, salieron publicadas "Dr. Fogg y otras historias" con guiones de Carlos Albiac y Oscar Armayor y dibujos de Lito Fernández, "Amapola Negra" de Oesterheld y F. Solano López, "Tinta mortal" de Peiró y "El desmitificador argentino y otras historias" de El Tomi.

La antigua *troupe* de *Fierro* —el listado de dinosaurios— convive con nuevos autores y hasta incluso forma duplas con “los pibes” a pedido de la Dirección de la revista. Tal es el caso de Pablo De Santis —de la vieja guardia—, que empieza desde el primer número de la publicación a hacer algunos unitarios con Juan Saéñz Valiente -un autor que emerge en los 2000- antes de iniciar juntos la primera serie episódica que será compilada en libro y tendrá luego su versión audiovisual: *El Hipnotizador* (Sudamericana, 2010; HBO, 2015, 2017). La historieta fue serializada en ocho capítulos de *Fierro* n° 6 -abril 2007- a *Fierro* n° 33 -julio de 2009- y el protagonista fue tapa en su edición 22 (agosto de 2008) en una versión del diseñador e ilustrador Scuzzo, que motivó una queja y una disculpa pública por parte de la dirección.⁸⁹ En el editorial de *Fierro* n°22 Juan Sasturain reconocía como error no haber avisado a Juan Saéñz Valiente del uso de su personaje de “El Hipnotizador”, recreado en la tapa por Scuzzo, y señalaba:

Nos disculpamos por no avisarle al dibujante de nuestra decisión. La próxima vez que vayamos a usar un personaje de esta manera, lo haremos. Ahora cabe una reflexión: disculparse no es pedir perdón, avisar no es consultar ni consultar es pedir permiso. Son todas cosas distintas. Al respecto, nuestro (mi) criterio es tomarnos (me) la misma libertad con la tapa y la edición de las historias que la que les damos y se toman los autores en sus propias páginas. (Sasturain, J. *Fierro* n°22 agosto/2008; p. 4)

Si bien es posible que el tiempo que transcurre entre el primer y el último episodio se deba a este desencuentro, también señala un problema habitual en las producciones por entregas: la posibilidad de que se discontinúen o se suspendan los episodios por tiempo indeterminado, en ocasiones por varios meses, antes de reanudar la entrega o por el contrario dejar inconclusa la serie.⁹⁰

De Santis realiza luego la serie episódica “Justicia poética” (en cinco episodios de *Fierro* 50 a 57) con el dibujante cubano residente en Bolivia, Frank Arbelo (dupla sugerida por la dirección de la revista), que culmina editada por Colihue (2016), y posteriormente publica una historieta autoconclusiva con la joven autora Cecilia “Gato” Fernández (en *Fierro* n° 76/Febrero 2013).

⁸⁹ Scuzzo es el sinónimo de Claudio Sagrera, uno de los más prolíficos portadistas en esta segunda etapa; realizó al personaje de Saéñz Valiente mirando de frente al lector en la portada sin tener en cuenta que el dibujante deliberadamente hacía que su personaje esquivara la mirada frontal (por su oficio de hipnotizador).

⁹⁰ Entre las series que quedaron inconclusas se encuentra “El Sueñero”, la segunda parte que inicia Enrique Breccia desde el primer número de *Fierro* en su segunda etapa; “Soy Tóxico” de Diego Parés con guión de su hermano Pablo Parés y Daniel de la Vega, “Paraná” de Pablo Túnica; “Tango cruzado” de Max Aguirre y Dufour, “Veinte verdades” de Max Aguirre. También hubo primeros episodios sin continuidad que podrían haber sido inicios de series (Laura Vazquez y Alejandra Lunik o Pablo De Santis junto a Gato Fernández).

Otras duplas que merecen atención por el cruce generacional son las que entabló Carlos Trillo con distintos dibujantes: con Lucas Varela inicia en la décima edición de *Fierro* la serie “El síndrome Guastavino” (editada posteriormente por Sudamericana en 2009) y vuelve a repetirse la dupla en “Sasha despierta”, que inicia su publicación en abril de 2010 y concluye un año después en abril de 2011 (entre las ediciones n° 42 y n° 54), posteriormente editada por Doedytores (2011). Trillo también realiza algunos unitarios para *Fierro* con otros jóvenes como Pablo Túnica (*Fierro* 7 y *Fierro* 41) y Juan Bobillo (*Fierro* 49). Se trata de historietas autoconclusivas como “Alondra gris” (en *Fierro* n°7), una suerte de germen de lo que sería “La francesa”, álbum sobre las mujeres tratadas para la explotación sexual en la Buenos Aires de principios de siglo XX que realiza junto a Pablo Túnica para el mercado europeo y se encuentra inédita en Argentina.⁹¹

Una tercera dupla artística que reúne a dos generaciones es la conformada por Patricia Breccia y Mariano Buscaglia, quienes inician publicando capítulos unitarios de “Museo”, una serie de unitarios autoconclusivos que tuvo cuatro episodios⁹² y se publicó inicialmente en la *Fierro* de los ochenta con Juan Sasturain en el guión. “Museo” fue la puerta de entrada de Patricia Breccia en *Fierro* n° 14 de octubre de 1985 con el episodio “Vicente, Buenos Aires, 1935”.⁹³

Patricia Breccia tendrá participación en esta etapa como dibujante de Mariano Buscaglia, su sobrino, (en los episodios unitarios de “Museo” primero y en la serie “Manoblanca” después). La serie episódica de género fantástico que realizan Breccia y Buscaglia se publica por entregas entre la edición n° 39 de enero de 2010 y la n° 68 de junio de 2012 y explora el universo mágico en una vecindad plagada de eventos fantásticos. Luego Breccia, como autora integral, publicará “Horóscopo”, una versión libre de las predicciones del Dr. Moorne (cuatro episodios autoconclusivos desde el número 71

⁹¹ En esta etapa la publicación busca vincular de manera estrecha los contenidos con la portada. Las series escritas por Carlos Trillo fueron tapa en varias oportunidades: Sasha, personaje dibujado por Lucas Varela, fue portada en dos ocasiones: al iniciar la serie (*Fierro* 42) y al anunciar el último episodio (*Fierro* 54), en esa oportunidad recreada por Scuzzo. La historia de “La francesa”, aunque no se publicó en *Fierro*, apareció como portada de Pablo Túnica en la edición 88 de febrero 2014. También se publicaron portadas al finalizar su serie Bolita con Eduardo Risso (*Fierro* 50 a 58) y al anunciar sus series con Del Pra / Mandrafina (El tiempo del mal /1 en *Fierro* n°60 de octubre 2011 y El tiempo del mal /2 en *Fierro* 96 de octubre 2014).

⁹² Episodios unitarios en *Fierro* n°11, 13, 16, 24.

⁹³ Museo tuvo tres episodios unitarios en *Fierro* n°14, 16 y 18 (entre octubre de 1985 y febrero de 1986). Luego la autora publicaría su obra más personal, *Sin novedad en el frente*, en cinco episodios en *Fierro* n°22, 23, 24, 25 y 28, seguida de una serie de unitarios de un clima y universo temático similar (compilados por la colección ND). Sus últimas colaboraciones en la segunda etapa fueron dos episodios de *Sol de Noche* con Guillermo Saccomanno y un unitario en el n° 55 de *Fierro* en marzo de 1989 con Norberto Buscaglia, marido de Cristina Breccia y padre de Mariano Buscaglia, su guionista en la nueva etapa de *Fierro*.

en septiembre de 2012 al 79 en mayo de 2013). En ningún caso la autora logró concretar una portada.⁹⁴

Otra forma de establecer un encuentro entre la antigua generación y la presente fueron los concursos. Como en *Fierro* de la primera época, la revista lanza (apenas inicia esta segunda etapa) el Concurso *Hora Fierro*, iniciativa que buscó reunir a los nuevos dibujantes con la figura emblemática del guionista desaparecido por la última dictadura militar, Héctor Germán Oesterheld. El autor de “El Eternauta”, “Ernie Pike”, “Ticonderoga” y otras series de aventuras en los años cincuenta y sesenta es la figura que se reitera en la primera y segunda época como modelo a seguir. El concurso proponía redibujar uno de sus guiones a elección y el premio consistía en la publicación y el correspondiente pago de páginas. Se plantearon tres categorías por cortes etarios y se eligieron tres ganadores en cada categoría. La convocatoria -que se extendió entre agosto y diciembre de 2007- recibió más de setecientos trabajos de todo el país y las historietas ganadoras expresaron una inmensa variedad de estilos y técnicas narrativas.

Entre marzo y julio de 2008 –en cinco entregas en las ediciones 17 a 21– se publicaron las historietas premiadas. En la quinta y última entrega, la Dirección optó por seleccionar algunas páginas de los tres ganadores y no publicar las historietas completas. En las “Contraindicaciones” de la edición n° 22 Juan Sasturain señalaba algunos enojos:

[...] nunca es tarde para ejercer la autocrítica si cabe, sobre todo con los autores, que son nada menos que los que hacen la revista, sin ir más lejos. Son disculpas públicas y privadas a la vez (...) y tiene que ver con las gestiones de nuestra última entrega de *Hora Fierro*: no publicamos -por razones de espacio, obviamente- las historietas completas de los premiados, sino una muestra de algunas hermosas páginas de cada uno de los tres. Y hubo bronca. Más que por la publicación parcial -que sé que lo entendieron-, por el hecho de que no avisamos del recorte ni a los lectores ni a los autores, que hubieran tenido la posibilidad de elegir ellos qué publicar y cómo. Tienen razón. Es muy feo abrir la revista y encontrarse con un pedazo de lo que uno hizo entero. Les pedimos disculpas públicas y privadas a los tres. No volverá a suceder. (Sasturain, J. *Fierro* n°22, agosto 2008; p. 4)

De los ganadores algunos pocos se convirtieron en colaboradores frecuentes. Del listado solo Adolfo Bayúgar, Federico Reggiani y Kwaichang Kráneo, volverán a publicar en otra oportunidad. Andrés Accorsi (2017) ha señalado las diferencias entre la función

⁹⁴ Patricia Breccia manifestó haber enviado ilustraciones de *Manoblanca* para ser consideradas para portada, ya que, como señalamos, la publicación solía utilizar los inicios o cierres de serie para publicar portadas alusivas. La impresión de la dibujante es que fueron rechazadas (comunicación personal).

o utilidad de los concursos en mercados en los que se demandan autoras/es y los concursos que en la actualidad premian por única vez el trabajo de un artista emergente. Señala:

La gran diferencia con lo que pasa hoy en Argentina (y otros países de Latinoamérica) es que los editores tenían publicaciones en las que insertar a los pibes que surgían de los concursos, y plata para pagarles. [En el actual mercado] hacer aparecer a nuevos autores no sirve de casi nada, porque no se los puede profesionalizar. Se los puede publicar UNA vez, a modo de premio, en un libro o revista antológica, o incluso editarle UNA novela gráfica. Y hasta se les puede pagar por esa publicación. ¿Y después? ¿Cómo se inserta ese nuevo talento en un medio que deja afuera a autores con muchísimos años de trayectoria a sus espaldas? (Accorsi, A. 2017, Comiqueando Online)

Entre quienes volverán a publicar en la revista se encuentra Adolfo Bayúgar que junto al ex combatiente Ariel Martinelli publicará la novela gráfica “Tortas fritas de polenta” de forma completa en *Fierro 78* (abril de 2013). Reggiani y Kráneo (seudónimo de Carlos David Lima) conformarán la dupla artística que obtiene el segundo premio en la categoría dos del Concurso y juntos harán luego los episodios unitarios de “Patria”, una serie de basada en interpretaciones de hechos de la historia argentina en la que se narra el conflicto entre unitarios y federales. Kráneo además publicará “Novelas infinitamente breves” con guiones de Jorge Zentner entre 2009 y 2012; por su parte, Federico Reggiani trabajará con Ángel Mosquito en las series “Vitamina potencia” y “Tristeza”, editadas posteriormente por el sello Llanto de Mudo.

En el número 16, edición de febrero de 2008, se anuncia a los ganadores del Concurso “Hora Fierro” y allí se señala un breve párrafo sobre la participación de las autoras: “No faltaron tampoco ellas, mujeres que se atrevieron a ofrecer una nueva mirada sobre las historias bélicas escritas por H.G.O., escritas evidentemente para ser leídas por ‘muchachos’” (Lautaro Ortiz en *Fierro* n° 16 febrero 2008 p. 34). Ninguna de las atrevidas fue premiada.

Un segundo concurso se promoverá con el anuncio de la creación de FierroBlog⁹⁵, que la revista -a pesar de no contar en esta nueva etapa con un correo de lectores- demora

⁹⁵ “FierroBlog” fue un blog de *Página 12* que durante la segunda etapa incluyó, además de las promociones, entrevistas y colaboraciones no pagas a autoras/es que aspiraban a integrar la revista, un archivo con los índices y tapas de las revistas. Ese primer blog está inaccesible <http://blogs.pagina12.com.ar/revistafierro> se perdió. Parte de los contenidos del primer blog fueron trasladados a <https://revistafierromensual.wordpress.com/> donde se comenzó a registrar la tercera etapa de periodicidad trimestral. Pero muchos de esos contenidos se perdieron. Al querer acceder a ellos en el nuevo blog de la revista los vínculos están rotos.

tres años en generar. Se trata de un espacio virtual de contacto con lectoras y lectores que se anuncia con una viñeta debajo del editorial de *Fierro* 46 (agosto de 2010). El blog pretendía, según expresa en sus primeras promociones, constituir un espacio “para que de una vez por todas tengan a quién pegarle y a quién saludar antes y después de leer la *Fierro*” (*Fierro* 46, p. 4).

El blog de la revista funciona como un espacio más de promoción del mensuario pero también aloja entrevistas a autoras/es, adelanta el diseño de portada y recibe comentarios sobre lo publicado, aunque no llega a suscitar polémicas o debates, sino que en la mayoría de los casos se reduce a opiniones sobre gustos que se expresan a través de alabanzas o vituperios. Las discusiones sobre el material que publica *Fierro* se diseminan por blogs y publicaciones de Facebook de autoras/es, lectoras/es y aficionadas/os.

La página de Facebook de la publicación recién inicia sus actividades en mayo de 2013 con la edición 79 en la calle. La página en la red social sirve para promocionar el material extra que se elabora en el blog y difundir las columnas de Andrés Valenzuela y Lautaro Ortiz en *Página 12*, que generalmente incluyen entrevistas a autoras/es, lanzamientos de libros, muestras o comentarios sobre el inicio o finalización de las series de la revista.

Página 12 actúa además como espacio de visibilidad de la revista, y aunque no necesariamente es obligatorio comprar el periódico para acceder a la publicación, el diario reserva espacios para anunciar su llegada a kiosco cada segundo sábado del mes. De manera que las columnas del diario, el blog, la red social de seguidores y en simultáneo algunos otros blogs especializados que reseñan novedades del número o elaboran críticas sobre los números anteriores⁹⁶ funcionan como caja de resonancia de la revista.

El concurso FierroBlog recibió más de trescientos trabajos, de los cuales se preseleccionaron ciento treinta y un jurado eligió compartir el primer premio (la publicación en la revista) entre tres concursantes – una autora y dos autores– además de otorgar cinco menciones especiales, cuyos trabajos fueron publicados en el blog, con la promesa de que serían “convocados para colaborar en *Fierro*” (*Fierro* 50. dic 2010. p. 33).

⁹⁶ Algunos de esos blogs son los que llevan adelante el periodista de *Página 12*, Andrés Valenzuela en <https://avcomics.wordpress.com/>), el crítico del medio y doctor en filosofía, Hernán Martignone en <https://sobrehistorieta.wordpress.com/> y el editor de la revista *Comiqueando* y gestor cultural Andrés Accorsi en <http://365comicsxyear.blogspot.com/>, entre otros.

A este concurso — el segundo de la revista— le siguió una tercera convocatoria de FierroBlog a finales de 2013, cuya selección de materiales solo serían publicados de forma digital en el blog y en la página de Facebook. Una última convocatoria, en asociación con la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y con motivo de los veinticinco años de la creación de la carrera de Ciencias de la Comunicación (2013) se llamó “Aguafuertes Sociales”, e invitaba a estudiantes a enviar sus producciones, que serían ilustradas por dibujantes y publicadas en *Fierro*, pero aunque se eligió el material la publicación nunca se concretó.

Si los concursos de la segunda época nos remiten a la primera, las portadas en cambio marcarán la distancia. Las portadas de esta segunda etapa plasman eclecticismo; a diferencia de la primera época en donde se imponían una estética, determinados temas y tonos que homogeneizan la propuesta, en esta segunda etapa las portadas se tiñen de humor en muchos números y los desnudos femeninos que caracterizaron la primera etapa solo hacen su aparición en las portadas que realiza El Tomi. La presencia de lo femenino en portada tiene otras características. Algunas de ellas pueden darnos pistas de este cambio de estatuto.

No hubo un Chichoni o un Ciruelo en esta etapa que impusiera una característica a las portadas. Hubo, sí, algunos dibujantes que plasmaron más propuestas: Lucas Varela realizó once portadas, Diego Parés y El Tomi firmaron diez cada uno, Scuzzo realizó ocho, Ignacio Minaverri, cinco y Juan Bobillo, tres. Muchos de los asiduos colaboradores tuvieron al menos una portada.

A diferencia de la primera etapa en donde este espacio de consagración fue reservado a pocos ilustradores que rotaban y que excepcionalmente era ocupado por algún autor invitado (Hugo Pratt, Carlos Nine, Enrique Breccia), en la segunda etapa la lógica parece ser la rotación permanente, e incluso la libertad de intervenir el logo de *Fierro* a partir de alterar el color, la textura o la forma de la propuesta gráfica.

Laura Vazquez plantea pensar las diferencias entre las propuestas gráficas de la primera y segunda etapa y se pregunta: “¿por qué no hubo una tapa de Max Cachimba en la (otra) *Fierro*?”. Señala entonces que “la entrada de los jóvenes historietistas se resolvió por la única vía posible: una tensión entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo extranjero, la escuela de los maestros y la experimentación de las nuevas generaciones” (2012: 96). Algunas portadas que ponen en circulación figuraciones de lo femenino en esta etapa pueden servir para ilustrar un cambio en la política de representación que,

como bien señala Vazquez, no se pueden adjudicar sólo a “climas de época”. Vazquez entiende que la *Fierro* de los ochenta acompaña “la sensibilidad de la transición democrática”, pero plantea que hay cambios que deben “ser explicados desde otra dimensión que la del contexto histórico” y apunta a los cambios perceptibles en la importancia del diseño gráfico en los productos editoriales y en la libertad artística que percibe en la posibilidad que tienen los autores de intervenir el logo en la segunda etapa. Señala: “Lo peor que podría hacer un dibujante del 2012 es jugar con el óxido del metal, las mujeres semidesnudas y la violencia. Una tapa “a lo Chichoni” puede ser un boleto de ida al fracaso” (2012:97). Volveremos sobre este punto en el próximo capítulo, cuando analicemos las propuestas gráficas de portadas de las dos épocas.

La revista reservó espacios para comentar la propuesta gráfica. Sin duda, el espacio por excelencia de la palabra en la revista fue el del editorial firmado por Juan Sasturain. Reconstruir el lector ideal de la revista implica poder leer pistas y evaluar los espacios en los que se convoca a quienes leen a participar de la propuesta: pueden ser de utilidad algunas publicidades o el precio de portada, pero principalmente -como en esta segunda etapa no contará con un correo de lectores como “Lectores de Fierro” en donde polemizar y los espacios en los que se dan las discusiones sobre *Fierro* se diseminan en el ciberespacio- será en los editoriales (en los que Juan Sasturain dialoga, comenta y hasta parece replicar supuestas críticas) donde encontraremos mayores indicios. Los editoriales constituyen un espacio dialógico aunque solo leamos la palabra escrita por su director: las réplicas nos permiten reponer ciertos cuestionamientos, como por ejemplo el editorial publicado en el número 42 de la revista, “Hora de las chicas / Las chicas de ahora”, donde señala: “Se podrá decir de Fierro — y se ha dicho— que se huele y percibe en sus historietas cierto airecillo machista. Puede ser. Es parte de lo que hay...”.

Los textos de apertura nos dan pistas sobre el **contrato de lectura**. El tono con el que Juan Sasturain encara cada editorial varía y pasa de una celebración exagerada a una autocrítica cargada de humor negro, en tonos que van desde el enojo a la tristeza, al evaluar el panorama o situaciones de la realidad política, el plano económico o la escena de la edición local de historietas.

Recorremos entonces algunos de los editoriales que consideramos significativos para la propuesta. Primero hay que señalar que, a diferencia de la primera etapa, las “Contraindicaciones” siempre abrieron el número. Más allá de algún cambio de diseño, Sasturain mantuvo ese espacio de apertura y bienvenida con una lectura sobre el

recorrido sugerido por el número y alguna eventual noticia o situación especial. Existió un compromiso del director con esa sección inicial titulada con un juego de palabras que remite a un dicho popular, una efemérides, un guiño a ciertos pasajes de la cultura popular.

Los primeros editoriales juegan con pedir disculpas a imaginarios lectores agobiados: entre el tercer y el sexto número la broma reiterada parece apuntar a cierta incomodidad. Se insiste de forma reiterada en que lo que se publica es lo posible, que se hace a pulmón, que es difícil sostener la revista, y se pide piedad al lector. Es sin duda un recurso humorístico, pero al recorrer los números a la luz de los editoriales tiene sentido suponer que aún no se encuentra la fórmula entre la vieja propuesta de contar historietas y una novedosa forma de poner en página anécdotas, historias mínimas.

El editorial del n° 7 en el primer año de publicación lleva por título “No sabemos qué hacer” y se lee allí un listado de nombres clásicos: Carlos Nine aparece con “Fantagás”, una historieta que no tenía edición en Argentina; Juan Giménez también publica “Dos estornudos”, de la primera etapa de *Fierro* (julio de 1986); algo parecido sucede con El Tomi y su “Polenta con Pajarito”, que contrastan con historietas que se encuentran en la misma revista: “El Hipnotizador,” de De Santis y Saénz Valiente; “Gayolas” de Jok y Carlos Aón (de La Productora) y “Nocturno” de Salvador Sanz. Esta segunda línea es la que se impondrá en sucesivos números para producir un recambio generacional.

Con una treintena de números en la calle comienzan a anunciarse futuros cambios desde los editoriales; en el editorial posterior a la edición del tercer aniversario -n°36- se ponen en marcha algunas de estas modificaciones. Señala en el editorial “Fierro miente” del número 37: “series vetustas como de Té de nuez y Segundo Círculo han debido incluir un recordatorio inicial para que los pobres lectores se enteren o recuerden qué ha pasado después de meses de ausencia”. Esta afirmación en el editorial de noviembre de 2009 muestra que se reconocía que las series ameritaban un tratamiento cuidado para lectoras/es que esperaban durante semanas o meses la reanudación de la serie y también que esta espera tenía su contraparte en el “banco” de historietistas: la crítica había generado polémica meses atrás en el blog personal de Diego Agrimbau (marzo de 2008). Allí Agrimbau señalaba que la revista aceptaba material sin realizar contrato ni estipular un plazo de publicación, por lo que era usual que pasaran muchos meses hasta que la historieta fuera publicada. La informalidad en la contratación persistió y entre quienes aceptaron esas condiciones se convinieron formas de trabajo en la que las condiciones

podían no ser del todo claras para las partes, pero que también le daban mayor libertad a los autores de disponer de su material sin perder derechos sobre su obra.

Podríamos caracterizar esta segunda etapa de *Fierro* como más humorística que la primera, en la que primaron la ciencia ficción y el policial negro. En la primera etapa de *Fierro* de los ochenta el humor se limitaba a algunas páginas, destacándose la presencia de Roberto Fontanarrosa (Semblanzas deportivas, Sperman; Boogie, el aceitoso). Comenzaba a publicar Tati y cabía espacio para “Los profesionales” de Lizán. Entre los emergentes, un joven Esteban Podetti hacía una página de humor sobre el ambiente historietil que llevaba por nombre “Sopa primordial”. También podemos mencionar a algunos autores que publicaban en el segmento “experimental” que progresivamente gana espacio: El Subtemento Óxido. Entre ellos, además de Podetti, inicia su carrera como dibujante humorístico Pablo Fayó, El Niño Rodríguez y hasta envía material un joven Pablo Parés, hermano menor de Diego Parés que luego destacará en la producción de películas con Farsa Producciones. Pero si la propuesta de los ochenta daba más espacio al texto escrito y limitaba el humor gráfico o las historietas humorísticas, la nueva *Fierro* contempla más espacio para tiras de humor gráfico y limita el espacio para la palabra escrita.

Entre los humoristas, en la nueva etapa se suman el ya mencionado Diego Parés, solo o en compañía de Podetti, la dupla Eduardo Maicas y Claudio “Pipi” Spósito, Gustavo Sala, Adao Iturrusgarai, Rep y Langer, entre otros. Algunos de ellos pueden rastrearse a lo largo de los diez años y medio de publicación. En las primeras páginas, entre el índice y el editorial, se reservó un espacio específico para una viñeta de humor que en algunos momentos ocupó “Humor chivo” —una tira realizada por distintos dibujantes con el objetivo de promocionar la venta de números atrasados— y posteriormente fue ocupada por distintos ilustradores y humoristas. Finalmente, la sección pasó a denominarse “Pluma de Palomo”, con una viñeta de humor a cargo de José Palomo, dibujante chileno que publicó desde la edición 52 en febrero de 2011 hasta el cierre del ciclo en marzo de 2017.

En el caso de Diego Parés, su participación en la publicación incluye sus colaboraciones como dibujante de historieta humorística en “Las aventuras de Sr. Rispo” o “Los 5 locos del plumín” (esta última con guión de Esteban Podetti) y también como coordinador del Suplemento “Fierrito” que inició su publicación en *Fierro* n° 80 en junio 2013 y completó 16 ediciones en *Fierro* 98 (diciembre de 2014). El Suplemento cómico

inició como un rescate de historietas publicadas entre las décadas de 1940 y 1960, pero el gesto nostálgico fue dando paso -con el correr de los números- a propuestas más cercanas en el tiempo similares al “Picado Fino” de los primeros números. Sin dudas esta búsqueda constituyó una reconstrucción genealógica sobre el humor gráfico que merecería mayor atención.

En esta etapa de *Fierro* la colaboración de Parés se hace notable por la cantidad de portadas: firmó diez, la mayoría de ellas de estilo caricaturesco o humorístico, aunque algunas se acercan al realismo que cultiva en medios satíricos como la revista *Barcelona*. También participó como colaborador en el color de historietas y portadas de otros autores como Félix Saborido y trabajó en la digitalización de las tiras cómicas Especial Mein Kampf en *Fierro* n°107, que republicó el trabajo desarrollado por Clement Moreau, dibujante alemán exiliado en Argentina en 1935, quien desde la historieta denunció en diarios antifascistas la figura de Adolf Hitler.⁹⁷

Otro humorista característico de esta etapa es Gustavo Sala, dibujante marplatense que se incorpora a *Fierro* en la publicación número 2 (diciembre de 2006) y publica tiras y series hasta los últimos números. Su recorrido es sintetizado en esta cita de Laura Vazquez (2012:30): “Desde su *fanzine Falsa Modestia*, pasando por *Bife angosto* (recopilación de De la Flor de su tira homónima publicada en el Suplemento “No” de *Página 12*) hasta la edición de Bola triste (que reúne tiras y chistes realizados para distintos medios gráficos), el autor despliega un humor *deforme*”. Esta deformidad en el humor de Gustavo Sala ha generado polémicas en torno a “los límites del humor”; puntualmente, una de sus tiras tuvo una recepción muy crítica en el verano de 2012 y generó el apoyo de colegas en una solicitada frente a la indignación y el repudio público por un chiste interpretado como “antisemita”. En la edición 64 de febrero de 2012, Sasturain dedicaba todo el editorial a brindar apoyo al humorista en “Sobre el gusto y la cantidad de la sal”. A pesar de las críticas por su humor escatológico, hay que señalar que muchas críticas se realizan sin tener en cuenta las coordenadas editoriales que enmarcan la propuesta y que le dan un sentido a la producción. Aunque no vamos a analizar la obra

⁹⁷ Las tiras de 'Mein Kampf' aparecieron en el año 1937 en el 'Argentinisches Tageblatt', el diario de la comunidad alemana en la Argentina, y entre 1939 y 1940 fueron traducidas al castellano y reproducidas por 'Argentina Libre'. La colección completa de este semanario antifascista, que hoy se preserva en el CeDInCI, perteneció a un antiguo militante izquierdista llamado José Paniale. El Especial “Mein Kampf” de *Fierro* tuvo repercusión internacional cuando algunos meses después fue nota en el diario *El País* de España. La edición de *Fierro* incluyó un ensayo crítico de Horacio Tarcus que se reproduce en el medio español. Se accede en https://elpais.com/elpais/2015/12/08/album/1449598446_127843.html#foto_gal_3

de Sala o de otros humoristas de la revista, es necesario señalar que así como no entendemos que una historieta es feminista basándonos en declaraciones de autoras/es o descifrando el “mensaje oculto” de una tira, tampoco en el humor racista o con rasgos antisemitas es el autor empírico quien nos interesa, sino la producción social de sentido: cómo se inscribe la pieza humorística en el concierto de voces y discursos sociales con los que dialoga y discute.

También colaboró en el registro humorístico de la revista *Adao Iturrusgarai* con su tira cómica “Rocky y Hudson, los cowboys gays”. Las colaboraciones Iturrusgarai de una o dos páginas fueron asiduas y ganaron espacio en la publicación desde mediados de 2008, cuando el dibujante brasileño se instaló en el sur de Argentina; además, realizó la portada de la edición 82 (Especial Cercano Oeste) de agosto de 2013. También sumó su trabajo humorístico en esta etapa la dupla conformada por Eduardo Maicas y Pipi Spósito, que publicaron episodios autoconclusivos de su serie “Barrio Gris” desde el número 26 de *Fierro* en diciembre 2008 hasta la publicación que cierra el ciclo en marzo de 2017. Se trata de breves historias situadas en un barrio siniestro en el que suceden terroríficas escenas entre buenos vecinos. Todo transcurre en escala de grises con un infaltable rojo sangre en los cuadros que lo ameriten y el humor negro con citas al cine, la literatura y la actualidad (de hecho, el título de la serie es una cita del film de Mario Soffici, 1954). Una compilación de veintidós historietas fue editada en 2016 por el sello Wolkowicz, y en *Fierro* la serie mereció la portada en su edición 73 de octubre de 2012.

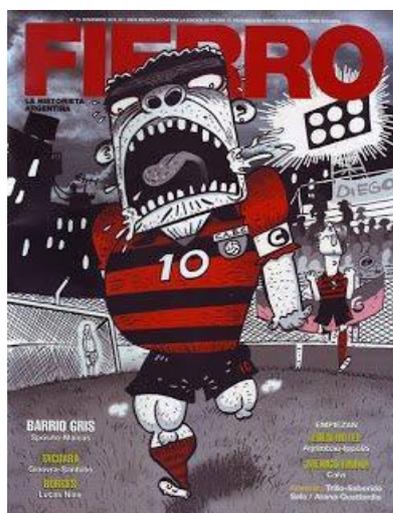


Fig. 5. *Fierro* 73, octubre 2012 (Maicas/Spósito)

Las colaboraciones de Esteban Podetti con mayor continuidad fueron sus columnas de biografías ficticias de “El Cartoonero”, publicadas en la revista entre 2009 y 2013 y

editadas posteriormente por Historieteca (2016). Los espacios más ligados a la escritura sin dibujos se encontraron ciertamente acotados los primeros tres años, como reconoce su director al cumplir treinta y seis meses de la publicación en la calle:

(...) los responsables de la publicación están pensando en “agregarle un poco de texto”. Sasturain señala que la primera etapa de la revista “traía críticas de cine, algunas notas”. Incluso los primeros números de esta etapa, antes de que se impusiera el suplemento Picado Grueso, incluían un póster que al dorso traía una entrevista. “Vamos a ver de poner algunas letritas, la revista ahora es sólo historieta, pero puede incluir algún textito más además de mis editoriales”, reflexiona Sasturain, y anticipa el futuro de Fierro. (Juan Sasturain citado en “Un vistazo a lo que vendrá”, subnota de Andrés Valenzuela en *Página 12*-Espectáculos viernes 9/10/2009)

Tras las declaraciones se incorpora -a partir del número 37 en la edición de noviembre de 2009 y hasta el número 80 en junio de 2013- la columna satírica “El cartoonero” de Esteban Podetti. Allí el autor -que firma Podeti con una sola t- inventa biografías de fracasados autores, editores y otros cultores de la historieta en las que se exageran algunos rasgos del campo historietístico. A partir de la edición 40 de febrero de 2010 se suma una página de relato breve que lleva por título “Muñecos Grandes”, con la firma de Pedro Lipcovich e ilustrado por autoras/es de la revista que rotan mes a mes. La última incorporación escrita fue la columna de la crítica Laura Vazquez, primero como escritora en su columna “Ojo al Cuadrado”, durante 27 ediciones —entre el número 50 de diciembre de 2010 y el número 77 de marzo de 2013—, en la que recorrió distintos temas en torno a la obra de autores, la participación de autoras en el medio, los eventos sociales y festivales en el campo historietístico; y luego, al concluir esa primera experiencia crítica, se incorporó como coordinadora de la sección “Cadáver exquisito” que se extendió durante ocho ediciones entre el número 90 de abril de 2014 y el número 105 de julio de 2015.

En “Cadáver exquisito”, Vazquez presentaba las columnas de dos colegas del campo historietístico teniendo como disparador un párrafo y un tema. Las aproximaciones pretendían así acercar dos versiones sobre alguna cuestión: edición, festivales, uso político de las imágenes, valor de las historietas clásicas, problemas de representación, etc. La coordinadora del espacio oficiaba de presentadora del tema e invitaba a escribir una columna breve a un/a analista del medio. De ese primer escrito, Vazquez le entregaba solo el último párrafo a otra/o colega que debía tomarlo como disparador.

En la edición 91 de mayo de 2014, el tema fue la representación de sexualidades. Con el título “Carne de historietas” y la pregunta “¿Qué pretende usted de mí?”, escribí

una breve columna sobre el feminismo en las historietas. La segunda columna a cargo Facundo Saxe refería las representaciones de sexualidades disidentes (n° 91 de mayo de 2014). Es posible entender que este gesto fue posible también por una característica del espacio de producción en el que hay roles flexibles: autores que son editores, colaboradores que son críticos o estudiosos del medio, gestores de ferias y festivales que pertenecen al circuito de producción y distribución. Abundan los ejemplos: el propio Cascioli era un dibujante que comenzó a editar; Sasturain, un editor que guionaba historietas y escribe sobre el medio; Laura Vazquez es investigadora, pero también crítica y guionista; Andrés Accorsi, es crítico y gestor cultural pero también distribuidor de publicaciones. Este intercambio de roles no es común en espacios como el literario o el fílmico, para mencionar dos campos con los que se suele medir la narrativa gráfica.

Con la clausura de la sección “Cadáver exquisito” se cerró el último espacio de reflexión que albergaba la revista. Salvo los cuentos de Pedro Lipcovich, que llegaron hasta el final de la segunda etapa, los textos que eran espacios estrechamente vinculados al campo de la historieta fueron desapareciendo progresivamente y el espacio dedicado a las páginas de historieta comenzó a extenderse de una manera peculiar: se publicaron más páginas de un mismo autor y se redujo la cantidad de autores participantes de la propuesta. De las cuatro a seis páginas que podía ocupar una serie por entrega, se comenzaron a publicar entre doce y veinte páginas; y de cinco a siete series por revista se pasó a publicar entre dos y cuatro series, y en algunos casos una sola serie en dos entregas o una serie completa en un solo número de *Fierro*.

Más allá de Fierro

Fierro en su versión de mediados de los dos mil tendrá también otros proyectos que se vinculan y gravitan cerca de su órbita. El eslabón que une esos proyectos es la presencia de Juan Sasturain y la *troupe* de autores que publican en *Fierro*. Podemos mencionar como ejemplo la publicación *La Patria Dibujada* que tuvo como eje central el Bicentenario de la Revolución de Mayo y que fue acompañada por una muestra en el *Palais de Glace*, en el barrio de Recoleta. La muestra recorría por un lado una serie de postales, denominadas *Las Plazas del Bicentenario* y una selección de páginas de historieta compiladas en *La Patria Dibujada* donde diez duplas artísticas plasmaron una selección de relatos históricos considerados clave de los dos siglos de historia nacional.⁹⁸

⁹⁸ Los autores y los acontecimientos ficcionalizados fueron: La Revolución de Mayo (Alejandro Dolina y Carlos Nine); La Guerra del Paraguay (Francisco Solano López y Roberto Lorenzo); La Campaña del

La propuesta partió de la Secretaría de Cultura por el año del Bicentenario y puede ser puesta en diálogo con otra iniciativa editada para la misma fecha: *La Patria también es mujer* de la organización “Las Juanas” de Libres del Sur. Este diálogo nos sirve justamente para pensar algunas cuestiones en torno a la representación de lo femenino / masculino y la participación de las autoras en un campo dominado por la presencia y la mirada masculina.

Las producciones parecen correr en paralelo pero si observamos bien, en realidad las líneas se intersectan: por un lado, en la propuesta encabezada por Juan Sasturain y que tiene el sello oficial de la Secretaría de Cultura —*La Patria dibujada*— la historia se narra en diez episodios donde la presencia de las mujeres es nula o marginal, cuanto mucho se la presenta como motivación de la trama, nunca como protagonista a excepción del episodio del cacerolazo, donde la mujer que sale a la calle parece encarnar la conciencia dormida de la clase media que emerge en la crisis económica. En las postales de las “Diez Plazas del Bicentenario” tampoco aparece la representación de las mujeres como actoras colectivas aunque se encuentran como metonimia en los pañuelos blancos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. La presencia de autoras en la convocatoria oficial es nula.

En la propuesta de que impulsa “Las Juanas” —*La Patria también es Mujer*— ya desde el título podemos pensar que se trata de un contradiscurso que se propone confrontar la ausencia de la participación de las mujeres en la historia y en el espacio público. La historia en este caso no inicia en mayo de 1810 como en la propuesta oficial sino antes de la colonización europea con los pueblos originarios que habitaban el continente y la llegada del Imperio Español y Portugués a América Latina. El recorrido es otro y las protagonistas emergen en las distintas épocas de la mano de dibujantes, guionistas, historiadoras/es y activistas. La portada es de El Tomi que participa en los dos proyectos, el patria Dibujada con una historieta de ocho páginas en grises y sepias con guión de Marcelo Birmajer y en *La Patria también es Mujer* con la portada de una mujer que representa La República que mira de frente y con la historieta de cuatro páginas en blanco y negro “Vida con aparición”.

Desierto, (Carlos Casalla y Cristian Mallea); La Campaña Sanmartiniana (Eduardo Risso y Diego Agrimbau); La Vuelta de Obligado (José Pablo Feinmann y Leopoldo Durañona); La Semana Trágica (Horacio Altuna y Pablo De Santis); El 17 de octubre de 1945 (Carlos Trillo y Domingo Mandrafina); El 25 de mayo de 1973 (Marcelo Birmajer y El Tomi); La Guerra de Malvinas (Salvador Sanz y Jorge Zentner); El 2001 y el cacerolazo (Oscar Zárate y Lautaro Ortiz)

En la propuesta de “Las Juanas” también encontramos las ilustraciones de María Alcobre que queda afuera de la iniciativa oficial más ligada a *Fierro*. Frente a la falta de autoras en la publicación de la Secretaría de Cultura, la autora realiza un descargo en su sitio bajo el título “Dibujadas”: la gacetilla del *Palais de Glace* es intervenida por el personaje de Alcobre de “La Nena” en un fotomontaje en el que observa Las Plazas y pregunta “¿A dónde están las chicas?” Alcobre le responde:

Estamos dibujadas, (...) Mirá, en la plaza de Max hay una que lleva empanadas, en la de Parés están las madres, ves los pañuelitos?, esas son, sí, las mismas que salen en la plaza de Crist, en la de Gustavo Sala somos muchas, fijate bien, y en la de Langer estamos todas, peludas, divinas! (...) ¿Y Patricia Breccia? ¿Y Maitena? ¿Y Alejandra Lunik? ¿Y...?

La intervención visibiliza un reclamo constante en el espacio historietístico en el que reiteradamente las autoras quedan excluidas de los espacios de publicación o son incorporadas de forma testimonial.



Fig. 6 Fotomontaje sobre imagen en muestra *Palais de Glace* (Alcobre) Fuente: sitio de la autora en línea.

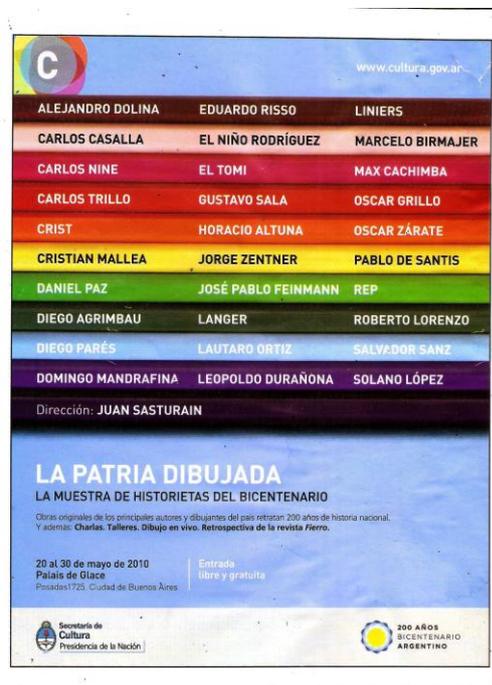


Fig. 7. Listado de participantes del libro *La Patria dibujada* y la muestra “Una patria de diez plazas” (Secretaría de Cultura) con la dirección de Juan Sasturain. Fuente: retiroción de tapa *Fierro* n°43, mayo 2010.

Otro proyecto vinculado a quienes dirigían *Fierro* —en este caso ligado a la figura de Lautaro Ortiz, periodista de la agencia estatal de noticias Télam— fue la presentación en diciembre de 2011 del Suplemento Semanal de Historietas Nacionales (Agencia Télam).

Se trataba de cuatro páginas semanales de historieta a color destinada a acompañar la circulación en papel de diarios de las provincias. Se produjeron un total de 224 ediciones hasta que —a fines de marzo de 2016— el recorte de presupuesto emprendido por la nueva gestión del Estado decidió dar por finalizado el Suplemento.⁹⁹ La coordinación estuvo a cargo de Lautaro Ortiz y para ilustrar la cercanía con la propuesta de *Fierro* podemos repasar el *staff* del primer ejemplar con fecha de 10 de diciembre de 2011: En la primera página se anuncia a “Zenitram” de Juan Sasturain y Juan Carlos Quattordio, “Leopoldo” de Guillermo Saccomanno y Domingo Mandrafina y “Carter de la CIA” de Dante Ginevra y Laura Vazquez. El resto de la página es ocupada por el arte de El Tomi y su “Polenta con pajaritos”. En la página 2 inicia “Noelia en el país de los cosos”, de Ignacio Minaverry, que luego será republicado en *Fierro*, como muchas de las propuestas que migraron a la revista. En las ediciones de HN participaron asiduos colaboradores de la publicación como Gustavo Sala, Diego Parés, Lucas Nine, Luciano Saracino, Esteban Podetti y Juan Soto, entre otros.¹⁰⁰

Un proyecto más que podemos vincular a *Fierro* emerge por fuera de la publicación pero encuentra eco entre sus páginas: se trata de HxI o “Historietas por la Identidad” que trasladó al lenguaje historietístico la búsqueda que realizan desde hace décadas la organización de Abuelas de Plaza de Mayo de sus nietas y nietos apropiados por militares y cómplices civiles de la última dictadura militar (1976-1983). El blog HxI¹⁰¹ que fue alojando las colaboraciones antes de que fueran un libro presenta el proyecto en estos términos:

Esta propuesta surge en el marco de las campañas de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo e indaga en un formato en el que hasta el momento no se había experimentado. Se trata de historietas realizadas con la colaboración de diversos dibujantes, ilustradores y guionistas. En su mayoría, refieren a una historia concreta y están relatadas desde la voz

⁹⁹ La Agencia de Noticias Télam albergó el proyecto que inició en la gestión de Cristina Fernández de Kirchner (2011). En diciembre de 2015 al asumir el gobierno del Ingeniero Mauricio Macri los proyectos con afinidades al gobierno anterior vieron peligrar su continuidad: se suspendió la pauta que recibía la revista *Fierro* a través del diario *Página 12* y se discontinuó el trabajo de HN. Posteriormente la Agencia Télam entró en conflicto con el gobierno de Cambiemos por la decisión de despedir masivamente a trabajadores de prensa y cerrar Agencias en las provincias y en sedes extranjeras.

¹⁰⁰ Frente al cierre del Suplemento durante la nueva gestión gubernaamental de la Alinaza Cambiemos que realizó un fuerte ajuste en la Administración Pública —y tras la constatación de que varios sitios estatales habían eliminado contenidos— la colección completa de Historietas Nacionales fue preservada en otro servidor al que se puede acceder desde este vínculo: <https://www.recursosculturales.com/historieta-argentina-archivo/>

¹⁰¹ Además del blog donde fueron alojándose las historietas por entradas sucesivas desde septiembre de 2012 hasta junio de 2015, la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y Biblioteca Nacional (2015) editaron un libro en papel y digital con todas las historias que puede accederse de forma libre en <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/HistorietasIdentidad.pdf>

de un hermano o una hermana que busca. Todas ellas se enmarcan en la totalidad de las historias de los quinientos jóvenes víctimas del plan sistemático de apropiación de niños.

En *Fierro* se publicarán algunos episodios: en la edición 55 de mayo de 2011 (antes que la publicación en el blog que data de octubre de 2012) se publica la historia de la búsqueda llevada adelante por Ramiro Menna Lanzilloto, separado de sus padres Ana María Lanzilloto y Domingo Menna (desaparecidos) y de su hermano (apropiado) en julio de 1976. Matías Trillo es el autor de la historieta de dos páginas que cuatro años después podría reescribir, ya que el hermano de Ramiro, en octubre de 2016 era llamado “el 121”, su pasado era restituido y la historieta se convertía así en documento de esa búsqueda.¹⁰² El trabajo de Matías Trillo en la revista es antecedido por la columna de Laura Vazquez “Ojo al Cuadrado” titulada “Fotos, viñetas, identidad y Nunca Más” donde da la bienvenida al proyecto: “Una sección iluminada arranca con este número de *Fierro*: “Historietas por la Identidad”. La de Matías Trillo es la primera de una serie de historias en el marco de una iniciativa de Abuelas de Plaza de Mayo” (*Fierro* 55, mayo 2011 p. 33). Pero solo se publicarán dos episodios más: en el siguiente número Salvador Sanz realiza la historieta sobre la apropiación de la hermana o hermano de Iván Fina Carlucci. Esta vez no hay texto que contextualice ni se menciona el apellido de la familia que se busca. El tercer episodio a cargo de Fer Calvi sale en la edición 59 y muestra la búsqueda de Nicolás Placci de su hermana o hermano apropiada/o en Venado Tuerto en 1976. En el índice del libro *Historietas por la identidad* hay treinta y cinco historietas, varias de ellas de autores publicados habitualmente en *Fierro* como Max Aguirre, Reggiani y Mosquito, Lucas Nine, que no llegaron a publicarse en la revista como así también de varias autoras conocidas por publicaciones del circuito independiente como Aleta Vida o Azul Blaseotto. El proyecto en 2014 —tras un nuevo aniversario del golpe militar— se expuso en la Plaza Rayuela de la Biblioteca Nacional y los originales fueron donados al Archivo Nacional de Historieta y Humor Gráfico, pese a eso no tuvo continuidad en *Fierro*.

Finalmente una iniciativa con motivo del año cortazariano —2014— se tradujo en la muestra *RompeCortázar*, (agosto, 2014, *Palais de Glace*, Ciudad de Buenos Aires). Se trató de la transposición a historieta de ocho cuentos de Julio Cortázar¹⁰³ sin embargo solo

¹⁰² Una crónica del reencuentro entre Ramiro y hermano en octubre de 2016 se puede acceder en el sitio de la Agencia de Noticias ANCOM de la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) <http://ancom.sociales.uba.ar/2016/10/06/ramiro-menna-es-pelado-y-tiene-barba-como-yo/>

¹⁰³ La muestra se compone de ocho historietas inspiradas en cuentos del escritor. Entre los textos elegidos están “La noche boca arriba”, con guión y dibujos de Salvador Sanz; “Carta a una señorita en París”, con

pudo ser expuesta el tiempo que duró la muestra y la propuesta no llegó a ser editada en papel ya que no se contaba con los derechos de publicación.¹⁰⁴

Para recapitular, podríamos coincidir con el editor y dibujante Diego Rey cuando señala en una entrevista en el sitio *Comiqueando* en enero de 2017 algunas transformaciones, a grandes rasgos, en la publicación en el desarrollo de su historia más reciente:

La *Fierro* de estos tiempos tiene por lo menos tres o cuatro etapas bien marcadas. La primera, la inicial, donde recurre a los autores de la primera época mostrando su poder de convocatoria. La segunda, a mi manera de ver la más interesante y rica, donde se vuelca a autores que no habían tenido en publicaciones locales masivas toda la continuidad que sí le dio la revista (aunque algunos sí ya publicaban en el extranjero, no estaban sus obras en el ámbito local). Donde hay consolidación de autores como Minaverry, Saenz Valiente, Túnica, Lucas Nine, Diego Parés, Fer Calvi, Salvador Sanz, entre otros. La tercera etapa en donde se vuelca a historietas, de estos autores, en forma más larga dándole 20 páginas de cada serie de forma continua en números a veces y con intervalos otras. En esta etapa ya hay deserciones de artistas y se nota en la revista que no hay una renovación. Y en la cuarta, la más desapareja a mi criterio, donde vuelven a tener protagonismo algunos de los que actuaron en la *Fierro* primera época y queda encerrado en un círculo más chico de autores. (“Repercusiones” en *Comiqueando*, entrada del 25/01/2017)

Podríamos precisar algunas de estas subetapas o momentos: La primera, la podríamos situar en 2006-2007, momento de arranque en el que participaron Patricia y Enrique Breccia, Carlos Nine, El Tomi, se publicaron portadas de José Muñoz y de Oscar Chichoni, se insistió con la continuidad con aquella propuesta de los años ochenta. La convivencia con nuevos autores fue progresiva: duró todo el primer año y podríamos, sin ser tajantes proponer como marcador la edición 13 de noviembre de 2007 como clave de una nueva configuración. En ese número inicia una historieta completamente novedosa y

guión de Diego Agrimbau y dibujos de Lucas Varela; “Reunión”, de Enrique Breccia en guión y dibujos; “La señorita Cora” (guión de Lautaro Ortiz, dibujos de El Tomi), “La autopista al Sur” (guión de Pablo De Santis, dibujos de Ignacio Minaverry), “Ómnibus” (guión de Esteban Podetti, dibujos de Diego Parés), “Axolotl” (guión de Jorge Zentner, dibujos de Pablo Túnica) y “La noche boca arriba”, con guión de Carlos Sampayo y dibujos de Carlos Nine. Una reseña sobre la muestra en *Palais de Glace* realizada por Karina Micheletto (Página 12 del 30 agosto, 2014) titulada “Cuentos en forma de viñetas” se encuentra disponible en línea en la versión digital <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-33208-2014-08-30.html>

¹⁰⁴ Ninguna de las historietas salió publicada en *Fierro*. Solo una de las historias, “Conejos al escabeche” (Varela y Agrimbau) basada en el cuento “Carta a una señorita en París” fue publicada en *Dis-Tinta. Nueva historieta argentina* (Pérez, Liniers; comps. 2017) debido a que los derechos sobre la obra de Julio Cortázar están bajo la órbita del mismo sello, Sudamericana. De Santis en entrevista, también señaló que en la etapa anterior no había mucha conciencia sobre el uso de las obras que eran adaptadas a la historieta (en referencia a La Argentina en pedazos y a Alucinaciones latinoamericanas).

distinta con la publicación del primer episodio de “20874” de Ignacio Minaverri. Su protagonista, Dora Bardavid es una heroína atípica protagonizando una novela gráfica (cortada en episodios que no obedecen a capítulos cerrados sino a un corte arbitrario) que narra la vida de una joven cazanazis francesa en los años cincuenta de una forma alejada patrones narrativos convencionales en torno a lo que se considera historieta de aventuras. Previamente a la aparición de los episodios de Dora, ya se habían publicado otras series episódicas de autores emergentes: “El hipnotizador” (De Santis y Saénz Valiente), “Nocturno” (Salvador Sanz) y “El síndrome Guastavino” (Trillo y Varela). Se trata de series protagonizadas o narradas por personajes masculinos y que mantienen la estructura de capítulos que constituyen la serie. Dora, en cambio propone modificaciones que se pueden rastrear a niveles retóricos, temáticos y enunciativos y la tomaremos como marcador de una nueva etapa, ya que a partir de esta intervención de Minaverri se habilitan otros relatos en la publicación tal como se hace explícito en el editorial de *Fierro* 42 “La hora de las chicas /las chicas de ahora” en donde la proliferación de estas nuevas heroínas es señalada —y reapropiada— por Juan Sasturain al hablar de “las chicas de Fierro”: Dora, Angela, Sasha.

Este segundo momento en la que se afianza una camada de autores que producen series para la revista tiene dos instancias: entre el número 13 y el número 36, tercer aniversario de la revista se publican las series e historietas que luego de serializadas en *Fierro* ingresarán a un renovado campo editorial. *Fierro* entonces comienza a operar como campo experimental para muchos de estos autores: pueden mostrar su trabajo con vistas a compilar luego el material en un libro para el mercado local.

A partir de la edición del tercer aniversario, la dirección comienza a señalar la necesidad de hacer cambios y anuncia en varios editoriales que viene una nueva *Fierro*. La revista se plantea entonces profundizar en la búsqueda de historias que construyan su universo desde géneros discursivos reconocibles, donde haya personajes, peripecia, desarrollo de conflicto y desenlace.

La renovación generacional va dando paso a historias mínimas, sin héroes o protagonistas fuertes. Esto es lo que parece expresar el director cuando plantea en el número balance de los tres años de publicación una transformación:

Este ejemplar aniversario significa un punto de transición para la revista. “Una especie de separador”, grafica Juan Sasturain, que describe este N° 36 como “un festival de cortos que se hace para festejar, cada uno viene, hace su gracia y se retira entre aplausos”. Por un lado, sirve para presentar algunos cambios en el diseño. “Muchos son ideas de Gabriel Minvielle, el

diagramador”, destaca Lautaro Ortiz. Por otro, Sasturain adelanta que buscarán tener “más personajes, más relato”. Según el director de Fierro, esta situación obedece a un fenómeno que excede a la historieta. “En general, faltan historias y personajes, no aparecen en la producción espontánea de los autores”, reflexiona. Los que aparecieron “pegaron” entre los lectores: El Hipnotizador (Pablo de Santis y Juan Sáenz Valiente), Dora (Ignacio Minaverri), Elvio Guastavino (Carlos Trillo y Lucas Varela) son ejemplos. “Hay, tuvimos, pero no son la constante, así que una cosa que nos vamos a proponer ahora, a ver si somos capaces, es intentar trabajar en esa zona, que haya un poquitito más de relato en la revista.” (Juan Sasturain citado en “Un vistazo a lo que vendrá” subnota de Andrés Valenzuela de *Página 12-Espectáculos*, viernes 9/10/2009).

Entre la edición 37 y la 59 rastreamos de manera fuerte esta intención de que la revista albergue relatos gráficos de autor. Diego Agrimbau confirma en entrevista que alrededor de *Fierro* 50 —aproximadamente cuando el número 45 estaba en la calle— fue invitado a una reunión por el director de la revista en la que habían sido citados otros guionistas: Carlos Trillo, Pablo De Santis y Federico Reggiani, entre otros. Es el momento en que se publican en paralelo al mundo fantástico que inventa Diego Agrimbau en “Cieloalto” (con Pietro), el apocalíptico futuro del conurbano de Reggiani en “Tristeza” (con Ángel Mosquito), el maquiavélico asesino de De Santis en “Justicia Poética” (Con Frank Arbelo), la empleada suspicaz de “Bolita” historia que escribe Carlos Trillo para Eduardo Riso, el onírico universo de “La gran orquesta” de Lautaro Ortiz con Juan Soto y la historia del bombardeo a la Plaza de Mayo que cuentan los episodios que inicia con “Malandras” de Santullo y Ginevra.

Para el número 60, sin embargo esta iniciativa comienza a mermar e inicia un gesto nostálgico que recupera el material de décadas atrás al tiempo que publica mayor cantidad de páginas de pocos historietistas. Este tercer período en la publicación lo fechamos entre el número 60, número aniversario que se dedica completo a la memoria de Carlos Trillo y aproximadamente el número 101 momento que concluye la segunda entrega de “Elige tu juego” de Juan Giménez (*Fierro* 99 y 101 dedicadas completamente al autor). En el número 100 se realiza un número Especial con más de ochenta autoras/es invitadas/os a enviar una página.

Entre las ediciones 103 y 110 se comienza a perfilar una nueva etapa que estará signada por el agotamiento del proyecto: El Suplemento Cómic “Fierrito” deja de salir en el número 98 y en la edición 102 se lo reemplaza con el Suplemento Especial que dedica su espacio a la historieta de género paródico de superhéroes “Zenitram” (una idea de Juan Sasturain con guión y dibujo de Juan Carlos Quattordio, previamente publicada

en el suplemento HN de Télam); en la edición 105 deja de publicar la crítica Laura Vazquez; unos números antes —en la edición 103— la ilustración de Muñecos grandes, que solía rotar entre distintos colaboradores, queda como espacio exclusivo de un solo dibujante: las ilustraciones de Marinero Turco. Para el número aniversario 108 cuando se cumplen nueve años de la revista, sólo una modificación en el logo indica que se trata de un número celebratorio, pero no hay nada distinto entre los contenidos que reflejen el festejo. Por un lado se había superado la marca anterior: los cien de la primera etapa, por otro se llegaba a este aniversario sin un número especial como en años anteriores. El número anterior —el 107— la portada la realiza el “Monga” Sasturain, hijo del director de la publicación, tatuador de oficio; y en la portada del noveno aniversario se luce un ilustrador que había realizado dos portadas anteriores —en *Fierro* 95 y 98— con aire a cierto universo fierrero de los años ochenta: Alejandro Burdisio. La portada del número 110 realizada por Ignacio Minaverry sobre la serie “Matar al tirano” que concluye en ese número y el editorial de Juan Sasturain en diciembre titulado “Sobre fines y finales” darán cierre a un proyecto que aún tiene por delante quince ediciones más en la calle.

En el número 109 la contratapa sale con una campaña de concientización sobre la violencia de género y el logo de presidencia de la Nación. En el número 110 el espacio está ocupado por una publicidad del libro de Carlos Nine que lanza *Página 12*, sello editor de la revista. En el lapso entre las dos publicaciones se había suspendido la pauta oficial. El cambio de época era inminente.

No había sido tan usual la interpelación directa al lector, abiertamente partidaria. Juan Sasturain sí había hecho referencia explícita en el editorial “Un arma cargada de futuro” (agosto 2015) a Luis Miguel Etchevehere, presidente de la Sociedad Rural Argentina y a su discurso que el director de la publicación adjudicó a una “patética oligarquía ganadera”.¹⁰⁵ Anteriormente, solo una vez Sasturain había mostrado de manera transparente en sus editoriales su adscripción política al kirchnerismo y fue tras la muerte del ex presidente Néstor Kirchner. El editorial de *Fierro* 49 (noviembre 2010) se tituló “Tiempo de inventario, DK” y allí escribió: “...esta entrega de Fierro, la inicial del quinto año y la primera DK (después de Kirchner), es una especie de memoria y balance

¹⁰⁵ El primero de agosto de 2015 en la 129ª inauguración de la Exposición Rural de Palermo, Luis Miguel Etchevehere había llamado a hacer un uso del voto, como “un arma cargada de futuro” figura poética de Gabriel Celaya que Sasturain recupera en su editorial para señalar peligros en el discurso de la derecha argentina. Sobre el episodio en la SRA ver Infobae del 1 de agosto 2015 en <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/etchevehere-llamo-a-usar-el-voto-como-un-arma-cargada-de-futuro-20150801-0039.phtml>

con vistas de cierre antes de arrancar un nuevo ciclo.” y cerraba diciendo: “(...) acá hay con qué seguir creyendo”. En el editorial de la edición de *Fierro* 109, el tono es otro. El cambio de signo político se percibe como un cierre de ciclo también para la revista y la advertencia sobre el destino de *Fierro* tras el resultado del *ballotage* frente al posible triunfo de la Alianza Cambiemos se hace de forma explícita:

Esta edición 109 de *Fierro* llega al kiosco el sábado 14 de noviembre de 2015 y el *ballotage* electoral que nos convoca será apenas ocho días después, el domingo 22. Y qué decir al respecto. Durante esa interminable jornada se definirán el destino más o menos inmediato y el futuro a mediano y largo plazo de buena parte de la vida de los argentinos. Ni más ni menos que eso, sin dramatizar pero sin hacernos los boludos. Porque si bien es cierto que nada es ni será irreparable, también es cierto que acá, históricamente, el que rompe no suele pagar. Y ha costado mucho esfuerzo y pelea armar esta precaria casita que trata de ser para que entren todos. O la mayoría, que es lo más parecido. Así que, cautivo / paciente lector, ojalá sepamos —sin entrar en detalles partidarios (somos pocos y nos conocemos mucho)-- elegirnos mañana cuya duración no se convierta en un castigo. (Sasturain, *Fierro* 109, noviembre 2015 p.4)

En la edición 109 también se dan por concluidas las series episódicas “El día más largo del futuro” de Lucas Varela y “Borges, inspector de aves” de Lucas Nine. Al mes siguiente, en la edición 110 concluyen “El esqueleto” de Salvador Sanz y “Matar al tirano” de Lautaro Ortiz e Ignacio Minaverry. El editorial de *Fierro* 110 inicia afectuosamente diciendo: “Querido lector portador de templado espíritu, cálidos afectos y helados presagios, en este complicado fin de año/fin de ciclo para la Argentina, *Fierro*, tu revista amiga, acompaña tus (pre)sentimientos. Cualesquiera sean.” (Sasturain en *Fierro* 110, diciembre 2015 p.4)

Luego se refiere al final de “Matar el tirano”, la serie basada en el juicio que se le realiza al ciudadano armenio que ajusticia al Visir turco responsable del genocidio de su pueblo, pero las palabras del director parecen también remitir a cierto contexto violento del presente político:

Quiero decir que el final de algo y de alguien, y los fines -encubiertos o manifiestos- que justifican o no los medios y los actos realizados, suelen entreverarse, ser motivo de rica discusión. La Ley y la Justicia, no necesariamente -lo sabemos- suelen empardarse, acoplarse en dupla homogénea. Sus tensiones nunca de todo resueltas están presentes en la historia del devenir de las comunidades y en estos trágicos momentos en que la violencia parece monologar, tapando con sus explosiones todas las voces posibles y deseables, estos temas toman, una vez más, absoluta vigencia.

Restan quince meses para que la publicación de por concluida esta segunda etapa de la publicación. En esta instancia final, regresaran autoras/es que publicaron en la primera etapa de *Fierro* de los ochenta (El Tomi, Marinero Turco, Alcobre, Cachimba); continuarán algunos de aquellos autores que se sumaron en la segunda etapa (Parés, Calvi) y se comenzará a preparar la tercera etapa, de salida trimestral, bajo otra dirección y otra línea editorial que iniciará tras el cierre de la edición 125 en marzo de 2017.

TERCERA PARTE. Análisis de revistas e historietas.

En esta tercera y última parte de la tesis, nos proponemos relevar la política sex(t)ual que emerge en términos de tensiones al interior de la revista en diferentes secciones y analizar un conjunto de historietas desde una perspectiva que incluya géneros y sexualidades. Relevamos primero, entonces, los principales debates que tienen como eje las cuestiones de asignaciones/expectativas de género en el correo de lectores, editoriales y portadas en las dos épocas. El primer capítulo nos sirve de revisión de lo hasta aquí dicho y de introducción al análisis de historietas posterior.

Desarrollaremos cómo emergen distintas voces que disputan representaciones de lo femenino y masculino desde el interior de un espacio marcado por un fuerte tono “masculinista” y cómo esto puede vincularse con transformaciones sociales, políticas y culturales de ambos períodos. Posteriormente avanzamos sobre el análisis de las historietas.

III.I. Sextualidades: las revistas y el dialogismo sexogenérico en las historietas

Después de revisar las dos épocas y apuntar nombres de autoras/es, historietas y protagonismos dibujados podríamos hacer esta observación: existe una mayoritaria presencia masculina en la autoría, que tiene un correlato en temas y enfoques en las historietas, y la ausencia de autoras señalaría las dificultades que se perciben en los campos creativos para su acceso, trayectoria y permanencia (Ruido, 2003).

Frente a esto, una de las tareas que se podrían plantear sería entonces la de rescatar —como señala Linda Nochlin ya en 1971 en su clásico artículo “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”— el trabajo de las autoras y sus biografías injustamente olvidadas. Así a veces, en un importante gesto de justicia, reclamamos el lugar y reconocimiento de pioneras que en soledad narraron en cuadritos algunas historias sin ánimo de hacer la revolución feminista sino de producir relatos y de profesionalizarse en un medio eminentemente marcado por la presencia de varones, espacios que —como bien apunta Claudia Ferman al referirse a la revista *Fierro*— operan como un verdadero “búnker masculino”.

Otra posibilidad es rastrear los conflictos que emergen de la propia textualidad

cuando nos proponemos subrayar el dialogismo sexogenérico: una tensión que recorre la obra de autores y autoras y que podemos vincular con el contexto y con el proyecto estético/político de la revista. Según Gociol y Rosemberg (2000:230), la situación de las creadoras cambia o comienza a cambiar en esa década de recuperación democrática:

[...] hasta la década del '80, además, los personajes femeninos tenían el cuerpo y la mente que deseaban guionistas y dibujantes masculinos. [...] con humoristas como Patricia Breccia, Maitena y Petisú la mujer empezó a definirse a sí misma —incluso a autocriticarse— y a demostrar que el deseo no es solo patrimonio de los hombres.

A las autoras mencionadas podríamos agregar el nombre de Cristina Breccia¹⁰⁶, primera autora que publica *Fierro* en su edición n° 13, y el de María Alcobre, que se incorpora en *Fierro* n°27 y publica hasta la edición 54. Sin duda, será la presencia de Patricia Breccia —hermana de Cristina—, Maitena y María Alcobre las que destaquen por sobre la de otras participaciones de autoras en la primera etapa de *Fierro*. No casualmente Pablo De Santis (1992), en su ensayo “Mujeres de uno y otro lado del papel” sobre personajes femeninos y la presencia de autoras en el medio, es categórico cuando señala que “en los '80 hubo solamente tres” mujeres dibujantes. Ellas también fueron las principales autoras —Maitena solo en los primeros números— que publicaron en el retorno de *Fierro* en su segunda etapa iniciada en 2006. Pero, claro, no son las únicas.¹⁰⁷

Mariel Cerra (2013), quien entrevista a Pablo De Santis para su tesis de maestría, le pregunta sobre la participación de las autoras en la primera etapa. El escritor responde que la causa del escaso número de autoras en *Fierro* no es una búsqueda deliberada de dejar afuera a las creadoras y señala en cambio que Juan Lima recibía en la redacción a “todo el mundo, pero en muy pocas ocasiones venían mujeres a mostrar trabajos”. Y agrega:

Yo recuerdo a tres historietistas mujeres: Patricia Breccia, Maitena y María Alcobre (que luego se fue a vivir a España y que publicó algunas cosas en la nueva *Fierro*). Agrego una dibujante más de la última época

¹⁰⁶ Cristina Breccia se especializó en ilustración infantil (fue colaboradora en *Anteojito*). Entre sus trabajos de historieta se cuentan “1 + 1 = Dios” publicado en 1985 en la revista *Fierro* n°13 (septiembre de 1985). Entre 1981 y 1984, junto con Norberto Buscaglia, trabajó en la adaptación de varias obras de Shakespeare, material publicado en el exterior según el siguiente detalle: “Macbeth” (en *Rambla* y en *Alter* en 1985), “Sueño de una noche de verano” (en *Rambla*, 1985), “Las alegres comadres de Windsor” y “La tempestad”, publicadas ambas en *Comic Art* en 1989. “El diablo” -guión de Norberto Buscaglia- fue su última participación en la historieta desde 1985. Esta obra aún permanece inédita. (La información sobre Cristina Breccia es recuperada del blog “Mil Plumines de la Historieta Argentina”).

¹⁰⁷ El listado de autoras es más amplio y se extiende a las primeras décadas del siglo XX. Silvia Itkin (1988) y Paulina Juszko (2000) reconstruyen algunas de estas trayectorias en torno a las autoras de humor gráfico. Sobre autoras de historieta en la región, Acevedo et ál. (2018); una aproximación a la situación de autoras de historieta en Argentina, Acevedo (2018b); y sobre las autoras en *Fierro*, Acevedo (2017).

de la vieja Fierro: María Gabriela Forcadell, que luego se dedicó a la ilustración. Recordemos que antes de Fierro (y de Patricia Breccia) prácticamente hubo una sola historietista profesional mujer [en referencia a Martha Barnes] (De Santis, P. en Cerra, M. 2013:39).

El trabajo de Cerra se centra en la propuesta gráfica de Maitena, por lo que el abordaje de la revista es fragmentario. Como su interés se recorta sobre el material publicado por una sola autora, se limita al año 1989 y concluye por ejemplo que

durante ese año solo se publican cartas de lectores varones. Además, menos del diez por ciento de los agradecimientos por los trabajos recibidos y las cartas no publicadas son dirigidos a mujeres. Estos datos nos llevan a deducir que el público masculino es mayoritario y que no se busca visibilizar a las lectoras. (Cerra, 2013: 40)

Ciertamente, acordamos con la “deducción” sobre el público mayoritariamente masculino, pero no así con la conclusión de que no se busca visibilizar a las lectoras. De hecho, es notable la forma en la que habitualmente la revista destaca el hecho de que habla o dibuja una mujer, y se crean a propósito espacios “especiales” para ellas, tanto en la primera como en la segunda época.

Señalamos de todas formas que, a pesar de las continuidades o parecidos entre las dos etapas, también se vislumbran rasgos que las diferencian y que pueden vincularse con los cambios en torno a la representación y al lugar asignado a las identidades sociosexuales en Argentina. La lectura de los cien números de la revista en su primera etapa y de los ciento diez de la segunda nos permiten comprender algunos fenómenos políticos y culturales vinculados a la representación de lo femenino, las sexualidades y la emergencia de voces que cuestionan, como lectoras, el sexismo en la publicación y, como autoras, su inserción en el campo historietístico. Además de las transformaciones de uno a otro período también nos invitan a pensar en los silencios, lo no visible o lo no representable. Nos proponemos entonces observar en las dos etapas la construcción discursiva de lo femenino en las portadas, la emergencia de voces y posiciones al interior de la publicación, que disputan espacios y sentidos, y las estrategias de inserción de las autoras en una y otra época.

La portada dibujada por Oscar Chichoni en septiembre de 1984 sacudió la modorra de los lectores con la figura femenina desnuda recortada contra las máquinas. Esa provocativa portada fue leída por la crítica a partir de la expresión de ‘destape’. La desnudez en el contexto de recuperación democrática fue entendida como una conquista

sobre el discurso represor de la dictadura que se había dejado atrás:

[...] durante el período una característica clave de las tapas de las revistas fue la amalgama de erotismo y violencia. La primera tapa de *Fierro* mostraba a una mujer desnuda y lacerada recibiendo una detonación en el sexo. (...) en contraposición con *SuperHumor*, *Fierro* comunica desde el primer número que la censura impuesta por la dictadura militar había concluido. (Vazquez, L. 2010:287)

Señalaremos esta *característica clave* como ‘erotización de la dominación’, concepto con el que Alda Facio y Lorena Fries (1997) dan cuenta de un mecanismo que opera en las representaciones y relaciones entre los sexos en sociedades de dominación masculina, en la que tanto varones como mujeres aceptan relaciones de jerarquía y subordinación, las reproducen y hasta las encuentran placenteras.

El ‘destape’ se vivía como un momento de visibilidad en términos de libertades sexuales y —a la vez— de convivencia con miedos y zonas oscuras. Mabel Bellucci (2009) explora este momento en su indagación sobre los orígenes de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), momento en el que junto a otros movimientos sociales se rearticulan demandas sociosexuales en torno al reclamo por los derechos humanos. Señala la autora:

La primavera democrática desarropó ese paisaje social y cultural gris, enlutado —herencia de botas y de campos de concentración—. Las producciones culturales que asomaron exploraban una identidad propia junto con una complicidad explícita por parte de sus seguidores que se multiplicaban como burbujas. Las agendas culturales y los protocolos comenzaron a *aggiornarse* a las nuevas necesidades. Se ampliaron con laxitud los bordes de las identidades y las prácticas, recuperando una ilusión que parecía perdida: el goce y la fiesta eran posibles de nuevo. Reaparecieron hoteles alojamientos, ropas atrevidas, cuerpos con ganas de exhibirse, boliches gays, parejas acurrucadas por las calles, movilizaciones con el batir de las alas. Abierta la caja de Pandora, las temáticas relacionadas a la subordinación de las mujeres fueron impulsadas por el movimiento feminista en danza replicando los debates y acontecimientos suscitados en Latinoamérica, Italia y Francia (Bellucci, 2009: 478-479).

