



**Tipo de documento: Tesis de Doctorado**

**Título del documento: La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1993)**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Pablo Turnes**

**Laura Vazquez, dir.**

**Marcela Gené, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2016**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Pablo Turnes

**La excepción en la regla:  
La obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1993)**

(Volumen I de II)

Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora: Laura Vazquez

Co-directora: Marcela Gené

Buenos Aires

2015

RESUMEN: La hipótesis de esta tesis tiene como objetivo indagar en la obra de Alberto Breccia (Montevideo, 1919 – Buenos Aires, 1993), específicamente en el período que abarca desde 1958 hasta 1993, la cual se presenta tanto como un corpus autoral y artístico, como un legado ético construido a partir del trabajo como parte del *artesanado industrial*. De esta manera, la obra rastreada a través de ese corpus presentaría dimensiones complejas, difícilmente reductibles a algún tipo de esquematismo, pero al mismo tiempo sin poder escapar completamente de él, dado que está en su constitución histórica como objeto de la cultura popular. El estudio de esta obra implica tener en cuenta, por un lado, el devenir de una serie de situaciones y procesos dentro de la cultura popular argentina. Por otro lado, el resultado de decisiones personales y vitales por parte de un autor en un medio de la cultura de masas. Si la historieta es uno de los lenguajes modernos desarrollados durante el siglo XX, leer desde la perspectiva de un autor como Breccia sería una manera particular de entender parte de la historia cultural argentina contemporánea.

¿Es posible, entonces, encontrar en la obra de Alberto Breccia una experiencia estética de la historieta, entendiendo por esto nuevas formas de lectura, nuevas posibilidades de comprensión de la experimentación plástica y artística dentro de la producción industrial, dados por la relación entre los lectores/consumidores y el objeto y la capacidad de reapropiación del sentido en dicha relación? Indagar la obra de Alberto Breccia supone recorrer una serie de trabajos divididos entre *encargos* – es decir, un trabajo a pedido y por un salario -; y los trabajos *experimentales* – aquellos que tensionan los límites del lenguaje de la historieta sin salirse de ese mercado específico -.

La complejidad estriba en comprender que una categoría no necesariamente anula a la otra: buena parte de la obra supuso un encargo editorial y al mismo tiempo un desafío artístico para su autor – excepto en aquellas historietas o ilustraciones donde es claro el estricto criterio profesional por sobre el artístico -. La excepción presentada por Breccia está relacionada con la puesta en tensión constante de esa paradoja, en la toma de riesgos en principio innecesarios para la lógica industrial, finalmente fundadores de nuevas formas de leer *en y desde* la historieta.

ABSTRACT: The hypothesis of this project is to demonstrate how the work of Alberto Breccia (Montevideo, 1919 - Buenos Aires, 1993), specifically in the period 1958-1993, would be both an authorial and artistic corpus as an ethical legacy built from the work as part of the *industrial craft*. Thus, popular culture and its possibilities - tracked through the body of work - would present complex dimensions, hardly reducible to its schematism but at the same time unable to escape from it completely, since it is intertwined in its historical constitution. The study of this work would be, on the one hand, the evolution of a series of situations and processes within Argentine popular culture. On the other hand, it would also be the result of personal and vital decisions by an author in a mass culture medium. If comics are one of the modern languages developed during the twentieth century, reading it from the perspective of an author like Breccia would present a particular way of understanding the cultural history of contemporary Argentina.

Is it possible, then, to find in the work of Alberto Breccia an aesthetic experience of comics, meaning new ways of reading, understanding new possibilities of plastic and artistic experimentation within the entertainment industry, made possible by the connection between readers/consumers, the product and their ability to re-appropriate particular meanings within that relationship? To research the work of Alberto Breccia means to go through a series of works, some of them done as an *assignment* - that is, as a paid labor -; and some of them performed as *experimental* - those that stress the limits of comics language without completely leaving that specific market -.

In that tension it would be conjugated much of the controversies and contradictions of the processes of Modernity (the high and the low, the image and the word, masculine and feminine, original and reproduced, the center and the periphery); factors that go through Breccia's work and allow it to be considered a testimony of his attempts to resolve them and radicalize them at the same time.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>Introducción</b> .....	4
1. De <i>Sherlock Time</i> a <i>El Eternauta</i> . La historieta en tiempos de crisis (1958-1971)	
1.1 <i>Sherlock Time</i> : en picada hacia arriba .....	18
1.2 <i>Mort Cinder</i> : cuando morir duele. ....	35
1.3 Las cenizas de <i>Vito Nervio</i> (un epitafio para la historieta). ....	57
1.4 <i>Richard Long</i> , 1967. Antes y después ¿nada? .....	63
1.5 Oscar Masotta: la historieta ha muerto...que viva la historieta .....	78
1.6 <i>Vida del Che</i> , segundos incendios. ....	90
1.7 El <i>affaire Eternauta</i> o los límites de un lenguaje. ....	113
1.8 Los sesentas: ¿la década perdida?.....	125
2. El tiempo del autor o sobre cómo escapar de la historieta sin salir de ella (1971 – 1980)	
2.1 Haedo-Europa, ida y vuelta.....	136
2.2 Los <i>Mitos de Cthulhu</i> , la historieta imposible. ....	146
2.3 Mataderos (siempre se vuelve al primer amor).....	156
2.4 <i>Breccia Negro</i> : el testimonio de un autor. ....	168
2.5 Fábulas para grandes en el país del horror.....	175
2.6 <i>Buscavidas</i> o la atracción del abismo .....	192
2.7 El ciclo de Poe .....	211
2.8 El humorista sangriento .....	234
3. La excepción en la regla (1984-1993)	
3.1 <i>Perramus</i> , un ajuste de cuentas.....	244
3.2 Clásico y moderno: de la refundación a la decepción.....	259
3.3 La literatura, ese objeto del deseo.....	267
3.4 Fin de juego: Breccia gana la partida.....	281
<b>Conclusiones: La lógica del tripero</b> .....	290
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	298

## Introducción

La hipótesis de esta tesis tiene como objetivo indagar en la obra de Alberto Breccia (Montevideo, 1919 – Buenos Aires, 1993), específicamente en el período que abarca desde 1958 hasta 1993, la cual se presenta tanto como un corpus autoral y artístico como un legado ético construido a partir del trabajo como parte del *artesanado industrial*. De esta manera, la obra rastreada a través de ese corpus presentaría dimensiones complejas, difícilmente reductibles a algún tipo de esquematismo, pero al mismo tiempo sin poder escapar completamente de él, dado que está en su constitución histórica como objeto de la cultura popular. El estudio de esta obra implica tener en cuenta, por un lado, el devenir de una serie de situaciones y procesos dentro de la cultura popular argentina. Por otro lado, el resultado de decisiones personales y vitales por parte de un autor en un medio de la cultura de masas. Si la historieta es uno de los lenguajes modernos desarrollados durante el siglo XX, leer desde la perspectiva de un autor como Breccia sería una manera particular de entender parte de la historia cultural argentina contemporánea.

¿Es posible, entonces, encontrar en la obra de Alberto Breccia una experiencia estética de la historieta, entendiendo por esto nuevas formas de lectura, nuevas posibilidades de comprensión de la experimentación plástica y artística dentro de la producción industrial, dados por la relación entre los lectores/consumidores y el objeto y la capacidad de reapropiación del sentido en dicha relación? Indagar la obra de Alberto Breccia supone recorrer una serie de trabajos divididos entre *encargos* – es decir, un trabajo a pedido y por un salario -; y los trabajos *experimentales* – aquellos que tensionan los límites del lenguaje de la historieta sin salirse de ese mercado específico -.

La complejidad estriba en comprender que una categoría no necesariamente anula a la otra: buena parte de la obra supuso un encargo editorial y al mismo tiempo un desafío artístico para su autor – excepto en aquellas historietas o ilustraciones donde es claro el estricto criterio profesional por sobre el artístico -. La excepción presentada por Breccia está relacionada con la puesta en tensión constante de esa paradoja, en la toma de riesgos en principio innecesarios para la lógica industrial, finalmente fundadoras de nuevas formas de leer *en y desde* la historieta.

Es posible rastrear transmigraciones de elementos e influencias específicas desde el campo de la plástica, del campo literario, cinematográfico y gráfico que Alberto Breccia utilizó deliberadamente para experimentar desde dentro del campo historietístico, sin dejar de ser a su vez un trabajador asalariado. No hay tal cosa como la autonomía artística para un autor de

historietas. Sin embargo, es hacia el interior del medio donde el oficio básicamente artesanal pero con proyecciones masivas adquiere características únicas al escapar al estereotipo del género y convertirse en excepción. En este proceso se conformarían experiencias que contribuirían al debate de los problemas del arte del siglo XX: un arte que sea masivo.

Breccia atravesó lo que podemos considerar como el devenir histórico de la industria cultural argentina del siglo XX. Desde sus comienzos a mediados de la década de 1930 hasta su muerte en 1993, una sucesión de ciclos de altas y bajas obligó a los autores/trabajadores de esa industria a tomar diferentes estrategias para poder sobrevivir. El caso de Breccia es extremo por sus decisiones formales y vitales, a tal punto que no sólo revela las tensiones hacia dentro de un sistema de entretenimiento, sino también la íntima ligazón entre vida y obra de un autor asalariado.

Un factor que recorre toda la tesis es la necesidad de analizar desde fórmulas no necesariamente contradictorias – o en todo caso, desafiando lo que en principio sería una contradicción – sino más bien como tensiones complementarias: Arte/Mercado, Artista/Asalariado, Imagen/Texto, Guionista/Dibujante, Intelectual/Trabajador, etc. La misma historieta es un lenguaje híbrido que incluye sin descartar – a la manera vanguardista del arte – recursos y estilos diferentes, a menudos sublimados desde los géneros narrativos y el esquematismo conceptual. Es en Breccia donde la ruptura radical y crónica *de* y *en* su obra adquiere dimensiones inéditas para un medio como la historieta. De alguna manera, ese recorrido condensa tensiones y antagonismos propios y contextuales. El recorte temporal apunta justamente a poder ordenar cronológicamente las mutaciones autorales al mismo tiempo que las situaciones del contexto laboral, de la industria y del campo donde esa obra circulaba y para la que había sido producida.

También cabe señalar que ya desde finales de la década de 1950, cuando la crisis de las publicaciones periódicas se hacía notar, comenzaron los contactos con editoriales europeas que marcarían incluso hasta el día de hoy la lógica del historietista: trabajar desde su contexto local para un mercado europeo y global. ¿Cómo afectó esto la obra de Breccia? ¿En qué medida le permitió experimentar, llevando por otros caminos, su propia obra, y en qué medida permitió revisar lo producido anteriormente desde otra mirada? Esa tensión entre lo producido y el público para el que se produce permitió a algunos autores filtrar y construir discursos de resistencia, denuncia y experimentación que por las circunstancias políticas y económicas no tenían espacio

suficiente o siquiera existente para ser producidas localmente, pero fueron muchas veces publicadas en revistas nacionales.

La construcción de una trama alternativa a la trama formal postula a la historieta como un lenguaje crónicamente metatextual – es decir, revelándose a sí misma en su auto-referencia como relato -. Los trabajadores también construyen su relato como autores, las grietas de la censura editorial y estatal permiten el paso del entretenimiento que acarrea otros mensajes – si se saben leer, decodificando no sólo los códigos internos del lenguaje historietístico sino el uso más o menos político que puede hacerse de ellos -.

En resumen, Alberto Breccia no fue un autor político ni de denuncia, sin embargo podemos encontrar esos elementos en su obra. Esto contribuye a complejizar la cuestión: ¿qué posibilidades de llevar mensajes, de construir otros relatos, de desenmascarar sosteniendo un disfraz, existen al interior de la industria cultural? Desde esta tesis se propone una respuesta posible, la cual se hallaría en la indagación de aquellos ejemplos que extreman las posibilidades y ponen a prueba los límites de las formas, las constricciones, los lenguajes y las capacidades de los públicos y los sujetos de la sociedad de masas. Alberto Breccia y su obra son, en ese sentido, una excepción en la regla: la ruptura radical que señala otro camino antes que la salida inexistente o imposible del sistema.

Desde el planteo formal de la tesis, se eligió desarrollarla en tres bloques delimitados temporalmente, en relación a ciertos acontecimientos que podían ser interpretados como suficientemente definitivos para marcar un quiebre y el pase a otra etapa. En el primer capítulo, “De *Sherlock Time* a *El Eternauta*. La historieta en tiempos de crisis (1958-1971)”, se retoma desde nuestro objeto de investigación la crítica realizada por Laura Vazquez respecto a la construcción de una “Época Dorada” de la historieta nacional, lectura retrospectiva marcada por las necesidades políticas e ideológicas a partir de los primeros años de la década de 1970 y reafirmado desde la post-dictadura. El caso de Breccia es significativo, incomparable e irreductible. La pregunta es ¿qué hace un autor de historieta cuando cree que la historieta como industria se ha acabado?

Los primeros ejemplos que podemos considerar como *autorales* se cristalizaron cuando la industria zozobraba, sumado a la crisis familiar y laboral de Alberto Breccia. Es decir, al no existir ese horizonte predecible de la bonanza editorial, sólo quedaba componer aquello que el deseo y la necesidad imponían. *Mort Cinder* (1962-1964) es, en ese sentido, la culminación de

una carrera que había cruzado tres décadas, y que dejaba como epílogo una obra magistral que ya no tenía lugar en la realidad de una industria cultural en decadencia, que debía concluir para poder despedirse de ese pasado sabiendo que por delante sólo quedaba la incertidumbre.

La vuelta de Alberto Breccia a la historieta se produjo brevemente en 1966, para retomarla ya definitivamente a partir de 1968 con la biografía gráfica *Vida del Che Guevara*, junto a su hijo Enrique y Héctor Oesterheld. Ese manifiesto político fue publicado por Jorge Álvarez el mismo año que Oscar Masotta y Enrique Lipszyc inauguraron la I Bienal Internacional de la Historieta en el Instituto Di Tella. ¿Cómo era posible que la historieta deviniera objeto académico cuando ya no existía? Esta paradoja dispara la necesidad de revisar la década desde una perspectiva distinta, en su interlocución intelectual con una retrospectiva de época politizada.

Las dos excepciones en su regla (Breccia/Masotta) intentaron ese diálogo imposible y evidenciaron esos *lugares otros* desde los que un mismo contexto puede ser entendido y vivido. La reivindicación legitimadora chocó contra su época: la experiencia del Di Tella duró poco más que eso, y Breccia seguía siendo un trabajador en relación de dependencia sin espacio para la producción plástica que deseaba. El experimento abortado desde la revista *Gente* contra el *Eternauta* revisitado por Breccia y Oesterheld, la biografía de Eva Perón por encargo, y finalmente un álbum de figuritas guionizado por Oesterheld – su otro interlocutor - mostraron el límite de las posibilidades autorales en Argentina. Sin embargo, esa potencia acumulada en busca de distinción encontraría poco después su reencauzamiento en y desde Europa.

De esta manera, la crisis de la industria editorial en la década de 1960 implicó una serie de causas cuyo efecto desestabilizador produjo un reacomodamiento en la división del trabajo dentro de la gráfica: el capital se desplazó hacia Europa y la mano de obra tuvo que adaptarse a ese flujo – trabajo de exportación, radicación en el exterior, exilio -. Desde el análisis de obras como ésta pueden verificarse otras dimensiones de ese fenómeno más allá de su naturalización como producción dependiente y periférica.

La década de 1960 habría preparado, con todas sus dificultades y decepciones, a una nueva generación de historietistas. Así, contribuirían a mostrar otras posibilidades de un lenguaje desarrollado exclusivamente en la sociedad industrial – aunque no siempre reducible a su dimensión mercantil -. Una lección ganada a fuerza de miles de horas-hombre, que permitieron subsistir y aprender – no sin ingratitud – reinventando formas de imaginar, contar y leer.



Para el segundo capítulo, “El tiempo del autor o sobre cómo escapar de la historieta sin salir de ella (1971 – 1984)”, vemos cómo la década de 1970 puso en evidencia la potencia de Breccia como artista de un medio que no puede escapar de un lenguaje. La tensión entre experimentación plástica y narración para un público masivo produjo con *Los Mitos de Cthulhu* - adaptación de varios relatos de H. P. Lovecraft – un punto de referencia; un trabajo que sólo podía parecerse a sí mismo, girando en torno a varios registros de lo *irrepresentable*, el desafío del artista.

Así, éste puede considerarse como el primer trabajo hecho por impulso experimentador antes que por una obligación contractual – y sin H. G. Oesterheld, su guionista desde mediados de la década de 1950 -. El resultado fue una obra densa, radical, que tenía como objetivo ir más allá de aquello que significaba hacer historieta. El resto de la década será un campo de profundización de los intereses plásticos, en su relación con los aspectos formales específicos de un lenguaje, pero también e inevitablemente con una lectura del tiempo político y de la situación laboral de exportación. Se produciría una ecuación particular: en ese tránsito de la producción narrativa que circula por Europa – principalmente Italia, pasando a Francia y a España – pero también por algunas publicaciones locales - con poca continuidad – hay una retroalimentación que permite entender la lógica del arte de Breccia desde una estrategia de reappropriación cultural y redimensionamiento político.

Autores como Edgar Allan Poe, Giovanni Papini, Horacio Quiroga, Robert Louis Stevenson; o las fábulas infantiles europeas, son desplazados de su sentido literario hacia el gráfico, y en las decisiones de cómo presentar eso que se cuenta habría una decisión tanto política como ideológica. No se trataría de un pronunciamiento manifiesto necesariamente, sino más bien de otorgarle al lector las posibilidades de repensar eso mismo que le estaba siendo mostrado desde un rol activo y por qué no, cómplice.

Un segundo factor es clave en la definición del viraje de la obra de Breccia en esta década: la memoria. La recreación fragmentaria, neblinosa y sombría de Mataderos como espacio de la acción remite a recuerdos de la niñez vivida en ese barrio. No hay nostalgia sino más bien el aprovechamiento de un espacio propio para reconstruir un lugar donde lo terrible puede ser señalado y mostrado tanto como los extraños momentos de belleza – y color -.

La publicación en 1978 de *Breccia Negro*, una compilación de lujo editado por Récord, donde una selección de lo que el autor consideraba como puntos altos en su carrera era presentada bajo el sello autoral marcó un punto de llegada a una nueva etapa creativa. Una

década había pasado desde su vuelta al medio, y su lectura ya transformaba su obra y la manera en que podía ser leída, interpretada y valorada.

Finalmente, el tercer capítulo “La excepción en la regla (1984-1993)”, tiene en cuenta el posicionamiento del autor desde su situación argentina y latinoamericana, que le permitió llegar a la década de 1980 volviendo al humor - *Drácula, Dacul, Vlad?, Bah...* - como al ajuste de cuentas con el pasado inmediato pero también con el corpus de una cultura que necesita ser rescatada de ese mismo pasado. *Perramus* – junto a Juan Sasturain – e *Informe sobre Ciegos* – basado en la obra de Ernesto Sábato – trazan una trayectoria donde la historieta ya no es mera adaptación, sino la posibilidad de entender la cultura sin divisiones jerárquicas, una manera de redimirse de sus desigualdades sin renunciar al acontecimiento estético ni al entretenimiento.

Al mismo tiempo, Breccia oscilará entre la búsqueda del ejercicio plástico y de la narrativa literaria y de género revisitada. Son notables sus trabajos con Juan Sasturain (*Perramus* y una serie de interpretaciones de relatos de autores latinoamericanos conocida como las *Versiones*). De esta manera, para 1993 los últimos proyectos (la ilustración del *Martín Fierro*, la versión de *Informe sobre Ciegos* de Ernesto Sábato, las composiciones plásticas para el film *El Viaje*, de Fernando Solanas, las ilustraciones para *Epístola Vampírica* de Yoel Novoa) lo encontrarán trasladando en su misma manera de trabajar las dimensiones de su legado cultural.

La excepción en la regla no se explicaría por la ruptura definitiva con el sistema ni el circuito industrial, sino por la resistencia en forma de acción creativa, un legado tanto ético como estético que asienta su valor en nunca borrar las huellas de su producción. Mostrar ese trabajo del autor/asalariado como el testamento de una posibilidad históricamente determinada, desarrollada y finalmente revisitada desde la ventaja que la retrospectiva nos permite desde nuestro presente.

La herencia de Alberto Breccia sería tanto un corpus autoral y artístico como un legado ético construido a partir del trabajo como parte del *artesanado industrial*. La cultura popular y sus posibilidades – rastreadas a través de ese corpus – presentarían dimensiones complejas, difícilmente reducibles a su esquematismo pero sin escapar de él. El estudio de esta obra sería, por un lado, el devenir de una serie de situaciones y procesos dentro de la cultura popular argentina. Por otro lado, sería también el resultado de decisiones personales y vitales por parte de un autor en un medio de la cultura de masas. Si la historieta es uno de los lenguajes modernos desarrollados durante el siglo XX, leer desde la perspectiva de un autor como Breccia sería una manera particular de entender parte de la historia cultural argentina contemporánea.

El entramado formado por cuestiones de clase – el tripero de Mataderos, el artista, el asalariado – y por las tensiones hacia dentro del campo cultural e intelectual argentino – la literatura, la plástica, los críticos – demuestra que han existido y siguen existiendo otras perspectivas que contribuirían a expandir la visión del gran mosaico siempre incompleto como es el de una sociedad en su devenir histórico. Rastrear esa lógica, recuperarla críticamente, identificar sus actores, sus acciones y consecuencias en base a las obras que siguen circulando y que en ese circuito, pueden promover otras posibilidades de leer la realidad en diferentes momentos, sería el legado de los sujetos que como Breccia, llegan aún hasta el día de hoy teniendo algo que decirnos.

En cuanto a la bibliografía utilizada, la división implicó, por un lado, estudios y análisis específicos del campo de la historieta; y por el otro una serie de investigaciones e indagaciones sobre el problema de la Modernidad y el modernismo, particularmente desde el campo artístico y cultural. Esta problemática está, a su vez, dividida entre aquellas que hablan en un sentido más general y desde posiciones europeas o norteamericanas, y aquellas que tratan sobre los contextos más específicamente argentinos. A esto debe sumársele, desde ya, las obras principales de Breccia tratadas a lo largo de toda la tesis.

Sin dudas este trabajo es deudor del pensamiento de Oscar Masotta y Oscar Steimberg. Uno de los ejes teóricos claves para la reflexión sobre el lenguaje historietístico y la historieta como medio está asentado sobre el trabajo de estos dos referentes de un campo que no era tal cuando comenzaron sus indagaciones, pero que eventualmente fue desarrollado teniendo en cuenta aquellas primeras intervenciones.

Claro que no se trata de aplicar directamente un modelo analítico, ya que en principio no habría tal modelo estrictamente hablando; y por otra parte porque se trataba de establecer cierto paralelismo entre el desarrollo de la obra de Breccia y el desarrollo del pensamiento de Masotta, con el diálogo entre ambos como punto máximo de ese encuentro y desencuentro a la vez. Intentar “explicar” la obra de Breccia desde Masotta hubiera sido un error, en principio, al no poder dar cuenta de la contemporaneidad y simultaneidad que unía a los dos; y por otra parte, porque sería proponer una distancia jerárquica que terminaría reduciendo la potencia del objeto estudiado y negando las propiedades contextuales de ambos autores y sus obras.