Luego de esta postal de libertad, Bellucci (2009:480) reconoce que esta sensación festiva no alcanzaba a disimular la cultura autoritaria que pervivía y cita a Flavio Rapisardi: “Sin embargo, al poco tiempo se darían cuenta que nada había cambiado: las razzias policiales utilizando los edictos y la Ley de Averiguación de Antecedentes se hizo cada vez más frecuente”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ En la actualidad y en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, una persona mayor de dieciocho años puede ser detenida por la policía por averiguación de identidad, es decir, lo que antiguamente se conocía como "Averiguación de Antecedentes" (ley 23.950, agravada por el decreto 150/99). En enero de 2016, un fallo del Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de Buenos Aires habilita a la policía a exigir la exhibición del

María Laura Rosa (2014: 68), por su parte, señala que “(...) En la Argentina de los años ‘80 coinciden, al menos, tres situaciones interesantes para destacar: el final de la dictadura militar, la efervescencia democrática y el desarrollo del sida”. En ese contexto es que Rosa sitúa incipientes prácticas políticas innovadoras entre las que ubica la visibilidad de los primeros movimientos de activismo gay lésbico y de artistas mujeres y feministas.

En este clima —que puede pensarse como un festejo en la derrota— el ‘destape’ condensa distintos sentidos: por un lado, mayor libertad en la exhibición de cuerpos desnudos¹⁰⁹ e impugnación a la estigmatización de las sexualidades disidentes, lo que le otorga un sentido libertario; por otro lado, la exhibición de cuerpos femeninos para el consumo masculino explota la libertad como mercancía y explora un imaginario sobre la violación en donde se combinan erotismo y violencia en dosis parejas. Así, por ejemplo en *Fierro*, esta amalgama se propone de manera explícita al señalar algunas formas de lectura de sus historietas. En el número 5 de *Fierro*, la introducción a la historieta “Ficcionario” de Horacio Altuna explica:

El lenguaje es técnico, las oficinas se suceden, el drama crece mientras la presencia de gente y más gente se va haciendo intolerable. En este “Ficcionario”, las formas específicas propuestas por Altuna para contar su mundo resultan agobiadoramente expresivas: ni el tono de comedia de equívocos inicial ni el siniestro “destape” del final nos pueden sacar el mal gusto, la incomodidad resultante. (*Fierro* n°5, enero 1985 p. 26)

El siniestro *destape del final* al que se refiere la revista y pone entre comillas es la representación de una violación. En el siguiente número, la revista publica en la sección “Lectores de Fierro” la carta firmada por Andrés Vendramin bajo el título “Acostumbrándose”. Al final de la misiva, el lector señala: “El destape en algunos temas, como el sexo, choca al principio, pero entiendo que es cuestión de acostumbrarse,

documento en el marco de operativos de prevención para identificar a la ciudadanía. Los edictos policiales son normas que permiten a las policías de las provincias detener, por contravenciones o faltas, a ciudadanas/os en la vía pública. A pesar de que son normas de menor rango, son utilizadas por los efectivos policiales para amedrentar a ciertos sectores de la población (vendedoras/es ambulantes o personas en situación de prostitución, por ejemplo).

¹⁰⁹ Mara Burkart (2017) demuestra que un incipiente ‘destape’ o desnudo femenino con autocensura incluida (tiras negras para cubrir pezones y otras zonas) era una práctica habitual en las revistas de espectáculos de los primeros ochentas y era parodiada, usualmente, en las revistas de humor gráfico. La recuperación democrática habilitó y profundizó esta tendencia que era parte de las estrategias de venta de la cultura comercial. Burkart (2017:177) cita al dibujante Colazo que, en septiembre de 1980, reflexionaba en un *cartoon* de la revista *HUM@*: “Desde hace tiempo, los semanarios de actualidad se pelean por sacar chicas lindas y semidesnudas en las tapas; claro, todos aprovechan el auge del destape para vender más ejemplares...”.

esperando que no se lo use como gancho para vender” (*Fierro* 6, febrero de 1985 p. 23).

De igual manera, los análisis suelen considerar el ‘destape’ en alguna de estas dos dimensiones: como una expresión que transgrede la represión y la censura o como mero gancho comercial. En el primer caso, la expresión es percibida como confrontación con el discurso represor de la dictadura militar y, en tanto tal, dota a esta expresión de una connotación positiva que la ubica del lado de la libertad sexual. En el segundo, se sospecha una estrategia comercial que devela cierta falta de calidad en los contenidos, que se sintetiza en la idea de lo femenino como “engaño”, como estrategia para atraer a un lector desprevenido. Así lo confirma Juan Sasturain en la entrevista brindada a Diego Agrimbau y Laura Vázquez:

Yo no quise meter tiras o historias *porno light* en la revista. No metíamos culos por meter culos. Cuando poníamos una teta o un culo en la tapa, se lo decíamos en el editorial al lector: “*como vendemos más por este culo, le regalamos este culo*”. Era así. (...) escribíamos cosas del tipo: “*si se quiere hacer la paja no va a poder con esta revista, si usted quiere divertirse tampoco va a poder hacerlo*”. En fin, queríamos jugar un poco con todo eso... (Agrimbau y Vázquez; 2002, Tebeosfera).

Entre estas dos posiciones, se entreteje la historia del *desnudo femenino* y su uso. La exhibición del cuerpo femenino como signo entronca con una tradición de representación que coloca la representación del cuerpo de las mujeres en tensión entre el arte y el mercado, fenómeno que establece y refuerza una división entre sujetos varones que observan/objetos mujeres que son exhibidas.¹¹⁰ Pero entre la censura y la subversión existe espacio para la crítica que ensayan Bruckner y Finkielkraut (1979:90) al analizar el discurso pornográfico en tanto discurso masculino sobre las mujeres:

Durante mucho tiempo el discurso pornográfico ha sido sacralizado por sus problemas con la Ley. Tachado de subversivo, se convertía por ello en intocable para todos aquellos que combatían la represión. ¿Cómo era posible no amar a Sade, el gran antecesor, sin ponerse inmediatamente de parte de los carceleros, de los censores, de los pedagogos, de los alienistas, en suma, de todas las fuerzas de reclusión? El advenimiento de la palabra femenina ha puesto fin a esta sacralización. La censura y la subversión han sido estorbadas, en su complicidad litigiosa, por la irrupción de *un tercer discurso*, que sin tasarlos necesariamente con el mismo rasero, ha reconocido una misma violencia de sofocamiento en el oscurantismo de uno y en el aparente progresismo de otro.

¹¹⁰ Para ampliar la crítica al desnudo femenino y la división sexual del trabajo artístico entre Maestros y musas ver Lynda Nead (1988).

Desde esta perspectiva nos interesa arriesgar un discurso crítico que, reconociendo valores estéticos y políticos a la producción cultural de *Fierro*, eche luz sobre algunos contenidos que podemos evaluar al menos como problemáticos. Teniendo en cuenta esta clave de lectura avanzamos en la interpretación de la propuesta gráfica de *Fierro*.

Reggiani (2003:23) también señala el uso del desnudo femenino como discurso opuesto a la censura característica del período anterior: “Desde la tapa del primer número, las dos rotundas tetas dibujadas por Chichoni parecían anunciar que, sin dudas, el Proceso de Reorganización Nacional había terminado. Y *Fierro* sería la revista de la transición”. La ilustración inaugural de Chichoni opera en este y en otros discursos críticos como signo del fin de la censura y —aunque la figura de tapa representa a una efigie femenina siendo torturada y con la visión ‘tabicada’— no parece generar interrogantes en torno a la representación del cuerpo torturado y su vinculación con el pasado reciente.

Apelando a un análisis del discurso multimodal, podemos señalar algunas pistas para aprehender la propuesta gráfica de portada. Desagregamos en modos verbales y gráficos en una primera instancia y distinguimos el fondo y las figuras que ocupan el plano y las seis cláusulas verbales que brindan información a *la lectora* de la nueva revista que tiene enfrente.

En primer término, el modo fondo/figura nos muestra que la figura central es un cuerpo tallado en piedra o bronce: un cuerpo desnudo de caracteres femeninos. La representación del cuerpo está recortada y atrapada en una máquina. Aunque el torso del cuerpo tiene la textura de material forjado donde se distinguen el número 3 y el número 7 grabados cerca del ombligo, el rostro emula ser el de una mujer: es un híbrido de piedra / metal y carne. El rostro está parcialmente cubierto con el texto que subtitula la revista, por lo que no podemos ver sus ojos. Los labios están pintados de rojo y la boca entreabierta deja ver unos dientes blancos en lo que podría ser una sonrisa o un gesto de estoicismo frente a lo inevitable. Las piernas se encuentran abiertas y un rayo apunta al pubis, que recibe una detonación.

Las cláusulas brindan información verbal de la publicación. La segunda cláusula utiliza la referencia a revista *Hum®* para dar cuenta de un sello de calidad, una propuesta orientada a un público que reconoce las producciones editoriales de Ediciones De La Urraca. El título de la revista ocupa el centro superior y debajo se ubica la cláusula “Historietas para sobrevivientes” que cubre la mirada de la figura femenina. Los textos

sobre los contenidos de la revista destacan los apellidos de los autores.



Cláusulas (modo verbal)

1. **TÍTULO centrado: FIERRO**
 2. **Margen superior centrado: Revista Mensual de Ediciones de la Urraca. Año 1 N° 1 \$a 180**
 3. **Margen superior izquierdo: HUM@ PRESENTA**
 4. **Margen superior derecho: A Fierro (símil mano alzada en tiza)**
- Esquina inferior izquierda**
5. **Caja de texto 1**
- MOEBIUS a todo color**
La Batalla de Malvinas
ALTUNA: Ficcionario
POSTER de JOSÉ LUIS SALINAS
Fontanarroja Albiac Saborido
- Esquina inferior derecha**
6. **Caja de texto 2**
- PIGLIA-ENRIQUE BRECCIA**
La Argentina en Pedazos
OESTERHELD inédito
MUÑOZ SAMPAYO Sudor Sudaca
Nine Dalmiro Sáenz Peiró

Fig. 8: Tapa *Fierro* 01, septiembre 1984

La paleta de colores presenta tonos ferrosos que imitan el óxido del hierro. El logo del nombre simula estar grabado en chapa y el cuerpo humano de piedra se ve atrapado en una maquinaria en colores sepías sobre fondo azul. Los tonos que abundan son rojizos, naranjas y amarillos. Las letras usarán el rojo para el título y amarillo para los contenidos. La distribución de elementos en la página ubica en el centro de la página y de frente el torso de cuerpo femenino, que distribuye los elementos verbales en el plano en dos zonas: una superior, con el título, subtítulo y sello de la publicación; y una inferior, con los nombres de autores y títulos de las historietas. En la zona inferior, la distribución las cajas de texto se dividen en izquierda y derecha, lo que deja libre la zona de impacto de la figura que abre las piernas. Por último, hay que señalar que el plano y la composición visual colocan a quien lee en el lugar de quien dispara el rayo.

Es difícil sostener que la representación del cuerpo femenino torturado en la tapa del número 1 no es el de una víctima, pero los labios entreabiertos que no llegan a dibujar una sonrisa desconciertan: ¿siente placer o sufre?, ¿es mujer o máquina? El subtítulo que cubre los ojos impide que la mirada de la figura haga contacto visual con el lector. El autor ha adaptado esta misma propuesta posteriormente como portada para la revista *TOTEM*,

el comix (España), en donde la mirada es nuevamente bloqueada, esta vez con un vendaje de hierro.



Fig. 9. *Fierro* 1 (septiembre, 1984)



Fig. 10. Totem, el Comix n°20 (V-1988)

Otras ilustraciones de Chichoni muestran figuras femeninas con los ojos tapados, cerrados o mirando hacia fuera de cuadro, no hacen contacto con el lector.



Fig. 11. *Fierro* 25 (septiembre, 1986)

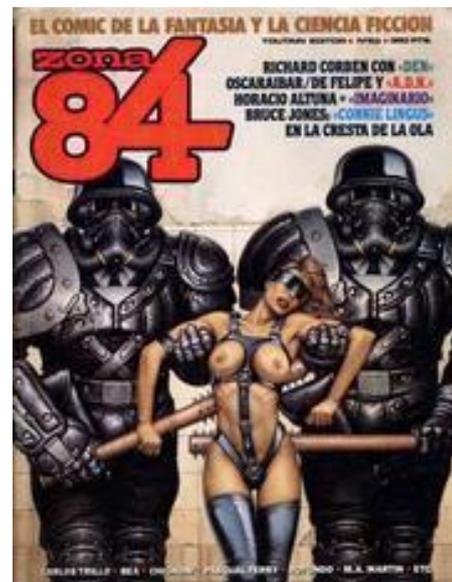


Fig. 12 Zona 84 n°63 s/f



Fig. 13 *Fierro* 9 (mayo, 1985)



Fig. 14 *Fierro* 13 (septiembre, 1985)

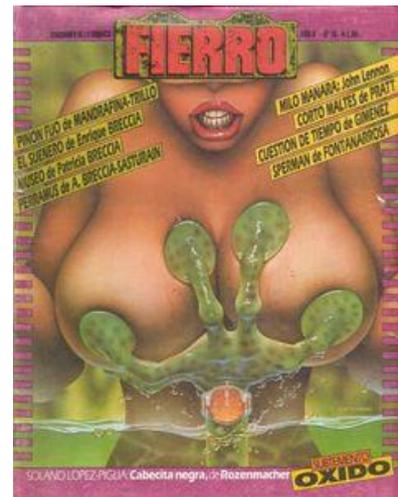


Fig. 15. *Fierro* 16 (diciembre, 1985)

Amparo Serrano Haro (2007) señala cómo este elemento que combina cuerpo desnudo femenino y ojos cerrados o tapados se inscribe en la tradición de la historia del arte:

La representación históricamente tradicional de la mujer es un cuerpo. ¿Un cuerpo sin cabeza? A veces. En general tiene cabeza, pero... ¿Pero? Pero la cabeza parece tener poca importancia. La cabeza está como ausente... de perfil o inclinada, duerme, se mira en un espejo, se abandona o se distrae, parece mirar hacia algún lado, elude el encuentro con el espectador. Es parte de la iconografía tradicional la mujer con los ojos cerrados, entornados, tapados o al menos bajos, en señal de entrega y modestia. (Serrano Haro, 2007)

Esta tradición se ensambla con una línea que explora la representación de la violencia en general y de la violencia sexual en particular. La psicoanalista Jules Mitchell, especialista en la dinámica y la representación de la violencia sexual, apunta a las narrativas de la violación:

En la violación se aterroriza a la víctima y, de esa manera, se evacúa ese terror primario. El violador se convierte en la manifestación casi pura de poder absoluto mientras que la víctima se transforma en la depositaria del terror primario: ella es el terror, el terror no existe en otra parte. Este paradigma se da a nivel colectivo con más frecuencia en algunas culturas y momentos históricos. *No me sorprendería que las imágenes de violación tuvieran un fuerte peso en la Argentina dada la violencia de la historia reciente donde siempre había un terror latente, potencial.* (Jules Mitchell entrevistada en Justo, 1998, énfasis añadido).

Se puede señalar aquí que *Fierro* emerge en posdictadura y pone en circulación imágenes de violencia sexual que pueden ser leídas en tanto un uso comercial de lo femenino que se traduce en una ‘erotización de la dominación’, pero que se vinculan a lo que no se puede narrar. La “erotización de la dominación” es, para Alda Facio y Lorena Fries, un mecanismo que opera en las representaciones y relaciones entre los sexos en sociedades de dominación masculina, en la que tanto varones como mujeres aceptan la socialización diferenciada y jerárquica que reproducen y hasta encuentran placentera:

No es de extrañar tampoco que coincidan en una sociedad represión sexual y represión política porque a la base de la represión político-sexual, se encuentra la dominación político-sexual de las mujeres por los hombres. Lo que caracteriza a la cultura patriarcal desde un punto de vista político sexual es la represión sexual de las mujeres y la distorsión de la sexualidad femenina y masculina mediante la erotización de la dominación y la violencia. De allí que conceptos aparentemente neutrales y aplicables a toda la humanidad, como el de libertad sexual, denoten su sesgo androcéntrico al ser compatibles con el modelo de masculinidad en el sistema patriarcal. (Facio y Fries, 2005: 287)

En función de ello, algunas ideas que podemos derivar de esta erotización de la violencia asociada al ‘destape’, se relacionan, por un lado, con que esta libertad sexual sólo es privilegio de una parte de la población –la masculina- y de ahí el sesgo androcéntrico. Por otro lado, indican que es represiva y, tal vez, esa es la manera de elaborar el discurso autoritario que sigue en el aire durante la transición democrática y que puede rastrearse hasta la actualidad.

Se podría arriesgar, en este sentido, que *la clave*, como señala Vázquez, de asociar erotismo y violencia podría funcionar como metáfora de la violencia política que necesita ser narrada. Las tapas y muchas de las historietas que se publican en *Fierro* durante los primeros tres años (1984-1987) revelan la necesidad de poner en palabras y en imágenes un pasado reciente que precisa explicarse, contarse, entenderse y que colisiona con la frontera de lo decible.¹¹¹ Pero la exhibición del cuerpo femenino traerá controversias que se plasmarán en otros espacios de la publicación, en el correo de lectores, en el Subtema Óxido y en notas de distinta temática.

Posteriormente, las portadas (especialmente las de Ariel Olivetti) tematizan

¹¹¹ Entre las series que citan o revisitan la dictadura como tema o escenario pueden mencionarse La batalla de Malvinas (VVAA, de n°1 a n°7, inconcluso), La Triple B (Albiac/Saborido de n°1 a n°3), Perramus (A. Breccia/Sasturain de n°11 a n°18) y Sudor Sudaca (José Muñoz/Carlos Sampayo de n°1 a 11).

motivos monstruosos, mutilaciones y cuerpos deformados. Entre estas propuestas nos interesa detenernos en la portada de *Fierro* n°98 en la que emerge como tema la expresión de una forma de sexualidad no normativa.

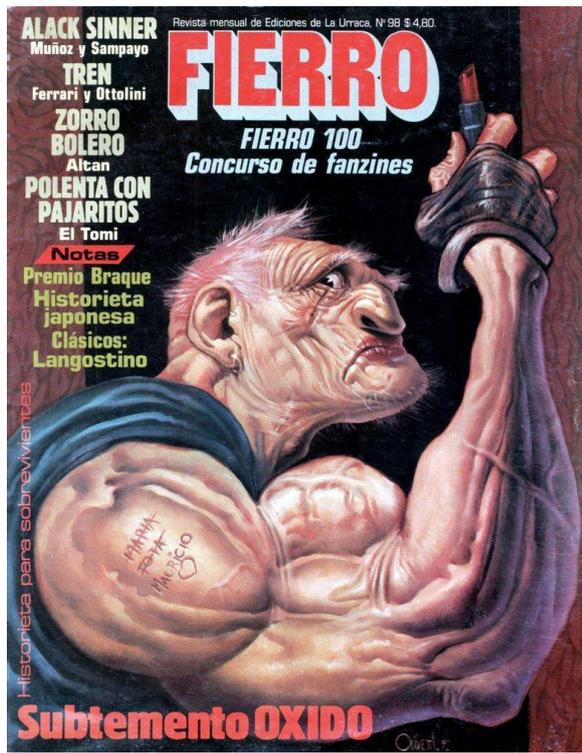


Fig. 16. Portada de Ariel Olivetti para *Fierro* 98 octubre de 1992

En nuestro análisis multimodal podemos distinguir que la figura central en este caso es la de un personaje masculino que presenta marcas del exceso: un brazo exageradamente trabajado donde los músculos son resaltados con formas abultadas y tendones y venas visibles. Es la representación de una persona que entra en la vejez a juzgar por la marcada presencia de arrugas, y podríamos decir que ha sufrido ciertos percances visibles como huellas en la cicatriz que le cruza la cara. Es la figuración de un hombre mayor hipermasculinizado, de escaso cabello que se ve blanquecino, y por su expresión disgustada podemos entender que ha sido sorprendido. Se encuentra de perfil y mira de reojo al plano frontal, sostiene un lápiz labial rojo que acaba de usar en su boca dibujada cerrada y con las comisuras hacia abajo en clara señal de fastidio. En su brazo leemos las huellas de sus amores: dos nombres femeninos tachados —María, Tota— y un nombre masculino —Mauricio— con un corazón.

Las cláusulas que brindan información verbal de la publicación rodean la imagen para no entorpecer la propuesta gráfica que parece apuntar a cierto tipo de comicidad: en

Cláusulas verbales

1. Arriba: Sello editorial, datos de la publicación, precio.
2. Título destacado en margen superior centrado: FIERRO
3. Subtítulo FIERRO 100 Concurso de fanzines.
4. Caja de Textos en margen superior izquierdo: títulos de las historietas y en letras más pequeñas nombre de autores. Se incluyen las Notas sobre novedades de la historieta (Premios, críticas, reseñas)
5. Subtítulo de la revista sobre margen izquierdo en rojo (vertical) Historietas para sobrevivientes
6. Margen inferior: Subtema Óxido
7. Firma del dibujante Olivetti
8. La imagen central tiene un texto grabado sobre el brazo: dos nombres femeninos tachados (~~María~~ ~~Tota~~) y un tercer nombre masculino sin tachar con un signo de corazón: Mauricio)

la tachadura de nombres y el uso del labial se encierra un chiste que toma como objeto de risa la posibilidad de sorprender a un “viejo marica” en lo que se representa como una salida del armario de una persona mayor que ha tenido relaciones heterosexuales fallidas y se graba ahora en su brazo su amor por otro hombre.

La paleta de colores sobre fondo oscuro resalta la figuración masculina y las contradicciones con esos signos de feminidad que se articulan como incongruentes: el rojo en los labios y el brazo en jarra que levanta el lápiz labial en lugar de un objeto pesado. Es, probablemente, la imagen de la decadencia que combina aspectos misóginos y homofóbicos a la vez y apunta a una forma en la que socialmente se conciben las sexualidades disidentes: como productos fallidos de la heterosexualidad, como el resultado detrás de una lista de fracasos amorosos y como una expresión escondida durante mucho tiempo que debe ser develada.

A partir de estos pocos ejemplos intentamos mostrar la posibilidad de pensar la emergencia, a lo largo de la primera etapa, de formas de dialogismo sexogenérico que operan con elementos de lo femenino y lo masculino en las portadas de Chichoni primero y de Olivetti después. El primer caso de portada ha sido más explorado por la crítica aunque no se lo ha vinculado con imágenes del pasado reciente. En la portada de Olivetti nos interesó explorar lo que en pocas oportunidades emerge de manera más o menos clara: cuestiones en torno a las sexualidades no normativas, especialmente en referencia a varones, ya que la homosexualidad femenina suele presentarse en los relatos como parte de una fantasía masculina heterosexual.

Nos interesa pensar qué sucede con las portadas en la segunda etapa. Adelantamos algo ya: de la primera a la segunda solo una autora consiguió rubricar ese espacio, la dibujante Alejandra Lunik, que lo hizo en la décima edición de la segunda etapa de *Fierro*. En la primera etapa las artistas plásticas Silvia Maldini y Carmen Pérez consiguieron hacer la retirada de tapa, un espacio menos visible que no existió en la segunda etapa, ya que se utilizó para publicidad. Una pregunta que sigue siendo válida, entonces, podría ser la siguiente: ¿qué barreras debían/deben sortear las autoras para publicar en espacios mixtos en los que son mayoría los autores?

Cuando *Fierro* regresa en 2006 hay una serie de demandas históricas en torno a colectivos sociosexuales que comienzan a tener eco: algunas de ellas impactan de lleno sobre las representaciones, por ejemplo, la violencia que se sucede al interior de la pareja y que termina en asesinato va progresivamente encuadrándose en el concepto de

“violencia de género” o “violencia machista”. Este cambio puede rastrearse en los medios de comunicación que abandonan la forma de referirse a estas situaciones como “crímenes pasionales” para ir hacia el concepto de “femicidio”. Claudia Laudano (2010:89) señala que estas transformaciones ocurridas en la sociedad desde la apertura democrática deben comprenderse en el marco de “iniciativas permanentes del movimiento de mujeres, publicaciones académicas críticas, normativas de diferente rango y políticas públicas discontinuas, entre otras”.¹¹²

También las demandas articuladas a partir de la reivindicación de visibilidad de sexualidades no normativas encontrarán en los últimos años eco en representaciones que se alejan de la parodia, la patologización o la tragedia en la que solían encasillarse a gays, lesbianas y personas trans. Puede considerarse, en este sentido, que suplementos como *Soy o Las 12*, en el diario *Página 12* —sello editor de la revista *Fierro* en su segunda etapa—, construyen nuevos sentidos sobre la experiencia feminista y sexodisidente en Argentina de principios de siglo XXI.¹¹³

En “Ponele la tapa a *Fierro*”, columna de “Ojo al Cuadrito”,¹¹⁴ la investigadora Laura Vazquez (2012) apunta a la diferencia entre las propuestas gráficas de la primera y segunda etapa y se pregunta: “¿por qué no hubo una tapa de Max Cachimba en la (otra) *Fierro*?”. Señala entonces que “la entrada de los jóvenes historietistas se resolvió por la única vía posible: una tensión entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo extranjero, la escuela de los maestros y la experimentación de las nuevas generaciones” (2012: 96). En estas dicotomías puede leerse una innombrada pero presente: la que invoca a lo femenino en la figuración y le niega espacio en la autoría. También podríamos

¹¹² Para contemplar los cambios en profundidad, recomendamos consultar el artículo de Claudia Laudano (2010), quien realiza una aproximación de los cambios en el paisaje mediático en torno a la violencia contra las mujeres en Argentina entre 1983 y 2009.

¹¹³ Mencionamos solo estas dos publicaciones porque también pertenecen al sello editor de *Fierro*, pero desde fines de los noventa y luego —tras la crisis de 2001— a partir de 2004 comienzan a proliferar publicaciones en torno a los derechos de mujeres, lesbianas, travestis y trans. Algunos de los trabajos críticos al respecto que relevamos son López y Quiroga Branda (2011) sobre cuatro publicaciones gráficas: *Latido* (1999-2002), *Suite íntima* (2004-2007), *El Teje* (2004-2010) y *Soy* (2008); Méndez (2017) se centra en los discursos de la revista *El Teje*, primer periódico travesti latinoamericano (2004-2010); Acevedo (2018b) menciona la experiencia de *Baruyera. Una tromba lesbiana feminista* (2007-2009). Algunas de estas experiencias incluyen lenguajes historietísticos y otras expresiones gráficas o ilustradas. Estas y otras publicaciones señalan la emergencia de discursos en torno a cuerpo, género y deseos que exploran las dimensiones políticas de la sexualidad.

¹¹⁴ Las notas de la columna “Ojo al cuadrito” y otros textos de Vazquez fueron compiladas por el sello Agua Negra (2012) en *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. “Ponele la tapa a *Fierro*” se publicó originalmente en *Fierro* n°66 edición de abril 2012 p.22.

preguntar, desde nuestra perspectiva, por qué no hubo una portada firmada por una autora en aquella *Fierro* o por qué solo una en la nueva propuesta.



Fig. 17. Portada de *Fierro* 10, agosto 2007 por Alejandra Lunik

En el número 10 —agosto 2007— se publica la única portada firmada por una autora en sus dos épocas, la de Alejandra Lunik. La portada de Lunik motivó una referencia celebratoria en el blog del periodista y crítico cultural Diego Trerotola (2007), quien vio allí una señal de apertura:

Una de las grandes virtudes de la nueva versión de *Fierro* (más modesta y acomodada que aquella que estalló en los 80) es la definitiva democratización de la tapa. Ahora, *Fierro* se aleja de la repetición de la estética pornofantástica de Chichoni, un ilustrador de talento, hábil y sutil, que marcó la primera etapa de la revista. (...) La ilustradora en este caso es Alejandra Lunik (...).

Sin embargo, lejos de la celebrada democratización, Lunik será la excepción a la regla, la única ilustradora en diez años y medio de publicación, “la elegida”, “la posible reemplazante de Maitena” y otras formas de marcar un espacio singular.

A pesar de estas restricciones, algunas portadas que ponen en circulación figuraciones de lo femenino en esta etapa pueden servir para ilustrar un cambio en la política de representación que, como bien señala Vazquez, no se pueden adjudicar sólo a “climas de época”.

Las figuraciones de lo femenino en las portadas de una y otra época pueden darnos algunas pistas de las transformaciones operadas. En ese sentido, puede ser útil abordarlas

preguntándonos: ¿cómo se transforman esas figuraciones de lo femenino? ¿En qué se diferencian las figuraciones femeninas de la segunda etapa de las que se pusieron en circulación en la primera?

En primer lugar podríamos señalar que —además de disminuir la cantidad de portadas con mujeres semidesnudas atrapadas en máquinas— hay nuevas figuraciones que podemos llamar “protagonistas” a las que reconocemos: ellas tienen nombre. Esto diferencia algunas “chicas de tapa” de la primera *Fierro*, en la que podíamos ubicar las figuraciones femeninas en un universo de luchas medievales, en distopías de rasgos futuristas o fantásticos, con mujeres de acción, exponiendo su cuerpo a la violencia como víctimas o luchadoras, pero siempre en carácter de heroínas anónimas.

En algunas de las portadas que emergen en la segunda etapa, en cambio, reconocemos a Dora (portada de *Fierro* 27 enero 2009), a quien Ignacio Minaverri nos hizo conocer como una espía cazanazis en el Archivo de Berlín (desde *Fierro* 14 en diciembre de 2007); se nos presenta en las portadas de *Fierro* 41 a Geneviève Junot, la novia gitana de Dora (ahora en Francia); y en *Fierro* 42 Lucas Varela nos presenta a Sasha, el personaje punk y bisexual de “Sasha despierta”, la historieta que dibujó con guión de Carlos Trillo.

La serie “Noelia en el país de los cosos” de Ignacio Minaverri tuvo tres portadas: en la primera vemos a la gigante Sähkökitara en acción protegiendo a Noelia (*Fierro* 87); en la segunda, la hermana sirena de Sähkökitara, Kalmari, sonrío y mira de frente al lector (en *Fierro* 89), y para el cierre de la saga tenemos a Sähkökitara nuevamente en posición de lucha (*Fierro* 94).

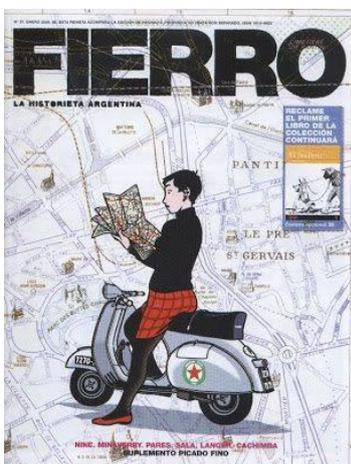


Fig. 18. *Fierro* 27 (enero, 2009)
Por I. Minaverri

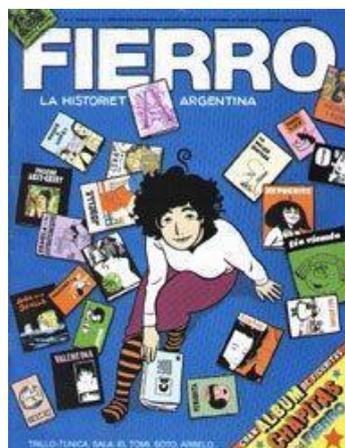


Fig. 19. *Fierro* 41 (marzo, 2010)
Por I. Minaverri

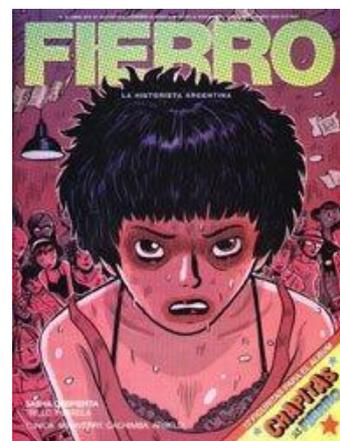


Fig. 20. *Fierro* 42 (abril, 2010)
Por Lucas Varela

Estas portadas conviven y comparten espacio con otras que hacen uso de lo femenino de manera similar a la que era habitual en los años ochenta: el cuerpo femenino desnudo, anónimo y expuesto, por ejemplo en los trabajos de El Tomi —aunque no exclusivamente en sus propuestas—; pero el hecho de que exista otro registro puede entenderse como una novedad.

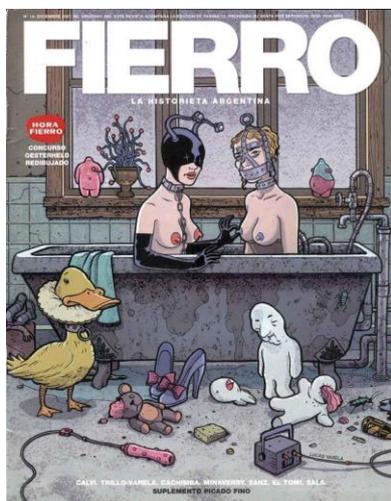


Fig. 21 *Fierro* 14 (diciembre 2007) Lucas Varela

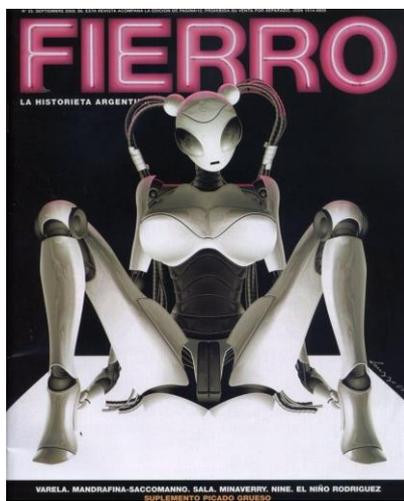


Fig. 22. *Fierro* 23 (septiembre 2008) Scuzzo

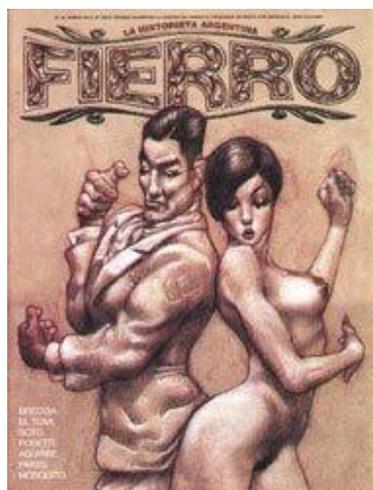


Fig. 23. *Fierro* 39 (enero 2010) El Tomi

Las portadas en donde lo femenino es protagónico presentan personajes que devuelven la mirada al lector; una de las portadas de la serie “Angela della Morte” de Salvador Sanz en *Fierro* 49 —noviembre 2010— muestra a Ángela casi de cuerpo entero, suspendida —lo que equivaldría en la historieta al estado de reposo— pero no, no se encuentra “fuera de servicio”, sino que busca atenta al lector, al que interpela con la mirada en una posición desafiante.

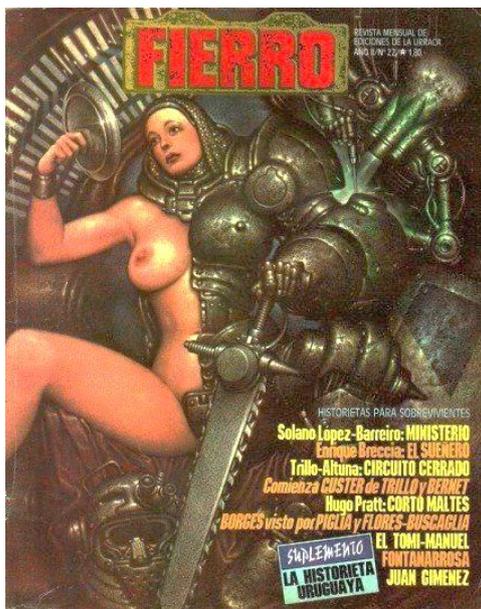


Fig. 24. *Fierro* 22 (junio de 1986) por Chichoni

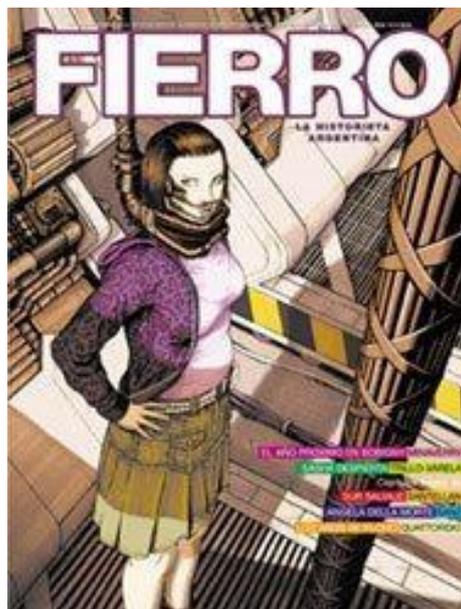


Fig. 25. *Fierro* 49 (noviembre 2010) por Salvador Sanz

En segundo lugar, entonces, subrayamos el trabajo que se realiza en torno al decir y al mirar de estas protagonistas, que adquiere mayor relieve. La mirada de las figuraciones femeninas en la tapa buscando el contacto con el lector es novedosa, en contrapunto con las propuestas de la primera época.

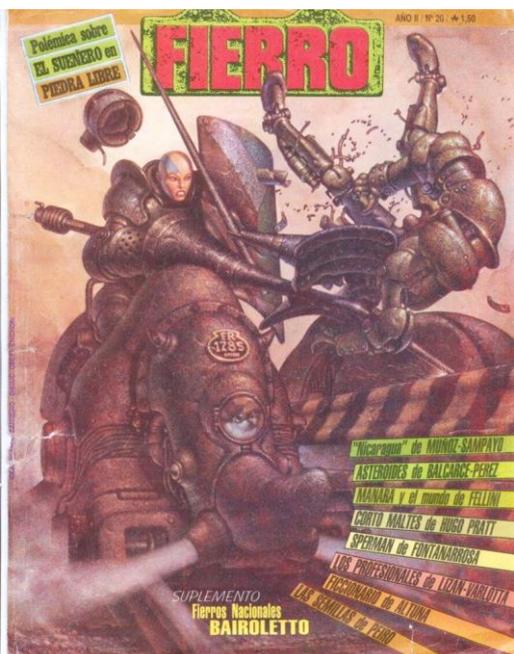


Fig. 26. *Fierro* 20 (abril 1986) por Chichoni

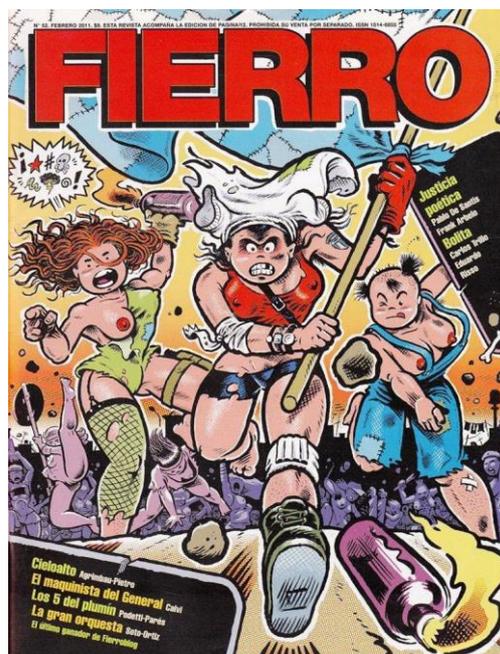


Fig. 27. *Fierro* 52 (febrero 2011) por Diego Parés

Y la cantidad de protagonistas femeninas en las series es una novedad también: en la primera etapa, el personaje de Custer, la actriz devenida investigadora y seguida por cámaras por toda la ciudad —guión de Trillo y dibujos de Jordi Bernet— podría haber sido una posibilidad semejante a las protagonistas de estas portadas. Las mujeres dibujadas por Patricia Breccia en “Sin novedad en el frente”, aunque escapaban al estereotipo vigente, eran más bien anónimas; haciendo un esfuerzo se puede recordar a Rita y Gina, personajes de “Barrio Chino” de Maitena, pero la impronta de las protagonistas que se despliegan en esta etapa las recorta nítidamente por sobre esas y otras propuestas.

En tercer lugar, emergen situaciones que registran la participación y el discurso reivindicativo de mujeres como colectivo. Se trata de situaciones que se vinculan estrechamente con cambios en el orden de la representación. Podemos señalar dos portadas donde este discurso que ficcionaliza demandas feministas se hace patente y plasma voces críticas en torno a la representación de lo femenino: una firmada por Diego Parés en *Fierro* n°52 y otra firmada por Lucas Varela en *Fierro* n°74.

La portada de Diego Parés coincide en el mismo número con la columna crítica “Channel n° 5” de Laura Vazquez. En su columna de “Ojo al cuadrado”, Vazquez problematizará la representación de las mujeres y la participación de las autoras en el campo historietil. Señala allí la impropiedad de revistas “hechas por y para mujeres”, ya que —argumenta— la existencia de autoras en talleres y espacios resulta una promesa que rendirá su fruto en un futuro cercano. Advierte además que, de hecho, las representaciones femeninas más novedosas vienen de la pluma e imaginación de un autor, Ignacio Minaverry, por lo que sanciona cualquier demanda específica en términos de género en el espacio creativo.

En esta oportunidad el editorial no hace referencia ni a la portada con la horda de mujeres que arrojan elementos al lector ni a la columna de Vazquez, en lo que parece ser un número temático, pero podemos seguir la pista a través de otros textos que sí apuntan desde otros espacios afines en el mismo sentido: por un lado, el texto de Lautaro Ortiz en su columna de *Página 12* “Cuando las mujeres reivindican su lugar”. Allí, el jefe de redacción vuelve a sostener aquello que dijera Sasturain en su editorial de *Fierro* n° 42, “Las chicas de ahora / La hora de las chicas”: que el protagonismo está en la representación dibujada y no en la creación autoral. Escribe Ortiz:

No es casual que la revista *Fierro* haya elegido a esas mujeres enfurecidas, sexualmente rabiosas, de armas tomar, como tapa para la edición 52, que sale mañana junto a este diario. Si se tiene en cuenta el

papel de la mujer en la historieta argentina se justificaría el gesto de bronca de esas chicas –magistralmente creadas por Diego Parés–, y hasta se podría suponer que este número trata de aplacar los ánimos. Pero no es así, la *Fierro* de este mes no viene con lo femenino en la costura, pero sí en el contenido. Para ser más claro: la única mujer que revela el sumario es la investigadora Laura Vázquez, quien precisamente se encarga de tirar la primera piedra en su columna “Ojo al cuadrado”. (Ortiz en *Página 12* del 11/02/2011)

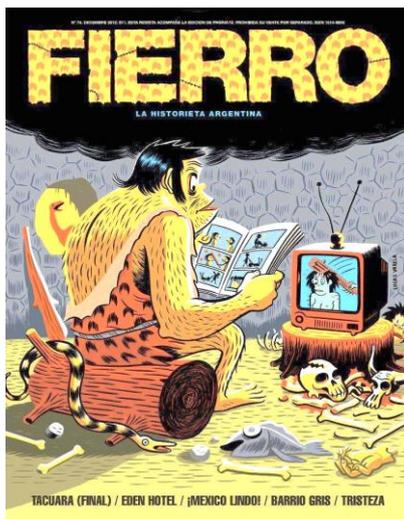
Por otro lado, en el espacio promocional del blog que anuncia la edición de ese mes, habrá otra interpretación sobre las enojadas mujeres en tapa:

Esas mujeres que se le vienen encima con palos, molotov y chapas, vienen por usted, se cansaron de usted, de vos y de ellos. La historieta –aun con la bandera remendada, aun cuando tanta pilcha humilde no alcance para tapar sus tetas– se defiende con el cuerpo. (...) ¿Sabe una cosa? No son mujeres eso que está mirando. Es bronca, mucha bronca acumulada... (“La culpa la tiene usted / *Fierro* 52).

En un tono acusador, el blog responde a críticas que señalarían las carencias de la revista y les hablaría a quienes no producen historieta y marcan los errores. Hay que puntualizar que la revista de febrero, con la tapa de las mujeres enojadas y la columna sobre la innecesariedad de revistas o mesas de mujeres, coincide con el momento en que se anuncia la edición del primer número de *Revista Clítoris*, que en diciembre había obtenido el financiamiento para la producción de cuatro números de una revista de antología de historietas que contemplara la producción de las autoras y la representación de lo femenino en las historietas desde una perspectiva feminista.¹¹⁵

Otra portada que dialoga con las demandas del movimiento de mujeres es la que realiza Lucas Varela en *Fierro* n° 74 y que pone en página la trama discursiva que naturaliza la violencia partir de la construcción mediática de los acontecimientos.

¹¹⁵ Diego Parés expresó sus motivaciones para realizar la tapa: sostuvo “que quería hacer una historieta (...) con unas chicas que fueran las presidentas del mundo, una negra, una china y una rubia, tipo ángeles de Charly pero hot, en joda. Y me puse a hacer ese dibujo que después fue la tapa. Esa tapa tiene que ver con: los estallidos esos de Villa Soldati, [diciembre de 2010] más el lugar de la mujer hoy en el mundo, con nuestra presidenta como ejemplo. En el medio de eso, mientras hacía la tapa, leí en Clarín una nota a la revista *Clítoris*”. (Extraído de comentarios en la entrada “Se vienen las chicas”, blog del periodista de *Página 12* especializado en historietas, Andrés Valenzuela, con motivo de la salida de *Clítoris*. Disponible en <https://avcomics.wordpress.com/2011/04/27/7574/>)



Los modos verbales son económicos.

1. Título
2. Sello editor /n° y mes/ precio
3. Subtítulo
4. Nombres de las historietas al pie de la imagen.

Fig. 28. *Fierro* 74 (nov 2012) por Lucas Varela

La portada es explícita respecto a la denuncia sobre la violencia contra las mujeres, señala un espacio y visibiliza un perpetrador: se lo representa como un “cavernícola” al estilo de los picapedras, donde elementos de la actualidad como la televisión o la revista se trasladan al pasado de los primeros homínidos. La tapa muestra la escena posterior al crimen. Podemos señalar que el modo visual apela a la caricaturización con una paleta de colores intensos, un rasgo que podría considerarse humorístico pero se trata de un humor patibulario. LaCapra (2008:199), en su estudio sobre *Maus* de Art Spiegelman, da cuenta de este tipo de humor como aquel “[...] saturado por una ironía amarga, disruptiva (no suspensiva) y alejado de todo rol reconciliador, armonizador y amable. Esta clase de humor queda tensamente atrapado entre la melancolía y el duelo y varía sus formas de negociar sus intrincadas relaciones”. La representación del cuerpo asesinado en la portada no es espectacular al apartarse de un registro realista y asumir el lenguaje más cercano al humor gráfico: el menor grado de iconicidad produce cierta distancia aunque no puede dejar de mostrar, sin embargo, que la cabeza mafaldiana detrás del televisor está cercenada del cuerpo. El personaje que ocupa el primer plano de la página, que imaginamos es el asesino, se encuentra leyendo una historieta en la que golpean a una mujer mientras en el televisor repiten la misma escena.

La elección del momento posterior al crimen también puede ser entendida como un recurso que permite distanciarnos de la escena: no muestra la acción sino que reconocemos que ha sucedido algo antes y vemos el momento posterior en el que el cuerpo descuartizado comparte espacio con otros restos de huesos y animales muertos. De esa forma, el personaje que lee historietas donde matan y tiene de fondo un televisor

que muestra en la pantalla otro crimen contra una mujer es en realidad un cavernícola que, reconocemos, habita nuestra época. La portada que firma Varela plasma la denuncia social sobre la naturalización de la violencia contra las mujeres. Este tipo de portada es rupturista con respecto al uso tradicional que se les dio a las portadas de revistas de historieta.¹¹⁶

Algunas discusiones que cruzan las dos épocas

Entre una y otra época se tejen distintas discusiones en torno a la propuesta. ¿Cómo pensar la emergencia de “lo femenino” en una revista de historietas para adultos destinada mayoritariamente a un público heterosexual masculino? La respuesta de Pablo De Santis (1992:79) en “Mujeres de uno y otro lado del papel” no deja mucho espacio:

Las revistas de historietas serían el horror de las feministas. Género escrito por y para hombres, la historieta deja entrar a la mujer solamente para decorar las páginas y para poner en marcha todo lo que sugiere el rótulo “historietas para adultos”. El mundo de la aventura ha sido siempre un mundo masculino.

La ausencia de autoras en la publicación fue expuesta por la revista en la sección “Lectores de Fierro”, en la forma de un intercambio en *Fierro* n° 12. Allí se publica una carta adjudicada a Adriana Lacoste de Mendoza, quien luego de felicitar a la revista, agrega:

(...) quiero darles un punto de vista que seguro está apoyado por la totalidad del sector femenino de lectores de vuestra revista, ya que en ella muestran una característica de nuestra sociedad: la consideración de la mujer única y exclusivamente como un objeto sexual (*Fierro* n°12, agosto 1985, p. 20).

La respuesta de la revista -en el mismo número- puede leerse como un adelanto de la incorporación en ciernes de autoras a la publicación:

Adriana, esperamos que muy pero muy pronto pasemos de la mujer como objeto sexual que suele proliferar, aunque no exclusivamente en nuestra revista, a la mujer como sujeto creador y dibujador: habrá novedades. Gracias y un beso de sujeto a sujeto (Ídem).

La respuesta nos permite pensar en tres cuestiones posibles de abordar: primero, la representación sexista, es decir, “la mujer única y exclusivamente como objeto sexual”

¹¹⁶ En la tercera etapa de *Fierro*, a dupla Scalerandi-Souto está explorando en las portadas una resignificación de cuadros clásicos del canon pictórico nacional, reversionando y adaptando las propuestas en una especie de denuncia que apunta a la actualidad. Este uso de las portadas como espacio de arte político puede vincularse con el uso novedoso que hizo Varela en esta tapa.

podría reclamar otras representaciones, otras corporalidades, otros protagonismos. La revista, en cambio, responde en torno a las autorías, “la mujer como sujeto creador y dibujador”; este es entonces un segundo elemento a tener en cuenta: quién narra/dibuja. En este sentido habrá algunas iniciativas para incorporar a las autoras a la revista, tal como expresa la respuesta. El tercer elemento es la voz demandante de “la lectora”, así en singular, cuando en realidad pueden rastrearse en diferentes números y momentos distintos reclamos de lectoras a la publicación, que también son suscritos por otros lectores. La revista reconoce las demandas —en varias oportunidades las hará audibles/visibles— como reclamos de género en tanto les atribuye voz de forma singular y en carácter excepcional en el masculino mundo de las historietas.

La publicación, ya en el número posterior a la carta, en *Fierro* n° 13, muestra la contribución gráfica de Cristina Breccia: la revista incluye una foto suya dibujando en el índice y le da la bienvenida en el editorial: “Que la tristeza por las páginas perdidas (...) no nos impida ver el esplendor clásico de la bienvenida **Cristina Breccia** en ese cierre a todo color que es la apertura tan esperada a esas minas dibujantes que se hacían rogar...” (Editorial de septiembre de 1985, en *Fierro*, n° 13, p. 8, negritas en original).

Cristina Breccia —de familia de historietistas— publica por única vez en la revista una historieta con guión de Norberto Buscaglia, su pareja; será su hermana Patricia —quien se suma a la publicación a partir de *Fierro* n°14— la autora que publique de manera más continuada en esta primera etapa de la revista, primero junto a Sasturain, su pareja en esos años, y luego como autora integral con “Sin novedad en el frente” y otras historietas unitarias. Sus últimas contribuciones serán con guiones de Norberto Buscaglia y de Guillermo Saccomanno.

Las discusiones en torno a la historieta nacional que se dan en la sección de cartas también permiten leer una discusión en términos de género. En el correo de lectores de la edición 29, la revista decide reproducir dos cartas. La decisión editorial de mostrar las dos posiciones frente a la pregunta “¿qué es la historieta nacional?” delinea toda una serie de tensiones que atraviesan la revista. La primera carta, firmada por Roberto Lovato, señala:

Señores, pónganse de pie. Desde aquí proclamo ISLAS II [se refiere al unitario sobre Malvinas publicado en *Fierro* 27 con dibujo de Marcelo Pérez sobre un guión de Emilio Balcarce] como la mejor historieta del año, y no sé si la mejor que leí en mi vida. (...) Con Patricia todo sigue sin novedad en el frente. Que vuelva a hacer Museo con el bocho de Sasturain que andaba mejor. Ya nos cansamos de Sol de Noche, Patri. No te repitas.

(...) Custer tiene buen argumento pero es extranjerizante al mango. Por qué si Trillo nombró Alphaville, y otras ciudades cinematográficas, no incluyó el Mi Buenos Aires querido que alguna vez cantó y filmó Gardel (¿nacionalista yo? para nada). Me di un atracón con el Mate Cocido. [sic] Peiró es sensacional, lástima el guión, flojito. (...) A ver, ¿qué puedo inventar como polémica digna de Con un Fierro? Que se extraña al Chichoni, que el Corto se hace laaaaaarguiisiiiiimooooo, que se extrañan los pechos, culos y tetas de Altuna, bueno, no de él, de sus historietas. [...] (Carta reproducida en Fierro 29 sección Lectores de Fierro p. 20)

Algunas aclaraciones necesarias: el lector se refiere a varias historietas en una extensa carta de la que hemos seleccionado algunos pasajes. En primer lugar, menciona una historieta autoconclusiva de cuatro páginas sobre Malvinas, que considera hiperbólicamente “la mejor historieta del año” y de su vida.¹¹⁷ Luego, hace un juego de palabras que apunta a la única autora que está publicando en *Fierro* en ese momento: Patricia Breccia y su serie que, ya dijimos, la tiene como autora integral, *Sin novedad en el frente*.¹¹⁸ La llama por el nombre de pila primero, descalifica su trabajo, le aconseja que vuelva a publicar con “el bocho” de Sasturain que en ese momento —además de ser jefe de redacción de la publicación— es pareja de la autora y finalmente, en un tono paternalista que invoca un colectivo (“ya *nos* cansamos”, afirma), la llama por el hipocorístico “Patri” y le impone: “no te repitas”. La siguiente admonición es para el único personaje femenino que tiene protagonismo en esta etapa: el personaje de Custer de la serie homónima de Carlos Trillo y Jordi Bernet, debido a que presenta escenarios y nombres alejados de la realidad nacional que la historieta expresaría.¹¹⁹ Por la misma razón festeja la historia de Mate Cosido que sale en el Suplemento “Fierros Nacionales” con un texto introductorio de Hugo Chumbita, junto a la historieta de doce páginas en blanco y negro guionada por Sergio Almendro y dibujada por Peiró, que narra las andanzas de un gaucho matrero. Menos consideración tiene con las aventuras del Corto que rinde culto a la amistad masculina. Para finalizar, reclama más desnudos femeninos

¹¹⁷ Abordamos esta y otras historietas sobre Malvinas en el análisis sobre espacialidad en la tercera parte de esta tesis.

¹¹⁸ Para la edición en la que se publican las dos cartas (*Fierro* 29), había comenzado a ilustrar el correo de lectores María Alcobre (*Fierro* 27) y estrenaba su primera historieta Maitena (en Subtema Óxido de *Fierro* 28). Para la edición 27 a la que se refiere el lector, había publicado por única vez Cristina Breccia en *Fierro* 13 y Patricia Breccia había iniciado su trayectoria en la revista con Museo, con guiones de Juan Sasturain en *Fierro* 14, y sus unitarios de Sin novedad... a partir de *Fierro* 22.

¹¹⁹ Una posición similar a la del lector la podemos encontrar en Norberto Galasso (2008: 36), que en *¿Cómo pensar la realidad nacional?: crítica al pensamiento colonizado* cita el primer editorial de Arturo Arroyo en la revista *Pucará* n°1 (julio de 1985) que dirigía y se proponía como una revista de historieta nacional hecha por argentinos sobre temas y escenarios identificados como nacionales (se publican varias historietas vinculadas a la guerra de Malvinas y la historia nacional).

de la pluma de Chichoni y Horacio Altuna. Podríamos decir que, además de la posición que el lector reconoce como nacionalista, sus expresiones expresan una forma de chauvinismo con fuertes componentes sexistas o machistas.

Lo que llama la atención es que la revista decide publicar en el mismo espacio una segunda carta que produce aún más contraste con la posición de este primer lector. La segunda carta está firmada por Carlos Suárez y recuperamos también algunos pasajes de ella:

[...] los que tenemos entre veinte y veinticinco años (...) somos ingenuamente prepotentes, todavía creemos en la paz, somos conscientes de holocausto nuclear y de las “reganiadas”, no creemos en la mujer como objeto sexual aunque nos cuesta desprendernos del machismo y “El exilio de Gardel” se nos traspapela con “The Wall”. Todo este preámbulo (...) conduce al tema de “lo nacional”. ¿Qué carajo es “lo nacional”? (...) En la historieta lo nacional se desdibuja y eso reconforta porque siendo creada (argumentada y dibujada) por jovatos en su mayoría, el desdibuje es adolescente... ¡Es nuestro, es pibe! (...) Se desdibuja en el buen sentido. Se desdibuja teniendo en cuenta que el “dibujo” anterior es el himno creado por cipayos gorilas, Videla, Rivadavia, Sourrouille, Roca, Braden. (...) La historieta nacional es EL SUEÑERO, pero también es TIME OUT, que tiene título “anglosajón” y su creador vive en otro país [se refiere a Horacio Altuna, radicado en Sitges, España]. Es ABSOLUTAMENTE argentino y sudaca SUDOR SUDACA, ALACK SINNER, EL BAR DE JOE y TENOCHTITLAN [Obras de la dupla Sampayo-Muñoz, radicados en Barcelona y Londres respectivamente] (...) A los que nos parieron entre 1960 y 1966, nos gusta tomar mate amargo escuchando a Sting, té a las cinco con scones leyendo a Oesterheld. Y eso también es nacional. ¿O no? (*Fierro* 29 / Enero 1987 p. 20-21, mayúsculas en el original)

Este segundo lector al que la revista pone en diálogo con la posición anterior pareciera señalar un recambio generacional y una reconfiguración en las relaciones de género que se está produciendo por esos años ochenta.¹²⁰

La revista apenas interviene al final de las dos largas misivas y apunta: “Entre Lovato y Suárez se perfilan dos extremos en cuanto a la concepción de ‘lo nacional’. El clásico proveniente de los años ‘50, y el contemporáneo, que intenta ser integrador, digeridor de influencias varias, caldo de cultivo en suma. **Fierro** está con los dos”.

Di Meglio, Franco y Aras (2005:108) señalan la discusión sobre lo nacional como un núcleo de tensión que se va diluyendo en los últimos años de la publicación: “Hacia fines

¹²⁰ Santiago Insausti y Pablo Ben (2017) difieren de la cronología aceptada en la historiografía sobre sexualidades en Argentina, que considera a los años sesenta y setenta como bisagra entre “lo tradicional” y un momento posterior supuestamente más “liberado”. Sostienen, en cambio, que los años ochenta fueron claves en la reconfiguración de las relaciones de pareja, la estructura familiar y los cambios en las homosexualidades (Insausti y Ben, 2017: 29-48).

de los 80 y con toda claridad en los 90, este fuerte lugar clave que 'lo nacional' ocupa en Fierro va desdibujándose y perdiendo sus contornos más definidos". Desde nuestra perspectiva, la tensión no se diluye ni desaparece, sino que muta y emerge en otras dicotomías, tal como es notable en las dos cartas que decide mostrar la publicación en enero de 1987 y que encadena nudos solidarios entre clásico-nacional-sexista, por un lado, y moderno-integrado-nosexista, por otro.

Con respecto al sexismo en las historietas podemos decir que la revista no oculta los cuestionamientos, sino que los expone. En una carta posterior, en la edición 39, el tema vuelve a ser objeto de polémica: el disparador son unas historietas de Altuna que se publican en el pliego central, a color. Se trata de cuatro historietas ("Deseo", "Lluvia", "Voyeur" y "Regresos") que el autor había publicado en *Playboy* y que *Fierro* decidió republicar en continuidad (*Fierro* 37 a 40 de septiembre a diciembre de 1987).

En el Correo de Lectores de *Fierro* 39, la publicación exhibía la carta de una lectora que firmaba como Marina Farías. Bajo el título "Cartaza con un Caño", la revista tomaba nota de la recepción de la obra de Altuna:

A la redacción de la revista **Fierro**: La historieta **Deseo** de Horacio Altuna que aparece en el n°37 de la revista es una apología de la violación apenas disfrazada. Cuenta por enésima vez el mito de que las mujeres nos pasamos la vida esperando que alguno nos haga el favor de violarnos para saber lo que es el sexo, y de que los mejores amantes son los sádicos, porque las mujeres cuando somos mujeres normales, somos masoquistas. Como el psicoanálisis se encargó de justificar "científicamente" ese mito, cualquier pelotudo del siglo XX puede repetirlo sin dejar por eso de ser progresista, moderno, posmoderno y hasta partidario de la liberación nacional. (*Fierro* 39, p. 19, negritas en el original)

La carta es extensa y se publica completa. Concluye diciendo: "... el porno de Altuna es fiel a dos taras muy nacionales: la impunidad de las violaciones (todo un deporte nacional) y la profunda mala fe machista, que ejerce su terrorismo porque le aterroriza a su vez la posibilidad de que el deseo femenino emerja alguna vez, libremente". La revista responde al pie de la carta y ensaya una justificación:

Altuna no pretendió describir el "Arquetipo del Deseo Femenino". Lo que hizo fue presentar un comportamiento típico de la histeria femenina, el "juego de la violación" (según la terminología de Eric Berne), en el que entran tanto la mujer protagonista (ella sabe que el vestidor es visible parcialmente desde afuera y que hay un viejito figgoneando) como el desesperado "violador", en realidad también un histérico. La confrontación, creemos, da lugar a una historieta que no es, exactamente, feminista (*Fierro* 39, diciembre de 1987 p. 19).

La revista reconoce lo planteado por la lectora, al punto de incurrir en el psicologismo con el que ésta acusa a cierto progresismo. Esta polémica continúa en el espacio de lectores hasta, por lo menos, el número 47 (siete meses posteriores al último episodio de la serie de Altuna), con ataques y defensas al autor y su obra calificada por lectores y lectoras como “pornográfica”.

Pablo De Santis [en entrevista personal] relata que este tipo de interpelaciones no quedó solo en cartas enviadas a la redacción, sino que en alguna oportunidad se tradujo en grupos feministas reclamando en las oficinas por el carácter sexista de algunas historietas: se refiere puntualmente al trabajo de El Tomi, que en series como “El Desmitificador argentino” ha plasmado escenas de fuerte carga misógina y transmisógina.

Mucha muchacha: autoras y lectoras

El Subtema Óxido significó la puerta de entrada para muchos autores y algunas autoras. Entre los Especiales de Subtema Óxido encontramos dos iniciativas que nos interesa destacar, que reúnen la producción de las autoras —“las minas”— de la revista.¹²¹

En las dos oportunidades la publicación creó espacios específicos para las autoras. En *Fierro* n° 39 (Subtema Óxido/18), se convoca a Patricia Breccia, Maitena y María Alcobre para tematizar especialmente cuestiones en torno al cuerpo de las mujeres.

Maitena había publicado previamente en el *Subtema Óxido* de *Fierro* 28 y “Hay veces que te odio...” es su segundo trabajo. Luego mostrará algunos unitarios (Historias por metro y algunas historietas autoconclusivas) y, con guión de Juan Martini, la serie “Barrio Chino”. María Alcobre publica en el Especial Minas una historieta de dos páginas que se titula “Delirio Atómico” y en la publicación realiza otras incursiones que se interrumpen cuando deja Argentina. Llegan a publicarse algunos episodios de “Club del Progreso” con guión de Pablo De Santis e ilustra por brevísimo tiempo la sección de Lectores. Ambas vuelven a ser publicadas en la segunda etapa de la revista: Maitena, apenas en los dos primeros números y Alcobre, con mayor recurrencia, presentará “La Nena” y otras historias autoconclusivas.

¹²¹ El término “minas” es un vocablo común en el lenguaje coloquial de los años ochenta que daba cuenta de la herencia del lunfardo tanguero en el habla cotidiana. En el lunfardo de los años veinte y treinta en Buenos Aires se refería de esa manera a las mujeres, especialmente a aquellas asociadas a los espacios prostibularios. En los años ochenta, sin embargo, puede rastrearse este término también en la primera exposición de arte feminista y arte hecho por mujeres en la muestra “Mitominas” (1986) y “Mitominas II” (1988). Ver Rosa (2014).

La tercera autora que publica en el Especial Minas es Patricia Breccia con “El plumín... ¿ovula o no ovula?”, una historieta de dos páginas en blanco, negro y toques amarillos que problematiza el lugar de las autoras de historieta en espacios dominados por varones. Una autorrepresentación de la autora frente al tablero intenta pensar “una historieta para una sección de mujeres...dirigida por hombres”. Breccia es la autora que más publica en la primera y segunda etapa de la publicación, y además amadrina la revista *Clítoris*, donde se reeditan algunos de sus trabajos de los años ochenta incluyendo “El plumín... ¿ovula o no ovula?”, que casi veinticinco años después no había perdido vigencia.



Fi. 29. *Fierro* n° 39 (noviembre 1987). “El plumín... ¿ovula o no ovula?” por Patricia Breccia en *Óxido/18* “Especial Minas” p. 96

Un segundo Especial en *Fierro* N°65 (Subtema *Óxido/42*) presenta un grupo de autoras noveles. La enumeración puede ser ilustrativa de las dificultades de forjar genealogía que conlleva el arte hecho por mujeres: la tapa del Subtema pertenece a Carmen Pérez, autora que además de esta publicación dibujó guiones de Pablo De Santis;

le sigue una página de Natalia Forcat, quien colaboró con la publicación en varios números; luego está la dupla que firma Wanda y Claudia B. (imposible rastrearlas o saber quiénes son); Paula Socolovsky (actualmente artista plástica), Sandra Guascone (artista plástica); la dupla María A. Obaya y Silvia Maldini (guionista y dibujante, también derivaron a otros espacios de creación) quienes deben su inserción en la revista a la Bienal de Arte Joven; también se encuentra la dupla de Adriana Cerrotti y S. Nanni (de quienes solo tenemos noticias de su dibujante, quien se dedicó a la plástica) y cierra el especial Florencia Martínez (sin más referencias). Alguna dupla, como la de Silvia Maldini /Alejandra Obaya, fue formada por la publicación a partir de la selección de artistas para la Bienal de Arte joven, o María Gabriela Focadell, que se suma los últimos números de la revista (luego de ganar espacio en la Segunda Bienal de Arte joven), intentarán publicar sus trabajos en la década de los noventa pero no se convertirán en referentes. Sus aportes se pierden, por lo que la historia de las autoras vuelve a empezar siempre de cero: se cuenta que había una autora profesional y que luego vinieron las fanzineras que se inician a fines de los noventa, con un incremento considerable a partir de internet desde dos mil cinco. Pero entre los años ochenta y noventa se perdió una generación de autoras que no pudo llegar a construir genealogía, entre otras cosas porque se convierte en una tarea ardua rastrear la trayectoria posterior de las autoras publicadas por única vez, ya que algunas de ellas firmaron con seudónimos o sus nombres resultan de difícil ubicación.

Cuando *Fierro* regresa en 2006, Maitena, Patricia Breccia y (desde el segundo número) María Alcobre fueron de la partida pero — tal como sucedió con el Subtema Óxido— sería el Suplemento Picado Fino el espacio más permeable para el ingreso de nuevas autoras: Caro Chinaski participa en el Suplemento que en la edición 12 coordina Lucas Nine, luego Chinaski y Clara Lagos participan en el que se dedica a Historietas Reales y Chinaski coordina un Suplemento en el que invita a Clara Lagos, Delius, Powerpaola, además de Mosquito, Ernán Cirianni y Fran Vega. Fernando Calvi coordina un Picado Fino en el que invita a Kioskerman, Sole Otero y Jazmín Pisaco; el que coordina Salvador Sanz hace espacio a Keki, y en el que coordina Ariel López V. se muestra el trabajo de dos autoras, que trabajan en dupla: Mónica Salerno y Marina Muñoz.

Pero estas autoras de la nueva generación no publicarán entre las historietas habituales de la revista. En esta segunda época, solo dos duplas de autoras consiguen unas páginas pero no logran publicar por segunda vez. Nos referimos al capítulo único de “Ana, un mosquito y un enano” de Laura Vazquez y Alejandra Lunik (*Fierro* 12, octubre 2007)

y a las guionistas de “El Vástago”, Gabriela Cabezón Cámara y Selva Almada, con dibujos de Iñaki Echeverría (de la edición 94 de agosto 2014 a la 108 de octubre de 2015).

El otro espacio en el que ingresarán las autoras en esta segunda etapa será (en calidad de invitadas) un Suplemento Especial que lleva por nombre “Flores”, en *Fierro* n° 69, y que replica la experiencia de “Minas” y “Nuevas Minas de Fierro” en el Subtema Óxido de los ochenta.

Pero antes de avanzar, recapitulemos al momento en el que Juan Manuel Lima escribe su balance de la publicación en la celebración de los cien números en diciembre de 1992. La reflexión del director de arte da cuenta de cierta conciencia respecto de estos espacios masculinizados. Expresa Lima:

A mitad del año '84, dos sombritas éramos (somos), Juan Sasturain y yo en la oficina de la calle Salta. (...) Desde ese entonces, la mejor historieta argentina fue mostrándose con una indeleble pátina ferrosa. (...) se fueron creando las obras que marcan una década. Avanzamos con otras estéticas, otras temáticas, otra ideología. Tuvimos a veces un inevitable olor a bilis, y otras un imperdonable olor a bolas.

En 1992 esa *imperdonable* ausencia de autoras podía ser entendida bajo la idea de que no había o de que no estaban interesadas en mostrar su trabajo. Eso es algo que podríamos discutir si tenemos en cuenta la experiencia de autoras como Silvia Maldini, quien señala lo difícil que era, por un lado, ver que el espacio se reducía siempre a una o dos páginas y, por el otro, que el nivel de excelencia para las autoras parecía ser más elevado que para los autores.

La idea de que las autoras no publican porque no se acercan, no están interesadas en mostrar su trabajo o simplemente no existen desconoce las barreras que efectivamente franquean para publicar: “vos ibas a la redacción y sí, entraban y salían pibes que iban a mostrar su trabajo, pero una no podía hacer lo mismo: ir y quedarse o “entrar a la barra”, una llevaba un sobre, dejaba el material y se iba, confiando que alguien lo viera”.

Para imaginar las barreras que las autoras deben atravesar en los espacios donde la presencia mayoritaria de autores, editores y lectores comparte un código, chistes, gustos y se traban relaciones de amistad y trabajo, este fragmento de relato de viaje de Carlos Nine puede ser ilustrativo. Salió publicado en *Fierro* 94 como reseña del Festival de Treviso. El dibujante relata el paisaje, las comidas, los encuentros y las charlas con colegas como un corresponsal de la publicación. La nota se llama “Anclado en Treviso” y Nine

cuenta allí su experiencia en el festival de Italia al que fue invitado junto a Robert Crumb, Aline Kominsky, Art Spiegelman, Gilbert Shelton y otros dibujantes. Escribe Nine:

Crumb no pudo venir, pero mandó a su mujer. Portaba un lindo video de él, y el lindo trasero de ella. [...] Madame K irrumpió en el recinto. Ella también es dibujanta, y de las buenas. Sin embargo estaba ahí, representando a su marido. El tintineo de los vasos, el murmullo de las conversaciones, las risotadas, parecieron decrecer. Todos habíamos leído las historietas de Robert Crumb, y sabíamos qué ocurría con las mujeres, y particularmente con sus traseros. Al igual que la serpiente bíblica una idea se enroscaba en nuestro cerebro; lenta, inevitablemente. Ella parecía intuir algo extraño, y repentinamente levantó la cabeza. Sus pupilas se dilataron. Nos recorrió con la mirada uno por uno. Nosotros, perdida ya toda pizca de prudencia, le clavamos los ojos con firmeza. Ella sabía que nosotros sabíamos... Las aletas de su nariz temblaron perceptiblemente. Se apoyó en un mueble y pareció desfallecer, como si una mano invisible la golpeará. Y de pronto, italianos, franceses, belgas, ingleses, argentinos, brasileños como obedeciendo la fatídica señal de un fantasmagórico maestro de ceremonias, gritamos a voz en cuello: “No disimule más señora Crumb, sabemos perfectamente que Robert le rompe el culo”.

La humorada refiere a la autora Aline Kominsky y por supuesto está orientada a buscar la risa en lo que se entiende como un club de varones. Cuando en 1935 la norteamericana Marjorie Henderson Buell creaba el personaje de “La Pequeña Lulú”, les ponía un nombre a estos espacios masculinizados: el club de Toby. La historieta aún los conserva y protege. A la afirmación de que no hay autoras se suma otra la de que no hay lectoras: “las chicas leen poco historieta” (Sasturain en *Fierro* 4, febrero 2007 p. 4). La persistencia de esta negación es contundente, porque lo que en 1992 podía ser un dato verificable, en 2010 sin embargo ya no era sencillo de sostener. Así lo asumía el director de la publicación en su editorial de abril de 2010 (*Fierro* n° 42):

Se podrá decir de *Fierro* —y se ha dicho— que se huele y se percibe en algunas de sus historias de cierto airecillo machista. Puede ser. Es parte de lo que hay. Se podrá decir que en el balance distributivo de autoras mujeres y autores varones, los muchachos son amplia mayoría. Seguro, es lo que hay. Se podrá decir que en esta revistita no les damos protagonismo a las mujeres. Esas son boludeces. (...). (Sasturain en editorial *Fierro* 42, abril 2010, p. 4).

Se refería a las heroínas dibujadas por autores: Dora, Ángela, Miranda, Sasha a las que el director llama “las chicas de *Fierro*”. La promoción en el blog era aún más explícita:

“¿Machistas, dicen? Tal vez, pero sin duda con buen gusto...”.¹²²

Diez números después, en *Fierro* 52 que, recordemos, sale con la portada de Parés de la horda de mujeres enojadas comentada más arriba, Ortiz elogiaba el número en la columna promocional del diario al tiempo que señalaba la ausencia de autoras (solo cubierta por Laura Vazquez en la columna “Ojo al cuadrado”): se podría sostener entonces que ya en 2010 no desconocían la situación que reconocerán de manera explícita con el Especial Flores (*Fierro* 69 en julio 2012).

El espacio que se negaba en la revista, se ganaba simultáneamente en eventos, talleres y publicaciones autogestivas que demostraban la existencia “empírica” de que *lo que hay* incluía un aumento considerable de autoras y lectoras. La revista colombiana *Larva*¹²³ publicaba en octubre de 2010 un especial de autoras que incluía a varias argentinas: Camila Torre Notari, Keki, Cam, Muriel Frega, Delius, que también compartían espacio con colegas latinoamericanas/os en *Carboncito*,¹²⁴ la revista de los hermanos Renso y Amadeo Gonzales, y participaban de encuentros del circuito como Viñetas Sueltas¹²⁵ y otros festivales. Allí comenzaron a ganar espacio e incluso a evidenciarse de forma mayoritaria¹²⁶ quienes habían comenzado como *fanzineras*.¹²⁷ En 2014, la emergencia del Festival Furioso de Dibujo de Rosario mostró la existencia de una nueva generación de autoras entre las que se encontraban las jovencísimas María Luque y Jazmín Varela.

La presencia de las autoras solía/suele ser percibida —aún hoy— como un fenómeno a dilucidar. Laura Vazquez (*Fierro* n° 52, 2011: 44), desde su columna crítica

¹²² Entrada del 3 de noviembre de 2010 en el Blog de *Fierro* <https://revistafierromensual.wordpress.com/2010/11/03/comenzo-la-promo-fierro49/>

¹²³ Puede consultarse la propuesta del especial de *Larva* número 12 (octubre 2010) en <http://www.revistalarva.com/tienda/sin%20categorizar/larva-12/>

¹²⁴ Carboncito, la revista de historietas gráficas con mayor periodicidad del Perú, creada por los hermanos Renso y Amadeo Gonzáles, se inició en 2001 y se despidió en su número 20 en 2017.

¹²⁵ Para saber más sobre el Festival Viñetas Sueltas se puede visitar: <https://vinetas-sueltas.com.ar/> En 2010, la organización sumó un congreso de carácter bienal, el Congreso internacional de historietas “Viñetas Serias” (2010, 2012, 2014) bajo la dirección de Laura Vazquez cuya comisión organizadora integré en sus tres ediciones.

¹²⁶ El Festival Furioso de Dibujo (Rosario, 2014) es un ejemplo ilustrativo: en su organización se plasma una nueva camada de autoras rosarinas, quienes realizaron su ingreso al campo principalmente desde la autoedición. Integran la organización Vanesa Saucedo, María Luque, María Victoria Rodríguez, Romina Biassoni, Giselle Feuillade, Pipah, Jazmín Varela, Alina Calzadilla, Flopa, Lucía Seisas, M. Luz Preumayr y José Sainz.

¹²⁷ Mientras que muchos de los autores publicaron su obra por episodios en *Fierro* antes de publicarla como libro, las autoras que publicaron sus primeras novelas gráficas no tuvieron el entrenamiento de publicación periódica con páginas retribuidas sino que se autoeditaron. Según el relevamiento realizado por Santiago Kahn, en 2016 fueron editadas cuatro autoras mientras que en 2017 fueron veinticuatro las que llegaron al papel (Valenzuela, 2018).

en *Fierro*, afirmaba que aunque no hubiera habido tantas autoras, el crecimiento había sido continuo desde los años noventa, y que ya en 2011 se percibía paridad en los espacios de formación. Las autoras constituían —según su visión— un “ejército de individualidades” que daría frutos en diez o quince años, en la medida que las autoras integraran espacios mixtos y no participaran en “espacios exclusivos de mujeres”, en clara y equivocada alusión a revista *Clítoris*, que no se presentaba como espacio exclusivo de mujeres sino como propuesta de historietas *feministas y sexodisidentes*.¹²⁸

Vazquez sostenía también que, a diferencia de lo que sucedía en los ochenta, sería “una antigüedad” publicar un suplemento especial de autoras. Un año y medio después, *Fierro* contradecía a su columnista al reincidir en el anacronismo de agrupar autoras en el suplemento especial *Flores*.¹²⁹ Las palabras del editorial reconocen la situación desigual al tiempo que niegan que sea un problema:

Este va a ser un número literalmente memorable: será recordado por generaciones por la extraordinaria tapa de Parés, pero además lo identificarán como “El 69, el de las chicas de Flores”, ya que Alejandra Lunik ha copado en este mes de julio nada menos que veinte páginas para repartirlas según su mejor ver y entender entre varias de las más talentosas dibujantas / guionistas del medio. (Sasturain en *Fierro* 69, julio 2012: 4)

No se trata de la democratización del espacio, de la apertura a la nueva generación de autoras, sino apenas de un espacio abierto por única vez para que las chicas hagan su reclamo. Lo que queda claro es que “lo que hay” ya no es excusa para no publicar autoras. La emergencia de voces de lectoras y autoras aportan complejidad al escenario que suele delinarse como una fraternidad de varones compacta o una lucha entre dos generaciones: la de los consagrados y la de los nuevos artistas que intentan desplazarlos.

¹²⁸ Revista *Clítoris* había sido premiada en diciembre de 2010 para la publicación de cuatro números y la alusión que sanciona la propuesta como inapropiada se publica en la columna de Vazquez en la edición 52 (febrero 2011).

¹²⁹ El suplemento *Flores* salió en *Fierro* 69 (julio de 2012) y agrupaba las propuestas de autoras nacionales y extranjeras entre las que se encontraban Clara Lagos, Caro Chinaski, Sole Otero, Powerpaola, Ana Galvañ, Delius, Pum Pum, Sonia Pulido, Laura Varsky, Carla Berrocal, Cecilia “Gato” Fernández, Julieta Arroquy, Pupi Herrera y la propia Alejandra Lunik, coordinadora del espacio (Acevedo, 2016).

III.II. Construcción sígnica de masculinidad y lazos de homosociabilidad

Exploramos en este capítulo la puesta en página de historietas que escenifican la aventura de personajes masculinos que entablan —como nudo central en los relatos— lazos de *homosociabilidad*. Nos interesa explorar este concepto desarrollado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985) y que resulta productivo para analizar cómo se construyen modelos de género a partir de los vínculos entre personajes masculinos en las narrativas.¹³⁰

Adrián Melo (2012) revisa en un artículo para el Suplemento *SOY* (Página 12) la producción cinematográfica y literaria argentina y señala lo que aparece como una forma de amistad apasionada entre varones. Define este rasgo en la cultura como

Ese prototipo incondicional nacido frecuentemente en los bares porteños, alimentado muchas veces en las canchas de fútbol, en confesiones arrancadas por el alba y en otros contextos de *hombres sin mujeres* en donde florece lo que Eve Kosofsky Sedgwick llamaría homosociabilidad, [algo que] llegó a formar parte de la mitología y el arte argentinos, llenó tan pronto páginas de letras de tango, de obras de teatro y de televisión costumbristas como obras de literatura, desde Kordon hasta Fontanarrosa, pasando por Borges y Cortázar, y recorre las comedias y los dramas populares de la cinematografía argentina, en un arco que puede ir desde Enrique Susini pasando por Leonardo Favio, Enrique Carreras hasta Juan José Campanella. (“De la amistad como forma de vida”, en línea)

Nos interesa trasladar estas reflexiones a las historietas. El estudio de relatos centrados en personajes masculinos ha sido explorado ampliamente en el cine y la literatura y de allí recuperamos algunas herramientas para aproximarnos a su análisis. David William Foster (2016:13) señala que “La historia de los cómics argentinos se centra en los personajes masculinos, y esto se traslada a la ficción gráfica”. Entiende que Mafalda, la tira cómica de Quino, es excepcional y señala que el campo está hegemonizado por la mirada masculina hasta la incursión de Maitena, que fecha por 1993 con sus publicaciones ligadas al humor gráfico.

Podríamos matizar estas apreciaciones, en primer lugar, porque —como ya indicamos siguiendo a Claudia Ferman (1994)— encontramos espacios en *Fierro* en los que existen fisuras o expresiones de resistencia en donde autoras y lectoras hicieron

¹³⁰ Para un análisis de las relaciones de homosociabilidad en la literatura infantil y juvenil (España) puede consultarse el texto de Fátima Arranz (2015). En el ámbito local Romina Smiraglia (2015), a partir de este concepto de homosociabilidad entre varones herosexuales en el lenguaje cinematográfico, en “Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el bromance como estrategia en Excursiones (de Ezequiel Acuña)” disponible en línea.

sentir su presencia. En segundo lugar, porque también es posible sostener que, aunque las historietas no apelen a personajes femeninos, existe un subtexto de género que construye la masculinidad en relación a la feminidad y a otras expresiones de masculinidades no hegemónicas.

Las historietas de las dos épocas de *Fierro* abundan en discursos de este tenor que nos permiten abordar algunas cuestiones en torno a las masculinidades y el *continuum* entre heterosexualidad y homosexualidad, las expresiones de misoginia, transmisoginia, homofobia y heterosexismo en distintas épocas.

En la siguiente aproximación partimos de historietas donde los personajes femeninos son nulos o anecdóticos: cuando están, operan como elementos para dinamizar la aventura que sucede entre figuraciones masculinas. Nos interesa partir de algunas escenas para aproximarnos a la relación entre distintas expresiones de masculinidad y cómo se intersecta con las sexualidades y lo normativo como expectativa o como transgresión.

Armamos una serie en la que encadenamos historietas y autores disímiles: *Perramus*, de Juan Sasturain y Alberto Breccia; *El Sueñero*, de Enrique Breccia; la serie “Encuentros y reencuentros”, que pertenece a la saga del personaje *Alack Sinner* de Muñoz y Sampayo; *Evaristo*, de Sampayo y Solano López; *La casa de Samarcanda*, de Hugo Pratt y “Señuelo” de Peiró fueron historietas publicadas en la primera época de *Fierro*. *Altavista* de Fernando Calvi, *Vitamina Potencia* de Federico Reggiani y Ángel Mosquito y *Cieloalto* de Diego Agrimbau y Pietro se publicaron en la segunda época. El énfasis en la primera etapa que se percibe en la enumeración da cuenta de relatos que proliferaron en mayor medida en la primera época: personajes masculinos en un mundo habitado por otros varones con los que luchan y forjan amistades, héroes solitarios que en el transcurso de la aventura recuerdan a una mujer o anhelan su fantasma, confesiones que se hacen entre hombres y pondrán en escena —en página para ser más precisas— formas aceptables —y representables— de amor entre varones. Sumamos hacia el final, para cerrar el capítulo, dos historietas autoconclusivas que visibilizan búsquedas en torno a la representación de otras de masculinidades. Por un lado, “Mi experiencia con Agé” de Juan Saénz Valiente y, por otro, “Canciones cursis para varones” de Ignacio Minaverri.

La ciudad y la redención del héroe: Perramus

Perramus. El piloto del olvido es la primera historia de una saga de cuatro partes escrita por Juan Sasturain y plasmada gráficamente por Alberto Breccia. *Fierro* solo publicará la primera parte: ocho episodios de ocho páginas entre *Fierro* n°11 (julio de 1985) y *Fierro* 18 (febrero de 1986) de una historia melancólica y ligada a un tema de difícil representación: la resistencia en el contexto del terrorismo de Estado. Es un relato alegórico y oscuro aunque no exento de pequeños destellos de humor.¹³¹ En la presentación del primer episodio publicado en *Fierro*, los autores relataban el periplo de su producción en Europa en estos términos:

Concebida a lo largo de 1983, la historia de Perramus concretó sus primeros episodios en el año siguiente (...) fue tomando forma y luego espacio en las publicaciones europeas. Primero fue la italiana "Orient Express" (...) luego la francesa "Circus" (...). En este momento comienza a darla a conocer Toutain Editor en España mientras la segunda parte —un ciclo similar en extensión— ya está concluida y en vías de continuación italiana. Sin embargo, no hay dudas que Perramus necesitaba, por razones que el lector de FIERRO —obviamente— percibirá de inmediato, un contexto argentino de difusión. (*Fierro* 11, julio 1985, p. 12)

La historia comienza en Santa María, ciudad bajo el régimen de los Mariscales, en una noche de luna llena. Un escuadrón de la muerte —representado con rostros de calavera— irrumpe en el escondite de un grupo de militantes, de donde uno de ellos, el protagonista, huye y abandona a su suerte a sus compañeros. El hombre se refugia en un burdel donde una *madame* le ofrece calmar su pena con una de las tres mujeres que le ofrece: "María es el placer. Rosa, la suerte... Margarita, el olvido". El protagonista elige olvidar y dejar atrás su cobardía. El nombre que asume entonces —Perramus— es la marca del gabán que un marinero escocés dejó en el burdel.

La historia se sostiene en diálogos —es mínima la intervención de la voz en *off*— que despliegan una narración gráfica de clima opresivo en tonos grises, que monta la aventura del héroe sobre un sistema de remisiones a obras literarias y utiliza como importante

¹³¹ En 1990 Ediciones de la Flor, en coedición con Lumen y Ediciones Culturales Argentinas, editó bajo el título *Perramus: una pesadilla argentina* las dos primeras historias juntas: *El piloto del olvido* y *El alma de la ciudad. Perramus III. La Isla del Guano* y *Perramus IV. Diente por Diente* demoraron en tener ediciones nacionales. En 2006, la misma Ediciones de la Flor publicó *Diente Por Diente*, cuarta y última parte de *Perramus*, escrita y dibujada entre 1988 y 1989. El final de la saga había tenido su primera edición en Francia, pero en 1993 (tras la muerte de Alberto Breccia) debió esperar quince años para lograr su publicación en Argentina. La tercera parte de la saga, *La isla del guano* (realizada entre 1986 y 1987) recién tuvo su edición local en 2014 (Ediciones De la Flor).

recurso compositivo la personificación, según puede verse en las mujeres que encarnan una elección posible para lanzarse a la aventura.



Fig. 30. *Fierro* 11, julio 1985. Perramus capítulo 1 (Sasturain, Breccia)

En una nota que antecede al primer capítulo en *Fierro* —firmada por ambos autores pero en la que se reconoce el estilo de Sasturain— se lee: “Cuando despierte, desnudo en un lecho de amor que desconoce y junto a una mujer que ha devorado su tiempo como una madre la placenta de su cría, será otro o —mejor— será nadie”.¹³² La prostituta que

¹³² La referencia versiona e invierte el final del cuento “El fin” de Borges (el que le escribe un “final” al “Martín Fierro”: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro”. Y ser “nadie” es

consuela y la madre que cuida quedan subsumidas en esa figura animalizada que devora el tiempo/los restos de un pasado que no se quiere ver. Si lo femenino al interior de un burdel se idealiza y se vuelve abstracto, lo concreto que sale a la aventura es la alianza masculina: serán cuatro personajes quienes encarnen una retórica de la revolución que se sella como amistad apasionada.¹³³

La serie es episódica: cada capítulo tiene un título que lo identifica y una trama que cierra al final de las ocho páginas; a su vez, se encadena en una serie ordenada que podríamos reconocer como: presentación de protagonista — huida — episodios de aventuras en la isla donde irá conociendo a dos de los personajes con quienes conformará el grupo — regreso solo a la ciudad de forma obligada — incorporación de un cuarto personaje — resolución — final abierto a la segunda parte.

La huida y el retorno a la ciudad de “Santa María” —ciudad literaria que remite a la imaginaria ciudad rioplatense de Juan Carlos Onetti—, donde Perramus intentará obtener su redención, trazan el arco mayor en el que breves episodios autoconclusivos llevan al personaje a forjar amistades y entablar una alianza con otros tres varones: el uruguayo Canelones, compañero con el que llega a una isla luego de huir del régimen de los Mariscales; El Enemigo, aviador al que la dupla inicial rescata del pseudosistema democrático que gobierna la isla y que se une a la banda de fugitivos; y el “Maestro” Borges, figura que remite al escritor de *Ficciones* y que en la historieta —contraviniendo al referente histórico de posición conservadora— será una figura de la resistencia de izquierda “por amor a las causas perdidas” y se incorporará en los últimos dos episodios.

Alberto Breccia, en un extenso diálogo con Juan Sasturain que terminó siendo un libro sobre su obra (Sasturain, 2013:234), se refirió a la creación de “climas” en la historieta y mencionó a *Perramus* como ejemplo de lo que implica construir una ciudad bajo el peso de la muerte y la censura:

[...] en la primera parte de **Perramus**, la parte de las calaveras, el clima para mí lo daba esa ciudad desdibujada, en que no había nada. De ahí, los grises. Ahora sí, en el episodio que estamos haciendo, se ven las cosas; pero antes, no. Porque era una ciudad que no existía, o que existía y no existía. Era una cosa —cómo te puedo decir— medio viscosa, una ciudad hostil,

también una referencia a la Odisea de Homero, donde Ulises/odisea se hace llamar “nadie” en la cueva del cíclope Polifemo.

¹³³ Esta estructura rinde tributo *El Eternauta*, escrita por Héctor Germán Oesterheld y dibujada por Francisco Solano López, en la que una alianza interclasista de varones enfrenta la invasión de los Manos manejados por los Ellos. En la narrativa de Oesterheld también los personajes femeninos serán anecdóticos o simples motivaciones para que el héroe, colectivo pero masculino, se lance a la aventura.

gris, triste, deforme... Eso para mí era darle clima a la historia. Entonces no me interesaba que se viera claramente nada...

La crítica tempranamente destacó la obra por su trabajo alegórico sobre la historia política y el pasado reciente. Se ha dicho —las palabras son de Osvaldo Soriano, quien escribe el prólogo de la primera edición argentina (Ediciones de la Flor, 1990)— que se trata de una “obra cumbre sobre la dictadura argentina” y que narra la culpa colectiva que cargan quienes se han salvado.

La referencia a los golpes militares es apenas velada, y resuenan en las páginas el pasado político reciente de Argentina y el de la región, yuxtapuestos: se alude a prácticas del terrorismo de Estado reconocibles, como la de arrojar cadáveres desde de un barco llamado N.N., a la vez que se pinta a la resistencia de la Vanguardia Voluntarista para la Victoria (VVV) como una célula de revolucionarios caribeños con aire a las guerrillas rurales de Cuba.

Entre los recursos a los que apela la obra están la analogía y la personificación: la representación del cuerpo femenino como expresión de *otra cosa* ha sido un recurso frecuente en la literatura y la pintura. Simone de Beauvoir ya lo había planteado en su célebre ensayo *El segundo sexo* (1949) al analizar los mitos en la cultura occidental, donde intentaba dilucidar por qué casi todas las alegorías verbales o ilustradas apelan al uso del signo mujer: “No solamente las ciudades y las naciones, sino entidades, instituciones abstractas, revisten rasgos femeninos: la Iglesia, la Sinagoga, la República, la Humanidad son mujeres, y también la Paz, la Guerra, la Libertad, la Revolución, la Victoria”. Y explicaba luego la filósofa: “El ideal que el hombre se propone como lo Otro esencial, él lo feminiza, porque la mujer es la figura sensible de la alteridad” (de Beauvoir, 1999: 183). El resultado es que “la mujer ya no es carne sino cuerpo glorioso; ya no se pretende poseerla, se la venera en su esplendor intocado (...) la mujer ya no es una criatura animal sino un ser etéreo, un soplo, una luz” (de Beauvoir, 1999: 183).

Es interesante pensar en estas figuraciones de lo femenino en el relato porque, aunque se trata de personajes secundarios, son elementos clave tanto para iniciar la aventura como para darle un cierre en el final de la narración. Así Margarita, el Olvido prometido en el burdel “El Aleph”, irrumpirá fantasmáticamente en la isla a la que huyen Perramus y Canelones en la presencia de Rita, otra prostituta ofrecida como regalo por el compañero de aventuras; y, hacia el final, en el capítulo ocho que cierra esta primera parte regresará como “Madame Margarita, la dama del Aleph” que lee el destino. Mientras

Borges había dejado flotando la idea de que *destino* es anagrama de *sentido*, Margarita parece señalar que el destino es una elección regida por el deseo. Y el deseo de Perramus se devela tras una de las tres puertas que elige cruzar: del otro lado lo esperan los amigos. Al cerrar la puerta Margarita, en un epílogo que promete una segunda parte, le habla al lector: “Sí, ya sé que hay cosas pendientes. Es que la historia sigue en la historia del otro lado. Y hay prometedores ruidos detrás de la puerta...”.

David W. Foster (2016) y la mayoría de la crítica se han centrado en la figura de Borges y en la apropiación y resignificación que se hace del escritor, quien en la narración actúa como un agente encubierto que ayuda a la resistencia al régimen pasando información en clave. El enigma a descifrar se encuentra en la frase “Golpe a golpe, verso a verso” del poema “Cantares” de Antonio Machado y las pistas a seguir llevan a Perramus a una conferencia sobre Quevedo que brinda el “maestro”. Todo el sistema de citas literarias confluye entonces en ese séptimo y anteúltimo capítulo de la primera parte de la saga.

Pero *Perramus* también ha sido abordada por sus marcas en torno al pasado reciente y la elaboración del trauma. Así lo ha hecho por ejemplo Federico Reggiani (2008), quien postula que la analogía y la personificación en la obra ponen en marcha un “modelo” que les permite a los autores realizar una obra con carácter más universal: las marcas tienen una significación para lectoras/es argentinas/o, pero sus contornos difusos, las referencias atemporales o el carácter universal de ciertos elementos (escritores como Borges, que es el Maestro, argentino y universal; Santa María, que es Buenos Aires y es la ciudad literaria de Onetti; los personajes cadavéricos que son los Mariscales, iguales entre sí y con la marca de la muerte en la cara, pero que representan a cualquier gobierno autoritario) operan *refractando* la historia más que representando un hecho.

Nuestra lectura no desconoce esas interpretaciones, sino que intenta abrir un sentido que también se encuentra presente en el texto: la alegoría sobre la dictadura militar no agota ni cierra otras lecturas posibles. Sasturain (1995: 225-226), en referencia a las interpretaciones sobre esta obra, ha señalado:

Claro que es posible rastrear la ideología, la psicología, las fobias y debilidades de un autor —inclusive las del sector social que representa en su obra, creo que es necesario hacerlo y lo hago—; pero el rastreo no agota la lectura ni le da ni le quita valor literario; solo despliega los sentidos, hace hablar al texto más y mejor, aunque nunca decirlo todo.

En este sentido, *Perramus* tiene en sus páginas interesantes situaciones para pensar en un abordaje desde la construcción de modelos en donde las figuraciones femeninas se muestran como elementos para expresar cierta afectividad entre los personajes. Canelones, el uruguayo que Perramus conoce a bordo del barco de los Mariscales, le ofrecerá el cuerpo de una mujer como regalo. Este carácter de objeto sexual con el que agasajar a su amigo se subraya en las acciones de Canelones, que insistirá sobre lo mismo en otro pasaje; al reclamar en el burdel “otra media mujer”, aclara: “la mitad de abajo”. El protagonista, en cambio, accede a lo que le ofrecen pero no lo reclama, con cierto aire de irresponsabilidad e indiferencia.

Las opciones personificadas por mujeres en el burdel “El Aleph” podrían compararse con la bebida y comida de *Alicia en el país de las Maravillas* en una versión sexista para muchachos: “Bébeme”, se ofrecen Rosa, María y Margarita, que no son más que opciones para que el protagonista pueda canalizar —a través del acceso al cuerpo femenino— a la trascendencia. Margarita, la elegida para olvidar, no es un personaje, sino una puerta hacia la aventura.

Perramus juega con paralelismos y homologías, abusa de las parodias y de los procedimientos trillados. No es casual, pues se trata de un tributo a la Aventura. Un tributo. Los héroes tienen nombres supuestos que definen su origen y condición, suelen huir en finales clásicos que los ven perderse en el horizonte en la polvareda —barco, avión, auto, diligencia—, se profesan una amistad que, para acercarse, suelen poner a prueba. (Sasturain en *Fierro* 11 p. 12).

Podríamos vincular esta idea de amistad entre varones que constantemente se pone a prueba con la figura de Borges y el concepto de homosociabilidad de Eve Kosofsky Sedgwick. José Amícola (2017:137) enfoca este concepto, que define como una “intensa relación entre varones, desprovista de acercamiento realmente sexual”, para pensar algunas cuestiones vinculadas a la narrativa de Borges que podrían iluminar la interdiscursividad y otros aspectos de la historieta.

Afirma Amícola (2017:139-140) que “Borges revisitó la literatura argentina del siglo XIX proponiendo nuevos desenlaces pero, de todos modos, conservó los esquemas decimonónicos en los que la mujer era solamente moneda de cambio”. Y aquí podríamos decir que la figura de Borges, incluida en *Perramus* reactualiza, o cita, el gesto de El Maestro: el sistema de citas también recupera el esquema de mundo intermasculino en el que rige la homosociabilidad y que se expresa como una férrea exclusión de lo femenino que se omite o se idealiza como señal de subordinación de la mujer. De este modo, “Ella

es la contrapartida de la fraternidad masculina a ultranza, así como también es la contrapartida de la homofobia, que debe estar siempre delicadamente presente, si se quiere demostrar masculinidad”. Sobre este aspecto nos detenemos en el análisis de la siguiente historieta.

Nacionalismo y masculinidad en las narraciones épicas de Enrique Breccia

Enrique Breccia publica en *Fierro* desde los primeros números, cuando realiza las versiones historietadas de *El Matadero* de Esteban Echeverría¹³⁴ (*Fierro* n°1) y *Los dueños de la tierra* de David Viñas (*Fierro* N°2). Posteriormente, Breccia realiza para la revista otras colaboraciones entre las que podemos mencionar “El Cazador del Tiempo” (una historia corta de tres episodios en *Fierro* 5, 6 y 7), que Sasturain (2009:4) menciona como una suerte de ensayo de lo que sería luego *El Sueñero*: “ya se vislumbraba un cierto sesgo de tono, un viraje a lo humorístico satírico apoyado en un dibujo realista extremo, muy trabajado”¹³⁵ que luego alcanzaría su máxima expresión.

En *Fierro* n°12 de agosto de 1985 realiza “El reino azul”, una historieta autoconclusiva con guión de Carlos Trillo escrita en 1978. Se trata de una historieta de ocho páginas a color, con una estética infantil al estilo de una fábula que remite a los cuentos de hadas. La trama gira en torno a la resistencia civil en los sistemas totalitarios y fue elegida como “Mejor Historieta” por los lectores en la encuesta que realizó *Fierro* (1986).¹³⁶

Previamente, en *Fierro* n°9 comienza —y se extiende por cinco episodios entre mayo y septiembre de 1985 hasta la edición 13— “Metrocarguero”, donde Breccia fue guionista de una historieta sobre un mundo subterráneo que lucha por recuperar el sol, con dibujos de Domingo Mandrafina.

El Sueñero es el trabajo más extenso y personal que realiza en *Fierro*. Empieza en la octava edición, en abril de 1985, y se prolonga por diecisiete episodios hasta *Fierro* n°28

¹³⁴ Juan Sasturain ha expresado que ha colaborado con el guión de “El Matadero” en la transposición que se hizo del relato a la historieta de *La argentina en pedazos*, aunque su nombre no figura en la publicación original ni en la posterior edición en libro realizada por Colihue (Piglia, 1993).

¹³⁵ En esta definición se visualiza la tensión —y las divisiones taxativas— entre historieta humorística y realista que habíamos señalado en el recorte y conceptualización del corpus. Ver nota 22 al pie en página 40.

¹³⁶ Laura Vazquez le dedicó un excelente análisis a la historieta en *Fuera de Cuadro. Ideas sobre historieta* (2012: 167-168), que también puede leerse en el blog dedicado a la memoria de Carlos Trillo coordinado por Andrés Accorsi en <https://soretasazules.blogspot.com/2012/10/un-reino-azul-por-laura-vazquez-hutnik.html>

en diciembre de 1986. Según ha relatado el autor, la historieta originalmente era fruto del encargo de un editor catalán que luego se desentendió del proyecto.

Los primeros dos capítulos juegan con la mitología griega: la peste sutil asola de aburrimiento una tierra de pasado guerrero, por lo que el Sueñero —también llamado el Ñato—, mercenario de profesión y aventurero por vocación, saldrá en búsqueda de míticos personajes que animen al *Sirko Roman-ho*. Hacia el final del primer capítulo, frente a un paisaje de barcos y de espalda a los lectores, el protagonista emprende el viaje hacia cualquier tiempo y espacio “*en busca de animales imposibles y guerreros fabulosos*”. En el segundo capítulo ya vemos su primera captura: el Minotauro. Posteriormente viaja a las costas inglesas a buscar al dr. Jekyll, otro de sus ejemplares, y en el tercer episodio comienza un giro hacia la cultura popular local.

En los primeros cuadros del capítulo tres, El Ñato se prepara unos mates y deja ver la inscripción *recuerdo del Mar del Sud*. La descripción del ritual con el que se ceba los primeros mates de la mañana remite a marcas de argentinidad que se irán haciendo cada vez más explícitas. A partir de entonces El Ñato se encuentra en búsqueda de El Lobizón y hacia el final del capítulo seis, guiado por la luz mala y luego del encuentro con varios personajes de leyendas tradicionales, el Ñato se enfrenta al hombre lobo en la figura de Churrique, que es el alter ego de Enrique Breccia, su autorepresentación en la historieta. Ahora finalmente son cuatro, como en *El Eternauta* y como en *Perramus*: la banda aventurera masculina está lista para enfrentar lo que viene.

La negociación con Churrique es sencilla: acepta trabajar en el *Sirko Roman-ho* a cambio de un favor que debe hacer el Ñato. Churrique explica la tarea de algunos seres mitológicos que mantienen viva la imaginación popular frente a la amenaza del “*Grhinghó*, el gusano de afuera”. De esta forma, en el capítulo siete se introduce la figura de un enemigo, el gusano, en guerra permanente con el pueblo que se disfraza de “mariposa” y que recibe ayuda de “isocas de adentro”. El capítulo siete se cierra evocando la figura de Rosas, al que nombra como *Helres-Thaurador* y vincula directamente a la presencia de *Helje-Nerhal*, en clara alusión a Juan Domingo Perón.

La transparente alegoría de la lucha nacionalista contra la dominación extranjera y sus cómplices internos se desarrolla en los capítulos ocho, nueve y diez (publicados en *Fierro* de enero a marzo de 1986 en los números 17 a 19) y serán los que susciten una gran controversia entre los lectores de *Fierro*. La revista publica la polémica en su sección de lectores y en la edición 20 —abril del 86— inaugura la sección “Piedra libre” para dar

rienda suelta al debate. Allí, defensores y detractores de la obra (y la figura) de Enrique Breccia expresarán su apoyo o enojo frente a los episodios que señalan al gobierno de Alfonsín como “gorila” y alineado a las políticas del Fondo Monetario Internacional contrarias a los sectores nacionales y populares (identificados con el peronismo nacionalista).

El enfrentamiento en el correo de lectores tiene su correlato ficcional en las páginas de la historieta de Breccia: en el capítulo previo a la contienda con las tropas coloniales del gusano avisan que se acerca *Lagranhodryda*: el enfrentamiento entre los defensores de *Helje-Nerhal* y los *Ghori-lhas cipayos* que se encuentran frente a frente en el campo de batalla. De un lado, Breccia traza una escena con rostros acriollados y planos detalle de manos y pies curtidos que baten bombo y calzan alpargatas; del otro escenifica gorilas antropomorfizados vestidos de traje o identificados como representantes del gobierno radical de Raúl Alfonsín, la Sociedad Rural o el Fondo Monetario Internacional. Claramente los vocablos y los trazos gráficos que componen la escena no pretenden oscurecer el mensaje que Breccia se propone transmitir. La propuesta fue criticada por su literalidad por lectores que expresaron su descontento ante lo que entendieron como una historieta peronista panfletaria o fundamentalista. Gociol y Rosenberg (2000:497) señalan además rasgos xenófobos y antisemitas.

Tal vez lo que haya sido más polémico en esos años ochenta fuera la reivindicación festiva del discurso de Perón del 31 de agosto de 1955, que pasó a la historia como el “cinco por uno” que Breccia explícitamente les hace cantar a sus personajes en sus páginas y que se refería a responder con mayor virulencia al atentado político que bombardeó la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955: “¡Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos!” había sentenciado Perón, y esa consigna se convirtió en canto entre la militancia: “cinco por uno / no va a quedar ninguno”. El personaje inglés capturado en el segundo capítulo, el doctor Jekyll, se convierte en estos episodios en un corresponsal y se mantiene ajeno al conflicto; desde ese lugar de observador, narra: “Y según la curiosa frase nativa de ‘five for one’ efectivamente no está quedando ninguno (...) Desde aquí se los divisa huyendo hacia la playa en completo desorden”. Breccia le hace escribir entonces al dr. Jekyll lo que sucede con las gorilas de los vencidos y leemos en letra cursiva la descripción: “Contrariando las órdenes de no ensañarse con el vencido, se supo que tres *henanos fafachisthas* hicieron víctimas de sus más bajos instintos a algunas de las *Gorhi-las* que acompañaban a las tropas cipayas como cuarteleras...”. Breccia nos

ahorra la visión de la violación y sí muestra la toma de gorilas como prisioneros para ser interrogados sobre el desembarco del gusano que sucederá en el siguiente capítulo.

La contienda que grafica Breccia y que pone en página el antiperonismo de los gorilas apela a interesantes figuras que no fueron sin embargo las que quedaron en el centro de la controversia. Mientras que se discutió mucho sobre los nombres históricos que vincula y enfrenta en uno y otro bando y sobre cómo se actualiza lo nacional en las nuevas generaciones, se dejó de lado algunas cuestiones que vuelven a hilvanar lo nacional con la idea de una comunidad que debe protegerse de la invasión —y ahora, la seducción— exterior. Claramente se trata de representar un conflicto entre un Nación soberana y sus vinculaciones de dependencia en el concierto internacional. En ese conflicto, lo que expresa Breccia en *El Sueñero* es que el gusano ya no usa sus anteriores estrategias de dominación: “[...] y cuentan también que [al gusano] era muy difícil atacarlo porque cuando la gente se acercaba ya no era el gusano sino otra cosa, sutilmente confusa, vagamente familiar, seductora”. En este capítulo, el décimo de la serie y el último en el que trabaja sobre este tópico de la guerra antiimperialista, la representación del gusano se vuelve cada vez más abstracta, pero hay —en una viñeta que ocupa toda la página y en la que predomina el negro— escritas en la superficie del gusano invasor dos inscripciones que se dejan leer con claridad: SIDA y FMI.

El final de la batalla con el gusano parece ser una derrota aunque sin un enfrentamiento entre ejércitos. El gusano —a diferencia de los bandos que se enfrentan en el capítulo anterior, representados por las masas populares de un lado y las bestias gorilas del otro— es una especie de tanque que todo lo aplasta y que en el episodio Churrique describe en estos términos: “Y avanza tierra adentro (...) y la gente se miraba entre sí preguntándose quiénes eran porque la cosa les había escamoteado los orígenes y había robado sus identidades como un computarizado prestidigitador vestido de brillante acero, plástico y neón al que casi no se le notaba la rosada marca del sida en el oriyó...”.

La mención del SIDA es doble, primero como inscripción gráfica en el tanque o gusano que representa la infiltración *yanqui* y luego en el relato de Churrique al Ñato en donde queda connotado sexualmente con el color rosa y la referencia a la transmisión. Lo que parece quedar claro es que en esos años (1985-1986) la aparición del VIH-SIDA comenzaba a ser tema en las ficciones y en las noticias. La aparición del sida, según Silvia Casini (1998:275), puede fecharse por la época posterior a la derrota de Malvinas (1982) y, según relata, “Al principio, la enfermedad (llamada en ese momento ‘peste rosa’) se

asoció con pornografía, droga, hiperdesarrollo: era un mal ‘de afuera’, el producto de la transgresión de ‘ellos’, extranjeros, homosexuales, excluidos de la normalidad. ‘Ellos’ nunca ‘nosotros’”.

El capítulo diez finaliza con aire de derrota. El tanque-gusano pasó y arrasó con tradiciones, suplantó ritmos tradicionales por canciones de grupos en inglés, mató rituales y dejó “ruinas invisibles”. Ñato, Churrique, Dr. Jekyll y Minotauro parten, se llevan con ellos a uno de los gorilas, Dante, el *Khanziller Kakaputo*, otra transparente referencia al funcionario del gobierno alfonsinista.

Nos interesa señalar aquí, entonces, cómo en este relato fantástico sobre la Nación que delinea fronteras y escenifica un enfrentamiento también se pone en juego la construcción de una forma viril de masculinidad que apela a reafirmar la conquista sobre el enemigo con la puesta en página de sexualidades en donde lo femenino y lo homosexual se definen como lo otro y también trazan una frontera de extranjería que amenaza el cuerpo viril de la nación.

Gangsters a la cordobesa: los unitarios de Peiró

Nos detenemos aquí en uno de los episodios autoconclusivos que publica el dibujante y guionista cordobés Manuel José Peirotti con el seudónimo de Peiró. Sus trabajos se publican en *Fierro* desde el primer número y hasta la edición 70 en mayo de 1990. Peiró es un dibujante cuya trayectoria se inicia en la década de 1970 en la revista humorística *Hortensia*. En *Fierro* —y en otras revistas de Ediciones de La Urraca como *SuperHum*®— explorará otro registro y dará a conocer su perfil como narrador de breves historietas autoconclusivas: *Fierro* publicó un total de trece historias sobre mundos masculinos del hampa ambientados en pueblos del interior de Córdoba, bandas criminales conformadas por la mano de obra desocupada del Estado, pequeñas historias en las que se traza la historia de colonialismo, racismo y sexismo en los cuerpos de sus personajes.¹³⁷ Dice Juan Sasturain (2014: 4-5) en la introducción de la compilación *Tinta Mortal*:

En las historietas de Peiró, señoras y señores, van a encontrar mucho de lo que ya no hay, de lo que ya no se hace o no se sabe hacer: dibujar fierros,

¹³⁷ Diez de sus unitarios de esa primera época de *Fierro* fueron compilados bajo el título de *Tinta Mortal* en la Colección Continuará de la que fue responsable la dirección de *Fierro* en su segunda época (Ed. La Página 2014). Una compilación posterior, *Cordoba Blues*, del sello Hotel de las Ideas (2018), reunió veintidós unitarios publicados en *Fierro*, *Hum*®, *SuperHum*® y *Raf*, además de una historieta inédita.

tetas y sombreros bien puestos. De los fierros –vale por máquinas, autos, armas– está casi todo dicho. Son protagonistas centrales, nunca meros instrumentos. De las tetas, como los culos y las virilidades que proliferan, solo cabe decir que pesan, obedecen a la ley de gravedad, son pedazos de carne verdadera. No es frecuente en la figuración erótica femenina –pienso en las memorables minas que dibujaba Solano en Evaristo, por ejemplo– que las mujeres dibujadas existan fuera del papel. Las de Peiró, son carnalmente, lo que hay. (...) Peiró dibuja gente, gente de carne y hueso, por lo general, necesaria, natural y estadísticamente fea: con rasgos de clase, de raza, de estado, de alevosa condición moral.

Estos relatos breves de Peiró suelen basarse en una anécdota que devela un giro de los acontecimientos al final que sorprende a la lectora. Este es el mecanismo que pone en marcha el autor en “Señuelo”, el relato gráfico en el que indagaremos para abordar los modelos de masculinidad que delinea la trama. La historieta de seis páginas, en blanco y negro, fue publicada en *Fierro* n°39 en noviembre de 1987 y nos interesa porque plasma de forma explícita la masculinidad como una construcción que puede ser desmontada.

El relato comienza con un personaje que no vemos pero que relata en *off* mientras se despliega visualmente al narrador-protagonista en el pasado y accedemos a los hechos desde su relato en el presente. La primera viñeta nos sitúa como espectadores de una historia en la que el protagonista se encuentra en un paraje natural, solo, intentado pescar. La pesca, una actividad habitualmente considerada “masculina y el título “Señuelo” comparten una serie de connotaciones que irán hilándose en el relato de Peiró. El juego entre las apariencias se presenta desde la primera página cuando el pescador refiere al pez que acaba de picar el anzuelo “¡Se lo tragó entero!”. El texto subraya verbal y gráficamente la idea de un primer escenario salvaje y solitario donde irrumpe una mujer, semidesnuda, que lo observa y a la que el protagonista no se explica por qué “debe seguir”. Él interrumpe su actividad y se lanza tras la mujer, a la que desde el inicio animaliza: “trepaba como una cabra” dirá en su relato. La joven lo conduce a una choza y allí, sin mediar palabra, en ese estado donde la comunicación apela a formas “naturales”, Peiró grafica las escenas sexuales del encuentro y en la anécdota que narra se solapan el espacio en el que se encuentran –una especie de refugio– con el cuerpo de la mujer: “Nunca olvidaré esas horas que pasé ahí dentro...”. Y luego, el relato, señala algunas pistas que entenderemos recién al final: “Quizás cueste creerlo, viéndome ahora. Pero esa fue una experiencia única en mi vida... Ninguna droga podría duplicarla”.

Esa experiencia de encuentro sexual inigualable que describe el narrador de forma hiperbólica también se puede enmarcar en una experiencia social masculina de “cuentos”

entre hombres. El narrador avanza en su relato y presenta el conflicto: en algún momento fue sorprendido por un personaje que rompe el idilio. El peligro emerge cuando este personaje obliga al protagonista a salir de la cabaña y comienza a amedrentarlo empuñando un arma: Lo amenaza y se burla, pone el arma en su boca y le dice “¡Abra la boca como un hombrecito!” o “¡Qué pena tener que matar a un macho como vos!”. La intervención de la mujer descrita como salvaje deja inconsciente a quien (sabremos entonces) era su pareja, y se abre paso a la explicación.

Con el personaje del amante celoso aun inconsciente por el golpe, la salvaje le explica al pescador desconocido que *de vez en cuando necesita un hombre*. El pescador entonces pregunta por el desmayado y la joven procede a desnudar y a exponer el cuerpo de su amante, que permanece inconsciente: la viñeta muestra entonces la genitalidad como la verdad del sexo de esa masculinidad: es un cuerpo asignado “mujer” pero que presenta los códigos sociales que identificaríamos como los de un varón y la trama presenta la escena como “engaño”.



Fog. 31. “Señuelo” de Peiró en Fierro 39 noviembre de 1987 p. 13

Pero si asumimos que esa es la sorpresa que remata la historieta, aún nos espera otro giro inesperado que plantea Peiró. El narrador mantiene este diálogo con la salvaje:

Mujer: Ella hizo la casa, de a poco, quería aislarse, no ver a nadie. Yo la conocí en el pueblo.

Pescador: Pero ¿vas a vivir siempre así?

Mujer: Y, mientras la cosa ande, sí. Y no voy a dejarla sola.

Pescador: ¿Pero vas a comparar lo que hicimos recién con... con esto?

Mujer: ¡Vos no fuiste nada del otro mundo! ¿Por qué no te mirás un poco por dentro?

(Fierro 39, p. 14)

La resolución de la historia en las dos viñetas que restan para el final depara una nueva sorpresa para la lectora. Tras la furia de la mujer, una viñeta nos reubica en el presente de la narración: se trata de un paisaje urbano y nocturno, sobre el que se destacan los globos de diálogo de los personajes que están compartiendo la anécdota.

Rápidamente podemos distinguir que nuestro narrador se llama Leopoldo y que está contándole su historia a un interlocutor que no llegamos a distinguir pero que es quien pregunta y habilita al narrador a cerrar la historia. La frase “¿Y lo hiciste, Leopoldo?” remite a ese “mirarse por dentro” con el que increpa la mujer al pescador. Antes de mostrar nuevamente al protagonista, este responde: “sí, por de pronto dejé la pesca. Me di cuenta de lo que se siente al morder el anzuelo...”.

En la siguiente y última viñeta, vemos a Leopoldo, que se ve muy distinto al pescador que siguió los pasos de la mujer y fue asustado por su amante: ya no luce barba, tiene un corte de pelo a la moda y lleva una remera ajustada que marca sus pectorales. Para dejar claro que su comentario se refiere a que ya no realiza prácticas heterosexuales, lleva un colgante en el que leemos la palabra GAY y unas últimas líneas de diálogo “y lo demás es historia”, en las que podemos entrever su salida del armario.



“Señuelo” de Peiró Fierro 30 noviembre 1987 p.14

De esta forma, la historieta presenta tres modelos de masculinidad posibles: una que podríamos señalar como tradicional o hegemónica, otra que se hace visible de forma problemática como masculinidad femenina y una tercera que visibiliza la masculinidad gay. La resolución nos plantea algunas cuestiones: por un lado, puede ser leída como una expresión teñida de cierta misoginia. Es decir, un varón heterosexual que se enfrenta a lo monstruoso, que no puede concebir ni se anima a nominar: “¿Así que ustedes son...?”. Los puntos suspensivos se completan con la respuesta de ella: “Sí, somos lo que ud. piensa” pero transformado. Luego de sobrevivir a ese encuentro opta por alejarse, “no volver a morder el anzuelo”, de aquello que casi le cuesta la vida. El “Señuelo” del título indicaría que el pescador ha sido seducido y engañado por lo que parecía ser una mujer, pero que resultó ser una trampa.

La historieta plasma sexualidades que parecen abrazar e impugnar definiciones y casillas exactas en las que ubicarse: por un lado, “sí, somos eso” y al mismo tiempo, “de vez en cuando necesito un hombre” conviven en conflicto, muestra como esas categorías limitantes (sobre qué es hombre, que es mujer, qué es lesbiana, que es gay) son desbordadas.

La idea de que Leopoldo se asume como gay después de esta experiencia podría ser leída como una forma de misoginia. Sin embargo, esa interpretación no capta es el lugar de mascarada en el que se coloca a la masculinidad. Entre una naturaleza presentada como salvaje y diurna y una ciudad entendida como civilizada y nocturna se tejen las dos polaridades de lo femenino y lo masculino: y como en esas dos espacialidades, hay identidades y sexualidades que no aceptan este ordenamiento sencillo. Porque Peiró no parece naturalizar la heterosexualidad, a la que ubica en el paraje de la pesca, sino que por el contrario puebla ese espacio con aquello que es identificado como “señuelo”, las identidades masculinas y femeninas se presentan entonces como construcciones artificiosas, ficciones que regulan los intercambios pero que pueden desbaratarse: podríamos pensar la masculinidad del personaje que irrumpe, como la de una lesbiana masculina o la de un varón trans que es narrado desde una mirada reguladora: es leído como una *mujer* transgrediendo el orden de género y hay que mostrar la *verdad de su sexo*. La historieta lo va a mencionar —una vez develada su genitalidad— como “ella” y se dirá que es una mujer vestida de hombre —de hecho, en el momento de mostrar su cuerpo desnudo a quien lee, el personaje usa prendas interiores femeninas— pero, a su vez, el personaje narrador de la situación es mostrado como incapaz de comprender. No entiende que allí donde reclama el coito heterosexual como superior a otras prácticas sexuales se lo reduce a algo “nada del otro mundo” y se lo empuja a revisar su deseo. La masculinidad heterosexual se presenta, entonces, como una mascarada también y hacia el final del relato, la heterosexualidad del protagonista, su impulso “natural”, su unión sexual con la salvaje, también se mostrará como una puesta en escena. La masculinidad heterosexual que sostiene al cazador, barbudo y recio, se percibe precaria en la idea de que el “mirarse por dentro” lo empuja a replantearse sus prácticas tenidas por naturales y evidentes. La masculinidad o la expresión de cuerpo lesbiano del personaje que irrumpe y que es neutralizado para que podamos ser testigos de su corporalidad nos coloca en el lugar de una *voyeuse* que certifica que la mascarada ha sido develada, pero aun así deja el inquietante espacio para que lectoras y lectores se pregunten quiénes pueden ser

considerados varones si la apariencia y la actitud, la habilidad con las armas y la fuerza, el lenguaje corporal y el reclamo sobre la mujer en disputa pueden ser asumidos por otros cuerpos ¿Sería la genitalidad la única garantía de masculinidad? Si el cuerpo de varón fuga de la heteronorma ¿sigue siendo masculino? ¿Qué otros cuerpos pueden encarnar formas de masculinidad?

Por otro lado, la masculinidad tradicional no parece mostrarse monolítica, sino flexible, maleable por la experiencia y el tiempo. En la escena, la “salida del armario” —expresión que refiere usualmente a la asunción pública de una sexualidad no heteronormativa o disidente— es un proceso en el que interviene un acto reflexivo. En la historieta “ese mirarse por dentro” implica también un reflejarse en la masculinidad disidente que exagera ciertos rasgos de masculinidad hegemónica: la agresión, la posesión y la competencia con otro varón que disputa a la mujer como trofeo.

Lo interesante, además de lo que nos permita reflexionar sobre la construcción de masculinidades, es que Peiró coloca este breve relato en una revista que en los años ochenta leía el contexto en el que la palabra *gay* comenzaba a hegemonizar las políticas sexuales del colectivo homosexual. La categoría *gay* implica otra articulación a la propuesta en los años setenta con la militancia “homosexual”. Emmanuel Theumer (2017:117) señala que

la introducción de la categoría *gay* cobrará fuerza a lo largo de los años ‘80 como una identificación sexual y una escenificación político-pública. Sin embargo, este proceso no fue armonioso, no lo es actualmente, ni lo fue en esta temprana politización. A lo largo de los años 80 uno de los conflictos desatados alrededor de la Comunidad Homosexuales de Argentina estuvo dado por sus políticas de visibilidad, inicialmente denominada “dignidad” y luego “orgullo”, así como por el privilegio otorgado a la categoría *gay*, en proceso de estetización corporal y de distinción social.

En la historieta, la masculinidad lesbiana o transgeneridad masculina es mostrada y explicada como consecuencia de una mala experiencia con los hombres cis, pero no es mencionada explícitamente: apenas se llega a articular la frase “somos lo que ud. piensa” En cambio, la palabra que brilla en la última viñeta menciona y hace visible *gay* como categoría e identidad política. Es posible entender también que ese “*gay*” del collar de alguna manera termine por completar la frase última que se cierra con puntos suspensivos, jugando con la naturaleza verbal e icónica de la historieta: “y lo demás es historia... *gay*”, como si lo articulara (aunque sin decirlo en el globo) El collar estaría de esa manera en el punto exacto de un orden binario interrumpiendo, en una zona limítrofe entre palabra y dibujo.

Heridas de guerra en blanco y negro

El policial es —junto con la ciencia ficción y el fantástico— uno de los géneros más visitados en la primera etapa de la publicación. En nuestro país, el policial clásico, el del héroe que resuelve crímenes y desbarata misterios, se enfrenta con el régimen de la realidad contra el que se recorta. Y los cruces entre lo factual y lo ficcional son interesantes de explorar en ambas narrativas, al punto de que si Evaristo emerge de un comisario real, Alack Sinner parece cruzar del mundo imaginario a la vida real de sus creadores.¹³⁸ En este punto las palabras de Dominique Hérody (2015) son elocuentes al referirse a Sinner: “Su vida diaria, sus encuentros, los recuerdos que lo atormentan o a los que persigue desesperadamente, todos estos elementos se unen para construir la biografía de Alack Sinner, un personaje que adquiere, por ende, una verosimilitud y una familiaridad que le conceden un estatus fuera del dominio exclusivo de la ficción.”

El desafío de contar un policial en *Fierro* se puede rastrear en varias series, de las que elegimos dos por resultar representativas: la serie episódica “Evaristo” y una de las historietas de la saga de Alack Sinner. Pablo De Santis (1998b: 9) vincula estas líneas argumentales y refiere a las dificultades de la ficción para construir un policía heroico y creíble, que se constituya verosímil; señala en el prólogo del libro que compiló trece de las historietas de “Evaristo” publicadas en *SuperHum®* y *Fierro*:

Antes de escribir *Evaristo* para Solano López, Carlos Sampayo había hecho con José Muñoz *Alack Sinner*. Lecturas y matinées colaboraban para tomar prestado un verosímil ajeno —el detective privado— que había que ganar como propio. En *Evaristo*, en cambio, el personaje sale de este lado, que es el más difícil. Es un comisario argentino, pero que ya viene trabajado por el mito: Evaristo Meneses, protagonista de persecuciones legendarias, con fama de obsesivo y valiente.

La referencia a Alack Sinner, un expolicía devenido en investigador, y al comisario Evaristo, nos anima en este apartado a referenciar ambas figuraciones en vinculación con los modelos de masculinidad. Sobre Evaristo, David William Foster (2016) realizó un ensayo basado en la compilación de Colihue y su edición norteamericana; en ese mismo libro Foster explora la figura de Alack Sinner, pero solo en torno a las historietas de “El bar de Joe”, una suerte de historieta lateral que cuenta con Sinner como un personaje secundario. Un trabajo más exhaustivo sobre *Alack Sinner* es la tesis de maestría de Pablo

¹³⁸ Los vínculos entre los relatos ficcionales y los relatos factuales es problematizada por Victoria García (2017) en su crítica a la expansión del “panficcionalismo”, tendencia a desdibujar los límites entre una y otra frontera.

Turnes (2014), que analiza las transformaciones gráficas y narrativas a lo largo de diez años¹³⁹, aunque nos parece que no ha habido una reflexión en torno a las construcciones discursivas de masculinidad que Sampayo pone en circulación.

Nos interesa pensar estas figuraciones como expresiones de masculinidad que pueden considerarse dentro del modelo tradicional pero que muestran sus fisuras. Se trata de personajes que exponen sus heridas en privado, solo para los potenciales lectores —varones— con quienes hacen un pacto de caballeros. ¿Podríamos extender el concepto de homosociabilidad al lazo que se establece entre autores y lectores mediado por el texto?

Partimos de algunas coincidencias para después señalar algunas especificidades. En primer lugar, decíamos más arriba que se trata de dos personajes cuyas historias cercanas al policial y a la figura del investigador en la novela negra fueron ideadas por el guionista Carlos Sampayo: *Evaristo* retrata la Buenos Aires de los años cincuenta dibujada por Francisco Solano López y *Alack Sinner* recorre Nueva York desde fines de los años setenta dibujada por José Muñoz. En segundo lugar, en los dos casos estamos ante figuraciones complejas en la que es notable la ambigüedad con la que necesitan construirse estos hombres de ley, que sufren la condena de la libertad: son hombres solos, para quienes la compañía femenina es fugaz, y transitan las calles en medio de bandas criminales y situaciones de injusticia, pobreza, violencia.

Evaristo y Alack Sinner son protagonistas que personifican a héroes duros, que observan y transgreden la ley porque se encuentran en la porosa frontera que separa lo legal de lo ilegal y contemplan desde el margen la impunidad de poder. Se muestra su decadencia, envejecen, engordan, enferman y sufren por amor. Ambos presentan paternidades conflictivas: Evaristo, con un hijo no reconocido que lo encuentra y lo confronta de adulto; Alack Sinner, cuando descubre a la de la pequeña Cheryl, de la que desconocía su existencia hasta que vuelve a buscar a su viejo amor, Enfer. Pero ahí terminan los parecidos.

¹³⁹ La tesis de maestría explora los episodios de Alack Sinner desde su gestación hasta Nicaragua (1974-1984) bajo el título *Alack Sinner. El exilio de las formas* (2018). Facundo Vazquez, con motivo de la compilación de las historietas en el tomo integral *Alack Sinner* (Salamandra, 2017), le dedicó una reseña extensa al personaje y sus aventuras en el sitio Ouroboros, en la que repasa las tres décadas de publicación. Ver en línea en <https://ouroboros.world/historieta-argentina/alack-sinner-1974-75>

Evaristo es un personaje inspirado libremente en un sujeto real al que Sampayo llegó a ver en acción.¹⁴⁰ Los personajes de Francisco Solano López son de gestos parcos con facciones marcadas por los años, cuerpos gruesos y macizos, en blanco y negro. Foster detalla la fisonomía de Evaristo, al que describe como un hombre pasado de peso aunque ágil, cuyo cuerpo puede parecer excesivamente grande en algunos escorzos que buscan mostrar su presencia intimidante.

Fierro publica doce episodios de Evaristo en catorce ediciones, entre el número 3 de noviembre de 1984 y el n° 35 en julio de 1987. Junto con el primer episodio, la revista publica la crónica de Juan Sasturain sobre el encuentro que él y Carlos Sampayo concretan con el ex comisario Evaristo Meneses en su oficina de la calle Córdoba al 1300, en la Capital Federal. Fue una suerte de visita para avisarle que salía una historieta inspirada libremente en el mito que años atrás había forjado y obtener, de alguna manera, el acuerdo de Meneses, pero según ha relatado Sasturain no hubo afinidad entre el comisario real, el personaje ficticio y el mito al que le hacía homenaje.¹⁴¹

Los unitarios que se publican en *Fierro* no guardan un orden específico y eso se comprueba cuando se observa el orden en el que se publica posteriormente (Colihue, 1998). En su análisis, David W. Foster (2016) afirma que los autores construyen un personaje que transita las calles en el umbral entre el crimen y la ley: puede negociar con delincuentes y manejarse de forma violenta por contar con cierto grado de impunidad. Esto lo atribuye a que los autores recrearon un personaje que es producto de una Argentina signada por el contrabando y la corrupción. Afirma Foster: “Al negarse a idealizar Evaristo, los autores retratan de manera verosímil las limitaciones impuestas al comportamiento moral por las sombrías realidades de una dinámica social específica”.¹⁴² Esta no es, sin embargo, la percepción de Juan Sasturain o Judith Gociol, quienes han

¹⁴⁰ En la película documental *Evaristo* (Mariano Petrecca, 2016), Carlos Sampayo relata el impacto que le produjo conocer en la vía pública al mítico comisario reconocido por su habilidad para detener a grandes bandas criminales. El documental, subido al canal de youtube del realizador, se puede ver completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=bv3l8Punuxg> También la prensa se hizo eco de la película sobre el pistolero y la historieta que lo homenajeó en los años ochenta. Ver por ejemplo la nota “El intocable” de Osvaldo Aguirre en el Suplemento RADAR de *Página 12* del 28 de agosto de 2016, disponible en línea <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11752-2016-08-28.html>

¹⁴¹ Juan Sasturain republicó la nota de *Fierro* con la entrevista a Evaristo Meneses veintisiete años más tarde en una columna de la contratapa de *Página 12* del 18 de abril de 2011. Se accede en línea en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166475-2011-04-18.html>

¹⁴² El texto original señala “By refusing to idealize Evaristo, the authors portray in a verisimilar fashion the limitations imposed on moral behavior by the grim realities of a specific social dynamic.” (Foster, D. W. 2016: 48)

sostenido en entrevistas audiovisuales¹⁴³ que se trata de un personaje duro pero con códigos. Remiten generalmente a la negativa de usar picana y al castigo que el comisario propinaba a los oficiales que se atrevieran a hacer uso de tales métodos con los detenidos; o también se refieren a la defensa que Evaristo hace de un sindicalista peronista perseguido, lo que le cuesta la carrera policial.

La de *Alack Sinner* es una historia mucho más extensa. Su personaje es un expolicía que ejerce como investigador privado, oficio que terminará abandonando para pasar a deambular como taxista y luego solo como un hombre que se ve involucrado en situaciones conflictivas. El nombre del personaje es un juego de palabras inventado por los autores: Alack, refiere Sampayo en una entrevista para el programa *Continuará* de Juan Sasturain, es un anglicismo que quiere decir “Ay de mí” y “sinner”, en inglés, significa “pecador”: un nombre acorde con las convenciones del policial y la novela negra. Esa fue la idea inicial: Sinner, resuelve casos y actúa primero como policía y luego, cansado del sistema, como detective privado.

El escenario es una Nueva York imaginada por los autores, visitada a través de imágenes cinematográficas. El arte de José Muñoz va mutando a lo largo de las décadas en las que produce la obra al explorar y experimentar con distintas transformaciones gráficas en el uso del blanco y negro. En el transcurso de la producción, los autores irán encontrando un sello, una marca de estilo: en primer lugar, comienzan a ingresar a escena personajes secundarios o transeúntes, que están ahí pensando, teniendo sus conversaciones o preocupaciones; en segundo lugar, va desapareciendo la idea de “caso” para ir tomando forma una trama en medio de la que Sinner se ve involucrado en situaciones que lo impulsan a actuar; en tercer lugar, el paso del tiempo en la historieta se corresponde con el tiempo que transcurre en la vida de lectoras y lectores. Es decir, que cuando vayamos avanzando en la historia —y el tomo único que editó Salamandra reúne treinta años de producción de la dupla creativa— iremos envejeciendo junto con el personaje que va transformando su apariencia frente a nuestros ojos.

Fierro empieza a publicar las historias de Alack Sinner cuando el investigador ya había transitado una década de aventuras en Europa y sus autores ya habían publicado

¹⁴³ Juan Sasturain en entrevista del documental Evaristo (Petrecca, Mariano, 2016); Judith Gociol en entrevista en el programa Continuará conducido por Juan Sasturain, episodio “El condenado y Evaristo” temporada 3.

trabajos posteriores en la revista. Las primeras historias en las que Alack Sinner resuelve casos llegan a Argentina a través de revistas europeas.¹⁴⁴

La primera publicación en *Fierro* fue “Nicaragua” (en cuatro entregas de la edición 17 a la 20), y la revista repone la trayectoria de Alack Sinner en una extensa nota que ubica al personaje en la obra de la dupla artística. La historieta encuentra a un Alack Sinner que ya sobrevivió a varias batallas: para que los lectores conozcan algo de este recorrido, en *Fierro* 17 se incluye —en un suplemento Especial de “El Hombre ilustrado”— el artículo de Sasturain “Variaciones en negro” que sintetiza el recorrido del personaje:

Sampayo dio lo que considera “el orden natural” de lectura del Alack para poder entender todos los vericuetos de su vida desde su infancia-adolescencia de posguerra, Corea, el paso por la policía, el drama de su hermana y su salida de “los agentes del orden”, su decisión de hacerse detective privado, los “casos”, el abandono de ese oficio por el de taxista y —a esta altura de Encuentros y reencuentros— “ya no se sabe de qué sobrevive” según Sampayo, “algo debe hacer, se sospecha que depende de la Seguridad Social, o algo así...”

La secuencia sería, entonces, “Conversando con Joe” —de creación muy posterior pero que ilumina la infancia—, a la que siguen los casos tradicionales: “El caso Webster”, “El caso Fillmore” y “Viet Blues” —donde es sabido, la historieta empieza a crecer—, “Él, cuya bondad es infinita”, “La vida no es una historieta, baby” —en la que se incluyen los autores deambulando junto a Alack en New York—, “Constancio y Manolo”, “Chispas” —en la que aparece Sophie por primera vez— y se cerraría esta primera parte con “Recordando”, que es la última de la serie y ata cabos hacia atrás.

En total, aproximadamente, nueve historias en cinco años de una producción que se diversificaría —a fines de los setenta— en Sophie y El bar de Joe. La segunda secuencia se abre y cierra con el nombrado “Encuentros y reencuentros”, del 81-82, al que sigue la producción de Sudor Sudaca, entre otras cosas, para entrar ahora, definitivamente, en la tercera etapa del Alack, ya bien avanzados los años ochenta, con este “Nicaragua” que también se promete largo: 64 páginas en cuatro entregas.

En “Nicaragua”, vemos una crítica a la política intervencionista de Estados Unidos en América Latina a mediados de los ochenta. Alack Sinner recién regresará en la edición 54 (febrero de 1989) con “Norteamericano(s)”, un episodio autoconclusivo, en el que

¹⁴⁴ Entre 1974 y 1977, los autores realizan “El caso Webster”, que les abre las puertas de la revista *Alter Linus* en 1975; “El caso Fillmore”, donde la dupla comienza a despegarse de algunas convenciones del policial clásico; y “Viet Blues”, donde la crítica social comienza a hacerse presente como parte de la trama. En 2017, la editorial Salamandra de Barcelona lanzó la primera edición en español del tomo integral de “Alack Sinner” de José Muñoz y Carlos Sampayo, que reunió dieciocho historietas -en el orden de lectura diseñado por los autores que no se ajusta exactamente al orden de realización- publicadas en revistas europeas entre 1975 y 2006. En abril de 2017, la presentación del tomo integral en la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires puso al alcance de los lectores argentinos algunas de las historias que nunca se habían publicado en nuestro país.

vemos a Alack Sinner varado en un pequeño pueblo de frontera.¹⁴⁵ Y posteriormente, en la que posiblemente sea la mejor historia de la saga, “Encuentros y reencuentros”, que en la línea temporal es anterior a “Nicaragua”. Se trata de ocho episodios que se publican ininterrumpidamente entre la edición 64 y la 71 (de noviembre del 1989 a junio 1990).



Fig. 32. Recordando/ 2 en Fierro 87 (noviembre de 1991)

“Encuentros y reencuentros” comienza con Alack planificando el viaje para visitar a su padre, que atiende un motel a unos 600 km. de Nueva York. En la línea temporal señalada por Sampayo, se presenta como continuidad de “Recordando”, dos episodios que en *Fierro* se publican de forma posterior (en las ediciones 86 y 87). Entonces, antes de emprender el viaje, Alack Sinner protagoniza este encierro etílico, reflexivo y solitario. Es una soledad que el protagonista ha decidido llenar con algo de vida acuática: consigue unos pececitos tal vez con la intención de tener compañía, pero hacia el final del episodio serán la señal de imposibilidad de cualquier contacto con él. Con un tono irónico y desolador, resume Sinner el destino de sus mascotas temporarias: “Así terminó un día que pasé recordando hechos significativos de mi vida. Un día más, feliz y solitario. Me

¹⁴⁵ Luego de la presentación de Alack Sinner en *Fierro*, su salida fue muy irregular. Antes de retomar la saga de aventuras, Muñoz y Sampayo publicaron otras historietas: entre *Fierro* 38 (octubre de 1987) y *Fierro* 41 (enero 1988) “Juego de Luces” y luego, “Europa en llamas” (*Fierro* 46 a *Fierro* 49, junio a septiembre de 1988). De la dupla también se publicó “Tenochtitlán” y “Billie Holliday”. Muñoz y Sampayo fueron asiduos colaboradores durante toda esta primera etapa y su último trabajo publicado en la primera época fue una historia de Alack Sinner de dos episodios “Él, cuya bondad es infinita” en *Fierro* 98 y *Fierro* 99. Muñoz además publicó como autor integral un episodio de “La Argentina en pedazos”, “La agonía de Haffner, el rufián melancólico”, basado en el relato de Roberto Arlt *Los lanzallamas* y unos episodios unitarios titulados “El barcito de José”.

había emborrachado, había tenido un encuentro, había asesinado a unos pececitos, me había dado una buena ducha... ¿Qué más se le puede pedir a la vida? A veces me lo pregunto” (*Fierro* 87, p.38). Antes de que el protagonista descarte los pececitos por el inodoro, vemos que Sinner sufre una especie de alucinación en la que los peces adquieren distintas fisonomías inquietantes que lo atormentan, entre ellas la de su padre y su madre.

En “Encuentros y reencuentros” Sinner inicia el viaje luego de esa borrachera donde va en búsqueda de respuestas: de su padre, de Enfer (el amor de una mujer que ha sido madre de una hija de quien desconoce su existencia), de viejos amigos, enemigos y algunos desconocidos que se cruzan en su vida. Es también una clausura, Alack busca a su padre para hacerle una pregunta que lo atormenta desde hace mucho tiempo: “¿Cómo era yo antes de la Guerra de Corea... antes de mi guerra?” inquiera. “Eras como ahora.” es la parca respuesta de su padre. Entonces, se decide a llamar a Enfer. Dominique Herody (2015) sostiene que

En el corazón de *Encuentros y reencuentros* se produce la metamorfosis de Alack Sinner. Se producirá mediante una simple llamada telefónica cuando termina por llamar a Enfer y, como el título del capítulo (“Invest in Love”) sugiere, para invertir en el amor y abandonar su tristeza: ‘Necesitaba volver a mí, una vez más... Escogerme como protagonista de mi vida (...) había estado pensando en ella. Su nombre surgió solo, borró todo lo demás.’ Finalmente se decide a hablarle de lo que nunca había sido capaz, del poder inimaginable de su amor, y a su vez se entera de que él es el padre de Cheryl, una niña de cuatro años. El estilo no bascula, sin embargo, de género negro a novela rosa, pero las preocupaciones de Alack son a partir de ahora de otro orden. Ahora debe conquistar a su hija, que al principio le tiene miedo y comenzará por rechazarlo.

Pero además de encontrar algo a qué aferrarse en este arco narrativo Sinner ajustará cuentas con su pasado. El casamiento de su amigo Nick lo enfrenta nuevamente con un viejo compañero de la policía, Rademaker, uno de los oficiales que apuró su retiro de la fuerza cuando Sinner denuncia los apremios ilegales de sus colegas. El asunto era personal, como nos contará el expolicía: se trataba de la forma en la que los policías deciden ajusticiar a los violadores de Toni Sinner, la hermana de Alack. El encuentro es tenso y termina con Rademaker borracho en el barrio de Sinner disparando contra cualquier transeúnte. En medio de estas escenas, en las que Sinner debe decidir si matar o morir, los autores narran pequeñas historias paralelas de violencia contra personajes femeninos que se encuentran en las viviendas vecinas: una mujer a punto de ser asesinada por su esposo, otra que está dando a luz y que genera decepción cuando el nacimiento es el de una niña, otra acusada de frígida por detener el acto sexual en el momento que inicia

el tiroteo en la calle. Estas escenas, narradas en un negro intenso con pinceladas blancas y rostros deformados van marcando un *in crescendo* que estalla cuando Sinner dispara y mata a Rademaker. Sinner será luego llevado a prisión, en donde reflexionará sobre la posibilidad de no llegar a conocer a Cheryl, su hija de cuatro años. El breve período que pasa antes de ser absuelto, sirve para que Sinner entable relaciones con un compañero de celda que le dirá admirado que conoce su crimen “matar a un policía” y agrega “el mío es más modesto, maté a mi esposa.” Cuando salga de prisión, Alack intentará asumir el papel de buen padre, construir ese lazo con Cheryl y su madre. Formar una familia con ellas y Phoebe, la hermana de Enfer que puede criticarlo “porque no está enamorada” y señala sus errores, sus falencias como cuando le regala una muñeca blanca a su hija negra. “Encuentros y reencuentros” narra las dificultades de este hombre emocionalmente mutilado para vincularse afectivamente. La figura del mutilado no es caprichosa, cuando inicia su viaje Sinner viaja en auto con un manco al que acerca a un pueblo mientras le cuenta la historia de cómo perdió ese brazo y le señala sus propias carencias. En el capítulo final, luego de que Sinner salga de prisión y pretenda transformarse en un hombre de familia, el mutilado reaparece y Sinner le invita a tomar un café. Mientras Sinner habla por teléfono en el fondo de la escena, el manco habla al lector en una advertencia dirigida a Sinner: “Fuiste a Bangor a buscar tu brazo y lo encontraste aquí... pero ella no es el brazo que te falta”. (*Fierro* 71 p. 97, junio 1990).

En “Encuentros y reencuentros” Sinner tendrá un fugaz encuentro con Sophie Milasewicz, una joven de su pasado que desde “Chispas”¹⁴⁶ siempre parece regresar a tener una última noche con el protagonista. En *Fierro* 94 y 95 se publicará “El final de un viaje” que parece cerrar, al menos momentáneamente, la historia de amor entre ellos. Un largo y agotador viaje en autobús lleva a Alack a Paradise Creek donde vive Sophie: él tiene sesenta, ella alrededor de cuarenta. Sus cuerpos han cambiado y desnudos constatan esa geografía corporal cambiante: ella ha sido madre dos veces, él acusa el paso de los años edad y el consumo de alcohol. Él se acomodará entre sus cosas pidiendo poco. Hérody concluye su análisis con estas palabras:

Muñoz se recrea en la representación de esta escena de amor, dibujándola como eco de la primera vez, improvisada, en “Chispas”. No sabemos si Alack se va a quedar o no –cumple tareas cotidianas, como acompañar a los niños a la escuela, pasando por su padre (lo que no parece desagradarle)–, pero lo cierto es que si se va, volverá a Paradise Creek. En la medida en que un personaje de “ficción” tiene vida después de la palabra fin, siempre nos

¹⁴⁶ Es el arco narrativo en el que se conocen pero no será publicado en *Fierro*.

queda la esperanza.

Aunque en *Fierro* el orden de lectura se altera y algunas historias no se encuentran en el orden de lectura adecuado, las historias de Sampayo y Muñoz también permiten la entrada de lectores a la mitad de cualquier relato porque los autores plantean las escenas siempre como si fueran fragmentos de conversaciones empezadas entremezcladas con escenas en paralelo de gente anónima. No tienen la estructura de un relato clásico, sino más bien la forma en la que la memoria ordena los recuerdos.