En cuanto a Steimberg, es su larga contemporaneidad la que ha permitido – a diferencia de Masotta, cuya breve intervención y posterior muerte temprana no le permitieron reexaminar sus

indagaciones – seguir reflexionando hasta hoy sobre la historieta y sus diferentes avatares, su desarrollo histórico, sus significaciones y re-significaciones académicas, hasta comprometerse con el campo que él mismo ha contribuido en buena parte a fundar. Esta posibilidad de revisión se ha visto iluminada por la reedición del mítico libro *Leyendo Historietas*, publicado originalmente en 1977 y que no había sido reeditado desde entonces hasta su nueva y extendida versión de 2013, citado en varias ocasiones durante esta tesis.

El gran predecesor fue Umberto Eco quien hizo de sus obras *Obra abierta* (1962) y *Apocalípticos e Integrados* (1964) un referente clave al otorgar herramientas inexistentes o no organizadas de dicha manera y para tales fines – léase, estudios sobre la cultura de masas desde una perspectiva semiótica y de la sociología de la cultura -, y también al promover las primeras polémicas entre las cuales debe contarse la que Masotta sostuvo con esa obra y su autor.

Las preguntas sobre el lenguaje historietístico desde una perspectiva semiótica tuvieron su auge hasta mediados de la década de 1970, siendo por ejemplo la obra de Roman Gubern *El lenguaje de los comics* (1972) uno de los ejemplos que mostraban ciertas cuestiones instaladas y relativamente estandarizadas, frente a un proceso de cambio que se hacía patente y al que muchas de esas aproximaciones no podían aún entrever pero sí intuir, a menudo con cierta incomodidad pero también con esperanza.

Los estudios que continuaron sobre algunas de estas líneas han intentado indagar sobre elementos constitutivos generales del lenguaje historietístico estando al mismo tiempo, inevitablemente, determinadas por su contexto de producción y las tradiciones que la historieta tiene en los países desde donde dichos estudios fueron desarrollados.

Para el caso norteamericano, ha sido clave la aparición desde una posición menos académica pero no por eso menos polémica ni interesante como la de Scott McCloud y su *Entendiendo los cómics* (*Understanding Comics*), deudora asumida de los trabajos de uno de los maestros norteamericanos admirado por Breccia, Will Eisner. Es también notable el trabajo de David Carrier y su reflexión sobre la estética de la historieta, planteada en debate con los argumentos del historiador del arte Arthur Danto, y que pueden ser sumados a la problemática de la Modernidad y la siempre conflictiva y cambiante relación alto/bajo respecto a la cultura de masas frente a aquello que a menudo es tomado como – o llamado directamente – la *verdadera* cultura.

Textos más recientes compilados por Randy Duncan y Matthew Smith, Christina Gibbons y Robin Varnum, Jeet Heer y Kent Worcester, y Renée Silverman muestran tanto el crecimiento de

los estudios sobre historieta y cultura popular a ambos lados del Atlántico Norte como lo variado de ese abanico de posibilidades que ofrecen los diferentes temas y objetos.

En lo que respecta a Europa, ha sido clave el estudio de Thierry Groensteen, *El sistema de la historieta (Système de la bande dessinée)*, una obra definida por su autor como “neo-semiótica” y sin dudas ambiciosa aunque por momentos su sistema contenga mejor a ciertas reglas internas generales del lenguaje historietístico, que a mucha de las historietas que desafían dichas reglas.

Groensteen nos habla de esta *forma mental* que define el espacio sobre el cual serán vertidas las imágenes posteriormente. Es decir, ya existe una *estructura mental previa* para la historieta. Pero donde el argumento pareciera no ir más allá de lo previamente establecido por el estructuralismo semiótico, el autor le da otra vuelta de tuerca: la diferencia estriba en el carácter elusivo de la lectura gráfica, justamente a partir de su constitución como forma de contar y mostrar al mismo tiempo en ese entre-medio que el lector debe construir para sí, haciendo de las imágenes significantes en sí mismas, y más importante aún: en relación de las imágenes como conjunto a través de toda una obra, entendiendo por obra una compleja red de mecanismos y recursos que toman diferentes sentidos a medida que se leen. La historieta es puro acontecimiento dentro de esa forma mental preexistente.<sup>1</sup>

El caso de Breccia – en quien Groensteen se ha fijado numerosas veces, y a quien entrevistó poco antes de su muerte – parece contradecir o al menos poner en cuestión muchos de los supuestos sobre los que se construye la teoría de Groensteen y por extensión, a buena parte de los postulados de la semiología. Esto, desde ya, no ha escapado a otros investigadores del mundo francófono tales como Aarnoud Rommens, Thierry Smolderen o Jan Baetens, quienes a menudo interpelan a Groensteen y toman otros caminos en sus reflexiones que han aportado a los estudios del campo en general y a esta tesis en particular importantes herramientas de reflexión.

Una nueva generación de investigadores académicos volvieron sobre el tema de la historieta y la cultura de masas hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI. En este sentido, el trabajo de Laura Vazquez *El oficio de la viñetas* (2010) sirvió para rever y organizar un corpus de

---

<sup>1</sup> “El dibujar cualquier multi-entramado ordinario es considerar no una página de historieta en particular, sino la historieta misma, el dispositivo sobre el cual se funda el lenguaje [...] especies de pictogramas simbólicos [...] las historietas están compuestas por imágenes interdependientes [...] estas imágenes, antes de conocer cualquier tipo de relación, tienen como primera característica el compartir un espacio en común. Y, de manera notable, no dicen *otra cosa* más que eso [...] esta «cuadrícula» encarna efectivamente la historieta como «forma mental»”. (Groensteen, 2007: 28)

estudio, cuestiones y obras que sumaba las tradiciones académicas a las extra-académicas, postulándolas desde una posición que permitiera complejizar la construcción de los discursos que habían llevado a esas distinciones, así como también complejizar la dimensión cultural e ideológica de aquello que podía llamarse “campo de la historieta”, que no sólo incluía a los autores y sus trayectorias sino también a aquellos que habían reconstruido, parcialmente y en diferentes momentos, esas trayectorias y la historia de la historieta.

En tal sentido, la obra de Vazquez cumplía con un sentido totalizador pero no para clausurar la cuestión sino para reabrir la hacia nuevas direcciones desde el campo académico con otras perspectivas y objetivos. Otro trabajo pionero en este sentido fue el de Carlos Scolari, *Historietas para sobrevivientes: Comic y Cultura " f g " O c u c u " g* (1999), que a través de diferentes artículos sobre los cuales se reconstruía cierta retrospectiva histórica sobre ese campo en el momento en que se insinuaban otras aproximaciones a él y, básicamente, su refundación.

Dentro de este mismo contexto, encontramos dos continuadores de la tradición semiótica con lazos directos a Masotta y Steimberg. Me refiero a Lucas Berone y Federico Reggiani, quienes desde las unidades académicas de Córdoba y La Plata, respectivamente, han logrado una serie de reflexiones sumamente complejas, finas y profundas que han permitido extender los ecos de aquellos primeros estudios en el tiempo pero lejos de la mera repetición, sino como revivificación de aquello que había sido relativamente enterrado y que aún tiene mucho por decirnos y proponernos.

De esta manera ya no se trata de hablar sobre las obras sino también sobre la perspectiva semiótica de esos objetos como una obra en sí misma, que el paso del tiempo ha permitido ver reconstruir en términos polémicos. Ambos han confluído en el proyecto dirigido por Roberto von Sprecher desde la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad de Córdoba, la cual viene organizando encuentros y publicando volúmenes sobre los estudios de historieta desde 2009 hasta hoy, proyecto que sin dudas ha reimpulsado – junto al Congreso Internacional de Historieta y Humor Gráfico Viñetas Serias desde 2010 – el interés por estos temas.

Otros autores como Juan Sasturain, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Carlos Trillo, Alberto Bróccoli y Guillermo Saccomanno encararon la reflexión desde principios de los 70s y en algunos casos hasta hoy desde una perspectiva no-semiótica y a menudo no-académica, ubicándose según el caso en el campo de los estudios de la cultura popular, la sociología, el periodismo, el ensayo y la divulgación.

Cabe señalar que la mayoría de ellos han sido al mismo tiempo autores de historieta, en general como guionistas, lo cual ha dado a sus intervenciones la dimensión de quien indaga desde el interior del campo. Esta tarea ha sido fundamental a la hora de establecer cierto canon, reconstruir una tradición historizada, recuperar trayectorias, etc. Sin duda, en estas operaciones siempre se juegan dimensiones ideológicas y políticas, como todo lo que implica la demarcación de límites y fronteras.

Es necesario entender estos trabajos como fuente de herramientas pero también como documentos históricos que hablaban desde ciertas necesidades particulares de su coyuntura, las cuales a su vez han conducido muchas veces a establecer interpretaciones canónicas las cuales conviene revisar y discutir. Trabajos como los de Pablo de Santis y Marcelo Birmajer han continuado esta tradición, y pueden encontrarse algunas reflexiones y observaciones sumamente lúcidas sobre cuestiones puntuales de la historieta argentina y mundial.

Deben ser mencionados aquellos estudios dedicados específicamente a la obra y vida de Breccia, entre los que se destacan la tesis de Christian Fellingner y los artículos de Laura Caraballo, Lielson Zeni, Philippe Marcelé y Luciana Martínez. Vale resaltar el valor de *Breccia el Viejo*, testimonio inédito y valiosísimo del autor, que se suma a todo el corpus de entrevistas ya existentes y que a menudo, como solía pasar con Breccia, son contradichas y negadas por él mismo. En esta línea también debe ser destacado el trabajo de Latino Imparato, el cual lamentablemente no ha sido reeditado y nunca fue traducido al español.

Hemos mencionado que otros ejes de la bibliografía hacen hincapié en la cuestión de la Modernidad, el modernismo, la cultura de masas, la industria cultural, la división alto/bajo hacia el interior de esos procesos, etc. Por un lado, están los trabajos clásicos como los de Walter Benjamin, Theodore Adorno y Max Horkheimer; así como sus continuadores y críticos tales como Andreas Huyssen y Peter Bürger. Es interesante verificar cómo se enlazan estos autores y cuán a menudo aparecen mencionados los unos en los trabajos de los otros; y conviene entender sus propuestas y sus debates desde esos cruces polémicos antes que como paradigmas a ser respetados en demasía.

En este sentido, las lecturas que se han hecho de los trabajos europeos y en general alemanes han pretendido revisar ciertas cuestiones a menudo instaladas hasta el punto de la naturalización, lo cual es tan inevitable como peligroso. La figura de Adorno, en particular, aparece y extiende su sombra por toda la tesis, y me gustaría poder afirmar que ha sido una lectura para-adorniana, pero

sería presumir demasiado. Aun así, debe entenderse la omnipresencia de Adorno como una lectura irónica en el sentido en que muchos de sus aciertos que son retomados en la investigación de la obra de Breccia y sus contextos, estaban originalmente planteados de manera de ser inaplicables a objetos de la cultura popular excepto desde una visión pesimista.

La aparición de reaccionarios como Clement Greenberg sigue menos un sentido acusatorio que contextual y crítico. Después de todo, la elección deliberada de posiciones como las de Adorno, Horkheimer y Greenberg eran conscientes, pero también debía entenderse bajo ciertas genuinas angustias y temores respecto a lo que se percibía como un proceso de decadentismo acelerado y fatal para la cultura humana en general.

Estas nociones, sin embargo, y aunque algo anacrónicas, no dejan de desaparecer cada vez que las sociedades se enfrenta a cambios acelerados y perceptibles en su cotidianidad, hasta el punto en que Eco, por momentos, caía en las trampas del conservadurismo que él mismo atacaba en otros aspectos. Debe ser en todo caso un llamado de atención para todo investigador que se enfrente a este tipo de cuestiones y producciones: a menudo es fácil promover una mirada que restaure en algún punto el aura de lo elevado por sobre lo bajo, no porque no existan cosas elevadas y cosas bajas, sino porque la misma acepción de dichas cosas forma parte de un constante devenir polisémico e ideológico del cual nadie está exento.

Trabajos como los de Robert Scholes y Bart Beaty ayudan a seguir profundizando el debate sobre esa Modernidad que aparece, como Jano, con sus dos caras: algo superado y al mismo tiempo algo aún por superar. El objetivo es sumar la reflexión a la que se ha propendido desde la historia del arte, que ha ampliado significativamente las fronteras de sus posibles objetos de estudio, otorgándonos corpus novedosos y herramientas útiles; pero que también suele a menudo dejar de lado o insistir con los viejos prejuicios al momento de aproximarse – o alejarse – de campos como el de la historieta. El hecho que Beaty elija el vocablo latino *versus* para hablar de la relación entre Arte e Historieta es provocador y habla de cierta necesidad de exponer a las dos cosas como lo que son: mundos con sus propias reglas que ahora son enfrentados en términos de una desigualdad inherente a su posición en la constitución de la moderna cultura capitalista.

Esto, lejos de intentar restaurar la condena contra lo bajo que debe ser desechado, pero tampoco regodeándose en el perfil “marginal” de las cosas populares, permite admitir que buena parte de las tradiciones en la historieta y la cultura de masas han incluido el rencor y la



desconfianza como síntoma, prueba de que hasta qué punto se ha asimilado esa sentencia contra el bajofondo dictado por la “alta cultura”.

Breccia se presenta justamente como un autor en un entremedio desde ese lenguaje que es en sí mismo híbrido y puede pasar del más banal de los esquematismos a algunas de las formas más complejas de narración que han surgido con la cultura de masas. La cuestión de un autor en la industria cultural ha sido siempre problemática, así como la relación de ese sujeto misterioso llamado “público”. En este sentido, han sido interesantes los aportes de Pierre Bourdieu, Roger Brown y Octavio Getino.

Finalmente, la vida cultural argentina a partir de los 60s – y particularmente en esa década – ha sido objeto de múltiples interpretaciones que han tenido como matriz reflexiva los procesos de politización y su consecuente radicalización en la esfera de las artes plásticas, el cine y la literatura. La pregunta que ronda trabajos tales como los de Ana Longoni y Mariano Mestman, Silvia Sigal, Oscar Terán y Andrea Giunta es “¿cómo se llegó a una situación de exterminio y fin violento de todo aquello que parecía florecer y prometer un nuevo y mejor mundo?”. No hay ingenuidad en la pregunta, sino un principio sumamente complejo, hecho de retazos y piezas que van sumándose al gran cuadro de la historia argentina reciente.

Es en este cuadro donde la historieta también ocupa un lugar para ser explorado, y donde Breccia permite rastrear, desde su órbita excéntrica, otras trayectorias que hacían a la vida cultural nacional y con las que por momentos se cruzaban y en otros se alejaban definitivamente. Trabajos biográficos y entrevistas han servido para testimoniar desde Breccia y desde sus contemporáneos, herederos y aquellos que lo conocieron, la multiplicidad de discursos – a menudo opuestos y contradictorios – que conforman y construyen eso que llamamos cultura y cuyas cabezas, como la Hidra de Lerna, parecen multiplicarse a medida que se las descarta.

## **Agradecimientos**

No podría haber llegado hasta este punto sin el apoyo y la ayuda de tantas y tantas personas, de la cuales nombraré aquellas que recuerdo y a las que no, vaya de todas formas mi agradecimiento aunque sea confundido con la ingratitud del olvido: a Laura Vazquez y Marcela Gené, por su consejo, su paciencia, su atención, sus lecturas y sus firmas que no han sido pocas y siempre implican un aval y por lo tanto, una responsabilidad asumida.

A los entrevistados, algunos quienes a pesar de su desconfianza en la tarea de un investigador académico me permitieron hacer uso de su tiempo y sus ganas para responder mis preguntas: Cristina, Patricia y Enrique Breccia; Oscar Steimberg, Juan Sasturain, José Muñoz, Marcelo Schapces, Javier Doeyo, Horacio Lalia, Carlos Nine, Domingo Mandrafina, María Delia Lozupone, Daniela Kantor, Ezequiel García, Julián d'Angiolillo, Lautaro Fiszman, Christian Montenegro, Carlos Garaycochea, Yoel Novoa. A todos ellos bastó con nombrarles al viejo Breccia para que las puertas se abrieran y me dejaran pasar.

A mi buen amigo Amadeo Gandolfo, quien siempre es un compañero de aventuras en estas cuestiones, un gran interlocutor y consejero. A Aarnoud Rommens, Erwin Dejasse, Claire Latxague, Matthieu Mevel y Laura Caraballo por los intercambios y por permitirme tener acceso a sus trabajos, sus reflexiones y pensamientos en torno a estas cosas que nos obsesionan. A Gustavo Ferrari por compartir conmigo datos y mostrarme las increíbles piezas de su colección brecciana.

A CONICET y a la Comisión de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA por haberme dado la oportunidad de llevar a cabo este proyecto.

A mi familia, por seguir confiando en mí cuando otros ya han dejado de hacerlo.

## 1. De *Sherlock Time* a *El Eternauta*. La historieta en tiempos de crisis (1958-1971)

### 1.1 *Sherlock Time*: en picada hacia arriba

*Breccia es el dibujante del miedo*

Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura* (1995: 135)

*Todo artista, sea cual fuere su especialidad, tiene que construir su línea, si no con elementos plásticos, con*

*g n g o g p v q u " ò f t c o . a v k e q u ö " { " v g o*  
Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (2010: 126)

Para comenzar a partir del punto de partida propuesto desde el título de esta tesis, hace falta retrotraerse a los años previos a la aparición de la serie *Mort Cinder*, en 1962. Más específicamente, hacia fines de la década de 1950, en una fecha cercana a diciembre de 1958. Tres dibujantes van rumbo a Olivos. Están el conductor, Narciso Bayón, y sus dos acompañantes: Alberto Breccia y Hugo Pratt. En un momento de la conversación, acaso por cierta queja de Breccia sobre las limitaciones del trabajo, o la paga, o ambas cosas, Pratt retrucó brutalmente:

[...] íbamos charlando en el auto de [Narciso] Bayón a comer a Olivos; no sé a dónde íbamos a comer. Y me dijo ‘Vos, al final, sos una puta barata, porque estás haciendo el *Vito Nervio* y podés hacer cosas mejores’. Y a mí me picó eso. Entonces agarré el laburo de Héctor [Oesterheld] e hice el *Sherlock Time* [...] Fue un desafío. (Sasturain, 2013: 99-100)<sup>2</sup>

Breccia había sido puesto en alerta por Pratt, acaso el mejor de los nuevos dibujantes que trabaja con Oesterheld en la flamante Editorial Frontera. Por otra parte, desde 1957 se publicó *El Eternauta*, con Francisco Solano López como dibujante, otro de los referentes mayores dentro de la editorial. Breccia les llevaba a ambos poco menos de una década en edad, y sin embargo parecían mucho más hábiles con menos tiempo de experiencia.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “[Oesterheld] representó en mi carrera una rampa de lanzamiento. Me proporcionó unos guiones tan motivadores, que abrió muchas cosas que estaban latentes en mí, pero que no habían tenido oportunidad de aflorar”. (Breccia entrevistado por Hernán Carreras, 2012)

<sup>3</sup> José Muñoz reflexionaba sobre ese *expresionismo nocturno* de Breccia, en comparación con los otros dos dibujantes: “[...] Pratt era el expresionismo diurno, y Solano el barrio, la calidez, el afecto, la introspección psíquica, la presencia humana, nadie ha mirado al lector tan intensamente como ciertos personajes de Solano”. (Entrevista del autor, ver anexo)

Hasta ese momento, él mismo no consideraba a la historieta como algo a ser tomado en serio, en el sentido de dibujo *realista* que se había impuesto como ejemplo a seguir para las historietas de género. Sin embargo, su entrada a Frontera cambiaría esa percepción:

Cuando Héctor [Oesterheld] me da *Sherlock Time*, la historia de “La gota”, es la primera vez que a mí una historia me deja frío... Me la leo mucho tiempo, porque no tenía plazo de entrega. La historia pedía un clima determinado. Pero yo no tenía todavía las herramientas como para lograr el clima que quería [...] sólo del blanco y negro y del tramado, nada más. Las cosas tradicionales. Y entonces yo traté de lograr el clima con eso. (Sasturain, 2013: 234-235)

El cambio en la perspectiva creativa fue provocado por Oesterheld. Sin dudas, en el momento del surgimiento del guionista profesional, Wadel fue el primero en imprimirle un sello de disciplina a la actividad, de regularidad remunerada. Pero fue Oesterheld quien le otorgó una dimensión humanizante, que lo llevó, en primer lugar, a identificar el potencial pedagógico del lenguaje historietístico. Y luego, le permitió hacer de eso una herramienta que fue virando poco a poco hacia la revisión de la aventura como posibilidad vital, como elección ideológica – y eventualmente, política -.<sup>4</sup> Es interesante revisar el breve editorial que Oesterheld escribió para el número 8 de *Hora Cero*, en diciembre de 1957, titulado “Defendamos la historieta”:

La historieta es mala cuando se la hace mal. Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos. Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más. Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que sorprende con recursos limpios, de buena ley, la historia que sorprende al lector porque es nueva, porque es original., porque es moderna, de hoy, de mañana, si hace al caso. Nuestras revistas son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué **distinto** es el material que ofrecemos.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> No quisiera extenderme en demasía sobre esta cuestión, que sin dudas volverá a reaparecer como *ritornello* durante esta etapa. Por otra parte, otros han tratado sobre estas cuestiones mejor de lo que podría hacerlo yo aquí. Me limitaré a señalar las referencias al tema, sin por eso agotarlas: Juan Sasturain (2010). *El Aventurador. Una lectura de Oesterheld*, Aquilina, Buenos Aires; Roberto von Sprecher y Federico Reggiani (eds., 2010). *Héctor Germán Oesterheld. De El Eternauta a Montoneros*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información; Laura Cristina Fernández (2012). *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978)*, EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

<sup>5</sup> Excepto cuando se indique lo contrario, las cursivas, resaltados y negritas pertenecen al texto original, así como las traducciones de textos en otros idiomas cuyas acreditaciones no estén explicitadas en la bibliografía.

Si Oesterheld podía permitirse proponer cierto criterio de calidad estética es porque ya se había consolidado un campo lo suficientemente estable como para poder mirar sobre sí mismo, en perspectiva, trazando líneas de demarcación del territorio. El reconocimiento de un campo de producción masiva – dentro, como mencionaba Vazquez, de un conjunto de bienes culturales más amplio – ubicaba, al mismo tiempo, a la historieta en cierta desventaja comparativa con aquellos campos y lenguajes con el que está relacionada pero antes los cuales pareciera siempre situarse en posición de inferioridad: el cine y la literatura.<sup>6</sup>

Al otorgarle la posibilidad de ser “buena” a condición de ser “recia y alegre, violenta y humana”, Oesterheld presentaba su proyecto editorial como algo más que la mera reproducción de eso que ya existía en cantidades de dudosa calidad; se trataría de una agenda a ser construida sobre la base de un conocimiento adquirido, la del trabajo industrial. En síntesis: otorgarle una dimensión ética a esa producción que sublimaba su papel ideológico en su justificación pedagógica, aleccionadora, *introdutoria* a la verdadera cultura.

En *Sherlock Time*,<sup>7</sup> se cruzarán dos creadores con dos mundos de referencias múltiples: la fantasía científica para Oesterheld, geólogo de profesión y lector de ciencia-ficción, escritor de cuentos y poemas, proveniente de una familia acomodada, con valores político-ideológicos cercanos a ese socialismo humanista basado en una visión del mundo no inocente pero sí en algún punto utópica, constructor de una aventura no vivida pero que desea ser vivida.

Para Breccia, el género del horror y el gótico de folletín, el pasado proletario, el mundo de la frontera entre civilización y barbarie (Mataderos), la amistad con socialistas y anarquistas pero siempre con un escepticismo sobre lo doctrinario y sobre la autoridad, con afanes de culturizarse, de ascender socialmente mediante la instrucción autodidacta, con sueños de convertirse en pintor, con la aventura que lo encuentra como una fuerza tan natural como extraña, no buscada.

Ese buen encuentro entre dos perspectivas diferentes debe encuadrarse dentro del anhelo oesterheldiano por positivar la historieta, por hacer de eso que era un “género menor” algo más,

---

<sup>6</sup> Thierry Groensteen hablaba de los “hándicaps simbólicos” de la historieta: “[...] el arte de la historieta sufre de una desventaja cuádruple: 1° Es un híbrido, el resultado de la cruce entre texto e imagen; 2° Sus ambiciones narrativas parecen mantenerse en el nivel de la sub-literatura; 3° Tiene conexiones con una rama inferior de las artes visuales, la caricatura; 4° Aunque a menudo hoy son dirigidas a los adultos, las historietas no proponen otra cosa que el regreso a la infancia” (2000: 35).

<sup>7</sup> *Sherlock Time* fue publicada en *Hora Cero Extra!* y *Hora Cero Semanal*, entre diciembre de 1958 y septiembre de 1959. Constó de 11 episodios: “La Gota”, “El Ídolo”, “Superaraña”, “El Uko”, “El viuda”; “La trampa”; “Un cuento”, “El tranvía”, “Un crimen”, “Tres ojos”, “El sacrificio”. Lo cierto es que estos títulos fueron atribuidos posteriormente, ya que la serie sólo aparecía como *Sherlock Time*, sin especificar títulos para sus episodios.

algo mejor y, eventualmente, *mayor*.<sup>8</sup> Así, de entre esa multitud de génesis que provoca el estallido creativo propiciado por Frontera, el de Breccia fue acaso más acotado en extensión y alcance que los de Solano López y Pratt – en general, los preferidos por los lectores –, pero conviene interpretar *Sherlock Time* como el primer movimiento de una sinfonía más larga. Y no es del todo incorrecta la metáfora musical, porque la primera historia conocida como “La gota” tendrá buena parte de su encanto y su impacto en su cadencia penumbrosa.

[...] Breccia accede – con Oesterheld – a otro concepto, aquel que privilegia el fenómeno interior y considera a la aventura como lugar de revelación personal, experiencia límite a través de la cual el hombre se conoce a sí mismo [...] Breccia ha comenzado a dibujar la pasión [...] en detrimento de la aventura [...] Mucho más *dramático* que *épico*, comenzará a definirse como dibujante del cuerpo en tensión antes que en movimiento y privilegiará ciertos encuadres y escorzos, segmentos del cuerpo depositarios de la expresividad: el rostro – los ojos y la boca –, las manos [...] Ése es, entonces, el objeto de la mirada de Breccia: la presencia de lo desconocido y el reflejo de esa presencia en el sujeto que la experimenta, y en una circunstancia preñada de ella. (Sasturain, 1995: 142-143)

En 16 páginas, el núcleo de la trama se encuentra en un intermedio de alrededor de 10 páginas, es decir, poco más de la mitad. Lo notable es el traspaso de un registro al otro, que podríamos entender como un paso de lo diurno a lo nocturno, y que funciona como evidencia gráfica del intercambio entre guionista y dibujante, entre el mundo de lo *dicho* y el de lo *mostrado*. Y esa metamorfosis funciona sobre la noción de lo  *siniestro*, es decir, cuando lo cotidiano deviene amenazador.

En el comienzo encontramos a Julio Luna, que en primera persona asume la concreción del sueño argentino: ser propietario de una “casa señorial” en San Isidro. El hecho que sea un trabajador de oficina jubilado – un “cuello blanco” – refuerza esa idea de paz ganada a base de una vida de trabajo y ahorro. Sin embargo, el guiño oesterheldiano le depara su protagonista todo lo contrario: al otro lado de la verja, donde espera la ansiada vida burguesa, se encuentra en realidad una trampa mortal que, si llegara a ser sorteada, promete una vida de aventuras lejos del

---

<sup>8</sup> “[...] La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos objetivamente lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges. De lejos, y estoy seguro que Borges también hubiera querido escribir guiones. Como tantos escritores argentinos”. (Saccomanno y Trillo, 1980: 111). Esta declaración, veinte años después de aquel editorial en *Hora Cero*, mostraba cierta convicción inalterada – incluso profundizada – por parte de Oesterheld, a diferencia de Breccia que oscilaba entre la aceptación de la historieta y su desprecio.

polvo y el herrumbre aristocrático. La propuesta sintetiza, de alguna manera, la perspectiva oesterheldiana de la aventura.

La antigua mansión es conocida como “La Tumba”, ya que sus sucesivos habitantes desaparecen sin dejar rastros, la policía se hace presente ante las denuncias pero al no encontrar nada la casa es declarada desierta y eventualmente vuelve a ser vendida, sólo para recomenzar el ciclo del misterio. No sólo eso, sino que el extraño desliza que los orígenes mismos del lugar están ensangrentados: la Mazorca rosista habría degollado a toda una familia en la sala; luego hubo un crimen por “cuestiones políticas”; durante el Centenario se construyó la torre que se distingue del resto del edificio y desde entonces la casa a estado signada por la desgracia. Así, la mansión de Luna es la condensación de la violenta vida política de un país.

El nuevo propietario accede al terreno para rápidamente comenzar, sugestionado por el relato macabro que acaba de escuchar, a sentirse amenazado por ese jardín descuidado que se vuelve una maraña de garras y concavidades oscuras y secretas. Las dos últimas viñetas de esa cuarta página señalan el momento exacto en que el relato oesterheldiano da paso a la operación brecciana: sólo resta adentrarse hacia el espacio en blanco que anida entre las viñetas.<sup>9</sup>

La acción al interior de la mansión sólo potencia lo preanunciado: todo dentro de esa casa es amenazador y potencialmente mortífero. Breccia resuelve de manera astuta el cómo lograr una sensación de verdadero pavor sin caer en el ridículo de lo explícito, sometiendo al personaje del pobre y torpe jubilado Luna – que tiene las características faciales del mismo Breccia, cosa que se repetirá en su obra – al tormento de buscar en la oscuridad una explicación para lo que sucede dentro de la (su) casa. Y ese es el primer acierto: reducir la posibilidad de lo representado aludiendo a la oscuridad, miedo primigenio y ancestral.

Las penumbras, por supuesto, no deben ser totales o no sería posible entender qué pasa. Lo sugerido es logrado, por un lado, desde esas tramas que funcionan como fondo sobre el que se mueve Luna; por otro, con una densa utilización de la tinta. Así, todo lo blanco llama inmediatamente la atención, pone de relieve la necesidad de mirar detenidamente, jugando con la

---

<sup>9</sup> Este espacio ha sido denominado por Scott McCloud como *gap*, literalmente, *brecha*, *vacío*, *resquicio*, *laguna*, *intervalo*. Lo cierto es que McCloud detecta ahí un espacio a ser llenado, y en ese llenado se produce un vertido de sentido que permite entender a la lectura de historieta como una operación particularmente activa y desafiante. Esa lectura se completaría con ese *closure* (*cierre*), cada vez que se suturan las brechas con una significación sugerida y permitida por la narración, y al mismo tiempo donde cada lector invierte su propio esfuerzo, conocimientos y significados. Para un tratamiento de este tema ver Scott McCloud (2007); Pablo Turnes (2012).

curiosidad de un lector que acaso cree ver algo más en esas sábanas fantasmagóricas, en los cuerpos inertes o no que ellas pudieran ocultar, mientras sigue a un protagonista que se resiste a ceder al miedo – aunque, por supuesto, ya es demasiado tarde para eso-.

Sobre el final de la quinta página aparece una breve secuencia interior que nos alerta: algo sucede y está más allá del mundo de la percepción distorsionada, en la fantasía paranoide... ¿o no? Aparece una gota que cae, y su mancha oscura como la tinta que la compone desencadena el *crescendo* de terror de las siguientes páginas.

Si observamos bien – y esto es lo maravilloso de la historieta – no hay verdaderamente nada que indique una relación directa o explícita entre esas tres viñetas: una gota colgando en la oscuridad; una mancha esparcida sobre el blanco; un rostro iluminado por el miedo de manera expresionista – ya que no hay ninguna luz visible -, y el texto que nos da el indicio de una gota cayendo, reconstruyendo un sentido a esa secuencia (Fig. 1).

Es a causa este tipo de dinámica que Thierry Groensteen ha denominado la lectura de las imágenes en una página de historieta como *solidaridad icónica* (*solidarité iconique*). Ésta viene a ser la denominación de la *lógica* bajo la cual funciona la historieta: la de una red de interdependencia visual, no sólo en el dibujo incluido en las viñetas, sino a nivel mismo de despliegue en el espacio de la página y en el formato material que lo determina. Inmovilidad, simultaneidad y panopticismo son las características principales de este andamiaje estructural de la historieta.<sup>10</sup>

Las gotas se multiplican en un reguero sangriento que obliga a Luna a escapar hacia la única puerta que no se ha cerrado: la puerta que da a la torre. De pronto, cuando el ojo se había habituado a la oscuridad, el blanco toma el control de la viñeta y quedamos tan enceguedidos y confundidos como el protagonista, quien así activa la trampa y confirma su papel de víctima (Fig. 2). La secuencia concluye con una última viñeta que descompone los movimientos hacia la inconsciencia, mostrándolos todos en simultáneo como en una de esas fotografías experimentales de E. J. Martey.

---

<sup>10</sup> “[...] el elemento central de la historieta, el primer criterio en el orden fundacional, es la *solidaridad icónica*. Lo defino como imágenes interdependientes que [...] presentan la doble característica de estar separadas [...] y las cuales están plástica y semánticamente sobredeterminadas por el hecho de su coexistencia *in praesentia* [...] Esta plasticidad de la historieta, la cual le permite poner en marcha mensajes de todo orden y narraciones diferentes a las de ficción, demuestra que, antes que un arte, la historieta es cierta y verdaderamente un lenguaje”. (Groensteen, 2007: 18-19. Traducción del autor)



El despertar de Luna devuelve el relato al terreno de lo diurno, de la palabra textual. Pero no sin antes dejarnos con una fantástica resolución formal de Breccia: tres viñetas de aquello que McCloud describió como *secuencia non-sequitur*, aquella que “no ofrece ninguna relación lógica entre viñetas” (2007: 72) – y que por cierto, refuerzan la *solidaridad icónica* del lenguaje -.

Las gotas caen en diagonal, como atravesando la visión y la misma mente de Luna, se multiplican hasta el infinito convirtiéndose en lluvia, para finalmente metamorfosearse en lirios a los que también pareciera regar, como si las cosas existieran durante un instante en el vacío, mientras la realidad es recompuesta (Fig. 3). Sherlock Time acaba de rescatar al jubilado, a quien explica que la torre es, en realidad, una trampa para enviar humanos hacia un planeta en el cual serán estudiados como especímenes de laboratorio: “Algo así como una de esas redes – dice el impasible Sherlock – que usan los oceanógrafos para recoger peces de los abismos del mar”.

Lo inverosímil del argumento revela la tensión entre los mundos de la imagen y la palabra que arrastran tras de sí dos registros diferentes: la ciencia ficción y el horror gótico. Esa misma tensión evidencia un cambio de sintonía, que a su vez transforma la historia en un gran ensayo narrativo donde cada relator intercambia recursos, peleando al mismo tiempo por su espacio. La casa de Luna y Sherlock Time sirve como metáfora de la dupla Oesterheld/Breccia: siendo distintos, deben aprender a convivir en un mismo espacio, el de la página.

*Sherlock Time* es una historieta bisagra en esa búsqueda de un estilo propio, donde pueden ser reconocidos los autores que admiraba o copiaba, pero donde ya no todo es directamente atribuible a la copia de los dibujantes norteamericanos. Ese principio de despegue creativo ha sido señalado anteriormente. Lucas Berone sostiene que:

Esta historieta estaría a medio camino entre *El Eternauta* (1957) y *Mort Cinder* [...] Por sus temas, resulta afín a la primera; mientras que, por el carácter de los personajes, por los procedimientos narrativos que utiliza y porque posee la estructura de una saga constituida fundamentalmente por episodios discontinuos (en oposición a los episodios continuados, las “entregas”, de *El Eternauta*), está prefigurando ya lo que será *Mort Cinder*. (2001: 2)

Hay un factor que conviene subrayar, y que suele pasarse por alto: toda esa gran puesta en escena teatral, toda esa experimentación gráfica, nunca rompe la puesta en página. La distribución de las viñetas se mantiene regular, lo mismo que el texto. Esto está relacionado con esa constricción formal bajo la cual Breccia – y la historieta en general – se había desarrollado

como trabajador: una cuadrícula mantenida en el tiempo, en las páginas disponibles dependiendo el encargo editorial; desde casos como el de Láinez o el de Columba, donde se pagaba por cuadro y por palabras. Es decir, la experimentación, para ser efectiva, debe partir de cierto orden que le permita desarrollarse, aun cuando su objetivo sea eventualmente el subvertir o destruir ese mismo orden donde se originó.

Esa puesta en página es, según Groensteen, la clave para comprender la matriz lingüística de la historieta, ya no sólo como montaje, encuadres, planos, etc.; todo aquello que pertenece al cine, sino como una lógica diferente que, curiosamente, conserva en su definición original (*mise-en-page*) algo del origen teatral y vodevilescos de la historieta (la puesta en escena, *mise-en-scène*).<sup>11</sup> Sin saberlo, acaso intuyéndolo, Breccia estaba remitiéndose a ese núcleo fundacional de la historieta y a su vez llevándolo más allá dentro de lo que el contexto argentino y su propia capacidad le permitían.<sup>12</sup>

Hay una segunda cuestión que podríamos plantear, partiendo de este último punto, y es cómo Breccia comenzó a desafiar el relato a través de toda la serie de *Sherlock Time*, progresiva y exponencialmente a medida que avanzaba en su carrera y en su devenir autoral. Más específicamente, esa viñetas donde cierto uso de la abstracción permiten un efecto narrativo particular – nunca dejan de estar insertas en un marco primordialmente figurativo y representativo –, una estrategia de vehiculización de aquello que, en algún punto, obsesionaba a Breccia y le llevaba a indagar las capacidades narrativas de la historieta.

Hay un plus que no puede ser totalmente representado, al menos no con esos escorzos, ni con la extremación de los cuerpos sometidos a una acción intensa. Son breves lapsos donde la narración se encuentra perturbada por una dimensión que amenaza con superarla, con penetrar más allá de las posibilidades de significación de un medio que se revela así, por sobre todo, como lenguaje (Fig. 4). Esto no será exclusivo de Breccia, pero sí particularmente presente y profundo en su obra, comenzando en esta etapa.

---

<sup>11</sup> Para más sobre la tesis de Groensteen, ver Turnes (2011a).

<sup>12</sup> Patricia Breccia comentaba: “Ya desde “La Gota” se perfila como lo que va a ser. De a poco, porque había límites editoriales, pero lo va haciendo. Había alguna cosa en *Vito Nervio* también ¡porque era mi viejo! Por más que estuviera encajonado en las exigencias editoriales, por algún lado le salía. Cositas que se van acrecentando en *Sherlock Time*, y aún más en *Mort Cinder* y después no paró más. Fue en picada para arriba”. Y también daba cuenta de algo de esa matriz originaria en el trabajo de su padre: “[...] Y la historieta es en blanco y negro. Después la podés colorear, pero el nacimiento es en blanco y negro. Ahí están los orígenes”. (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo).

Compárese con esa página de *Vito Nervio* donde el protagonista, frente a un cuadro que simula ser expresionismo abstracto, ejerce su escepticismo al serle revelado que el autor es un pintor – irónicamente - ciego (Fig. 5). Si ésa era la única posibilidad de trasladar algo relativamente no-figurativo al interior del esquematismo de la serie, a partir de *Sherlock Time* esa posibilidad de la abstracción comienza a emanciparse hasta ganar su propio, expansivo lugar e imponer sus términos a la narración hasta convertirse en ella.

Sin dudas, el texto nunca desaparece del todo, pero tampoco logra explicar completamente eso que se nos presenta...ni lo intenta. He ahí la gran diferencia entre un contexto industrial (los guiones de Wadel, las directivas de Quintero), con uno que no renuncia a la industria, pero que se presenta ante todo como proyecto de exploración de las múltiples posibilidades de contar desde un medio: Oosterheld y Frontera.

Comienza en este momento, además, el uso del blanco como color, un vacío que es ocupado por la acción, un espacio que existe como construcción imaginaria, que se presenta como tal para deliberadamente poner en relieve ese tejido que lo compone, y ganar su efecto desde esa mostración. Esto fue posibilitado por el descubrimiento del cine de Sergei Eisenstein, entre fines de la década de 1950 y principios de 1960.<sup>13</sup>

Por supuesto, el referente expresionista del cine de *suspense* parece más claro y explícito en esas secuencias donde Breccia desarrolla el tema del terror. Más específicamente, el cine de Hitchcock: “[...] me vi todo el ciclo de [Alfred] Hitchcock en el Lorraine, lo seguí y me vi todo lo que él filmó. Lo daban dos veces por semana [...]” (Sasturain, 2013: 292). Basta con ver esa página del episodio “El tranvía” para detectar el vértigo de esos acercamientos, alejamientos e imágenes superpuestas en el mismo plano propias de las películas del director inglés, que por cierto había experimentado a su vez con la técnica para ofrecer ese “efecto Vértigo” al combinar el alejamiento de la cámara con el *zoom in* (Fig. 6).

El testimonio de Breccia ofrece, además, una referencia interesante a la vida cultural de la ciudad donde el cine Lorraine. Bajo la dirección de Alberto Kipnis, quien había comenzado como boletero del cine, el Lorraine se constituyó a partir de 1957 como nodo cultural de esa Buenos

---

<sup>13</sup> “El cine de [Sergei] Eisenstein lo vi de grande. Vi de casualidad, ya estaba casado, *El acorazado Potemkin*, en Flores [...] Y después vi, en el [cine] Lorraine. *Iván, el terrible*, *Alejandro Nevsky* y *La conspiración de los boyardos*. Después me vi varias películas de [Sergey] Bondarchuk, el *Otelo* y varias más... El cine ruso me gustaba mucho [...] Ahí vi los blancos, cómo Eisenstein manejaba la nieve en *Iván, el terrible*, cómo usaba el blanco como color. La composición era una cosa que me maravilló”. (Sasturain, 2013: 284)

Aires post-peronista, que en el último tiempo de la Revolución Libertadora comenzaba subterráneamente a construir nuevos circuitos de intercambio político, ideológico e intelectual – como recuerda el mismo Kipnis, el debate continuaba en dos cafés cercanos al cine: La Paz y La Comedia -.<sup>14</sup>

Esto también sirve para entender parte de la *excepcionalidad* de Breccia, quien asiste a un lugar y en un momento donde no encajaba ni por su procedencia de clase ni por su edad (en ese momento, tendría entre 38 y 40 años). Kipnis aseguraba: “El 80 por ciento [del público] está integrado por estudiantes universitarios, gente joven que no tiene mucho dinero para divertirse. La mayoría estudia carreras de Humanidades. El resto son empleados y profesionales” (Entrevistado para *Confirmado*, 19/05/1966). Sin embargo, la relación de Breccia con el cine – y con su crítica – se remontaba a su época de Mataderos:

He seguido más el cine francés que el cine yanqui, sí. Me transmite otras cosas [...] Pero a mí en aquel entonces me importaba mucho el director, y me acuerdo que discutía con mis amigos, porque yo siempre pensé, desde muy joven, y creo que ahora todos me dan la razón, que lo que valía era el director, no el actor [...] A Rafael [Pugliese], a Fatuzzo y a algunos muchachos más, los que íbamos a la biblioteca [Enrique] Rodó, nos interesaba el director. Y a cada película se la discutía exhaustivamente. Con aciertos o no [...] Algo que se daba mucho entre los socialistas y en los comunistas, no sé por qué. Pero son tipos de una enorme cultura. Además, su concepto ideológico: a partir de la instrucción, el hombre tendrá más elementos para defenderse, se liberará... (Sasturain, 2013: 282)

Es sugerente esta primera aproximación a la cultura, por parte de muchachos de barrio pobre, que publican sus *fanzines* con crítica de cine y arte y que tienen su punto de encuentro y de despertar intelectual en la primera – y aun existente – biblioteca popular de Mataderos. Pero interesa resaltar esa perspectiva que recupera la figura del director por sobre los actores, aquel que construye el relato, que puede hacer de esos fragmentos de fotogramas un todo coherente. En esa operación que Breccia hizo con sus amigos de Mataderos a mediados de la década de 1930

---

<sup>14</sup> “Me molestaban mucho tanto las películas que se exhibían en el Lorraine como el público que iba a verlas. Por entonces yo comencé a preocuparme por el cine, a averiguar qué era lo que pasaba en el «gremio», comencé a leer... y empecé a fascinarme. Así que le pregunté al dueño si no me dejaba programar algunas funciones. Comencé proyectando películas soviéticas en doble función, como *Alejandro Nevsky* con *Iván el terrible*, en las que coincidiera el país y el director. No eran ciclos todavía. El éxito fue rotundo, así que el dueño olfateó el costado comercial del asunto y me permitió manejar la programación de la sala. Así pasé a ser boleterero titular y a trabajar todos los días en el cine”. La entrevista de Máximo Eserverri a Kipnis puede leerse en el siguiente enlace: <http://www.cineismo.com/temas/lorraine-central.htm>

había una intuición ya presente, que conocería un desarrollo importante a partir de la construcción que harían los intelectuales franceses agrupados en torno a *Cahiers du Cinéma*, a partir de 1951, recuperando, justamente, a Alfred Hitchcock como modelo de *cine de autor* dentro de la industria, una categoría inexistente hasta entonces.

Volviendo al uso del blanco aprendido de Eisenstein, esa técnica es particularmente detectable en la anteúltima historia, “Tres ojos”, donde al estar situada la acción en el Ártico, el vacío del paisaje convierte a esa llanura, paradójicamente, en el espacio de la historia (Fig. 7).<sup>15</sup> De algún modo, esa nada está sólo contenida por el marco de la viñeta y la puesta en página, permitiendo potenciar el uso del blanco como elemento narrativo. Si nos atenemos a lo escrito por Eisenstein en sus reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico, podemos ahondar aún más en la relación entre ese cine visto por Breccia y las lecciones narratológicas aprendidas:

[...] *dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición.* No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo. Sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos habituados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva definida y evidente cuando objetos separados cualesquiera son colocados ante nosotros uno junto al otro. (Eisenstein, 2010: 12)

He ahí una lógica compartida con la puesta en página y la *solidaridad icónica* que Groensteen encuentra como matriz lógica del lenguaje historietístico. Y también con la definición polémica de McCloud para la historieta como *arte secuencial*: “Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (2007: 9).