Las historias de Alack Sinner son relatos en los que los conflictos humanos que atraviesa Sinner tienen una fuerte vinculación con el *deber ser* (varón, ciudadano, hermano mayor, padre, hijo, compañero o marido). En todos esos roles que exploran los autores con su personaje algo de la ficción se cuela en la realidad y mucho de la realidad se plasma en la ficción. La trayectoria del personaje es una forma de recorrer los distintos conflictos de las masculinidades en sus relaciones con las/os otras/os, el tiempo, el cuerpo y los mandatos.

Canto a la amistad: Corto Maltés en casa

Si hablamos de lazos de homosociabilidad en la historieta un claro exponente son las aventuras del marinero, el Corto Maltés, personaje creado por el italiano Hugo Pratt, protagonista de cientos de aventuras y testigo de hechos relevantes del siglo veinte en distintos puntos del globo. En *Fierro* inicia sus aventuras en la edición del número diez, edición que lo presenta y anuncia en la portada. Aunque la revista incluyó otros materiales de autores extranjeros, el caso de Pratt es distinto al de Moebius u otros invitados a mostrar su trabajo. La entrevista que le realizan al presentar su trabajo se titula “Pratt en casa” y se lo recibe como “el hijo pródigo de dos patrias”. El lugar ganado por Pratt debe rastrearse décadas antes de la publicación, precisamente en la generación de maestros que homenajea la revista: Héctor Germán Oesterheld, Alberto Breccia, Francisco Solano López, todos autores que trabajaron contemporáneamente a Pratt, quien fue bisagra para la historieta argentina. Por un lado, integró el contingente de dibujantes italianos que se instalaron en Buenos Aires e “interrumpieron” un estilo hasta el momento muy influenciado por la escuela norteamericana. Por otro, el encuentro entre Hugo Pratt y Héctor Germán Oesterheld marcará un momento crucial para la producción de los dos y también en gran medida para la historia del medio: Sargento Kirk,

Ticonderoga y Ernie Pike nacen en la década de 1950 de la reunión de ambos. El desembarco de dibujantes italianos en las décadas de 1940 y 1950 en Buenos Aires fue un momento importante para lo que en ese entonces se perfilaba como una industria. Décadas después serían los dibujantes argentinos los que recalarán en ciudades europeas para mostrar e insertar su trabajo. La figura de Pratt quedó asociada entonces a personajes como el corresponsal de guerra Ernie Pike y a historietas de aventuras dibujadas con guiones de Héctor Germán Oesterheld y a su Editorial Frontera.¹⁴⁷ La figura de Pratt es —además— la de un dandy: es el autor que viaja para documentarse y realizar su obra a partir de una aventura propia que se refracta en las aventuras de su héroe, sobre la que se teje todo tipo de mitos. Es interesante también rescatar el trabajo en la sombra de una autora que estuvo involucrada en el trabajo creativo de Hugo Pratt en Ticonderoga, Gisela Dester, dibujante dedicada a las aguadas que fueron tan aclamadas y que habría inspirado al personaje de Pandora en la saga del marinero.

La figura de Pratt es importante en la construcción de un sistema de referencias que tiene en su centro al autor como artista y que guarda similitudes con la figura de los maestros en las bellas artes, el genio, tal como apunta María Antonieta Trasforini (2007: 44):

Entre los muchos estereotipos que acompañan a la figura del artista, ciertamente predomina uno: el que presenta al artista como genio creador, como persona especial y héroe solitario, enfatizando su individualismo y la unicidad en la producción de la obra. (...) el genio, igual que otras categorías abstractas universales, está en realidad determinado por muchas pertenencias: de género, generacionales, geográficas, religiosas; y para confirmar la necesidad de enraizar el término, quitándole abstracción, se muestra significativa su propia raíz etimológica, análoga a la de género y génesis.

Entonces la llegada de Corto a *Fierro* está precedida por la fama de su autor, que presenta la saga de Corto Maltés para lectoras y lectores locales, que habían accedido parcialmente a la historia. La propuesta es distinta a todo lo que había publicado hasta entonces y publicaría después *Fierro*: la revista publicaba series episódicas, es decir, arcos narrativos contruidos a partir de capítulos que concluían en ese número y que luego de

¹⁴⁷ Luego del éxito que obtiene como guionista en la revista *Misterix* de editorial Abril, Héctor Germán Oesterheld funda su propio sello, la editorial Frontera, en donde lanza las revistas *Frontera* y *Hora Cero*, que tendrán otras revistas asociadas. El dibujante Hugo Pratt se embarca en la aventura desde el inicio en 1957, pero a pesar del éxito de ventas, una operación fraudulenta a cargo del imprentero endeuda la editorial, los principales dibujantes comienzan entonces a trabajar para el mercado externo lo que sumado a algunas decisiones editoriales desacertadas conduce a la quiebra: en 1961 vende sus títulos a Editorial Ramírez. En 1991, a modo de homenaje, *Fierro* edita una revista llamada *Hora Cero* que se extiende por seis números.

seis u ocho capítulos finalizaban la historia. Pero la leyenda “Continuará...” de la aventura del Corto caía circunstancialmente al final de la página doce. Su compilación en libro o álbum mostraba que no había “costuras” entre episodios, sino que los cortes se hacían sobre lo que posteriormente se denominaría novela gráfica presentada por “entregas” en distintas revistas.¹⁴⁸

La Casa Dorada de Samarcanda inicia su publicación en la edición de junio 1985 y finaliza —tras veinte meses— en enero de 1987. Si bien la saga data de 1967, cuando Pratt regresa a Italia tras su paso por Argentina, la aventura de Corto publicada en *Fierro* fue iniciada en 1980, quedó inconclusa, fue retomada desde el inicio en 1983 y concluida en abril o mayo de 1987 (un mes antes de su publicación en *Fierro*, cuenta el autor en la entrevista).

La acción transcurre en 1922 en la zona de los Balcanes, que se encuentra convulsionada, y el Corto desde el inicio se ve envuelto en intrigas y aventuras políticas entre los turcos. Aunque la aventura comienza con la búsqueda de un tesoro, pronto se devela que la motivación del Corto se centra en rescatar a su amigo/rival Rasputín, encarcelado en la “Casa Dorada de Samarcanda”, llamada así por los vapores del hachís que producen alucinaciones a sus convictos. Rasputín es conocido por los lectores de aventuras anteriores del Corto: en “La Balada del Mar Salado”, aventura inaugural de la saga, la historieta narraba las peripecias de dos adolescentes, los primos Caín y Pandora Groovesnore, secuestrados en la Polinesia durante la Primera Guerra Mundial por una banda de piratas al mando de Rasputín; allí ve por primera vez a Corto Maltés, que se encuentra atado y en una balsa a la deriva. Será el inicio de una rivalidad y una amistad apasionada. Así lo da entender Antonio de Blas en “Singladura de mares y hombres lejanos” en *Fierro* n°11 (julio de 1985):

El tesoro oculto es un poco la justificación material para la aventura, pues no hay nada más ofensivo para un escéptico que presume de cínico, como el marino de Malta, que el que le descubran el fondo romántico. Por eso, “La casa dorada de Samarcanda” es, en ese aspecto, un canto a la amistad: la teóricamente imposible entre un marino anarquista, individualista y sentimental con un asesino ruso, lúcido, egoísta y medio loco. Es una

¹⁴⁸ En Argentina, algunas historias de Corto Maltés habían sido publicadas incompletas en *Skorpio*; *Fierro* publicará completa “La Casa Dorada de Samarcanda”. En el reportaje que le realizan al autor cuando inicia la serie, la revista señala que se convino con Pratt la publicación de todas las aventuras de Corto (en *Fierro* 10 p. 11 junio 1985), aunque finalmente “La Casa Dorada de Samarcanda” será la única que se publique, probablemente porque el formato de novela gráfica en entregas se mostró inapropiado para una revista de antología. En el retorno de *Fierro*, sin embargo, este formato será uno de los elegidos por autores como Ignacio Minaverri (autor de Dora), Fernando Calvi (Altavista) o Diego Agrimbau junto a dibujantes como Pietro e Ippóliti (Cieloalto, Edén Hotel).

balada a la ambigua relación entre Corto y Rasputín. La amistad es el “mensaje” que flota a lo largo de la aventura en la que por cierto ese afán de jugarse el todo por el todo por salvar a Rasputín es algo que el marino de Malta debía ya hace mucho tiempo al asesino ruso. (*Fierro* 11 p.32)

En “La Casa Dorada de Samarcanda” hay al menos dos personajes femeninos que participan de la aventura y colaboran en que al final los protagonistas lleguen casi a hacerse con el tesoro: lo ven un segundo pero desaparece frente a sus ojos. Pero estos personajes, no llegan a tener el protagonismo de los héroes. Como señala Antonio de Blas en el fragmento citado hay una ambigüedad en la amistad entre Corto y Rasputín que se traduce en reclamos, celos y una forma de afectividad entre varones heterosexuales que no tiene que ver con el homoerotismo, aunque se le parece. Y en este sentido, podríamos señalar que este tipo de narrativas podrían ciertamente ser reapropiables desde lecturas torcidas en las que esta amistad imposible entre el marino y su rival integren una “memoria queer” (Saxe, 2018). Este paso que en los ochenta era un impensable se podrá efectuar en la siguiente historieta que analizamos.

A la deriva: Altavista

Fernando Calvi es un autor integral que comenzó a trabajar a principio de los noventa en la publicación de *El Cazador Comix* de Ediciones de La Urraca, fueron los años en lo que inició su carrera y se integró a la escena local e internacional con sus historietas e ilustraciones. Es, por lo tanto, un autor que pertenece a una generación que resulta bisagra entre el cierre de *Fierro* y la nueva escena post crisis de dos mil uno. Los primeros años de dos mil trabajó en el estudio de Carlos Trillo y al regreso de *Fierro* recorrió toda la segunda etapa.

Para la *Fierro* que emerge a mediados de dos mil produjo varias series;¹⁴⁹ nos detendremos aquí en “Altavista” (publicada en dos partes: la primera de quince episodios entre la edición 10 y la 28 y la segunda de trece episodios entre *Fierro* 33 y 45).

“Altavista” fue su serie más extensa y una propuesta creativa muy personal. La forma en la que Calvi lleva adelante la historia propone un ejercicio formal y una narrativa

¹⁴⁹ Publicó además “El maquinista del General” (serie de cinco episodios entre los números 52 y 58), en *Fierro* 59 realizó el capítulo de Historietas por la identidad sobre la historia de búsqueda de las familias Placci-Garófalo y luego “¡México lindo!” (seis episodios entre las ediciones 76 y 83). En la edición 88 de febrero 2014 se reincorporó al staff de la publicación con una serie de unitarios, “Lo blanco del ojo” (de cinco episodios), que concluyó en la edición 103. Lo último que realizó para la publicación fue “Al Rey de Constantinopla”, que comenzó en *Fierro* 112 y se publicó hasta el cierre de la segunda etapa. La publicación de “Altavista” en *Fierro* se extendió por cuatro años y posteriormente las historietas fueron editadas en formato libro (Hotel de las Ideas, 2014).

que se mueve rítmicamente mostrando todo su artificio: el autor decide imponerse una serie de restricciones, que Calvi ha expresado en varias entrevistas: “una historieta sin globos, con un metrónomo fijo, sin jerarquizar por tamaño, que eso lo haga el lector”.¹⁵⁰ La grilla es fija, no cambia en toda la serie: son nueve cuadros por página, y la variación parte del uso de los colores. Cada capítulo se extiende entre cuatro y ocho páginas y opta por un color dominante que —sobre el blanco y negro— tiñe el episodio dándole un determinado clima.

Se trata de una serie de aventuras protagonizada por un marino de nombre Barragán, que recién se presentará en el tercer capítulo de la primera parte (*Fierro* 13, noviembre 2013). Los episodios previos nos han presentado la casa comprada por el marino que desde allí se sienta a escribir sus memorias: desde la mansión Altavista, una imponente casona construida por un capitán de barco con el oro de la aventura antes de desaparecer y dejar huérfano a su hijo.

La estructura es como la de las muñecas rusas: Historias dentro de historias, que llegan por carta, por rumores, por sueños. El tercer capítulo tiene también la primera referencia sexual explícita: Barragán cuenta un viaje en el que conoció a Chico, con el que “como marido y mujer” compartieron la cama. No será la única referencia a la bisexualidad de Barragán, que deja referencias sin que se conviertan en tema central del capítulo. Se trata de detalles, como cuando relata que “no sabe cómo llegó a esa fiesta de osos” (episodio 6, *Fierro* 17 p. 27), en referencia a un club nocturno en el que buscan compañía varones homosexuales de talla grande.

Cada capítulo despliega la voz en *off* de Barragán, el narrador de una historia con muchas intrigas y enigmas que no se resuelven: son las memorias de anécdotas desgranadas por el marino, a través de un estilo poético, que podrían continuar indefinidamente ya que no obedecen a una estructura narrativa que conduzca a un desenlace. Los escenarios recorren distintas geografías y presentan la memoria de sus recorridos por los mares, sus encuentros y desencuentros con distintos personajes en una historia plagada de citas y alusiones literarias, cinematográficas e historietísticas.

“Altavista” entra en la cadena de esta serie de relatos de homosociabilidad justo después del relato de Corto Maltés al que homenajea: por supuesto no es el único que

¹⁵⁰ Una de las entrevistas brindadas por Fernando Calvi puede leerse en el sitio especializado Kamandi: <http://www.revistakamandi.com/2016/12/05/los-dibujos-y-la-vida-entrevista-a-fernando-calvi-parte-2/>

aparece entre las referencias a las que apela, pero existe una conexión entre esos dos marinos, el de Malta y este otro que no dice de dónde es pero parte hacia alguna región de África. Su relato es desordenado: o mejor, no es tradicional, no se estructura de forma cronológica porque sigue otro orden lógico: el de las listas, en general de tres elementos: tres sueños, tres deseos, tres personajes (donde siempre uno rompe la armonía), lo que le lleva a afirmar a Hernán Martignone (2011) en su blog que la lectura de *Altavista* también podría ser “magnífica como tira diaria publicada de a tres cuadritos por día.” Desde ese ordenamiento conecta las referencias de todo un universo cultural en torno a la aventura: Tintín, Popeye, Tarzán se suceden como recuerdos o como residuos de sueños. Destaca al respecto Martignone (2011)

el uso sutil, rico, profundo y creador que hace de las intertextualidades (las referencias a otras obras). Homenajea y recrea, con fundamento y originalidad, a Tintín y a Popeye (sin nombrarlos nunca, aunque dibujarlos sea una manera de nombrarlos), que conviven en la aventura con Barragán, y mete aquí y allá alusiones al Principito, a Edipo, a Poe, a la Isla del Tesoro, a relatos bíblicos, al *Necronomicón*, a Gaston Leroux... Pero lo más interesante es que las referencias se hacen siempre de manera distinta y significativa, nunca por el mero gusto de la cita o del guiño al iniciado: desde la tapa de un libro que funciona como enigma y como clave de múltiples lecturas, desde un elemento esencial de un personaje, desde la construcción de la trama, desde lo gráfico en sentido estético y profundo.

La aventura del hombre solo que sale al mar a curar su alma es el tema que también trabaja el personaje de Corto Maltés: allí la respuesta (como en *Perramus*, como en *El Sueñero*) son los amigos. Aquí, en lugar de eso hay soledad. Hay sexualidad y melancolía. Las figuraciones femeninas llegan y se van como en los relatos anteriores pero no hay redención. Hay un personaje que para no romperse se vuelve duro, brutal. La tensión entre el relato poético que narra a través de oraciones cortas e ilustra con postales oníricas despliega constantemente referencias sexuales, memorias de encuentros y el deseo de una mujer fantasmática llamada Nerina.

El personaje de Nerina aparece como ensoñación en el capítulo quinto: “Cuando no te conocía, te imaginaba” (*Fierro* 15 p. 18) pero es en *Fierro* 19 (mayo 2008) cuando Barragán la presenta como su amor perdido. El clima melancólico se acentúa con la presencia de un elefante blanco que se le presenta en sueños y le dicta tres leyes: “Nunca olvidamos el amor. Nunca olvidamos el dolor. Siempre morimos solos” (*Fierro* 19 p. 24).

En la edición 26 de *Fierro* de diciembre de 2008 termina la primera parte de la historia y el autor realiza un epílogo dibujado en el que señala: “(...) La segunda parte de

la historia será distinta. (...) Nuevos personajes y aventuras, animales exóticos, horrores y amores. Será un largo viaje en barco. (...)” (*Fierro* 26 p 49). Ciertamente hay cambios en la segunda parte: si el uso del color en la primera historia jugaba entre el verde, el celeste, el amarillo con un rojo constante en el pulóver a rayas del marino, en la segunda parte (donde el relato cambia de tono de la tristeza a la rabia) todo se vuelve intensamente amarillo.

La historia se reanuda en agosto de 2009 en la edición 34 con un capítulo de diez páginas en el que Barragán parte a la aventura en búsqueda de un desconocido que se perdió en la selva. El barco naufraga y llega a una isla. Aunque nuevamente la historia se presenta con la grilla de nueve, la combinación de cuatro colores ya no es parte de la narrativa. Sí vuelven las listas que detallan opciones, los juegos intertextuales y la voz en *off* de Barragán, pero la historia tiene el tono de una violencia contenida. La melancolía de la primera parte se esfuma y se vuelve un sentimiento más primitivo: el tono atildado y como en verso libre da paso a escenas de exuberancia en los cuerpos comparados con animales salvajes. El elefante da paso al tiburón. Y Mano Negra, un enigmático personaje que le enseña su destino a Barragán, le dice: “Eres la mano enguantada que empuña el cuchillo. Los ojos que observan tras el cuadro. La garra que rasga la tela”. En *Fierro* 43 se anuncia el inminente final y en *Fierro* 45 finalmente la intriga se resuelve: Barragán se encuentra con el Corto Maltés, quien le ofrece unas máximas acerca de la aventura y lo poco interesada que las mujeres se muestran por eso. Tras un sueño en el que persigue a la fantasmática dama, Barragán cierra el telón.

Diego Trerotola (2017) escribió sobre el personaje en el *Suplemento SOY* cuando el marino volvió en una aventura extra en *DisTinta. Nueva historieta argentina* que no se encuentra en la novela que compiló las entregas de *Fierro* en un solo tomo (Hotel de las Ideas, 2014). Allí, el periodista repasa las aventuras de Barragán y señala:

[...] tantas aventuras libidinosas que se sucederán en su periplo, que no es gay, sino polimorfo, donde mujeres, hombres y fantasmas sin género ni orientación sexual serán parte de una fantasía sensual que se funde con la dimensión de la aventura que la saga viajera lleva y trae por territorios de conquista de sentimientos siempre fluctuantes. A su modo, Barragán es uno de los personajes queer de la historieta argentina (...)

Este “modo” de ser *queer* que señala Trerotola se puede poner en relación con el concepto de “melancolía” que tanto Corto Maltés como Barragán parecen atravesar. Atilio Rubino (2017) vincula el concepto de “homosociabilidad” de Eve Kosofsky Sedgwick con

el de “melancolía de género” que Judith Butler retoma de Freud. Si ponemos en diálogo el personaje de la aventura de Corto Maltés en “la Casa Dorada de Samarcanda” con el de Barragán en “Altavista” (algo que por otro lado, también hace Calvi) podemos recuperar ese continuum entre heterosexualidad y homosexualidad en las relaciones de homosociabilidad que planteaba Kosofsky Sedgwick que el patriarcado rompe y vuelve identidades opuestas. Rubino (2017:47) afirma: “Para Butler, en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce.” y explica entonces que la supresión del deseo homosexual es producto de internalizaciones de normas sociales de género y sexualidad, que siempre son disciplinarias y regulatorias. Rubino sostiene que los sentimientos de melancolía, de pérdida no llorada, “son el costo que acarrearán las identidades de género rígidas y no problemáticas, las heterosexualidades estables y las masculinidades hegemónicas” (Rubino 2017:48). En este sentido, el diálogo entre Corto y Barragán en Altavista escenifica la posibilidad de llorar ese duelo postergado.

Según pasan los años: Vitamina Potencia

“Vitamina Potencia” es una serie de episodios autoconclusivos que realiza la dupla conformada por Federico Reggiani en guión y Ángel Mosquito en dibujos.¹⁵¹ Los autores —que compartieron la experiencia bloguera de Historietas Reales— comenzaron a realizar los primeros episodios de la historieta en 1999. En *Fierro*, el primer episodio sale en la edición 19, abril de 2008, y le siguen otros cuatro hasta la edición 28 (febrero 2009). Es una primera tanda de episodios que tienen una extensión de cuatro a ocho páginas en blanco y negro. La serie se reanuda en *Fierro* 31 (mayo de 2009) con la estructura episódica que inicia un nuevo arco narrativo. Los capítulos de la segunda parte tienen otro tratamiento gráfico: la paleta es de tonos azulados y los viajes tendrán como inicio y cierre una estación de servicio. Los episodios se extienden entre seis y catorce páginas e incluyen un episodio doble. La historieta se sostiene en base a los diálogos de los protagonistas, la existencia de cartuchos de texto con información es mínima y

¹⁵¹ Entre 2011 y 2012 realizarán juntos la serie “Tristeza” publicada en 2014 por el sello Llanto de Mudo. Se trata de una historieta distópica en la que un grupo de sobrevivientes a una epidemia que transmiten las vacas deben reconstruir la vida cotidiana en el conurbano bonaerense sin instituciones, Estado ni proyecto de futuro.

ocasionalmente sirven para puntualizar si el tiempo transcurre en 1977/78 o 1994, que es el tiempo presente de la narración.

Los personajes construyen una mirada sobre su vida actual que perciben como decadente: la mirada sobre el cuerpo, la soledad y la cercanía de la muerte y la vida cotidiana atravesada por la violencia son los tópicos a los que los autores vuelven una y otra vez con pinceladas de humor y con escenas en las que los protagonistas terminan siempre yéndose a los golpes con personajes secundarios.

“Vitamina Potencia” narra pequeñas escenas en la vida de Milton Kovadonga y Lagartija Gómez, dos luchadores que, habiendo disfrutado la fama a mediados de los años setenta en un show televisivo de catch (un homenaje al programa de televisión “Titanes en el ring”), sobreviven en los noventa recreando el espectáculo a pequeña escala en pueblos del interior. Los dos hombres, que rondan los 45 y 50 años, viajan en una furgoneta y van decidiendo sobre la marcha las localidades que visitarán y los eventos en donde ofrecerán revivir las tomas y posturas clásicas de la disciplina.

La serie podría ser incluida entre las historietas que presentan una dupla protagonista cuyos perfiles se construyen por contraste: mientras que Milton es el forzado campeón de los luchadores, su contrincante, Lagartija, es delgado y escurridizo, y su poder reside en su mirada hipnótica (que en la historieta no es un simple truco del personaje sino un efectivo poder del protagonista). La narración está focalizada en Milton: de él sabemos que fue padre y esposo gracias a los *flashback* que revelan que la esposa enfermó y murió; con el niño, sin embargo, no sabemos qué sucedió pero no está en el presente de la narración. De Lagartija conocemos mucho menos: cumple el papel del compañero del campeón.

En *Fierro* n° 34 —el episodio más extenso— se suma a la dupla viajera Lucía, una muchacha ciega que —luego de una pelea con su novio que termina en trifulca con los luchadores— los acompaña un trayecto convirtiéndose en objeto amoroso de Kovadonga. Luego, en *Fierro* 39 los personajes recapitulan las hazañas en una página de doce viñetas en color sepia en la que Milton Kovadonga y Lagartija Gómez, de cara al lector, realizan un resumen de lo publicado: los protagonistas se refieren a los episodios anteriores que muestran las escenas de 1977 y de 1994 como pasado, lo que marca el presente de la enunciación: 2009. Lagartija en la tercera viñeta dice: “Resulta que estos muchachos... ¿Moscani y Reggito eran? hacen una historieta sobre nosotros. Empezaron contando cosas del año...’94, creo. Era la época en la que estábamos medio en la mala, recorriendo

pueblitos con Milton” (*Fierro* 39 p. 39). Enseguida, Milton señala que también contaron historias de “los buenos tiempos”, pero Lagartija lo interrumpe y agrega irónicamente: “Algunos capítulos suceden en 1977... cuando llenábamos el Luna Park... cuando Adis Abeba nos cagó el contrato para ir a Brasil. Cuando estaba enferma tu mujer... ¡Una época bárbara!” (*Fierro* 39 p. 39). La historia se reanuda y concluye en cinco episodios: los *flashbacks* muestran las discusiones internas de Vitamina Potencia y la figura de un luchador, Adis como antagonista, de quien luego sabremos algo de su presente —en los noventa— en Brasil. La historia concluye en medio del viaje de Milton, Lagartija y ahora también Lucía en el capítulo “Santa Teresita”, que no cierra los hilos abiertos en anteriores entregas, sino que termina como si simplemente se dejara de contar.

Algunas cuestiones: El foco de la enunciación varía en la historia. Aunque siempre la historia gira alrededor de Kovadonga, en algunos episodios se desplaza y observamos, por ejemplo, desde la perspectiva de la esposa de Kovadonga para dejar claro cómo ella vive Vitamina Potencia: un espacio en el que Milton verdaderamente está a gusto. Se construye una disyuntiva entre dos grupos de pertenencia: por un lado, la familia nuclear, con una esposa enferma y un hijo indiferente; y por otro, Vitamina Potencia como espacio de realización entre pares, idealizado pero no exento de conflictos. La esposa parece reclamar una atención que Kovadonga dedica al grupo de colegas, entre los que se encuentra Adis, quien conspira para dejar fuera del viaje a Brasil a Milton y a su fiel colega, Lagartija. A partir de ahí, todo se precipita: la muerte de la esposa, la separación de su hijo, los viajes con su compañero y las pequeñas aventuras de dos hombres que sienten llegar la vejez y le hacen frente peleándose con matones de barrio, ladrones o gente con un endeble sistema moral. Milton, secundado por Lagartija, defiende causas perdidas: Kovadonga es un caballero que aún cree en los códigos y en el valor de la palabra; Gómez es más flexible en ese sentido, pero está dispuesto a seguir a su amigo.

El guionista señala en una entrevista (Ortiz, 2010) que Borges se burlaba de las historias que “no están imaginadas del todo” y afirma: “Creo que *Vitamina* está muy imaginada: sabemos de los personajes mucho más de lo que decimos”. Lo que es probablemente posible, ya que la estructura del relato deja abiertas muchas historias que podrían continuar: la historia entre Lucía y Milton (de la que no sabemos casi nada), lo que sucedió con el hijo del luchador, la disolución de Vitamina Potencia tras el viaje a Brasil que hicieron algunos de los luchadores. Pero lo que no parece ser parte de la historieta imaginada es la construcción de personajes femeninos: la mayoría carece de

nombre o apelan a descripciones (la esposa de, la vieja de la pensión, la hija de don Cosme; incluso sabemos el nombre de Lucía varios capítulos después de su incorporación como personaje: durante varios episodios, simplemente es “la ciega”). Este descuido con los personajes femeninos parece tener como contraparte ciertamente una exploración en profundidad de los conflictos en las relaciones de afecto intermasculinas. La historieta califica como un relato de lazos de homosociabilidad en el que las relaciones de camaradería entre hombres son exploradas en su complejidad: la amistad atravesada por la envidia, el amor, el miedo, la furia y los actos de traición a la palabra empeñada son mucho más graves que cualquier episodio en el que alguna muchacha se cruza en el camino de los protagonistas.

Cieloalto, la ciudad fantástica

La novela gráfica que tiene a Diego Agrimbau en guión y a Pietro en dibujos, salió publicada en diez entregas entre la edición 50 (diciembre de 2010) y la 63 (enero de 2012). Agrimbau había publicado previamente algunas historias autoconclusivas con Ippoliti (*Fierro* 5), Totino Tedesco (*Fierro* 23) y Dante Ginevra (*Fierro* 36), y con Lucas Varela habían iniciado unas historietas autoconclusivas que conformarían posteriormente una serie.¹⁵² Con Pietro había publicado una historieta autoconclusiva (*Fierro* 47), por lo que “Cieloalto” es para ambos la primera publicación extensa y continuada.

Es una historia fantástica en la que se construye un universo en el que la edad de una parte de la población no está determinada por el paso del tiempo sino por su ubicación en el espacio. La historia es narrada por su protagonista, Javier Dosaires, con una voz en *off* que relata eventos pasados: expone la vida en la ciudad de Cieloalto, habitada por dos clases de seres (los viajeros y los permanentes), y el inicio de la guerra entre ellos por el control de la ciudad.

Los viajeros son personas que pueden moverse sin restricciones por la ciudad y son la clase dominante, pero sufren el paso del tiempo, envejecen y mueren. Los permanentes, en cambio, tienen una relación diferente con el tiempo y el espacio: su edad

¹⁵² “Claustrofobia” en *Fierro* n°26 y “Afasia” en el número 38, que continuaría con cuatro episodios más, luego compilados bajo el título de *Diagnósticos*.

corporal varía según las coordenadas espaciales y pueden moverse entre los límites de su edad física, pero mientras respeten esas fronteras pueden vivir eternamente.

La guerra entre bandos tiene además un conflicto extra: la disputa entre Dosaires y su amigo, Rupert (otro permanente), por el amor de Matilde, una viajante. Matilde se involucra sentimentalmente con el protagonista, pero será Rupert quien la ayude a huir, luego secretamente mantenga un romance y logre terminar sus días con ella.

El presente de Dosaires desde el que cuenta la historia sucede muchos años después de lo que narra: no sabemos cuánto tiempo ha pasado, pero es el único sobreviviente entre los escombros de dos guerras y es encontrado en estado senil por una tropa que le informa que permanentes y viajantes ahora viven en paz.

A pesar de que existen algunos personajes femeninos en Cieloalto, la narrativa califica como un relato de homosociabilidad porque la funcionalidad del signo mujer es que Javier y Rupert midan fuerzas: Matilde es el premio que obtiene Rupert mientras que Nadia, la nodriza con la que Javier formará familia es el símbolo de su fracaso. Se suele señalar a Diego Agrimbau como el discípulo de Carlos Trillo, una suerte de heredero o continuador de su modelo. Sin embargo, si hemos incluido a Agrimbau en este capítulo y no a ninguna de las historietas publicadas por Trillo, es porque una diferencia importante entre la obra de los dos guionistas es el tratamiento que hacen en torno al diseño de los personajes femeninos.

Cieloalto puede leerse como un relato de homosociabilidad, en el sentido más tradicional en donde las relaciones de poder del patriarcado dependen de las relaciones homosociales entre hombres y, de esta forma, de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad, una historia de competencia masculina en la que el deseo intermasculino se desvía hacia Matilde, objeto de disputa entre dos permanentes. El fracaso del protagonista al conformarse con una mujer que le dará hijos se plasma en el deseo que secretamente seguirá manteniendo por Matilde, que se proyectará en la figura fantasmática de la comandante hacia el final, cuando el personaje sea un despojo senil que se oculta entre ruinas. El punto es que Agrimbau y muchos otros historietistas suelen diseñar personajes femeninos que se asemejan a un decorado en el que se mueven los protagonistas y héroes. A pesar de que podríamos nombrar algunos otros personajes femeninos más (la madre de Javier, su hermana) que figuran en Cieloalto, ninguno adquiere relieve ni tiene relevancia en la trama.

Mi experiencia con Agé y canciones cursis para varones

Por último, incorporamos a este análisis dos historietas de la segunda etapa en las que se pone en juego la construcción de las masculinidades y que explicitan cuestiones en torno a la orientación sexual o la expresión de género.

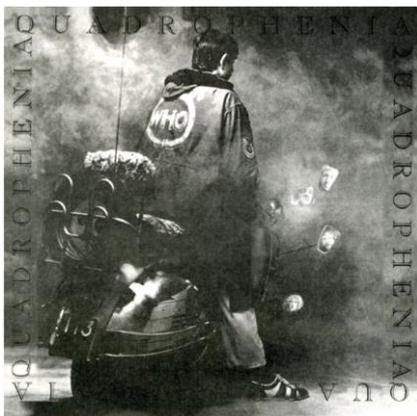
“Mi experiencia con Agé” de Juan Saénz Valiente es una historieta de tres páginas a dos tonos, un blanco y negro con unos tonos violáceos. La propuesta es autobiográfica y la plancha aprieta veinticuatro cuadros en la página. Se sostiene en breves diálogos y en la voz en *off* del narrador que cuenta lo que denomina una “anécdota”: su encuentro con un famoso presentador de moda que lo cita en su estudio para ofrecerle trabajo de modelo.

En el relato, el joven dibujante, aunque sospecha que la propuesta entraña intenciones sexuales, decide arriesgarse: “sabía que había un gran porcentaje de probabilidades de que la propuesta de Agé fuera un disfraz para intentar acosarme sexualmente. Sabía que iba tras una anécdota”. En el encuentro en el departamento del presentador, el personaje de Juan le seguirá el juego: se desnuda y viste con la escasa ropa que le ofrece su anfitrión, camina frente al espejo, muestra su cuerpo desgarbado, contesta preguntas íntimas sobre prácticas sexuales y deja que su entrevistador intente producirle una erección. Solo más tarde, en diálogo con otro dibujante —su amigo Pablo Túnica—, comprobará que esa estratagema era una práctica habitual llevada a cabo por Agé para conocer jovencitos. La puesta en página de la historieta pone en circulación un encuentro homoerótico aunque la relación no se concrete: la curiosidad, el miedo y el límite parecen entretenerse en la historieta que narra una negociación que finalmente se resuelve en un abrazo de despedida pero que remata, para que no queden dudas del “riesgo” del encuentro, con la afirmación de que otros jovencitos huyeron a la mitad de la charla. La socialización de la experiencia es novedosa, hay pocos relatos en la revista que exploren las relaciones y vínculos homosociales y la corporalidad observada desde los ojos de otro varón en términos de deseo. La historieta de Saénz Valiente como la de Calvi pone en página la posibilidad de recorrer distintas identificaciones entre la heterosexualidad y la homosexualidad, en escenas que bordean el límite entre el deseo y el terror en donde no falta la amenaza a la violencia: “Agé estaba solo. La situación no presentaba gran riesgo. En última instancia podría golpearlo y escapar” narra la voz en *off* mientras la escena nos muestra la apacible charla de dos varones con una gran diferencia de edad, sentados y separados por un escritorio. Juan se queda, se deja halagar,

seducir y embaucar. Cuando sale de su encuentro señala: “Buenos Aires seguía estando ahí afuera, necesité entrar a la galería *Bond Street* para compensar la situación. Unas semanas después se comentó en los medios que Agé estaba en bancarrota. Pasaron más de 5 años. Aún no me llamó.” El relato parece por momentos entender que se trata de una propuesta de encuentro homoerótico que se deja avanzar y por momentos un engaño en el que cae el inocente joven que cree que podría ser una oferta laboral legítima. La del relato ambigüedad permite señalar que la experiencia narrada presenta contradicciones difíciles de explicar para el propio protagonista que no quiere reconocer el deseo que lo motiva y adjudica solo al hombre que lo intenta seducir.

En *Fierro 40*, Ignacio Minaverri publica “Canciones cursis para varones” en donde, sobre un fondo azul, se imprime en rojo el signo ♂ que identifica lo masculino. Una voz en *off* señala al pie: “muchos artistas, Leonardo Favio por ejemplo, pueden componer excelentes canciones para mujeres, pero la cursilería para varones es otra cosa: requiere de una sinceridad y una capacidad de introspección que los muchachos solemos escamotear hasta que no nos queda otra”. Ese narrador, que habla desde un “nosotros, los muchachos”, contará la historia de Carlos, un *mod* de Villa Lugano.

Los *mod* fueron jóvenes de clase trabajadora que en la Inglaterra de los años cincuenta y sesenta se identificaban con cierto modo de vestir elegante, las motos vespa y la música de *The Who*. Todo eso aparece sintetizado en las cinco páginas de la historieta que en negro, azul y rojo —colores que remiten a la estética de la banda inglesa *The Who*— cuentan la historia de un repartidor de pizza que no se avergüenza de su “debilidad por las canciones cursis para varones” entre las que el narrador incluye “I’m one”, que integra la ópera-rock *Quadrophenia* (1973) llevada al cine con ese mismo título en (1979).



Fi. 34. Cubierta de disco *Quadrophenia*-The Who



Fig. 35. Página 3 de “Canciones cursis...” en *Fierro 40* p. (Minaverri)

La letra de la “I’m one” (Soy el único) es una afirmación que realiza un “yo” que podría ser andrógino o desgenerizado. De hecho, el intérprete de se reclama uno en la multitud, tratando de pasar desapercibido y a la vez reafirmando su diferencia pero sin apelar a estereotipos que lo identificarían como varón:

But I’m one	Pero soy único
I’m one	Soy único
And I can see	Y puedo ver
That this is me	que este soy yo
And I will be	Y seré yo
You’ll all see that	Ya lo verán
I’m the one	Que soy el único

El cierre de la historieta muestra a Carlos animándose a invitarle una pizza a “cierta chica que vive cerca de su casa”. Allí el personaje se dirige al narrador, que lo amonesta diciéndole “eso no es *mod*, Carlos”, por el gesto romántico de regalarle una rosa a la vecina a la que le lleva una caja de pizza,. Ante esto Carlos, mirando al lector, responde: “Bueno, che, no jodas... ¡Si Favio también se la re banca!”.

La sencillez de la historia plagada de citas musicales y referencias culturales recupera una forma de masculinidad sensible y construida de manera mucho más flexible que la que se puede observar en otras historietas. Lejos estamos de la épica aventurera y la masculinidad heroica con la que iniciamos el capítulo. A lo largo de este recorrido hemos atravesado distintos momentos y formas en las que la masculinidad fue un elemento relevante para pensar las relaciones entre varones.

Kosofsky Sedgwick señala los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en el que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer. Con el concepto de homosocialidad, la autora se refiere a las comunidades masculinas que se definen por la exclusión de las mujeres, que están reguladas por el pánico homosexual manifestado en la homofobia pero que presentan intensidades afectivas homoeróticas que son plausibles de convertirse en homosexuales.

Hemos recorrido en este capítulo esas intensidades: de la aventura como sinónimo de fraternidad masculina en *Perramus* a la épica guerrera y nacionalista de *El Sueñero*, de los héroes solitarios y duros pero con código de Sampayo con Solano López y con José Muñoz a los modos de habitar masculinidades en cuerpos que escapan a la norma como

en “Señuelo”, de la “ambigua” amistad entre Corto y Rasputín a la bisexualidad o sexualidad polimorfa de Barragán, de la compañía sin épica en la decadencia de los personajes de *Vitamina Potencia* a las ficciones que ponen en página formas de competencia masculina como deseo homoerótico, para llegar finalmente a las experiencias que conectan heterosexualidad y homosexualidad masculina en un *continuum* antes que en espacios estancos.

En este recorrido los personajes femeninos, cuando están, suelen ser funcionales a la narrativa centrada en los personajes masculinos, a veces son simbólicos como en *Perramus*, o parte de un elenco casi sin nombre como en *Vitamina Potencia*. En el siguiente capítulo nos ocuparemos en detalle de narrativas en las figuraciones de lo femenino adquieren mayor relevancia y protagonismo.

III.III. Dibujadas: de compañeras a heroínas

En el campo de las historietas, las mujeres dibujadas 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— que caen en desgracia para que los héroes luzcan sus habilidades. Esto comenzó a cambiar en los años ochenta y *Fierro* fue parte de ese proceso. En este capítulo recorreremos un arco de la figuración femenina que va del signo mujer como objeto de un discurso sexista a la construcción de un signo que se apropia de la aventura con protagonistas dibujadas por autoras y autores, haciendo hincapié en la relación entre cuerpo y representación a partir de la relación que tienen con el espacio y con la posibilidad de transitarlo.

Iniciamos el recorrido con algunas referencias en torno a la representación del cuerpo y la denuncia de la misoginia y la transmisoginia. Recuperamos algunos ejemplos y la palabra de autoras y autores al respecto de la representación del signo mujer en las historietas. Abordamos luego la presencia de personajes femeninos en las historietas de *Fierro* y la aparición del primer personaje que emerge como heroína en sus páginas: Custer, de Carlos Trillo y Jordi Bernet. Nos detenemos luego en la obra de dos autoras y sus personajes: nos referimos a Patricia Breccia y Maitena. Enlazamos luego con la segunda etapa de *Fierro* y los personajes de Dora de Ignacio Minaverry, Sasha de “Sasha despierta” de Carlos Trillo y Lucas Varela y Ángela della Morte de Salvador Sanz. Al cierre del capítulo ofrecemos un panorama de algunas de las mujeres dibujadas en las dos épocas de la publicación.

Entre la mirada misógina y la victimización

Así como hemos notado que en la primera etapa de *Fierro* muchas de las historietas tienen como protagonistas a héroes que lideran una banda de amigos - hermanos con quienes establecen lazos de homosociabilidad, es posible señalar que son escasas —en esa primera etapa— las protagonistas que se hacen cargo de la acción y encarnan personajes principales. Una de las primeras protagonistas que publica *Fierro* en su primera etapa es Custer, el personaje de Carlos Trillo dibujado por el catalán Jordi Bernet. Los otros personajes femeninos que adquieren protagonismo en la primera etapa de la publicación emergieron de la pluma de Patricia Breccia en los unitarios de su serie “Sin novedad en el

frente” y en la serie de Maitena con Juan Martini, “Barrio Chino”. En esos trabajos, también como Custer, se trata de figuraciones femeninas que se desplazan en el espacio público, que son protagonistas y cuentan sus historias.

Pero estas mujeres dibujadas no son las únicas. En la primera y en la segunda etapa abundan personajes femeninos que han protagonizado escenas que las presentan como víctimas, han sido blanco de ataques, se exponen a la burla o a la brutalidad y, en algunos casos es difícil no leer en esas composiciones elementos misóginos. En muchos casos superan el rol de víctimas —generalmente de violencia sexual— y se convierten en sobrevivientes y en justicieras o vengadoras, siempre que logren escapar de los finales trágicos a los que parecen destinadas.

Uno de los autores que podemos traer como ejemplo de una producción que pone en página escenas de violencia sexual es El Tomi, seudónimo de Tomás D’Espósito. El Tomi inició sus colaboraciones en la primera etapa de *Fierro* en el número 20, en una historieta autoconclusiva con guión de Manuel Aranda sobre Malvinas. También con Aranda publicará una serie a color en los siguientes números —“Vida Park”— y un episodio de la serie “La Argentina en pedazos” que adapta un fragmento de la novela de Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*.

A partir del número 33 comenzará a publicar —ya con guiones propios— su obra más personal, “Polenta con pajaritos”, una serie que tiene como protagonista al Conejo y a los pibes del barrio de su Rosario natal. Son las andanzas de la barra, de las que recortará imágenes, primeros planos, expresiones de la infancia y las “primeras veces” en las experiencias de muchachos de barriadas pobres de su ciudad. Las imágenes —de alto grado de realismo— son acompañadas de fragmentos breves de una prosa poética con una impronta arrabalera. “Polenta con pajaritos” comienza en la edición de mayo de 1987 y se prolonga —alternando con otras series del autor como “Cuentos del bajo vientre”, “Cien mil días sin policías” o “El desmitificador argentino”— hasta el número cien de *Fierro* que cierra la primera etapa.

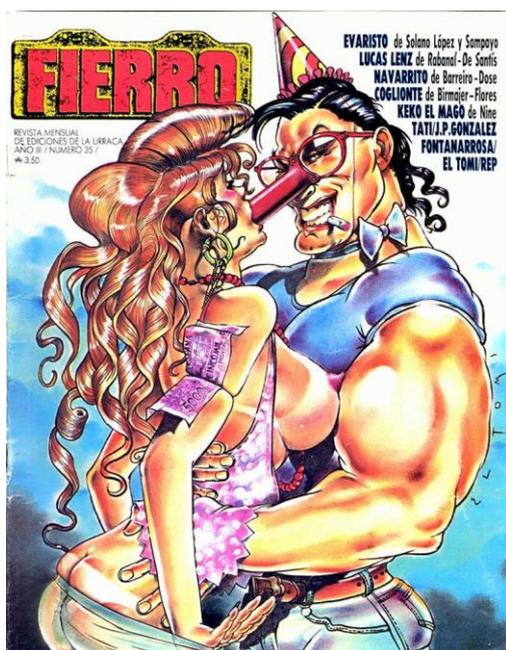


Fig. 36. *Fierro* 35 (julio 1987)

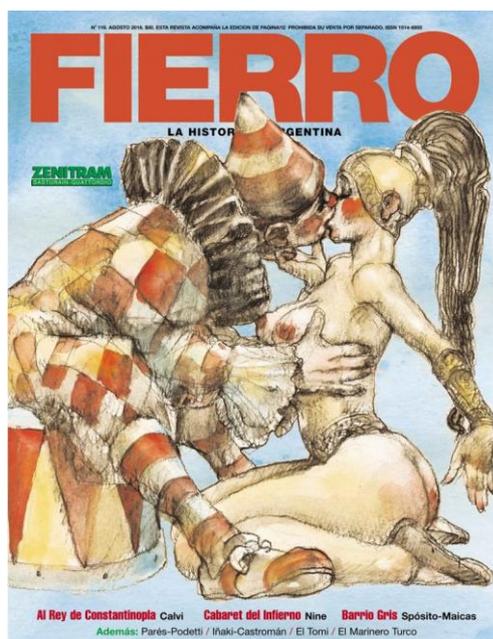


Fig. 37. *Fierro* 118 (agosto 2016)

El Tomi también fue un asiduo portadista de *Fierro* en las dos etapas y —como en las series— sus tapas se caracterizan por la representación del cuerpo femenino desnudo, de fragmentos de cuerpo en primer plano y muchas veces en plena actividad sexual. Es una constante en sus portadas que ellos aparezcan vestidos y ellas desnudas. Sasturain ha señalado que su trabajo “roza” la incorrección política o la representación sexista o machista de las mujeres tomadas como puro objeto. Pero más allá del cuerpo desnudo expuesto, se podría señalar como componente recurrente la violencia que escenifica el triunfo sobre el cuerpo penetrado y el culto al falo siempre erecto y de proporciones exageradas. La propuesta de El Tomi ha sido descrita por Juan Sasturain en estos términos:

No hay nada tenebroso ni oscuro en el sexo de El Tomi: puro festejo, celebración sesgada, machista —si se quiere el bendito casillero vigente— pero con la impronta del humor, la joda sin trampas ni especulaciones. Literalmente, en cueros: pocos autores como él para trabajar sin red ni taparrabos. (Sasturain, 2014 en “El Tomi: Soberbias manualidades”)

Sasturain escribe en 2014, pero ya en los años ochenta algunas de las historietas de El Tomi generaron malestar, según relata Pablo De Santis: “En los años ochenta hubo polémicas que tal vez entendían que la representación de las mujeres que hacía El Tomi

eran sexistas. Hubo grupos de mujeres en la redacción quejándose por esas imágenes.”¹⁵³

Arriesgamos que no sería la desnudez o la representación del coito lo que habría generado estas situaciones de denuncia sobre la obra del autor, sino las escenas de violencia y humillación que plasman algunas de las imágenes. Nos referiremos a dos ejemplos, de muchos, que salieron publicados en la serie “El Desmitificador argentino” en *Fierro* n° 60 (agosto de 1989) y *Fierro* n°78 (febrero de 1991).

Se trata de dos historietas de ocho páginas, en blanco y negro, sin texto. En la primera, la historia se resuelve cuando el personaje masculino separa a la pareja de chicas y descubre que una de ellas —por un proceso fantástico— tiene pene. Frente a esta situación, el varón toma un hacha y una elipsis evita mostrar la acción de cercenamiento del miembro, algo que completa quien lee cuando, en el desenlace, se muestra solo a dos de los protagonistas, espalda contra espalda, fumando en la oscuridad. En *Fierro* 78, otro episodio de “El Desmitificador argentino” repite la fórmula gráfica pero ahora la acción de violencia sobre el cuerpo del personaje femenino es mostrada en detalle.



Fig. 38. *Fierro* 60 página final de “El desmitificador argentino” (agosto 1989)

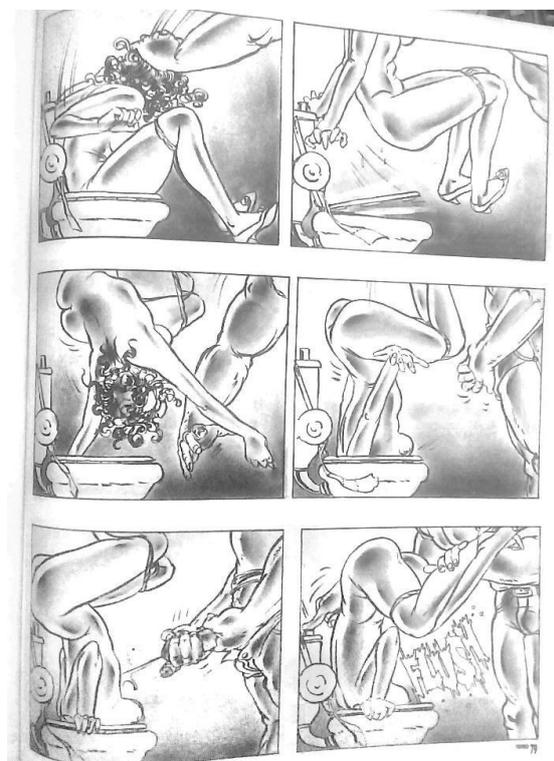


Fig. 39. *Fierro* 78. “El desmitificador argentino” (marzo 1991)

¹⁵³ Entrevista con la autora 27 de noviembre de 2018 (ver anexo).

El Tomi publicó también “El desmitificador argentino” durante la segunda etapa y otras series como “Freak City”, en la que se exponen en detalle y primer plano violaciones, empalamientos y otras escenas violentas que son acompañadas de frases poéticas, colores pasteles y bromas sexistas.

Por otro lado, también de la primera a la segunda etapa se reiteran algunas representaciones que tienen personajes femeninos, que se ubican en espacios cerrados. Son como muñecas de colección: en algunos casos tienen nombre pero sus rasgos se confunden con cualquier otro personaje en la misma trama, o su capacidad de agencia se ve limitada por lugares de encierro físico o figurado. Se reiteran las narrativas en las que unas jóvenes deben escapar de un cautiverio, a veces solas o con ayuda de algún personaje masculino. Entre estos relatos, se encuentra claramente “El Instituto”¹⁵⁴ de Ricardo Barreiro y Francisco Solano López y “Yaguareté”, del mismo guionista con dibujos Pablo Páez. En ambas historietas se retrata el encierro femenino, en el primer caso de una pupila en una escuela de señoritas y en el segundo, el de una empleada doméstica en una mansión.

Ambos relatos de la primera época pueden ponerse en diálogo con la propuesta de unitarios elaborados en la segunda etapa por Diego Agrimbau y Lucas Varela en la que distintos personajes femeninos sufren de trastornos neuronales que alteran su percepción de la realidad¹⁵⁵; y con la serie “Bolita” de Carlos Trillo y Eduardo Risso, en donde la villa y la mansión marcan los límites de actuación de la protagonista Rosemary Ajata.¹⁵⁶

“El Instituto” es una historieta episódica considerada un clásico del género erótico fantástico de los años ochenta. Sus autores —el guionista Ricardo Barreiro y el dibujante Francisco Solano López—, al momento de iniciar esta serie, ya tienen el reconocimiento del público: Barreiro había publicado sus primeros guiones en la revista *Skorpio* de Ediciones Récord y en la italiana *Lancio Story*. Entre 1978 y 1985 había vivido en Europa, donde publicó sus historietas en las principales revistas de ese continente. Comenzó a publicar en *Fierro* desde el primer número, cuando inició “La batalla de las Malvinas”

¹⁵⁴ “El Instituto” salió publicada por entregas en diez episodios entre las ediciones 56 (abril de 1989) y 68 (abril de 1990) fue compilada y editada por Ediciones de la Urraca en mayo de 1993 en un libro de doble portada, junto con: “Ministerio” también publicada en *Fierro* en once episodios desde la edición 21 (mayo de 1986) a la 31 (marzo de 1987)

¹⁵⁵ Los seis episodios fueron compilados bajo el título de *Diagnósticos* en una coedición de los sellos Hotel de las Ideas e Historieteca en 2017.

¹⁵⁶ *Bolita* fue editada en 2014 por el sello Historieteca.

(1984, con varios dibujantes) y las historias bélico-fantásticas de “War III” y “Puesto avanzado” (1985, con Juan Giménez). En *Fierro* también publicó “Navarrito”, un policial ambientado en la Buenos Aires de los años treinta (1986-87, con Alberto Dose, con quien también hizo algunos unitarios publicados por la misma época), pero su mayor reconocimiento llega con la primera parte de la serie de unitarios de un misterioso barrio de Buenos Aires, “Parque Chas” (1987, junto a Eduardo Risso, con quien realizará una segunda parte publicada en 1991). En medio publica “Caín”, (1989, también con Eduardo Risso) y, en paralelo, “Yaguareté”, (1991, con Pablo Páez). Con Solano López, Barreiro había hecho previamente “Ministerio” (1989) y luego hará “El televisor” (1991). En *Fierro*, además, publica “El viaje” (1990, con Alberto Saichán) y algunos unitarios más. Si se presta atención a las fechas de publicación, puede apreciarse que Barreiro junto a distintos dibujantes recorrió toda la primera etapa desde el primer número hasta casi el cierre, alternando número a número en distintas series y con diferentes artistas. Solano López, además de ser el dibujante de “El Eternauta”, en *Fierro* publicó “Evaristo” con Carlos Sampayo, en “La Argentina en pedazos” fue el dibujante de “Cabecita negra”, el cuento de Germán Rozenmacher con guión de Eugenio Mandrini y con guión de Omar Panosetti de la adaptación de “Operación Masacre”, el relato de *non fiction* elaborado como denuncia por Rodolfo Walsh. También realizó algunos unitarios con su hijo Gabriel Solano López en torno a la violencia estatal, la dictadura y el exilio.

En “El Instituto” (1989), Ricardo Barreiro y Francisco Solano López elaboran una historieta en donde el trazo gráfico recrea una pesada atmósfera de encierro. La trama está ambientada en la época victoriana y la protagonista es Lilian Cunnington, una niña huérfana que pertenece a una estirpe de mujeres adoradoras de una antigua diosa sumeria. Para desarrollar sus poderes sobrenaturales, ingresa a un instituto de señoritas en el cual se rinde culto a Ishtar a cambio de un estricto entrenamiento que incluye episodios de abusos sexuales por parte de sus compañeras y la fertilización con el único “macho” de la comunidad, una especie de bebé gigante e idiota al que usan como semental. La historia asocia poder femenino a poder sexual y se basa en una dicotomía presente hasta épocas muy recientes: el machismo y el feminismo son dos extremos violentos: esto se plasma gráficamente en una comunidad lésbica —extremadamente violenta— que descende de brujas y que se dedica a la búsqueda de empoderamiento femenino a lo largo de la historia en una sorda lucha contra los hombres. Según el guionista, su historieta es “ante todo un alegato contra el machismo, que no es sólo una característica de los

hombres, sino también una particularidad de las mujeres”. Algo que sostiene Barreiro en un texto que se incluye al publicar el último episodio y que le hace decir a Lilian, la protagonista en el episodio final.

Posteriormente, el guionista se asocia a Pablo Páez para producir “Yaguareté”, un serial continuado de ocho episodios en blanco y negro que inicia en octubre de 1991 en la edición de *Fierro* 86 y concluye en agosto de 1992 en *Fierro* 96. Previo al trabajo con Ricardo Barreiro, Pablo Páez había publicado una historieta autonconclusiva con guión propio (*Fierro* 38), un serial breve de tres episodios titulado “El cruce del Atlántico” con el flamante jefe de redacción, Marcelo Figueras (*Fierro* 50 a 52), y dibujó seis unitarios con guiones de Guillermo Saccomanno entre la *Fierro* 60 y 82.

La historieta narra el encierro de María, una joven correntina que llega a Buenos Aires a trabajar como servicio doméstico en la casa de los Acuña Maldonado y es violada y abusada por todos los hombres que habitan la casa ubicada en la zona norte de Buenos Aires. La familia poderosa es personificada con los rostros de reconocidos funcionarios políticos como José Alfredo Martínez de Hoz, María Julia Alsogaray, Domingo Felipe Cavallo y los hermanos Carlitos y Zulemita Menem. La historieta se plantea como un melodrama hasta que en el cuarto capítulo la muerte del hermano de María, atacado por una fiera a la salida del obraje en Corrientes, deriva en un giro fantástico de la historia: al volver a su tierra, María encontrará explicaciones en mama Silveyra, una bruja que le cuenta sobre los yaguaretés, espíritus medio hombre-medio fiera que se corporizan y atacan en luna llena. María vuelve a Buenos Aires e inicia entonces su venganza contra los abusos de los Acuña Maldonado. Primero serán sus sirvientes: Pedro, el chofer que la viola en el primer episodio; Charlie, el mayordomo gay maltratador; luego los hermanos Manuel y Sol Acuña Maldonado, quienes han sido crueles con María tratándola de “negra de mierda” o utilizándola como moneda de cambio con sus amigos; finalmente, el matrimonio Acuña Maldonado también muere bajo las garras de María. Solo se salva el pequeño Aníbal, hermano menor, confinado en una silla de ruedas que queda a cargo de María. Los años noventa se ven plasmados en los abusos de las clases dominantes y en la revancha o venganza de las clases populares, encarnada en un cuerpo que se transforma y conecta con lo más primitivo para hacer algo de justicia.

¿Cómo podría entrar en diálogo esta historia de encierro y venganza con las “historietas clínicas” que realiza la dupla de Diego Agrimbau y Lucas Varela en la segunda etapa de *Fierro*? Podemos señalar dos cuestiones que se ponen en diálogo en las

narrativas muy distintas a nivel temático y retórico. Tanto el personaje de Páez en la primera *Fierro* como los personajes de Agrimbau y Varela en los unitarios de la *Fierro* de la segunda etapa son un tipo de personaje que, a pesar de ser protagónico, es completamente anónimo: María es la representación genérica de una empleada que se venga de sus patrones y los personajes de las historietas autoconclusivas, los personajes femeninos, parecen incluirse en un catálogo de enfermedades raras. En las dos narrativas, la posición de sus personajes es la de la víctima.

Los unitarios de Agrimbau-Varela forman serie¹⁵⁷ y serán compilados y editados bajo el título *Diagnósticos*. La estructura que une los episodios se basa en inusuales padecimientos que aquejan a protagonistas femeninas. Se trata de personajes habitados por condiciones que resultan las verdaderas protagonistas de las historietas: los personajes femeninos apenas son sus vehículos a veces sin siquiera nombre propio.

Cada episodio lleva por título uno de los distintos trastornos: “Afasia” (nº 26, diciembre 2008) “Claustrofobia” (nº 38, diciembre 2009) “Agnosia” (nº 59, septiembre 2011) “Sinestesia” (nº 60, octubre 2011) “Prosopagnosia” (nº 62, diciembre 2011) y “Akinetopsia” (nº 79, mayo 2013), que le sirven a la dupla para experimentar con el lenguaje de las historietas y sus formas de representación. Tal como sostiene Diego Agrimbau (2011), se trata de “historietas formales” en las que se pretende encontrar nuevas formas de narrar en el medio.

Claramente, los autores se proponen explorar las posibilidades de la puesta en página a partir de diferentes recursos que construyen la enunciación visual en las historietas apartándose de ciertos convencionalismos del medio. Las seis historietas breves se encuentran conectadas a partir de una serie de recurrencias: los trastornos psiquiátricos, las protagonistas jóvenes que se hacen cargo del relato, el tono dramático (una sola historieta insinúa cierto toque humorístico), una paleta de colores diferencial en cada historia y, principalmente, el uso de un recurso semiótico central en la narrativa gráfica. En “Claustrofobia” se juega con las dimensiones y límites de las líneas de la viñeta que aprisionan a la protagonista y las posibilidades de la perspectiva; en “Afasia”, no hay globos, los textos —voz en *off* de la narradora— se proyectan en distintas superficies, ya que ella no puede entender lo que le dicen tras un accidente que afecta la comprensión

¹⁵⁷ El proyecto fue llevado adelante por los autores a partir de una beca que les permitió residir en la *Maison des Auters, Cité de la Bande Dessinée et de l'Image*, en Francia durante el período julio-octubre de 2012. Las seis historietas autoconclusivas se publican en *Diagnostics* bajo el sello de la editorial francesa Tanibis en 2013. En *Fierro* se publicaron de forma irregular entre diciembre de 2008 y mayo de 2013.

oral; el uso de sintéticas convenciones gráficas —emoticones— sirve de sustitución de rostros humanos tras la invasión alienígena en “Prosopagnosia” (enfermedad que impide reconocer rostros); las onomatopeyas —la representación visual de los sonidos— pueden ser percibidas intradiegeticamente por la investigadora que ve los sonidos en “Sinestesia”; se juega con las formas visuales y su percepción en “Agnosia” y con la representación del movimiento —las líneas cinéticas— en “Akinetopsia”. Pero la pregunta que podríamos hacernos es ¿por qué las enfermedades psiquiátricas encuentran en los personajes femeninos el vehículo ideal para narrar los trastornos? Ellas son en realidad soportes mudos, pura imagen.

El último texto de *Fierro* segunda época con el que podemos vincular “Yaguareté” antes de saltar a otras figuraciones es *Bolita*, de Carlos Trillo y Eduardo Risso. Como en la historieta de Barreiro y Páez, estamos frente a un personaje femenino marcado por la clase, que también sufre la violencia sexual de su entorno y ve su experiencia de movilidad limitada entre la Villa de Bajo Flores y Acassuso, donde dos hermanos adinerados viven en una relación incestuosa bendecida por la iglesia. La trama de fondo, es que Bolita en realidad es una suspicaz investigadora amateur que va develando secretos que vinculan a la pareja de hermanos con un complot que incluye gemelos creados por Mengele y la reconstrucción del tercer Reich.

La historia termina abruptamente y tal vez no sea la mejor historieta guionada por Trillo, pero nos interesa ver las diferencias de estas dos empleadas migrantes que reciben de forma más directa la violencia de las clases altas sobre sus cuerpos: Rosemary Ajata en “Bolita” es más una sobreviviente que una víctima; su camino no es la venganza sino cierto sentido de justicia y, a pesar de su escasa movilidad, tiene un mundo de relaciones y lecturas, y además llegamos a conocer parte de sus frustraciones y sueños. Este tipo de personajes no parece encuadrarse dentro de lo que más arriba definimos como “pura imagen”: hay un trabajo sobre los personajes femeninos que realiza Trillo que se distingue claramente sobre otras propuestas. Los personajes femeninos que llamamos “las paseantes” y analizamos a continuación están en esta otra veta en la que podría insertarse también la protagonista de “Bolita”.

Ellas rondan las calles

Indagaremos ahora en distintas propuestas de las figuraciones femeninas creadas por autoras/es en la primera y segunda época que tienen en común la puesta en página

de una práctica de errancia de difícil traducción, la *flânerie*, el acto de apropiarse del espacio que realiza un sujeto de forma activa: el *flâneur*. Este personaje errante no solo es un paseante: es un ojo crítico que pasa desapercibido para el resto de los transeúntes y es, por definición, un personaje masculino y errante; puede asociarse a un tipo social reconocible, ocasionalmente al cronista, pero también al detective, ya que lo que tienen en común ambos es la pesquisa, o la actitud interpretativa.

En los años ochenta, los relatos gráficos comenzaron a incorporar la figura de la *flâneuse*, la mujer que callejea o practica la *flânerie* de los modernistas varones. La *flâneuse* ha recibido menos atención que su contraparte masculina porque, tal como sostiene Dorde Cuvardic García (2012:169), “La mujer ha sido considerada, como objeto de observación y placer visual para un *flâneur* por definición masculino, [de forma que la *flânerie*] asume a la mujer como parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo”.

El *flâneur* es una figura moderna que ha sido ampliamente abordada en la literatura, el cine y la pintura, y su emergencia ha sido considerada como la de “el héroe del modernismo y un emblema de la modernidad que encarna la conciencia metropolitana expansiva” (Tseng, 2006:223, traducción propia). Sin embargo, también puede considerarse que simultáneamente es una figuración que “ocluye la correlación de la experiencia femenina de la domesticidad y la urbanidad” (Tseng, 2006:223, traducción propia). Un *flâneur* o una *flâneuse* se caracterizaría por la intervención como sujeto activo: escudriña, observa, interpreta el texto que es el mundo. Y he aquí el problema: ¿qué sucede cuando quien lee el entorno es una *flâneuse*? Podemos señalar que la errancia en la ciudad tiene coordenadas y cuerpos “apropiados” y que recorrer el espacio público no es lo mismo cuando debe salir a la aventura un personaje que porta las marcas de lo femenino. La mujer en el espacio público es parte de ese texto a ser leído. En muchas de las historietas es más sencillo que su historia suceda puertas adentro, recluida o prácticamente como decorado, como pura imagen, pero cuando se proponga ser *lectora* del texto del mundo podremos ver que algo se trastoca en su representación de la *flânerie*.

A partir de la década de los noventa, la investigación en torno a la figura de la *flâneuse* pretende tanto establecer su existencia histórica como su potencialidad para convertirse en concepto teórico de la crítica cultural. Este segundo sentido es el que retomamos aquí en torno a las historietas en *Fierro*. ¿Cómo aparece representada la figura de esta *flâneuse* en el espacio público? y ¿qué nos aporta reflexionar sobre esta figura?

son preguntas que nos animan a realizar un recorrido por algunas discusiones que problematizan el signo mujer errante en las narrativas gráficas.

Como intentaremos demostrar, para que el signo mujer en las historietas pueda atravesar el espacio público —marcado como neutro pero poblado de marcas masculinas— se necesitará pertrechar a estas representaciones de lo femenino y darles estatus de *lectoras* de su entorno: deben actuar, tener agencia.

Entre los ejemplos para pensar estas características encontramos, además de Custer, a los personajes femeninos de Patricia Breccia, la narradora del “Barrio Chino” de Maitena, *Angela della Morte*, protagonista de la saga de ciencia ficción de Salvador Sanz; Dora Bardavid en *20874*, *Rat-line* y *El próximo año en Bobigny*, protagonista-*flâneuse* de las historias de Ignacio Minaverry, y por último Sasha, doble de Miranda Vidal y protagonista de *Sasha despierta*, en la segunda historia ideada y dibujada por la dupla conformada por Carlos Trillo y Lucas Varela. Custer y los personajes de Patricia Breccia y Maitena pertenecen a series publicadas en la primera etapa, mientras que Dora, Angela y Sasha a la segunda etapa.

Custer: una *flâneuse* debajo del impermeable

Custer puede servirnos para realizar el ejercicio de comprender la representación de la práctica femenina de la *flânerie* moderna. La historia, sobre un guión de Trillo con dibujos de Jordi Bernet, sale publicada en ocho episodios entre *Fierro* n° 22 (junio de 1986) y *Fierro* n° 29 (enero de 1987). Se trata de un relato distópico con características de policial negro. Custer es la protagonista de una suerte de *reality show* en el que una cadena de televisión interviene como ojo invisible que graba cada instante de su vida, fractura su experiencia y monta los fragmentos al gusto de los televidentes, en un escenario abierto y continuo. La apariencia del personaje se asemeja a la de cualquier detective de novela negra: además de sobretodo y sombrero de ala ancha, calza un arma con la que hace justicia sin preocuparse por los testigos que siguen sus andanzas. Puede entenderse que existe una doble mirada espectral: por un lado, la de los televidentes que en la ciudad de *Alphaville*¹⁵⁸ siguen sin sobresaltos los ataques sexuales, descuartizamientos, suicidios y demás crímenes que televisa la cadena; y por otro, la del

¹⁵⁸ El nombre de la ciudad “Alphaville” remite al film homónimo de Jean-Luc Godard que escenifica un sistema totalitario en un mundo distópico donde no hay espacio para la expresión de sentimientos. El argumento asemeja el film a la novela *1984* de George Orwell (1948) y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932).

lectorado de “Custer”, la narrativa gráfica que supone un comprador de la revista que publica las entregas de la serie.



Fig. 40. Custer. Capítulo 5 p. 1 (*Fierro* 26, octubre de 1986 p. 16)

Luego de vender su intimidad en un contrato a perpetuidad, Custer se dedica a errar por una ciudad en la que enfrenta la violencia y la brutalidad, el desprecio por la vida y el hiperconsumo, mientras espectadores y lectorado son colocados en posición *voyeurística* de sus desdichas y escarceos amorosos.

Gociol y Rosemberg (2000) señalan como Trillo en esta serie se adelanta a la propuesta televisiva *Big Brother* (Holanda, 1999) en la que un grupo de personas es seguida por cámaras de televisión para escudriñar en aspectos de su vida. Afirman los autores: “El verdadero poder, sin embargo, no se ve, Está en voz en *off*, anónima y omnipresente, que edita la vida de Custer. Escrita en el estilo de un guión televisivo, da indicaciones de sonido, de los movimientos de cámara, de los planos y de los cortes que deben hacerse cuando ella decide (¿decide?) hacer y resulta conveniente para sostener la ficción” (Gociol y Rosemberg, 2000: 533).

Podemos decir de Custer que es una legítima *flâneuse* ya que, tal como sostiene Cuvardic García (2012:42), la figura del detective, al igual que la del *flâneur*, es la de quien “tiene una comprensión de la ciudad como espacio inquietante y peligroso, (...) pero también [la de quien] está capacitado para interpretar sus signos con seguridad y rápidamente”.

Pero en la historieta que estamos analizando, la “detective” (o ¿actriz?) Custer resulta más inquietante que el espacio en el que se mueve. El signo mujer pone en crisis el espacio público. ¿Cómo se resuelve esta tensión en la narrativa? Básicamente a través de dos dispositivos discursivos: por un lado, desdoblado el signo mujer en otra *flâneuse*

“desgraciada” que recibe el castigo por transitar libremente el espacio público; por otro, construyendo una posición masculina de lector *voyeur*.

Anabelle, que funciona como doble y contraria de Custer, transita el espacio público ejerciendo la prostitución. No hay consenso en considerar a la prostituta como *flâneuse*: algunas aproximaciones de crítica cultural feminista consideran que las mujeres que ejercen la prostitución no califican como sujeto de la práctica crítica de errancia que caracteriza a la *flânerie* porque, en realidad, la posición de objeto de la mirada masculina impediría constituirse en sujeto de la mirada. La exposición se asemejaría a la de una mercancía en una vidriera, por lo que se le resta capacidad de actuar de manera interpretativa sobre el entorno. Otras aproximaciones, sin embargo, consideran que la misma actividad precisa “leer” la escena y los posibles peligros que implican determinados actores: clientes, policía, otras personas en ejercicio de prostitución, etc. La actividad precisaría un grado de atención propio de la *flânerie*, aunque la idea de pasar desapercibida no se cumpliría.



Fig. 41. *Fierro* nº 24 agosto 1986 capítulo 3 p. 25

En la historieta, sin embargo, es indudable que Anabelle aparece como víctima con poca capacidad de intervención o de interpretación de su entorno. En el tercer episodio, la vemos acosada por tres sujetos que la explotan sexualmente y que la violentarán al punto de ir descuartizando su cuerpo en vivo en sus shows musicales. En cada presentación Anabelle va perdiendo miembros de su cuerpo. Y, así como la vida de Custer es recortada por la cadena que la expone todos los jueves a la noche, Anabelle consigue la fama y el éxito mientras se va convirtiendo en un cuerpo sin movilidad y por lo tanto

perdiendo su posible categoría de *flâneuse*. En el sexto episodio, Custer y Anabelle se encuentran cara a cara. Es el último show, en el que “Los descuartizadores de Anabelle” la decapitarán en vivo, ella se les adelanta y le pide a Custer que ponga fin a su vida.

La segunda forma en la que la historieta procesa el signo mujer como *flâneuse* es a partir de la construcción de un *voyeur* extradiegético, un potencial lector masculino. Al interior de la historia, esta figura está representada por la cadena de televisión que tiene el poder de seguirla y de narrar su vida como más le guste. De manera que somos testigos de Custer como *flâneuse* atrapada en la mirada del *voyeur* multiplicado en las pantallas (los televidentes de la historia) y en cada cuadrado de la página (en el discurso montado para el lectorado).

Si esta conjetura resulta acertada, podríamos arriesgar que en las representaciones de personajes femeninos errantes se precisa una mediación, algo que la transforme de mujer en excepción, que la haga intocable por cualquier otra presencia que pudiera acecharla en la calle. Una suerte de defensa de su propia apariencia “femenina”, una mascarada que le sirva para atravesar el espacio público sin correr el riesgo de ser leída como mujer, a pesar de verse como una. En este sentido, Marcelo Birmajer (1987), en un artículo publicado en *Fierro* nº 29 (en la cual concluye la historia), expresa algunas cuestiones que pueden darnos una pista de esta “mediación” necesaria:

Custer anda las calles con su porte bogartiano en tanto *una curva se ocupa de asesinarle la masculinidad* en la parte trasera del impermeable; una tibieza asomándole tras la polera negra en la parte frontal del impermeable. (...) Este Bogart de entrepierna *al que hay que piropear* trae confusiones y originalidades. Por empezar, el personaje no resigna una sola partícula de sensualidad a su inocultable fuerza. Hay una conjunción, irrompible, entre dureza y amante. (...) Es un bello personaje, *no necesitaron inyectarle hormonas de macho y tabaco*; de su propia pena aprendió a caminar, a vestirse y a amar a un grabador. (1987:26 énfasis añadido)

En la imagen ambigua que percibe Birmajer en Custer, podemos adivinar que advierte la construcción que, además del corte detectivesco, reúne marcas identificadas con la masculinidad: el cabello corto, la fuerza física y la costumbre de fumar y beber sola en los bares, por ejemplo.



Fig. 42. Detalle, capítulo 2 *Fierro* 23 p. 53



Fig. 43. Imagen: James Dean

En la imagen 3 vemos una de las típicas poses de Custer en diálogo con un representante de la televisora. En la viñeta, Custer presenta cierto aire a James Dean y ejemplifica la construcción de masculinidad/femineidad un tanto andrógina que puede leerse como transgénero y que Carlos Trillo explorará explícitamente posteriormente en *Cybersix*.

Otra cuestión interesante de observar en el comentario de Birmajer es la referencia al grabador que sustituye a Theo, el hombre al que ama y que la dejó cuando ella vendió su intimidad para que fuera televisada. Si se necesita mantener el signo mujer como mujer y a la vez enmascararla para que pueda moverse en la calle “como si” fuera un hombre, la suplantación de Theo por su voz en el grabador lo mantiene como una presencia fantasmática que de todas formas la impediría leer su androginia por fuera de la matriz heterosexual.

Al final de la historia, la *flâneuse* atrapada en la mirada de televidentes y lectorado se propone escapar. El desenlace es perturbador y, como todo el relato, es doble: la cadena que emite la serie decide montar con escenas ya emitidas (viñetas de los episodios uno al

cinco y ocho) un “final feliz” en el que Custer rompe su contrato, vuelve a la actuación y se reencuentra con Theo, pero la lectora de la serie sabe que este montaje es una ficción y, en definitiva, no puede reconstruir cuál fue el destino de Custer. Lo que los episodios nos han mostrado hasta el momento es que el único escape es la muerte: la de los amantes y la del cantante Paul Joplin, que se suicidan en el primer capítulo, y la de Anabelle, que le pide que la mate antes del show de decapitación en el sexto episodio. ¿Muere Custer? No hay certezas, sólo se puede hacer una lectura cínica del final feliz que se les brinda a los consumidores autómatas de *Alphaville*.

Podríamos arriesgar que es posible que la puesta en página de la sensual detective atrapada en la ciudad sea una compleja construcción discursiva del signo mujer que no se refiere tanto a la feminidad que representa sino a una forma en la que deviene el héroe clásico en la posmodernidad. La figura de la *flâneuse*, la mujer que callejea o practica la *flânerie* de los modernistas varones, en nuestro contexto latinoamericano puede tener distintas vertientes e implicaciones políticas por el contexto sociocultural en el que emerge. Así, en las representaciones mediáticas que ponen en circulación el signo mujer, aunque no hay una referencia inmediata, sí es posible encontrar elementos o indicios que conectan con el contexto social, histórico y político en el que las mujeres acceden, transitan y ocupan el espacio público.

Novedades en el frente: los partes de guerra de Patricia Breccia

Patricia Breccia se incorpora a *Fierro* en la edición 14 en noviembre de 1985 como dibujante de quien era su pareja en ese momento, Juan Sasturain. Juntos realizan tres episodios unitarios de “Museo” y luego Breccia comienza a publicar “Sin novedad en el frente” (cinco episodios entre *Fierro* n° 22 y n° 28), tras lo cual publica unitarios. La obra de Breccia de aquellos años fue compilada en la colección *Literatura Dibujada* de Colihue (1999).

Es posible sostener que la obra de Patricia Breccia publicada en la revista *Fierro* constituye una de las pioneras “irrupciones” de una historieta creada íntegramente por una mujer en el medio. Según Claudia Ferman (1994:185), sus series dan forma a “un texto que sale al encuentro de la codificación de un lenguaje tradicionalmente dominado por el hombre en todas sus instancias: guionistas y dibujantes, (...) personajes que protagonizan, (...) visión (o la ideología) de representación.”

Las historietas de Breccia cuestionan el sistema desde una experiencia femenina que expresa una angustia y una soledad muy personales y que —a la vez— se hace eco de la situación en la que se identifican muchas otras mujeres. Se trata de discursos que ponen en circulación una escritura y una voz *Otra*, a partir de las experiencias de ser mujer en el mundo.

Claudia Ferman (1994: 204) afirma que *Sin novedad en el frente* es una colección que “posee un alto contenido feminista y ha encontrado su expresión en lo que podríamos denominar un ‘búnker masculino’”. Esta apreciación no implica adjudicarle una posición feminista a la autora, que no se reivindica como tal, sino señalar cómo la historieta de Breccia conecta con ciertos temas y sensibilidades presentes como demandas en la agenda feminista. Al respecto afirma Breccia:

En el campo de las historietas hay pocas minas dibujando, pocas mujeres historietistas. Yo creo que tiene que ver con que es un laburo bastante imbanicable, es un laburo muy solitario, cuesta mucho lidiar... con el mundo masculino. Yo entré a los codazos, a pesar de ser la hija de quien soy, no me abrió ninguna puerta, al contrario se me cerraron porque se me imponían más cosas, tenía que demostrar a todos más que cualquiera... (Patricia Breccia en entrevista con la autora publicada en Revista Clítoris #1 / septiembre 2011)

La estructura de *Sin novedad en el frente* se la dan los particulares partes de una guerra, que generalmente sucede en la madrugada o en la noche, y que tiene como protagonista a Ella, “que es una y todas y yo, dice Breccia, que camina en la noche. La experiencia de caminar en una ciudad hostil es una experiencia común que transitan las mujeres y que Breccia cuenta de manera personal, la de Ella, la de una y la de cualquiera.

El personaje femenino que encarna los partes es una mujer que se encuentra en la noche, que sale a la calle o está en un espacio cerrado y cuenta un fragmento, un instante de soledad, de resistencia. Es significativo que no tenga nombre propio, de alguna manera funciona como la encarnación de una “idéntica” —al decir de Celia Amorós (1985:25)—, una mujer que en el espacio privado se confunde con cualquier otra, que sale al espacio de los “iguales”, y de ahí se puede entender estas historias como formas de resistencia ante una violencia no declarada, pero muy presente.

Breccia consigue que cada parte de guerra sintetice una historia de supervivencia, frente a la hostilidad que rodea a su personaje, que transita la noche o se encierra en una habitación o deambula en la calle rodeada de extraños. La soledad es rota solo por la

presencia de infaltables y expresivos gatos y de una luna sexualizada que domina las viñetas.



Fig. 44. "Nada personal" de Patricia Breccia en *Fierro* nº 28 diciembre 1986 p. 71

Tras las cinco historietas que conforman *Sin novedad...*, Patricia Breccia publica en *Fierro* breves unitarios con protagonistas femeninas que comparten el clima, la noche, la luna, los gatos y las historias de amor y desamor en medio de una atmósfera opresiva. Los personajes en estas historietas unitarias expresan su lucha por autonomía. Son personajes femeninos que difieren de lo acostumbrado —y aún presente— en las historietas. Son distintas porque recorren los espacios de otra manera y no se detienen a contemplar las acciones de un héroe. No son heroínas tampoco: sus personajes son *minas* —como les dice Breccia— algo salvajes y algo asustadas, pero que actúan en medio de geografías hostiles que a veces se resuelve con una ironía o se interrumpe de golpe, cuando llega el día.

De estas historias breves, "A sangre fría" (*Fierro* nº 36, edición de agosto de 1987) se percibe como la más intensa en términos de denuncia del machismo. La trama presenta la transformación fantástica de Laura en lagarto, en lo que puede leerse como una metáfora de la convivencia matrimonial y de la sensación de opresión de las mujeres relegadas al espacio doméstico. Laura vuelve del médico con el diagnóstico de su mutación a reptil. La violencia de Carlos, el marido de Laura, se sintetiza en una viñeta que lo muestra triplicado y cada vez con la boca más desencajada: "¡Che! ¡Te estoy hablando! ¡Te fuiste a las cuatro de la tarde y son casi las once de la noche! ¡Che! ¡A vos te hablo!! ¡Me oís!?, a lo que Laura responde con la pregunta: "¿Cenaste?".



Fig. 45. “A sangre fría” de Patricia Breccia en *Fierro* 36, agosto 1987 p. 28

La historieta recibió buenas críticas en la sección “Lectores de Fierro”: por ejemplo en la edición nº 41, un lector definió el episodio como una “puñalada al machismo” expresada de manera contundente y original (*Fierro* nº 41 p. 10). Sus últimos trabajos durante la primera etapa de la publicación también fueron unitarios: tres episodios de “Sol de Noche” con guión de Guillermo Saccomanno que fueron publicados entre las ediciones 48 y 50 (agosto a octubre de 1988). La última colaboración en este período fue en *Fierro* 55 (marzo de 1989) cuando dibujó la historieta “ahora no me conocés” con guión de Norberto Buscaglia. En la segunda etapa, participó desde el primer número pero su inserción fue inestable. Además de conformar dupla con su sobrino, Mariano Buscaglia, con quien realizó “Museo” y “Mano blanca” realizó de forma integral la serie episódica “El horóscopo de Dr. Monroe” de la cual se publicaron cuatro capítulos.

Maitena, muchacha punk

Maitena inicia su trayectoria de publicación en *Fierro* en el Subtemento Óxido en la edición 28 de diciembre de 1986 y luego publica “Hay veces que te odio” en el especial “Minas” en *Fierro* 39 (noviembre 1987). Casi un año después —en agosto de 1988— comenzará a publicar historietas autoconclusivas en el cuerpo principal de la revista, hasta que en mayo de 1989 comienza una serie de unitarios que llevan por título “Historias por metro”. En la edición 61 de septiembre de ese año y hasta febrero de 1990 publica la serie episódica *Barrio Chino*, una adaptación libre del cuento homónimo de Juan Martini, guionista de la versión historietada.

La serie inicia con Gina, la narradora que se dispone a contar la historia de cómo una noche se acercó una joven a pedir su ayuda. Rita busca a su novio metido en problemas y termina involucrada un ajuste de cuenta entre mafias. Gina, mayor que Rita, decide ayudarla porque se siente atraída por la joven y nos cuenta desde el presente un relato pasado atravesado por problemas de pandillas, negocios de drogas, violencia sexual, etc. La joven e ingenua Rita se inmiscuye en este mundo delictivo en el que será violada por El Viruta, quien de esta forma castiga la traición de Alejo, el novio desaparecido. Luego Rita es rescatada por Bruno, pareja de Gina, la narradora, a quien deja hacia el final de la serie. El episodio de la violación es relatado en detalle, en cuatro páginas de seis que tiene el episodio, e impulsa a Mariel Cerra (2012) a sostener en su trabajo analítico basado en “las imágenes de la mujer” una denuncia de la historieta y también de la dibujante, a la que adjudica la responsabilidad por las representaciones que plasma de los personajes femeninos.

Con respecto a la construcción de estas figuraciones, podemos decir que Gina y Rita se contraponen de la manera clásica en la que las ficciones del género novela negra/*film noir* construyen el signo mujer. Ahora bien, en su análisis, las críticas se centran en varios tópicos: trazo corporal de un cuerpo femenino que ubica en un canon de belleza hegemónico, exhibición del acto sexual lésbico explícito para un *voyeur* masculino y heterosexual, la fórmula del héroe que se queda con la chica al final de la historia, el castigo que recibirían las mujeres por abandonar el espacio privado y transitar el espacio público en la figura de la violación.

Todas estas marcas que señala Cerra se hilvanan para concluir que las protagonistas de *Barrio Chino* no por estar representadas en el espacio público dejan de ser vistas como objetos sexuales; que aunque se visibiliza el deseo lésbico, se hace con el fin de cumplir

“el objetivo de erotizar al espectador varón heterosexual”; que a pesar de ser sujetos en la historia, “La mujer es tomada como objeto para el placer de la mirada masculina”. Finaliza Cerra expresando que “Maitena siguió la línea editorial de la publicación, al cosificar gráficamente a la mujer y violentarla. Continúa la estructura de la historieta erótica al tratar al género femenino como imagen y al masculino como poseedor de la mirada” (Cerra, 2012: s/p).

Mi análisis de *Barrio Chino* difiere de estas conclusiones a las que arriba Cerra porque parte de un enfoque distinto al de la crítica de las imágenes de la mujer. Partimos de pensar *Barrio Chino* como textualidad contradictoria y abierta a múltiples interpretaciones que están presentes en el propio texto y de una observación que hace la misma Cerra (2012) en su trabajo, en el que afirma:

Lo más transgresor de esta tira, dentro del género tradicional de la historieta de aventuras, es que se encuentra contada desde la perspectiva de *la compañera del héroe*. Gina tiene el protagonismo, inicia la búsqueda del novio de Rita, pero quien rescata a Rita en dos ocasiones es Bruno. Al finalizar la historia, Rita se va con su salvador, *dejando sola* a Gina. (Énfasis añadido)

Algunas interpretaciones que hace la investigadora nos llaman a indagar: ¿por qué llama “compañera del héroe” a quien reconoce protagonista y narradora de la peripecia? Y ¿por qué la ausencia de pareja, o más precisamente del varón, es percibida como “soledad”? Para indagar en otra posible lectura partiremos de las características del género y observaremos cómo se plasma en la propuesta de Martini-Maitena.

Giulia Colaizzi (2007:86), en su análisis del film *Dance, girl, dance* de Dorothy Arzner, describe los códigos del cine negro (o *film noir*) con el que esta historieta puede ponerse en diálogo. Colaizzi señala como característicos del género “la atmósfera siempre muy oscura y aludiendo al crimen y a actividades ilícitas, la figura central y misteriosa de un héroe moviéndose en entornos amenazantes, un personaje femenino, importante pero *siempre secundario, es decir, una mujer tan guapa como traicionera* y con una carga erótica muy fuerte”. Colaizzi (2007: 86) sostiene allí que

El sexismo del género es evidente en dos elementos: el hecho de que *el personaje principal, que posee control de la narración, al margen de lo negativo que pueda estar diseñado, sea siempre un hombre*, con la exclusión de unas pocas excepciones; o el hecho de que los personajes femeninos, las llamadas *femmes fatales*, primeras en ser representadas en Hollywood como independientes, inteligentes, astutas, hasta sexualmente emancipadas, *sean siempre, y sin ninguna excepción, malas*

para sí mismas y para los hombres que han conseguido involucrar en sus planes retorcidos de afirmación personal. (Destacado propio)

Aquí tenemos entonces una pista para mirar de nuevo *Barrio Chino*: no se cumple ninguna de las dos premisas señaladas por Colaizzi para el *film noir*. Primero, es el personaje de Gina quien se hace cargo de la narración; es más, lo que vemos desarrollarse frente a nuestros ojos ya pasó, porque cuando comienza el relato lo que hace la narradora es introducirnos en la historia en la que “una chica sentimental apareció una noche” en el bar pidiéndole ayuda (FIG. 2). Lo que nos muestra la historieta es la narración de Gina, posterior a los hechos. La mirada a “cámara” o al espacio donde se sitúa quien lee, al que se dirige la protagonista se repite en algunas viñetas de la narración, por ejemplo cuando señala que “hay cosas en el Barrio Chino que no se hablan con mujeres” o que “No importa por qué, la cuestión es que el Barrio Chino siempre está en guerra”.

En segundo lugar, la idea de *femme fatale*, que – a diferencia de Cerra– vamos a asignársela a Gina, encarna sí el listado de características que señala Colaizzi: “independiente, inteligente, astuta, hasta sexualmente emancipada”, aunque en este relato no coincide con la “traicionera” que se presenta de forma recurrente en los films del género. Esto puede considerarse un desvío o una resignificación: aquí “la traicionera” podría describir mejor a la inocente Rita, “la mosquita muerta” a la que Cerra sanciona por “robarle” el novio a Gina en el final, pero que no es la mujer emancipada y astuta que funciona como marca de fábrica de la *femme fatale*.

Otra pista son algunos fragmentos de diálogos: por ejemplo, la significativa frase sobre que en el barrio *hay cosas no se hablan con mujeres*, de la que podríamos señalar que entraña una marca del lenguaje historietístico: se dice una cosa / se muestra otra. La contradicción sin embargo no se resuelve: marca la tensión entre dos regímenes discursivos. Esto es notable en el caso mencionado, ya que aunque *hay cosas que no se hablan con mujeres*, quien indaga en el paradero de Alejo y descubre la pista para dar con él es Gina, en una conversación con otro personaje femenino que no es mencionado en el análisis de Cerra: La Japonesa. Este personaje, probablemente omitido por secundario, es sin embargo central para comprender el funcionamiento del Barrio: se trata de una suerte de madama poderosa en el escenario mafioso y que tiene a Lobito, otro matón del barrio, como su mano derecha, y a una jovencita oriental como una suerte de asistenta/amante. El diálogo que La Japonesa mantiene con Gina teje una forma de solidaridad entre mujeres que se pasan secretos y se brindan ayuda.

Lo que Cerra interpreta como un final heterosexista, en el que Rita al menos es “encausada” en la heteronorma al elegir a Bruno, es discutible. No tanto por desestimar la bisexualidad (u otra expresión que rompa con el binario homosexual/heterosexual) como una posible orientación sexual, construida posiblemente en el texto de manera heterosexista, sino porque Gina —quien cuenta la historia que vemos— se presenta victoriosa al final.

Si coincidimos con Cerra, Gina “pierde” porque es “abandonada” por Bruno y Rita, pero el tono de la narradora y el cierre final indicarían que Gina se siente ganadora. Se queda en el Barrio Chino, en donde es una figura de autoridad, y no necesita un hombre para serlo: El Viruta y El Pájaro han muerto y Bruno se ha retirado a vivir su vida con Rita. Por otro lado, la frase con la que cierra la historia implica una suerte de advertencia sobre las “chicas sentimentales”, a las que no duda en calificar de “mosquitas muertas”. Parece ser una advertencia a las lectoras: “¡Ojo con ellas!” dice Gina en el bar —en un plano general de una viñeta que ocupa dos tercios de página— junto a La Japonesa y su joven amante. No parece ser una advertencia a un lector real o ideal masculino, ya que Bruno “ganó” la chica al final, sino que se hace presente en el texto una lectora potencial. Se les habla a las lectoras; entonces, ¿se ubica a los lectores varones de *Fierro* (que se supone que son mayoría en este tipo de revistas) en posición de lectoras? Esto implicaría que se les ofrece a los lectores una historia que les atrae por las marcas que señala Cerra, pero que a su vez les ofrece una historia de personajes femeninos fuertes que triunfan donde los hombres pierden.

La viñeta de mayor tamaño que cierra la historia está dominada por la imagen de las tres mujeres,: La Japonesa, su amante parada detrás de ella y Gina, que mira de frente mientras levanta una copa que choca con la figura de la matrona. Parece así que Gina se consagra como heredera de un espacio físico típicamente dominado por la masculinidad: el bar en el corazón de un Barrio Chino que al menos momentáneamente ha suspendido su guerra continua.

Dora Bardavid, la joven “cazanazis”

Antes de que salieran en *Fierro* las primeras historias de Dora, su autor Ignacio Minaverri publicó dos historietas autoconclusivas: en el número 10 “Fábula tonta” y en el número 40, previo al inicio de la tercera parte de Dora, otra breve historieta autoconclusiva titulada “canciones cursis para varones” (analizada en el capítulo

anterior). También tuvo una participación en el suplemento “Picado Grueso” denominado “Chicas Minaverry”.

Las historietas “20874”, “Rat-line” y “El año próximo en Bobigny” de Ignacio Minaverry fueron publicadas en *Fierro* entre 2007 y 2011 y compiladas las primeras dos en Dora I y la tercera en Dora II; posteriormente, Ignacio Minaverry realiza “Noelia en el país de los cosos”.

La historia de Dora se inscribe en la tradición en la que el nazismo es tematizado en las historietas.¹⁵⁹ En la primera parte, Dora descubre el nombre de su padre —Iakó Bardavid— junto al número que lo registra en el campo de concentración: “20874”. Dora trabaja en el *Archiv* de Berlín y comparte el departamento con su amiga Lotte, por quien se siente atraída. Será en este primer arco narrativo cuando Dora reconozca la necesidad conocer más sobre los responsables de crímenes de lesa humanidad y se asuma como una “espía cazanazis”.

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 argentina 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 tercera parte, 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 beba por el régimen nazi) y ayuda a su amiga Odile a conseguir el dinero para interrumpir un embarazo no deseado.¹⁶⁰

Minaverry nos presenta una heroína atípica y construye un espacio y un momento —fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta en Europa y Sudamérica— en los que se imbrican relaciones de género, generacionales, geoculturales, entre otras, puestas en página a partir de mapas, diagramas y una cuidadosa documentación de detalles ambientales y eventos históricos, entre los que destacan el proceso de desnazificación en

¹⁵⁹ Podemos mencionar la serie Peter Kampf lo sabía de Carlos Trillo y Domingo Mandrafina como antecedente sobre el tema en la primera etapa de la publicación y Edén Hotel de Diego Agrimbau y Gabriel Ippoliti en la segunda etapa.

¹⁶⁰ Luego de los dos primeros libros, la historia de Dora continúa en un tercer libro, *Malenki Sukole*, en donde se explora el pasado de una de las amigas de Dora, Lotte, descendiente de polacos y apropiada de beba por el régimen nazi (no tiene edición en revista de historieta sino que sale publicado en coedición entre La Maroma y Hotel de las Ideas, 2018). Un cuarto libro, de próxima aparición (que repite los sellos editoriales), explora la persecución a la disidencia sexual en la Alemania nazi.

la Berlín de la posguerra y las formas de resistencia de los migrantes de las excolonias de la Francia de comienzos de los sesenta y la Argentina de la proscripción peronista.

No puede ser casual que Laura Vazquez (2012:34) señale que Minaverry es un “Observador de la urbe, como el *flâneur* parisino del siglo XIX, posee una mirada contemplativa del frenesí y la experiencia privada”. La marca de la errancia es lo que el autor construye en su personaje: se trata de una joven común y corriente que se convierte en espía cazanazis. Reconstruir los datos en el Archivo de Berlín le permitirá a Dora encontrar la historia de su padre, Iako Bardavid, quien terminó sus días 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, su compañera de piso y de trabajo en el archivo.

Esta primera historia concluye con su regreso a Bobigny y con la misión de continuar su investigación a partir de un archivo personal. Las pistas que consigue la llevan luego a Vivar, pueblo ficticio ubicado en la provincia de Buenos Aires durante la proscripción peronista. Las urbanizaciones, las villas, los barrios se suceden en los recorridos de Dora, a la que seguimos a través de mapas y otras representaciones espaciales que muestran la ubicación de la protagonista.

¿Cómo resuelve Minaverry la construcción de esta figura femenina en errancia? Si tuviéramos que proponer un dispositivo para su mediación en el espacio público también encontraríamos —como vimos en Custer— el desdoblamiento en otro signo mujer: primero en Lotte, su compañera de piso en Berlín, y luego en su amiga Odile en Bobigny. Ellas sufrirán como “mujeres”, mientras que la orientación sexual que Dora va a ir construyendo como lesbiana la separa o vuelve inapropiable a la mirada heteropatriarcal masculina.

Así, la afirmación de Monique Wittig que entiende que las lesbianas no están definidas desde la mirada masculina se completa con la idea de que las mujeres son mujeres en tanto entablan relaciones con hombres (heterosexuales) y son definidas desde la norma heteropatriarcal. De forma que, si las lesbianas no forjan estas relaciones que definen una categoría política de “mujer” en relación a un varón, las lesbianas no son mujeres, ya que quedan por fuera de la definición androcéntrica. Para Wittig. “lesbiana” es el único concepto que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), porque el sujeto lesbiana “no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente” (Wittig 1992: 43).

Las dos compañeras de Dora, en cambio, son heterosexuales, y en la definición de Wittig, mujeres. De hecho, la historia pone de manifiesto dos momentos en los que se establecen relaciones asimétricas con varones heterosexuales: cuando Lotte se enamora de un espía norteamericano sin conocer esta identidad y cuando Odile queda embarazada de un compañero que no le corresponde en términos románticos.

Lotte tiene su primera relación sexual con el espía norteamericano, quien la usa para llegar a su jefe filonazi y eliminarlo; luego desaparece. Esto lleva a Dora a decidir que su virginidad no será algo que pueda llevarse un hombre y utiliza un improvisado dildo, un adorno de la cabecera de la cama serruchado por su padre cuando niña, que atesora con otros juguetes. Odile, a su vez, también es una *flâneuse*, pero a diferencia de Dora su movilidad se ve reducida por cuestiones étnicas y de clase. Así, Odile expresa otras restricciones para el deambular de los cuerpos: las de las marcas raciales en una Francia xenófoba y racista. Sus rasgos achinados la llevan a decirle 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...”, capítulo 10 *Fierro* 54, p. 65).

Entonces, en la definición sexual de Dora, podemos intuir, tal vez, un mecanismo para que el signo de mujer errante se libere de la compañía masculina en el espacio público, al menos de forma parcial. Otro podría ser la fusión en un grupo de pertenencia, ya que la historieta pone en página de forma reiterada los lazos entre mujeres, quienes se unen, entre otras cosas, para acompañar a Odile a practicarse un aborto de forma clandestina, aunque también puede decirse que muchas de las errancias de Dora se producen en soledad. Odile y el grupo que rodea a Dora podría ser calificados como *flâneurs* y *flâneuses* de los barrios proletarios de las afueras de París y sus trayectorias construyen una geografía de resistencia, por lo que los personajes errantes tienen además de la marca de género la de clase.

Minaverri recrea en la historia de Dora la geografía de distintos enclaves: Berlín, París, Buenos Aires. La espacialidad es relevante en las tres historietas. En la primera, recorreremos junto a Dora y Lotte una Berlín que se transforma y deja huellas de su pasado violento. Los años posteriores a la guerra, Minaverri recrea algunos pocos espacios en los que se mueven Lotte y Dora. Estos son principalmente el departamento en la Haus de Berlín de Le Corbusier y el archivo, en tanto espacios cerrados, y algunos edificios como

la Catedral, el Zoo y la estación de trenes. La utilización de mapas es menor en esta primera historia que en las siguientes, prevaleciendo el uso de esquemas para detallar las formas de organización del régimen nazi. El mapa que sitúa los sitios de la historia muestra los lugares clave por los que se mueve Dora.

Toda la historia es asfixiante, un interior seguro que separa a las jóvenes del horror en el que el pasado sigue siendo demasiado reciente. El autor pone en página el proceso de desnazificación, que entiende como un proceso complejo e incompleto en el que quienes “estuvieron directamente implicados en el nazismo se lavan las manos y le dejan el fardo a las generaciones siguientes” (Minaverry, en blog 2011),

En “Rat-line” Minaverry inventa Vivar, una localidad de la provincia de Buenos Aires a la que llega Dora a fines de los años cincuenta, durante la proscripción peronista. La movilidad de la que goza Dora se representa a través de la incorporación 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 pequeño pueblito de la provincia de Buenos Aires, Vivar, está atravesado por las tensiones políticas que lo constituyen. Así, hay una secuencia en la que esto se metaforiza en los cambios de nombres de las calles del pequeño pueblito. Dora busca una zapatería y un trabajador le indica la calle Eva Perón, pero al preguntar por su ubicación, un vecino de aspecto conservador le dice que esa calle no existe. Ante la pregunta, otro lugareño le dice que ahora esa calle tiene otro nombre.

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 similares a “villas miseria” de la ciudad de Buenos Aires) 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.

Lo que une a Bobigny y Vivar es sin duda la lucha de clases. Hay una serie de detalles que hacen referencia a la resistencia peronista, más o menos explícitos, que le permiten al autor plantear una analogía entre el peronismo y otros grupos de resistencia. Por ejemplo, la pequeña anécdota de la proyección de “Casablanca”, que iguala La Marsellesa con la marcha peronista, o un fotograma de una película de Godard que vincula los movimientos pacifistas en Francia con la resistencia peronista en Argentina.

Más allá de la representación histórica documentada, la historieta de Minaverry resulta novedosa porque su protagonista, a la par de su trabajo de reconstrucción del pasado y pesquisa en el presente, inicia un proceso de descubrimiento sobre su identidad y orientación sexual que explora cuerpo, género y deseos. La exploración y el descubrimiento de Dora de su deseo permanece sin nombre durante toda la serie: “Creo que no me gustan los chicos”, “esa chica es como vos” es la forma en la que Dora y su amiga Odile se refieren al lesbianismo que no se animan a nombrar. El encuentro sexual entre Dora y Geneviève es de un tratamiento cuidado y para nada complaciente con una mirada voyeurística identificada como la de un lector varón heterosexual.



Fig. 46. “El año próximo en Bobigny” de I. Minaverry, cap. 4 Fierro 45 p.59

En relación con el cuerpo, podemos decir que la puesta en página de “chicas comunes” como Dora, Odile y Geneviève postula una forma disruptiva de concebir a las heroínas, sus acciones y conversaciones. Minaverry afirmará respecto de la repercusión de la historieta: “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).



Fig. 47. “El año próximo en Bobigny” de I. Minaverry, cap. 8 Fierro 50 p. 74

Las representaciones sobre el aborto como práctica clandestina son pocas en las historietas, pero su emergencia señalaba ya en esos años la necesidad de poner en imágenes y palabras la demanda histórica del movimiento de mujeres, que eclosiona en 2018 con el debate parlamentario sobre interrupción voluntaria del embarazo. En el episodio, la partera del barrio, una vecina de la *Cité*, utiliza una sonda. Es lo único que podemos saber al respecto. El silencio abunda en este capítulo, y sólo 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.



Fig. 48. "El año próximo en Bobigny" de Minaverri (cap. 12 fierro 57 p. 69-70)

Además del aborto de Odile, la historieta se detiene en la representación del cuerpo de las protagonistas. Las pronunciadas caderas de Odile, las piernas sin depilar de

Geneviève y la exploración de cuerpos menos estilizados son una búsqueda deliberada del autor, que expresa la intención de poner en circulación otras representaciones: “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”, señaló Minaverry en una discusión sobre el cuerpo de Odile en su blog.

“Las chicas Minaverry” comenzaron a modificar la representación de lo que hasta el momento era solo un terreno de los héroes: hablar de política, cambio social, pasado reciente y —a la vez— de sexualidad, amor, deseo. El autor sumó a las narrativas gráficas situaciones que no solían entrar en las historietas de espías como el aborto, la sexualidad disidente y la heteronorma, en un viaje que recorre la Europa de fines de los cincuenta y la Buenos Aires de la resistencia peronista, que problematiza las relaciones entre poder, política y sexualidad como cuando visualiza la forma en la que el nazismo persiguió las disidencias sexuales incluyendo la homosexualidad en el esquema de perseguidos por el régimen.

INSIGNIAS DE LOS PRISIONEROS DE UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN						
	Presos políticos	Testigos de Jehová - Clérigos	Emigrantes	Asociales	Criminales comunes	Homosexuales
						
Judíos						
	Polacos 	Checos 	Españoles 	Fuerzas armadas 	Brazalete de kapo 	Sospechoso de escape 

Fig. 49. “20874” de Minaverry capítulo 3 *Fierro* 15 p. 31

Luego de las tres historias de Dora publicadas en *Fierro* el autor continuó la saga pero solo en publicaciones de la novela gráfica en libro que prometen continuar con las investigaciones de Dora sobre el pasado nazi, que se refracta en algunas de sus historias al pasado reciente argentino.

Sasha, protagonista de post-porno

Fierro publica “Sasha despierta” de la dupla Carlos Trillo y Lucas Varela en once episodios entre los números 42 (abril de 2010) y 54 (abril de 2011), números que dedican la portada de apertura y cierre de la historieta al personaje. La historieta narra la vida de Miranda, una ilustradora que intenta averiguar en sus sesiones con su psiquiatra quién es Sasha, un desdoblamiento de su personalidad que se hace cargo de sus períodos en blanco: la joven dibujante vive en Belgrano y tiene una apariencia inocente pero su alter ego es todo lo contrario, una personalidad salvaje y que cruza todos los límites. Su escenario de acción es la Villa 31, en la zona de Retiro, donde integra un elenco de actrices y actores de “porno villero” y es lugar en el que despierta Miranda sin poder recordar nada la primera vez que advierte la presencia de su doble.

Carlos Trillo lo hace de nuevo: Como en “Custer” cuando se adelanta una década a la exposición de la intimidad como espectáculo en esta oportunidad Miranda, víctima de abusos sexuales en su adolescencia por parte de su hermano Marcelo transitará un proceso en el que esos silencios acumulados en el cuerpo estallarán: *ya no callará más* la violencia recibida y naturalizada. También como en otras narrativas de este guionista, los temas que el feminismo ha discutido desde distintas vertientes le da cuerpo a la ficción: la pornografía como ejercicio de violencia patriarcal (y criminal en este caso, ya que el pasado oculta la realización de un video *snuff* en el que se asesina a Reyna, una joven de la villa) y la pospornografía como intervención política que denuncia las prácticas sexuales que sostienen el *statu quo*.

El término posporno es acuñado por Wink van Kempen, un artista holandés que durante los años ochenta definió su trabajo fotográfico sobre la genitalidad en primer plano con esta categoría para señalar que lejos de generar una excitación sexual, pretendía promover una lectura crítica o paródica. A fines de los años ochenta, Annie Sprinkle, una actriz de la industria porno se reapropiaba del término desde una *performance* feminista que invitaba a espectadoras/es a visualizar el interior de su vagina con un espéculo. Desde entonces, distintas iniciativas parten de la revisión y la mirada crítica de la pornografía para promover otras representaciones: cuerpos no hegemónicos, identidades disidentes de la heteronorma y el cisgénero binario, diversidades funcionales se proponen erotizar esos cuerpos fuera de registro y cuestionar la construcción del deseo regulado por las normas sociales.

María Llopis, artista y precursora junto a Águeda Bañón de “Girls Who Like Porn” (2002-2006), un espacio de reflexión sobre pornografía y pospornografía en español, ayuda a definir las prácticas de esta suerte de “metapornografía”.¹⁶¹

Para mí el postporno es política, postfeminista, punk, DIY [do it yourself, autogestión], pero también una visión compleja del sexo que incluye un análisis del origen de nuestro deseo y una confrontación directa con el origen de nuestras fantasías sexuales. Por eso el postporno a veces es más un tipo de meta porno, y se centra en cuestionar la industria pornográfica y la representación de nuestra sexualidad que hoy en día se hace en los medios (Llopis, 2010:22)

Algo de todo eso se plasma en la historieta de Trillo y Varela que vuelven a reunirse después de haber realizado juntos para la revista “El síndrome Guastavino”, otra serie en la que también habían explorado la representación de la violencia sexual y su cruce con la política.¹⁶² En este caso, la historieta tiene resonancias con la película *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) en la que se muestra cómo los habitantes de Villa 21 (Barracas) reclaman el derecho de interpretar ellos mismos a los pobres del nuevo cine argentino. La película sigue a Julio Arrieta, actor y director de la productora villera e incluye escenas de *El nexo*, una película de ciencia-ficción en la que los marcianos descienden en la villa. El film dentro del film dirigido por Sebastián Antico e inspirado en un relato del propio Arrieta, plantea una cuestión interesante para pensar el postporno de la historieta y su vinculación con las propuestas artísticas. Arrieta mira a cámara y desafía “¿por qué los villeros no podemos tener extraterrestres?”

En la historieta de Trillo y Varela, la productora de porno villero desafía las propuestas del posporno que pese a su diversidad sexual y funcional mantiene marcas de clase fuertes, pero parafraseando a Arrieta, ¿por qué los villeros no podrían hacer posporno? o ¿por qué los cuerpos marcados por la pobreza de la villa no podrían articular un discurso crítico sobre la sexualidad dominante? El planteo se convierte así en una crítica a nuestro régimen de deseo.

En la historieta, Miranda quiere saber por qué emerge Sasha, y su búsqueda la llevará a confrontar con un pasado que ha enterrado y que involucra a su exitoso hermano, Marcelo Vidal, un animador de shows televisivos que tiene intenciones de

¹⁶¹ El sitio en el que Llopis y Bañón desarrollaron sus intervenciones artísticas se puede acceder en <https://girlswholikeporno.com/>

¹⁶² En el siguiente capítulo nos detenemos en el análisis de esta historieta que ficciona el encuentro entre el violador e hijo de un torturador de la dictadura y su víctima sobreviviente.

involucrarse en política, notablemente inspirado en el conductor Marcelo Tinelli. El regreso al país de la exnovia de Marcelo Vidal (una directora de cine que está pronta a morir y quiere denunciar los crímenes cometidos por ella, Marcelo y dos amigos de la infancia en su juventud) pone en marcha una historia en la que se ha ocultado la violación y muerte de Reyna, grabada en un video casero que fue la piedra angular de la fortuna de Marcelo Vidal. Miranda pasa de ser testigo y víctima de su hermano a empoderarse como sobreviviente de violencia sexual encarnada en Sasha.

En este thriller psicológico, Miranda cuenta con la ayuda de un investigador, el chino Rodríguez, que ayuda a la protagonista a desandar la historia y atar cabos. Inicia el contacto con Miranda cuando a pedido de la psiquiatra comienza a seguir a Sasha. El personaje ayuda a la protagonista a ponerse en contacto con su doble a través de cartas y mensajes que él transmite a una y otra. Como en los relatos anteriores y de manera incluso más explícita, el personaje que tiene más movilidad, que puede transitar el espacio sin restricciones, es Sasha, quien maquillada y vestida de negro incorpora una especie de escudo que le permite, por ejemplo, una resistencia al alcohol y al cansancio “superheroica”. La apariencia de Sasha es entendida como un traje de poder. Así, hacia el final, cuando Miranda enfrente a su hermano lo hará “disfrazada”, vestida como su *alter ego*. Luego de que se haga pública la filmación que incrimina a Marcelo Vidal —la película pornográfica ficcional de denuncia mezclada con las escenas originales de cine *snuff*, en un nuevo género de porno-documental—, su “caso” se hace famoso. Entonces, para salir a la calle, Miranda señala frente al espejo: “Perdoname que use tu ropa, Sasha, pero solo quiero dar una vuelta y así me siento más segura”.

En esto que señala la protagonista podemos reconocer cierta idea sobre travestismo y mascarada que es trabajada por Dorde Cuvardic García (2012:185) en su aproximación a las *flâneuses*:

En la sociedad contemporánea no ha desaparecido totalmente el *travestismo* femenino, la imagen que la mujer proyecta sobre la pantalla social. La *máscara* no sólo es vestimentaria. Puede ser, por ejemplo, una peluca. (...) Todas estas tácticas pueden ser investigadas desde el concepto de la *mascarada*, término propuesto originalmente por Joan Rivière y aplicado por Mary Ann Doane al cine en su famoso artículo *Film and the Masquerade: theorising the female spectator*.

Según Cuvardic García, mientras que el *travestismo* otorga libertad al ocultar lo femenino en una apariencia de neutralidad (masculina) la *mascarada* engloba aquellas prácticas mediante las que se acentúan o magnifican en la mujer ciertos atributos

marcados como femeninos que el patriarcado le exige (maquillaje, por ejemplo), al tiempo que se exhiben como puro artificio. Entre ambas estrategias se desdibujan las fronteras de identidades sexuales binarias y normativas. Cuvardic García explica a partir de la siguiente cita el uso creativo de la mascarada:

A través de la mascarada, la mujer puede subvertir el dominio que tiene la mirada masculina al controlar la imagen que la objetiva. Al observador masculino se le niega la posesión de la mujer, presentada sólo desde diversas fachadas, como fragmentos expuestos de su identidad. Ella es también, de esta manera, una artista, y a través de la mascarada de la feminidad no tanto se objetiva a sí misma y se ve a sí misma a través del ojo del hombre, sino que, más bien, se construye y se presenta a sí misma como ella quiere ser vista. (Parsons citada por Cuvardic García, 2012: 185)

Sasha y Miranda no solo se animan a confrontar con los fantasmas del pasado sino también a cuestionar la naturalización de un deseo heterosexual, blanco y de clase media desde una ficción que se hace eco de las voces que en el concierto social cuestionan la violencia machista.

Ángela della Morte, migrante de cuerpos

Ángela Della Morte de Salvador Sanz es la historia de la agente Ángela y la lucha entre una corporación, los Laboratorios Sibelius —para quienes trabaja la protagonista—, y el gobierno Fluo, por el control de los saberes sobre la vida y la muerte. La historieta salió publicada en Bastión entre 2004 y 2005 y luego en *Fierro*, donde se concretó en tres partes. Las dos primeras fueron editadas en libro por el sello Ovnipress, que reunió la serie de episodios publicados en la revista *Bastión* en 2005 y los episodios publicados en la revista *Fierro* durante 2011. En 2012, una tercera parte de cinco episodios en la revista *Fierro* dio por concluida la historia.

La trama del primer arco narrativo gira en torno al uso de avances científicos que posibilitan ocupar los cuerpos como vehículos de transporte en un mundo futurista en el que la maldad se puede extirpar con una operación y se puede viajar a la Luna a cursar el posoperatorio. Los conocimientos sobre la muerte como un ente aislable y sobre la migración de almas a diferentes cuerpos permiten que los dos bandos en lucha intervengan en puntos clave de la política y la economía mundial, para ubicar a sus agentes en puestos estratégicos.

Ángela Della Morte es la protagonista y una *flâneuse* muy particular, ya que su práctica de transitar el espacio público la ejerce a partir de la posibilidad de viajar en el

espacio y ocupar cuerpos “desalmados”. Si se puede habitar cualquier cuerpo, ¿por qué elegir el de una mujer y por qué habitar un cuerpo que produce incomodidades? ¿Qué hace que Ángela sea Ángela si puede ocupar cuerpos de cualquier especie? Aunque los personajes migren de cuerpos y explícitamente se haga alusión a las incomodidades de transgredir los géneros, los cuerpos sexuados “invadidos” responden, en última instancia, a su dueña o dueño “original”.

En la saga se identifica el mal como una enfermedad que se aloja en el cuerpo y se vierte como veneno. Ese material se envía a la Luna y se aísla en un tanque llamado “El diablo”. En una de sus misiones, Angela caerá en esa pileta repleta de ese líquido oscuro que es la maldad concentrada, sin embargo Sanz evitará mostrar qué forma asume la encarnación del mal.

Sanz coloca una viñeta negra cuando le toca mostrar la esencia del mal. El monstruo no se ve, aunque esa oscuridad intente significar el miedo más primario. Pero cuando finalmente *dí* se muestre el rostro del mal, del monstruo será el rostro de Ángela cubierta de moscas la clave con la que entenderemos que se ha vuelto un demonio.

Lo monstruoso femenino tiene una larga tradición en el género terrorífico. En las historietas no es una excepción y en *Fierro* se explora reiteradamente este tópico de la primera a la segunda etapa en donde se asocia la figura materna con lo siniestro.

Una figura que es heroína mujer y madre es definitivamente algo extraño en las narrativas y puede considerarse disruptiva. No se trata de la representación de las “mujeres”, a diferencia del héroe clásico, que suele hacer visible su pertenencia a una clase, en los relatos de la última década son héroes, o heroínas en este caso, que no son representativos de un sector, de un sujeto, del colectivo mujeres o de una idea de emancipación, sino que ponen en crisis el concepto de identidad al mostrar posiciones contradictorias y situaciones ambiguas. Un ejemplo puede servir en este punto: aunque el relato presenta dos bandos en conflicto, no hay buenos y malos, sino una mezcla de ambos que fluctúa incluso de episodio en episodio.

La posibilidad de migrar la conciencia a cuerpos desalmados y la incomodidad permanente de la protagonista con su propio cuerpo son dos tópicos fuertes que permiten aventurar que la identidad y la materialidad del cuerpo son centrales en la narración. Sanz, además, rompe con la imagen prototípica de esta clase de historias: Ángela no es una heroína “fantaerótica”, como expresara Roman Gubern (1983) respecto de las heroínas y villanas “vamp” que poblaron los cómics a partir de los años sesenta, dedicadas

más a satisfacer las fantasías de los lectores que a constituirse como protagonistas del relato. Por el contrario, Ángela tiene el rostro de una mujer común y corriente y algo de pancita, lo que es subrayado en las reflexiones que realiza sobre su cuerpo cuando eventualmente debe regresar a él: se pesa y constata que aumentó unos kilos. Su cuerpo “original”, pasivo y en espera, aumentó de peso mientras ella, su conciencia, se infiltraba en el cuerpo de un hombre durante una misión suicida o en una jovencita atlética que puede dejar morir, o incluso en un animal, como el mono que resulta “envase” de uno de sus compañeros de aventura, pero Ángela jamás está cómoda con ninguno de “sus” cuerpos. Ni el propio ni los ajenos. Es una incomodidad que excede la simple experiencia del cuerpo imperfecto.

Ángela no será una agente infalible y sus fallidas misiones la llevarán a contraer una enfermedad en el alma que solo podrá extirpar con una inseminación artificial. Su embarazo forzado se produce para encontrar una cura experimental para ella y otros cuerpos afectados por el consumo de almas. Cuando regresa a su trabajo de agente desconoce que el feto que le fue extraído, sobrevivió y es un ser repelente, monstruoso. Su hijo Lázaro, con quien deberá enfrentarse hacia el final de la historia, será finalmente reconocido por Ángela, que abraza ese engendro tóxico capaz de matar al mínimo contacto. Salvador Sanz cierra la escena con una cita de Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*: “Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas... pero los hijos son los hijos... Ahora estás ciega”. Una interpretación podría aseverar que en ese cierre, que da por concluida la saga, la heroína parece no poder escapar a su destino biológico: el de ser madre y aceptar incluso esa monstruosidad como su hijo y como su perdición; también podría ser interpretado como un mandato letal, ya que al abrazar al monstruoso hijo Ángela no podría sobrevivir.

En el relato de *Ángela della Morte*, la acción individual llevada adelante por una protagonista mujer se desliga de un discurso moral de emancipación social y presenta fronteras porosas entre las identidades: entre “buenos” y “malos”, entre varones y mujeres, entre humanos y animales. La inclusión al final de su perdición en carácter de “madre” señala por un lado que no hubiese sido posible ese cierre en el caso de que el agente hubiese sido un héroe clásico, a la vez que introduce una figura poco explorada en las narrativas en general: la figura materna.¹⁶³

¹⁶³ Nora Domínguez (2003) señala que la irrupción de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en 1977 modifica el imaginario sobre maternidad existente hasta el momento. Domínguez lo rastrea en textos literarios y

Otras figuraciones transgresoras

La maternidad no es muy visitada en las historietas de *Fierro*. En “La Nena” de María Alcobre, la maternidad es tematizada desde la mirada de la niña que crece y que observa el mundo de adultos. Desde esa percepción, accedemos a la escucha retazos de conversaciones que le sirven para ir armando su universo: son fragmentos que no logra encajar pero que espectadoras/es de ese esfuerzo podemos lograr dilucidar, por ejemplo, cuando la madre se practica un aborto.

También aparece la figura materna, pero condenada por su deseo sexual (desde la perspectiva de los hijos) en Cieloalto, donde la madre abandona a los hijos para ejercer la prostitución, y en la serie Trillo & Grillo, donde la madre es descubierta como amante del vecino. Las escasas figuraciones maternas impulsan a revisar de manera más detallada las propuestas en las que aparece como protagonista de la narración.

Las historietas que hemos analizado en este capítulo abordan las sexualidades disidentes de manera explícita: además de las escenas de amor y desamor heterosexual en “Sin novedad en el frente” de Patricia Breccia y “Ángela della Morte” de Salvador Sanz, emergen escenas de sexo lésbico e intrigas en “Barrio Chino” de Maitena, la construcción de pareja en las historietas de Dora de Minaverri y de bisexualidad de Sasha (y también de Miranda) en “Sasha despierta” de Trillo y Varela.

Hay algunas otras pocas expresiones que exploran de forma explícita el signo mujer desde la disidencia. En “El paquetito”, en *Fierro* 6 (abril de 2007), de Cristian Mallea y Carlos Aón (La Productora), los autores incluyen como personaje protagónico a una mujer trans: La Cacho, que llega a la frontera con “Sapo”, el narrador de la historia, a venderle —con connivencia policial— un bebé a una “gringa” que no convencida intenta devolverlo. Se desata una trifulca y Sapo vuelve a la “Gayola” (así se llama la serie en la que se inserta el episodio unitario) y el cierre deriva en el miedo del narrador a ser sodomizado en la comisaría por el jefe policial. Otra historieta en la que se tematiza la transición de un género a otro es “Julia”, de Oscar Zárate y la guionista Susan Catherine en *Fierro* 16, donde el personaje empieza como una chica que posteriormente explora una identidad

prácticas artísticas que se hacen eco de estas transformaciones y en un libro posterior (2005) sostiene que “la madre” fue una figura casi ausente en la literatura hasta la politización de la maternidad que produce esa irrupción: la presencia de esas mujeres que alteran el sentido común visual. Las luchas concretas por los derechos vulnerados pueden haber transformado el imaginario social en el que el? signo mujer tradicionalmente se asoció a domesticidad.

masculina pero que luego transita por varios cambios de sexo y experiencias de maternidad/paternidad.

En este punto, queremos recapitular y dar cierre al capítulo antes de pasar al último análisis, en el que abordamos las historietas en su cruce con la espacialidad. Recorrimos las figuraciones femeninas de dos épocas, e iniciamos planteando una serie de representaciones realizadas por El Tomi que pueden ponerse en contrapunto con las representaciones ideadas por Carlos Trillo: las de este último presentan algunas de las novedades que irán transformando el signo de pura imagen en el de protagonistas con agencia.¹⁶⁴ En ese tránsito, la posibilidad de convertirse en protagonistas tuvo que lidiar con los impedimentos que históricamente tuvieron las mujeres para moverse en el espacio público. Narrativamente, estos obstáculos se resolvieron apelando a distintas estrategias que resguardaron a los personajes de la mirada masculina.

Trillo y El Tomi pueden marcar dos senderos desde la primera hasta la segunda etapa. En este punto, los dos autores mencionados han tenido en común el constituirse como una presencia constante y sostenida en las dos etapas y han establecido, a partir de su obra, tensiones con las voces críticas que interpelan desde el feminismo. Se trata de dos autores que no se parecen entre sí pero que tienen puntos en común: en ambos hay un interés muy marcado por explorar —de manera muy distinta— el sexo y las figuraciones femeninas. Trillo tiene preferencia por los personajes femeninos con una tendencia a crear protagonistas en sus historias, mientras que El Tomi prácticamente ha basado su carrera en sus desnudos femeninos anónimos. Trillo tuvo voces a favor y en contra dentro de los espacios feministas por la creación de un personaje como Clara en “Clara de noche”, trabajadora sexual y madre que, para un sector del feminismo que apuesta a la regulación del comercio sexual, fue emblema de empoderamiento, mientras que para otro sector del feminismo escenificó las fantasías masculinas de una inexistente “puta feliz” que esconde las peores formas de explotación sexual del patriarcado capitalista.¹⁶⁵ El Tomi también ha sido leído como un cultor del sexo, pero en su caso la

¹⁶⁴ No desconocemos que Trillo también exploró un registro en el que los personajes femeninos son violentados. De hecho en “Light & Bold”, realizada junto a Jordi Bernet y publicada en *Fierro*, la trama se basa en la relación amorosa que comienza con las palizas que el matón gigante le propina a la agente insensible al dolor, para luego derivar en una relación romántica. Lo que señalamos es más una tendencia general que representan estos dos autores que una totalidad coherente.

¹⁶⁵ En un trabajo inicial sobre Clara de Noche (Acevedo, 2009) intentamos plantear estas posiciones y dejar asentada una forma de abordar las historietas contemplando las tensiones y contradicciones que presenta la superficie textual: más allá de la reivindicación de trabajo sexual y de los “gajes del oficio” que suelen ser episodios de violencia apenas disimulados, la serie muestra una serie de figuras y situaciones ambiguas que

relación con la recepción crítica feminista no ha tenido esas ambigüedades o discusiones. Para el caso de Trillo, Lucas Berone (2011) encuentra una constante en la aparición de protagonistas femeninas que reemplazan al héroe clásico: “La novedad, y la diferencia clave, respecto de los antecedentes señalados, está en el desplazamiento del protagonismo, del hombre a la mujer (tendencia general, por otro lado, en la obra de Trillo), y en la orientación dominante de la peripecia”. También sobre Trillo, Andrés Accorsi (2011), periodista y crítico del medio, señala:

(...) su facilidad para crear buenos personajes femeninos, sin duda el rubro en el que superó holgadamente a su maestro, Héctor Oesterheld, en cuyas historietas las mujeres jamás tienen onda, ni protagonismo, ni nada. Trillo, en cambio, te bombardeaba con series en las que las mujeres tenían la manija: Clara de Noche, Cybersix, Fulú, Sick Bird, Sasha Despierta, Custer, Bolita, Basura, La Marque du Peché, Borderline... y por supuesto en las demás suelen aparecer personajes femeninos relevantes, creíbles y bien trabajados, empezando por las inolvidables minas del Loco Chávez.

Esto no significa que reivindicamos la obra de Trillo como feminista pero sí podemos señalar que hay un expreso interés en desarrollar personajes femeninos que fue retomada por algunos autores que le dan tratamiento a los personajes femeninos como protagónicos y relevantes.

En otra línea, El Tomi realizó un excelente trabajo gráfico, con una anatomía realista muy bien lograda en donde los personajes son funcionales a lo que el autor busca; no pretende elaborar la dimensión psicológica ni el universo interno de estas mujeres dibujadas, no sabremos de ellas algo más de lo que vemos: son pura imagen. El cuerpo raramente se muestra vestido pero más raramente se muestra entero: se trata de fragmentos de cuerpo en primer plano, generalmente en el acto de penetración: anos, vaginas, bocas en primer plano. Aunque pocos han seguido esta línea de forma explícita, el signo mujer como pura imagen es lo que más abunda en la historieta.

permiten problematizar ambas posiciones reificadas, tanto la de víctima sin capacidad de agencia como la de sujeta empoderada a partir de su “libre elección” del trabajo sexual. La historieta permite ver luces y sombras en ambas posiciones a partir de la figura de Pablito, hijo de Clara y a la vez varón manipulador que en algunos episodios opera como proxeneta de su madre. Otras historietas que exploraron la prostitución y la trata de personas con fines de explotación sexual fueron *Beya. Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaqui Echeverría (Eterna Cadencia, 2013) y en *Fierro*, “Segundo Círculo” una *soup opera* por capítulos sobre un prostíbulo intergaláctico al que llevan especies secuestradas de toda la galaxia para prostituir las (Llanto de Mudo, 2013). En el cuarto y último número de Revista *Clítoris* (2013) se dedicó un *dossier* al tema prostitución en las historietas que incluyó una entrevista a Laerte Coutinho, autorx trans de la tira “Muriel” sobre las tensiones entre las posiciones que polemizan en torno a trabajo /explotación sexual entre otras historietas.

III. IV. Espacialidad: la guerra y el sexo en *fierro*.

En este capítulo nos proponemos visitar algunas de las narrativas más recurrentes en las dos etapas de *Fierro*. A partir de las conceptualizaciones de espacios heterotópicos de Michel Foucault y de cronotopías de Mijaíl Bajtín, nos proponemos abordar desde una perspectiva de géneros y sexualidades la forma en la que se representan relatos que construyen espacialidad (heterotopías) y su cruce con la temporalidad (heterocronías) y también pensar en las vinculaciones entre cronotopos reales y su representación como cronotopos artísticos.

Es notable cómo, de forma recurrente en *Fierro*, se tematiza la construcción identitaria de la Nación a partir de un discurso vinculado al militarismo. Este discurso se puede rastrear, por un lado, en la puesta en página de unas coordenadas que evocan la Buenos Aires de mediados de los años setenta y principio de los ochenta que identificamos como cronotopo “dictadura militar”; por otro, al interior de este cronotopo se imprime reiteradamente otro cronotopo que narra la experiencia de la guerra de Malvinas anclada en los días que van de abril a junio de 1982 en las islas y archipiélagos del Atlántico sur. En estos relatos, cobra importancia la relación entre una masculinidad heroica y otras masculinidades alternativas y la puesta en página de relatos en los que la figura femenina no siempre está ausente sino que suele emerger sexualizada como si la guerra —que exalta los discursos heroicos— necesitara también su reafirmación sexual sobre otro.

Los relatos que reunimos para analizar en este apartado, como en los dos capítulos anteriores, son historietas de las dos épocas. En este caso, integran la obra de autores y autoras que ficcionalizan la historia reciente y construyen narrativas en las que el lugar y el momento representados tienen referencias históricas y sus protagonistas exponen las marcas de cuerpos, géneros y sexualidades. Partimos de algunos episodios de “La Argentina en pedazos”, serie coral publicada desde el primer número de *Fierro* en su primera época hasta el tercer año, que se vincula con los otros textos en su interés por narrar y unir relatos disímiles siguiendo el rastro de la violencia en la ficción argentina. Esa violencia tendrá una dimensión sexualizada en muchos de sus episodios que reconstruyen, a partir de los fragmentos, un mapa de la identidad en posdictadura. El siguiente relato es “Viril convocatoria”, una historieta autoconclusiva de Carlos Sampayo y José Muñoz que integra la serie “Sudor Sudaca”, una serie episódica que podría pensarse

como un álbum de postales desde el exilio. El episodio narra la convocatoria al servicio militar obligatorio e introduce las relaciones jerarquizadas de género y clase. Algunas historietas publicadas en la segunda etapa también vinculan un discurso sobre la Nación como construcción de un cuerpo viril que combina sexo y violencia. Analizamos una historieta breve de Lautaro Fiszman, “Las putas de San Julián” (*Fierro* 100), que escenifica un episodio narrado en el libro de Osvaldo Bayer sobre los fusilamientos en la Patagonia durante la presidencia de Hipólito Yrigoyen y —aunque no coincide con la temporalidad de la dictadura— apela a la retórica militar con la que se puede vincular; luego, repasamos las historietas autoconclusivas de Carlos Trillo con Pablo Túnica, “Aquel invierno de 1974” (*Fierro* 41), y Juan Bobillo, “Primavera de 1976” (*Fierro* 49), y especialmente nos detenemos en la novela gráfica realizada con Lucas Varela y publicada por entregas entre 2007 y 2008, “El síndrome Guastavino”. Cerramos el primer apartado con la serie autoconclusiva “El vástago”, de las escritoras Gabriela Cabezón Cámara y Selva Almada junto al dibujante Iñaki Echeverría.

En un segundo apartado, nos detenemos en las historietas sobre Malvinas en las que las que se ficcionalizan las semanas que van del 2 abril al 14 junio de 1982 en el Atlántico sur, o que narran sus consecuencias. La guerra entre Argentina y el Reino Unido que se extendió por 74 días, opera como núcleo temático de propuestas que piensan la identidad nacional a partir de la metáfora del cuerpo y ponen en circulación imaginarios sociosexuales de la Nación. Los relatos de Malvinas también atraviesan las dos épocas: en la primera etapa, la propuesta de pensar Malvinas emerge desde el primer número, donde se relata la guerra en la serie episódica “La batalla de las Malvinas” (que queda inconclusa en *Fierro* 7); le seguirán luego otros relatos más breves: “Islas” (*Fierro* 8) e “Islas II” (*Fierro* 27), ambas de Emilio Balcarce y Marcelo Pérez; “Allá lejos” de El Tomi y Manuel Aranda (*Fierro* 20) y “La presencia” de Sanyú (*Fierro* 75). En la segunda época, Malvinas es retratada en la edición de abril de 2012 cuando se cumplen treinta años de la guerra con el Suplemento Especial “Malvinas 30 años” (*Fierro* 66), que incluye historietas breves de varios autores y artículos a cargo de Laura Vazquez y Juan Sasturain; y en abril de 2013, con la edición completa dedicada a “Tortas fritas de polenta”, novela gráfica de Adolfo Bayúgar sobre los testimonios del excombatiente Ariel Martinelli (*Fierro* 78).

Fragmentos de la violencia: La Argentina en pedazos

La “La Argentina en pedazos” reúne un conjunto de trece relatos gráficos¹⁶⁶ de varios artistas precedidos por ensayos de Ricardo Piglia que reflexionan sobre el texto transpuesto al relato gráfico. La intención explicitada es la de “Narrar una historia de la violencia argentina a través de la ficción” (Piglia, 1993: 8). La selección de relatos pretende construir a partir de los fragmentos una reflexión sobre la identidad nacional. El conjunto de narraciones ficcionales —obras nacionales de la dramaturgia, la canción popular, la novela, la cuentística transpuestas al lenguaje de las historietas— operan como una especie de marcador que apunta a la Historia, una manera de rodear y a la vez elidir, de señalar pero sin mencionar explícitamente —salvo en el último relato de la serie, *Operación Masacre*— la violencia política reciente. Manifiesta a este respecto Pedro Pérez del Solar (2011:59): “No es casual que este replanteamiento de la historia argentina aparezca a sólo un año del fin de la brutal dictadura militar. Los largos años de autoritarismo obligan a buscar nuevas lecturas de esta historia.” En la misma línea, Laura Vazquez (2012:153) sostiene:

La elección de esas trans-posiciones (la decisión de adaptar esas obras y no otras) está marcada por los intereses del presente democrático. Se trata de una re-lectura del pasado (el trabajo de la memoria como reinscripción y retorno) y la necesidad de erigir el futuro nacional: juntar “los pedazos” de un país fragmentado.

No analizaremos aquí las transposiciones de los textos-fuente a las versiones historietadas¹⁶⁷: nos interesa indagar en algunos elementos que se presentan en estos y otros textos y que construyen un imaginario que vincula militarismo y masculinidad con

¹⁶⁶ La serie completa en la revista enlaza “El Matadero”: Esteban Echeverría / dibujo y adaptación: Enrique Breccia. *Fierro* 1 (79-82); “Los dueños de la tierra”: David Viñas / Dibujo y adaptación: Enrique Breccia. *Fierro* 2 (73-78); “Mustafá”: Armando Discépolo / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos: Enrique Breccia. *Fierro* 3 (33-38); “Las puertas del cielo”: Julio Cortázar / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos: Carlos Nine. *Fierro* 6 (15-22); “Un fenómeno inexplicable”: Leopoldo Lugones / Adaptación de Otto Carlos Miller / Dibujos de Carlos Roume. *Fierro* 7 (45-52); “La gallina degollada”: Horacio Quiroga / Adaptación: Carlos Trillo / Dibujos: Alberto Breccia. *Fierro* 8 (78-86); “La Gayola”: Rafael Tuegols y Armando Taggini / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujo: Crist. *Fierro* 9 (36-43); “Cavar un foso”: Adolfo Bioy Casares / Adaptación: Emilio Balcarce / Dibujos: Eduardo Risso. *Fierro* 15. Suplemento “Aventuras con Borges” (Noviembre 1985): 8-15; “Cabecita Negra”: Germán Rozenmacher / Adaptación: Eugenio Mandrini / Dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 16 (59-66). “Historia del guerrero y la cautiva”: Jorge Luis Borges / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos de Alberto Flores. *Fierro* 22 (33-40); “Boquitas Pintadas”: Manuel Puig / Adaptación: Manuel Aranda / Dibujos: el Tomi. *Fierro* 23 (25-29); “La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico”: Roberto Arlt / Adaptación y dibujos: José Muñoz. *Fierro* 28 (7-17); “Operación Masacre”: Rodolfo Walsh / Adaptación: Omar Panosetti / Dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 37 (36-50). La compilación posterior dejó afuera “Cavar un foso” y “Operación masacre” y omitió los nombres de los artistas en la portada.

¹⁶⁷ En *Más allá de la palabra*, Alice Favaro (2017) realiza un trabajo de análisis sobre las transposiciones e incluye varios de los episodios de *La Argentina en pedazos*.

una idea de identidad nacional. Solo diremos, en referencia a las transposiciones, que en el pasaje de uno a otro medio se transforman algunos rasgos: se destacan unos, se minimizan otros, se produce un nuevo texto artístico. El sentido nuevo se encuentra en estrecha relación con las necesidades del contexto de producción: en los ochenta, cuando se adaptan cuentos, canciones y otras obras de las primeras décadas del siglo XX, la referencia inmediata a la violencia estatal apuntaría entonces a la violencia vivida durante la dictadura militar.

A lo largo de los episodios, la serie construye un sistema de pares binarios que metaforizan la construcción identitaria entre nosotros y ellos, civilización y barbarie, que sin embargo, nos permiten cuestionar el maniqueísmo de esas divisiones. Señala Laura Vazquez (2012: 155):

El doble “los carniceros y los letrados” remite a una tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro. En “El Matadero” su autor hace coexistir violentamente dos mundos: el mundo rural y el urbano, la cultura y el instinto, el espíritu y la sangre. El espacio en el que viven los matarifes se impone en el relato como un lugar de frontera: allí la ley no cuenta porque los que “mandan” son los que pueden ser más crueles. Y para Echeverría los más crueles y bestiales son “los carniceros degolladores” aliados a la política de Rosas.

La serie obedece a una suerte de cronología: abre con un texto fundacional de la literatura argentina, “El matadero” de Esteban Echeverría, al que le sigue un texto que ubica su accionar durante la conquista del desierto, *Los dueños de la tierra* de David Viñas, ambas dibujadas por Enrique Breccia

Estos dos primeros relatos hacen referencia explícita a la violencia sexual, aunque en ninguno aparece la figura “mujer”: ésta se presenta por ausencia en la feminización del enemigo como forma de dominación. En “El matadero”, el capataz ordena que le bajen los pantalones al Unitario intruso y “le den a nalga pelada”. La muerte llega como resistencia a la humillación y se encuentra en estrecha relación con la vejación que no puede tolerarse: “reventó de rabia”. En *Los dueños de la tierra*, el “trabajo” de despejar el territorio de bestias e indios se condensa en la comparación que realiza Brun entre violar y matar.



Fig. 50. Detalle de "El matadero", de Esteban Echeverría (Fierro 1, septiembre de 1984)
Adaptación y dibujos: Enrique Breccia para "La Argentina en pedazos".

De la misma manera que en *El matadero* se narra en viñetas la castración del toro, en *Los dueños de la tierra* la caza de los indios en el desierto es seguida por la mutilación genital como prueba del trabajo hecho que paga el Estado. Las mujeres están ausentes, no existen ni como subalternas, pero la denuncia de racismo tiene un subtexto sexista del que es inseparable. Violación y muerte parecen fundar una identidad en la que la violencia estatal distribuye en un campo de fuerzas los cuerpos sexualmente poderosos e impenetrables y los cuerpos desvalidos y penetrables.

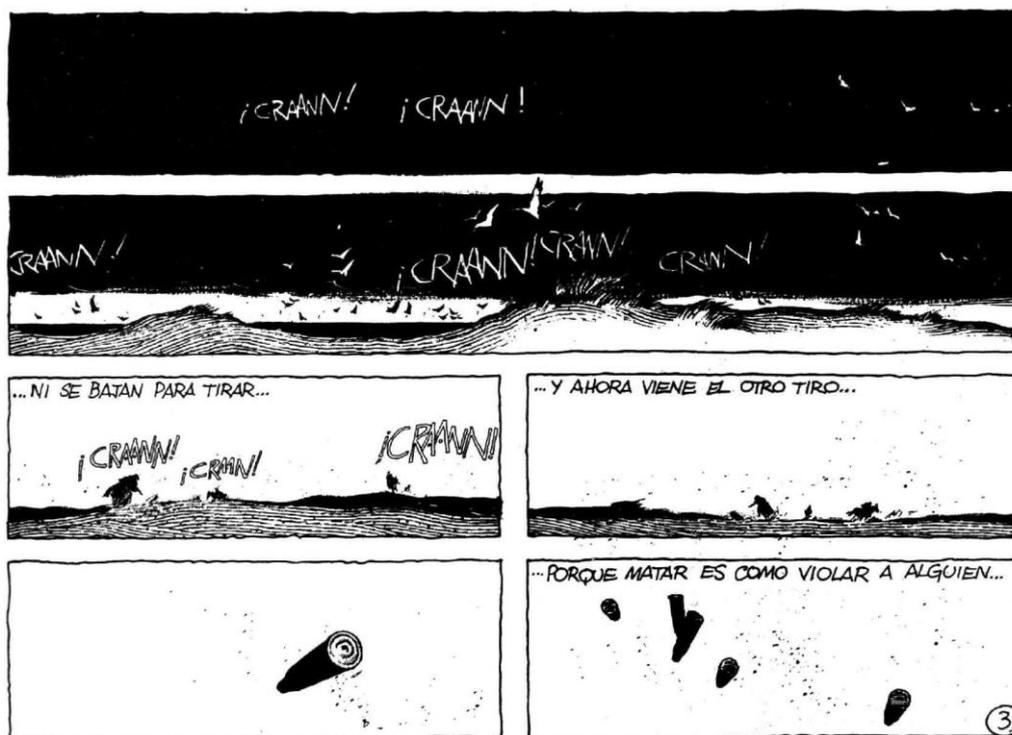


Figura 51. Detalle de “Los dueños de la tierra: 1892”, de David Viñas (*Fierro* 2, octubre de 1984)
Adaptación y dibujos: Enrique Breccia para “La Argentina en pedazos”.

Pero así como en el relato de Echeverría se presenta al civilizado unitario que ingresa al matadero y es sometido sexualmente por los bárbaros federales, en “Los dueños de la tierra” la “civilización” uniformada que avanza sobre el “desierto” es la barbarie misma que viola y mata indígenas. En el resto de los relatos también se presentarán estas tensiones dicotómicas entre lo nacional y lo extranjero, entre cabecitas y gorilas, entre la naturaleza y la cultura.

El relato que cierra la serie es *Operación Masacre* en el número 37 (septiembre de 1987) con la adaptación de Omar Panosetti y dibujos de Francisco Solano López. La historieta sobre la masacre de León Suárez de 1956 es intervenida y reactualizada, puesta en la línea de violencias que decanta en los hechos de la última dictadura desde una lectura del presente (fines de los ochenta) en la que se incluye la imagen del desaparecido Rodolfo Walsh y de las Madres de Plaza de Mayo. La imagen del escritor desaparecido y de las madres que buscan a sus hijas e hijos inscribe una nueva figura, ausente hasta el momento: lo femenino ya no como representación de la víctima de la violencia, sino como espacio de resistencia o sobrevivencia al horror.

“Viril convocatoria” y “Las putas de San Julián”

Otros dos relatos pueden servir para observar la emergencia de lo femenino en los relatos en los que la idea de lo militar se solapa con la de identidad nacional. El episodio “Viril convocatoria” integra la serie “Sudor sudaca” de Carlos Sampayo y José Muñoz y fue publicado en el número 4 de *Fierro* en diciembre de 1984. La serie relata fragmentos sueltos de una memoria desde el exilio: la vivencia de los recién llegados a Barcelona, una Europa mirada desde ojos extrañados, el reencuentro con otros fuera del país y los lazos en ese exterior plagado de voces de desconfianza, de miedos, de esperanza. En esa cadena de episodios, “Viril convocatoria” queda un poco por fuera de la dictadura, aunque funciona como reflexión sobre el clima previo a la instalación del gobierno de facto. El llamado a las generaciones de jóvenes varones de veinte años a cumplir el servicio militar obligatorio estuvo vigente en Argentina entre 1905 y 1994, cuando la desaparición y muerte del soldado Omar Carrasco derivó en la clausura de la conscripción obligatoria.

La historieta escenifica el llamado a revisión médica y las primeras experiencias en el cuartel, y podríamos ubicar las coordenadas temporales a principios de los años setenta. La pista la brinda el mensaje radiofónico: “Tira Madurgaaaagoooollll de Boca”. La frase apunta a Norberto “Muñeco” Madurga, campeón con Boca en 1969 y 1970. La revista también señala que el episodio que leeremos es anterior al período dictatorial, aunque lo vincula expresamente:

La memoria entrevera los recuerdos, las palabras, las referencias. Confunde pero selecciona; limpia. En “Viril convocatoria” se cruzan los lenguajes, las zonas sociales, los mundos de décadas sucesivas se arriman como las estrellas en la pantalla chata del cielo: el “Muñeco” Madurga y el Parque Japonés, el cantor a lo Castillo y la retórica radial de un milico que puede ser Galtieri o no, pero que es “el discurso militar” en acción. Y todo eso revelado por el núcleo central de “la colimba”, símbolo y síntoma, microinfierno en el que el “culoyoto” y el “calzoncillo roto” pagan precio de marginalidad como culpa natural por hacerse equívocamente hombres aptos para morir —sin clases— por la patria. (*Fierro* 4, diciembre de 1984 p. 44)

En este hacerse hombre entre hombres en el cuartel, espacio heterotópico de construcción de lazos de homosociabilidad, habrá lugar para sancionar la (pre)supuesta homosexualidad y, a la vez, probar la heterosexualidad entre pares yendo al burdel en grupo.

Matías Máximo (2015: s/p) entrevista Pablo Castro (conscripto clase 1963), que realizó el Servicio Militar cuando se declaraba la guerra de Malvinas. Su testimonio recupera parte del imaginario sociosexual sobre la homosexualidad que plasma la historieta:

Te ponían en bolas y tenías que ir pasando de puerta en puerta a que los médicos te revisaran e hicieran preguntas, como enfermedades preexistentes y esas cosas. En uno de los puntos te hacían inclinar y te revisaban la cola a ver en qué estado estaba. Después tenías que bajar corriendo unas escalinatas y debajo había dos oficiales que te pedían que les mostraras las palmas de la mano antes del apto. Nosotros no teníamos idea para qué lo de las manos, hay muchos mitos. Me contaron que a los homosexuales y a los judíos los marcaban en la palma con un fibrón. (...) En el DNI, (...) te ponían siglas. 'Apto A' era cuando no tenías ninguna enfermedad ni impedimento. 'Apto B' cuando tenías algún problema menor que no te eximía, 'DAF' era deficiencia de aptitud física y justificación para que no hagas el servicio. También me dijeron, cosa que nunca vi, que te marcaban con 'OAD': orificio anal dilatado. Eso circulaba todo el tiempo y era una forma más de insulto, 'eh vos OAD'. En el ámbito militar se usaba cualquier cosa para hostigar y maltratar. Las palabras homosexual o judío las usaban como un insulto en sí. 'Zaina de mierda' o 'carabina recortada' eran insultos reservados para los judíos.