Aunque Breccia probablemente no leyó a Eisenstein, no le hizo falta: pudo decodificar una lógica narrativa que convirtió en herramienta para trasladarla a su propio trabajo. Esto, a su vez, fue posibilitado por su experiencia como espectador crítico de cine, y como trabajador de una industria que lo obligó a incorporar esa *forma mental* en la puesta en página. De esa manera, encontró un resquicio a través del cual plasmar una visión sumamente personal desde un proyecto

---

<sup>15</sup> Sasturain ha señalado la similitud de esta historia con la trama de *The Thing from another world* (traducida como *G n " g p k i o c í f*) guña película de la RKO dirigida por Christian Nyby, producida por Howard Hawks y estrenada en los Estados Unidos en 1951.

editorial que, por cierto, le dio las libertades necesarias para lograrlo, y de un compañero como Pratt que lo desafió directamente a hacerlo:

Ante la visión interior, ante la percepción del creador, planea cierta imagen, encarnación emocional de su tema. La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas pocas, básicas *representaciones parciales*, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador [...] podemos decir que es precisamente el principio del *montaje*, distinto del de la *representación*, el que obliga a los espectadores mismos a *crear*, logrando así ese gran poder de animación creadora interior que distingue un trabajo emocionalmente interesante de otro que no pasa de informar o registrar acontecimientos. (Eisenstein, 2010: 27; 30)

La reflexión de Eisenstein bien podría aplicarse a “La Gota”, aunque cambiando – como exigía Groensteen – el *montaje* cinematográfico por la *puesta en página* historietística, de otro modo corremos el riesgo de seguir reduciendo e incluso negando la dimensión lingüística de la historieta. Berone ha utilizado la figura retórica de la *anagnórisis* para describir ese efecto de reconocimiento y revelación que subyace en todo *Sherlock Time* – el descubrimiento de que aquello que parecía ser una cosa es, en realidad, otra, y cómo eso obliga a los personajes y particularmente a Luna a sostener una actitud acorde a la nueva situación.

Breccia asume esa revelación para sí mismo, como posibilidad de un hacer intuido pero hasta aquel momento apenas vislumbrado o explorado. Es decir, la *anagnórisis* funciona de manera especular entre el personaje de Luna y Breccia, cuyos rasgos compartidos se verifican alternativamente en uno y otro – y vale agregar: entre *Sherlock Time* y Pratt, entre quienes puede existir cierta semejanza física -. Una vez más, Eisenstein lo había entendido como parte del proceso de todo creador – si se está dispuesto, desde ya, a someterse a esa transformación hasta cristalizarla en una ética.

Ese logro de Breccia, que sorprende en principio a él mismo y luego a sus lectores, le permite superar el desafío de Pratt, especie de esfinge que guarda el paso al camino autoral: “«La Gota» me la tomé muy en serio. Laburaba como un negro porque yo quería demostrarle a Hugo [Pratt] que podía hacer otra cosa. Después que entregué, un día el tano me llamó y me dijo: «Mirá, me tiene muy preocupado...La tengo acá en el cajón, la puta madre, la miro...Me jodiste»” (Sasturain, 2013: 102).

Un factor sumamente interesante, y a menudo pasado por alto, es cómo Breccia en su construcción de un espacio referencial identificable como local, sobre todo por un lector

contemporáneo de la historieta, desliza cuestiones político-ideológicas que no son necesariamente las del autor pero que sí reconstruyen un cierto clima de época. En “La Gota” este señalamiento opera en dos niveles: aquel que fija la acción en una Buenos Aires real, donde existen cosas como la publicidad y la política; y un nivel meta-textual, donde el género de la ciencia-ficción permite ser leído como testimonio de una época particular de la geopolítica mundial: la Guerra Fría.

Así, se conjugan los dos tiempos: el de la realidad nacional, y el del contexto internacional. Siguiendo la fórmula propuesta por Berone, en este esquema Breccia/Oesterheld, la acción es provocada por la transgresión entre lo “real racional” y la “ley jurídica”, es decir aquello que compone el marco de una realidad desde una lógica institucional que la instala como tal.

En “El ídolo”, la segunda historia publicada de *Sherlock Time*, la lógica pareciera invertirse con respecto a su antecesora, la historia inaugural. El guión requería que se mostrara la acción en la ciudad, cuando el personaje de Méndez se encuentra frente a una casa de antigüedades que, misteriosamente, no había detectado antes. Dicho negocio se encuentra “en la calle Santa Fe, a la altura de la calle Uruguay hacia el centro” (Fig. 8). Breccia reconstruye la escena, pero al hacerlo incluye a la derecha del cuadro un cartel publicitario de una bebida que no alcanza a ser reconocida – probablemente inventada -, y un cartel al que tampoco podemos ver enteramente, pero donde se lee claramente “Vote U.C...”.

En otra historia, “El viuda”, la primera viñeta encuentra a Luna haciendo cola para comprar en una panadería. Alcanzamos a leer en el extremo izquierdo, bajo la vidriera del negocio, “[...]ALBÍN-[...]ASTILLO”, pintado algo desprolijamente, como se pintan algunas consignas políticas en tiempos dictatoriales – es decir, a lo oscuro de la noche y con urgencia para no ser descubierto – (Fig. 9).

Ambas son referencias a las elecciones presidenciales de 1958, donde compitieron las dos fracciones de la Unión Cívica Radical: la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) con la fórmula Arturo Frondizi-Alejandro Gómez, y la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP), con la fórmula Ricardo Balbín-Santiago del Castillo. Sin embargo esto es tan extraño como interesante: las elecciones habían sido en febrero, y *Sherlock Time* comenzó su publicación en diciembre de ese año – y siendo esta la segunda historia, ya estamos hablando de principios de 1959 -.

Además la única fórmula presidencial que aparece explícitamente – aunque de manera fragmentada – es la fórmula perdedora, representante de la vertiente más antiperonista del

radicalismo (si bien Breccia no era peronista, al mismo tiempo, como hemos visto en su testimonio, recordaba la década de 1940 desde el mismo registro popular que construyó el mito de la década dorada peronista). Por otra parte, Breccia era uruguayo de nacimiento, y nunca cambió su nacionalidad con lo cual nunca votó en el país.

Esta utilización del espacio urbano inscripto con consignas políticas será repetido más adelante en su obra, siempre de maneras algo crípticas, o si se quiere, *encriptadas*. Parecieran ser, en todo caso, las huellas que, como ecos, dejan las batallas de los hombres en las calles de la ciudad capital, epicentro del poder político.

También hay una referencia explícita al mundo real (el de la *ley jurídica* y el de la *lógica*) en la aparición del diario *La Prensa* como referente de los medios de comunicación impresos (Fig. 10). Se trataba justamente de uno de los diarios conservadores que más se opuso al régimen peronista, y que fue expropiado a sus dueños – los Gainza Paz – en 1951, con la CGT y el Sindicato de Vendedores de diarios haciéndose cargo de la empresa. La Revolución Libertadora les restituiría a los Gainza Paz su periódico, convirtiéndolos en aliados del régimen dictatorial. Sin embargo, tal vez la presencia de *La Prensa* tuviera que ver con cuestiones más personales para Breccia:

[...] en el suplemento de *La Prensa*, los domingos, salían páginas dedicadas a los pintores, sobre [Pierre] Bonnard, sobre [Georges] Seurat, sobre [Léonard Tsugouharu] Fujita... que yo leía, guardaba y releía. Para mí era una cosa inalcanzable, porque yo era un pibe tripero de Mataderos y que me hablaran de París era como si me hablaran de Marte o más inalcanzable... (Sasturain, 2013: 183)

El mismo nombre de Breccia aparece transformado en el episodio “El viuda” como “Alberto Vaghi”, su apellido materno – aquel que había utilizado previamente, cuando pretendía ocultar su trabajo paralelo a Editorial Láinez -. Se trata del “Mercadito Tito”, cuyo dueño es Vaghi, es decir, él mismo. Estos pequeños juegos que los autores introducen en el relato eran sin duda difícilmente decodificables para una audiencia juvenil, prueba de que Breccia compone a su personaje y a sus historias desde sus recuerdos, como quien imprime secretos que sólo el mismo hombre que los escribió podrá traducirlos a su memoria.

He aquí, una vez más, otro de los aspectos constituyentes de la obra de Breccia: las referencias más o menos explícitas a su pasado proletario en Mataderos, cada vez más lejano, y a sus gustos personales –particularmente los literarios – adquiridos desde ese tiempo de juventud. Es interesante retomar Jorge B. Rivera exponía su análisis de *La Balada del Mar Salado*, la



primera historia del Corto Maltés de Hugo Pratt, donde realizaba un examen erudito de todas las referencias literarias y folklóricas relacionadas con el mar que el autor había utilizado y diseminado por la obra. Rivera se preguntaba:

[...] ¿qué función cumplen estos guiños eruditos y a quiénes están específicamente dirigidos en un contexto de producción y circulación [...] caracterizado todavía por consumidores no precisamente permeables a las alusiones [...] aunque estas funcionen en el relato como *catálisis* complementadoras y parásitas? ¿Se trata realmente de un guiño cómplice destinado a lectores sofisticados; o más bien de una secreta profesión de fe, inscrita en la tira como una filigrana que cuenta otra historia más personal? (Rivera, 1997: 66)

Por otra parte, Oesterheld vehiculiza su interés por cierta rama de la ciencia ficción – la de Ray Bradbury en particular -, aquella que implica un ejercicio filosófico reflexivo sobre la humanidad, o mejor dicho, sobre la relativa insignificancia de la dimensión humana dentro de las dimensiones galácticas. Las historias “Un cuento” y “El sacrificio” funcionan en base al mismo mecanismo narrativo: un relato dentro de otro relato. En ambos casos es Sherlock Time el que narra a Luna ciertas fábulas con mensaje final, aunque sin cerrar del todo el significado.

En el primer caso, un explorador espacial varado en un extraño planeta descubre que no está solo. Encuentra una bella mujer y un contrincante que se interpone. Vence a su contrincante, y al tomar a la mujer, descubre que es un robot. Todo es un gran escenario montado por alienígenas gigantes, que miran apoyados en montañas como los niños miran su tablero de juegos. Descubierta la impostura, el humano ya no sirve de peón y pasa a ser fulminado por un rayo desintegrador. El héroe anglosajón – su nombre es Rob Dillon -, que cumple con el esquema del protagonista “bueno”, es decir, rubio, valiente, atlético, etc.; pasa a ser sólo una pieza en el ajedrez de los dioses. He ahí una sugerencia interesante: los Buck Rogers de la Guerra Fría no son más que piezas que están para ser sacrificadas.

Ambos autores trafican desde el extraño eclecticismo que compone su historieta sus propias peripecias intelectuales y vitales, sus deseos y ansiedades desde esa industria que alcanza un desarrollo que no volverá a conocer, y que al mismo tiempo está asentando maneras sumamente innovadoras, valiosas y desafiantes de contar y entender la historieta. Dos ejemplos refuerzan esta percepción, por fuera de *Sherlock Time* y simultáneamente a la serie: se trata de

dos episodios de *Ernie Pike* dibujados por Breccia.<sup>16</sup> El primero, “La ejecución” (*Hora Cero* Nro. 25, mayo de 1959), escrito por Jorge Oesterheld sobre una idea de Héctor, expone con claridad ese contenido humanista de las historias de Frontera desde esa tremenda exploración del sinsentido de la guerra, el verdadero crimen. La ejecución de un soldado alemán bajo cargo de traición por haberle disparado a su superior, luego de que éste, herido en la batalla, le rogara que terminara con su sufrimiento. La perspectiva de la institución militar se contrapone a la del soldado, que sólo es visible para el lector. La escena final, con todo su patetismo, no deja de ser conmovedora (Fig. 11).

Por supuesto, esto tenía un precio, como los mismos Trillo y Saccomanno no podían dejar de reconocer, a pesar de su entusiasmo: “[...] 1957 marca el comienzo de una nueva manera de encarar los hechos de la aventura y el humor y también, al proponer al lector una exigencia mayor, termina destruyendo a los ganadores de la novedad” (1980: 96).<sup>17</sup> Acaso se trataba justamente de eso: el cambio no puede evitar la entropía. El final de la década evidenció el desgaste del proyecto editorial de los Oesterheld debido a los malos manejos financieros, pero paradójicamente por una práctica que el mismo Oesterheld, frente a la necesidad de aumentar los fondos de la editorial, inauguró: la exportación de historietas, con la consecuente conversión ventajosa de la moneda extranjera a la local. Como explica Vazquez:

El circuito inaugurado por Oesterheld como estrategia de comercialización instaló una práctica que funcionó a partir de entonces como cimiento del trabajo de los historietistas: la colocación de material local en el mercado internacional. Con las nuevas oportunidades en Inglaterra, a través de la agencia Fleetway, los dibujantes renunciaron al proyecto. (Vazquez, 2010: 40)

---

<sup>16</sup> El personaje de Ernie Pike toma su nombre del corresponsal de guerra norteamericano, Ernie Pyle (1900-1945), el cual solía escribir las historias laterales del frente de batalla, anécdotas de la vida de los soldados, pequeños gestos, acciones que pasaban desapercibidas para la visión militarista y el gran relato bélico. El modelo que tomó Pratt – dibujante principal de la serie – para el personaje fue el mismo Oesterheld, quien así reforzaba su rol como narrador de una cierta moral que veía personajes humanos en todos los bandos, sin marcar tajantemente entre el *ellos* y el *nosotros* desde un binomio bien/mal. Breccia dibujó cuatro episodios, siendo el primero “Kumba” (*Hora Cero Extra!* Nro. 6, febrero de 1959) y el segundo “El amuleto” (*Hora Cero* Nro. 24, abril de 1959), además de los dos episodios citados. Anteriormente, Solano López había dibujado siete episodios entre septiembre de 1957 y febrero de 1958.

<sup>17</sup> José Muñoz señalaba: “Hay gente que dice que ese tipo de excesiva, digamos, libertad artística que el artesano pago se permite atenta contra la legibilidad. O sea, nosotros seríamos parte de la tribu de historietistas que, fabulándonos artistas, despreciamos la legibilidad. Hemos recibido críticas de ese tipo, y Breccia también. ¡Qué estupidez! Bueno, las hay peores, por cierto”. (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo).

Frontera fue, en este sentido, ese lugar de confluencia y reconocimiento mutuo, y su nombre adquiere de esta forma otra capa de densidad y significado: era sin duda la frontera a la que se había llegado, justo en el borde de una transición no planificada pero latente, ese momento donde los límites conocidos comienzan a desvanecerse y quedan, como el indio pampa – logotipo de la editorial diseñado por João Battista Mottini – mirando hacia un horizonte más allá. En aquel momento, podía entenderse ese símbolo desde una horizontalidad lateral, como quien mira junto al vigía sin poder divisar como él; hoy debemos mirar atrás, ya alejados más allá de la antigua frontera, si queremos encontrar aún – tal vez – la mirada del guardián que nos señala la expansión del territorio, que también ha sido, y es, un campo de batalla.

## 1.2 *Mort Cinder*: cuando morir duele.

*Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo k p e q o r t g p u k d n g . " g u " u c d g t u g " k p o q parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el e q p l w p v q 0 0 0 " ] í \_ " P c f k g " g u " c n i w k g todos los hombres.*

Jorge L. Borges "El Inmortal", *El Aleph* (1949).

*Antes y después de Mort Cinder, nada.*

A. Breccia entrevistado por Oscar Masotta (1970: 154)

Ante el final de Frontera, la diáspora de los autores encontró el que sería el primer gran mercado internacional donde colocar su trabajo: Inglaterra, y más específicamente, la editorial Fleetway Publications. Esta editorial fue resultado de los reacomodamientos del capital comunicacional en Inglaterra, luego de superada la etapa de reconstrucción de posguerra y entrando en plena modernidad mediática: el Grupo Mirror (que publica, entre otros, el diario pro-laborista *Daily Mirror*) adquirió la editorial Amalgamated Press en 1959, la cual fue rebautizada Fleetway Publications. Ese momento coincidió con la decadencia editorial argentina, y fue Hugo Pratt el que, por un lado, hizo de director en el primer momento de la nueva *Misterix* de Romay – donde además publicaba *Wheeling*, firmado por Pratt pero hecho mayormente por su ayudante, Gisela Dester –; y por otro comenzó su regreso a Europa hasta radicarse definitivamente allí poco después.

Si bien Inglaterra fue la primera receptora del material colocado desde argentina, lo cierto es que fue Italia el centro organizador de esa nueva modalidad de producir y vender, hasta finalmente asumirse como centro productor y redistribuidor a los demás países como España y Francia. La conexión italiana entre Pratt y los hermanos Piero y Roy D'Ami, quienes conformaban Eurostudio. El primero residía en Milán, centro editorial, y el segundo trabajaba como dibujante en Inglaterra. Pratt, a su vez, convocó a los dibujantes del staff de Frontera para suplir la demanda inglesa.

Breccia, quien fue rápidamente aceptado luego de enviar muestras a la casa editorial inglesa, decidió viajar a Londres, previendo posibles complicaciones con las constricciones editoriales las cuales conocía bien: "Si me pagaban el pasaje me iban a tener muy atado y yo no quería atarme, yo quería irme con mi independencia, decir esto me gusta y esto no me gusta" (Sasturain, 2013: 113). Y había razones para sospechar de las intenciones inglesas, cuya idea

historietística estaba basado en un ideario de romantización postimperialista, donde la Segunda Guerra era el eje de la aventura, además de los otros géneros clásicos como el *western*.

José Muñoz, quien comenzó a fines de los '50 siendo ayudante de Solano López - en ese momento concluyendo *El Eternauta* - pasó por la experiencia de *Misterix* y fue uno de los que, casi una década más tarde, terminaría trabajando para la Fleetway. Muñoz ha propuesto una hipótesis interesante sobre la pérdida de Abril como eje reorganizador de aquella producción de perspectiva oesterheldiana:

Haber terminado con Abril ha sido un error del cual todavía estamos pagando las consecuencias. Y entonces cuando, en nuestro campo, el de la industria de entretenimiento con expresión artística-artesanal de alto nivel, el laburo empezó a decrecer, los grandes dibujantes se fueron. Muchos entraron al cuño inglés que significaba buen dinero y regimentación a la ilustración de historias de la guerra contra los nazis, que si bien basadas en experiencias directas, eran chauvinistas y carecían del espesor, del respiro humano, más que humano, que Oesterheld proponía. (Entrevista del autor, 2012. Ver anexo)

La pérdida fue múltiple, dado que no sólo se abortó esa experiencia algo libertaria de la cooperativa historietística, sino que el trabajo fue una vez más reducido a una cuestión por encargo, sirviendo a una narrativa ideológicamente conservadora la cual, de alguna manera, invertía la perspectiva de *Ernie Pike* – y de las historietas de *Hora Cero* en general – al negarle toda multidimensionalidad a la tragedia bélica limitándola a una batalla épica del Bien contra el Mal definidos según parámetros nacionalistas.

Una historia como la del soldado alemán ejecutado por traidor, o la guerra de trincheras de “Gas”, no hubieran sido admisibles en ese plan de recomposición de un imaginario imperial en el mismo momento de la muerte de aquel viejo imperio. O lo que es lo mismo: Breccia afirmaba que, si para su primer trabajo en Frontera, en vez de *Sherlock Time* Oesterheld le hubiese propuesto un *western*, no lo hubiera hecho. Y un *western* es, exactamente, lo que terminará dibujando para la Fleetway (Fig. 12).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Es importante recordar que Editorial Abril había fundado el primer sindicato argentino de historietas llamado Surameris. En parte se debió al conflicto con Disney, dado que Abril fue la primera editorial en editar los cómics de esa compañía y al incluir otras historietas hechas en Argentina, Disney se negó a que sus productos compartieran espacio con esas otras historias. La estrategia de Abril fue crear revistas como *Misterix*, *Cinemisterio* y *Rayo Rojo* para poder darle espacio a esa industria naciente, y al mismo tiempo organizar el sindicato para establecer reglas laborales y propender a la distribución de sus publicaciones bajo su control. El mismo Muñoz intentó, junto a Jorge

Si bien tanto Pratt como Solano López, entre otros, se adaptaron al sistema de trabajo, el caso de Breccia fue más problemático. En principio, su plan consistía en viajar con su esposa e instalarse en España para producir con más cercanía a los ingleses, en un contexto idiomático y cultural más próximo a lo conocido. Sus hijas e hijo – Cristina, Patricia y Enrique – quedaron a cargo de la cuñada de Breccia, quien al caer gravemente enferma, los obligó a retornar prematuramente a la Argentina. Esto puso una pausa a los planes de mudanza transoceánica, mientras se continuaban produciendo las historietas para Inglaterra. Al fallecer su cuñada, Breccia retomó su negociación con los ingleses pero, al poco tiempo de llegar a un arreglo, su esposa enfermó del mismo problema renal que su hermana – evidentemente, una enfermedad hereditaria – y la situación del dibujante se volvió crítica:

Empecé a enojarme, me empecé a calentar con los ingleses. Ya me molestaban las indicaciones [...] Seguí trabajando no mucho tiempo más. Habré hecho un total de doce, quince historias [...] Y yo termino además la relación con Quintero. En *Patoruzito* me ponían condiciones, tenía que firmar papeles sobre cómo debía dibujar [...] Me echaron y me indemnizaron. Y quedé en banda [...] Y empiezo a hacer cositas para una editorial, para la otra. Changuitas. Todo se empieza a poner espeso, todo [...] Ahí empieza la peregrinación mía, el calvario. (Sasturain, 2013: 116-120)

El planteo de *Mort Cinder* era uno extraño: un anticuario inglés, llamado Ezra Winston, se veía involucrado en una serie de experiencias antes que de aventuras, al conocer a un hombre llamado Mort Cinder, un inmortal. Su nombre ya presupone cierto carácter del personaje al ser una referencia a la muerte y la ceniza (*cinder*). Sin embargo, Breccia requiere un extraño favor de su guionista: obsesionado por el guión, no puede encontrarle un rostro al protagonista, por lo que necesita retrasar la aparición de Mort Cinder hasta encontrarlo.