La historieta se hace eco del mito que aseguraba que la revisión médica podía derivar en un sello en la libreta que consignara que ese cuerpo había sido penetrado: la sigla OAD (orificio anal dilatado) era un fantasma que unía el momento de revisión médica que podía declarar ese cuerpo DAF (Deficiente aptitud física) con el pánico al discurso militar homofóbico. Se pueden rastrear, en distintos testimonios, esta instancia y los miedos que suscitaba. Miguel Cantilo (2000: 25-31) relató su experiencia en el libro *¡Chau loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*:

Estaban los que respiraban una barra de azufre antes del examen médico para provocarse un ataque de asma, y quienes se hacían pasar por paranoicos, homosexuales, o declaraban sin tapujos su adicción a todo tipo de drogas. Hasta había quienes tragaban corcho en pedacitos a sabiendas de que, en el estómago, este se nucleaba formando una mancha que la radiografía detectaba como ulcerosa. (...) Era un campeonato de malestares auténticos o fabricados que podían significar un año, uno de los mejores de nuestra vida, los veinte abriles, encadenados a la servidumbre de un ejército prepotente o libres de su esclavitud. Para colmo, el país era gobernado por la dictadura militar, de modo que la conscripción constituía uno de los más preciados mecanismos para someter a la población desde

temprano a sus malsanos caprichos. (...) Yo me salvé de la colimba gracias al índice de Pinet, un promedio matemático de la caja torácica, la estatura y de peso, que arrojaba una cifra como resultado final y para cuya eficacia trabajé duro. Durante una semana me sometí a un ayuno ferviente, hasta alcanzar mi peso mínimo, sin improvisar ningún detalle, ya que previamente había acondicionado mi salud a tales instancias. De ese modo, los números cerraban a mi favor y, como solía decirse, “no me daba el pinet”. También intenté, como plan B, vender a los psicólogos un cuadro paranoico que resultó poco creíble, pero con la ayuda de una alergia de esfuerzo (plan C) –para cuya comprobación tuve que subir y bajar al trote largas escaleras hasta lograr el brote de un sarpullido –sumada a mi transfiguración en fakir, logré que me firmaran la libreta como D.A.F., deficiente aptitud física, y me despidieron despectivamente: ‘Se salva por débil’.

En la historieta, un joven de clase media-alta, Juan, que no se ha librado de la conscripción –usualmente llamada colimba por las actividades de correr, limpiar y barrer–, es señalado como homosexual y con esa marca estigmatizante transita los meses en el cuartel con otros jóvenes que son dibujados como morochos de clases populares y que encarnan otra masculinidad también “incompleta”, en deuda con la masculinidad hegemónica por su marca de clase y color de piel. La seguridad con la que Juan, bien vestido y con contactos en las fuerzas, llega a la revisión contrasta con la de los otros varones que hacen la fila, los “negros” a los que desprecia. Sin embargo, las cosas cambian cuando el médico señala, en referencia a la observación del ano de Juan: “Aquí ha habido visitas”, comentario celebrado por el resto de los conscriptos que de ahí en más se ensañarán con el joven.

El burdel y el cuartel parecen ser dos espacios en estrecha conexión: las historietas suelen poner en página la idea de que la construcción de homosociabilidad, la que habilita la competencia y camaradería entre hombres, requiere además el reaseguro de la heterosexualidad, por lo que ingresa a la narración el signo mujer en calidad de objeto o mercancía. Así, detenidas en el espacio cerrado del burdel, las figuraciones femeninas aparecen en los relatos como prenda compartida por la tropa. Se puede observar esto en las historietas de “Perramus” y en “El sueñero”, que dedica el episodio posterior a la guerra entre bandos al descanso en la Isla de Fífhe, donde los héroes hacen fila frente a una cueva (que escenifica un burdel) para recibir las atenciones de meretrices; y sucede también en el breve episodio de “Las putas de San Julián” (Lautaro Fiszman en Fierro 100 p.43), cuando las tropas a cargo del Teniente Coronel Héctor Benigno Varela, el fusilador de la Patagonia, se alistan para dirigirse a la Catalana, un burdel en el que las mujeres se niegan a atender a los soldados al grito de “no nos acostamos con asesinos”. Se dibuja así

una geografía entre la historia y la ficción: la de los soldados que liquidan obreros en el sur y tras dar muerte buscan “solaz” en los cuerpos de mujeres que ofician como “premio” para los vencedores, la de la narración del hecho en el libro y la película que antecede a la historieta. En la historia de Fiszman, los soldados son resistidos por las mujeres que se defienden del asedio con sus escobas en alto; como en pocas representaciones, las mujeres recluidas en el burdel se convierten en signo de resistencia a los perpetradores de la matanza de anarquistas.



Fig. 52. Detalle de “Las putas de San Julián” de Lautaro Fiszman en *Fierro* 100, Febrero 2015

Los discursos militares que pueblan la historieta también ingresan a la revista con la firma de Carlos Trillo, quien revisita el cronotopo “dictadura” en varias oportunidades. Ya hicimos mención a “El reino azul” con dibujos de Enrique Breccia, considerada la mejor historieta por los lectores de la primera etapa. En la segunda época hay varias historietas más que tematizan la violencia estatal. En dos de ellas, breves y autoconclusivas, con distintos autores, parece emerger el inicio de una serie que no tendrá continuidad: en *Fierro* 41, junto a Pablo Túnica, realiza “Aquel invierno de 1974”, donde la reducción del treinta por ciento del personal en la agencia de publicidad en la que trabaja el protagonista, le sirve al guionista para contar una historia autorreferencial en la que se

menciona el asesinato del abogado Rodolfo Ortega Peña. La dictadura es así, abordada desde dos dimensiones que se vinculan: la económica que justifica el proyecto criminal. Le sigue en *Fierro* 49 una historieta que evoca la “Primavera de 1976” con dibujos de Juan Bobillo. Allí, el tratamiento gráfico del dibujante opta por tonos sepias y un trazo más cercano a la caricatura. La historia narra el secuestro y desaparición de Coca, una mujer que está instalada en situación de calle en el edificio donde trabaja el protagonista y es denunciada por una vecina, lo que desencadena la aparición emblemática de un grupo de tareas en un Falcon verde. Termina la historieta con la voz del portero, testigo de todo, que sentencia: “Algo habrá hecho”.

Pero sin duda la historieta en la que Carlos Trillo explora a fondo el pasado dictatorial es “El síndrome Guastavino”, una novela gráfica realizada con Lucas Varela y publicada por entregas en *Fierro* desde la décima edición en agosto 2007 hasta la edición 18 en abril de 2008. Se trata de la historia de Elvio Guastavino, un oficinista que vive con su madre a la que maltrata y priva de comida para ahorrar dinero y comprarse una muñeca de colección que le habla desde una vitrina. Pronto sabremos que Elvio es hijo de Aaron Guastavino, ascendido *post mortem* a coronel por sus servicios contra la subversión, incluidos la tortura y violación de detenidas-desaparecidas. Elvio, se imagina (y nos muestra la historieta) que es niño durante la dictadura, un testigo que es víctima o sin capacidad de frenar las acciones de su padre. Sin embargo, la confrontación con una sobreviviente, Analia Sylveira, señalará la complicidad del ya adolescente Elvio con su padre en las torturas y violaciones. Así, la historieta, según señala Jordana Blejmar (2016: s/p.),

[...] se revela aquí como el medio más apropiado para este relato pues permite yuxtaponer en una página diferentes tiempos (los recuerdos del pasado son presentados en viñetas azuladas, mientras que los del presente tienen más variedad de colores), pero también realidades paralelas, fantaseadas, soñadas (presentadas en viñetas de marcos ondulantes), recuerdos vividos e inventados. Parte de la eficacia de la historia descansa en la imposibilidad de discernir con absoluta certeza qué episodios forman parte de lo que ha pasado en realidad y cuáles de las tergiversaciones de la memoria de Guastavino que ficcionaliza, selecciona y oculta sus recuerdos de infancia.

Sylveira, la sobreviviente que vuelve del pasado a reclamar justicia, atormenta a Elvio y lo obliga a confrontar con sus fantasmas y perversiones, que incluyen la excitación con Luisita, la muñeca, que remite a las acciones que llevaban adelante él y su padre con cuerpos vejados y torturados, única forma en la que Guastavino encuentra excitación

sexual. Blejmar compara la forma en la que ha sido retratado el nazismo en Hollywood con la propuesta gráfica de Trillo y Varela y señala entonces la diferencia que instala la obra de la dupla. En su indagación ejemplifica con la instalación fotográfica *The Nazis* (1998) del artista polaco Piotr Uklański. que exhibe 166 imágenes de galanes de Hollywood entre los que menciona a Clint Eastwood, Ralph Fiennes y Frank Sinatra, quienes han personificado a nazis en distintas películas. Blejmar afirma que el cine industrial tendió a estetizar a los uniformados y marca esta diferencia en la propuesta de Trillo y Varela, quienes optan por una estética de la mugre y la pestilencia para plasmar la historia de su protagonista:

En contraste con la glorificación del nazismo que sutilmente produce la elección de actores como estos para representar a los mayores criminales de siglo pasado, El síndrome Guastavino propone perpetradores cuya apariencia externa “refleja” o se condice con la mediocridad de sus actos. Asimismo, si la galería Uklański revela cómo la sociedad del espectáculo norteamericana ha vuelto sinónimo de masculinidad el uniforme nazi, erotizándolo, cubriéndolo de glamour y convirtiéndolo en objeto de deseo, Trillo y Varela ofrecen una lectura del vínculo entre sexo y política en estado de excepción que se resiste a ser pornografía.

Blejmar remite a la indagación de Elizabeth Jelin sobre el imaginario de violación en los mitos fundacionales frecuentemente enraizados en imágenes y metáforas de roles tradicionales de género: por un lado, el cuerpo de la mujer se simboliza como territorio a ocupar y los hombres/soldados que la dominan con su heroísmo masculino encarnan el triunfo sobre la sexualidad indómita. El cuerpo sexuado es, en esta ecuación, no solo el cuerpo que puede parir, sino también el lugar donde “el otro” puede ser penetrado, de allí la necesidad de proteger y disciplinar a las mujeres, pero se extiende también lo feminizable: niños, débiles, o a quienes se considera “poco hombres”. Blejmar advierte el riesgo de simplificación del vínculo entre género y nación en contextos represivos, pero aun así señala que resulta “todavía fértil para referirse al conocido imaginario que puso a circular la dictadura militar en la Argentina según el cual los hijos bastardos (los guerrilleros) eran el producto de una violación a la nación” (Blejmar, 2016: s/p).

Por último, quisiéramos señalar una discusión a la que apunta la historieta de Trillo y Varela, en torno a la responsabilidad de la descendencia en los crímenes de sus padres, los torturadores. Hay en “El síndrome Guastavino” la transmisión de padre a hijo de un mandato de violación, de un lugar de ejercicio de poder que debe ocupar Elvio cuando ya no esté el coronel Aaron, que implica un lazo de filiación poco discutido en los relatos

sobre dictadura: el de las paternidades de los victimarios. Sostiene Blejmar: “Guastavino es diferente no solo porque admira y justifica a su padre, sino además porque al volverse su ‘suplente’, como el coronel deseaba, provoca reflexiones incómodas sobre los ‘hijos’ de los perpetradores que vivieron esos años siendo ya mayores, con plena consciencia de lo que sucedía a su alrededor”.

La historieta que cierra este apartado también explora la paternidad de un perpetrador, pero esta vez el hijo es ocultado y su existencia real servirá para que la dupla de escritoras conformada por Gabriela Cabezón Cámara y Selva Almada, junto al dibujante Iñaki Echeverría, imaginen una ucronía en la que el dictador Jorge Rafael Videla es interceptado en una de las visitas a “Jorgito”, su hijo internado en la clínica *Opendoor*. Lucía de Leone (2016: 198) afirma que este relato gráfico se encuentra ubicado en “la línea ucrónica, la del tiempo inexistente, el de *¿qué hubiese sucedido si...?*”. Desde el título se señala esta línea de transmisión entre padre e hijo: “El vástago”

[...] refiere al hijo real de Videla, que él mismo interna durante los años setenta en el establecimiento psiquiátrico *Opendoor* a causa de su enfermedad mental diagnosticada como oligofrenia. En la primera entrega se narra y muestra a dos personajes femeninos que circulan por “el loquero”: la mucama de Videla que va de visita a llevarle dulces y cigarrillos al paciente y una guerrillera disfrazada de enfermera que está a la espera de la llegada de Videla para matarlo. Se trata de una espera que funcionaría en dos planos: en el de las inestabilidades del propio proceso creativo de la entrega mensual (los lectores tenemos que esperar un mes para ver su desarrollo que incluso podría estar sujeto a modificaciones) y en la temporalidad que impone la sospecha: la historia podría cambiarse ficcional y ucrónicamente solo si Videla, en lugar de mandar a su empleada, fuera él mismo a visitar al hijo que también oculta y hace desaparecer.

La historieta se publica entre la edición 94 y la 108, en diez episodios, nueve de los cuales se plasman en blanco y negro, mientras que el último episodio es a color, probablemente para resaltar los uniformes verdes que luce la resistencia y para mostrar el cambio de régimen la rebelión popular tras la muerte del dictador. El ritmo es lento, con cuadros y páginas enteras sin texto que se dedican a mostrar la Colonia Montes de Oca, primer psiquiátrico de puertas abiertas en medio del campo en la provincia de Buenos Aires. En ese universo, que se compara abiertamente en el capítulo 5 con un campo de concentración, se encuentra recluido el hijo adolescente del presidente de facto. La única visita que recibe es la de María, la mucama de la familia. Pronto se suma como enfermera Claudia, que desde el primer capítulo sabemos es parte de la resistencia y se infiltra para conocer los movimientos del general Videla. Claudia trabará amistad con

María, quien le pasa el dato de la visita de Videla a la colonia. En el capítulo final, la visita es planteada como un acto oficial, y en medio del discurso, estalla la bomba que termina con la vida de Videla y el régimen dictatorial.

En este caso, la figura del hijo es complementamente ajena a los crímenes del padre, que apenas lo visita hacia el final. La historieta construye esa relación en la que el “bobito” —como llama una de las empleadas al hijo internado del presidente de facto— se encuentra expuesto a la maquinaria genocida en el psiquiátrico, y aunque ser hijo de Videla no lo protege de la violencia que se ensaña con esos cuerpos, sí hay consecuencias para quienes osan tocar la propiedad del represor. Cuando María reporta el maltrato que sufrió Jorguito por parte de un guardia, éste conocerá la tortura en carne propia. La violencia sobre los cuerpos de internados y personal es constante: enfermera y mucama transitan por los espacios en los que sufren la violencia en silencio. El acoso de distintos uniformados a la enfermera infiltrada muestra, sin embargo, la posibilidad de resistencia de no ofrecerse como víctima sino como eventual testigo y como agente de cambio.

Blejmar (2016), en su análisis sobre “El síndrome Guastavino”, señala la exploración reciente sobre la descendencia. El de hijas e hijos de perpetradores es un universo poco explorado: en el caso de “El vástago”, el personaje de “Jorgito”, el hijo de Jorge Rafael Videla, califica como víctima. Y si, como atina en señalar Blejmar, la casa de Elvio Guastavino se convierte en campo de concentración, la representación de la colonia Montes de Oca también remite a un espacio concentracionario donde la violencia sexual sobre los cuerpos de los internos que deambulan replica los ecos de los centros clandestinos de detención. En Argentina, de forma reciente, un grupo de hijas e hijos de represores se conformó como espacio que se aparta y condena los crímenes de sus padres en el contexto dictatorial. En la mayoría de los casos, en cambio, este espacio se construyó desde el silencio: “hay algo que se repite: casi nadie quiere hablar, el tema sigue siendo tabú”. (Bruzzzone y Badaró citado por Blejmar, 2016: s/p). Sin embargo, las historietas de la etapa reciente pueden señalar nuevos relatos que quiebran ese silencio.

Malvinas en la historieta

Este segundo conjunto de relatos remite a un cronotopo inserto en el anterior, más amplio, de la dictadura: nos referimos a la narración del conflicto bélico entre Argentina y Reino Unido contada —en tiempo real con la esperanza de vencer y, posteriormente, como reelaboración de la derrota— en múltiples ocasiones, tanto en relatos ficcionales

como documentales, en soportes gráficos y audiovisuales, de carácter artístico, ya sea pictórico, literario o musical. Esta prolífica producción sobre Malvinas también ha sido objeto de indagación crítica (Lorenz, 2005; Vitullo, 2007; Flachsland, 2015) y ha tenido momentos de mayor visibilidad o discusión como los aniversarios vigésimo (2002), vigésimo quinto (2007) y trigésimo (2012) del desembarco en 1982.¹⁶⁸

A partir del conflicto bélico, se produjeron posicionamientos políticos que plasmaron y aún delinear complejas formas de presentar lo sucedido: por un lado, existe un reclamo histórico que hunde sus raíces en razones de orden político-jurídicas y que se sostienen en la lucha anticolonialista que señala el reclamo territorial como “una causa justa”; por otro, quienes condujeron la guerra se apropiaron de una causa nacional y enviaron a la muerte a cientos de jóvenes para conseguir legitimación de un gobierno que agotaba sus bases de sustentación. De forma que existen posicionamientos que —aunque puedan coincidir en el reclamo— no hablan el mismo “lenguaje” y difieren en sus fundamentos. Por ejemplo, hay posturas que reivindican la “gesta” disociándola de la dictadura militar, mientras que otro posicionamiento ve en Malvinas solo un reclamo chauvinista, útil para reivindicar la labor de la derecha. Ambos, desde nuestra posición, no se ajustan a las razones históricas y políticas en torno al reclamo de soberanía que, como señalan Farías, Flachsland y Rosemberg (2015), resulta una “articulación política-polémica (...), ya que para los ‘malvineros’ [es] demasiado ‘progresista’ y para los ‘progresistas’, demasiado ‘malvinera’”. Es esta complejidad que atraviesa Malvinas que podríamos resumir en la idea de *una guerra absurda por una causa justa*¹⁶⁹ (Guber, 2001).

Las distintas formas de nominar el acontecimiento requieren por lo tanto mucha atención porque disputan el sentido de lo que allí sucedió. Por ejemplo, Federico Lorenz

¹⁶⁸ Sobre la producción en torno a Malvinas se puede consultar Svetliza (2008, 2011), quien aborda la vinculación entre el referente o hecho histórico y distintos textos que exploran la guerra como tema o motivo para la ficción audiovisual y literaria. Un listado de producciones fílmicas —ficcionalas y documentales— sobre la guerra de Malvinas está disponible para consulta en <http://www.escribiendocine.com/articulo/0004424-malvinas-la-guerra-en-el-cine-argentino/>. La tesis de Julieta Vitullo “Ficciones de la guerra en la literatura y cine argentinos” (the State University of New Jersey, 2007) es pionera en abordar este campo. Con motivo del trigésimo aniversario de la guerra, la revista *Sociales*, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, realizó un número monográfico que recorre los principales problemas y debates en torno a Malvinas. En: <http://www.sociales.uba.ar/2012/06/14/revisa-ciencias-sociales-no-80-dossier-malvinas/>

¹⁶⁹ La paráfrasis es del libro de Rosana Guber, quien reconstruye los hitos que van del reclamo diplomático a la reivindicación nacionalista de distintos sectores previo a la guerra y posterior a ella. La reivindicación territorial provenía de esas múltiples vertientes, algunas de ellas contradictorias, pero coincidentes todas en su reclamo de fondo, que era la restitución de las islas.

(2006) señala el momento en que la guerra comenzó a ser mencionada como “gesta”¹⁷⁰, mientras que desde la crítica al régimen se la ha calificado de “aventura”. Sucede lo mismo con las maneras diversas de mencionar a los soldados como “chicos de la guerra”, “héroes”, “veteranos” o “excombatientes”.

La Dictadura y la guerra del Atlántico Sur

En 1983 finalizó el período dictatorial instaurado el 24 de marzo de 1976. El fin de la dictadura —tras la derrota en la guerra de Malvinas en 1982— no estuvo exento de contradicciones. Estas pueden sintetizarse en dos imágenes previas al conflicto bélico del Atlántico Sur: las de las dos plazas que, con tres días de diferencia, convocaron a grandes sectores de la población.

La del 30 de marzo de 1982, en realidad, puede decirse que se trató de “la Plaza que no fue”, ya que no se llegó a ocupar la Plaza de Mayo porque la manifestación fue duramente reprimida en las inmediaciones de la Casa Rosada.¹⁷¹ Esta manifestación constituyó un mensaje contundente de que la sociedad ya no iba a seguir hablando en voz baja de las desapariciones, la tortura, la falta de libertades políticas y la recesión económica. Bajo el lema “Paz, pan y trabajo” la sociedad se movilizó e intentó ocupar la Plaza de Mayo a pesar de la expresa prohibición del gobierno de Leopoldo Fortunato Galtieri. Tres días después, el 2 de abril, el desembarco en Malvinas tomaba por sorpresa a una población que —exultante y presa de un fervor nacionalista similar al vivido en el mundial de 1978— salía a celebrar la recuperación del territorio usurpado por Inglaterra en 1833. El 10 de abril, una tercera Plaza de Mayo colmada, esta vez convocada por el propio gobierno de facto, escucharía las palabras del dictador que expresaría la ya célebre frase que sentenciaba a muerte a una generación de conscriptos: “Si quieren venir que vengan. Les presentaremos batalla”.

¹⁷⁰ Lorenz señala que a partir del triunfo del discurso patriótico nacional a fines de los años noventa se asimiló a todos los excombatientes (militares y conscriptos) como veteranos. Por la misma época la guerra comienza a ser denominada “gesta patriótica”. Cfr. *Puentes* n° 20 “La necesidad de Malvinas” p.12.

¹⁷¹ La movilización —la primera huelga general en dictadura— fue convocada por la CGT-Brasil liderada por Saúl Ubaldini y acompañada por la Multipartidaria que reunía al arco de partidos políticos que presionaban por la recuperación democrática, la CGT-Azopardo conducida por Jorge Triaca y el creciente movimiento de derechos humanos.

La guerra concluyó con una derrota para Argentina y un saldo final de novecientas siete vidas humanas perdidas.¹⁷² El Informe Rattenbach,¹⁷³ que evaluó la contienda, sentenciará que se trató de una “aventura militar”. Afirma Edgardo Esteban (2011:s/p): “Lo que vino después, el regreso, la posguerra, estuvo determinado por la indiferencia de una sociedad traumatizada por su irreflexivo apoyo a la dictadura y el silencio y el olvido impuesto por los militares. Volver fue el comienzo de un doloroso camino para una gran cantidad de soldados sacudidos por el horror vivido y por el porvenir, que ya no sería el mismo.”

Si bien hubo consenso popular, expresado en el apoyo eufórico en las calles por el desembarco en Puerto Argentino, también hubo voces disidentes desde la primera hora. Las Madres de Plaza de Mayo fueron muy críticas al respecto, por ejemplo. Otra expresión disidente fue la de Néstor Perlongher, quien señaló el carácter viril de la contienda. Desde la revista feminista *Persona*, Perlongher (1982) denunció la recuperación de las Islas Malvinas como parte del delirio de una sociedad que consideraba la guerra como el “supremo deporte de nuestras sociedades masculinas”, haciendo una referencia explícita al militarismo como la exacerbación de una masculinidad perturbada por el fascismo que seducía incluso a amplios sectores de la izquierda. Fueron, sin embargo, de las pocas voces que se alzaron en su momento en contra del conflicto bélico en el sur.

Este aspecto de supremacía masculinista fue retomado posteriormente en los análisis que incluyen las coordenadas de género y sexualidades para abordar las narrativas bélicas de Malvinas (Vitullo, 2007; Ehrmantraut, 2013; Svetliza, 2015; Sánchez, 2017), aunque no ha sido parte de las indagaciones sobre la producción de historietas. Pese a que ha habido análisis en torno a cómo se contó Malvinas en la producción historietística que abarca los años ochenta a la actualidad, las preocupaciones han hecho foco en aspectos en torno a la representación (Reggiani, 2005), sus vínculos con la historia

¹⁷² A estos números que suman las vidas de ingleses, argentinos e isleños cabe agregar los casos de suicidios de excombatientes argentinos que engrosan la lista de “caídos”, consecuencia del conflicto y el olvido social, que no están registrados en las cifras oficiales (algunas fuentes mencionan que son alrededor de quinientos, mientras que otras afirman que ascenderían a más de mil los casos).

¹⁷³ La Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades Políticas y Estratégico Militares en el Conflicto del Atlántico Sur que elaboró el Informe Rattenbach, (por el apellido de quien presidió la comisión), tenía como misión asesorar a la Junta Militar para establecer responsabilidades y sanciones entre militares y civiles. Se trata de un informe de diecisiete tomos que, aunque secreto, se filtró a la opinión pública de forma incompleta. El 25 de enero de 2012, la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner anunció la creación de una “comisión que proceda a la apertura y conocimiento público del Informe Rattenbach” y el 7 de febrero de ese mismo año firmó el decreto 200/2012 que levantó el secreto de Estado y creó una comisión para analizarlo, integrada, entre otros, por el hijo del Teniente General (R) Benjamín Rattenbach.

(Vazquez, 2012; Fazio, 2012) y el procesamiento del trauma (Berone, 2016), pero no parece haber una reflexión desde un enfoque de género como sucede en la reciente producción crítica de cine, literatura y fotografía.

Para introducirnos al tema, podríamos partir de la constatación de que las producciones en historieta que narran Malvinas recorren un amplio arco ideológico. Laura Vazquez (2012) señala en “Dibujar Malvinas”, texto que se incluye en el Suplemento Especial “Malvinas 30 años”, que “mientras la creación artística y masiva sobre otros acontecimientos traumáticos es abundante, las historietas sobre Malvinas son una producción, más bien, escasa” (*Fierro* n°66, abril 2012 p.34). Sin embargo, Malvinas parece ocupar un lugar importante en la producción historietística en general y *Fierro* ha contribuido a la construcción de ese corpus de relatos en sus dos épocas.¹⁷⁴

Podríamos señalar un cronotopo específico en el que se sitúan los relatos sobre la guerra: abril de 1982 y el viaje como motivo central (de las provincias a Buenos Aires y de Buenos Aires a las Islas en el Atlántico sur). Pero también podríamos encadenar estos relatos sobre la guerra con algunos otros que también son resultado de la puesta en página de narrativas sobre la construcción de la “masculinidad heroica” o su impugnación a partir de las voces de quienes no dan con la talla de ese mandato autoritario que se plasma en el discurso nacionalista a partir instituciones como el cuartel, la escuela y la familia. En esa línea, podríamos poner en diálogo las historietas de Malvinas con algunos relatos sobre la construcción de la idea de nación y su vinculación con la violencia estatal.

¹⁷⁴ En 1982, se publicaron “Norte/Sur” de Bellagamba/Canelo (Caras y Caretas) y “Patagon” de Khato (El Patagónico, Chubut); además durante la guerra, la editorial Atlántida publicó historietas sobre la historia que desembocó en el conflicto y sobre la guerra en tono triunfalista en la revista *Gente y Billiken*. En 1984, se publicó “La Batalla de las Malvinas” (*Fierro* 1 a 7); en el n° 8 de abril de 1985 se publicó una historieta corta de ciencia ficción, “Islas”, y en el n°27 Islas II (ambas de Pérez y Balcarce); en el n° 20 – noviembre de 1986– el unitario de Manuel Aranda y El Tomi, “Allá lejos”; y en *Fierro* n° 75 – noviembre de 1990– “La presencia” de Sanyú. En 1985, surge la revista tucumana “Pucará” que publica tres números en su primera época y resurge en los noventa con varias historias sobre el tema: “Malvinera”, “Hijos del Sol”, “Una semilla salteña” e “Invencibles”. La revista “La Parda” en 1989 también publica distintos unitarios sobre Malvinas con dibujos de Walther Taborda. La Duendes –Historieta Patagónica- publicó varias series sobre el tema, entre las que pueden mencionarse “Soldadito” de Massaroli, “Islas” de Canelo y Castro, “Varado en el sur. La vida en la Patagonia durante la guerra” de Aguado, “Tira Coyuyo” de Noriega y “1982” de Jorge y Mario Morhain. Una publicación suizo-francesa (Ed.Paquet, 2010) editó *Malouines. Le ciel appartient aux faucons (Malvinas. El cielo pertenece a los halcones)*, de los argentinos Néstor Barrón –guión- y Walther Taborda-dibujos- (versión en español: Buenos Aires, El Buen Libro, 2015). Con motivo del Bicentenario, el Estado Nacional editó una selección de hitos históricos en historietas compilados en *La Patria dibujada*; allí Malvinas se plasmó en “Las fronteras” (Salvador Sanz/Jorge Zentner). En 2011, Armando Fernández estuvo al frente de la colección de 10 historietas “Malvinas, un grito de soberanía”, editada por Ediciones Argentinidad. Finalmente *Fierro* en su segunda época publicó el suplemento “Malvinas 30 años” (n° 66 en abril, 2012) y “Tortas fritas de polenta” (n° 78 abril, 2013) de Adolfo Bayúgar y Ariel Martinelli. En 2016 se publica *MALVINAS, el sur, el mar, el frío*, que compila historietas de diferentes autores.

La batalla de las Malvinas

En el primer editorial de *Fierro* (septiembre de 1984), Sasturain expresaba las tensiones de narrar “Malvinas” que se harían cada vez más explícitas número a número:“(…) no es fácil ponerse de acuerdo. El que supone que para hacer “La batalla de las Malvinas” hubo muchas discusiones, supone bien. Si cree que no nos pusimos de acuerdo, acierta también” (Sasturain, *Fierro* nº1 p.8).

El contexto de época ofrece una clave de estos desacuerdos. La derrota fue seguida de un dispositivo de “desmalvinización”, un silencio impuesto por la cúpula militar, aunque también impulsado por sectores progresistas que veían en la reivindicación de soberanía una carta para el regreso de los militares.¹⁷⁵ Este intento de “olvido inducido” pretendía eliminar de la memoria social el dolor por la pérdida de las vidas humanas, pero tal vez, de manera más acuciante, olvidar la vergüenza que provocaba el apoyo social que concitó la decisión militar de enviar conscriptos a una guerra para la que no estaban preparados. Se trata de cómo y qué recordar y reivindicar de una guerra en la que murieron centenares de soldados entre los cuales también había militares de carrera que en el continente eran represores, como el caso del primer caído, Pedro Giacchino.¹⁷⁶

La historieta “La batalla de las Malvinas” fue publicada en siete episodios entre *Fierro* 1 y 7 (de septiembre 1984 a marzo 1985) con guión de Ricardo Barreiro y duplas de distintos dibujantes¹⁷⁷: primero fueron Alberto Macagno y Marcelo Pérez, pero en el segundo capítulo Macagno fue reemplazado por Carlos Pedrazzini. Barreiro, Pedrazzini y Pérez firmaron la historieta hasta el número cuatro, y en el episodio cinco Pérez fue reemplazado por Ch. Medrano hasta el episodio siete, en el que se discontinuó la serie.

¹⁷⁵ Alain Rouquié acuñó el término “desmalvinización” en la entrevista que Osvaldo Soriano le realizara en marzo de 1983 en la Revista Humor nº 101 —baluarte de la resistencia al régimen desde sus páginas—, también dirigida por Andrés Cascioli en Ediciones de la Urraca. Allí expresó el filósofo que quienes pretendan evitar “que los militares vuelvan al poder tienen que dedicarse a desmalvinizar la vida argentina. Esto es muy importante: desmalvinizar, porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función, y un día, de rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la guerra sucia contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional”. Citado por Francisco Pestanha en “Las disputas por Malvinas” en el siguiente vínculo (consultado 10/06/2015) <http://nomeolvidesorg.com.ar/wpress/?p=2225>

¹⁷⁶ Ver la nota con fecha 10/07/11 de Gustavo Veiga para *Página 12*; “El héroe que resultó represor” <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-171908-2011-07-10.html>

¹⁷⁷ La historieta (VV.AA, *Fierro* 1-7, septiembre 1984/marzo 1985) pretendía ficcionalizar la guerra y visualmente proponía unir dos escuelas de dibujo, una más ligada a la mancha y otra más vinculada a la línea, por eso conformó duplas de dibujo.

La historieta se inscribe en la línea de las “Batallas Inolvidables”, escritas por Héctor Germán Oesterheld.¹⁷⁸ Pero no se trata de hacer simplemente un relato bélico sino de contar la historia reciente. Es decir, la elección del término “batalla” es una decisión estética y ética, que se encuentra en estrecha relación con situar Malvinas como un enfrentamiento más contra el imperialismo y las aspiraciones coloniales de una potencia en la cronología de los ciento cincuenta años que a ese momento llevaba la usurpación británica. Esta concepción representa un nudo conflictivo y el dilema central de Malvinas y es una discusión plenamente actual que divide el campo de los estudios de la memoria de Malvinas entre quienes reivindican el reclamo de soberanía, aún por medio de la fuerza de un gobierno ilegítimo, y quienes desde un pensamiento liberal en otro extremo pueden llegar a sostener que la democracia inglesa enfrentó a la dictadura argentina.¹⁷⁹

En “La Batalla de las Malvinas” estos discursos se encuentran presentes en diferentes grados, creando disputas en torno al relato. Tal como afirma Juan Sasturain al respecto, en una entrevista: “Seguro que [en el staff de la antigua *Fierro*] no teníamos la misma visión de Malvinas, que es un tema que incluso hoy nos arranca puteadas y discusiones, pero en aquel entonces era un debate importante: era, te puedo decir, el debate básico” (citado por Nicolás Fazio, 2012:8).

La historieta se enmarca —desde el trazo hasta las voces elegidas para la narración de la historia— en la corriente denominada realista, “non fiction” o —como señala irónicamente la propia *Fierro*— “Falcon ficción”,¹⁸⁰ parte de una estrategia gráfica de

¹⁷⁸ La cita al autor se hace explícita en la decisión de incluir al corresponsal de guerra Ernie Pike, que en un episodio pregunta por su desaparecido creador, el guionista Héctor Germán Oesterheld, secuestrado por un grupo de tareas en 1978.

¹⁷⁹ Desde diferentes posiciones se reclama un enfoque diferente sobre Malvinas; por ejemplo, la corriente de “Pensamiento Nacional” con Francisco Pestanha (2007) como referente señala: “(...) la cuestión Malvinas nos vincula a un fenómeno que excede y antecede al episodio bélico, y por lo tanto, disocia parcialmente el conflicto bélico de la tiranía. (...) Es por ello que existe plena coincidencia en todos los matices de nuestra corriente de que la reivindicación y la reclamación de nuestros derechos soberanos sobre las Malvinas y demás Islas del Atlántico Sur es esencialmente justa, más allá de la consternación que pueda producir a los seres pacíficos como quien les escribe, la utilización de la violencia. Aunque consideremos a la guerra como la exteriorización más cabal de la barbarie, resultaría ingenuo negar la existencia ancestral de este fenómeno que nos precede y excede, y no obstante asumamos una tesitura de repudio hacia ella, tal actitud no puede obliterar el hecho de que, en determinadas circunstancias límites, una justa reivindicación adopte una vía extra-diplomática”. En “¿Otra mirada sobre Malvinas?” <http://www.elortiba.org/old/pestanha.html> (consultado 10/06/2018). En otro extremo podemos ubicar la posición que asumen “Los 17 intelectuales” (2012) en “Malvinas, una visión alternativa”, en donde reclaman “autodeterminación” para los isleños, desconociendo que se trata de una población inglesa trasplantada en territorio extranjero, con lo cual, como reconoce la ONU, debe prevalecer el principio de integridad territorial violado desde 1833 a la fecha. <https://www.lanacion.com.ar/politica/una- vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas-nid1450787> (consultado 10/06/18).

¹⁸⁰ Término empleado por Juan Sasturain en el editorial de *Fierro* n° 2 en alusión a los automóviles Falcon usados por estos grupos parapoliciales. Expresa: “‘Guarda’, dijo joven dibujante luego de leer el número uno, ‘No vaya a ser que por otro camino caigamos en lo mismo que criticamos: los ‘malos’ no son los indios ni los mejicanos ni

puesta en página de torturas, violaciones y asesinatos con el imperativo de dar cuenta de la historia reciente. Este contrato realista con el lector (que le asegura que le contará *la verdad* de la guerra) es subrayado a través de constantes marcas y recursos desplegados por la historieta. El primero que podemos mencionar es el conjunto de paratextos con los que se acompañan los capítulos, que funcionan como síntesis e introducción de la acción. En el primero se expresa: “Si la historieta suele ir a buscar la Aventura lejos, a otras tierras y a otros tiempos, hay veces en que la Historia misma —sin diminutivos— viene a golpear las puertas de nuestra casa, a patearla con énfasis, con énfasis británico exactamente” (*Fierro* 1 p.30). Y en la introducción del capítulo 6 se asevera: “Tiene que existir un tablero secreto —¿el de Dios?— donde todo adquiere un sentido que desconocemos, cada dolor sea pesado y compensado. En ese tablero hay un indicador que aclara: ‘*Esta no es una historieta más. Esto pasó. Está dibujado pero pasó. Es necesaria*’” (*Fierro* #6 P. 70 énfasis añadido).

La historieta comienza con una escena de secuestro durante la movilización por “Paz, pan y trabajo” por parte de “la pesada”.¹⁸¹ Luego el protagonista, Rodolfo Paz, ya enrolado, reconocerá en un superior a uno de los integrantes del grupo de tareas. Así, en los dos primeros capítulos, se narra la relación entre guerra, dictadura y sociedad civil,¹⁸² para luego desarrollar la acción en dos escenarios: el de los combatientes en el archipiélago y el de dos periodistas (con el norteamericano Ernie Pike¹⁸³ a la cabeza) viajando hacia el sur.¹⁸⁴ Se elaboran de esta manera dos tipos de relatos, uno subjetivo —el del soldado Paz— y otro distante —el del corresponsal extranjero, Pike—, que se suman al relato omnisciente del narrador. Como recurso veritativo es notable la

los japoneses de la historieta tradicional pero, por ahí, son siempre los milicos... Y es lo mismo de otra manera.’ Bien, Capristo, esa es buena. Es casi un género la Falcon-ficción en la Argentina de la democracia” (*Fierro* nº 2 p.8).

¹⁸¹ Término usado en la historieta para mencionar a los grupos de tareas que, vestidos de civil, secuestraban ciudadanos. Ese y otros términos de uso coloquial en la época son utilizados en la historieta también como elemento veritativo, tal como “chupado” para hacer referencia a Héctor Germán Oesterheld como un detenido-desaparecido.

¹⁸² El capítulo 2 termina con la rendición de Astiz, y en los siguientes capítulos se narrarán exclusivamente la guerra y las discusiones de los periodistas que viajan al sur a cubrir el acontecimiento.

¹⁸³ Se trata de un personaje elaborado por Héctor Germán Oesterheld para la serie “Batallas inolvidables”, dibujada por Hugo Pratt en *Hora cero*. El homenaje lleva a que el propio Pike pregunte en uno de los episodios de “La batalla de Malvinas” por su amigo el guionista, lo que su interlocutor responde que fue “chupado” por un grupo de tareas. “Batallas inolvidables” oficia como modelo narrativo de la serie de Barreiro e incluye, además de historietas, fotos, partes de guerra y anotaciones del cronista en un intento de ser una historieta coral.

¹⁸⁴ Un dato interesante respecto del pacto realista con el lector resulta de la lectura de las cartas de lectores y el enojo que en algunos de ellos produjeron los “errores” que restaban verosimilitud al relato, tal como el que acusa recibo la revista cuando publica una disculpa porque Ernie Pike se traslada hasta Puerto Madryn en tren, transporte que nunca cubrió ese trayecto.

utilización de fotografías, trabajadas gráficamente, para escenificar “postales”, como la de la Plaza de Mayo colmada por las masas tras la decisión de desembarcar en las islas, la de Galtieri en el balcón de la Casa Rosada, su reunión con Alexander Haig, representante de la administración Reagan cuya intención de mediar en conflicto fracasó, y la imagen de la primera Ministra Británica, Margaret Thatcher, entre otras.



Fig. 53. *Fierro 1* (sept. 1984 p. 32) La batalla de las Malvinas (VVAA)



Fig. 54. *Fierro 2* (oct. 1984 p. 29) La batalla de las Malvinas (VVAA)

La propuesta inició con la intención de cuestionar, por un lado, la visión triunfalista de los medios locales y a la vez de denunciar la violencia con la que se manejaban los oficiales del régimen dictatorial. Sin embargo, la serie comenzó a contar cada vez más la guerra desde punto de vista del narrador omnisciente, lo que diluyó las voces del corresponsal y el soldado hasta que la dirección decidió levantar la propuesta.

Lucas Berone (2016) trabajó sobre un *corpus* de relatos historietísticos sobre Malvinas en torno a la (im)posible representación del trauma. En su indagación, que recorre treinta años de producciones, distingue tres tipos de configuraciones narrativas, que vincula a distintos momentos históricos: una primera de denuncia, que identifica con la literalidad del testimonio; una segunda que caracteriza como la de relatos que se construyen a partir de la negación del trauma; y la última, en la que el distanciamiento y

la diferencia generacional producen relatos empáticos con el pasado aunque eso, advierte, no signifique la superación del trauma. Percibe estas tres formas como

el despliegue de una serie de producciones que “progresan” y “regresan” alternativamente en relación a la Guerra; mejor dicho, se trata de narraciones gráficas que describen una singular parábola en el vínculo entre la representación y las condiciones del trauma, la cual va desde las coacciones singulares de la literalidad y la denuncia, pasa por los variados modos de la negación y llega, en la actualidad, a tocar las dificultades que suponen la rememoración y la herencia. (Berone, 2016: 174)

En su trabajo, Berone presenta la sucesión histórica de relatos en una línea diacrónica, por lo que parte de “La batalla de las Malvinas” y señala que la serie asumió el desafío de contar *lo que pasó*, lo que ancló el relato a una literalidad que –según Berone– terminó haciendo fracasar la historieta. El recambio de dibujantes que participaron de la propuesta y la revisión posterior de Sasturain sobre aquel intento de narrar la guerra permitirían señalar las dificultades de contar “la verdad” de los hechos:

La serie –como suele suceder– se desinfló, fue perdiendo interés y novedad, se adocenó en términos formales y argumentales, y después de algo más de medio año de publicación, los autores –de común acuerdo con la dirección– la suspendieron. Acaso, en la memoria, haya quedado más el gesto y el valor del arranque inicial, que el desarrollo. Y el recuerdo no se equivoca. Porque esos dos primeros capítulos –por ejemplo– tienen fuerza, agudeza narrativa, condimentos polémicos como en todo relato de Barreiro, hacen su trabajo, cumplen su función revulsiva (*Fierro* n°66, abril 2012 p.25).

Berone entiende que esta justificación en términos estéticos esconde en realidad que el final abrupto de la serie devela una tensión entre el hecho traumático y su ficcionalización: “el trauma se resiste a los mecanismos de la metáfora o de la alegoría, en tanto sólo importa como hecho o acontecimiento; pero, al mismo tiempo, los necesita para poder acceder de algún modo al nivel de la representación” (Berone 2016: 176).

En el número posterior a la inconclusa serie de Barreiro se publica “Islas” (Balcarce y Pérez, *Fierro* n°8, abril 1985), unitario que Berone señala como ejemplo inaugural de la segunda configuración que denomina “negación del trauma”. La dupla realiza un segundo episodio, “Islas II”, lo que anima a pensar que podría haberse pensado estos capítulos como una posible serie de unitarios. El primer episodio narra en tres páginas a color la deriva de los *kelpers*, como se llama habitualmente a los habitantes del archipiélago, en una raza de mutantes. La voz narrativa es la de un soldado inglés que enfrenta a estos enemigos internos: “los otros” no son ya los *argies*, sino que son atacados por los colonos sobrevivientes de una bomba neutrónica. El segundo episodio se publica en *Fierro* 27 y se

ambienta también en un espacio distópico postapocalíptico, en esta oportunidad a dos tonos —gris y magenta—. La historieta muestra un futuro en el que combatientes argentinos siguen intentando recuperar las islas usurpadas cuando el soldado y narrador de la historia se entera de que hay otro motivo por el que enfrentarse al reino británico: la ocupación de “las estratégicas parcelas que la ONU nos asignó en la luna”. En este punto, deberíamos señalar que, además de preguntarnos por la vinculación con el hecho traumático, esta historieta —y otras— que narran Malvinas podrían servir para preguntarnos por qué —junto a escenas de buques y enfrentamientos aéreos— se ponen en página escenas sexuales y frases como esta que sale de una radio: “Los sistemas defensivos son el **“himen electrónico”**... Un barco es como una mina que tenemos que **desvirgar**...” (*Fierro* 27 p. 88, negritas en el original).

En este período que —según Berone— se extiende entre 1985 y 2002, se incluyen muchas de las producciones que exaltan un tipo de relato en el que el investigador lee la reivindicación de la “gesta” desde un discurso nacionalista que identifica con el de los veteranos. Berone construye una línea cronológica en la que entiende que el unitario de Sanyú, “La presencia” (*Fierro* n°75), emerge como “anomalía” de este segundo momento de negación del trauma. En palabras del investigador, Sanyú “solucionó los problemas vinculados a la representación del trauma” al remitir los hechos a la matriz de otro género. En lugar de producir un relato bélico, “La presencia” nos lleva a unas Malvinas de posguerra en un relato de horror. Pero a diferencia de los relatos del segundo momento, que reescriben la guerra que no aceptan concluida, en este relato breve los muertos que regresan no se limitan a una “patriótica venganza. El autor apela entonces a la interpretación de Pablo De Santis (De Santis citado por Berone, 2016: 178):

Sanyú podría haberse limitado a la historia del barco fantasma que asesina ingleses (...), pero lo hace volver al país, convierte a los muertos en un símbolo ajeno a cualquier patriotismo; es más, no tienen patria ninguna. Cuando todos eligieron para contar la guerra el género más obvio, el bélico, Sanyú tomó otro camino: una historia de terror, pero en clave alucinada y nuestra. El género bélico, parecería decirnos Sanyú, no es un género para los vencidos.

Berone entiende que la historieta de Sanyú no se ajusta al segundo momento, período al que caracteriza como el de relatos que plantean “el episodio de Malvinas (...) integrado como un nuevo avatar, el último y más visible, en el devenir de un enfrentamiento secular, entre los pueblos oprimidos de Latinoamérica y el imperialismo anglosajón” (Berone, 2016: 176). Podríamos realizar dos objeciones al planteo de Berone.

En primer lugar, hay otras “anomalías” que no contempla: “Allá lejos” de El Tomi y Manuel Aranda se publica en *Fierro* n° 20 (abril de 1986) y narra la guerra desde una experiencia muy personal, la de un conscripto correntino que rememora su pueblo, la comida de su madre y los primeros encuentros sexuales con una joven en su adolescencia. La historieta concluye con la imagen de un prócer en un aula vacía y derruida, en lo que podría ser interpretado como una crítica a los discursos estatales que llevaron a muchachos a una guerra que no era de ellos: no hay rastros de épica heroica ni se despliegan grandes hazañas. Esta historieta es omitida en el corpus de análisis de Berone¹⁸⁵ aunque tampoco comparte rasgos con las historietas que se agrupan en el segundo momento bajo el concepto de “negación del trauma”. La segunda objeción es la caracterización de este momento en tanto conjunto de relatos que conciben Malvinas como parte de una cadena de luchas antiimperialistas. De hecho, “La batalla de las Malvinas” —considerada como único exponente de la primera configuración de relatos— podría ser entendida bajo esta descripción. Sasturain lo sostiene en el texto que revisita la historieta cuando se cumplen treinta años de la guerra de Malvinas:

(...) cuando se concibió La Batalla de las Malvinas —nótese que no es “guerra” sino “batalla”, parte de un todo mayor e inconcluso— se pensó teniendo como referencia ese modelo: un relato bélico “con historietas” (...). La misma concepción “ideológica” del relato fue motivo de disputas y discusiones dentro de la redacción (...) era una cuestión caliente. Sigue siéndolo hoy. Porque fue una batalla, no la guerra”. (Sasturain en *Fierro* n° 66, [2012] p. 24)

Lo que queremos señalar es que entendemos que hay características que asumen los relatos y se vinculan con lo decible en determinado momento. También que los silencios obedecen a momentos históricos donde ciertas voces no son audibles y que durante un extenso período los relatos de Malvinas en las historietas fueron hegemonizados por un relato nacionalista. Pero antes que una parábola, en la que puede haber una o dos anomalías, proponemos la figura del poliedro: Malvinas tiene aristas que permiten recorrer un arco ideológico que por momentos deja ver y escuchar solo algunas maneras de entender el conflicto y en otros permite una mayor pluralidad. Además, cabe destacar que lo que sucede en estos relatos es que hay yuxtapuestos distintos discursos, a veces contradictorios, disputando sentidos. Y, por último, que estos relatos que construyen

¹⁸⁵ Berone también advierte que no analizará historietas vinculadas a la tradición humorística, por lo que es entendible que deje afuera parte de la producción en cartoon o viñetas de humor gráfico, o historietas como las producidas por Rep publicadas en *Fierro* n°41 y 42.

identidad, en una de sus dimensiones narran las conflictivas construcciones de masculinidad y su vínculo con otros cuerpos, géneros y deseos.

Entendemos que el objetivo de Berone es comprender cómo se procesa el acontecimiento traumático en distintos momentos y para ello es posible establecer diferencias en las formas de representación entre una y otra época. Sin embargo, es necesario señalar que podríamos recuperar la crítica de Perlongher (1982) y reactualizar los debates, por ejemplo incorporando las exploraciones que Julieta Vitullo (2007:99) ha realizado sobre cine y literatura y que le permiten sostener que

[...] los relatos de la guerra se construyen dentro de un mundo predominantemente masculino en el cual se desdibujan las relaciones entre géneros para dar lugar a una economía homosocial que desplaza el cuerpo femenino en favor de la homosociabilidad: dentro de esta economía, prevalecen cuestiones como la amistad entre hombres, el honor o el culto al cuerpo masculino.

Es notable que esta experiencia de guerra entre hombres jóvenes, llevada a las historietas por autores y que expresa una retórica militarista, no sea objeto de al menos una mirada crítica desde la construcción de géneros y sexualidades. Podemos, además, seguir la pista que deja Federico Lorenz (2007) sobre la existencia de al menos cuatro tipos de discursos que conforman una visión inestable y en tensión de la memoria sobre Malvinas: el patriótico, impulsado en especial —pero no únicamente— por las Fuerzas Armadas, que enlaza Malvinas con las luchas por la Independencia; el victimizante, de gran consenso social, que señala a los conscriptos exclusivamente como víctimas de la dictadura y sirve como autoexculpación por su apoyo a la guerra; el épico-heroico, presente entre los excombatientes que reivindican su identidad como soldados de una lucha antiimperialista; y, finalmente, el diplomático, que narra la guerra de Malvinas como un largo desarrollo de instancias burocráticas, despojándola —solo en apariencia— de sus connotaciones políticas. Estos cuatro discursos se combinan y yuxtaponen, a veces en un mismo texto artístico.

Berone hace terminar su segundo momento en el vigésimo aniversario de 2002, en el que se produce la muestra de UNHIL (Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán)¹⁸⁶ y que —con Lorenz— podemos entender que imprime en el cronotopo (guerra de Malvinas) un discurso “épico-heroico”. Se produce entonces una clausura: este

¹⁸⁶ La UNHIL de Tucumán organizó en 2002 la muestra "Los grandes de la guerra - Malvinas, 20 años después", compuesta por dieciséis historietas de cuatro páginas cada una, que fueron luego reunidas en un disco compacto. Fuente: <http://www.historieteca.com.ar/Especiales/malvinas.htm>

“compás de silencio” se quiebra en 2010 con la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo y la edición de *La patria dibujada* (2010). La historieta “Las Fronteras” con guión de Ricardo Zentner y dibujos de Salvador Sanz inaugura para Berone un tercer momento: “esta historieta tiene la virtud de llevar el ‘trauma de Malvinas’ a las lindes del otro género desde el que se puede afrontar su narración, esto es: el relato psicológico” (Berone, 2016: 179).

En este tercer momento, entonces en el que una nueva generación vuelve a mirar Malvinas para contar la guerra o sus efectos, se inscribe el Especial “Malvinas 30 años” (VV.AA, *Fierro* n° 66, abril 2012). La reunión de diez historietas y algunos textos para conmemorar el aniversario permite ver la convivencia de discursos nacionalistas, victimistas y épico-heroicos y la exploración de distintos géneros para abordar aspectos del debate sobre Malvinas.

Berone no se detiene en un análisis pormenorizado sobre el Especial “Malvinas 30 años”: menciona las diez historietas como una exploración gráfica que se aleja de los discursos épicos del segundo momento y se posicionan desde una mirada empática con el pasado que narran. Entendemos que le interesa dedicarle mayor espacio a la discusión de *Fierro* n°78 (abril, 2013), cuando se publica de forma completa “Tortas fritas de polenta” (Bayúgar, Martinelli, 2013). Pero antes de avanzar sobre la primera novela gráfica considerada la mejor historieta sobre Malvinas, queremos decir algo más sobre el Especial de 2012 y el abordaje de las narrativas sobre Malvinas que permita observar esas narrativas en diálogo con las experiencias masculinas de sexo y violencia que instituyen las masculinidades.

Suplemento “Malvinas 30 años”

Diez historias breves, un artículo de Juan Sasturain que rememora “La batalla de las Malvinas” y un artículo de la crítica Laura Vazquez en torno a la representación del acontecimiento se presentan en el n° 66 de *Fierro. La Historieta Argentina* en abril de 2012. Lo que en general tienen en común las historietas publicadas es que narran la guerra de forma lateral, anclando especialmente en el recuerdo de los niños —los autores son historietistas que en 1982 tenían entre 6 y 12 años—, en su mirada del conflicto, en la forma en la que se vivió en la escuela, en la transmisión generacional de la memoria. Se trata de un “conjunto de relatos breves enfocados desde la perspectiva de la infancia, ya que todos los autores pasaron la guerra en edad escolar. Ya no hay disparos, aviones en

combate, ni barcos hundidos, sólo sensaciones, voces y hasta anécdotas de aquellos años” (Ortiz, 2012: s/p).

A diferencia de “La batalla de las Malvinas, el trazo que se elige en casi todos los casos se aleja del realismo, lo que de manera explícita manifiesta su carácter de representación construida. No parece interesarles a los autores contar *la verdad de lo sucedido*. Mucho se debe a una impronta de época, a un estilo de historieta que ha dejado atrás la necesidad de mimesis, más cercana a la época clásica, pero también a cierto distanciamiento del hecho. Ya no se aspira a narrar lo que *efectivamente sucedió* en la guerra, sino que se apela a las experiencias múltiples con las que se elabora hoy el conflicto. Lo que en “La batalla...” pudo constituir un obstáculo —las diferencias de enfoque para narrar un hecho— resulta en el Suplemento una búsqueda deliberada. Distintos autores narran, con distintos estilos, episodios de la guerra, la posguerra, la transmisión generacional de la memoria y la forma en la que la vivieron los espectadores-niños, haciendo evidente el carácter de representación, de construcción de la memoria.

Los diez relatos breves —de dos páginas— se distinguen entre los que se enfocan en el conflicto y los que se concentran en su recuerdo (en general desde la perspectiva de la infancia). Entre los primeros encontramos cuatro relatos: “Tras un manto de neblina” de Max Cachimba, “La ballena enojada en los mares del sur” de Tati, “Get Back” de Diego Parés y “La guerra de las islas vs. las islas” firmada con seudónimo Bonino-Tommasini. Dentro del otro conjunto de relatos desde la perspectiva de la infancia encontramos aquellos que apelan a la transmisión generacional, entre los que situamos a “Juguetes en el mar” de Santellán y Mendoza y “Arco Iris” de Decur. Otros cuatro relatos, también desde dicha perspectiva, escenifican el contexto escolar: “Detective Fierro en: Un caso difícil” de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra; “Isobaras” de Juan Soto y Lautaro Ortiz; “El Inglés” de Diego Agrimbau y Fernando Baldó y “Postales de guerra” de Lucas Nine. Salvo la historieta firmada bajo seudónimo, en la que el guión fue de una autora, todos los relatos son firmados por varones que narran la experiencia de acercamiento a Malvinas —el conflicto aprehendido a través de los medios, en la escuela o en la familia— como una interpelación a la masculinidad.

Max Cachimba ubica su historieta “Tras un manto de neblina” en las islas después de un combate. Con un trazo infantil y pocos colores, en los que prevalecen las tonalidades verde oscuro —militar—, se distingue una pila de soldados muertos y un conscripto sobreviviente al que vemos cruzar todo el paraje y caminar en soledad por distintos

montes y caminos. En el último cuadro se encuentra con una ovejita a la que le dice: “Quiero volver a mi casa”. Es la única línea de texto pero alcanza para entender que el relato pretende, con pocos recursos, dar cuenta del miedo, la soledad, la muerte y la falta de una escucha, de un interlocutor a quien expresar tanto dolor. Aunque no hace referencia a la infancia, la frase remite a cierta necesidad de protección materna que puede conectar con el discurso en el que los excombatientes son denominados “chicos de la guerra”. Algo similar, de manera más explícita, sucede con la historieta de Tati “La ballena enojada en los mares del sur”, en la que Don Santiago entabla un diálogo con una ballena enojada con la Argentina porque vio el hundimiento de un barco de guerra lleno de *chicos* argentinos: “*Chicos* que lloraban. Eran llantos de *chicos adolescentes*”. La ballena expresa que no entiende cómo “la Argentina fue a la guerra con *chicos*. Para cualquier animal no es la manera de cuidar a sus crías”. Este tipo de relato es resistido por un gran sector de excombatientes que encuentran en esta denominación una forma de restarles agencia al ubicarlos como víctimas pasivas sin capacidad de acción; por otra parte resulta, como ya mencionamos, un argumento tranquilizador para un sector de la sociedad que se desentiende de su apoyo al envío de tropas. La convivencia entre discursos diferentes la podemos observar en este caso al tematizar el hundimiento del buque General Belgrano, aunque sin hacer mención a la figura de los ingleses —y a quien dio la orden cometiendo un crimen de guerra—, que se encuentra ausente. Estas historietas además hacen visible el desamparo: no hay heroísmo, pero tampoco enemigos, hay jóvenes en soledad que solo cuentan con sus pares, que se encuentran tan desvalidos como ellos mismos. La representación de la vulnerabilidad irrita a quienes ensalzan a los excombatientes como héroes porque conecta con una fragilidad que expone esos cuerpos heridos y mutilados.

La historieta de Diego Parés también narra el conflicto y se adentra en las consecuencias de la guerra en la vida de un soldado, aunque desde un registro que bordea el humorismo gráfico. En “Get Back”, la dura posguerra de los excombatientes y la realidad de los suicidios a lo largo de las últimas tres décadas son metaforizadas en la sobrevivencia. La puesta en página representa a un soldado que muere, pero continúa vivo. La historieta —en castellano e inglés— apela a la figura de la prosopopeya para dar cuenta de un diálogo imposible entre el soldado argentino muerto y su superior: “¡Ese energúmeno me ha matado!”, acusa el soldado muerto. El Oficial le grita: “¿Cómo que lo ha matado? ¡¿Qué clase de soldado es usted, caramba?! Ahora va y lo mata usted a él!”.

Frente a esto los ingleses protestan: “You can’t kill him because he kill you first. Are the rules!” [No podés matarlo porque él te mató primero. ¡Son las reglas!]. El soldado se va confundido: “No me siento muy bien, mi general debe ser por eso de estar muerto. ¿Me puedo ir a casa?”. La última viñeta lo muestra caminando entre la gente que hace su vida cotidiana. La historia resuena al cuento “Primera Línea” de Carlos Gardini, sobre el retorno de los conscriptos con “el suicidio pintado en la cara”,¹⁸⁷ aunque Parés logra hacerlo desde un registro de humor patibulario, definido por LaCapra (2008: 199) en su estudio sobre *Maus* de Art Spiegelman, como un humor irónico y disruptivo, melancólico y vinculado al duelo. La memoria heroica de la lucha contra el enemigo inglés es teñida por el silencio impuesto y sus consecuencias en democracia, en la que los soldados se convierten en entes invisibles que caminan entre los vivos.



Fig. 55. Fierro. *La Historieta Argentina* n°66 abril 2012 Diego Parés p. 31



Fig. 56. Fierro. *La Historieta Argentina* n°66 abril 2012 Decur. 45

En esta serie de historietas que narran el conflicto, tenemos por último el trabajo de la dupla que firma Bonino/Tommasini, una historia de ciencia ficción protagonizada por el Capitán Magno en “La guerra de las islas vs. las islas”. En la clasificación de Berone, esta historieta continuaría negando el trauma al representar una guerra no concluida: la

¹⁸⁷ Gardini, Carlos (1983) “Primera línea” en *Primera línea*, Sudamericana, Buenos Aires.

continuidad del reclamo de soberanía sobre el territorio usurpado en otros tiempos y espacios, en otras guerras absurdas, en otras dimensiones. Con una estética *vintage* que emula la historieta de ciencia ficción de los años cincuenta, la historia explora un escenario distópico en el que se expresa la confrontación de “dos idiomas, dos culturas, dos realidades, interfiriendo unas con otras”. Se trata de dos islas enclavadas en el mismo lugar pero en dimensiones diferentes, tal vez como los discursos contrapuestos que imaginan y narran Malvinas hoy, en imposible síntesis, en constante tensión. La historieta parece remitir al breve relato “Juan López y John Ward” de Jorge Luis Borges (1985)

[...] López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote. El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en una aula de la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

En el otro conjunto de relatos que apelan a la infancia señalamos dos relatos que exploran la transmisión generacional de la memoria y otros cuatro que indagan en el escenario escolar como elemento mnemotécnico para traer Malvinas al presente. En el primer grupo podemos ubicar las historietas “Juguetes en el mar” y “Arco Iris”. En la primera, el hijo de un caído en Malvinas encuentra en la habitación del padre muerto unos soldaditos de juguete con los que recrea la historia y su propia identidad. Esta historieta es la que más se acerca al “realismo” en el trazo, en la trama y en la estructura narrativa. La ensoñación del niño que juega en el cuarto del padre con aviones de guerra y soldaditos se entrelaza con las expresiones de Galtieri en la Plaza del 10 de abril. La voz materna trae de regreso al niño de la fantasía de la guerra en la que juega. La madre se presenta como voz y el padre como fantasma ausente. Entre estas figuraciones el niño construye una identidad incompleta en la que emergen el discurso militar y la ensoñación de virilidad que se percibe melancólica, en tanto se trata de un objeto de amor perdido: el padre.

“Arco Iris” de Decur es, por contraste, la puesta en página de un discurso épico-heróico a partir de una alegoría que sirve para que un abuelo narre a su nieta la historia de una “herida que sangra” producida por una manada de lobos: “Se creían los dueños de la isla y no querían compañía”, dice sin mencionar la ocupación por la fuerza y que la “compañía” incluía a represores. El abuelo exsoldado reivindica su paso por la guerra para defender el futuro de sus descendientes, lo que deja como recordatorio tatuado en la piel

el contorno de las islas tanto como la experiencia grabada a fuego que narra a las nuevas generaciones. La interlocutora es una niña y en esa figuración hay, por un lado, una mayor asimetría con el objeto de admiración (abuelo/nieta; hombre/niña) y, por otro, la decisión, deliberada o no, de no transmitir la experiencia a otro varón, como si se debiera transmitir para atesorar en la memoria pero no para reproducir en el futuro: no se trataría de un legado o mandato, sino de conservar esa experiencia en la memoria familiar.

Entre los que ven la escuela como dispositivo para crear un sentido sobre Malvinas, podemos mencionar “Detective Fierro en: Un caso difícil”. El estilo es decididamente humorístico, con colores más vivos que remiten al arte pop y un trazo que emula al de Hergé, autor de Tintín. El guión es de Rodolfo Santullo y el dibujo de Dante Ginevra, y la historia narra las peripecias de un detective para encontrar las cartas que los autores —cuando niños— enviaron a los soldados en el frente. “Bueno, volviendo al asunto... mucho papelerío quedó allí. Como todavía quedan cuerpos enterrados, bajo tierra y arena, también quedaron reportes, archivos. Y cartas” dice el detective a guionista y dibujante antes de entregarles sus respectivos envíos. La sombría expresión contrasta con el dibujo y la alegría que expresan los autores, que encuentran en el recuerdo de Malvinas un reencuentro con sensaciones contradictorias que no esconden y que remiten a la acción de acompañamiento social que se vivió en aquellos días. “Mi primera historieta la hice a los 6 años de edad. Se llamó ‘Detective Fierro’, por la revista que compraba mi hermano”, señala el guionista uruguayo, y agrega: “Todavía mis padres guardan el cuaderno que llené de historietas policiales. Fue la única vez que dibujé una historieta en mi vida”. Dante Ginevra, por su parte, expresa: “Mi primera historieta la hice a los 6 años de edad. La hice por Malvinas. Estaba en primer grado de escuela y fue mandada como parte de las cartas de apoyo que los escolares enviábamos a los soldados. Como todavía no escribía bien, hice una historieta. Gracias a la guerra hice la primera historieta en mi vida. Nunca más había sabido nada de ella”.

También el cuaderno escolar es, en “Isobaras” de Juan Soto y Lautaro Ortiz, la forma en la que la guerra aparece como recuerdo de la infancia: en los primeros dibujos, en los primeros sentimientos de amor hacia lo extraño, simbolizado por el cuerpo desnudo de una mujer que se desea y dibuja en secreto. De forma más poética que narrativa se contrasta la memoria heroica oficial del momento en el cuaderno escolar y el sentimiento de rechazo a la guerra, en páginas que secretamente vinculan la identidad nacional con

las coordenadas de varón, heterosexual, sujeto de deseo: “Desde los 10 años ya no quiero otra guerra más que ella” afirma una línea que intenta ser poética, pero cuyo subtexto no deja de inquietar por su comparación con la dominación al equiparar el conflicto bélico con la contienda amorosa. La idea se asemeja a la explorada por Aranda y El Tomi en *Fierro* 20 de la primera época. La experiencia escolar en “El Inglés” de Agrimbau y Baldó y en “Postales de guerra” de Lucas Nine vuelve sobre la experiencia en las aulas y el rol del Estado. En la primera, la experiencia de *bullying* o acoso escolar se encuentra en relación con la violencia estatal y el silencio que le siguió a la guerra. De alguna manera, señala la violencia entre varones en las instituciones educativas como metáfora de la violencia estatal y el terrorismo de Estado. Al igual que en ‘Detective Fierro’, se rememora el rol de la escuela en las colectas de comida y ropa para enviar al frente, que es al parecer a lo que ha quedado ligado el imaginario de quienes hoy rondan los cuarenta años.

Por último, “Postales de guerra” discute la retórica estatal belicista encarnada por la maestra, que enseña la heroicidad de los valientes soldados en el frente, el detalle, en el pizarrón se lee: “Hoy ha caído el comandante Pedro Giacchino defendiendo el pabellón nacional en el territorio de las Islas Malvinas”, que puede ser interpretado como una crítica a la reproducción del discurso heroico que desde el Estado se promovió en aquellos años, que ocultó deliberadamente que algunos de esos héroes eran represores.

Se puede decir que se identifican algunos de los dispositivos que construyen identidad en términos de nacionalidad, clase y género, entre los que destacan la escuela y la familia. A diferencia de otras narrativas, la sexualidad es apenas esbozada. Veremos que esto cambia en el último relato que analizamos, “Tortas fritas de polenta”, pero previamente nos detendremos en las portadas de *Fierro* 2 (octubre 1984) de Oscar Chichoni y *Fierro* 66 (abril 2012) de Scuzzo.

Dos portadas por Malvinas

Las tapas de las dos publicaciones separadas por veintiocho años nos sirven para vincular las dos temporalidades y pensar en qué se parecen y en qué se diferencian los relatos de la revista *Fierro*. En la tapa de Chichoni de 1984, vemos a un soldado que —fusil en mano y con rostro temeroso— avanza con la sangre hasta las rodillas seguido por un tanque identificado con un escudo argentino. En la segunda tapa —recreada a partir de la primera por Claudio Sagrera, más conocido como Scuzzo— vemos al soldado dando un paso por fuera del marco.



Fig. 57. *Fierro* 2 octubre de 1984 por Oscar Chichoni



Fig. 58. *Fierro* 66 abril 2012 por Scuzzo

“¿Qué hizo el flaco Scuzzo?” se pregunta Lautaro Ortiz, Jefe de Redacción de la segunda etapa de *Fierro*, y se responde: “Sacó al joven soldado del ‘84 de aquel mar de sangre y lo hizo pisar en el firme suelo de nuestros días. Más que homenaje, Scuzzo le otorgó memoria” (Ortiz, 2012). Si en la tapa de 1984 el soldado se ve asustado y pequeño, custodiado por el tanque que hace de fondo, el soldado de 2012 crece en proporciones y enfoca la mirada en el lector. Aunque igual de joven, el soldado —tras treinta años— no parece expresar miedo sino algo parecido a una exigencia, a un reclamo pendiente.

A partir de la crítica a la política de olvido sostenida a partir de 1982, podemos aproximarnos al contexto en el que se publica el Suplemento “Malvinas 30 años”. Según Elizabeth Jelin (2001: 10),

Hay un primer tipo de olvido profundo, llamémoslo “definitivo”, que responde a la borradura de hechos y procesos del pasado, producidos en el propio devenir histórico. La paradoja es que si esta supresión total es exitosa, su mismo éxito impide su comprobación. A menudo, sin embargo, pasados que parecían olvidados “definitivamente” reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos.

Estos nuevos marcos sociales y culturales pueden sintetizarse en una nueva política de memoria inaugurada en 2003, pero que ha sido demandada durante treinta años. En relación con Malvinas, han sido muchos los hitos relevantes, de los cuales mencionaremos algunos en una revisión rápida. El proceso de desmalvinización como retórica oficial contrasta con la proliferación de textos ficcionales y testimoniales, monumentos y reconocimientos populares que en las últimas tres décadas se multiplicaron por todo el país. Sumado a ese goteo constante, identificamos que la política de memoria y derechos humanos de la década kirchnerista revisó el pasado reciente y recuperó, entre otros acontecimientos, la instalación de nuevas efemérides como la del 20 de noviembre —Día de la Soberanía que conmemora el rechazo de las tropas anglo-francesas en la Vuelta de Obligado—¹⁸⁸; creó el Museo Malvinas en el predio de la ex ESMA convertido en espacio de Memoria, acuñó el billete de cincuenta pesos de denominación que homenajea a los caídos y a la figura del gaucho Rivero¹⁸⁹, desclasificó y realizó la publicación de forma oficial del Informe Rattenbach, mejoró las condiciones materiales de los excombatientes a través de pensiones y diseñó una línea de trabajo que instaló nuevamente la cuestión Malvinas en la agenda diplomática como parte de un reclamo regional que involucraba a toda América Latina. En este sentido, pretendió situar la guerra de 1982 como un hito en un reclamo de la historia colonial de casi dos siglos desde la usurpación por parte del Imperio Británico. En tal sentido, hay que señalar que las conmemoraciones por el Bicentenario o por el trigésimo aniversario del desembarco, así como otras fechas incorporadas al calendario escolar, situaron la discusión en el ámbito escolar¹⁹⁰, en los

¹⁸⁸ En 1973 —tercer gobierno de Perón—, el Congreso nacional declaró el 20 de noviembre como Día de la Soberanía Nacional con carácter de feriado optativo, abolido luego durante la dictadura militar. El 3 de noviembre de 2010 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner firmó el decreto 1584 declarando nuevamente el 20 de noviembre como Día de la Soberanía Nacional, con carácter de feriado nacional en toda la República Argentina. El 20 de noviembre de 2010, Fernández de Kirchner inauguró en San Pedro el monumento a la Batalla de la Vuelta de Obligado.

¹⁸⁹ El gaucho Rivero lideró la sublevación contra los ingleses en Malvinas en 1833. La información puede consultarse en <https://www.elhistoriador.com.ar/el-gaucho-rivero/>

¹⁹⁰ En abril de 2013, el Seminario “La enseñanza de Malvinas: Memoria, Soberanía y Democracia” reunió durante dos días en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA) alrededor de 1600 docentes y alumnas/os de todo el país. A esto se deben sumar los materiales gráficos y audiovisuales que el Ministerio de Educación de la Nación, a través de Canal Encuentro, elaboró hasta 2015 y que incluyen la cuestión Malvinas en las políticas de Memoria y Derechos Humanos junto con los contenidos de “Terrorismo de Estado” y “Holocausto”. También es pertinente señalar que la Ley de Educación Nacional (26.206) sancionada y promulgada en diciembre 2006 estipula en el artículo 92 inciso b) la enseñanza en todos los niveles de “La causa de la recuperación de nuestras Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, de acuerdo con lo prescripto en la Disposición Transitoria Primera de la Constitución Nacional” como núcleo prioritario.

círculos académicos y en los medios de comunicación.¹⁹¹ También, la muerte de la Primera Ministra británica Margaret Thatcher, en abril de 2013, puso de nuevo en escena sus acciones, decisiones y consecuencias tanto para Argentina como para Reino Unido a partir del giro conservador que casi cuatro décadas atrás afectó especialmente a las clases populares inglesas. En 2015, a raíz de la conmemoración de la resolución 2065, Malvinas volvió a ser un tema de agenda.¹⁹² Se realizaron concursos de ensayos¹⁹³ y una serie de producciones culturales entre las que destacó el trabajo gráfico y musical del artista Rep y el músico Gustavo Santaolalla, quienes produjeron juntos el recital en la sede ONU de Nueva York.¹⁹⁴

Tortas fritas de polenta

La novela gráfica de setenta páginas de Adolfo Bayúgar y Ariel Martinelli se publica en la edición 78 de *Fierro* (abril de 2013) y luego tiene tres ediciones en libro (una autoedición sin sello; *La Duendes del Sur*, 2014 y *Hotel de las Ideas*, 2016). Bayúgar escribe y dibuja esta historieta en blanco y negro, que revisita los días de la guerra, basada en el testimonio del excombatiente Ariel Martinelli. Según señala el propio autor en la presentación, su trabajo fue inspirado por *Maus* de Art Spiegelman al que también homenajea.