No hay duda que, en principio, la serie retomaba el camino iniciado en el esquema de *Sherlock Time*: un protagonista misterioso e inexpresivo, cuyos orígenes nunca son develados, frente a un compañero que es el que transita la incertidumbre aventurera, aquel que vehiculiza la

---

Sosa, crear un sindicato de dibujantes a fines de los '60, lo cual derivó en la inclusión de su nombre en una lista negra de la Editorial Columba – en ese momento, la única casa editora de historietas regulares que se mantenía a flote, ya que Quintero limitaría sus productos a sus personajes y poco tiempo después, sólo republicaría el material sin producir nada nuevo -. Esto obligó a Muñoz a presentar trabajos bajo el nombre de otros artistas admitidos, a cambio de una comisión. Estas miserias también son testimonio de época, y hasta el día de hoy no existe un gremio o sindicato que agrupe a los historietistas como tales, aunque sí existen organizaciones como A.D.A. (Asociación de Dibujantes Argentinos), o la A.H.I. (Asociación de Historietistas Independientes), de la cual sólo la sede rosarina ha permanecido funcionando.

expresión, que de alguna manera implica al lector ahí donde la frialdad del protagonista obtura toda posible empatía. Esto, que puede parecer en principio no mucho más que una cuestión anecdótica, revela en realidad la ruptura con un modelo narrativo que Breccia había encontrado en *Vito Nervio* como *non plus ultra*:

Le doy mucha pelota a la expresión de los personajes [...] yo trabajo con primeros planos, planos americanos [...] Pero a veces puedo caer en el ridículo, y creo que he caído muchas veces, porque por intentar hacerlos tan expresivos los hago ridículos. No me gustan los muñequitos con cara de lata, con cara de nada. Como era *Vito Nervio* en su momento, que era la estética del cine también. Toda una escuela americana de muñecos. Los héroes no tenía cara, eran una máscara [...] los que tenían cara eran los viejos grotescos, o los que los acompañaban [...] Porque las caras de los viejos me gustan. Pero los tipos jóvenes, y el ejemplo está en el cine, son boludos lindos nomás. (Sasturain, 2013: 244)

De esta manera, se ponía en cuestión lo inexpresivo de los caracteres protagónicos según lo entendía cierta perspectiva ideológica instalada y promulgada desde la industria, y este hilo de la trama comienza a revelar una operación mayor, más ambiciosa, que es la de desnudar esos mecanismos como lo que son: formas de contar desde un lenguaje. Todo *Mort Cinder* es una gran operación de sabotaje del género a partir de la experimentación que no es mero artificio sino justamente la presentación desde la técnica de las posibilidades ocultas en ese lenguaje.

El remate de la anécdota es la elección de Horacio Lalia, ayudante de Breccia, como modelo para el rostro de Mort Cinder. Poco importa su similitud real o no, la intención es otra. Masotta lo señalaría acertadamente: “[...] el rostro anguloso y alargado de Mort Cinder, donde las rayas del dibujo que bosquejaron la «estructura» del volumen no han sido borradas del todo” (1970: 159). Hay un *rastros*, una huella en la hechura de los rostros que expone justamente eso como construcción.

Por añadidura, lo hace en oposición a esa característica constitutiva de la aventura, la imposición de un protagonista: lo inexpresivo no es más que un muñeco, un molde; lo expresivo es el propio dibujante envejecido que acompaña esa experiencia de construcción del relato como él mismo, y, sin embargo, con un *yo* distinto que puede ser reapropiado por quienes leen. Los rostros, desde ya, son una elección deliberada de Breccia quien asume el riesgo de “caer en el ridículo”, pero que son construidos desde los experimentos de luz y contraluz que ya venía desarrollando en *Sherlock Time*, más la utilización experimental de los materiales. Es el caso de la utilización de unas hojas de afeitar Gillette embebidas en tinta, que al cortar dejan sus líneas como surcos sobre esas caras (Fig. 13).

Podemos relacionar esto último con aquella observación de Masotta sobre el arte *pop*, que tendría su piedra de toque en 1964, con la presentación de la *Brillo Box* de Andy Warhol, y que había comenzado casi una década antes en Gran Bretaña y poco después en los Estados Unidos. Masotta, quien llegó a conocer el arte *pop* norteamericano en sus viajes a Nueva York, reflexionaba en torno a ese extraño retorno a los objetos, teniendo en cuenta que la tendencia predominante de la posguerra había sido el Expresionismo Abstracto. Una obra en particular, *The Bus Driver* de George Segal (Fig. 14), hizo acuñar a Masotta la idea de “una máscara al revés”: no había una representación de un sujeto particular sino más bien la presentación de una persona social, anónima y puntual a la vez. Esta puntualidad estaba definida por su rol laboral, haciendo que lo esculpido no fuera un cuerpo sino la construcción lingüística de ese cuerpo en una sociedad particular. Se trataba, entonces, de un *arte semántica*:

[...] puesto que se trata de un arte que intenta pensar la relación del hombre con el mundo a través de la inherencia, del involucramiento del hombre en sus “lenguajes”. *Arte de máscara*, por lo mismo, donde la máscara es el lenguaje, y donde no hay “individuos”, “cosas” propiamente dichas. Y en este sentido se podría afirmar que no hay realismo en el arte *pop*; y por el contrario, puesto que se trata de un arte en actitud de ruptura radical con la noción de un objeto sin lenguaje. (Masotta, 2004: 160)

Masotta, además, mencionaba otro factor importante: “el horror no está aquí representado directamente, sino que se representa el modo de representarlo” (1970: 158). Esa representación de la representación potencia el efecto de lo que podríamos llamar *develación por oscurecimiento*, sin dudas un oxímoron que, como veremos, no carecerá de densidad. El mismo Masotta notaba sobre el problema del horror en la historieta: “[...] este medio no es demasiado bueno para producir horror. Es difícil que un dibujo nos haga “entrar” el terror por los sentidos. Los mejores dibujantes de historietas de horror y terror han oscilado siempre hacia una parodia del terror, cuando no directamente hacia la parodia como género o estilo” (1970: 108).

Ese riesgo de devenir parodia, incluso cuando no se lo busca, estaba presente si nos atenemos a la cita de Breccia cuando afirma que a veces había “caído en el ridículo”. Sin embargo, aquí se planteaba el desafío de no caer en el grotesco que podía permitirse en *Sherlock Time*, porque la atmósfera debía ser aún más ominosa, no debía llevar a la carcajada ni a la burla sino a un carácter involuntariamente cómico que estaba en el núcleo de la tragedia: la presentación de esos sujetos como actores en un teatro de marionetas donde la pérdida de control



de los cuerpos revela aquello que Henri Bergson llamó la incongruencia entre la máscara social y su desarticulación física, mecánica e inesperada (2003).

Tenemos, entonces, esa especie de máscara que es Mort Cinder – representación de la representación del héroe, que anula así toda heroicidad -; y la sensación del horror como terror, antes que su explicitación – la representación de la representación del horror, inversión del terror como género y negación de su parodia -. Estos mecanismos funcionan, por cierto, en los dos niveles (texto e imagen). Si el concepto del *ser* inmortal parece estar teñido por los conceptos borceanos, no es coincidencia, ya que Breccia siempre fue admirador de Borges y había seguido su obra desde temprano.

Pero Oesterheld, cuya prosa tiene sin dudas su propio carácter, asume algunos giros interesantes. Por ejemplo, en esa secuencia ya clásica de los autómatas asesinos en la segunda historia – “Ojos de plomo” -, la prosa reza: “Se quebró la luna en las navajas” (Fig. 15). También es interesante que ésa segunda aparición de los autómatas amenazadores sea en realidad el negativo de la primera aparición (Fig. 16), volviendo al juego del pasaje de un mundo al otro, del texto y la imagen disputándose la misma historia y narrando desde ese combate aporístico el terror reservado a los lectores.

Desde lo textual, se refuerza esa brutalidad del cambio de registros de página a página y de viñeta a viñeta, ya desde la primera historia titulada “Ezra Winston el anticuario”. El cuadro final enfrenta al lector directamente, con una pregunta enigmática que propone el anticuario: “¿Está el pasado tan muerto como creemos?” (Fig. 17). Es la primera vez pero no la última en que Ezra aparecerá dirigiéndose a un lector, señalando un más allá de la página que compone una relación particular con aquel lector siempre desconocido, una interpelación desde cierto efectismo que sirve a la presentación de esos rostros expuestos a contraluz, como salidos improvistamente de la oscuridad que acecha siempre con devorar la página.

La aparición de un inmortal, poco tiempo después y en otra historia, contestará de manera no menos críptica esa pregunta inaugural. Sin embargo, lo que impacta es lo terrible de la respuesta: “Qué bueno es respirar...sobre todo después de haber muerto...Cansa tanto morir...y duele, mucho...”. La confirmación que convierte a la muerte es un proceso doloroso causa pavor porque punza en el miedo más básico de cualquier animal, y más en un animal racional: el profundo deseo que hace de la muerte algo pacífico, más cercano al sueño que al dolor, el adiós a la carne y con ello, el abandono de toda sensación penosa.

Aquí es el muerto el que vuelve a confirmarnos que no es así, que el cansancio y el tormento continúan también más allá de la vida. La única viñeta que expone el rostro de Ezra lo presenta, curiosamente, con rasgos sumamente borgeanos.<sup>19</sup> Es en esa segunda historia – la primera es un episodio donde sólo aparece el anticuario, hecha para ganar tiempo e introducir al *Watson* de la serie, dado que Breccia no se decidía a darle un rostro a Mort Cinder – donde Breccia recomenzará, una vez más, el proceso de convertirse en dibujante, o si se prefiere, de *resignificar* qué implicaba serlo:

Yo me pasé muchos años de mi vida haciendo concesiones [...] porque me tenía que ganar unos mangos [...] hacía concesiones pero no ganaba más gaita [...] Entonces un día dije: “Se van todos a la puta madre que los parió. Yo hago lo que se me canta; total, más jodido no puedo estar. Y puedo dibujar con la alegría con que se debe dibujar”. Porque el dibujo tiene que ser, fundamentalmente, alegría o angustia [...] Esa fue la actitud que me salvó. Tenés que meter las tripas en lo que estás haciendo [...] Eso me permitió hacer un montón de experimentaciones, que muchas vendieron y otras no, no vendieron mucho. Pero de todas maneras cuando hice las concesiones tampoco vendía demasiado... (Sasturain, 2013: 243-244)

Lo primero que se rompe es la lógica del pragmatismo productivo, y basta comparar las otras historietas que compartían lugar en *Misterix* para darse cuenta que semejante trabajo era innecesario desde un criterio eficientista (Fig. 18). Esto es producto de la ruptura que el mismo Breccia experimentaba como lo hacían, de una forma u otra, todos los trabajadores de esa industria. Pareciera ser como si ese modelo de producción hubiera quedara desfondado, y fuera entonces necesario revisar las estrategias para amortiguar la caída, avanzar en el vacío, acostumbrar los ojos a la oscuridad. Y al ser éste un lenguaje que existe en y desde un medio, que es la historieta, esas operaciones siempre afectan potencialmente a los cuerpos lectores – sin importar su número, al menos no si queremos reducir una cuestión de intensidad de la experiencia a una rendición cuantitativa de la recepción -.

Trillo y Saccomanno ya hablaban de las “nuevas maneras de mirar” que había propuesto la década de 1950, y Sasturain atribuiría – aunque no exclusivamente – esa posibilidad a Breccia.

---

<sup>19</sup> La mención a Borges ya se encuentra en *Las Historietas*, de Alberto Bróccoli y Carlos Trillo: “Dos personajes son el nudo de la nueva historieta: Ezra Winston, un anticuario inglés, y Mort Cinder, que podría haber sido creado por Borges a la manera de su *Immortal*. Porque Mort Cinder es inmortal. Ha vivido la historia del mundo desde sus orígenes, siendo esclavo egipcio, soldado confederado, penado de Alcatraz. Ezra Winston lo sigue en sus extrañas retrospecciones al pasado, en sus tortuosas aventuras en el mundo de la mente (1972: 92). Lo mismo volverá a ser señalado por Saccomanno y Trillo algunos años más tarde, y también por Sasturain.

Pero cabe preguntarse, ¿qué significaría en este caso esa *nueva forma de mirar*? Arriesguemos una respuesta: la perturbación del género a través de una historia extraña, sin un anclaje claro en la tradición, donde cada página presenta planteos técnicos y formales que desafían la lectura clásica de historieta para abrir paso a otro tipo de experiencia, potenciando la capacidad lingüística de eso que hasta ese entonces no era más que un “género”, y ahora pasaba a ser un lenguaje. Atengámonos a la siguiente observación de Sasturain:

“[...] *Mort Cinder* será más un mecanismo que un personaje – siendo todos no es nadie – y sirve de pretexto para enhebrar historias sombrías de amor y muerte [...] donde la madurez asume la tensión evidente de la crisis. *Mort Cinder* es lugar de transición de valores, más de preguntas que de certezas [...] Si Kirk era el héroe – necesariamente inmortal, portador de certezas – *Mort Cinder* es el hombre a secas – necesariamente mortal, reiteradamente mortal –portador de cuestiones insolubles. (Sasturain, 1995: 126)

No podemos más que estar de acuerdo con la idea que los autores arrastraban tras de sí una sumatoria de crisis vitales y contextuales – si es que puede haber diferencia tajante entre ellas – y la descargan, como quería Breccia, visceralmente sobre las páginas. *Mort Cinder* es una historieta hecha en crisis, desde la crisis y que pone en cuestión todo un sistema de valores que en principio pueden parecer sumamente pueriles, como leer historietas, pero que no lo son si recordamos aquella sugerencia de Roger Chartier que dice que todo lector lee con el cuerpo. Es más, la manera de un leer es también testimonio de época, y ese intercambio de rupturas y desafíos nos puede dar un indicio acerca de cómo se estaban generando nuevas maneras de hacerlo.

El hecho que *Mort Cinder* haya encontrado su lector en Masotta antes que en Sasturain puede servir de prueba que estas nuevas maneras de mirar/leer – en la historieta, las dos cosas se fusionan – recorrían otros caminos, diferentes a los circuitos clásicos, construyendo en su andar nuevas experiencias y nuevos encuentros...aunque no fueran los esperados por sus creadores, ni por sus lectores. De Santis lo notaba de esta manera, al hablar de “el fin de la infancia”:

[En los años ‘60] coinciden tres fenómenos: la construcción de la historieta como objeto de estudio (con sus cuestionamientos ideológicos y formales), la presentación del autor como artista y el descubrimiento del lector adulto. Son también los años en que la televisión se adueña de las masas; y la historieta, ya libre del peso de la popularidad; puede especializarse, hablar para unos pocos, susurrar y, a veces, hasta hablar un idioma incomprensible. Desde los ‘60 en adelante, la acompañará una tensión eterna entre popularidad e intelectualización. (1998: 15)

Es necesario ahondar en las cuestiones que han sido mencionados, más específicamente la técnica, su relación con la narración y, finalmente, la construcción de una obra que encuentra una evolución asimétrica pero potenciada por esa asimetría. Esta discordancia en el diferencial Breccia/Oesterheld procede de la situación de ambos autores al momento de encarar la obra. Mientras que Breccia se compenetró de manera vital, para romper definitivamente con las constricciones de la industria, Oesterheld se movía frenéticamente entre varios encargos y trabajos entre los cuales *Mort Cinder* no era particularmente importante. El mismo dibujante lo reconocería así:

[*Mort Cinder*] no estaba pensado para una publicación concreta, salió porque salió, y se publicó completo, en una revista semanal que no tenía casi tiraje, que era muy pobre, hasta que se terminó. La primera aventura no salió nunca porque había un problema con “*Mort Cinder*”, cuyo argumento estuvimos discutiendo con Oesterheld tres meses, hasta que nació como nació. Yo me puse a buscar el personaje, pero así, en frío... Entonces le pedí, “mirá vos comenzás la aventura, pero hasta quince o veinte páginas que no aparezca *Mort Cinder*, que aparezca el viejo, que el viejo voy a ser yo... (Martín, García y Giménez, 1973: 4)

Hay ahí una clave del cambio de época, ya que hasta poco antes – e incluso, durante – no tenía ningún sentido para un dibujante o un guionista producir una historia que no fuera a ser vendida, previamente encargada. Así, la obra aparece como causa necesaria de sí misma y no justificada previamente por el encargo, en lo que respecta a la perspectiva de Breccia, y teniendo en cuenta que el pago tampoco era satisfactorio. La primera historia marcaba la pauta evolutiva de aquello que había sido la experiencia de Frontera, utilizando los recursos aprehendidos y potenciándolos al mismo tiempo. Casi podría decirse, en principio, que en esas breves seis páginas están condensados los mecanismos narrativos de *Mort Cinder*. Breccia convierte esa transición de un estado a otro del relato – que puede ser tanto de consciencia como de tiempo y lugar, si es que no son lo misma cosa – en una perturbación de la página, sin por eso romper el esquema de la grilla (Fig. 19).

En “Los ojos de plomo”, donde se produce finalmente la presentación del protagonista, el cambio de registro es constante e intenso. Esta historia tal vez sea la más endeble argumentalmente – Sasturain ha dicho, con gracia aliterada, “ojos de plomo es un plumazo” -, evidenciando la inestabilidad sobre la que estaba siendo construida la serie, aún insegura en su continuidad. Y es, al mismo tiempo, la más extensa, la más oscura y aquella donde Breccia

parece ofrecer todos los recursos disponibles que va encontrando en su camino (aunque, desde ya, no necesariamente *todos*).

No vale la pena ahondar demasiado en el argumento: se trata, básicamente, del viejo anticuario Ezra sometido a situaciones inverosímiles, cuyo núcleo estriba en las acciones de un científico loco – el profesor Angus -, quien ha creado un sistema de control remoto de cuerpos automatizados, y cuyo fin es el control total de la vida humana. Su interés en Mort es investigar los circuitos cerebrales del inmortal, y convertirlo en uno de sus sujetos comandados a su voluntad – al estilo de aquellos hombres-robots sometidos por los invasores en *El Eternauta* -.

Las idas y vueltas del guión sirven, además de ganar el tiempo pedido por Breccia, para presentar el tipo de situaciones de horror gótico que Breccia tanto disfrutaba leer, ubicadas justamente en un contexto británico. Cuando Breccia inquirió a Masotta qué pensaba de *Mort Cinder*, éste último se vio en un aprieto:

En cuanto al tipo de intriga que abre la historia, le confieso un cierto sentimiento de disgusto por ese aire “middle cult” del comienzo, la atmósfera British, el pastiche culturalizante. Pero se me podría contestar que las épocas se equivalen, y que así como hoy el mejor modo de “elear” la historieta es acercándola a los temas e imágenes de la sofisticación y la moda (Crepax), hace seis años, en cambio, había que impregnarla de literatura universal. Pero, en primer lugar, ¿“elear” la historieta? ¿Hacia dónde? ¿Y para qué? (1970: 157)

Masotta presenta una clave polémica, constitutiva de las tensiones de la cultura de masas que tenía un precedente importante en aquel artículo de Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”.<sup>20</sup> La definición de *kitsch* sería instalada por Greenberg de la siguiente manera: “[...] si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch imita sus efectos” (1979: 22). Esta tensión entre un vanguardismo como último baluarte de la cultura y la masa urbana “presionando sobre la sociedad” – es decir, las masas urbanas son entendidas como algo exterior a la sociedad, desde un concepto elitista de lo social, desde ya -; es detectado acertadamente por Masotta cuando habla de “pastiche culturalizante”, pero al mismo tiempo advierte el riesgo de caer en la senda elitista de

---

<sup>20</sup> Allí, Greenberg, con indisimulado desprecio de clase, sentenciaba: “El kitsch, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada de sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo [...] Como es posible producirlo mecánicamente, el kitsch ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema productivo de una manera vedada para la auténtica cultura, salvo accidentalmente”. (1979: 17-18)

Greenberg, que implicaría imponer criterios ajenos a la historieta para valorizarla, previo proceso de depuración.

Cuando decimos que la observación de Masotta es acertada, hablamos de razones que van incluso más allá de lo que él mismo sospechaba. Esa atmósfera de *middlecult* – el estrato pequeñoburgués consumidor del *kitsch* que Greenberg tanto despreciaba, y al que Masotta pertenecía – es resultado directo de los gustos de Breccia, quien admitía que:

[...] a los once [años] cambié los cuentos de Poe, prologado por Baudelaire, por diez libritos de Sexton Blake [...] Porque yo no me considero un tipo culto, inclusive he leído mucho y me ha quedado muy poco. No vayas a creer que estoy atesorando conocimientos [...] era por aprender, por faltarme estudios y darme cuenta de que era un ignorante, que era un tripero que no sabía un carajo, que sabía mucho de tripas, pero nada más [...] (Sasturain, 2013: 286)

Sin duda, las referencias a lo británico como *lo culto* son en sí mismas algo *kitsch*. Pero esto va más allá de Breccia y sus gustos; es un indicio de cómo alguien en esa posición social que quisiera ascender, debía hacerlo a través de cierta “culturización” que lo pusiera simbólicamente por sobre la realidad inmediata que habitaba. Esta especie de esquizofrenia social no es mero defecto de clase, ni tampoco falsa consciencia. De hecho, ambos conceptos implican una dimensión conservadora y sin dudas clasista, porque construyen una imagen monolítica de la masa, que, por otra parte, es múltiple y menos homogénea de lo que esa perspectiva quisiera creer. El testimonio de Breccia no deja de ser conmovedor:

Yo me movía en el barrio, dentro de la frontera. Donde me sentía seguro. Y ahí empecé a conocer lo yanqui. Porque de pibe la formación era [...] lo inglés: la niebla, el mayordomo uniformado, los muelles de Londres, los almacenes, esos barrios del puerto, el Soho... Todo eso era para mí como Quilmes, muy muy familiar. Claro, vivía leyendo eso. Por eso cuando yo fui a Londres, me fui al puente de Londres, de noche, y bajé a ver el barro del Támesis. Porque eso lo tenía metido acá. Siendo un tipo de cuarenta y pico de años tenía eso adentro desde pibe [...] Y me fui al Soho, a ver por dónde andaba Jack, el destripador, de noche por las tabernas. Todo eso, y me lo recorrí. (Sasturain, 2013: 24)

Esa tensión que atraviesa a estos sujetos, y a Breccia en particular, forma parte de ese complejo proceso de creación de una nueva cultura civilizatoria (la cultura de masas) desde un lugar y un momento en particular, como era ese Mataderos de la década de 1930. Desde la vereda opuesta a Greenberg, Walter Benjamin daba cuenta de cómo esa violenta irrupción no era tan espontánea como podía creerse, pero sí formaba parte de un proceso acelerado que había

desencajado los moldes previstos por las élites y su idea de cultura – y por extensión, del mundo y la sociedad -:

La contemplación simultánea de cuadros por un gran público, tal como se difunde en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que de ningún modo fue provocada sólo por la fotografía, sino, y con relativa independencia de ésta, por la pretensión de la obra de arte de llegar a las masas (...) si se intentó acercar la pintura a las masas en galerías y salones, no se hizo de manera tal que esas mismas masas pudieran organizar y controlar esa recepción. (2009: 118-119)

Lo discutible es cierto mecanicismo a la hora de interpretar esos fenómenos, como si la mera inclusión de un elemento pretendidamente conservador (o revolucionario) pudiera concretar una operación de transformación inmediata y total de la sociedad en el sentido que ciertos grupos siempre pretenden llevar a cabo, desde los deseos de control, pero sobre todo desde el desconocimiento de los meandros subterráneos que recorren el irregular terreno de la historia.