El autor de *Maus* plasmó el testimonio de su padre como sobreviviente de los campos de concentración nazis y diseñó una historieta en la que representaba a los judíos como ratones, a los oficiales del régimen como gatos y a los polacos como cerdos. Berone (2016: 181), sin embargo, será contundente al señalar que “*Tortas fritas de polenta*, relato

¹⁹¹ La serie “Combatientes” (TV Pública, 2013) se suma a la serie de documentales de Canal Encuentro “Malvinas, la historia de la usurpación” y “Pensar Malvinas”. También se estrenó en 2013 la serie “Amores de historia” con el episodio “Dardo y María Cristina” dedicado al Operativo Cóndor (que plasma la hazaña llevada a cabo el 28 de septiembre de 1966, cuando dieciocho militantes peronistas, liderados por Dardo Cabo, desvían un avión que dirigen a Malvinas y plantan siete banderas argentinas en el territorio usurpado).

¹⁹² El 16 de diciembre de 2015 se conmemoró el 50° aniversario de la adopción de la resolución 2065 (XX) de la Asamblea General de las Naciones Unidas, la primera referida a la Cuestión de las Islas Malvinas. En diciembre de 1965, la Asamblea General adoptó por abrumadora mayoría y sin ningún voto negativo esta resolución mediante la cual la comunidad internacional reconoció la existencia de la disputa de soberanía entre la Argentina y el Reino Unido, e instó a ambas partes a encontrar una solución pacífica, a la mayor brevedad, a través de negociaciones bilaterales y teniendo en cuenta los intereses de los habitantes de las Islas.

¹⁹³ CLACSO organizó en 2015 un Concurso internacional de ensayos en el que un avance de lo discutido en este capítulo recibió una mención honorífica. Ver los resultados del concurso “La cuestión Malvinas: a 50 años de la resolución 2065” que se encuentra disponible para su consulta en línea en https://www.clacso.org.ar/concursos_adm/adjuntos_concursos/18_resultado_esp.pdf

¹⁹⁴ Se puede consultar la gacetilla del recital en el blog del artista gráfico Rep. Disponible en línea el 20 de enero de 2018 <http://miguelrep.blogspot.com/2015/06/santaolalla-y-rep-protagonistas-en-la.html>

basado en los testimonios del soldado veterano de Malvinas Ariel Martinelli, no es, ni puede llegar a ser, aún, un texto equivalente a *Maus*” y dedica el cierre de su análisis sobre los textos de Malvinas a argumentar por qué.



Fig. 59 *Fierro* 78, abril 2013 Edición Especial “Tortas Fritas de Polenta” Bayúgar /Martinelli



Fig. 60 *Fierro* 78 p. 10. abril 2013 Edición Especial

Señala dos cuestiones: en primer lugar, no hay en Bayúgar el gesto de distanciamiento que produce la representación zoomorfa que explora Spiegelman y que le permite a su autor sostener que los hechos narrados *son* y a la vez— *no son* “los eventos reales sufridos por los miembros de una familia judía marcada por la experiencia del genocidio nazi” (Berone, 2016: 181). En segundo lugar, Berone menciona que no es menor el hecho de que sea el hijo el que reconstruye la historia de su padre y ve en ese gesto autobiográfico la posibilidad de “elaborar de algún modo el peso de una herencia que puede llegar a aplastarlo subjetivamente (dado que la completa identificación con el pasado no haría más que hundirlo en el horror) [lo que] no llega a ser dominante en el texto de Bayúgar y Martinelli sobre Malvinas: por el contrario, la historieta argentina, a la inversa de *Maus*, se halla regida más bien por una determinada voluntad de empatía con la experiencia que se quiere comunicar” (2016:182).

Coincidimos con este análisis, aunque podríamos matizar el segundo argumento sobre la filiación si entendemos la transmisión generacional que se produce en la

historieta en términos de una forma de homosociabilidad. En ese sentido, la palabra transmitida por Martinelli a Bayúgar podría reparar —a nivel simbólico— el gesto de filicidio que la guerra de Malvinas produjo socialmente en la clase 1962 y 1963, que se plasma en distintas narrativas sobre la guerra. En muchos de los relatos analizados por Vitullo (2007) se ponen en escena paternidades truncas: los hijos de la Patria mueren o vuelven mudos del frente de batalla. Martinelli tardó treinta años en poder articular sus recuerdos en un discurso que Bayúgar plasmó gráficamente.



Fig.61 Fierro 78 p. 44



Fig. 62. Fierro 78 p. 46

La historieta se cuenta en dos temporalidades, los recuerdos que Martinelli tiene de la guerra se despliegan vívidos en los días de 1982, mientras que se intercalan escenas del presente donde Bayúgar entrevista al excombatiente y toma decisiones sobre la narración. Se puede así, detectar una tensión entre la representación gráfica que narra o se distancia por momentos de la palabra del entrevistado. Se trata de una tensión en el relato que no llega a contradecir o negar con el dibujo lo que dice la palabra pero sí se percibe como una forma crítica de distanciamiento.

La elección del nombre, obedece al recuerdo de las tortas fritas que se hacían con lo poco que se conseguía dentro del casco que era usado como cazuela. Esta nominación también merece una mínima reflexión: no se elige un nombre épico que hace referencia a

los enfrentamientos sino a la sobrevivencia en la vida cotidiana. Los soldados que retrata Bayúgar hacen las tareas asignadas habitualmente al género femenino: cuidan del otro, cocinan, lloran a los muertos.

Martinelli hilvana recuerdos que ponen en secuencia la construcción de una masculinidad signada por el paso de la “colimba” (con el relato sobre las visitas al cabaret en grupo, similar a la experiencia de “Viril convocatoria”), secuencia en la que el dibujante parece distanciarse de forma crítica. Mientras que dibuja a los conscriptos divirtiéndose de fondo, coloca en primer plano el rostro adusto de una mujer. De manera que respete la voz de su guionista, pero incluye a partir de la gráfica su propia posición. Lo mismo sucede hacia el final, cuando Martinelli afirma: “Los militares fueron fuertes con los reclutas en los cuarteles y con los secuestrados en los centros de detención... pero cuando tuvieron que demostrar su valentía en el campo de batalla dejaron en claro lo que eran: unos cobardes” (Fierro 78 p.73).

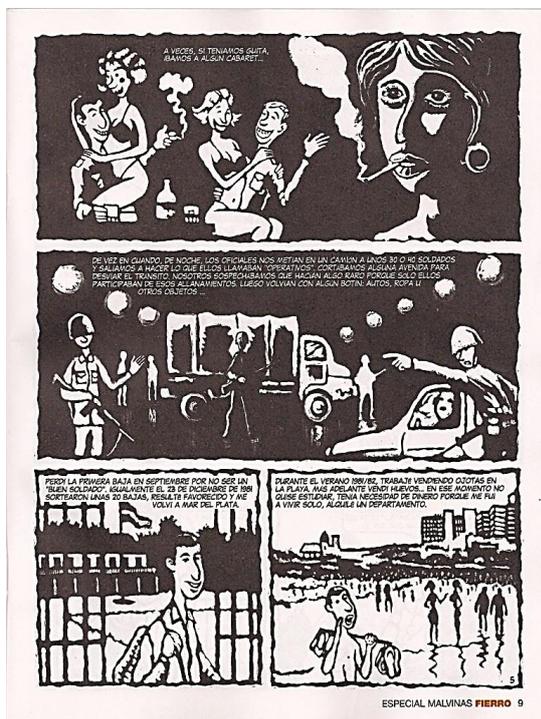


Fig.63. Fierro 78 p. 9



Fig. 64 Fierro 78 p. 73

La crítica de Martinelli a los genocidas de haber sido “fuertes” es por lo menos poco incisiva. También pareciera implicar un discurso épico desde el que se podría haber disculpado los crímenes de los represores si hubiesen demostrado hombría, valentía y arrojo contra el enemigo. Bayúgar decide ilustrar esas palabras con un jefe de alto mando sin ojos y con bigote que realiza un saludo militar y al que salpica con manchas de tinta

que parecen sangre. La “opinión gráfica” de esta manera, parece resaltar aquello que la voz no termina de condenar.

En el tercer capítulo, titulado “La fiesta” el excombatiente narra el momento en el que (ya en Malvinas) esperan a las tropas enemigas en sesiones entre varones que incluyen videos pornográficos y se genera un mercado negro en el que se intercambian distintos artículos para cubrir necesidades. Los bombardeos y combates van a cambiar ese escenario, plasmado en dramáticas escenas en donde los soldados van ir despojándose de esa masculinidad heroica hasta quedar expuestos en su vulnerabilidad.



Fig. 65 Fierro 78 p. 20



Fig. 66. Fierro 78 p. 63

Martinelli le cuenta a Bayúgar que intercambiaban cargadores de balas o atados de cigarrillos por videos pornográficos, lo que indicaría la posibilidad de acceder a una reproductora de VHS y material audiovisual, que solo podía ser previsto por los altos mandos.¹⁹⁵

¹⁹⁵ El hecho de que en abril de 1982 se pudiera acceder e intercambiar videos porno es, al menos, llamativo e interesante para pensar el acceso a esa tecnología en un contexto de guerra en el sur. Según señala Kairuz (2009) “El casete magnético para uso doméstico vio la luz en septiembre de 1976 cuando JVC lo lanzó oficialmente en Europa y Asia, y se empezó a afianzar al año siguiente al llegar a Estados Unidos. La videocasetera fue al principio un ítem caro, y por acá recién empezó a volverse masivo a mediados de los ‘80, consolidándose como único sistema hogareño para ver películas a fines de esa década, tras imponerse sobre otros sistemas competidores que no prosperaron.” Y más adelante apunta: “Una película de David Cronenberg, justamente, *el mismo que en 1983 cuando seguramente nadie de los que tiene esta nota en sus manos ahora poseía todavía una videocasetera ni era socio de un videoclub*-, convirtió al protagonista de su

En “Tortas fritas de polenta” se entremezclan recuerdos nimios, detalles que forjan lazos de homosociabilidad en situaciones extremas, la exhibición de dolores, llantos, y miedos que han podido ser articulados tras tres décadas de silencio. El intérprete dibujante se involucra en la transmisión de esa memoria dolida al punto de dibujarse en el teatro de operaciones entre la muerte y los bombardeos. Pero en el diálogo entre ambos autores se delinearán distintas formas de masculinidad que se plasma gráficamente en la selección de recuerdos, en la angulación, los planos y la puesta en página.

La narración de la guerra de Malvinas en la primera y en la segunda etapa de *Fierro* permite recorrer estas complejidades y la particular forma en la que el hecho traumático se vincula con la construcción de una identidad nacional masculina heroica al tiempo que feminiza otras identidades masculinas vulnerables, por coordenadas que vinculan la clase, la edad, la orientación sexual y la experiencia homosocial en la guerra.¹⁹⁶ En “Por ausente, por vencido” Luz Souto (2013:191) repara en la comparación que un personaje de *Dos veces junio*, novela de Martín Kohan (2008), realiza al salir del prostíbulo, que pone en relación a los soldados con las mujeres que allí están:

¿Qué puta no sabe que su cuerpo no es suyo? [...] Porque en una guerra los cuerpos ya tampoco son de nadie: son pura entrega, son puro darse a una bandera y a una causa [...] De ahí su interés por las putas de Vietnam, que habían llegado a ser, a un mismo tiempo, y maravillosamente, prostitutas, enfermas terminales, instrumentos de guerra.

Si las memorias que evocan la guerra necesitan contar la instancia de sexo en el prostíbulo podríamos pensar que hay allí una clave de lectura para abordar los textos sobre Malvinas. En las narraciones sobre lo heroico, lo identitario, lo que perdura y lo que se transforma en treinta años que fueron atravesados por voces inaudibles, hay una memoria que también es imaginario sociosexual de la nación y a la que podemos acceder a través de la historietas.

paranoia catódica Videodrome (Cuerpos invadidos) en videocasetera humana...” En nota en Radar, “Final Caja Negra”, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5348-2009-06-07.html>

¹⁹⁶ La homosexualidad en Malvinas aparece en relatos documentales y ficcionales como *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill e *Iluminados por el fuego* de Edgardo Esteban. De forma más reciente se comienza a saber sobre los abusos sexuales a enfermeras en Malvinas y ataques a conscriptos que eran vejados por robar comida, por ejemplo. En las ficciones existe una exploración identitaria en torno a cuerpo y sexualidades heroicas que recientemente ha tenido su exponente más extremo en *Heroína. La guerra gaucha* de Nicolás Correa (2018), que explora la voz de una chica trans que se involucra como combatiente en la guerra de Malvinas.

Guerra y prostíbulos

Recorrimos hasta aquí algunas historietas en clave de espacialidades y discursos de retórica militar privilegiando en el primer apartado la figura del cuartel y el burdel y en el segundo el discurso sobre heroísmo de la guerra. En las dos épocas de *Fierro* existen piezas que retratan estas formas de masculinidad y su vinculación con la historia reciente: con la dictadura militar como período de violencia política y con la guerra de Malvinas como hecho traumático, especialmente sobre una generación de varones jóvenes.

Dictadura y guerra son narrativas recurrentes y atravesadas por la violencia sexual. No hemos mencionado todas: en la primera época, un episodio de “Parque Chas”, serie de Ricardo Barreiro y Eduardo Riso, explora el género fantástico con un auto asesino —un Falcon verde, por supuesto— que acecha en las calles. En la segunda etapa, también en el género fantástico, la historieta “Leopoldo” de Guillermo Saccomanno (guión) y Domingo Cacho Mandrafina (dibujo)¹⁹⁷ conecta a través de viajes temporales los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955 con la dictadura cívico-militar de los setenta.

Sí hemos podido reponer de forma más exhaustiva los relatos sobre Malvinas. En los años ochenta, la historieta emblemática sobre la guerra fue “La batalla de las Malvinas”, que quedó inconclusa. Se publicaron episodios más breves durante la década de los noventa y hasta aproximadamente 2002, cuando se cumplió el vigésimo aniversario. En la segunda época de *Fierro* se plasmaron dos propuestas, la primera coral a raíz del trigésimo aniversario con el suplemento “Malvinas 30 años”, con diez historietas breves de distintos autores y una portada conmemorativa —*Fierro* n° 66 en abril de 2012—, y al año siguiente, en abril de 2011, la novela gráfica “Tortas fritas de polenta” sobre el testimonio en primera persona de un excombatiente.

A pesar de que en el análisis de historietas siempre se apela a herramientas transdisciplinarias no se ha explorado, a diferencia de otros lenguajes, la reflexión desde coordenadas identitarias que permitan leer estas narrativas como transformaciones en las masculinidades y sus espacios de homosociabilidad. Apelamos por eso a los desarrollos que sobre cine, literatura y fotografía han avanzado al respecto, con la intención de aportar una aproximación necesaria y novedosa sobre las historietas y las revistas que analizamos.

¹⁹⁷ La historieta se publica completa para el número aniversario del séptimo año, (84, octubre de 2013) y originalmente fue serializada para HN (Suplemento Historietas Nacionales de Télam).

Conclusiones

Al iniciar esta tesis nos propusimos reconstruir los proyectos editoriales que permitieron el surgimiento de *Fierro*, una publicación de historietas para adultos, en dos de sus tres etapas de edición: la que transitó en cien números entre 1984 y 1992 y la que reinició la cuenta en 2006 y cerró su etapa tras ciento veinticinco números en 2017, para iniciar luego su tercera vida. Si bien existen lazos que establecen una continuidad entre uno y otro proyecto, las publicaciones tienen distintos alcances y construyen diálogos sociales de forma diferente en una y otra época. De una a otra etapa se puede armar una genealogía y reponer las ausencias, hacer audibles las voces que suelen borrarse al presentar un legado de autores y editores varones como la historia del medio.

Partimos de dos ideas centrales. La primera es que las revistas son productos de su época, de forma que ingresamos a través de ellas a momentos específicos de nuestra historia. Se trata de dos momentos de fuertes reordenamientos sociales: el primero, durante la recuperación democrática en la primavera alfonsinista; y el segundo, durante la recuperación económica tras la crisis de 2001 en el primer gobierno kirchnerista. La segunda idea central que se encuentra presente ya en Ferman (1994), Cerra (2013) y Burkart (2018) es que las revistas de historieta y humor gráfico en Argentina tienen una fuerte “sígica masculinista” al decir de Ferman. No es algo exclusivo de Argentina: la misma escena se repite en España, Francia y Estados Unidos, países en los que las autoras de historieta han llevado a cabo distintas estrategias como asociarse para producir sus propias publicaciones, de modo de narrar en cuadritos cuestiones en torno a cuerpo, deseo, trabajo, política y derechos o intentar “pasar” desapercibidas e integrarse al nada *neutro* espacio que históricamente fue solo de muchachos.

También hay que señalar que esta “ocupación” del espacio creativo no es exclusiva del medio historietístico: Linda Nochlin ya en los años setenta señaló la ausencia de autoras en el canon occidental de las artes en general; a ella se sumaron por ejemplo Ruido (2004), Trasforini (2007), Alario Trigueros (2008) y Gluzman (2015), quienes fueron revisando los escenarios locales y reponiendo trayectorias y aportes de las artistas. Historiadoras y críticas de las artes, de las letras y de otros espacios de creación documentaron cómo a lo largo de las décadas las productoras culturales han debido sortear obstáculos para ingresar, permanecer y tener trayectorias exitosas o medianamente visibles en espacios en donde la mayoría masculina impone temas, estilos, miradas y en donde sus alianzas amistosas dejan afuera a autoras: el canon literario,

pictórico, cinematográfico da cuenta de eso y la crítica feminista se ha desarrollado en literatura, pintura y cine para abordar esas cuestiones. De forma más reciente también podemos señalar la posibilidad de forjar una “memoria queer” (Saxe, 2018) que reponga las voces silenciadas de la disidencia sexual, que tanta resistencia y tantos ataques reciben hasta el día de hoy. La potencia de textos culturales que inquietan y permiten la “reflexión teórico-filosófica hecha parte de un texto etiquetado muchas veces como literatura, historieta o cine”. Nos propusimos hacer una lectura “sexo-subversiva”, y por eso nos detuvimos en algunas fisuras, en puntos de quiebre que permitirían pensar la construcción de identidades sociosexuales por lo que enuncian o por lo que callan.

En el caso de las publicaciones, la aproximación debía realizarse –a nuestro entender– en dos dimensiones complementarias: una que contemplara las revistas como un artefacto cultural y texto colectivo que condensa un proyecto ético-político conectado con su contexto histórico; y otra que abordara las historietas como narrativas ficcionales que procesan los discursos sociales y construyen discursivamente imaginarios sociosexuales. Ambas, revistas e historietas, están en relación dialéctica atravesadas por una tensión –que Françoise Collin denomina sexuación– en torno a binarios que se sintetizan en la figura de lo masculino y lo femenino.

En el proceso de producción, los textos culturales conectan, con las y los autoras/es, productoras/es materiales de los discursos que “oyen” (en términos bajtinianos) y procesan el texto artístico en forma de enunciados y de silencios o no-dichos que construye a sus destinatarios, o sea, que se orienta hacia la otra o el otro a quien dirige su texto. La posibilidad de reponer las marcas de la recepción textual nos llevó a rastrear en el texto la presencia implícita de un lector real, ideal y potencial y una instancia que hemos denominado “lectora feminista de historietas”. Este *locus* es un dispositivo de lectura construido en base a la crítica feminista: una *lectora* que se vincula con el concepto de *monitoring* desarrollado por Pierrette Maluczynski (1992) y que opera como el dispositivo que retraduce lo que las autorías procesan y ponen en circulación, parte de un concierto de voces que construyen un dialogismo sexogénico en los textos y a lo largo del tiempo (Oyarzun, 1993).

Esta “máquina de lectura” implica una selección de textos, que podría haber sido otra; una puesta en diálogo entre textos, que también podría haber sido construida a partir de otros textos; la apuesta fue desordenar y reunir para leer los subtextos en las narrativas, la forma en la que las producciones textuales postulan órdenes de

sexogénicos binarios y jerárquicos pero que también ofrecen fisuras para darlos vuelta, para observar la forma en la que operan. Construimos un modelo posible para el abordaje de revistas e historietas desde una perspectiva feminista y sexodisidente, que probablemente hizo audibles algunos rumores haciendo acallar las voces que sonaban más fuertes.

Para llegar a esta instancia reconstruimos previamente las trayectorias de la crítica feminista en las artes y humanidades. Los abordajes feministas —señalamos— suelen presentarse centrados en dos vías posibles aunque a veces se combinan: la primera es aquella que aborda contenidos y hace hincapié en “las imágenes de la mujer”; la segunda, la ginocrítica, que se enfoca en el arte hecho por mujeres. Quienes acentúan el trabajo en la primera aproximación, generalmente encuentran una construcción del signo mujer que plasma el sexismo y/o la misoginia del colectivo social con el que el texto dialoga. Aunque ciertamente pueda servirnos como señal o síntoma, lo que suele suceder es que la denuncia de sexismo recae en textos y autoras/es y se convierte en una especie de mirada policial sobre la producción cultural. Nos parece aquí que a esa primera aproximación hay que ponerla en diálogo con otras con las que discute y confronta. No descartamos la posibilidad de analizar el signo mujer, sino que nos interesa vincular esa propuesta con otros signos que construyen diferencias y con la posibilidad de que emerjan otras significaciones sobre lo femenino, lo masculino y lo que desborda esas categorías. Es decir, pensamos “las imágenes de la mujer” dentro de un sistema de significaciones que establecen relaciones con otros signos y con la representación de la espacialidad y la movilidad e intentamos abordar esas textualidades —o sexualidades, ya que son textos que se traman en esta construcción sexogénica— desde cómo operan, a quién se dirigen, qué hacen, qué figuraciones y espacialidades reiteran, reescriben, citan y ponen a circular como elementos de un imaginario sociosexual.

Este modelo de crítica a las imágenes de la mujer —aunque la representación de la mujer pueda estar ausente y opere como fantasma que se volatiliza o adquiere rasgos etéreos— en algunos casos se llega a preguntar por la vinculación con las autorías; al comprobar que se trata, en la mayoría de los casos, de autores varones, deriva en la búsqueda de relatos de autoras. En este punto, la tendencia a buscar rasgos inherentes a la obra hecha por mujeres puede inclinar la ginocrítica hacia el esencialismo postulando diferencias en el trazo, el humor o las propuestas temáticas que realizan las creadoras. En este sentido, observamos que este esencialismo opera como una tensión o paradoja: la

necesidad de visibilizar la obra de las autoras nos lleva a enfocarnos en sus propuestas agrupando muchas veces temas, géneros y estilos disímiles que podrían tener conexión con propuestas similares a las de los autores. Al separar y reunir la obra de las autoras, entonces, volvemos a retirarlas de una construcción dialógica. Esta tensión también recorre la tesis, ya que en una primera instancia el plan de escritura reservaba un capítulo para la discusión de la inserción de las autoras en la primera y segunda etapa de publicación. La decisión posterior, al calor de la escritura, fue integrar los debates sobre marcas sociosexuales de autoría al panorama más amplio de la discusión sobre sexualidades y analizar la obra de las autoras en paralelo a la de los autores. Así, no descartamos la ginocrítica, pero sí advertimos de algunos obstáculos que se nos presentan a la hora de abordar la obra hecha por autoras y la manera que optamos por resolverlas.

Luego de exponer y valorar estas dos vías clásicas de crítica feminista, nos propusimos integrarlas a partir de herramientas del análisis del discurso feminista y la sociocrítica feminista. El proceso situado de producción, los discursos sociales que se procesan para elaborar el texto artístico y la instancia de recepción o lectura nos instaron a abordar el trabajo interpretativo desde la construcción transdisciplinaria de este dispositivo de lectura: una lectora que utiliza herramientas de la semiótica y de la crítica feminista, principalmente, pero que también apela a herramientas de la geografía humana para el análisis espacial y de las teorizaciones *queer* para desestabilizar los órdenes binarios.

Tras la reconstrucción de los proyectos en su contexto de emergencia y eventual clausura, nos propusimos reconstruir desde la política sexual los debates y propuestas gráficas que atraviesan las dos publicaciones de manera de integrar estas dos dimensiones: la de las autorías que publican en las revistas y la de las representaciones que se ponen en circulación.

Ferman (1994) hace una lectura sagaz de las superficies textuales en *Fierro* en su primera época, que la llevan a no descartar apresuradamente la posibilidad de la presencia de autoras y lectoras en lo que denomina un “búnker masculino”. En este espacio, las tácticas de ingreso, de publicación y de permanencia son un desafío para la nueva generación de autoras y autores que encuentran en *Óxido* una puerta de entrada a al trabajo profesional.

Las exigencias para las autoras noveles, sin embargo, son percibidas por estas como diferentes a las planteadas para los autores. La participación de las autoras y la posibilidad de que escriban y dibujen sus historias son subrayadas por las voces de la revista: tanto el *staff* de la dirección como lectoras/es reparan en la firma de las autoras para amonestar su trabajo o para destacar que se trata de una autora. Además de este trato diferencial, se señala la posibilidad que tenían los autores de generar otros vínculos que exceden el de la entrega de material para publicación y que se traduce en espacios de homosociabilidad (por ejemplo en la redacción de la revista), en donde se compartía tiempo, anécdotas y experiencias entre varones y donde la presencia de mujeres era percibida como anómala. Los espacios masculinizados admiten la presencia de las autoras en carácter de excepción apelando a criterios de calidad que no aplican a otros colegas, por lo que usualmente las ingresantes deben demostrar méritos superiores a la media y contar con vínculos estrechos con otros autores (generalmente en carácter de hermanos, padres, parejas). Aunque se podría objetar que sucede lo mismo con los autores noveles, señalamos que la posibilidad de forjar vínculos entre autoras y autores se ve más limitada para las primeras y tiene una condición distinta a los lazos de camaradería que se forjan entre colegas y que son propios de los espacios de producción y creación masculinizados.

Entre los espacios al interior de la revista que autoras y autores noveles supieron aprovechar para participar, señalamos que fueron los concursos y las presentaciones de trabajos a las dos Bienales (1989 y 1991) en las que *Fierro* participó como espacio organizador las que ofrecieron mejores oportunidades. Hubo un concurso especialmente dirigido a autoras y asociado a Mitominas III (1992) que no se llegó a concretar y del que no pudimos rastrear más que su iniciativa, pero que marcaba el cruce entre el activismo feminista y los espacios de producción historietística en los primeros años noventa. *Fierro* además destinó dos especiales en el *Subtema Óxido* para mostrar el trabajo de las autoras: "Minas" en la edición 39 y "Nuevas Minas" en el número 65. A pesar de eso, habrá mayores dificultades para que las autoras se mantengan en el medio tras el cierre de *Fierro* en 1992 que las que sortearon los autores que lograron mantenerse en el circuito independiente y reinsertarse en el medio al regreso de la nueva propuesta a mediados de la primera década del siglo XXI.

Durante la segunda etapa que se inicia en 2006, el dialogismo sexo-genérico (Kemy Oyarzún, 1992) se construye de otra forma por la ausencia de un espacio al que la revista le otorgue relevancia para la interacción con lectoras y lectores. La diseminación en redes

sociales y blogs de opiniones, elogios y broncas generó una conversación social sobre la revista que la ubicaba como espacio de consagración, a la vez que la señalaba de forma crítica por sus falencias y barreras para el ingreso y la publicación en sus páginas. Aun así, los ecos de estas polémicas resuenan en las secciones editoriales y de crítica: hay algunas de ellas que explícitamente trabajan sobre la demanda de espacios autorales de creadoras (por ejemplo, el editorial en *Fierro* 42 “La hora de las chicas/las chicas de ahora” y la columna “Channel n° 5” de “Ojo al cuadrado” de Laura Vazquez en *Fierro* 52). La forma de ingreso a la publicación se presenta —como en la primera etapa— más permeable por los pequeños Suplementos “Picado Fino” y en el “Especial Flores”, que abrió un espacio para autoras por única vez en *Fierro* 69. En esta segunda etapa, a diferencia de la primera, una ilustradora obtiene el espacio de portada que firma en la décima edición. El carácter excepcional que comporta el hecho señala un problema en el acceso a los espacios de exhibición, porque si bien en la primera etapa ninguna dibujante logró acceder a ese lugar de consagración, la transformación en el circuito de producción de historietas se modifica sensiblemente en la década en la que *Fierro* está ausente.

El cierre de *Fierro* en 1992 fue la señal de que la “industria” sostenida por empresas editoriales entraba en una crisis difícil de superar y en un proceso de clausura de los modos de producción practicados hasta entonces. El reemplazo forzoso de las grandes editoriales por pequeños sellos se vio favorecido por la emergencia de la fotoduplicación primero (que abarató costos) y de Internet después (que permitió otros canales de difusión). En este escenario proliferaron pequeños emprendimientos autogestivos que se fueron consolidando y fueron más permeables a cierta paridad entre autoras y autores, por lo que para mediados del año dos mil los eventos que surgen al calor del nuevo circuito de producción plasman una escena en la que autoras y lectoras ya no son anomalías. Sin embargo, *Fierro. La historieta argentina* no llegará a refractar la novedad y diversidad que representan las producciones autorales de las nuevas creadoras. La ausencia de autoras —o la invisibilización de sus obras— se presenta como algo habitual en el espacio creativo, que se mantiene ciego al sesgo de género hasta que se lo marca de forma explícita. Sin embargo, no sería el caso de *Fierro*, cuyos gestores advierten la situación y así lo expresan en sus columnas y editoriales, espacios donde reconocen la ausencia de autoras como una situación que aseguran que se equilibrará sola cuando las autoras, “ese ejército de individualidades” como señala Laura Vazquez (2012: 83), conquisten por su talento y mérito el lugar que les corresponde.

En otro plano, la revista también construye este espacio masculinizado a partir de las narrativas gráficas que pone a circular. Nos referimos entonces a las figuraciones en las propuestas ficcionales de las dos épocas. Podemos marcar algunas diferencias notables en la propuesta gráfica de una a otra etapa: primero, más allá de los estilos de época, en el análisis multimodal de las portadas observamos la emergencia de un nuevo registro de “lo femenino”. En la primera etapa, la ilustración de lo femenino en portada predomina en clave de una violencia erotizada que se vincula, por un lado, con un uso comercial (el “gancho para vender” que señala Sasturain en varios editoriales y que confundirían a un lector poco avisado); por otro, con su aspecto transgresor (como señal de libertad de expresión en tiempos de destape). Hemos sumado a esto la idea de representación del trauma reciente, donde el cuerpo operaría como signo de una violencia sexualizada vinculada al pasado reciente. Entre las características de lo femenino en portada hemos señalado además el anonimato de esos rostros, generalmente de ojos cubiertos o que eluden la mirada del lector. En la segunda etapa, hay un nuevo registro y las portadas que hacen uso de lo femenino en muchos casos les conceden protagonismo a heroínas que se hacen cargo del relato. También, dimos cuenta de portadas que en la segunda etapa exploran demandas sociales y se hacen eco de discursos como el de la denuncia de la violencia de género o la reivindicación de derechos.

En las historietas de la primera etapa se visitan de forma más recurrente temáticas ligadas a “amistades apasionadas”, que identificamos con el concepto de “homosociabilidad”. A partir de una genealogía que ubica al guionista Héctor Oesterheld como el padre de la aventura, encadenamos historietas en las que nos enfocamos en la manera en la que se vinculan esas figuraciones “sin mujeres” que postulan distintas masculinidades. La premisa de salir al mundo tras la aventura se plasma en distintos géneros como el fantástico, el policial o el bélico desde una primera persona que se embarca o viaja en el tiempo para encontrarse a sí mismo en compañía de los amigos/enemigos. La aparición circunstancial de personajes femeninos se justifica para que los protagonistas midan sus fuerzas o premien sus logros. Dentro de estas narrativas exploramos otras masculinidades que el concepto de homosociabilidad nos animó a pensar: la de personajes duros que desnudan su alma frente al lector y se muestran frágiles a pesar de su apariencia o de su profesión, en un ida y vuelta entre la ficción y la realidad que forja lazos de homosociabilidad entre personajes y lectores. Emergen además en los relatos formas de masculinidades disidentes: masculinidades gay,

transmasculinidades o masculinidades lesbianas (en Peiró) y expresiones de heterosexualidad más diversas (en Minaverry) o de fronteras porosas con prácticas homoeróticas (en Sáenz Valiente). Estas historietas que construyen narrativas sobre la amistad masculina funcionan como espacios de cohesión de un colectivo: podemos entender que en algunos casos se trata de textos de construcción identitaria que refuerza los lazos entre hombres excluyendo —o repudiando— aquello considerado femenino. Apelamos a los análisis de Eve Kosofsky Sedgwick y su concepto de homosociabilidad para observar desde ese prisma las masculinidades, sus transformaciones en el tiempo, sus silencios, y pudimos observar entonces que esos relatos de la experiencia masculina tienden a ser leídos como “universales” y ponen en circulación una serie de figuraciones que se transforman a lo largo del tiempo.

De una a otra época se puede observar un desplazamiento significativo con la irrupción de las protagonistas como nuevas figuraciones en los relatos de aventura, casi exclusivamente un terreno de hazañas del grupo de amigos que va cediendo lugar a la figura de la heroína. El tercer capítulo analítico destinado a las historietas en la que la voz narrativa y el centro del relato es protagonizado por un personaje femenino nos sirvió para explorar la figura de la *flâneuse* como contrapunto del *flâneur* y de esa forma pensar el tránsito por el espacio público y su representación en los relatos. La idea de mascarada parece atravesar las historias en las que las heroínas salen a conquistar su autonomía: esta mascarada a veces es más evidentemente, como en el caso de la utilización de un traje, pero también se plantea como una doble personalidad o una sexualidad disidente que libera al personaje de la tutela masculina. También pudimos explorar las *flâneuses* creadas por autoras como Patricia Breccia y Maitena y explorar otras figuras transgresoras poco comunes como la de la madre. Mujer y madre asociada a la figura de la *flâneuse* que ronda las calles tiene un sentido especial para nuestro imaginario sociosexual, ya que es una figuración que se encuentra estrechamente vinculada en la historia reciente con la emergencia de las Madres de Plaza de Mayo que politizan un rol tradicional y lo reescriben modificando de manera fuerte el imaginario materno posterior a los años ochenta.

En esta búsqueda de herramientas que nos permitan abordar las textualidades, fuimos de la construcción sígnica de las figuraciones a pensar cómo se vinculan en las tramas narrativas las nociones de espacialidad y de género. Allí pudimos distinguir dos conceptos centrales para la representación espacial: el de heterotopía y el de cronotopía.

En la tercera aproximación a las historietas y último capítulo de la tesis apelamos a estos conceptos para enfocarnos en ficciones recurrentes que vinculan un discurso sobre la nacionalidad con fuertes marcas militaristas que construyen una identidad viril marcada por la guerra y el coito heterosexual. De forma reiterada, las narrativas sobre Malvinas y sobre la ficcionalización de la historia argentina en general ponen en circulación dos escenarios que se conectan y construyen identidades sociosexuales: el cuartel y el burdel, espacios heterotópicos que apelan al repudio de lo marica y a la dominación de lo femenino en el sexo comercial.

Las historietas y los proyectos editoriales conectan con los contextos y nos permiten entradas para pensar lo que plasman y también lo que silencian. Si en la primera época *Fierro* se involucra en la emergente escena fanzinería y promueve espacios en los que autoras y autores noveles intentan abrirse camino, en la segunda época *Fierro* parece encapsularse y deja ver solo a través de sus fisuras un circuito historietístico más diverso. Es esta segunda etapa de publicación, el contexto en el que *Fierro* se desarrolla es muy distinto al de la primera no hay otras revistas comerciales pero sí hay un mercado local de publicaciones y sellos que dialogan con las propuestas de *Fierro* a partir del grupo semiestable de autores que son editados allí. Sin embargo, las autoras no tienen la misma oportunidad de mostrar periódicamente su trabajo. Aunque son reconocidas en el ambiente local de edición, la mayoría de las autoras que publicaron sus trabajos de forma profesional en la última década, no participaron de *Fierro* o lo hicieron de manera marginal.

Fierro concluye su segunda etapa en marzo de 2017. Allí Juan Sasturain, en su último editorial “De la catalepsia inducida y el género de Fierro”, utiliza como metáfora de la revista el velorio de una joven rodeada por autores que la lloran. Realiza entonces una disquisición sobre las expresiones de género y el sexo de las publicaciones para concluir que lo que muere es *la Fierro*, pero que *el Fierro* primordial sigue vital. Así, en esa sexuación que hace la dirección de la única revista de historietas que llega a kioscos, concluye su segunda etapa y da cuenta también de sus problemas de reconocimiento del contexto epocal. Para ese momento, además de las antologías de *Clitoris* (Hotel de las Ideas, 2014, 2017) que siguieron a los cuatro números de la revista homónima en donde se insistía en problematizar la representación y las autorías desde enfoques feministas y sexodisidentes, se habían editado las primeras novelas gráficas y recopilaciones de tiras

humorísticas de autoras y disidencias en los sellos emergentes.¹⁹⁸ Un panorama de la historieta argentina incluía cuestiones que circulaban en el debate social, como quedó plasmado en el Festival de Autoras de Historietas “Vamos las Pibas” (2017) y la compilación de *Historieta LGTBI* (EMR, 2017), fruto de un concurso organizado por la Municipalidad de Rosario en el que participé como jurado. Ajena a todas las transformaciones que se estaban gestando en calles, talleres, ferias y otro espacios de circulación de historieta, *Fierro* optó en su último tramo por subsistir en el kiosco con historietas más extensas de pocos autores muy vinculadas a su primera etapa y en un momento decidió dar por cerrado lo que a todas luces se veía como un proyecto agotado. Claramente, hay vinculaciones con el cambio de signo político y los problemas económicos que enfrentan *Página 12* y otros medios afines al gobierno kirchnerista, pero también hay que señalar que *Fierro* no estaba en sintonía con el escenario historietístico. El primer volumen de la tercera etapa mostraría cierta apertura a nuevas autoras... pero eso ya es otra historia.

En este punto, en el que nos aprestamos a concluir el recorrido propuesto, podemos decir que no pretendemos clausurar ni agotar las aproximaciones que pueden realizarse a las dos etapas de la revista. La posibilidad de vincular las dos épocas a partir de su producción, circulación y recepción desde una perspectiva de géneros y sexualidades intentó reunir líneas de investigación que se encuentran presentes en el campo de los estudios de historieta, aunque pocas veces sistematizadas. Esperamos haber dado un paso en ese sentido y haber colaborado con la construcción de una genealogía que incorpore las experiencias creativas de autoras y lectoras que habitan las identidades como mujeres, maricas, lesbianas y trans, además de contribuir a la reflexión sobre masculinidades plurales y en transformación, que transitan los espacios creativos ocupando un espacio que puede motivar reflexiones en torno a ciertos privilegios.

¹⁹⁸ Por ejemplo, las novelas gráficas *La mano del pintor* de María Luque (Editorial Sigilo, 2016), *Poncho fue* de Sole Otero (Hotel de las Ideas, 2017), *Notas al pie* de Nacha Vollenweider (Maten al mensajero, 2017), *Sereno* de Luciano Vecchio (Gutter Glitter, 2017).

ANEXO ENTREVISTAS

- **Entrevista a Patricia Breccia**
- **Entrevista a Juan Sasturain**
- **Entrevista a Silvia Maldini y Alejandra Obaya**
- **Entrevista a Diego Agrimbau**
- **Entrevista a Pablo De Santis**

“Las minas narramos de otra manera”

El primer encuentro con **Patricia Breccia** se produjo a mediados de 2010, le seguirían otros en el que intercambiamos ideas sobre la inserción de las autoras en el medio y la representación de lo femenino en las historietas. Corría el año 2010, en ese momento yo estaba delineando un proyecto de revista cultural y Patricia era la autora que esperaba poder incluir en el número cero de *Clítoris. Historietas y exploraciones varias...* una publicación de historietas y crítica feminista que presentaría al Concurso de Nuevas Revistas Culturales “Abelardo Castillo” impulsado por la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación. En diciembre de 2010, el proyecto fue elegido para plasmarse en cuatro números de una revista y Patricia aceptó amadrinar la nueva publicación que posteriormente se transformó en una revista-libro de antología de historietas y ensayos. La entrevista con Patricia Breccia —que representó además el inicio de una amistad— fue publicada en el primer número de *Clítoris* (2011) y la reproducimos a continuación:

Patricia Breccia, no sólo es una de las más talentosas dibujantes de historietas, es también la madrina de *Clítoris* y una de las primeras creadoras que recibió con entusiasmo la gestación de la propuesta cuando era apenas un proyecto. En varios encuentros charlamos sobre los hitos que dejó en la historieta argentina, como *Sol de noche y Sin novedad en el frente*, el panorama actual de las historietas y de porqué *Clítoris* viene a hacer temblar el masculino mundo de los héroes de ficción.

—La mirada de una mujer es distinta a la de un varón— dispara— Es antagónica a la de un tipo, narramos de otra manera. La historieta es fuerte, es muy directa, se pueden decir tantas cosas...es como el cine, pero más linda porque hay cosas que se pueden decir con la historieta que no se puede decir con el cine. En una época yo quería dar clases a minas nomás —confiesa— para sacar mujeres historietistas, sólo mujeres, porque no hay.

El nombre del Padre

Hija y hermana de historietistas, Patricia recuerda que sus primeros pasos en el mundo de las historietas requirieron un plus de esfuerzo y perseverancia.

Clítoris: ¿Cómo recordás tu inicio en el medio?

—Yo tuve que entrar a los codazos, a pesar de ser hija de quien soy, no es que eso me haya abierto ninguna puerta, al contrario, se me cerraron porque se me imponían más cosas, tenía que demostrar a todos más que cualquiera. Mi viejo nos dio mucha libertad y nos dejó a los tres que hiciéramos nuestro propio camino, pero hay mucho tipo y mucha competencia con mala leche. En *Humor*, ahí sí que estaba yo sola y ahí comencé con la historieta. Pero era insoportable, es más, en *Humor* los lectores me escribían para decirme “Andá a lavar los platos”, “¿Qué hacés dibujando? Casate y andá a lavar los platos”. Tengo las cartas, las guardé, pero yo seguí y seguí... No me importaba nada, entregaba y chau. Porque era lo que a mí me gustaba, lo que yo quería. Para mí el lector puede estar o no estar. Sigo con la mía, a mí me interesa contar lo que quiero y poder expresarme, pero era muy desagradable. Es más, los colegas eran muy desagradables. Una vez estábamos en una bienal en Córdoba, todos tipos, sí, ¡todos! yo sola estaba, y me acuerdo que yo estaba atrás de Crist y escucho que le dice a Cascioli: “Esta mina dibuja como los dioses porque dibuja como un tipo”. Porque si vos sos buena es porque lo hacés como ellos, y es con eso

con lo que tenés que lidiar. Pero a mi la verdad que me refrega, porque sino te tira abajo y si vos tenés menos personalidad terminás abandonando.

C: Pensás que ser historietista es una elección...o, ¿por qué te parece que no resulta ser una elección común para una mujer?

P: A mí me vino muy fuerte la vocación...y yo soy una mina muy solitaria. Reconozco que es un laburo extremadamente solitario y te saca mucho tiempo, es un laburo de estar horas y horas en el tablero. Es estar todo el tiempo encima del guión y dándole vuelta a papeles. Es muy circular, te saca tiempo para salir, para las relaciones y para todo. Tenés que tener una pareja que acompañe. Cuando yo estaba casada con Juan (Sasturain) bueno, ahí había como un ensamble, porque él es guionista, pero sino se te enquilomba la vida, tenés horarios raros, te quedás a veces hasta muy tarde con alguna entrega. Te quita tiempo material, físico, porque no es que vos vas, cumplís un horario, no, es como chicle, te despegas y no te despegas, estás siempre sobre el papel como un palomo en celo, volvés y retocás algo...es muy absorbente el laburo. Bah, yo creo que debe ser por eso, por ahí a las minas no les gusta la historieta. Si tenés suerte laburás mucho, sino tenés que laburar para afuera...estás ahí como en el borde.

C: ¿Te parece que se encasilla a las mujeres en ciertas temáticas en la historieta?

P: Y sí...es así porque fijate que el medio es un poco raro para la mujer, la historieta, el cómic y el humor gráfico. Por ejemplo Maitena, que realmente arrasó, fijate que el humor de Maitena se publicaba en *Para Ti*, salía en una revista que entiende lo femenino de forma muy conservadora. No me parece que el humor de Maitena sea conservador, pero salía en un medio que por un lado te dan una oportunidad pero ojo porque salía en un medio pavote. Yo en ese sentido por ahí tuve suerte, salí en *Fierro*, en *Superhumor*.

C: Pero, ¿hay muchas chicas con su carpetita bajo el brazo y las rebotan... o no llegan ni siquiera a la instancia de presentar un proyecto...?

P: No, es que tampoco hay tantas, en realidad hay muchas ilustradoras y dibujantes en el campo de la ilustración infantil, historietistas somos pocas. Hay algo de eso de subestimar a las minas de que sólo pueden hacer el dibujo ñoño, que tiene que ver con lo maternal, lo infantil. Me parece, hay algo de lo inconsciente entre comillas o invisible de que la mujer como es mamá puede dibujar mejor el mundo de los niños. Pero en el campo de las historietas hay pocas minas dibujando, pocas mujeres historietistas. Yo creo que tiene que ver con que es un laburo bastante imbanicable, es un laburo muy solitario, cuesta mucho lidiar con el mundo masculino.

C: Hace un tiempo que venís publicando con guiones de otros autores, ¿qué tipo de relación establecés con la obra?

P: Y... es como algo mecánico.

Yo me siento bien laburando mis propias historias, lo mío más personal fue *Sin novedad en el frente*. Ahora estoy haciendo otra que la estoy publicando en el blog, tal vez derive en historieta. Cuando laburo con un tipo es más mecánico, es que es otra manera de ver la vida, las mujeres tenemos otra manera de tocar tal vez el mismo hecho. Son dos maneras de ver las cosas, de razonarlo de otra manera, es muy diferente. Como decirlo, los mismos derechos, somos iguales pero es mejor que seamos diferentes. No está mal ser diferente, para mí está bárbaro ser diferente. Yo tengo un universo diferente al de un tipo, ¿por qué tengo que contar igual que un hombre? No, ni quiero.

“La verdad es que no sé bien qué pasa con las mujeres, no tengo mucha idea de por qué hay pocas historietistas...”

El encuentro con Juan Sasturain se produjo el 11 de mayo de 2011 en la confitería “La Puerto Rico” (Alsina entre Defensa y Bolívar, Ciudad de Buenos Aires) en donde el escritor es habitué. Al llegar, esta entrevistadora nota que Sasturain está acompañado por una mujer que estará atenta en la entrevista pero no participará de la charla. Juan nos presenta y dedica unos minutos a contar lo que está haciendo ahora, sus compromisos de escritura, sus intereses por el próximo material a editar. Es amable y no me va a dejar pagar la cuenta. Saco algunas revistas *Fierro* y las dejo en la mesa. Antes de iniciar la conversación le agradezco por responder las preguntas en torno a su trayectoria y trabajo:

Entrevistadora: ¿Es posible establecer una continuidad entre la *Fierro* de los ochenta y la nueva *Fierro* que hoy se consigue en los kioscos?

Juan Sasturain: Son muy distintas. En realidad, pienso que la *Fierro* de aquella época se parece más a la *Cuero* y a las revistas de que la antecedieron como SuperHumor. Existía una industria en ese momento Columba y Record sacaban sus revistas y *Fierro* tenía una tirada mucha más modesta, pero podías ver los aires de familia con otras revistas que aspiraban a publicar la historieta de autor. Contra eso es con lo que se recorta el espacio de *Fierro*.

Fierro no era una revista popular en ese sentido, era más bien para un pequeño círculo que la leía y la comentaba, pero me parece que las propuestas de una y otra época son muy distintas porque es muy distinto el momento histórico. En los 80 yo también estaba en otro momento, los autores estaban en otro momento, porque la revista en definitiva la hacen los autores.

E: En ese momento había un Correo de lectores, me refiero a la *Fierro* de los ochenta, que permitía un contacto que en la actual aún está por construir, ¿sería esa la función del blog?

JS: Bueno, cuando decidimos hacer la nueva *Fierro* fue una decisión que fuera sólo de historietas. Y un poco tiene que ver con que hay otros espacios para que quienes se quieran matar lo hagan: Internet es ideal para eso. Ahora el blog, está un poco canalizando esa necesidad del lector de dirigirse a los autores, de opinar de discutir, pero yo no quería ceder lugar en el papel para eso. En la otra *Fierro*, era parte de una propuesta política, mostrar las voces de los lectores, y las opiniones disímiles era ser democrático...

E: ¿Había más espacio para la política?

JS: Yo no creo que la otra *Fierro* fuera más política sino tal vez más explícita, en la actual hay códigos menos evidentes.

E: El correo de lectores albergó una polémica llamada “Sobre negatividades” en torno a la historieta de Horacio Altuna –Ficcionario– y el tono general de la *Fierro* en los primeros años, muy cercana a la distopía y el tono de denuncia de sistemas opresivos.

JS: Bueno, el tono pálido con el que se caracteriza aquella *Fierro* en los primeros números tiene que ver con que trabajábamos con lo que los autores enviaban, y si era eso lo que

querían mostrar... por eso te digo era el contexto de época y Altuna tenía esa cosa de mostrar un mundo muy oscuro, ...no? Era una megalópolis, ultra consumista y bastante sórdida en la que vivía un sudaca. Y siempre había un episodio de violencia, en medio de eso se veía una teta o algo así que justificaba la historieta. Eso es un poco Altuna...un poco como pasa en *1984*. [La novela de George Orwell, 1948.]

E: Pero podría interpretarse que la recepción que se hizo de la historieta chocaba un poco con el imaginario de destape de época porque Altuna no escenificaba el sexo como transgresión al sistema como en *1984*, sino más bien que el sexo era parte del sistema opresivo, está permitido, está dentro de la oferta de consumo...como en una sociedad de control...

JS: Pero si mirás la tapa que hizo Altuna, ves que el tipo está mirando y tiene una mano apoyada en la teta de la novia del policía, eso era un poco el mundo que se construye por fuera de la historia de "Ficcionario", la tapa es un mensaje para el lector que se inserta en ese contexto de destape como transgresión y que entiende el sexo como transgresión.

E: Según una hipótesis de Lucas Berone, la *Fierro* tenía una urgencia por narrar la actualidad. ¿Qué pasa con la *Fierro* actual y la política? ¿Cómo podríamos interpretar desde esa mirada la actual tapa de Diego Parés? [Tapa de feministas arrojándole molotovs al lector]

JS: Sí, creo que es cierto. La gran diferencia entre la *Fierro* de antes y esta sabés cuál es? En la otra había una presencia fuerte de los géneros, del género ciencia ficción de los ochenta, por ejemplo. Había relato. Había personajes. Había historia. Hoy en día todo eso está como diluido, mucho son como disgresiones, como experiencias personales, como intentar comunicar una idea de manera pictórica... y pasa que muchas veces no se entiende. Alguien que no sigue la *Fierro* agarra cualquier número y no entiende de qué va...no, Lily? (a la compañera) Ella la agarró y no entendía un carajo qué quería contar... (Lily asiente)

E: Imagino que eso pasa con las series que iniciaron en otras ediciones y siguen en un número...es como entrar a la película por la mitad. Por ahí, las series episódicas y las entregas de novela gráfica requieren una lectura que reponga los detalles de otros capítulos...

JS: claro, nosotros trabajamos con lo que nos traen y siempre pedimos capítulos autoconclusivos entre 6 y 10 páginas, pero los autores hacen lo que pueden y traen lo que quieren. Porque ellos trabajan no para *Fierro*, sino para que eso salga publicado más adelante o en otro lado. Nadie vive de *Fierro*. *Fierro* paga 180 pesos la página que es una miseria. Y somos dos personas los que sostenemos el proyecto como empleados de *Página*, con un sueldo de 2000 y pico, 3000 pesos, Lautaro y yo. Las colaboraciones se pagan con una pauta oficial que pagará 15.000 pesos (de ahí sale la plata para todos los autores) y fijate que es una revistita que para el precio que tiene está bastante bien (nueve pesos). La bajada que tiene hoy la revista que a muchos les jode tanto (LA historieta argentina) tiene que ver con que esto es más una vidriera para los autores que un trabajo. Acá se muestra un poco el panorama de lo que hay hoy en el campo de la historieta.

E: En la anterior etapa había una cierta estética que le daba las portadas de Oscar Chichoni

JS: Las tapas de Chichoni no las hacía para *Fierro*, eran exploraciones que él estaba haciendo con la biomecánica que se parecen mucho a [Hans Ruedi] Giger que es el que hizo los primeros diseños de Alien, muy oscuro, con esa mezcla de monstruo y humano... Oscar incorporó por ahí una mirada más relacionada con lo sexual... Pero recuerdo que yo quería que la tapa fuera una viñeta ampliada de la serie Evaristo y vino Lima con la tapa hecha (con la número 1 de Chichoni) que ya tenía incorporado el nombre, el logo y que le dio la textura, no?, eso que parece oxidado... y así salió la tapa. Fue mérito de Chichoni que la *Fierro* tuviera esa impronta de maquinaria futurista, un poco oscura que se la daban las tapas de Oscar, a quien yo por otra parte ni conocía hasta el momento.

E: Y en la nueva *Fierro* no hay un Chichoni, digo ¿te parece que hay alguien o alguna impronta que marque la estética de la revista?

JS: En realidad hay mayor variedad, no? no queríamos que hubiera una marca... Hubo una tapa en la que se jugaba con el título [Refiere a la tapa de Juan Bobillo] y se modificaba la grafía incluso, y dijimos vamos por acá... que la tapa tenga la libertad de admitir diferentes registros... e incluso intervenir el logo.

E: También hay un giro más hacia lo humorístico, ¿puede ser? (señalo una tapa de Diego Parés, en la edición 37 de noviembre 2009)

JS: Puede ser, puede ser que sea más humorística, sí (piensa) también fue una decisión que a veces nos reprochan (En *Página*) porque fijate (me señala la revista con otra tapa de Parés, la edición 52 de febrero 2011) que esta tapa no tiene nada que ver con las historietas que hay adentro. Y yo después en las contraindicaciones tengo que hacer malabares para poder justificar lo injustificable... Y las ventas bajaron, un poco porque la gente compra la revista por la tapa y adentro se encuentra con cualquier otra cosa, entonces vino el tirón de huevos... Fijate que ahora empezamos a incluir a los personajes de las historietas que efectivamente aparecen en la revista como Sasha, Dora, Ángela... que si te fijás son todas chicas.

E: Al respecto de los personajes femeninos y la participación de las autoras, en el antiguo correo de lectores a veces aparecía el reclamo que hacía alguna lectora sobre el lugar de la mujer. Luego empiezan a publicar a algunas autoras, primero a Cristina Breccia y luego comienza a publicar Patricia Breccia... En esta etapa también pasó, al principio estaba Maitena y María [Alcobre], Patricia [Breccia], Ale Lunik. Hubo como un intento de incluir a autoras que después se fue como perdiendo...no?

JS: Bueno, se fueron yendo, María se fue borrando y es una pena porque "La Nena" es una gran historieta... y sí, no sé qué pasó con Lunik. La verdad es que no sé bien qué pasa con las mujeres, no tengo mucha idea de por qué hay pocas historietistas... Patricia sigue publicando de vez en cuando...

E: Bueno, para la revista que estamos sacando [Clítoris] yo armé un blog y tengo muchísimas autoras de historieta que publican en blogs y no en papel, Caro Chinaski está en *Tiempo Argentino* ahora, pero también está Clara Lagos y muchas chicas nuevas...

JS: sí, pero la verdad es que no sé cuántas chicas enviarán cosas pero siempre tenemos poco espacio. Tal vez eso deberías hablarlo con Lautaro que él seguro te puede decir mejor que yo cuántas chicas envían cosas y qué pasa con eso.

E: En una entrevista reciente con Patricia Breccia ella sostenía que el medio ha involucionado. Me citaba como ejemplo que el lector de la *Fierro* de los ochenta tenía que tener competencias de arte, historia, política y era exigente. Según su percepción, la *Fierro* actual está pensada para un público más adolescente.

J: No, no estoy de acuerdo. Yo no creo que el lector de hoy maneje menos códigos, a mi me parece que hay cuestiones menos explícitas...y también me parece, y se lo estaba comentando el otro día a Lautaro, que la *Fierro* de a poco comenzó a politizarse... Es decir, empezaron a aparecer cuestiones en las historietas como “El maquinista del general” [de Calvi] o la tira de Max Aguirre [Veinte Verdades] sobre la interna peronista en los años noventa, pero que es como te digo, es por *motu proprio* de los autores...no es que nosotros pedimos que esto pase, tiene que ver con el ambiente que se respira, el regreso de la política a las discusiones hace que pasen estas cosas

E: Bueno, Parés me comentaba que la tapa de las chicas aguerridas tenía que ver un poco con las cosas que habían pasado en Soldati, la toma de tierras y el lugar de las mujeres...a partir de la llegada al poder de una presidenta mujer.

JS: bueno, pero eso es Parés, la tapa es Parés y si él quiere tocar tema de actualidad o política es por el mismo que lo hace...

E: Cierto. ¿Por qué hacer hoy una revista cultural, una revista de política, una revista de historietas?

JS: Es una pregunta que siempre nos hacemos. ¿Por qué hacer una revista? Podríamos hacer que Clítoris salga como un suplemento interno de la *Fierro*. Si consiguen un anunciante para la página 8, podríamos pensar en una forma de incluirla dentro de la revista y ¡sabés el quilombo que armamos!

ENTREVISTA A SILVIA MALDINI Y MARÍA ALEJANDRA OBAYA

“No queríamos contar algo sobre mujeres sino que lo feminista era estar en esos espacios, contando lo que queríamos contar”

El encuentro con la artista plástica **Silvia Maldini** y la guionista **María Alejandra Obaya** se produjo en un café de la Ciudad de Buenos en Santa Fé y Pueyrredón cerca de las 15 de la tarde el día 4 de abril de 2017. La dupla creativa que se había conocido a partir de la selección que *Fierro* hizo para la primera Bienal de Arte joven (1989) hacía veinte años que no se encontraban y fue muy emotiva la forma en la que recordaban su juventud a partir encontrarse publicadas en la revista. La siguiente es parte de esa conversación.

E: ¿Cómo empezaron a trabajar juntas?

SM: Cuando se lanza la Bienal de Arte Joven, *Fierro* impulsa el envío de trabajos y elige. Esta es la historieta que se presenta en la Bienal (muestra Valentina) que luego de la Bienal sale publicada en *Óxido*.

MAO: Ésta que se presentó en Bienal, yo había presentado el guión.

E: ¿*Fierro* las junta?

SM: sí, sí...comenzamos a trabajar juntas por iniciativa de la revista.

E: Y luego hay varias historietas luego que realizan las dos...

SM: -Muchas de las historietas no fueron publicadas. O cuando te publicaban, después de que Lima te rebotara varias veces... me acuerdo que me decía que era "muy artístico" (mira la historieta y piensa)

MAO: -A mí me pasaba igual, yo también escribía columnas para Óxido y mandaba veinte columnas y me publicaban una.

E: ¿Con quien se contactaban para publicar?

SM: Con Lima directamente. "Sí, dejame que vea dónde" y siempre una página. Y el tipo era piola, ha venido a mis muestras...no es que no le gustaba lo que hacía, él también digamos era del palo del arte.

MAO: Yo he dejado de hablarle

E: y volviendo a la Bienal, ustedes entonces publican ahí

SM: La historieta se llamaba "Valentina". Rolando Graña usó la historieta para ilustrar una nota sobre sexo. Esa fue publicada en "Todo es historieta" un libro que reseñaba el trabajo de cincuenta historietistas, donde Ale y yo somos las únicas autoras del índice. Pero muchas historietas que hicimos quedaron inéditas porque nos cajoneaban. Nos decía Lima: "Este número vamos con algo de policial" y le mandaba pero después quedaba sin publicar o te publicaban una página.

(Despliega historietas que trajo a la charla y las muestra) Esta es otra que no, esta es otra que no. Se ha quedado con originales míos. Una historieta sobre el indulto en el que habíamos trabajado sobre el concepto de mascarada. Esa no me la devolvió.

E: La Bienal fue en marzo, y recién nueve meses después se publica...

SM: sí tardaron en publicar el material, pero antes me publican algunas cosas sueltas, una retirada de tapa. Pero a mí lo que me embolaba es que yo quería crecer y si vos no publicás es muy difícil, ponele que las primeras no fueran gran cosa...pero vos mirabas el resto que sí publicaba y tampoco era gran cosa, digo los pibes de Óxido, estábamos todos al mismo nivel más o menos... o a veces veías cosas que eran de menor calidad, entonces no entendías por qué.—

MAO: El *Óxido* era muy lumpen. Seguro se van a enojar conmigo por esto que digo los compañeros, pero la gente que publicaba en *Óxido* podía estar cuatro o cinco horas cebándole mate a los que estaban en la redacción.

SM: él tenía como un séquito.

MAO: Claro, y eso era algo que ni ella ni yo teníamos ganas ni tiempo de hacer. Yo me crié con seis varones, para mí era muy normal estar entre varones, no me sentía extraña hasta que no me lo hacían sentir. Pero vos llegabas ahí a hacer una entrega y te miraban como si fueras la nueva cadeta.

SM: Vos ibas a la redacción y sí, entraban y salían pibes que iban a mostrar su trabajo, pero una no podía hacer lo mismo: ir y quedarse o "entrar a la barra", una llevaba un sobre, dejaba el material y se iba, confiando que alguien lo viera.

E: Cuando la revista hace el registro de la Bienal sale una nota de Marcelo Birmajer que las entrevista.

SM: Si eso fue en la Bienal, se acercó Birmajer a entrevistarnos y lo sacamos corriendo con el tema de que éramos mujeres. Porque fue su primera pregunta, si nos podía entrevistar juntas a las tres autoras porque éramos mujeres y que si había una temática femenina... y

le dijimos, las tres que estábamos, porque estaba María Marta Pichel también, “Tema de mujeres no, somos personas, historietistas a secas”.

MAO: No había un diálogo porque no decíamos lo que querían que dijéramos. Ninguna de las tres teníamos el cartel feminista de contar algo sobre mujeres sino que lo feminista era estar en esos espacios, contando lo que queríamos contar...

SM: Recuerdo que Marta entró como guionista. Después se hizo pintora. Ella tenía un ratón con una pija re grande...que había causado cierto revuelo.

E: Ella fue seleccionada en Mitominas y ese trabajo fue polémico porque motivó una pelea con Ilse Fusková una poeta y fotógrafa lesbiana a la que le censuraron una foto y el ratón ese, le había parecido a Ilse que no era censurado porque era parte de las representaciones del heteropatriarcado.

MAO: Es que la época era contradictoria en ese sentido, me acuerdo que se hizo un evento en Babilonia. La Herótica (con hache) nos pidieron que hiciéramos un mural con las caritas como esos murales de vacaciones en los que asomás la carita en el hueco. Yo propuse un mural basado en una escena de Marqués de Sade. Cuando vieron ese mural casi se mueren. Y lo mandaron al fondo para que nadie lo viera. Y era un evento sobre erotismo...Era un destape un poco tapado. Porque en Babilonia era raro... pero el mural que era el más zarpado, terminó atrás tapado.

E: ¿Me contarían algo más del Bienal?

SM: Éramos un grupo numeroso, el grupo de historietistas en la Bienal que se había armado nos hicimos amigos. E hicimos un mural de historieta colectivo que rodeaba todo el *Palais de Glacé*. Diez días hicimos eso... y fue muy hermoso.

E: Alejandra, vos después escribiste esa nota sobre dos días en la vida que era una crítica a la Bienal.

MAO: Es que de la Bienal no salieron autoras/es que publicaran asiduamente en la revista, fue muy lindo durante esos días pero no representó una inserción en el medio...no solo para nosotras, para nadie, eh.

SM: Es que *Fierro* era la única revista que publicaba a historietistas jóvenes, pero los jóvenes no vendían la revista, había nombres reconocidos... *Fierro* era genial pero ya no era la época en la que a historieta era un medio en el que había lugar para ocupar. *Fierro* era rara porque el auge de la historieta había sido una década antes...la historieta se había refugiado un poco en *Fierro*.

E: ¿Recuerdan a una guionista de nombre Haydee Gentile) también fue seleccionada por Fierro para la Bienal pero la revista reclama su aparición en varias ediciones. Finalmente aparece, según cuenta la revista...

SM: no..., yo me acuerdo de María Marta que la conocimos ahí en la Bienal

E: ¿Vos, Alejandra te acordás? Me parece que hacés referencia a ella en una nota que firmás con Gerardo D'Angelo.

MAO: No... (Duda) ¿Haydeé Gentile?

E: En la nota “Cómo ser feliz por por dos días” (Fierro 69, abril de 1990). Ya había pasado un año de la Primera Bienal... Es una crítica y me parece que la mencionás, en realidad dice “Haydeé G.” (Leo): “Para Haydeé G. la Bienal fue una fiesta. Pero

ella nunca se hubiera imaginado que esta sería tan efímera como cualquier otra fiesta. (...) el tiempo pasó, Haydeé (...) vio su guión prolijamente ilustrado por su joven visitante pero sintió una gran frustración al no poder ver su historieta publicada y ni siquiera haber recibido mayores atenciones por parte de editorial alguna a pesar de sus ostentosos pergamino.”

MAO: LA verdad estoy tratando de hacer memoria... (Lee la nota) evidentemente, la escribí yo, pero no me acuerdo.

SM: Yo recuerdo a otra chica... Natalia Forcat. Accorsi nos llevó a Recoleta en los años 90. Hicimos una mesa. Y ahí conocimos a Natalia.

MAO: ¡Sí, Natalia Forcat! Estaba totalmente loca. Nos juntó con esta piba para hacer una muestra...nos contaba anécdotas muy border yo la pasé a buscar por su casa en La Boca cuando íbamos a hacer esa muestra en Recoleta: “Rompiendo los globitos”

SM: (Saca y muestra el afiche promocional que indica la fecha del 26 de al 28 de julio sin año). Este te lo regalo (a mí).

(Silvia Maldini despliega materiales, mientras va contando y fechando las propuestas gráficas que realizaron con María Alejandra Obaya veinte años atrás)

Acá salimos en el *Buenos Aires Herald* con la Muestra de Recoleta; esto era un Proyecto de revista (muestra una revista desplegable llamada Cíclope) la presentamos en Babilonia

MAO: ¡Pero mirá lo que encontraste! Esta la hicimos cortando y pegando...la edición era manual. (Proyecto Pictorieta: eran historietas para proyectar) ¿Te acordás? Esto lo presentamos donde ahora está el Polo científico. Lee: "Usted está a punto de ser espectador de la primera Pictorieta EN VIVO de la historia". LA PICTORIETA ES LA ASUNCIÓN DE LA NACIONALIDAD DE LAS AUTORAS, CONSCIENTES DE HABITAR EN EL CULO DEL MUNDO". Esto lo hacíamos con Fernando Noy y Coco Bedoya. (Rien)

SM: El teléfono no funciona más. (Risas) Le faltan dos números.

Esta fue una ilustración para el Especial “Muro de Berlín” (*Óxido* 51 en *Fierro* 75, portada de Silvia Maldini)

E: En el número 84 de *Fierro* se presenta la tercera edición de Mitominas que presenta además un concurso de Historietas para autoras con María Marta Pichel, Patricia Breccia y Maitena, ¿lo recuerdan?

SM: no, no me suena....pero me parece que eso lo habrá llevado Pichel. Ella estaba en esa movida. El que sí recuerdo es el concurso de fotonovelas. Yo había convocado a Maria Marta, pero ella quería actuar. Y nos terminamos yendo porque empezaron a hacer cambios en el proyecto que habíamos ideado. Terminó siendo algo erótico y lo presentaron y ganaron. Tengo patente la imagen de Maria Marta paseando en portaliagas. Habíamos escrito una sobre extraterrestres, per querían hacer algo con sexo como gancho. Nosotras dos nos fuimos. María Marta actuó, después se dedicó a pintar.

MAO: Fue como una falta de respeto, porque se apropiaron de un proyecto y nos desplazaron.

E: Y luego del cierre de *Fierro*, alguna de ustedes no se engancharon con la etapa más fanzinera?

SM: Yo me fui de Argentina. Queríamos hacer otras cosas y nos nos publicaban... íbamos experimentando con otras cosas. Pero yo en el 89 me fui a Barcelona, regresé pero

después volví a ir en el 93...y después también en la crisis de 2001. Me divorcié y volví en 2015.

MAO: Yo quise con mi marido dibujante hicimos una historieta para fanzine. Para la segunda Bienal ganamos una mención con Maldito Pajaro pero no podíamos publicarla, pensamos en publicarla nosotros. Decidimos no hacerlo porque el maldito pájaro es un héroe de rock que se retira de la música por el despelote que pasa cada vez que quiere tocar, un bardo donde la ciudad termina incendiada. El se retira del mundo del rock, y resuena mucho a la figura del Indio en los Redondos. La vimos muy parecida a la realidad y no da. Quedó inédita.

E: y con respecto a otras autoras, ¿las conocían? ¿había contacto?

SM: Maitena vino a la Bienal estaba pelirroja, vino a ver las historietas pero nada más. Nos presentaron pero no hubo relación después de eso.

MAO: Patricia Breccia que publicaba en la revista también era parte de un clan que es histórico. Y Sasturain era su pareja. Cristina Breccia] y Norberto [Buscaglia] también eran pareja. Es como que Patricia tiene más posibilidades, no? Ella empieza acá (hace un sube la mano por sobre su cabeza) y nosotras estamos acá (ubica la otra mano más abajo a la altura del pecho). Tampoco había un lugar en donde encontrarnos.

SM: Maitena además encontró un nicho fuera de *Fierro* con el humor femenino... un humor menstrual, pero ella tuvo un productor. Suena feo que lo diga así, como esos comentarios maliciosos que dicen... estuvo con tal tipo, pero su marido fue su productor, ella lo cuenta, él estuvo en el manejó su carrera, le organizó en gran medida su carrera.

E: ¿Cómo ven en la actualidad el ambiente artístico en temas de género?

MAO: Las pibas no se plantean que hay límites por ser mujeres, pero en lo social o personal se sigue cargando con esta cuestión de que si sos mujer tenes que pensar en el reloj biológico, en sentar cabeza, en guardar óvulos, por si quieres tener carrera y despues se te pasa el tiempo.

E: ¿Y en términos políticos?

SM: Fue muy loco lo que pasó con Ni una menos. Años pensando esto y explotó... sigue habiendo gente reaccionaria, hay gente que reacciona porque ve el avance.

MAO: Tres años del Ni una Menos (2017) ahora es más visible y se moviliza más hay un replanteo y una idea de que la otra no es competencia. Una mina que tuviera diez años más que yo era una enemiga (ponele en una oficina, la nueva venía a disputarte el reinado) no había solidaridad de género. Eso está cambiando ahora.

ENTREVISTA A DIEGO AGRIMBAU

“El feminismo y las denuncias de sexismo hacen que revisemos la obra de colegas y la propia con otros ojos”

El encuentro con el guionista Diego Agrimbau, en su estudio de Chacarita se concretó el 14 de diciembre 2018. Hablamos casi tres horas y la siguiente transcripción es parte de la conversación

E: Me gustaría saber si eras lector de la primera etapa y cómo recordás aquella primera *Fierro*... ¿Cuándo la empezaste a leer?

DA: Sí, yo la empecé a leer por 1988, 1989...tenía 13 o 14 años. La conocí por un amigo de mi viejo. Quedé fascinado. La empecé a comprar por el número 58 o 59. Dejé de comprarla a los dos años cuando descubrí el Parque Rivadavia y empecé a comprar los números viejos. Las primeras diez o veinte las compré así. No completé la colección pero sí, conseguí las primeras que eran la que tenían fama de ser las mejores.

E: ¿Sabías que ibas a ser guionista?

DA: No yo quería ser dibujante. Yo estudié dibujo en el Fader con Ariel Lopez V, también estaba Minaverry — él estaba en primer año cuando yo estaba en sexto— y Camila Rapetti. Enseguida me di cuenta de que todos dibujaban mejor que yo y me condenaron a ser guionista. Ahí comenzamos a hacer fanzines en la escuela por el 92 sin enterarte que había otra gente haciendo eso.

E: ¿Hay una primera ola de producción fanzinera a fines de los ochenta?

DA: Sí, yo esa no la viví, por el 87 y en los 90 y empieza a morir todo: *Fierro* en el 92 y la Yo engancho una segunda ola, la del 97. En ese momento arrancan los eventos de la Asociación de Historietistas Independientes (AHI), Historietaza, Fantabaires (96 y 97) y Accorsi llaman a eso “la primavera de los fanzines”.