Volviendo al interrogante que *Mort Cinder* presentaba a Masotta, existía ese aire *middlecult* en la serie, evidenciado ya desde las portadas *kitsch* de Carlos Cruz y los avisos que publicitan patéticamente cursos de dibujo como futuro promisorio exactamente cuando las bases de ese futuro estaban siendo socavadas por la crisis de la industria (Fig. 20). El público de *Misterix* era uno pequeñoburgués, pero progresivamente residual no porque la pequeñoburguesía desapareciese sino porque sus parámetros de consumo cultural y sus aspiraciones comenzaban a ser ya otras:

[...] parece evidente el papel protagónico que le corresponde al estamento de lectores de entre 20 y 30 años de edad, expresión de un sensible crecimiento del sector "ilustrado" de las capas medias, en especial por la extensión de las oportunidades de educación secundaria y universitaria verificadas durante las décadas del cuarenta y del cincuenta. Junto con esta capa de neo-lectores prolifera, asimismo, un interés creciente por la temática nacional, por las interpretaciones, abordajes y asedios que tienen como sujeto a la realidad del momento o al proceso histórico del país. Se verifica, al mismo tiempo que una preocupación creciente por lo político (o lo político-cultural), una suerte de proceso de "entrecruzamiento" cultural e ideológico, que por una parte amplifica y reconfigura ciertos espectros, y por otro trasiega al campo de las artes y las letras a lectores formados en experiencias o disciplinas bien distintas. (Rivera, 1981: 641)

Esa masa de lectores que había abandonado la historieta tenía a su disposición una nueva constelación de autores, temas y estilos, y por qué no, también cierta presión social en cuanto a la necesidad de "culturizarse". La figura de un autor quedaba atada casi exclusivamente con la de

los escritores, y por otra parte, con la de los artistas plásticos. Ahí donde la revista *Dibujantes* había creado un campo y reproducido la figura del historietista como un trabajador con cierto prestigio y con cierto nivel de éxito económico, las nuevas publicaciones culturales ofrecían otro modelo autoral, más amplio, más complejo y más ligado a las cuestiones nacionales e internacionales.

Es decir, *Dibujantes* se había quedado con una imagen congelada que le hablaba a una clase media que se había transformado a partir del fin abrupto de la experiencia peronista, y que ahora se encandilaba con las promesas desarrollistas – ya fueran de los gobiernos democráticos como de los de facto –, en un proceso de ascenso social que implicaba la duplicación de la matrícula universitaria y una creciente politización antes inexistente en esos mismos sectores.

Queda preguntarse, claro, ¿quién leía historietas? ¿Qué había sido de ese público infantil y adolescente que aún no llegaba a las inquietudes veinteañeras? Sin dudas, las importaciones mexicanas que habían copado el mercado de las revistas de aventuras y de humor llenaron ese vacío, al mismo tiempo que las nuevas revistas culturales antes mencionadas promovían un nuevo humor gráfico con autores como Oski, Copi, Landrú, Quino, entre otros.

Es decir, un refinamiento tanto en las letras como en las imágenes, donde las historietas de géneros de aventura era un pasado menos remoto de lo que parecía, pero aun así efectivamente lejano de esa sociedad que los había consumido con fruición y ahora ya no las necesitaba. Acaso ese diálogo desfasado en el tiempo, dirigido a un lector que aún no existía, daba cuenta de un salto de tigre hacia el futuro, parafraseando a Benjamin. Y ese salto se daba en la lógica que Masotta proponía a la hora de evaluar críticamente una historieta:

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

La referencia a Milton Caniff es particularmente interesante, porque sin duda había sido el padre de la historieta moderna de aventuras. Pero es en el quiebre entre una manera de entender la historieta y de poder transmitirla donde radica la clave del momento en que *Mort Cinder* es hecho, y posteriormente un momento donde es leído desde esa perspectiva masottiana que se ha



instalado a través de lo experimentado durante esa década y más allá. Es en esa reivindicación de la historieta como lenguaje donde se hacen presentes los elementos ideológicos de sus posibles lecturas, pero no sólo de las historietas contemporáneas sino de todas las historietas en general. Es decir, se trataría del aporte de una herramienta para poder comenzar a entender ese medio que ya había acumulado un corpus de producción lo suficientemente importante como para encontrar dentro de él líneas, estilos, autores, escuelas – y a su vez, donde esos mismos términos, más ligados a la historia del arte, no eran del todo satisfactorios dado que implicaban el riesgo ya advertido por Masotta sobre esa tentación a “elear” lo que es pretendidamente “bajo”.

Breccia emprendió la radicalización de las estrategias gráficas a través de la técnica con las que venía experimentado, pero esta vez desatado, al no tener más guía que su propia potencia y deseo. La fórmula consistió en indagar esos caminos no rompiendo el esquema de la puesta en página, sino profundizando cada espacio de ese mismo esquema desde su ruptura dentro de los límites, “lastimando” el papel pero manteniendo el cerco impuesto por los márgenes.

Breccia hablaba de “la composición del cuadro en relación con el resto de la página” (Sasturain, 2013: 247). La narrativa de *Mort Cinder* es desplegada desde ese contraste permanente, entre los blancos y los negros. Muñoz recordaba la lección impartida por Breccia en la Escuela Panamericana de Arte:

Quando era un estudiante en la Escuela Panamericana, con Breccia como profesor, yo hacía una serie de grisecitos inconclusos, cuadriculados, que bailaban de forma extraña. Los cuadriculados se hacían para unir o para sostener el contraste con alguna figura en primer plano. Yo hacía cosas sin ton ni son, y el viejo me decía “¿Pero ves? Esto cuando se imprime queda hecho una mancha inconclusa... Mirá Muñoz, imaginate un tablero de ajedrez: un cuadrito blanco, un cuadrito negro, un cuadrito blanco, un cuadrito negro ¡Eso es la historieta!” Lo llamábamos “el Teorema de Breccia” (Entrevista del autor. Ver anexo)<sup>21</sup>

Estos contrastes se presentan particularmente en esas escenas donde Ezra escapa o sigue a Mort Cinder a través de bosques o pantanos que conforman paisajes oníricos, irreales, donde un sol puede ser negro, donde la noche y el día pierden su sentido pero se mantienen las penumbras (Fig. 21). Ya desde “Los ojos de plomo”, Breccia había establecido lo que sería literalmente su huella en la obra. En ese célebre cuadro donde Ezra escapa flanqueado por árboles de ramas

---

<sup>21</sup> Breccia, a su vez, explicaba su teoría a partir de las limitaciones editoriales del circuito argentino: “Blanco y negro. Porque acá es lo único que se puede hacer. ¿Para qué voy a enseñar color si no lo publica nadie?” (Sasturain, 2013: 227).

monstruosas que amenazan con encerrarlo, podemos ver las huellas de Breccia en la parte superior, marcadas sobre la tinta negra. No sólo encontramos la autorreferencialidad en los personajes que llevan su rostro y sufren la aventura como testigos arrastrados hacia ella; sino que establece, en su experimentación, la presencia física del hacedor del relato (Fig. 22).<sup>22</sup>

Las huellas físicas no son sólo un *residuo* de esa labor, sino parte constitutiva de la obra. Y eso es lo que logra el trabajo de Breccia: allí donde vemos un trazo de niebla londinense cruzando el blanco en una escena de intriga, hay un pincel seco que permite tramas de blanco desigual; o donde vemos la luz de una linterna, hay un negro de tinta desgarrado por la punta del pincel; o los paisajes y fondos extraños, que parecen deshacerse como buscando su forma, en contraste con las figuras que los ocupan, está la tinta diluida con agua podrida; o el efecto texturado del uso de un peine fino, como los usados para peinar piojos; los latigazos restallando son resultado de apoyar un base cilíndrica manchada con tinta sobre la hoja; la tinta soplada para ser desparramada sobre la hoja, con ese efecto de vegetación extraña y esparcida (Fig. 23).

Las posibilidades son infinitas, y dan cuenta de una búsqueda que poco tenía que ver con su resultado final, a menudo mal impreso en una revista de pequeñas dimensiones que ni siquiera pagaba acorde al esfuerzo involucrado en la serie. Existe un despliegue físico en la labor, como recordaba su hija Cristina, una joven que entraba a cebar mate a esa habitación a oscuras, donde Breccia trabajaba de manera febril, rodeado por algunos ayudante que en silencio miraban, cada tanto posaban, buscaban recortes y material de archivo:

Mi viejo se encerraba en el estudio y chau, no le veíamos un pelo. Venían cinco ayudantes, cuando tenían que posar para *Sherlock Time*, por ejemplo, o *Mort Cinder* con [Horacio] Lalia como modelo. Apagaban todas las luces y ponían luces [...] para hacer los claroscuros, no se veía nada. Yo tenía que cebar el mate: golpeaba la puerta, me decía “Pasá Cristi”, y yo iba con el mate a tientas porque estaban todas las persianas bajas, en ese estudio enorme de mi viejo.

De alguna manera, Breccia tuvo que reformular su práctica de trabajo para conseguir ese producto que estaba buscando. Y no era algo menor, dado que implicaba romper con la imagen de lo que un dibujante debía ser, una imagen construida de la que el mismo Breccia había sido

---

<sup>22</sup> Enrique Breccia afirma que “en *Mort Cinder* hice completos los cuadros sin figuras del primer capítulo, y boceté el encuadre de todo ese capítulo, el de la Torre de Babel y el de las Termópilas” (citado en Fellingner, 2011: 432). Es posible, entonces, que haya una superposición de huellas tanto del padre como del hijo, quienes colaboraron hasta fines de la década de 1970, en esa tensión creativa que implicaba sostener un trabajo compartido dentro de los límites estrechos de las viñetas.

modelo. Esa imagen que mostraba a los dibujantes como profesionales exitosos, desde el “Curso de los 12 grandes artistas”, modelo importado de la *Famous Artists Schools* norteamericana de Albert Dorne, llevado a cabo por Enrique Lipzyc, que posteriormente derivó en la creación de la Escuela Panamericana de Arte a partir de 1952. Esa idea del artista-trabajador que transmite su saber desde la docencia (incluso se comercializaba un paquete de cinco discos de vinilo de 33 rpm con el audio de las clases dictadas, entre otros, por Breccia), tuvo su medio propagandístico impreso en la revista *Dibujantes*. Al respecto, Vazquez notaba:

La revista dicta lo que es lo valioso para su público y le ofrece el *know-how* para su superación profesional. El aprendizaje es funcional: se practica para conseguir un empleo en alguna agencia de publicidad, en las publicaciones de historieta o en los estudios de diseño. La tensión es permanente. Por un lado se persigue el “desinterés en la práctica” para obtener legitimidad y dejar a un lado los aspectos “materiales” del oficio [...] Por el otro, para ser un profesional, el *amateur* debe insertarse en el mercado y renunciar “temporalmente” a su estilo y aspiraciones. Ambos procesos están imbricados: consagración profesional y legitimidad artística. (2010: 60)

Breccia aparecía en ese esquema como un artista consagrado, donde el texto de la nota remarcaba aclarando tres veces “(El carácter es lo principal para Breccia)”. *Dibujantes* advertía, sin embargo, “La otra cara de Alberto Breccia”: el rostro aparecía dividido entre una faz sonriente y una faz seria, con esas estampas costumbristas al estilo de Picasso como fondo (Fig. 24). Era el año 1959, cuando Breccia venía de hacer *Sherlock Time*, y dejando cada vez más atrás ese aspecto teatral e impostado de la puesta en escena del creador, con el maestro dibujando en base a un modelo vivo que era su ayudante.

Es la representación no del oficio captado en tiempo real, sino de la construcción de un imaginario sobre cómo funcionaba ese sistema de consagración y transmisión de saberes del oficio. El mismo Breccia admitiría su total descreimiento respecto del sistema de enseñanza: “[En la Escuela Panamericana de Arte] Yo daba clases ahí y nada más. Nunca firmé un diploma, jamás. Siempre me negué a firmar diplomas. Ni en aquella escuela ni en la mía tampoco [...] porque no vale el diploma, vale el dibujo”. (Sasturain, 2013: 93-95)

Si pudiéramos encontrar alguna metáfora para esta retracción del ejercicio al secreto del cuarto oscuro del maestro, sería la del pintor en la caverna, ahí donde el dibujo se transforma en una ceremonia secreta. Con la excepción del ocasional ayudante para sostener la antorcha – o como Breccia diría algo maliciosamente, “para cebar mate” -, la idea transmitida es la de la

soledad. Es cierto que una visión así propuesta corre el riesgo de caer en la idea de “genialidad” como fenómeno individual e inexplicable. Vazquez detectaba la trampa y la señalaba:

Breccia entiende la creación en términos de autonomía estética y ejercicio experimental. Su posición de “artista maldito” le impide ubicarse en el lugar de “correa de transmisión” del saber profesional. En contraposición, desde el curso de los “12 famosos” se hacía resaltar el valor de estar diplomado, como si ellos fuera aval suficiente para un porvenir venturoso. (Vazquez, 2010: 66)

Esa autonomía implicaba una cierta soledad al momento de elegir, dentro de lo posible y lo permitido, los caminos para contar cierta historia de cierta manera más allá de los cánones y límites conocidos. Roger Brown señalaba que “la división del trabajo puede estar muy desarrollada dentro de la empresa editorial (y, desde luego, en la imprenta), pero en principio esto apenas afecta al personal efectivamente *creador*” (1972: 95-96).

Pero la idea de la soledad del genio queda rápidamente descartada si tenemos en cuenta dos factores: primero, que la tarea del dibujante, aún en la crisis, no dejó de estar inserta en un circuito colectivo, desde el guionista y los ayudantes a los imprenteros; segundo, que su producción, aunque fuera generada desde esa especie de espacio autonomizado como el cuarto oscuro, concluye cuando su resultado llega a las manos y los ojos de los lectores. Si quedara en el secreto, todo su sentido quedaría reducido a un ejercicio sin dudas interesante, pero inefectivo.

Así y todo, el proceso creativo se había convertido en algo irrepresentable. Ya no podía ser vislumbrado a través de la puesta en escena fotográfica, de la representación de un hacer o la apelación a la autoridad del juicio del dibujante. Hay apenas una viñeta en todo *Mort Cinder* que pareciera reflexionar sobre ese espacio desde donde se produce: un investigador obsesionado sobre su tablero, buscando su objetivo e intentando sobrevivir al mismo tiempo (Fig. 25). Es en esa búsqueda que Breccia deja las huellas de su trabajo, de su hacer, en aquello que Philippe Marion ha llamado *grafiación* (*graphiation*). Jan Baetens notaba lo siguiente al respecto:

Las propiedades mínimas del dibujo - la línea, el contorno, el color - son de hecho para Philippe Marion “lugares” de la imagen donde subsiste, y por tanto aflora, algo del gesto idiosincrático que la ha producido. En la enunciación gráfica penetra la *grafiación*, es decir, la enunciación específica de aquel o de aquella que traza tanto los dibujos como los textos de las páginas y del álbum. Esta presencia no es uniforme sino que varía en intensidad. Es más fuerte cuando hay en el dibujo un efecto de bocetado [...] La presencia del grafiador es más baja cuanto más evoca el dibujo la transparencia de aquello que quiere ser mostrado. (Baetens, 1996: 225)

Claro que aquí interviene un factor anómalo, que es la decisión personal de encarar dicha tarea en un momento que más bien hubiera obligado a morigerar la experimentación, o incluso negarla del todo apelando una vez más a la *transparencia*, ya fuera desde el esquematismo de Tibor Horvath o del academicismo decadente de Arturo del Castillo (por poner dos ejemplos coexistentes con *Mort Cinder*). El desafío brecciano provenía de esos recursos que hemos venido rastreando, pero de uno en particular que conviene subrayar: el uso de la abstracción como transmisión de un pasaje de un estado de consciencia o realidad a otro, de tal manera que tensa la estabilidad del relato pero al mismo tiempo lo contiene dentro de la grilla predefinida y facilita la devolución final al circuito de lo figurativo.

Sin dudas, tal perturbación tiene su precio, y ese regreso al terreno conocido lo vuelve menos familiar y lo coloca en otro plano más desafiante a la mirada (Fig. 26). No es vano recordarnos, como lo hace Baetens, los riesgos que corremos en este tipo de interpretaciones al conceptualizar términos como *grafiación*:

Una primera dificultad es ciertamente la posible deriva biográfica de un concepto que es principalmente un montaje teórico. El grafiador no es la persona en carne y hueso que firma la obra, sino un cuerpo construido por el lector [...] Un segundo escollo [...] es [...] la vieja división del trabajo [...] En tercer lugar, es oportuno destacar que ni la trama del texto ni el dibujo son nunca naturales, por más que pueda parecer un gesto espontáneo [...] No es nunca sólo un reflejo, mecánico o transformado, de una personalidad, de un cuerpo, de un inconsciente [...] El dibujo, él mismo personalizado e individualizado, es tan indirecto como la escritura [...] pocas prácticas son de hecho efectivamente dominadas a la vez por el pastiche, la imitación, la segunda mano. (Baetens, 1996: 229-230)

Nuevamente vemos aparecer el término *pastiche* en este caso. Y es, sin dudas, una parte de la cuestión, pero no la única. Lo que hace a *Mort Cinder* una cuestión singular es la suma de las potencias que la componen, ya que si desde el principio Breccia pareció desplegar cuanto recurso le había sido dado como aplicable a la página, Oesterheld fue encontrando maneras de ubicar a los personajes en la historia y en la Historia de manera tal que podemos leer en ello una operación política.

Comencemos por la posición social de Mort Cinder a través de su(s) vida(s): soldado en la Primera Guerra Mundial, esclavo de los babilonios y de los egipcios, prisionero, delincuente, marinero de una nave negrera, guerrero espartano. Nunca se trata de una posición de jerarquía, no es ni rey ni emperador, ni faraón ni patrón ni burgués. Es un misterio, sin dudas; pero también el

suyo es un recorrido por la *Historia* a través de la *historia*, la de los oprimidos que no tienen voz, cuya huella se pierde en el tiempo.

Así, *Mort Cinder* se convierte en constante reencarnación de lo negado, como quien vuelve del vendaval del pasado a cobrarse con su testimonio lo pagado con la sangre. He ahí la huella textual oesterheldiana, unida a la huella de Breccia presionada sobre la página ya sea con sus dedos, sus manos, sus pulmones, sus herramientas. Si el pastiche *british* obturaba la posibilidad – y acaso, la necesidad – de deslizar consignas políticas ligadas a la realidad inmediata, la dimensión político-filosófica abre a *Mort Cinder* a un plano que supera el costumbrismo clásico.

Es el trabajo de “dos tipos muertos de hambre” (al decir de Breccia) que, de alguna manera, encuentran inscribirse en esa larga línea de otros trabajadores que han dejado sus huellas sin que sospechemos siquiera que existieron. Esa necesidad autorreferencial en la historieta – tan inevitable como singular en cada caso – puede ser interpretada aquí como un intento por dejar un testimonio desde dentro de una industria que tradicionalmente había negado a sus autores, y que cuando ya no pudo hacerlo, construyó una imagen, una “máscara social” que sirviera al propósito de la productividad industrial. Lucas Berone propuso entender a *Mort Cinder* como una *alegoría*:

[...] se pautan en él, en la concepción del héroe y en el desarrollo de sus diferentes aventuras, con más fuerza que en cualquier otra creación de los autores, las líneas fundamentales de una poética del relato; la cual se constituiría justo en el espacio inconcebible en el que se cruzan, sin mezclarse, los mecanismos contradictorios de la memoria y el mercado. (Berone, 2008: 1)

Allí donde Ezra no ve más que un ladrillo, *Mort* encuentra los cimientos del desastre de la locura humana. Breccia parte de la trama texturada y en un *zoom out* nos devuelve al origen de la historia, en la antigua Mesopotamia, donde los esclavos pierden la vida bajo el sol en la construcción de la torre de Babel (Fig. 27). Cuando Benjamin decía que todo documento de la civilización era a su vez un documento de la barbarie, estaba llevando una operación similar: ver ahí donde se elevan las ruinas grandiosas de los monumentos imperiales también la huella de los esclavos que las hicieron. Y la respuesta no es el mero rechazo a esas ruinas, sino la indagación de ese ambivalente malestar entre la admiración y la tristeza que nos produce al mismo tiempo dicho ejercicio.

*Mort* transporta esa mirada desde sus ojos entristecidos, cansados, desapasionados. Sólo aparece como humano en el pasado, mientras que en el presente parece tan gélido e inerte como

los objetos que se acumulan en la tienda de Ezra, los mismos que – acaso como una historieta – han pasado a transformar su valor original para convertirse en mercancías más o menos apreciadas. Ezra ve algo vendible; Mort vislumbra las tragedias propinadas por el pasado.

La historia final de la serie retoma el hecho legendario conocido como “La Batalla de las Termopilas”. Dicha batalla ocurrió en el verano griego del 480 a. C., cuando las ciudades-estado griegas combatieron a los ejércitos del rey persa Jerjes I. La defensa del angosto paso de las Termopilas (literalmente *puertas calientes*, por los manantiales de agua cálida que existían allí) por parte de 300 espartanos y sus aliados permitió detener el avance de los persas, la evacuación de Atenas y el reagrupamiento de los griegos.

La historia ha servido como metáfora de la resistencia, del orgullo patriótico, de la heroicidad y la valentía frente a una muerte inevitable, los ideales guerreros, etc. Sus posibles múltiples usos son determinados ideológicamente por el momento y las personas que retoman la historia una vez más. Nos interesará, entonces, indagar en cómo esta historia cierra la serie y abre sus sentidos hacia el infinito.<sup>23</sup> La conclusión de la historia estuvo detenida casi un año (finalizó en 1964 cuando debiera haber finalizado en 1963). Breccia lo explicaba así:

[A los originales] los recuperaba [...] los llevaba y los traía yo [...] después me enteré que *Mort Cinder* no gustaba en Europa, no interesaba [...] Héctor, en medio de “Las Termopilas”, suspende el *Mort Cinder* durante meses. Porque no había cobrado [...] Entonces yo, para ver si conseguía interesarlo a Héctor, me invento todo una mentira de que la King Features [Syndicate] estaba interesada, porque yo me comuniqué con la King Features, realmente [...] (no les había interesado) [...] Me la terminó; si no, hubiese quedado inconclusa [...] Sobrevivía de eso; muy mal. Y con la Panamericana [...] Desaparezco, no hago más historietas. (Sasturain, 2013: 125-128)

Las referencias a Europa y al King Features Syndicate hablan de la intención de Breccia por colocar su producción en el exterior, sin intermediarios, reteniendo los originales. Ante los

---

<sup>23</sup> La supuesta influencia de esta historieta ha sido considerada para *300* del norteamericano Frank Miller, publicada por Dark Horse Comics en 1998. Lo cierto es que, si bien Miller ha mencionado la influencia en Breccia en algún punto de su obra, esto se verifica antes en su serie *Sin City*, publicada entre 1991 y 2000, por su tratamiento del blanco y negro puros, a menudo en negativo. *300* hace referencia al número de espartanos que permanecieron en Termopilas y sacrificaron sus vidas – obligados por la ley espartana – y está más bien basada en el film *The 300 Spartans*, dirigida por Rudolph Maté en 1962- el mismo año en que comenzó a publicarse *Mort Cinder* -. Miller retomó el subtexto anticomunista de los pocos valientes guerreros defendiendo el pequeño resquicio democrático de la tiranía venida del Oriente, y los transformó en propaganda pro-republicana y antiterrorista – presentando a los atenienses como débiles y corruptos, dispuestos a rendirse ante el enemigo, en una poco sutil parodia de los demócratas -. Tanto por el concepto ideológico y narrativo (plagado de anacronismos), como por la utilización del color (a cargo de Lynn Varley), *300* está en las antípodas ideológicas y estéticas de la obra de Breccia/Oesterheld.

intentos infructuosos para que *Mort Cinder* fuera aceptada, siendo algo demasiado oscuro o personal para los editores, sólo quedaba concluir la historieta como cierre a todo un ciclo de vida y de trabajo. Engaño mediante, logró arrancar de Oesterheld un último guión, construyendo una historia extraña para el tono intimista de la serie.

Brown hizo es una observación interesante respecto a cómo esas presiones en principio ajenas a la creatividad artística – y en general adjudicadas a la industria cultural – pueden de hecho, en casos como los de Breccia y Oesterheld, ser impulsoras de la innovación y la ruptura:

[...] la existencia de presiones materiales esencialmente ajenas al arte no paraliza necesariamente la actividad creadora. [...] se ha formulado la hipótesis de que la mediocridad de la cultura “de masas” se debía a que los autores y artistas responsables están obligados, por definición, a trabajar febrilmente para cumplir con los plazos que supone una organización racional de las operaciones de comercialización. Pero muchas obras de arte célebres han sido producidas en períodos brevísimos de intensa actividad [...] La alienación puede provenir tanto del valor que la sociedad en general atribuye a una forma dada de talento, como de las frustraciones experimentadas en el trabajo. (Brown, 1972: 93-94)

Es curioso que esa explosión final de una serie como *Mort Cinder*, hecha desde la ansiedad y la angustia por finalizarla y concluir el camino, de alguna manera devuelva el relato a la aventura guerrera. En *Termopilas*, la épica ocupa buena parte de los espacios al retratar las batallas en toda su furia, sus marchas y contramarchas. Y de manera notable se expande en la página hasta ocuparla toda cuanto más desesperada y más cerca del final están los guerreros, en la tradición de Hal Foster, Alex Raymond y José Luis Salinas (Fig. 28).

La historia concluye retomando la última orden de Leónidas, el comandante espartano, quien permitió liberarse del deber a uno de los guerreros para que pudiera contar lo sucedido, de esa manera su sacrificio sería conocido en toda Grecia y su fama superaría la muerte y la batalla. Pero lo hace irónicamente: el único, involuntario sobreviviente, es Mort, justamente el único entre los guerreros que posee la inmortalidad – además, luchando contra la élite persa conocida como Los Inmortales -. Al ser llevado ante Jerjes, la mañana siguiente al fin de la batalla, Mort no muestra ningún temor ante el suplicio que le espera previo a su ejecución. Impresionado por su actitud espartana, el rey persa le perdona la vida y le otorga la libertad: “Vete, hombre de Esparta...tu eres más rey que yo, eres rey de ti mismo...Vete...”.

Mort se convierte así en el que escapa inesperadamente al destino guerrero y se transforma en el testigo de la Historia (Fig. 29). El inmortal ha sido liberado de su provisorio avatar histórico para volver a ser un sujeto de la Historia a la que encarna y a la que vuelve



siempre y cada vez. Se convierte, acaso, en el Ángel de la Historia que Benjamin veía en el cuadro de Paul Klee (Fig. 30), del cual decía:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (2009: 146)

Así se nos presenta el inmortal, caminando hacia nosotros en un más allá que hemos conocido previamente – la serie es, en este sentido, un *loop* -, dejando tras de sí las ruinas de sus vidas y sus experiencias, de todas aquellas civilizaciones que ahora se acumulan como objetos en la tienda de un anticuario, despojadas de su tragedia, investidas por el valor del mercado. Berone lo notaba, probablemente pensando en la figura invocada por Benjamin: “Cada resurrección del héroe carga con la historia del mundo, carga con la historia de sus muertes anteriores. El que sobrevive soporta el peso del orden que se derrumbó tras de sí; renace de él, llevando consigo los residuos, los restos, la suciedad del mundo viejo” (2008: 5). Mort Cinder es la ceniza de un fuego que mantiene siempre una brasa encendida, la cual no alcanza para reavivarlo, pero permite traslucir algún destello en toda esa oscuridad acumulada página tras páginas, bajos las capas de tinta empastada.

### 1.3 Las cenizas de *Vito Nervio* (un epitafio para la historieta).

*Mort Cinder* adquiere, entonces, la dimensión de testimonio final de una etapa de la cultura popular argentina, no porque haya sido planeado de ese modo sino porque al ser un ejercicio narrativo consciente de sí mismo – de su instancia de enunciación y de producción – no podía ser de otra manera que no fuera esa. Aún si, como veremos, la idea fuera la de propender a la abolición de ese pasado industrial que había dado frutos dulces y amargos, *Mort Cinder* logró una incisión en el circuito de la mercancía que tiende a la constante y eterna sustitución de la novedad por una nueva novedad.

Si la atmósfera *british* del inicio fue dando paso a otra experiencia y a otras cuestiones, es por la conjugación de dos miradas que constituyen esa “nueva manera de mirar”. Y si ampliamos esa búsqueda en una búsqueda contextual más amplia, nos encontramos con que también en el arte venían dándose una serie de experimentaciones con puntos de contacto con el trabajo de Breccia. Vale aclarar: sería tentador forzar la cuestión y promover la idea de la labor de Breccia como artista dentro de la historieta en simultáneo con otros autores del mundo del arte cuya labor presentaba similitudes.

Pero si bien es cierto que pudo existir cierta concordancia en las técnicas, lo opuesto es más interesante: el rastreo no se da desde la coincidencia sino desde el desfasaje, en cómo esas búsquedas se desarrollaron en simultáneo pudiendo al mismo tiempo ignorarse por completo. Es nuestra mirada retrospectiva la que reconstruye dichos lazos, y que en este caso pretende reforzar la hipótesis acerca de cómo, al indagar en un medio y un lenguaje en principio no-artístico pero sí predominantemente visual, esa producción se encuentra por un lado ubicada dentro de un mapa más extenso y al mismo tiempo obliga a repensar tanto ese cuadro como la manera de trazar los territorios culturales e históricos (que sin duda, son la misma cosa).

A principios de la década de 1950 Breccia había tomado clases con Orlando Pierri, y una década más tarde lo haría con Demetrio Urruchúa, notable muralista, para suplir sus falencias derivadas de un aprendizaje autodidacta (valores, anatomía, perspectiva, etc.).<sup>24</sup> La experiencia no duró demasiado debido a cuestiones de tiempo y otras complicaciones, pero esto de hecho

---

<sup>24</sup> También asistía su hijo Enrique y, entre otros, el pintor Carlos Gorriarena.

favorece nuestra hipótesis, ya que hablamos de alguien que carecía de educación formal, es decir que no estaba dentro del circuito artístico, y que nunca se integró a él.

Al año siguiente de concluida la serie, en 1965, la revista *Misterix* llegó a su fin así como también dejó de existir la revista *Dibujantes*, y Breccia pasó de dar clases de historieta en la Escuela Panamericana de Arte a enseñar dibujo en IDA (Instituto de Directores de Arte), dirigido por Viriato Peña, Anastasio Mayoral, Ángel N. Silva y Neslé O. Soulé, junto a otros dos colegas de la Panamericana también convocados a sumarse: Pablo Pereyra y Ángel Borisoff. El cambio estaba acorde a los tiempos, ya que el IDA funcionaba como centro cultural, además de como instituto, ubicado en la calle Tucumán a una cuadra del Instituto Di Tella.

Sin embargo, Breccia deseaba ser pintor y eso lo había llevado a indagar en la historia del arte y en algunos artistas en particular entre los que se contaban van Gogh (rastreado en aquellas páginas de *Sherlock Time*); Pieter Brueghel y Pablo Picasso (Fig. 31). A menudo Breccia era – y aún es – llamado “el Picasso de la historieta”, pero ¿qué quiere en verdad decir eso? Este tipo de comparaciones son sin dudas bien intencionadas, y en algún punto correctas al detectar simpatías y simetrías, pero no dicen verdaderamente nada al respecto de la obra de Breccia, ni de las dimensiones de su trabajo. Pensemos en lo que proponía Adorno:

La técnica no es abundancia de medios, sino el poder acumulado de adaptarse a lo que objetivamente exige la cosa [...] Pero la autoafirmación de la técnica, que queda así envuelta en su propia dialéctica, no es solo el pecado original de la rutina, sino también la respuesta a la necesidad de expresión más pura. Por su cercanía al contenido, la técnica tiene también su propia y legítima vida [...] La técnica es la responsable de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo fáctico, y este más es el contenido. (Adorno, 1984: 283-274)

En esta etapa, Breccia corta la página y enrarece la dimensión figurativa y representacional del relato historietístico utilizando materiales en principio no solo extraños a su labor sino *innecesariamente* ajenos si lo que se quiere es contribuir a la transparencia del relato y no a su rarificación. Podemos encontrar que esta operación es concordante con algunos ejemplos que se estaban dando en simultáneo a la publicación de *Mort Cinder*. A partir de la década de 1940, con el tipo de movimientos como el Arte Constructivo, había comenzado a desafiarse la idea ya no sólo de la representación figurativa y de la técnica del óleo sobre tela, sino del marco mismo de la obra. El desafío sería retomado por otros pero esta vez transportando ese conflicto hacia el interior del cuadro y no por fuera de él.

Por empezar, podemos pensar en la serie de lienzos tajeados de Lucio Fontana, bajo el título de *Concepto Espacial (Concetto Spaziale)*, iniciados a principios de la década de 1950. Doblemente interesante, porque Fontana no sólo provocaba desde la posibilidad de encontrar el lienzo como un límite a ser atravesado literalmente, sino porque al mismo tiempo el desfondamiento del lienzo es *efecto* del desfondamiento; el vacío es también un artificio (Fig. 32).

En el mismo año de 1962, cuando comenzó a ser publicado *Mort Cinder*, Antonio Berni ganó el premio de la Bienal de Venecia con su serie de dibujos y *collages*. Hay una serie de paralelismos interesantes entre Berni y Breccia: su utilización de lo deliberadamente bajo, lo residual, lo descartado que otorga texturas y volúmenes al cuadro (Fig. 33). Podríamos decir que mientras Berni escapaba progresivamente a la bidimensionalidad, Breccia la atravesaba, hundiéndola. Y en ambos casos había una preferencia por ciertos temas sociales y el uso de la caricatura como arma política en la ridiculización de la autoridad.<sup>25</sup>

De hecho, ambos se conocieron personalmente a principios de la década de 1970 en la Bienal del Humor y la Historieta de Córdoba, aunque pareciera ser que no hubo realmente un diálogo entre ellos. Guillermo Saccomanno recordaba para un especial de la revista de artes plásticas *Ramona*, dedicado a Breccia por en el 10<sup>o</sup> aniversario de su muerte:

En una de las muestras de los setenta que se hacían en Córdoba, convocadas en buena medida por el grupo de la revista Hortensia, había sido invitado Antonio Berni. El público se arrojaba sobre Berni para pedirle un dibujo. Mientras Berni trazaba un ranchito con un arbolito y ponía la firma, Breccia empezaba a acaparar la atención. En un instante bocetaba, a pedido, sus personajes, Vito Nervio, Sherlock Time, Mort Cinder. Breccia era capaz de componer en un instante figuras humanas, cuerpos en tensión. Al rato, el público se había olvidado de Berni. Y Breccia ocupaba el centro de la escena. (Reproducido en *Radar*, Página/12, 26 noviembre de 2003)

Existe cierto regodeo romántico en el testimonio de Saccomanno, pero acaso sea una característica ínsita en la siempre tensa relación entre arte e historieta, una en la que el resentimiento tiene su lugar inevitable – como en la mención que Oesterheld hacía sobre Borges,

---

<sup>25</sup> Oscar Steimberg sugiere algo sumamente interesante para esta relación: “[...] en lo de Berni también hay – cuando hace la serie de *Ramona Montiel* y *Juanito Laguna* – ese detenerse en el vestuario y en el azar y en la a-significancia de las telas, y de los remiendos y de las uniones te obliga a pensar que la pobreza no es sólo una calamidad social o un síntoma horrendo de la sociedad sino también un lugar de origen de quién sabe qué aventura artística. En ese sentido Berni se parece a Breccia”. (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo)

acentuando el alcance y la popularidad por sobre el *aura* artística -. Podríamos considerar esos puntos de confluencia como postas transitorias en el sendero de los artistas que se bifurcan.<sup>26</sup>

Otro ejemplo contemporáneo es el del grupo Nueva Figuración (originalmente llamado Otra Figuración). Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé y Rómulo Macció indagaron sobre los límites de la representación figurativa, influenciados por la obra del pintor inglés Francis Bacon. En estas obras también se experimentó con la materia, con la utilización y exposición del reverso del bastidor, la fragmentación del plano y con recursos de lectura y narración gráfico-icónica (Fig. 34).

La autorreferencialidad de la historieta adquiere, a partir de un ejemplo como *Mort Cinder*, un significado profundo que supera el mero juego anecdótico o el guiño personal. Se trataría de una manera de instalarse en un circuito al que se perturba y en el que se existe al mismo tiempo, ya que su lógica es la de la reproductibilidad infinita. Claro que, como hemos visto, esa reproductibilidad no está garantizada: Breccia no lograba vender la serie a las editoriales que pudieran seguir haciéndola circular.

Pasarán algunos años hasta que eso suceda y existan los lectores y editores dispuestos a entregarse a la experiencia de *Mort Cinder*. Por el momento, se trataba de una inscripción personal y material cuya vida estaba resguardada menos en las revistas de *Misterix* que en los originales que Breccia poseía. En ese mismo año de 1965, Nélide, la esposa de Breccia, falleció a causa de sus problemas renales. Ante el quiebre definitivo, Breccia realiza una acción radical:

En aquel entonces el material no se devolvía, el material se perdía. Todo lo que hacías quedaba perdido. Cuando vuelvo de Inglaterra, me doy cuenta que si yo no tenía mi material me iba a morir dibujando, porque el material era mi capital. Entonces le hago el planteo a Quinterno y, yo no sé cómo, Quinterno accede a devolverme todo [...] Menos algunas historias que se las robaron o alguien se las llevó. Pero en general todo, sí. Me voy con un taxi y vuelvo cargado de porquerías. Después quemo eso ¿eh? Hago una selección y quemo [...] Seiscientas páginas de *Vito Nervio*

---

<sup>26</sup> Andrés Cascioli, dibujante y director de la Revista *Humo*®, afirmaba: “Breccia es mucho mejor dibujante que Berni, hay una diferencia notable. Cuando Berni quiere hacer gráfica, porque lo llama la revista *Gente*, los dibujos son pobrísimos [...] Berni no tenía una gran formación de dibujante, él tenía que solucionar los problemas con materia, pero estaba muy lejos de la calidad gráfica de Breccia. Berni no hubiera podido hacer nunca una historieta” (Citado en Vazquez, 2010: 120). Irónicamente, Gérald Gassiot-Talabot, crítico de arte francés citado por Masotta por acuñar el término *figuración narrativa* (*figuration narrative*), había definido las series de Berni *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel* presentadas en la muestra *Mythologies Quotidiennes* en el Museo de Arte Moderno de París en 1964 como “historietas plásticas” (Pacheco y Ramírez [et. al.], 2014: 92).

[...] hice una hoguera [...] Un año o dos después de traérmelas.  
(Sasturain, 2013: 122)

Esta acción similar a un exorcismo de ese pasado ganado a base de trabajo seriado, industrial, repetitivo, monótono y regular se encuentra una vez más, sin saberlo, en conexión a otras experiencias contemporáneas: el fuego en la obra *La Destrucción* de Marta Minujín en 1963 (Fig. 35); la destrucción que Rubén Santantonín haría de su propia obra algunos años después, poco antes de su muerte en 1969; la destrucción que un grupo de artistas del Di Tella llevará a cabo sobre la calle Florida, a la entrada del instituto, en 1968 (el mismo año de la Bienal de la Historieta).

¿Qué peor herida para un artista que ver su obra profanada por el acto de la destrucción? ¿Y qué dice de un artista cuando ese mismo acto es realizado contra sí, por sí y para sí? (la destrucción parece llevarse a cabo en soledad, como el suicidio).<sup>27</sup> Podemos especular con que Breccia entendía, como otros, que había llegado el final definitivo para la historieta. Al mismo tiempo, parecía no haber salida por fuera de ese circuito, más allá de las ilustraciones y colaboraciones ocasionales con editoriales o proyectos que apuntaban a un público infantil.

Un ejemplo interesante al respecto lo podemos encontrar en la fallida exposición “Primera Exposición de Dibujo Humorístico Contemporáneo”, en la Galería Picasso, inaugurada a mediados de 1955. En ella participaban Breccia, Carlos Garaycochea, Juan Ángel Cotta, Ricardo de Udaeta y Osvaldo Laino. El fallido se debió a que su inauguración coincidió con las vísperas del golpe contra el presidente Perón, lo cual hizo suspender la exposición a cuatro días de haber sido inaugurada...<sup>28</sup>

Hablamos del momento previo a la entrada de Breccia a Frontera, lo cual nos aporta un dato interesante si lo sumamos a la otra limitación respecto al dibujo humorístico que le interesaba seguir: el mundo de las galerías no volverían a abrirse hasta más de una década

---

<sup>27</sup> Breccia no solo no mostraba arrepentimiento sino que redoblaba la apuesta: “[...] Y si tuviera plata los compraría a guita de hoy [a los originales de *El Vengador*] y los quemaría.” (Sasturain, 2013: 52)

<sup>28</sup> Según Garaycochea, la exposición apenas si llegó a inaugurarse: “Una vez organizamos una muestra en la Galería Picasso de la calle Florida, junto a Breccia y otros más. Y nos habíamos esforzado, como suele hacer uno cuando tiene competencia. A día de inaugurarse, hubo un tiroteo por esas revoluciones en el centro y se cerró todo, así que la muestra duró un día nomás. Terminamos intercambiando obras entre todos. Breccia me dio una que tengo hasta el día de hoy, un cuadro que se llama *Domingo*, con témperas a colores, muy lindo, con gran detalle, que muestra todo lo que pasa un domingo a la mañana. «¡Llévate éste, porque no vuelvo a hacer una cosa así nunca más!» me dijo cuando me lo regaló. Tenía una paciencia infinita, hacía todo con gran detalle”. (Entrevista del autor. Ver anexo)

después, y en condiciones bien diferentes – aunque también bajo una situación dictatorial que poco después terminaría dirimiendo la suerte de ese espacio de experimentación -.

En síntesis, si esa sensación de agobio era generalizada, en Breccia tomó un carácter particular al haber dado sus pasos como autor, paradójicamente, tanto desde la composición de una obra personal como de la destrucción de lo que consideraba impersonal y ajeno a sus propios deseos (y que a su vez había ocupado la mayor parte de su experiencia como trabajador de esa industria). A pesar del epitafio flamígero, la historieta, como Mort Cinder, debía morir para poder volver a la vida, para seguir contando.

#### 1.4 Richard Long, 1967. Antes y después ¿nada?

*No sería malo, - me dije -, si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien.*  
Oscar Masotta, “Yo cometí un happening” (2004: 287)

*D t g e e k c " r w fu qndlejtár en 'el orqabajoda tódas los días y convertirlo en herramienta. Después de todo, tenía razón: no leía historietas. Buscaba en Caniff, en Pratt, en sí mismo, lo que hace que una serie de cuadros y páginas no pueda, de pronto, seguir leyéndose como lo que es, y pida una comprensión nueva, más allá de las expectativas del público, de sus cerrojos de estilo y género.*

Oscar Steimberg, *Leyendo Historietas* (2013a: 355)

Los vaivenes de la década van aproximando a dos *outsiders* de sus respectivos campos a un punto de encuentro, aunque estos no lo sepan todavía: Breccia (¿caricatura? ¿historieta? ¿plástica? ¿todo eso?) y Masotta (¿crítica literaria? ¿existencialismo? ¿semiología? ¿todo eso?). Ambos han estado jugando a las escondidas sin saberlo, hasta poder encontrarse y descubrir entonces quién era ese otro con el que habían estado jugando. Esto sin dudas merece alguna aclaración, la cual comenzaremos a dar teniendo en cuenta cómo encuentra esa segunda mitad de la década de 1960 a nuestros personajes.

Como fuera previamente mencionado, Breccia había dejado la Escuela Panamericana de Arte para pasar al I.D.A., un proyecto acaso más ambicioso, donde su labor se sumaba a una concepción del instituto como espacio cultural, de entrecruzamientos entre las diferentes artes. En cuanto a su trabajo como dibujante, se mantuvieron los encargos para *Billiken* – acotados por las normas editoriales de Atlántida -; y acaso donde pudiera expresar algo más artísticamente hablando, en las ilustraciones de las portadas para los clásicos literarios publicados por la editorial católica Difusión (Fig. 36).

En cuanto a Masotta, luego de su participación en la mítica revista de los hermanos Ismael y David Viñas, *Contorno* (1953-1959), había fundado en 1964 el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires, junto al arquitecto César Jannello, donde comenzó a dictar seminarios. En 1965 fue nombrado investigador con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura de la UBA, cargo que perdería en 1967 al ser cesanteado como parte de la política represiva de la Revolución Argentina (1966-1973), entonces bajo la presidencia de facto del general Juan Carlos Onganía. Es a partir de ese momento donde “se vincula más estrechamente al Instituto Di Tella, a través del Comité de Adherentes” (Longoni, 2005: 3).



Ese lapso entre los años 1966-1967 ven aparecer, por un lado, la primera historieta post-*Mort Cinder* de Breccia: *Richard Long*, un episodio de tres páginas, guionizado por Oesterheld, que apostaba a convertirse en serie, cosa que nunca sucedió. La historieta fue dibujada a fines de 1966 y finalmente publicada en la revista destinada a un público femenino, *Karina*, de la editorial Atlántida, en febrero de 1967.

Por su parte Masotta vería publicada su primera aproximación a la historieta en un volumen titulado *Técnica de la Historieta*, publicado por la Escuela Panamericana de Arte en 1966 – y que reproducía dibujos de Breccia, por lo que podemos entender este como el primer encuentro entre ambos, aunque indirecto -. Se trataba de dos artículos: el primero, titulado lacónicamente “Reflexiones sobre la historieta”; el segundo, “Evolución de la historieta americana”. Este último artículo sería republicado en *La historieta en el mundo moderno*, en 1970, junto a otros escritos incluidos en la revista *LD* entre 1968 y 1969. Los textos teóricos serían publicados por primera vez juntos en *Conciencia y Estructura*, en 1968.