E: ¿Y qué pasa con la llegada de internet?

Al principio nada. Habíamos formado la Asociación y había uno que tenía mail, que era un profesor de informática y poníamos el mail de ese chabón

E: Cuando te sumaste a la AHI lo hacés como guionista o con una publicación?

DA: Las dos cosas. La *Arkanov* era mi revista y yo hacía todos los guiones con la idea de hacer la nueva *Fierro*. Queríamos reconstruir la historieta nacional. Y no era el único. Todos teníamos la firme intención de ocupar el espacio que había dejado *Fierro*. Obviamente no pasó. Empezamos a salir con la idea de llegar a kiosco, obviamente que ser *Fierro* implicaba llegar a los kioscos y cuando salimos, con la revista salen otras dos que también querían ocupar el espacio que *Fierro* había dejado: *Cajas* de Ed Carossia y *Oxido* que la hacían los que habían pasado por el *Subtemento* de la revista *Fierro*... Salimos y a los tres números ya no existía: éramos pibes de veinte años con voluntad pero todo duraba tres números. Fuimos a parar a la AHI que eran los que venían haciendo fanzines: Mosquito, Salvador Sanz, Los Catzole, todos los Pluma Negra, que eran Mallea, Aón y ahí caímos los que queríamos hacer revistas un poco por necesidad... ni en pedo eras la mejor, los Catzole vendían más o un fanzine de Gustavo Sala vendía más.

E: ¿Había un circuito de feria?

No, había un evento anual y se hicieron tres: en 98, 99 y creo que 2000 pero yo ya no estaba. La Productora surge de la AHI. La AHI se reunía en un sindicato de la CTA. Necesitábamos entrar a las comiquerías que estaban dominados por Superheéroses y manga. Yo era el encargado de distribución y cuando le preguntaba a los dueños de comiquerías cómo hacer para que fuera un negocio rentable para ellos, porque llevabas el fanzine y te lo ponían al fondo en una caja de zapatos, te decían que tenías que uniformar precios y establecer un formato común y que mejorar la calidad, también. Y eso fue toda una discusión. Quienes estábamos de acuerdo en hacer salto a la

profesionalización éramos autoridades, pero los demás no querían así que fue como un autogolpe. Y nos quedamos un año más. Hicimos un Historieta Bajo Tierra así, La Productora que era una editorial de alrededor de quince fanzines dentro de la AHI que reunía a todos los autores editores. El último HBT lo organizan los Catzole que quedan como autoridades. Había nodos el que más duró fue el de Rosario duró 10 años hasta 2010 que organizaba Leyendas (hasta 2009) y cuando comenzó Crack Bang Boom se terminó.

E: ¿La Productora editaba una sola publicación?

No, elegimos como formato A5, pusimos un diseñador que unificara las tapas, uniformamos los precios e hicimos un taller interno para mejorar la calidad de lo que estábamos haciendo. El resultado fue que comenzamos a vender mejor, conseguimos un distribuidor que ubicaba los fanzines en kioscos de revistas. Se hicieron doce o quince revistas y duró hasta el 2001.

E: Y ahí sale *Carne Argentina*, que sí es una antología

Si, se hizo en ese contexto de crisis para venderlo afuera. Cuando sale acá yo no estaba más en La Productora, ni sabía que había salido. Pero después estuvo todo bien, incluso hicimos *Historietas Reales* (HR) con Mosquito sin problemas. El asunto es que yo estaba enfocado en trabajar para el mercado extranjero. Y algunos no veían bien que trabajara con dibujantes por fuera de La Productora. Yo estaba decidido a hacer carrera de guionista a lo Trillo, mi modelo a seguir era Trillo.

E: Y en términos de género, ¿cómo recordás el ambiente de las publicaciones alternativas entre 97 y 2005?

DA: Recuerdo que estaban Clara Lagos y Caro Chinaski, ellas eran las únicas dos y hacían *Océano* y *Charquito* y eran como las hermanitas, todos la protegíamos. Pero recuerdo que había pocas lectoras, había como *groupies* que seguían a varios fanzines y que luego terminaban a haciendo fanzines.

E: ¿Y en tus talleres se acercaban pibas que quisieran dibujar o gionar historietas?

DA: Yo empecé a dar clases en 2005, pero en mi taller tardaron en aparecer. Sé que Baldó a fines de los 90 fue profe de Sole Otero. El panorama era muy masculino y creo que empieza a cambiar con *Historietas Reales* y de manera muy drástica... y en los eventos de Manga y animé y ya había pibas haciendo historieta: Gato (Fernández), la propia Sole (Otero). Que vienen del manga y entraron a la historieta. La idea de que se equilibraba la población fue con HR. Seguíamos siendo mayoría de chabones pero ya no era raro... y también empezaron a verse más lectoras. Con HR y con Liniers, en los eventos de Liniers había más minas que chabones y eso hacía que hubiera más tráfico.

E: ¿Vos pensas que se vivió como una invasión al patio de varones?

DA: Se dice eso, no? Que "invadieron la historieta"... Lo no noto en los últimos años. Yo nunca sentí que nadie lo tomara como algo... era como esto es lo normal, que se equilibre el ph no tenemos por qué ser un vestuario. No sé si tendrá que ver con el avance de los discursos de género LGTBI, me parece que empezó como reacción al discurso feminista pero no se vivió en el 2000 como un tema de que invadían nada. Hay algunos géneros como el de superhéroes que son más dominados por los machitos...me parece que ahí, en esos cotos de caza cuando entran las autoras la pasan mal. Me parece que no pasa en la historieta independiente, sino en los géneros más "cabezas". Si vos sos lector de historieta

independiente sería raro si venís leyendo autoras del ambiente independiente como Bretécher.

E: ¿Cómo viviste el retorno de *Fierro* en 2006?

Cuando comenzó a circular el rumor, justo había una presentación de “Operación Masacre” estaba invitado a la Facultad de Filosofía Solano Lopez, Cascioli, Sasturain. Cuando termina la charla, yo pregunto qué sobre la posibilidad de que retorne *Fierro* Sasturain no dice nada y Cascioli dice que no, que es mentira, imposible... A los dos meses está en los kioscos. Sasturain había comprado la marca y se ve que hasta el momento no le había avisado estaba haciendo la *Fierro*.

E: Vos empezás a publicar en el número cinco después hacés una crítica a la revista que tiene cierto revuelo y recién saliste de nuevo en la 23

DA: Es que se prestaba a muchos equívocos. Ortiz te decía “¿por qué no me mandas algo para la *Fierro*? Te invitaban a que mandes, pero eso no significaba que se comprometían a publicarte. Era un malentendido: todo podía pasar. Te decían que sí pero no te decían cuando.

E: ¿y no había un acuerdo o contrato?

DA: No había, era un pedido informal y que no significaba que te iban a publicar. Esa era mi crítica: eso se resolvía haciendo un contrato que estableciera para las partes la entrega, el tiempo de publicación y que una vez pasado ese lapso vos podías disponer del material para publicarlo en otro lado y no quedarte esperando a ver si alguna vez te publicaban. Yo publico la crítica y nos peleamos por mail. Yo le decía “Hacé un contrato y se termina el problema” y él “no, vos no me vas a venir a decir a mí cómo hacer las cosas”. Luego de eso, tienen el problema con Saénz Valiente por la tapa de Scuzzo, y ahí dice, podemos equivocarnos y pedir disculpas, pero avisar no es pedir permiso y pedir disculpas no es pedir perdón. Después no me acuerdo cómo me reconcilé. Seguí mandando material. Dos años después vuelvo a publicar. Y no es que no mandaba. Yo me moría de envidia veía que otros guionistas tenían su propia serie y me acuerdo que hasta el momento yo había publicado solo un par de unitarios. Recuerdo que sale Saracino con “El Feo” y yo sentía como que a mí no, si yo estaba de antes.

E: En la crítica decías que la historieta de Minaverry tenía algo de femenino, ¿cómo sería eso?

DA: Me hacía eco de algo que se decía no estaba siendo original. Me parece que los detalles tan exactos en la vestimenta es algo que puede hacer Lunik. Las minas de Altuna tienen cuatro prendas que repiten todas.

E: Lo que noto es que muchos autores construyen personajes femeninos como si fueran un decorado... Minaverry no, Trillo tampoco.

DA: Trillo se mete con temas de feminismo. Cuando hace “Clara de noche” se mete con un tema conscientemente que es un tema espinoso. No se exploraba la maternidad de las putas. Y él decía que había dividido el feminismo en España: entre quienes veían una reivindicación de un sector como trabajo sexual y quienes condenaban que se plasmara que disfrutaba su trabajo como “puta feliz”.

E: Te parece que de alguna manera la historieta como inconsciente de la sociedad?

DA: Yo creo que es más...La historieta al estar despojada de la legitimación de la alta cultura (porque es difícil que entre al museo, que gane becas, que se la reconozca como legítimo producto cultural) va recabando mucho de la cloaca cultural... las cosas que no tienen entrada en ningún lado, que salen de la podredumbre, van a parar a la historieta. No va a ser literatura ni siquiera una serie de tv. No sé lo más bizarro o raro...no sé

E: ¿y qué te parece la recepción crítica que se hace de alguna sobras de los años ochenta en torno al sexismo que podían expresar algunas historietas?

DA: Esas son coordenadas de lectura de una época. En los ochenta tenías la *Skorpio* y las de Columba, en esas no había sexo, ni violencia. De repente, que te mostraran eso en las páginas de *Fierro* era revolucionario. Eso funcionaba como denuncia. Lo mismo que el cuerpo: te habían negado la posibilidad de ver tetas que la portada del primer número de *Fierro* saliera con esas tetas de frente antes que una objetivización machista, era revolucionario, era una posición política sobre el fin de la censura en los ochenta. El sentido común te lo hacía leer de otra manera. Las condiciones de reconocimiento en términos de Verón hacían que eso fuera revolucionario antes que machista. Lo mismo el Tomi. El feminismo y las denuncias de sexismo hacen que revisemos la obra de colegas y la propia con otros ojos.

E: ¿Qué te pasa cuando ves lo que hiciste hace diez años?

Y... creo que mucho de mi trabajo necesita de esa mirada paciente y relativista. Porque si lo ves en términos absolutos de la mirada actual sobre todo desde el feminismo, yo no sé si resiste mucho... por ejemplo, "El Asco", puede ser que sí, pero tengo muchas otras que no.

E: ¿No tenés un prejuicio con la mirada del feminismo?

DA: Bueno, de un sector de un feminismo. El que denuncia, el de la patrulla moral que traslada la lógica del escrache a la producción de historieta. Arma un listado de machirulos donde está Jodorowsky, Parés y Saenz Valiente. Pero ahí no hay crítica, no hay argumentos, hay un listado. Hací una crítica de la tapa de edición francesa de *La Sudestada* que seguramente merezca una crítica desde el feminismo, pero que pongas a Juan en un listado de machirulos de la historieta me parece que no aporta nada.

E: Y por ejemplo la primera tapa de *Fierro*. Tengo un dilema con esta tapa, porque no es una mujer... es una estatua, como si fuera de piedra, no? pero que evidentemente tiene caracteres femeninos...las tetas que decíamos más arriba que tan poco se veían Yo he dicho ya en algún *paper* está que hay una chica torturada en la tapa. ¿Vos no ves la representación de una mujer que está tabicada? y además poniéndonos en la época: septiembre de 1983...la dictadura había terminado hace un año, el "historietas para sobrevivientes" que le tapa los ojos, ¿no te parece que puede ser leído en esa línea?

DA: Me parece que sí, de todas maneras recuerdo que a interpretación que yo recuerdo que se hacía de esa tapa en ese momento era al revés: era que estaba gozando.

E: ¿Gozando?

DA: Era que estaba gozando. (Silencio) Si querés... (Risas)

E: ¿no es un poco forzado decir que está gozando?

DA (rie) ¿sabés quién decía que estaba gozando? Alberto Pez en alguna entrevista que le hicimos con Laura [Vazquez] "Acá hay pasión, ella está disfrutando, está sonriendo..." Bueno, más o menos, pero como que veía de que algo le estaban haciendo que le gustaba a la chica... si querés con un grado de sadomasoquismo de por medio, pero que no era necesariamente una tortura. Yo creo que lo que vos decís ahora es mucho más fácil de ver.

E: ¿Qué diferencias encontrás entre los dos proyectos de publicación?

DA: El principal es que el proyecto de los ochenta tenía una redacción y *Fierro* era una revista más de la editorial. El proyecto de *Fierro* que vuelve en dos mil seis lo hacen dos personas. Ya no se trata de la misma estructura...

También hay más eclecticismo en la tapa y en los contenidos en la segunda etapa, porque ninguno de los que hace la nueva etapa viene de la gráfica. Lautaro Ortiz y Juan Sasturain son escritores. En la otra etapa, más allá de que Cascioli, el director, era un dibujante de la puta madre, estaba Lima que era el jefe de arte que recibía el material nuevo y Sasturain, iba como Jefe de redacción. Pero tenías dos que sabían banda desde la gráfica: uno desde el diseño y el otro desde la ilustración. En la nueva no tenes a nadie. Por ahí ahora Ariel López V. hace alguna curaduría de contenidos de imagen. Pero después estamos en manos de dos escritores decidiendo cosas sobre gráfica y el resultado es esa cosa ecléctica que te cuesta construir un discurso visual.

E: Entre 2006 y 2017 también hay un recorrido que puede hacerse por etapas. Alrededor del número 50 adquiere una calidad, un pico de creatividad importante...

DA: Pero ahí hubo incluso una reunión, me llama mucha la atención, porque publico muy poquito hago la crítica me peleo...y despues cuando vuelvo a publicar, sale Diagnósticos [los e autoconclusivos sobre eventos neuronales] y Sasturain convoca a una reunión y me llama a mí. Me quiere (ríe) creo porque le gustaba lo que hacíamos con Lucas. Tuvimos una reunión en Pipo y éramos, Sasturain, De Santis, Carlos Trillo, Lautaro y yo.

E: O sea, quería historias...

DA: Exacto. Sasturain dice la *Fierro* viene muy anecdótica, mucho dibujito con historias raras tenemos que volver a contar historias. Porque eso siempre fue fierro y bla bla .Cada cual tiene que pensar una serie, con el dibujante que se les cante...pero yo quiero historias. Y de ahí se publica: Justicia Poética (De Santis/Arbelo), Bolita (Carlos Trillo /Eduardo Risso), Cieloalto (Diego Agrimbau/Pietro) La Gran orquesta (Lautaro Ortiz/Juan Soto). Y podemos agregar la que hace Reggiani con Mosquito que sale por esta época (Tristeza).

E: ¿Vos pensás que la *Fierro* 2006 /2017 va a pasar a ser mítica, de colección?

DA: La *Fierro* de los ochenta era un proyecto cultural más amplio, la *Fierro* de la segunda etapa es una revista muda, como dice Reggiani, es una revista que es peor que la suma de sus historietas: las historietas pueden ser buenísimas pero al estar agrupadas en una revista muda (sin diseño, sin criterio de curaduría, sin una idea de una propuesta estética clara) es como si agarraras varias historietas y las vendieras en folios. Es como un continente vacío, como un conjunto de historietas *random*, tipo las que te caen. Y creo que eso lo tratan de cambiar cuando incorporan las secciones de "Ojo al cuadrado" o el cuento de Pedro. Era otra época también en los ochenta, de mucha efervescencia...

E: Con respecto a las pibas, desde 2006 empieza a haber más autoras en el ambiente comiquero local pero eso no se plasma en las páginas de *Fierro*, ¿tenés alguna teoría de por que sucede eso?

DA: Por lo que conozco a Lautaro no es un tipo especialmente machista como para discriminar a alguien porque sea mujer. Recuerdo que las primeras minas que publican son Alcobre, que ya venía de la *Fierro* clásica, bueno Patricia y a Maitena en los primeros números. Y después de las nuevas generaciones, enseguida entró Lunik. Hizo una tapa y un episodio con Laura y si no salieron más es porque no mandaron más. No es que quedaron inéditas.

E: También salió un Especial FLORES...

DA: (rie) ¿Flores? ¿En el "Picado Fino"?

E: No, no. Un insert del mismo tamaño de la revista. Lo curaba Lunik, estaban Sole Otero, Gato Fernández, Powerpaola, Pupi Herrera, Julieta Arroquy y había un par de invitadas españolas, Sonia Pulido, Raquel Alzate.

DA: Bueno, Gato hizo varios episodios con Pablo De Santis

E: Uno. Hizo un episodio con De Santis y después publicó una historieta como autora integral por única vez. Limón con menta que salió primero en Clítoris..

DA: Creo que no mucho más. Habría que ver el "Picado Fino"...

E. Si hay autoras en algunos Picado Fino, Chinaski invitó a las *Chics ON Comics* en uno en el que sale Sole, Clara, Power, Delius...

DA: te cuento una anécdota. Cuando todavía no estaba tan en agenda el tema de género, por 2012...Poly Bernatene me llama para una mesa de un evento de libros, en la feria del Libro Infantil. Iba a haber varias mesas con autores y me cuenta: "en esta mesa va a estar Olivetti, pirulo, pirulo y pirulo, todos tipos, no?. Y vos vas a estar en una charla sobre ediciones nacionales con pirulo, pirulo y pirulo, ponele que en mi mesa eran Saracino y Minaverry. Yo le digo que en esa fecha no puedo porque no voy a estar en Buenos Aires y me dice que le recomiende a alguien. Y me dice "¿te parece que le diga a Parés, te parece que le diga a Calvi? te parece que le diga a este...?" todos chabones. Y le digo, "¿por qué no llamas a Sole Otero?". Y el tipo me dice ¡UNA MINA! pero claro! una mina!! Tenés razón! Y fue... ver la luz.

E: ¿Y por qué te parece que no lo ven?

DA: Ese es el tema. Me parece que esa ceguera... y te diría que yo se lo dije porque ya estaba la idea que hablaba con Laura y estabas vos, y hacía como un ejercicio muy consciente de previsión como "a ver si acá no puede entrar una mina" porque sino naturalmente no es algo que tampoco me salía a mí. Yo creo que es una actitud muy internalizada del patriarcado que no te la planteás: la historieta es de tipos. No te preguntas si puede ser distinto. Hay que armar una charla, ¿a quién llamamos? Calvi, Noé... y no entra. Nunca estás diciendo "no, minas no" si no que no entra en la opción. ¿Por qué no llamas a Lunik? Uy claro, y re feliz de que vaya Lunik pero no fue la opción automática. Es algo que está cambiando y que está cambiando hace dos o tres años. Es muy reciente ese cambio. Es el patriarcado en acción... silenciosa. Y cuando lo ves y te corrés de ese lugar decís, mirá si era correrse de ese lugar, pero está automatizado y no se hace perceptible hasta que no te lo señalan.

“Hubo grupos de mujeres en la redacción quejándose por las historietas sexistas de El Tomi”

El encuentro con **Pablo De Santis** se produjo el 27 noviembre 2018 en un bar del barrio de Caballito. Previamente habíamos acordado algunos temas ya que se trataba de recordar algunos hechos y situaciones que habían pasado hace tres décadas. La siguiente es una reconstrucción de esa conversación.

E: Tu ingreso a la revista se produce en el número 6 de cuando muestran la “reunión de los Pablos”: el encuentro entre el guionista Pablo De Santis y el dibujante Pablo González que luego firmará Max Cachimba... ¿Cómo trabajaban?

PDS: Él era un chico, tenía 15 y yo 21, aunque era joven yo ya era padre y trabajaba como periodista. Nos ponen a trabajar juntos y nos hacemos amigos. El vivía en Rosario e iba al secundario. Y cuando venía a Buenos Aires se quedaba en casa. “Ataúdes sobre mi cabeza” que ganó el Concurso “Fierro busca dos manos” fue mi primer guión de historieta. Generalmente le mandaba el guión y él mandaba el resultado a la redacción.

E: esa foto es en la redacción de *Fierro*, ¿cierto?

PDS: Sí, nos conocimos ahí en la redacción de la calle Salta que después se mudó a Venezuela a una oficina más moderna. En Salta estaba Lima, Sasturain y Alfredo Flores en la diagramación, que es un dibujante excelente. Era una pequeña oficina dentro del edificio de la Urraca, el viejo edificio. En el nuevo edificio también era chiquita la oficina pero todo el edificio era moderno. La redacción era un lugar de paso continuo de gente. No solo la de *Fierro*, yo trabajé en otras redacciones, en Abril y en aquel entonces para las entregas había que ir en persona. Y la gente pasaba y se quedaba, charlaba...Venía Nine, Ricardo Barreiro y todos los pibes de Óxido dejaban los materiales en mano.

E: ¿Cómo recordás el encuentro con la revista como lector?

PDS: La primera *Fierro* fue un shock. No había visto nunca nada así. Gráficamente era diferente a todo. Los dibujos de Chichoni, yo no sabía nada de historieta, pero vi la primera tapa con el dibujo de Chichoni y pensé “este tipo es argentino y esto se hace acá”. Imaginate que uno lo que tenía a mano en términos de historieta en los kioscos era El Tony, Columba. Y esto era completamente distinto: todo el lujo de la revista, el papel, los grandes dibujantes, Muñoz... que yo no lo había visto antes, Moebius. Esos tipos que publicaban en Europa, acá los hizo conocer *Fierro*. Sasturain escribía sobre ellos como grandes pero acá no los conocíamos. Conocíamos a los que salían en *Skorpio*. Y *Skorpio* no era el producto cultural que se proponía ser *Fierro*, porque *Fierro* fue un acontecimiento cultural. Es decir, *Clarín*, en un cuarto de página, aviso de *Fierro*. El primer número de *Fierro* tuvo un impacto demoledor. Además de la calidad del papel, las notas, la propuesta, el lenguaje. No era solamente la historieta, era un modelo de revista cultural. Vos comprabas los primeros números y era mejor que una revista europea. Las revistas europeas no tenían un punto de vista periodístico tan fuerte como la *Fierro*. Inclusive muy superior a *SuperHumor* que también la hacía Sasturain. *Fierro* dio un salto...

E: ¿Y cómo emergen los personajes en tus historietas?

PDS: Primero tengo una idea de la historia, los personajes empiezan a aparecer después dentro de esa historia pero para mí los personajes masculinos no son representativos de los

hombres ni los personajes femeninos son representativos de las mujeres. En los años ochenta hubo polémicas que tal vez entendían que la representación de las mujeres que hacía El Tomi eran sexistas. Hubo grupos de mujeres en la redacción quejándose por esas imágenes, por las historietas sexistas de El Tomi.

E: ¿y a vos te parece que la representación de personajes femeninos y masculinos no es relevante? A mí me pasa que me cuesta encontrar literatura infantil con personajes femeninos de aventura.

PDS: Para mí, en las narrativas infantiles los personajes femeninos tienen una gran importancia, por ejemplo entre los clásicos Alicia en el país de las maravillas, El Mago de Oz, las chicas tienen el punto de vista narrativo. A mí me parece que las ficciones como instrumentos pueden producir identificación con mujeres u hombres más allá de que sus protagonistas encarnan tipos masculinos o femeninos. En las narrativas de princesas son desde ellas que giran las narrativas, el príncipe está ahí por una convención. Nunca entendí por qué las feministas están en contra de las princesas. Bueh esas son las ideas de un conservador como yo.

E: yo creo que más allá de las escenas de El Tomi que pueden ser sexistas, hay algunas historietas que son violentas. Que se muestra el cuerpo desnudo pero además humillado o violentado.

PDS: Y eso causa gracia... o busca generar alguna reacción de ese estilo. Yo recuerdo las películas de Dario Argento sobre asesinato de mujeres. Creo que hoy se las puede ver de otra manera. Si ves ahora esas películas impresiona más que en esa época.

E: El tema es el desequilibrio también, no? porque este tipo de imágenes se producen además en espacio en el que había pocas autoras.

PDS: Estaba Patricia Breccia, María Alcobre y Maitena...

E: Pero había algunas más... ¿vos también trabajaste con Carmen Pérez en la revista, cierto?

PDS: Sí, no me acordaba. Ella era más plástica, era pareja de Juan Manuel Lima. No en ese momento sino después. También trabajé con Alcobre en "El club del progreso" pero creo que era una historietita algo confusa.

E: Había algunas autoras más en Subtemento...

PDS: Sí, pero *Fierro* era completamente masculina. La historietita en general es así, yo soy muy puritano porque no hago escenas de sexo. Y *Fierro* era una revista bastante abierta, venían y publicaban. Estaba Patricia Breccia, Maitena y luego también María Gabriela Forcadell que llegó a publicar en *Raf* que hacíamos con Lima un poco antes del cierre de *Fierro*.

E: Y vos como Jefe de redacción escribías los editoriales. Cuando una lee el número cien, en el que se produce el cierre, el editorial da cuenta como si hubiese caído de sorpresa...

PDS: Cayó completamente de sorpresa. Estábamos preparando el ciento uno y lo último que se hacía antes de sacar el número era pedir la pauta publicitaria en la oficina de al lado. La pauta publicitaria era cero siempre, o muy pequeña, casi nada. Pero siempre había que ubicar algún aviso de la misma editorial, algún libro... Entonces en ese momento me dice, "¿la pauta de *Fierro*? No, *Fierro* cerró", "¿Pero cómo cerró?", "sí, *Fierro* cerró. Cerró en el número pasado", "Pero estamos haciendo el ciento uno y nadie nos avisó."

E: ¿De esa forma?

PDS: Sí...

E: ¿Y quien les dijo que cerró?

PDS: El encargado de la publicidad que no me acuerdo cómo se llamaba. Así que volví y dije paremos todo *Fierro* cerró. En ese momento estábamos haciendo *Rafasique* no nos quedamos sin trabajo, igual yo me fui enseguida. Pero fue así, ni siquiera nos avisaron... que *había* cerrado, no que cerró en ese momento. Nadie nos avisó que había cerrado.

E: ¿Y vos te habías incorporado en el número 70 o antes?

PDS: Inmediatamente después de [Marcelo] Figueras. Incluso estaba antes de que él terminara porque yo recuerdo que entré y él aún estaba. Tuvo algún conflicto A Sasturain le pasó que se fue de viaje y lo echaron le mandaron telegrama. El Tano era así cabrón pero nadie se peleaba por cuestiones ideológicas.

E: ¿Y en la nueva Fierro, cómo te sumás?

PDS: Juan Sasturain me pide que le haga unos guiones a Juan Sáenz Valiente. Y empecé a escribir guiones para la revista. Ellos me juntaron con Juan, con Arbelo, con San Juan. Me gusta escribir pensando en el material que hace un dibujante. Los guiones que hago para Max Cachimba son distintos de los que puedo hacer para Sáenz Valiente.

E: ¿Y qué diferencias encontrás entre una y otra etapa?

PDS: La revista de los ochenta era una revista de prensa cultural. Sasturain era periodista, yo era periodista y tenía esa impronta. Me parece que la actual tiene menos páginas, y me parece que eso marca el tono sobre todo en esta época en donde las revistas son anacrónicas...es un producto que no lo compra nadie, en general digo, las revistas...me parece que es una buena decisión dedicar más páginas a la historieta.

BIBLIOGRAFÍA

-Tesis de Doctorado

GANDOLFO, Amadeo (2014) *La oposición dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Tesis para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes, Facultad de Ciencias Sociales, bajo la dirección de Laura Vazquez.

GLUZMAN, Georgina (2015) *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*, Tesis para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, bajo la dirección de Laura Malosetti Costa.

PERALTA, Jorge (2013) *Espacios homoeróticos en la literatura argentina*, Tesis para la obtención del título Doctor de la Universidad Autónoma de Barcelona, bajo la dirección de Rafael Mérida Jiménez.

RUBINO, Atilio (2017) (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)*. Tesis para la obtención del título Doctor de la Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

SAXE, Facundo (2013) *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Tesis Doctoral defendida el 11/04/2014. Nota: 10 (diez) con recomendación de publicación, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación.

TURNES, Pablo (2015) *La excepción en la regla: La obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1993)* Tesis para optar por el Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de Laura Vazquez.

VILA Marika (2017) *El cos okupat. Iconografies del cos femení com espai de les transgressions masculines en el còmic*, Tesis para la obtención del título Doctora de la Universidad de Barcelona.

VITULLO, Julieta (2007) *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* Tesis para optar por el Doctorado en Filosofía en State University of New Jersey.

VORIA, Andrea (2014) *Géneros contingentes: Luchas por el reconocimiento en contextos de crisis social*, Tesis para la obtención del título de Doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección de la prof. María Jesús Izquierdo.

-Tesis de Maestría

CERRA, Mariel (2013) *Comunicación e identidad: La representación de la mujer en la historieta de Maitena (1984-2005)*, tesis de Maestría en Comunicación y Creación Cultural, Fundación Walter Benjamin. (Cedida por la autora)

GUITELMAN, Paula (2009). *Paradojas encarnadas: Cuerpo, técnica e historia en la revista El Péndulo durante la última dictadura argentina*. Tesis de Maestría de la Facultad de Ciencias Sociales UBA dirigida por Claudia Kozak.

RAÍCES, Eduardo (2010) *Mandá esas cartas. Humor y sus lectores en un marco de cambio social autoritario (1978-1980)* Tesis para optar por la Maestría Ciencias Sociales UNGS-IDES.

TURNES, Pablo (2011) *Viñetas Subversivas: La experiencia estética de la historieta en Alack Sinner (1975-1980) de José Muñoz y Carlos Sampayo*. Tesis de Maestría inédita. IDAES, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

-Tesis de Grado

ACEVEDO, Mariela (2011) *Imago Fémica. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Tesina de grado. Tutora: María Alicia Gutiérrez. Co-tutor: Alejandro Kaufman. ISBN 978-950-29-1330-8 Versión digital disponible en sitio de la carrera.

CAFIERO, Alejandro (2012) *Desilusión ante las promesas incumplidas de la Modernidad en narraciones especulativas. Sentido alegórico en cuentos de ciencia ficción de la revista El Péndulo (1976-1982)*. Tesis de grado para optar por la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Director Ulises Cremonte Disponible en línea <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60016>

MARTIN, Lucas (2013) *Políticas, en la revista Fierro. La Historieta Argentina*. Tesis de grado para optar por la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FSoc- UBA. Directora: Dra. Laura Vázquez.

PEDRANTI, Gabriela (1998) *Cien números de Fierro*. Tesis de grado para optar por la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FSoc- UBA. Director: Pablo Alabarces.

TORRES, Galo Alfredo (2010) *Historias nómadas: Los personajes viajeros del cine latinoamericano contemporáneo*, Tesis de grado de Ciencias de la Educación en la Especialización de Filosofía Sociología y Economía, Universidad de Cuenca, Ecuador.

URDAPILLETA, Manuel (2011) *Lectores de Fierro: Consumos de historietas en la transición democrática argentina*, Tesis de grado para optar la licenciatura en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata.

-BIBLIOGRAFÍA GENERAL (Comunicación, Sociología e Historia de la cultura)

ALABARCES, Pablo (2004) "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo 2004: pp. 27-38.

ARÁN, Pampa Olga (2016) *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones / Pampa Olga Arán... [et al.]*; editado por Pampa Olga Arán. - 1a ed. - Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

AVELLANEDA, Andrés (1986) *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 Vol. 1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BADENES, Daniel (2017) "Notas para una historia de las revistas político-culturales". En BADENES, Daniel (2017, comp.), *Editar sin patrón. La experiencia política-profesional de las revistas culturales independientes*, La Plata, Club Hem Editores, pp. 149-216.

BAJTÍN, Mijail (1982) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.

BARRANCOS, Dora (2012) *Mujeres en la sociedad Argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Edit. Sudamericana.

BEIGEL, Fernanda (2003) "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana" en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, enero-marzo, 2003, pp. 105-115, Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27902007>

BURKART, Mara y GILETTA, Matías (coord., 2013) *DOSSIER ARGENTINA: 30 años de democracia*, Observatorio Latinoamericano, Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

CAMOU, Antonio; TORTTI, Cristina y VIGUERA, Aníbal; (coords. 2007) *La Argentina democrática: los años y los libros*, Buenos Aires: Prometeo.

CANTILO, Miguel (2000) *¡Chau loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna.

DUBATTI, Jorge (2008) "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". La revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>

_____ (2015) "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)", ILCEA [En línea] URL: <http://ilcea.revues.org/3156>

DELGADO, Leandro (2012) "La resistencia inevitable: ciencia ficción argentina en la revista *El Péndulo* (1981-1987)" *Mediálogos*. Montevideo, 2012, vol.2, n.1, pp.83-104.

ECO, Umberto (2007) *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Ed. De Bolsillo.

EHRMANTRAUT, Paola (2007) "¿Hacia donde viaja un argentino?" *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* 1 Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11260>

FOUCAULT, Michel (1966) "Utopías y heterotopías" y "El cuerpo utópico" en *Topologías. Dos conferencias radiofónicas*. Publicado en Revista *Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40. Traducción de Rodrigo García.

_____ ([1967] 1984) "Des espaces autres" (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octobre 1984, p. 46-49. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

GARCÍA; Victoria (2017) "Teoría (y) política de la ficción" en *Badebec* Vol. 7 Núm. 13 (2017): Septiembre 2017 / Dossier.

GARULLI, Liliana (2011) *Los desafíos de la transición democrática. 1983-1989*, Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2011b) *Consolidación y crisis de la democracia neoliberal. 1989-2001*. Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

GETINO, O. (1995). *Las Industrias Culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue.

GONZÁLEZ GARCÍA, Marta y PÉREZ SEDEÑO Eulalia (2002) "Ciencia, Tecnología y Género" en <http://www.oei.es/revistactsi/numero2/varios2.htm>

HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.

JAMESON, Fredric (2004) *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa.

JOLY, Piera (2009) "Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80." Presentado en las V Jornadas de Jóvenes Investigadores, IIGG, FSOC, UBA, noviembre, Buenos Aires.

KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

LIROT, Julie y MORGADO, Nuria (2005) "Entrevista con David William Foster: Perspectivas sobre el arte y la cultura hispanas" en *Letras Hispanas*, Vol. 2, Issue 1, Spring 2005, Texas State University.

LOBATO, Mirta Zaida y SURIANO, Juan (2000) *Atlas Histórico. Nueva Historia Argentina*, Editorial Sudamericana. Barcelona.

LOTMAN, Iuri (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Universitat de Valencia, España, Ediciones Cátedra.

- LVOVICH, D.; BOHOSLAVSKY, E.; FRANCO, M.; IGLESIAS, M.; (2011, Comps.) *Problemas de historia reciente del Cono Sur. (Volumen I y II)*, Buenos Aires, Editorial: UNGS - Prometeo Libros.
- LOVELL, Terry (2000) "Los estudios culturales feministas" traducción: Esther Blay en: *Guaraguao*, Año 4, No. 10, Especial Estudios Culturales (Summer, 2000), pp. 84-110.
- LUDMER, Josefina (2011) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2010) *Aquí, Latinoamérica. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARGIOLAKIS, Evangelina (2011) "Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, núm.10, pp. 64-82. Disponible en: <http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista>
- MASSEY, Doreen (1998) "Espacio, lugar y género", *Debate Feminista*, ISIS Internacional, Vol.17, Año 9, México, DF.
- MAZZAFERRO, Alina (2010) "Acerca de las ciencias de la comunicación: actualidad del campo disciplinar y propuestas para superar la división entre el análisis sociocultural y el semiótico." en revista *Tercer Milenio* n° 20, Buenos Aires.
- MIRANDA, Marisa (2011) *Controlar lo incontrolable. Una historia de la sexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2004) "Camino del viaje hacia la literatura" en *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, pp. 13-28. Madrid, Visor Libros.
- PITA GONZÁLEZ, Alexandra y GRILLO, María del Carmen (2015) "Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales" en *RELMECS*, junio 2015, vol. 5, n° 1, ISSN 1853-7863
- RAPOPORT, Mario (2000) *Historia económica, política y social de la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Macchi.
- REGAZZONI, Susanna (2012) "El relato de viaje entre tránsitos y metáforas en la narrativa argentina de finales del siglo XX", pp. 103-115, *Les Ateliers du SAL* 1-2.
- RIVERA, Jorge (1981) "Las literaturas 'marginales'". *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n° 109, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (1992) *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- _____, FORD, Aníbal y ROMANO, Eduardo (1985) *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa.
- ROBIN, Régine y ANGENOT Marc (1991) "La inscripción del discurso social en el texto literario" en MALCUZYNSKI, Pierrette. (edit): *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 51-80.
- ROCK, David (1989) *Argentina 1516-1987: Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Buenos Aires, Alianza Editorial. ROMANO, Eduardo (1986) "Revistas argentinas del compromiso sartreano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 430, pp. 165-179.
- ROSE, Gillian (1999) "Performing Spaces" en Allen, John; Massey, Doreen y Sarre, Philip (eds.) *Human geography today*, Polity Press, Cambridge, UK.
- SÁNCHEZ, (2017) "La singularidad de los rostros: interrogaciones sobre masculinidad y nación en un ensayo fotográfico de Juan Travnik" En MARISTANY, José y PERALTA, Jorge (2017, comps.) *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*, La Plata: Edulp.
- SHELLER, M. y URRY, J. (2006) "The new mobilities paradigm", *Environment and Planning A* volume 38, 207-226.

SOJA, E. (1996), "Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica" En: BENACH, N. y ALBET, A. (2010) Edward Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. pp. 181-209. Barcelona, Ed. Icaria.

SOUTO, Luz (2013) "Por ausente, por vencido. Ficciones para contar Malvinas" en *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* n° 2. Hay versión digital disponible en <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4691/4939>

STAM, Robert (2000) *Teorías del cine. Una introducción*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

SURIANO, Juan (2005) *Nueva Historia Argentina Tomo X: Dictadura y democracia: 1976-2001*, Buenos Aires: Sudamericana.

THOMPSON, John P. (1993), *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco.

VANOLI, Hernán (2009) "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina" en *Apuntes de Investigación del CECYP* n° 15 pp. 161-185. Disponible en línea en <http://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277>

VERÓN, Eliseo (1985) El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en "Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications", IREP, París.

WALLERSTEIN Immanuel, PRIGOGINE I, et.al, (1995) "Abrir las Ciencias Sociales. Report of the Gulbenkian Commission on the restructuring of the Social Sciences." Documento original, Lisboa, 1995 (Trad.al cast.).

-Análisis del discurso y crítica cultural feminista

ACOSTA, Fermín y DI SALVO, Lucas (2017) "La masculinidad en la punta de sus manos. *Eroticón* y la configuración de los imaginarios sexuales de la década de los ochenta", MARISTANY, José y PERALTA, Jorge (2017, comps.) *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*, La Plata: Edulp. pp. 195-218

ALARIO TRIGUEROS, Ma. Teresa (2008) *Arte y Feminismo*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea.

ARRANZ, Fátima (2015) Aproximación al dispositivo de reproducción de las identidades de género en la literatura infantil y juvenil de ficción" pp 55-82 en HERNANDO, Almudena ed. *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*, Traficantes de Sueños. Hay versión en <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Mujeres%2C%20hombres%2C%20poder%20-%20Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>

BAREI Silvia (2009) El "monitoring" entre lo textual y lo social. Literatura y guerra como "caso" argentino en *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* nr 10, 65-77.

BELLUCCI, Mabel (2009) "La CHA y el MAS: acuerdos y desacuerdos de una época" en Actas de V Jornadas de Historia de las Izquierdas "¿Las "ideas fuera de lugar"? El problema de la recepción y la circulación de ideas en América Latina" Buenos Aires, 11, 12 y 13 de noviembre de 2009; CEDINCI, Buenos Aires.

BIGLIA, Bárbara (2012) "Corporeizando la epistemología feminista: investigación activista feminista" en LIÉVANO FRANCO, Martha y DUQUE MORA, Marina (comp.) *Subjetivación femenina: investigación, estrategias y dispositivos críticos*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León. Pp. 195-2012.

BRAIDOTTI, Rosi (2000) *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.

_____ (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, Barcelona.

_____ (2005) *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal Ediciones.

BRANZ, Juan Bautista (2017) "Masculinidades y Ciencias Sociales: una relación (todavía) distante" en *Descentrada*, vol. 1, n° 1, marzo 2017, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG) Disponible en línea en <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe006/8001>

BROWNMILLER, Susan (1981) *Contra nuestra voluntad hombres, mujeres y violación*, Barcelona, Editorial: Planeta.

BRUCKNER, Pascal y FINKIELKRAUT, Alain (1979) *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona: Anagrama.

BURGOS DÍAZ; Elvira (2005) "Sobre la transformación social. Butler frente a Braidotti", en *Riff Raff*, n° 027 extra, 2ª época, invierno 2005, pp. 144-161.

BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

CABRAL, Mauro (2006) "La paradoja transgénero". En *Ciudadanía Sexual.org. Boletín Electrónico del Proyecto Sexualidades, Salud y Derechos Humanos en América Latina*, N°18, Año 2. [en línea]. [Consulta: 10 de diciembre 2018]. Disponible en: <goo.gl/kPvnjq> .

CASTELLANOS LLANOS, Gabriela (2016) "Los estilos de género y la tiranía del binarismo: de por qué necesitamos el concepto de generolecto" en *La Aljaba*, Segunda época, Volumen XX, 2016, 69-88.

CLÚA GINÉS, Isabel (2008): "¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista". En: CLÚA, Isabel (ed.): *Género y cultura popular*. Barcelona, Edicions UAB.

COLAIZZI, Giulia (1990) *Feminismo y Teoría del Discurso*, Cátedra, Madrid,

_____ (1993) *La construcción del imaginario socio-sexual*. Valencia, Episteme.

_____ (2002) "Cine e Imaginario Sociosexual" en Selva M. y Solà A. (compiladoras) "Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona", Barcelona: Paidós.

_____ (2007) *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid Editorial Biblioteca Nueva.

COLLIN, Françoise (1997) "Poética y Política, o los lenguajes sexuados de la creación" en MILLÁN, María Angeles e IBEAS, Nieves (eds.) *La conjura del olvido: escritura y feminismo*, págs. 61-74, Barcelona, Icaria.

_____ y KAUFER I. (2008) "Algo de teoría. Conversaciones entre Françoise Collin e Irène Kauffer" en *Revista Mora* n°14, IEGE; Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. pp. 125-134

CONNELL, (1997): "La organización social de la masculinidad". En Teresa Valdés y José Olavarría (Ed.) *Masculinidad/es: poder y crisis*. Isis Internacional. Chile.

DE LAURETIS, Teresa (1984) [1992] *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Ed. Cátedra.

_____ (1989) [1996] "La tecnología del género". *Mora* n° 2. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

DORLIN,; Elsa (2009) *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Buenos Aires, Nueva Visión.

DRUCAROFF, Elsa (2015) *Otro logos. Signos, política, discursos*. Bs. As., Edhasa

EPPS, Brad (2008) "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer" en *Revista Iberoamericana* Volúmen LXXIV, Número 225, Octubre-Diciembre 2008 Disponible en línea en : <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5216>
Fecha de acceso: 20 dic. 2018.

FACIO, Alda y FRIES, Lorena (2005) "Feminismo, género y patriarcado" en *Academia. Revista sobre enseñanza de Derecho de Buenos Aires* año 3 n° 6 pp. 259-294.

FAUR, Eleonor (2007) "Masculinidades" en GAMBA, Susana (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 203-205.

FLORES, val (2013) "Masculinidades de niñas: entre 'mal de archivo' y 'archivo del mal'" en *Chonguitas, masculinidades de niñas*, editado por Fabi Tron y val flores, 180-194. Neuquén: La Mondonga Dark.

FOSTER, David William (1997) *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*, Texas, University of Texas Press.

_____ (2005) "Masculinidades argentinas: Hombres de Silvio Fabrykant" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, N°. 9, págs. 87-98.

FRANCO, Jean (2008) "La violación: un arma de guerra", México, *Debate Feminista*, año 19 vol. 37 (abril, 2008) pp. 16-33. (Cuerpos sufrientes) Hay versión digital disponible en línea en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_02.pdf

FRASER, Nancy (2015) *Fortunas del feminismo. Traficantes de Sueños*, Madrid.

GARCÍA, Irenne (2016) "Crítica y teoría literaria feminista: una guía de lectura" en revista *Debate Feminista* se accede al documento en línea http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/009_21.pdf

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1989) "El espejo y la vampiresa: reflexiones en torno a la crítica feminista" en NAVARRO, M. y STIMPSON, C. (2001) *Nuevas direcciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

GOLUBOV, Nattie (2011) "La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas". *Revista Discurso, Teoría y Análisis* núm. 31. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales-Facultad de Filosofía y Letras. Versión digital en http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2013/05/Golubov_Lectoras_nomadas.pdf

_____ (2012a) "Teoría Feminista y estudios culturales" en Teresa Ochoa, Adriana (Comp.) *Tránsitos y umbrales de los estudios literarios*, México: Bonilla Artiga Editores, UNAM.

_____ (2012b) *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (2016, comp.) *Entre-dichos cuerpos. Coreografías de los géneros y las sexualidades* Ediciones Godot, Buenos Aires, 2016, ISBN ISBN 978-987-4086-08-2.

_____ y ROSTAGNOL, Susana (2013) "El cuerpo ausente: de la invisibilización a las demandas del derecho a decidir"; en VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades: La Ciencia y la Tecnología en las prácticas corporales, "El Cuerpo Descifrado", realizado en la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México DF, del 28 al 31 de Octubre del 2013.

_____ (2011) "Todo con la misma aguja: sexualidad, aborto y arte callejero" en Gutiérrez María Alicia (Comp.) Voces polifónicas: itinerarios de los géneros y las sexualidades, Editorial Godot, Buenos Aires.

HALBERSTAM, J. (2008) *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.

HERMAN, Diane (1984) "The rape culture" en *Women. A feminist perspective* 3rd edition Jo Freeman

http://homepage.smc.edu/delpiccolo_guido/soc1/soc1readings/rape%20culture_final.pdf

HERNÁNDEZ PIÑERO, Aránzazu (2007) "Cuerpo a cuerpo con Braidotti y Butler" en *Riff Raff: revista de pensamiento y cultura*, N° 34, 2007, págs. 91-100

HOLCOMBE, W. Daniel (2012) "Desarrollando una óptica *queer*: coloquio con David William Foster" *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 30, 2012, pp. 194-214. Project MUSE, <http://muse.jhu.edu/article/471783>

HOLLOWS, Joanne (2005) "Feminismo, estudios culturales y cultura popular" en revista *Lectora n 11* (2005) Traducción de Pau Pitarch. Original en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

INSAUSTI, Santiago y BEN, Pablo (2017) "¡Éramos tan diferentes y nos parecemos tanto! Cambios en las masculinidades hétero y homosexuales durante las últimas cuatro décadas en Argentina" en MARISTANY, José y PERALTA, Jorge (2017, comps.) *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*, La Plata: Edulp. pp. 29-48.

JONES, Amelia (comp.) (2010, Second edition) *The Feminism and the Visual Culture Reader*, New York, Routledge.

JUSTO, Marcelo (1998). Miedo sin nombre, primordial: la violación. Reportaje a Jules Mitchell. Diario *Página 12*, 25 de agosto. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-25/psico01.htm>

LA FURCIA, Ange (2016) "Los colores de las fantasías. Estudios sobre masculinidades en Colombia: crítica feminista y geopolítica del conocimiento en la matriz colonial" en *Revista colombiana de sociología*, Volumen 39, Número 1, p. 47-78. Disponible par consulta en línea [accedido 10 de diciembre 2018] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/56341>

LAMAS, Marta (2000) Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. Cuicuilco [en línea] 2000, 7 (enero-abril) : [Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2018] Disponible para consulta en línea : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>> ISSN 1405-7778

LAUDANO, Claudia (2006). "Género": te habíamos amado tanto.... en Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (31), 147-160. Consulta en línea http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042006000200008&lng=es&tlng=es.

_____ (2010) "Visibilidad mediática de la violencia hacia las mujeres: continuidades y cambios en Argentina (1983-2009)" en *Revista Derecho y Ciencias Sociales*. Octubre 2010. N°3. Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica. FCJyS.UNLP, pp. 88-110. Disponible el día 20 de enero 2019 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/15248>

LÓPEZ, Matías y QUIROGA BRANDA, Pablo (2011) "Discursos y sexualidad(es): algunos indicios y esbozos para una reflexión. Estudio de cuatro publicaciones gráficas" en *Question*, 1(32), UNLP. Disponible en línea el 18 de enero 2019 en <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1274>

LUNA, Lola (1996) *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona, Editorial Anthropos.

MAFFÍA, Diana (2007) "Epistemología Feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la Ciencia" en *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, enero-junio - Vol. 12- Nº 28. pp. 63-98 http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/2181

MALCUZYNSKI, Ma. Pierrette (1996) "Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista" en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 1, México, UNAM, pp. 23-43.

_____ (2006) "Yo no es un O/otro" en *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pp. 19-44 Instituto de Investigaciones Filológicas Distrito Federal, México. Disponible en línea en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045914001>

MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia y AGUADO-PELÁEZ, Delicia (2017) "La reapropiación de los cuerpos en *Orange is the New Black*" en *Investigaciones Feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, Vol. 8, Nº. 2 (Ejemplar dedicado a: Monográfico: Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo mainstream), págs. 401-413.

MASIELLO, Francine (2001) *El arte de la transición*, Buenos Aires, Editorial Norma.

MÉNDEZ, Mariela (2017) "El Teje: Primer Periódico Travesti Latinoamericano, o de cómo resignificar cuerpos que hablen y militen" en *Letras Femeninas* 42, no. 1 (Summer 2016): 143-55. Disponible para consulta el 18 de enero de 2018 en: <https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications/87/>

MILLS, Sara (2000) "Estilística feminista" en *Feminaria* Año XIII, Nos 24/25 (nov. 2000), pp. 1-15. HAY versión digital en <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria24-25.pdf>

MOI, Toril (1988) *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid. [Original, 1986; *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*.]

NEAD, Lynda (2013) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, (primera edición 1998) Traducción de Carmen González Marín, Alianza Editorial, España.

NOCHLIN, Linda (1971) "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?" en Cordero Reiman, K. y Saénz, I. (comps.) *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2007. 17-42.

OSBORNE, Raquel y GUASCH, Oscar (2003, comps.) *Sociología de la sexualidad*, CIS, Madrid.

OYARZÚN, Kemy (1992) "Género y etnia: acerca del dialogismo en América Latina" en *Revista Chilena de Literatura*, 41.

_____ (1993) "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico sexual", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIX.38

PERLONGHER, Néstor (1982) "Todo el poder a Lady Di" *Revista Persona* nº 12, hay versión digital en <http://www.herramienta.com.ar/content/todo-el-poder-lady-di>

POLLOCK, Griselda (1988) "Modernidad y espacios de la feminidad" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáez (2007, comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* pp 249-281.

_____ (1991) "Mujeres ausentes. (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)" en *Revista de Occidente*, ISSN 0034-8635, Nº 127 (Ejemplar dedicado a Fotografía) págs. 77-108 Artículo aparecido originalmente en *Critical Image*, Ed. Carol Squiers, Seattle, 1990.

RICHARD; Nelly (2009) "La crítica feminista como modelo de crítica cultural" en *Debate Feminista*, Vol. 40 (OCTUBRE 2009), pp. 75-85

RIVAS SAN MARTÍN, Felipe (2011) "Diga "queer" con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano" en CUDS-Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (ed.). *Por un Feminismo sin Mujeres*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales/CUDS, 2011, pp. 59-75.

- ROSA, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- ROSE, Gillian (2001) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres, Sage.
- RUIDO, María (2003) “¡Mamá...! Quiero ser artista” en Precarias a la deriva (2004) *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- SABSAY, Leticia (2011) *Fronteras Sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires, Paidós.
- SALOMONE, Alicia. (2007). “El dialogismo sexo - genérico en la crítica feminista latinoamericana” *Universum* (Talca), 22(2), 243-253. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200016>
- SCOTT, Joan (1986) “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en SCOTT, Joan (2008) *Género e Historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SEGARRA, Marta (2000) “Crítica feminista y escritura femenina en Francia” en ACINAS, Blanca (Coord.) *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX*. pp. 79-108. Burgos, Universidad de Burgos.
- SEGATO, Rita (2010) “1. La estructura de género y el mandato de violación” en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la Antropología, el Psicoanálisis y los Derechos Humanos*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 21-49.
- SERRANO HARO, Amparo 2007 Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos *Polis* [En línea], 17 | 2007, Publicado el 24 julio 2012, consultado el 04 diciembre 2018. URL: <http://journals.openedition.org/polis/4314>
- SMIRAGLIA, Romina (2015) Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el bromance como estrategia en Excursiones (de Ezequiel Acuña) en IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual n° 11, hay versión digital en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/753>
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2003) *Sexualidades. Teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- SVELITZA, Exequiel (2013) “Malvinas en el cine argentino: representaciones de la masculinidad en el relato cinematográfico de la guerra” en Revista Polifonía disponible en línea <https://www.apsu.edu/polifonia/v5/2015-svetliza.pdf>
- TRASFORINI, María Antonieta (2007) *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Universidad de Valencia, España.
- VIDAL ORTIZ, Salvador (2011) “Transmasculinidades y sexualidades ‘generizadas’ (gendered): cruzando la línea entre el trabajo de investigación y activismo con hombres trans” en Congreso Iberoamericano de masculinidades y equidad, CIME 2011, en Barcelona (7-8 de octubre de 2011).
- WEEKS, Jeffrey (2012) “Queer” en *Lenguajes de la sexualidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- WITTIG, Monique (1981) “No se nace mujer” en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: Egales pp. 31-44. Hay versión digital disponible en línea [consultado el 10 de diciembre de 2018] <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/monique-wittig-el-pensamiento-heterosexual.pdf>
- ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. y HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014) “Los Estudios de Género y la Teoría Fílmica Feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual” *Área Abierta*. Vol. 14, nº 3. Número monográfico “Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual”, noviembre 2014 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

-Estudios sobre lenguaje de historieta y análisis de cómics.

ACEVEDO, Mariela (2015) "Género y figuraciones nómades. La construcción discursiva de la flâneuse en "Custer" en revista de Signis 22 La historieta Coordinador: Oscar Steimberg, con la colaboración de Rocco Mangieri, Federico Reggiani y Laura Vázquez Hutnik. Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica. ISBN 978-987-3668-10-4

_____ (2016) "Crítica Cultural feminista e Historietas. Notas para una discusión" en GUTIÉRREZ, María Alicia (Comp.) *Entre-Dichos-Cuerpos. Coreografía de los géneros y las sexualidades*, Godot Ediciones, pp. 177-206.

_____ (2017) "Autoras de Fierro. Una aproximación a las "minas" que dibujan en una revista de historietas de los '80" en Revista Descentrada vol. 1 n°2 Disponible para consulta en <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe022/8627>

_____ (2018a) "Pasado y presente de autoras de historieta" en *Boca de Sapo* 26. Era digital, año XIX, Abril 2018. pp. 36-43. Disponible para consulta en línea el 15 de mayo de 2018 en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/prearticulos/n26/05MarielaAcevedo.pdf>

_____ (2018b) "Humor como espacio de dialogismo sexogenérico: Del canon y el contracanon a la constelación crítica" en *Revista Artemis*, vol. XXVI n° 1; jul-diez, 2018. pp. 29-52. Disponible en: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/42099/21714>

ACEVEDO, Mariela; BORGES, Gabriela; MAYOLA, Maira, SUPNEM, Katherine (2018) "Historieta feminista en América Latina: autoras de Argentina, Chile, Brasil y México" en *Revista Tebeosfera*. Tercera época, 6, Sevilla. Disponible para consulta en línea el 22 de febrero de 2018 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html

BERONE, Lucas (2009) "La segunda época de la revista *Fierro*. Notas para un análisis.", Conferencia presentada en X/2009 en Congreso de la Red de las Facultades de Cs. de la Com.-RedCom- Tucumán. Versión digital http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_segunda_epoca_de_la_revista_fierro_notas_para_un_analisis.html

_____ (2011) La fundación de un discurso sobre la historieta argentina: De la "Operación Masotta" a un campo en dispersión. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2012) "Historieta, discurso político y narración. La revista *Fierro*, entre dos épocas" en BERONE, L. y REGGIANI, F. (eds.) *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información.

_____ (2013): "Fierro vs. Skorpio en los años ochenta: la historieta contemporánea en cuatro dimensiones". En S. Gago, I. Lomsacov y R. von Sprecher (eds.), *Recuerdos del presente. Historietas Argentinas Contemporáneas*, pp. 13-27, Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información (UNC).

_____ (2016) "La historieta argentina y los relatos del trauma. El caso Malvinas" en Miguel Hernández Communication Journal, [S.l.], n. 7, may. 2016. ISSN 1989-8681. Disponible en: <http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=133>>. Disponible el 20 de enero de 2018.

_____ (2017): "De las tapas de *Fierro*", en revista *Tebeosfera*. Tercera época, 4, Sevilla. Disponible en línea el 09/XII/2018 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/de_las_tapas_de_fierro.html

BLEJMAR; Jordana (2016) Sobre el síndrome Guastavino en Revista Afuera <https://livrepository.liverpool.ac.uk/73/1/Afuera16.Blejmar.pdf>

BORGES, Gabriela (2014) *"Encuentre su Clitoris". Observaciones sobre una revista de historieta de género en Argentina*. Tesis para optar por la Maestría en Antropología Social y Política-Facultad Latinoamericana De Ciencias Sociales. Disponible en línea en el repositorio de FLACSO en <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8588#.V3luwbh97IU>

BRANGERI, Mariano (2017) "La pre-adolescencia de la historieta argentina" en *Revista Kamandi* en <http://www.revistakamandi.com/2017/02/06/bestias-negras-de-la-historieta-j-c-quattordio/>

BURKART, Mara (2017) *De Satiricón a HUM@. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila.

_____ (2018) Claire Bretécher en la revista HUM@ (1979-1984) (O cómo hacer para que el humor gráfico argentino deje de ser una cuestión de hombres) en *Revista Artemis* vol. XXVI nº 1; jul-dez, 2018. pp. 6-28.

CERRA, Mariel (2012) "La representación de la mujer en la tira Barrio Chino (1989) de Martini y Maitena" en *TEBEOSFERA*, 9, Sevilla. Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/la-representacion-de-la-mujer-en-la-tira-barrio-chino-1989-de-martini-y-maitena.html>

CIBOTTI, Ema (1993) "El Mosquito de Enrique Stein, un ejemplo de periodismo faccioso en la década del 80", Ponencia presentada en las 4tas Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Mar del Plata, 1993, mimeo.

CORTIJO TALAVERA, Adela (2011) "Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta 'comic femenino'" en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 221-238. Versión digital <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/1378>

_____ (2016) "Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de 'Ah! Nana'" *Diablotexto Digital*, Nº. 1, 2016, págs. 139-167. Hay versión digital en <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>

DE LEONE, Lucía (2016) "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas" en *Cuadernos de Literatura* Vol. XX nº40 • julio-diciembre 2016 Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

DE SANTIS, Pablo (1992) *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena.

_____ (1993) *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

_____ (1998) *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires: Paidós.

_____ (1998b) "El comisario y el león" en *Evaristo*, Buenos Aires, Colihue.

DÍAZ, Luciana (2004) *La revista Humor como forma de resistencia frente a la última dictadura militar (1976-1983)*, Tesis para optar por la Maestría en Periodismo de la Universidad de San Andrés.

DI MEGLIO, Gabriel; FRANCO, Marina; SILVA ARAS, Silvina (2005) "La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la revista *Fierro*" en *Entrepasados. Revista de Historia*, p. 97 - 115, Buenos Aires.

FAVARO, Alice (2017) *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*, Buenos Aires, Biblos.

FAZIO, Nicolás (2012) "La Historia en la Historieta. La revista *Fierro* (1984) y la representación de la Guerra de Malvinas" en *Aletheia*, volumen 2, número 4, julio 2012. Disponible el 20 de enero de 2018 en <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/pdfs/Fazio-ok.pdf>

- FERMAN, Claudia (1994) *Política y posmodernidad*, Buenos Aires, Almagesto.
- FOSTER, David William (1989) *From Mafalda to Los Supermachos: Latin American Graphic Humor as Popular Culture*, Lynne Rienner Publishers Inc, Boulder, CO.
- _____ (2016) *El Eternauta, Daytripper, and Beyond: Graphic Narrative in Argentina and Brazil*, Austin: University of Texas.
- GASCA, Luis y GUBERN, Roman (2012) *Enciclopedia erótica del cómic*, Sevilla, Cátedra.
- GARCÍA, Sergio (2004) *Anatomía de una historieta*. Madrid, Sinsentido.
- GENÉ, Marcela y MALOSETTI COSTA, Laura (eds.). (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- GLASCOCK, Jack y PRESTON-SCHRECK Catherine (2004) "Gender and Racial Stereotypes in Daily Newspaper Comics: A Time-Honored Tradition?" en *Sex Roles*, Vol. 51, Nos. 7/8, October 2004, pp 423-431.
- GOCIOL, Judith y ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
- GOCIOL, Judith (2018) "La historieta argentina: más vidas que los gatos" en MONTELEONE, Jorge (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina 12: Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, EMECÉ Editores.
- GROENSTEEN, Thierry (2007) *The System of Comics*, Mississippi, University Press Of Mississippi.
- GUBERN, Roman (1972) *El lenguaje de los cómics*, Península, Barcelona.
- HÉRODY, Dominique (2015): "Alack Sinner: Encuentros y recuerdos", en 9e art. *Les Cahiers du Musée de la Bande Dessinée*, 3, Angulema. Disponible en línea el 12/IV/2019 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/alack_sinner_encuentros_y_recuernos.html
- IGAL, Diego (2013) *Hum@. Nacimiento auge y caída de la revista que superó la mediocridad general*, Buenos Aires, Editorial Marea.
- ITKIN, Silvia (1988) "Mujeres humoristas: Hacia una sonrisa sin sexismo" en *Feminaria #2*, Buenos Aires.
- IZQUIERDO RODRÍGUEZ, Sandra (2011) *El cómic en perspectiva de género. El genio creador Francisco Ibáñez*, Tesis para optar por el título de Master en Estudios Interdisciplinarios de Género y Políticas Públicas, Universidad de Salamanca. Disponible en <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/99293>
- JUSZKO, Paulina (2000) *El humor de las argentinas*, Buenos Aires, Biblos.
- LACAPRA, Dominick (2008) "Fue la noche después de Navidad: Maus, de Art Spiegelman" en *Historia y memoria después de Auschwitz*, Bs As: Ed Prometeo.
- LATXAGUE, Claire (2018) "Dora de Minaverry. Itinerarios de una heroína trans" en *Babel. Littératures plurielles* p. 215-232. Disponible en <https://journals.openedition.org/babel/5305>
- LLADÓ, Francesca (2001) *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)* Barcelona: Glénat.
- LEVÍN, Florencia (2013) *Humor Político en Tiempos de Represión. Clarín 1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- L'HOESTE, Héctor Fernández y POBLETE Juan (edits. 2009) *Redrawing the Nation National Identity in Latin/o American Comics*, Palgrave McMillan, USA.
- MANGIERI, Rocco (2008) "Entre cuadros: cronos y toposintaxis a través del cómic contemporáneo" en *Revista Digital Universitaria*, Volumen 9 Número 6/ Junio, 2008, México. Versión digital <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art37/art37.pdf>

MARTIGNONE, Hernán y PRUNES; Mariano (2008) *Historieta a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*, Buenos Aires, Librería Ediciones.

MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y política. Un estudio de tres publicaciones de humor político*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba.

MASARAH, Elena (2015) "Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición", en *CuCo: Cuadernos de cómic*, nº 5 (2015), pp. 54-75 Hay versión digital en

http://cuadernosdecomic.com/docs/revista5/cuando_dibujar_es_politico_historiografia_y_memoria_de_las_autoras_de_comic_en_la_transicion_elena_masarah.pdf

_____ (2016) "Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo" *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (1), 77-88 Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/filanderas/article/view/1507/1301>

MASOTTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Ediciones Paidós.

MCCAUSLAND, Elisa (2009) "Las chicas son eternas. Roles de género en *The Sandman*" en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, p.628-638.

MERINO, Ana (2001) "Women in Comics: A Space for Recognizing Other Voices" en *The Journal Comic* nº237 September, 2001 p. 44-48

_____ (2002) "Dolor doméstico en los cómics" en *Cárcel de amor. Relatos culturales de la violencia de género*, pp. 152-157 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_____ (2003) *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

_____ (2016) "El eje femenino americano y la consolidación de sus miradas" en MCCAUSLAND, Elisa y BERROCAL, Carla (coords) *Presentes: autoras de tebeos de ayer y hoy*, AECID, Madrid.

MILLER, Ann (2007) *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* Intellect Books, The University of Chicago Press, USA

MUÑOZ, Josune (2016) "Debe haber algún filtro para que no se publiquen los materiales que fomentan y glamurizan la violencia contra las mujeres" en *Afcar Media*. Disponible en <https://afcarmedia.com/2016/02/21/josune-munoz-debe-haber-algun-filtro-para-que-no-se-publiquen-los-materiales-que-fomentan-y-glamurizan-la-violencia-contra-las-mujeres/>

NEVELEFF; Julio (2014) *Con las historietas se come, se cura y se educa. Revistas argentinas 1983-1993*, Mar del Plata, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

PEREZ SANCHEZ, Gemma (2011) "El humorismo gráfico de Maitena Burundarena: de lo local a lo global; de los estereotipos a la subversión" en *Revista Iberoamericana* Vol. LXXVII, Núm. 234, Enero-Marzo 2011. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6788/6962>

RAMÍREZ, Juan Antonio (1975) *El cómic femenino en España*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

REGGIANI, Federico (2003) "Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina, en *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año 2, nº11, marzo 2003, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

_____ (2005) "Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática" en ROMMENS, Aarnoud (2005) *Camouflage Comics: Dirty War Images*.

_____ (2008) "De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001". Ponencia presentada en el III Foro de Investigación e Intervención Social. Córdoba, lunes 24 y martes 25 de noviembre de 2008. Escuela de Ciencias de la Información – Universidad

Nacional de Córdoba. Disponible en línea [consultado el 10 de diciembre de 2018] <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggian>

_____ (2009) “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)” Publicado en: Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Raquel Macciuci (dir.). La Plata: Facultad de Humanidades. UNLP, 2009. Disponible en línea [consulta 10 de diciembre 2018] <https://historietasargentinas.wordpress.com/2009/03/31/25-ni-literatura-ni-cine-puesta-en-pagina-y-enunciacion-en-historieta-a-partir-de-algunas-lecturas-de-fernando-de-felipe-federico-reggiani/>

_____ (2012) “La única verdad es la realidad»: apuntes sobre la noción de «historieta realista” en *Cultura, lenguaje y representación* revista de estudios culturales de la universitat jaume i vol. x \ 2012, pp. 129-137 Disponible en <http://www.revistes.uji.es/index.php/clr/article/view/344/302>

ROBBINS, Trina & Catherine, YRONWODE (1983) *Women and the Comics*, New York, Eclipse.

SASTURAIN, Juan (1995). *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.

_____ (2013) *Breccia, el viejo. Conversaciones con Juan Sasturain*, Buenos Aires, Colihue.

SAXE, Facundo (2012) “Condomes asesinos y sexualidad disidente: La heteronormatividad jaqueada por lo *queer* en el ciclo 'Kondom des grauens de Ralf König” en Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012.

_____ (2018) “Memoria *queer* e historieta anal: cuando el cómic nos abre el culo (y nos gusta)” Vº Jornadas CInIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades Desarmar las violencias, crear las resistencias, La Plata; Año: 2018;

_____ (2018b) “La trampa mortal: derivas maricas de la disidencia sexual en la producción de conocimiento científico al recuerdo infantil de un beso” en *Etcétera* revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH / Nº 3 - Año 2018 / www.revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/

SCOLARI, Carlos (1999) *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*, Buenos Aires: Colihue.

STEIMBERG, Oscar (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*, Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2013) *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

TURNES; Pablo (2018) *Alack Sinner. El exilio de las formas*, Buenos Aires, Tren en Movimiento.

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

VARILLAS, Rubén (2009) *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla, Viaje a Bizancio Ediciones.

VAZQUEZ, Laura (2008) “Tiempo varado. Historieta, arte y cultura en la Argentina del siglo XX”, en Kozak, Claudia (2008, comp.) *Deslindes...* versión digital de artículo en Tebosfera <https://www.tebosfera.com/documentos/tiempo-varado-historieta-arte-y-cultura-en-la-argentina-del-siglo-xx.html>

_____ (2009) “En el comienzo hay un muerto...’: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana” en *Diálogos de la Comunicación*, N°78. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS)

_____ (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

_____ (2011a) “Channel N°5” en *Fierro* n° 52 Febrero 2011, Buenos Aires, Ed. La Página.

_____ (2011b) “Eros, suma y circunstancia” en *Tebeosfera* http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/eros_suma_y_circunstancia.html

_____ (2012) *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires, Agua Negra.

VIDAL-FOLCH, Ignacio, DE ESPAÑA, Ramón (1996) *El canon de los cómics*, Barcelona, Glénat.

VILA, María Carmen (2009) “La mujer objeto y sujeto en el cómic” avance de tesis en *Cuadernos de Pedagogía/TOTEM*, Madrid.

_____ (2012) “Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo” en *Historietas. Revista de Estudios sobre Historietas* n°2 pp. 99-106

VINELLA, María (2004) “Comics y *gender*. Nuevas creatividades: el contra-diseño y el contra-cómic” en ARRIAGA FLORES, Mercedes (ed., 2004) *El Espejo de la Cultura: Mujeres e Íconos femeninos*, Andalucía, Arcibel Editores.

VON SPRECHER, Roberto (2005)

_____ (2009) “Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía” en *Diálogos de la Comunicación*, N°78, Enero - Julio 2009

WILLIAMS, Jeff (1998) “Homosexuality and Political Activism in Latin American Culture: An Arena for Popular Culture and Comix” en *Other Voices*, v.1, n.2 (September 1998) Versión digital <http://www.othervoices.org/1.2/jwilliams/comix.php>

FUENTES PERIODÍSTICAS

ACCORSI, Andrés (2017) “Concursos: ¿para qué?” en *Comiqueando Online* <http://www.comiqueando.com.ar/columnas/zona-de-polemicas/concursos-para-que/>

AGUIRRE, Osvaldo (2016) “El intocable” en el Suplemento RADAR de *Página 12* del 28 de agosto de 2016, disponible en línea <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11752-2016-08-28.html>

KAIRUZ, Mariano (2006) “La vuelta de Fierro”, *Radar* 5/11/2006 *Página 12*

_____ (2009) “Final Caja Negra”, En Suplemento Radar de *Página 12* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5348-2009-06-07.html>

MÁXIMO, Matías (2015) “Tras su manto de neblinas” En Suplemento SOY de *Página 12* el 2/04/2015 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3924-2015-04-05.html>

MELO, Adrián (2012) “De la amistad como forma de vida”, en *Página 12* de 22/11/2012 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2719-2012-11-23.html>

MICHELETTTO, Karina (2014) “Cuentos en forma de viñetas” en *Página 12* del 30 agosto, 2014 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-33208-2014-08-30.html>

ORTIZ, Lautaro (2011) “Cuando las mujeres reivindican su lugar” en *Página 12* el 11/02/2011 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-20740-2011-02-11.html>

_____ (2012) “Una imagen fortalecida por la memoria” en *Página 12* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-24885-2012-04-13.html>

SASTURAIN, Juan (2011) “Meneses, policía de papel y hueso” en *Página 12* del 18 de abril de 2011, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166475-2011-04-18.html>

_____ (2014) “El Tomi: Soberbias manualidades” en *Página 12*, 10 de marzo de 2014, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-241436-2014-03-10.html>

TREROTOLA, Diego (2007) “Chica de tapa” entrada en su blog personal <https://invenciblevulnavia.blogspot.com/2007/08/>

_____ (2017) “Amores rayados” en Suplemento SOY de *Página 12* el 21/07/2017 en <https://www.pagina12.com.ar/51393-amores-rayados>

VALENZUELA, Andrés (2009) “El entusiasmo y el talento como combustible esencial” y “Un vistazo a lo que vendrá”, en *Página 12*-Espectáculos viernes 9/10/2009 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-15570-2009-10-09.html>

VEIGA, Gustavo (2011) “El héroe que resultó represor” en *Página 12* del 10/07/11; <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-171908-2011-07-10.html>

BLOGS DE CONSULTA

Grupo de Estudios de Córdoba <https://historietasargentinas.wordpress.com>

Tebeosfera <https://www.tebeosfera.com/>

Cuadernos de Comic CU CO <http://cuadernosdecomic.com/>

Revista Kamandi <http://www.revistakamandi.com>

La bitacora de Maneco <http://labitacorademaneco.blogspot.com>

Reseñas de A. Accorsi <http://365comicsxyear.blogspot.com/>

Reseñas de H. Martignone <https://sobrehistorieta.wordpress.com/>

Novedades de A. Valenzuela <https://avcomics.wordpress.com>

Diego Agrimbau <http://diegoagrimbau.blogspot.com/>

Reseñas de P. Dragicevic <http://alrescatecomics.blogspot.com/>

Proyecto sobre Zines (archivo) <https://zineramania.wordpress.com/>

Sonrisas argentinas <http://sonrisasargentinas.blogspot.com/>

Mil Plumines <https://milpluminesargentinos.wordpress.com/>

Historieteca <http://www.historieteca.com.ar/>

Viñetas Sueltas <https://vinetas-sueltas.com.ar/>

Archivo de Historietas Nacionales Telam <https://www.recursosculturales.com/historieta-argentina-archivo/>

Ouroboros <https://ouroboros.world/>