El señalamiento a la historieta estadounidense no es casualidad, ya que en 1966 Masotta había viajado por primera vez a Nueva York y había entrado en contacto directo con el arte pop, y en sus indagaciones en la biblioteca pública de esa ciudad había descubierto todo un corpus de *comics* y *funny strips*, estableciendo una serie de relaciones que le permitirían desarrollar un pensamiento propio, original y provocador. Los pasos dados desde aquel primer artículo al segundo titulado “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el «esquematismo»”, presentado en un simposio en el Instituto Di Tella en octubre de 1967, trazan de alguna manera la unión entre dos esferas unidas por la operación masottiana: de la Escuela Panamericana de Arte al Di Tella, concluyendo en *El pop art*, publicado por la Editorial Columba en noviembre de 1967.

Interesa, entonces, señalar esos extraños enroques y confluencias entre el desarrollo de un pensamiento masottiano y la (re)aparición de Breccia, que podríamos entender como *operación brecciana*. En principio, es notable cómo aquellos lugares que ocupó Masotta habían sido abandonados por Breccia (como la Panamericana), o rechazados (como Columba, para la que Breccia nunca trabajó, bajo pretextos de mal pago y políticas editoriales nefastas, todo lo cual era

cierto, pero que no eran propiedad exclusiva de esa casa editorial como Breccia bien sabía).<sup>29</sup> Y ambos encontraron un espacio más afín a sus deseos y proyectos en dos institutos los cuales guardaban una distancia física de una cuadra, en la zona de influencia inmediata de la calle Florida en ese momento de mediados los '60s.

Masotta comenzaba sus reflexiones sobre la historieta con lo que es una buena síntesis de su perspectiva: “Nadie podría negar que la historieta se halla no solo integrada a la vida moderna, sino que constituye un fenómeno que sirve para definirla” (2010: 263). Es decir, ahí donde no se veía más que un residuo de la cultura de masas – y más ampliamente, a la cultura de masas en su totalidad como algo residual y acumulativo –, Masotta encontraba un hilo para destejer la trama, para mostrar su revés. Sin dudas, era resultado de haber encontrado en el arte pop un arte construido en base a esos fragmentos y residuos.

Masotta aceptaba la ambivalencia de la dimensión positiva de un medio como la historieta, tensionada entre su universalismo y la utilización de esa particularidad por parte de las potencias centrales como instrumento de propaganda ideológica. Pero, decía Masotta, hay algo más, y ese “algo más” había sido señalado por el pop, al trasladarlo a una dimensión impensada para aquello que no era más que una baratija popular, carente de toda potencia estética y de cualquier virtud artística.

Masotta procedía entonces a enumerar una serie de ítems que delimitaban la “*presentación visual del género*” (2010: 265): a) relación entre texto e imagen; b) analogía con el cine; c) los globos de diálogo y la tipografía; d) la sumatoria de todos estos factores en un dibujante determinado, y sus elecciones en cómo utilizar esas herramientas; e) “etcétera”. Ese ítem final remite al “algo más” del inicio, y ese *plus* sería lo que Masotta llamó *esquematismo*:

[...] no es que el dibujante de historietas trate de expresarse mediante efectos y fórmulas directas, es que efectos directos y fórmulas directas están en la base del género. Se podría decir entonces que la propiedad distintiva que caracteriza a la historieta como tal es el *esquematismo*. Pero casualmente, no se trata de un defecto, es de ese esquematismo de donde la tira dibujada extrae todo su interés y su valor estético [...] en su superficie misma revela, y pone de manifiesto, la existencia de un grupo

---

<sup>29</sup> Los tres títulos de Columba en ese momento eran *El Tony*, *F o C t v e Intervalo*. Cada uno de ellos tenía una tirada de alrededor de 40.000 ejemplares semestrales, habiendo disminuido su número en alrededor 10.000 ejemplares en comparación al inicio de la década, pero superando en número a su competidora, la Editorial Dante Quinterno. Por otra parte, el total de circulación neta de publicaciones nacionales en el país encontraría un límite en los 25 millones anuales hasta principios de la década de 1970, siendo 1967 uno de los años con tiradas más bajas de la década: 21,1 (Rivera, 1992: 5-6).

de categorías de opuestos, un conjunto de binomios que operan por detrás del *mensaje*. Brevemente: un sistema de oposiciones, esto es, un código que constituye el mensaje y lo hace posible. Y esto al nivel mismo de “medio” como “medio”, al nivel más inmediato del contacto de la tira con el lector; brevemente, al nivel del canal. (2010:268)

En su segunda intervención sobre la historieta, Masotta de algún modo reconocía esa transición desde su título: serán ya no sólo reflexiones sobre la historieta, sino reflexiones *presemiológicas*. Sin dudas, estaba dirigiéndose a una audiencia distinta y de manera personal, por lo que podía permitirse complejizar sus indagaciones. Lo hizo desde su reconocimiento al trabajo de Eco, que instalaba la necesidad de un modelo de investigación más exacto, desde el marxismo; pero también desde su distancia respecto a ese *esquematismo* en el cual Eco veía una matriz intrínsecamente reaccionaria, pocas veces desafiada en el contenido, donde Masotta señalaba ese “algo más”. La frase final es digna de ser recuperada como testimonio de época así como por su dimensión poética: “violencia y efectos no son aquí más que el movimiento aquietado y el espejo invertido de la distancia que separa a los signos de los signos y a los signos de las cosas” (2010: 339).

Ese congelamiento del conflicto, al que Eco advertía como peligroso, Masotta lo encontraba revelador, como constante rememoración de que todo aquello estaba basado en una serie de opuestos que desde su tensión permitían el desarrollo del relato (y no es difícil entender el por qué Masotta enmarcaba esta reflexión en el marxismo). Era esta operación la que restauraría el principio *desalienante* del lenguaje, en este caso transportada de una manera masiva y popular lo cual, lejos de hacerle perder potencia, la multiplicaría al infinito. Terán, a propósito, indicaba:

Ese proceso de ingreso del estructuralismo en nuestro medio puede seguirse con claridad retrospectiva a partir de algunos escritos de Masotta [...] no se habla tanto de “conciencia” o de “sujeto” cuanto de “reglas” y de “códigos”; ya no se dice que el hombre constituye el sentido y sí que es un efecto de superficie de la estructura; en suma, ya no se es existencialista sino estructuralista [...] basta leer [...] sus “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta” para encontrarse una verificación de hasta qué punto se ha operado el pasaje a la utilización de técnicas de análisis estructuralistas, dentro de un texto que a través de sus citas va incorporando las presencias de Umberto Eco, Lévi-Strauss, Jakobson, Barthes o Lacan. (2013: 163)<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Incluso Carlos Correas, refutador impiadoso de quien que fuera su amigo, le reconocía a Masotta el valor de sus escritos sobre historieta por sobre el reprochado ejercicio de la *reflexión sobre la reflexión*: “La “reflexión sobre...” no pervierte, sin embargo, el ameno *La historieta en el mundo moderno* (1970) donde un Masotta ya muy

Desde este arte “productor de símbolos” antes que de cosas, Masotta suturó relaciones entre el arte pop y la historieta construyendo una relación ahí donde no había demasiada afinidad entre esos campos: ni al pop le interesaba la historieta *per se*; ni la historieta se sintió reivindicada ni homenajeadada por el pop, más bien todo lo contrario (la sentencia de Pratt sobre Lichtenstein marca la pauta: por más que expanda una viñeta, seguirá siendo una historieta).<sup>31</sup>

Longoni habla de “una cultura popular en la que se alimenta un arte popular” (2004: 54), y es justamente en ese pasaje de un estadio de aquello que se entendía como *popular* hacia otra cosa en donde Masotta encontró una brecha, o en sus términos, una *discontinuidad*. Masotta hacía una observación verdaderamente poderosa sobre la obra de Andy Warhol. En ella, se verificaba

[...] un principio reflexivo, altamente intelectual, propio de ciertas operaciones mentales [...] que se distinguiría de la percepción y de la imaginación, y que se realizaría no tanto mediante un solo acto de la conciencia, como en la puesta en relación de varios actos valorativos sucesivos [...] A mi entender, la táctica de Warhol, la manera en que Warhol elige para “huir” de la imagen, no consiste sino en obligar al espectador a realizar distintos actos de conciencia para apresar una misma imagen. (2004: 162)

Masotta da cuenta de una operación que es sumamente similar a la producida por la lectura historietística, es decir, hacer de los fragmentos un relato unificado. El *closure* de McCloud y la *artrología* de Groensteen señalan constantemente esa necesidad de unión y separación que hace de la historieta un lenguaje a ser leído desde una tensión inevitable que arrastra tras de sí una suma de conflictos heredados culturalmente (de manera notable, aunque no exclusiva, la unión entre la imagen y la palabra).

---

reconocible por su miramiento por lo “moderno” (el “ahora”, el “hoy”, el “en estos días”), ofrece una cronología de la historieta norteamericana, de la europea y – aunque muy breve y abruptamente interrumpida – de la Argentina. [...] Masotta – aplicándose en un inapelable talento narrativo, descriptivo y nostálgico – ha sido un precursor con este libro escrito con la tersura de un voluntarioso experto en el tema. Inhibe, muy eficazmente, que se detracte la historieta y que se la tome por alguna especie menor dentro de algún género superior. Induce, aun, a que generaciones futuras de intelectuales terminen por descubrir y probar que el genuino arte de nuestro tiempo anida y se despliega no sólo en la novedad policial y en el teleteatro, sino en la cotidiana, modosa historieta y en la anónima o nominada mayoría de sus autores”. (2007: 119)

<sup>31</sup> “Lichtenstein mostraba la rigidez de la historieta, el estereotipo, la trivialidad. En ese sentido, el *pop art* ha tenido un significado crítico dentro de la historieta. Un cuadro de Lichtenstein no significa la integración de la historieta a las artes plásticas, sino su alejamiento definitivo. Es a partir de su extrema rigidez, de su carácter descartable, que la historieta se convierte en objeto de la plástica [...] El conflicto está, en la pintura de Lichtenstein, entre la voluntad de expresar de la historieta y la ausencia de expresión auténtica. A partir de los años ‘60, con el avance del cómic para adultos, el género se planteó cómo ser algo más que el modelo de una representación del vacío”. (De Santis, 1998: 34)

En el pop no habría, entonces, solamente una aparición de los objetos de la cultura de masas como *tema*, sino y sobre todo como *lógica* de lectura de la modernidad que ha alcanzado un punto donde muchos de sus postulados estaban siendo puestos en cuestión, donde se verificaba el pasaje a otra fase de la civilización capitalista y al mismo tiempo donde todo aquello parecía no poder terminar de adquirir una imagen o un lenguaje fijos ni definitivos. Era, después de todo, la lógica de la mercancía en su reproductibilidad infinita, y la manera subversiva de leerla no podía sino seguir de alguna manera ese flujo continuo al mismo tiempo que, siempre – aunque sea en un mínimo nivel –, la resiste.<sup>32</sup>

Esa resistencia debía, para Masotta, ser alimentada no mediante el rechazo al esquematismo de los lenguajes masivos sino a través de su radicalización, que implicaba recuperar y potenciar ese elemento subversivo que yacía durmiente a la espera de ser activado. Situado en ese contexto, con sus objetos de estudio y su metodología, Masotta no hacía sino reafirmar de manera desafiante la idea de una dinámica de opuestos complementarios en tensión.<sup>33</sup>

Justamente, en Masotta – y en Buenos Aires - se encontraron las dos metrópolis en su disputa de posguerra: Nueva York y París. La primera mostraba las posibilidades de renovación de los lenguajes artísticos desde una manera de leer la modernidad capitalista (es decir, desde su centro mismo). La segunda, ofrecía un corpus de investigación teórica y una mirada renovadora de aquellos objetos ahora incorporados por esa misma mirada como *culture*.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> “Estas «imágenes de imágenes» no poseen un sentido metafórico, o han perdido el que tenían al ser mudadas de contexto, y obligan al espectador a colocarse en una suerte de nivel «*metaimaginario*», a adoptar una actitud reflexiva no sobre la realidad representada (banal, relegada), sino sobre los modos en que la realidad fue simbolizada y estereotipada a través del lenguaje de la historieta [...] el *pop* se define más bien como una *pedagogía* [...] nos enseñaría acerca de las condiciones mismas que determinan la constitución del sentido de cualquier mensaje visual [...] El *pop* revela una *determinación* (una dominación, si se quiere), y en esto radicaba su potencia desalienante y su importancia *estética* y *ética*”. (Berone, 2011: 24)

<sup>33</sup> “La producción de Masotta respecto de la historieta aparece cruzada por la contradicción entre las exigencias de la *modernización teórica* (esto es: la asimilación de ese “programa de investigaciones” establecido en las metrópolis culturales de Europa) y las exigencias derivadas de la intervención en los debates sobre el *compromiso* del intelectual y la definición de su lugar con relación a los procesos políticos (revolucionarios) en Latinoamérica”. (Berone, 2011: 17)

<sup>34</sup> En este sentido, había sido todo un antecedente la fundación del Club de la Bande Dessinée en 1962, renombrado en 1964 como CELEG (Centre d’Études des Littératures d’Expression Graphique). Entre sus miembros fundadores, participantes y contribuyentes se encontraban los cineastas Alan Resnais y Chris Marker; el escritor Alain Robbe-Grillet; el filósofo Edgar Morin y Umberto Eco. En 1966 se crearía también la SOCERLID (Société Civile d’Étude et de Recherche des Littératures Dessinées), bajo dirección y coordinación de Claude Moliterni y Pierre Couperie, que tendrá su consagración en la muestra *Bande Dessinée et Figuration Narrative* en el Museo del Louvre, entre abril y junio de 1967.

Esa entrada de aquello que tradicionalmente no era arte a uno de los más tradicionales centros del arte occidental no implicó, desde ya, la *elevación* de la historieta ni mucho menos. Pero se trataba de un síntoma del desdibujamiento de las fronteras entre arte y cultura popular que una década atrás habría sido difícil imaginar.<sup>35</sup> Breccia entró a este cuadro desde una posición completamente disímil e incluso opuesta. Su interés por la historieta era nulo, según su propio parecer, y los trabajos realizados en la segunda mitad de la década y hasta principios de los ‘70 respondían más a una cuestión económica que al interés personal:

Quando en Europa empieza todo el movimiento de [Pierre] Couperie, [David] Pascal, [Henri] Filippini, el *club de la bande dessinée* de Paris, las exposiciones en el Louvre [...] yo no me entero de nada...Estoy viviendo en la luna de Valencia, sigo con mis cosas, con mis problemas personales bastante jodidos, tratando de sobrevivir [...] Como si estuviera viviendo en la quebrada de Humahuaca de la historieta. Ni me interesaba, ni sabía nada, ni tenía interés en volver a dibujar. (Sasturain, 2013: 144-145)

Nunca debemos dejar de sospechar sobre cierta postura construida en base a ese malestar y escepticismo brecciano respecto a la historieta en general y a su propio trabajo en particular. Pero una imagen tan poderosa como el incendio de los originales que le habían llevado años de labor, así como la construcción de *Mort Cinder* como obra última y final, en algún punto refuerzan la situación de Breccia como alguien quien entendía que todo aquello había acabado y sólo quedaban restos, breves encargos como alicientes económicos dentro de un plano más grande y complejo.

El relato clásico de la realización de esas tres páginas de *Richard Long*, según Breccia, establece que había acordado con Oesterheld hacer la historia, la cual terminó retrasando su publicación y quedó en el olvido. A último momento, Oesterheld le informó a Breccia que las páginas tenían que estar listas en un lapso de tiempo muy reducido. Entre el poco tiempo y el estado febril provocado por la reciente extracción de una muela, Breccia apeló al *collage* como manera de sacarse el trabajo de encima, dando como resultado su primera – “involuntaria” –

---

<sup>35</sup> Lo cierto es que en los Estados Unidos se habían realizado exposiciones desde fines de la década de 1940 y en junio de 1951 se realizó en San Pablo la *Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos* en el Centro de Cultura e Progresso, bajo la dirección de Miguel Penteadó, Reinaldo de Oliveira, Álvaro de Moya, Jayme Cortez y Syllas Roberg.. Pero justamente, el hecho de que en general ninguna de estas exposiciones tuviera lugar en centros museísticos de relevancia internacional, subraya la importancia del quiebre que se da con la exposición del Louvre.

incursión en esa técnica y en su aplicación historietística. El relato, con más o menos detalles, quedó canonizado de esa manera:

[...] para abreviar el trámite hago *collage*, entro a pegotear para sacarme el trabajo de encima, porque no me interesaba hacerlo [...] Pero bueno...gustó. Esas cosas que pasan... [...] me pagaron pero me robaron los originales [...] Entonces yo dije: “Se va todo a la puta madre que los parió. No hago más historieta”. (Sasturain, 2013: 134-136)

Esta actitud pendular entre la vuelta a la historieta y la promesa del abandono definitivo después de cada trabajo será la regla en estos años. El robo de los originales hubiera sido motivo suficiente para cumplir la promesa, pero al mismo tiempo el mentado desinterés por lo hecho le permite al dibujante volver a las páginas nuevamente. Al mismo tiempo, su interés por recuperar las páginas habla del respeto hacia su propio trabajo, más allá de ser historieta o no.

Basta leer esas tres páginas para entender que Breccia da, una vez más, un salto al vacío (Fig. 37). El guión de Oesterheld, esta vez ubicado en París, se acercaba al género *noir* con un protagonista que comienza la serie vendiéndose al patrón que mató a su amada – aquella que debía ser su víctima y terminó siendo su amante -. La duplicidad moral de la historia que el guionista entrega a Breccia es sin dudas parte de ese conocimiento que Oesterheld tenía de sus dibujantes.

Podemos comprobar en esas páginas donde hay de todo menos desidia: las viñetas están pensadas, el collage remite contantemente al mundo parisino de las revistas de modas, de la prensa; el uso del negativo, la síntesis, el rayado, todo aquello que estaba en *Mort Cinder*; la reconstrucción de ese falso barrio de Montparnasse...todo ello nos habla de algo que no ha sido dejado al azar ni mucho menos. Es una historieta mucho más *moderna* en el sentido de la imagen y el diseño.

Alejada del costumbrismo porteño y los climas góticos de *Sherlock Time*, o de ese Londres fantasmagórico y atemporal de *Mort Cinder*, no hay duda que Breccia estaba teniendo en cuenta el medio para el que se publicaba – es decir, una revista para “la mujer moderna” tal como eso era entendido en 1967 – y su compromiso era con el trabajo, sin renunciar a la posibilidad de indagar desde la técnica teniendo en cuenta las constricciones del medio. Aquí encontramos, entonces, un primer distanciamiento entre lo que implicaba el *compromiso* para un intelectual como Masotta y para un trabajador de la industria cultural como Breccia.

Dicho distanciamiento tenía que ver, además, con cómo era considerado un intelectual que no renunciaba a la palabra, pero también en cómo desde la labor específica podía existir una

lectura de cierta realidad contemporánea. En este sentido, la técnica del *collage* permite redimensionar lo mostrado al desafiar el mundo construido de la ficción – dirigido por la palabra – con un señalamiento a un exterior real/comprobable; pero a la inversa, ese mismo “mundo real” de pronto se ve envuelto en la propia ficción del discurso que lo compone – la publicidad, la prensa, el dinero -. Bürger se refería al uso vanguardista del *collage* de la siguiente manera:

El hecho de que la obra se componga de fragmentos de la realidad la modifica sustancialmente. Pues no sólo el artista renuncia a formar una obra total, sino que el cuadro adquiere otro *status*, dado que las partes del cuadro ya no tienen esa relación con la realidad, propia de la obra orgánica. Dejaron de ser símbolo de la realidad, ellas *son* una realidad. No obstante, es cuestionable que, como lo hace Adorno, se pueda adscribir un sentido político al procedimiento artístico del montaje [...] Es un problema de base querer otorgar a cierto procedimiento un significado determinado [...] un procedimiento puede adoptar distintas funciones en distintos contextos históricos. (2010: 110)

Si prestamos atención a las viñetas 1 y 6 de la primera página, en la reconstrucción de París – la “gris, inacabable barriada de Montparnasse” – se mezcla cierta suciedad urbana con lo que está pasando por las mentes de los personajes. Los afiches en las paredes de pronto ocupan todo el espacio del cuadro, pero la fotografía es la identificación del contacto de Long. El discurso de los impresos junto a ciertas referencias estéticas como las figuras recortadas de dos cúpulas (podría ser la iglesia de Val-de-Grâce, o del Musée du Service de Santé des Armées, o de la Universidad París III, o ninguna); los cupidos rococó que funcionan como metáfora visual de la atracción entre ambos personajes y el romance en ciernes.

Toda esa acumulación de información caótica pero planificada pone en riesgo la síntesis y al mismo tiempo la presenta como desafío. Esto es contradictorio con el público esperable de una revista como *Karina*, de la editorial Atlántida, vocera y defensora del régimen de Onganía. Es decir, no era deseable una lectura de tamaño desafío, y el hecho que la tira no haya durado más de tres páginas algo podría indicar en este sentido...

Bürger hacía referencia a una frase de la *Teoría Estética* de Adorno: “La negación de la síntesis es el principio de la creación”. ¿Qué querría decir en este caso *negación de la síntesis*? ¿Podríamos decir que implicaría cierta sublevación contra el medio y el género? Sin dudas, la historieta podría haberse hecho de manera mucho más esquemática, incluso sin renunciar al uso del collage (supongamos: pegando los fondos para ahorrarse el trabajo y dibujando solo las figuras). Pero nuevamente, esas viñetas plantean un desafío y un enigma.



Una en particular se presenta particularmente compleja e interesante. La tercera viñeta de la segunda página presenta un diálogo desde la habitación del hotel donde los enemigos se han convertido en amantes. Hay un diálogo y un cuadro de texto que menciona a “Eleanor Rigby”, cantada por Paul McCartney, sonando en la radio. Mientras que Oesterheld determina el tiempo (la época como momento inmediato, dado que la canción estaba incluida en el disco *Revolver*, de 1966, el mismo año en que fue hecha la historieta); Breccia determinaba el espacio al montar la silueta del respaldo de la cama, una fotografía de una ventana abierta que da a otra fotografía mostrando el pasaje parisino (¿Notre Dame vista desde el este?), con un arbusto callejero dibujado, mediando entre las dos fotos. Volvamos a Bürger:

La negación de la síntesis comprende, en lo referente a la producción estética, aquello que se definiría, en el efecto estético, como la renuncia a la reconciliación. Si se vuelven a analizar las ideas de Adorno con respecto a los *collages* cubistas, se puede decir: estos *collages* muestran el principio constructivo, pero no la síntesis en el sentido de unidad de sentido [...] siempre se debe tener presente que la negación de sentido representa un tipo de sentido. (Bürger, 2010: 111-112)

Es muy interesante esa idea de Bürger respecto a una “renuncia a la reconciliación”, cosa que en este caso toma una dimensión específica en la tensión entre imagen y palabra. Esa brecha es inevitable, pero puede sublimarse, como hemos visto, a través del género. Sin embargo aquí hay una serie de viñetas donde los objetos no parecen justificados de la misma manera como lo hacían en la tienda del anticuario, pero guardan una función *representacional*. Justamente, esos objetos son recortes de una realidad, o mejor dicho, de la *representación de la realidad*, la fotografía. Es decir, la introducción de ese “principio constructivo” que Bürger indicaba como lógica del *collage* cubista. Consideremos lo siguiente:

Mientras que la historieta no deja de revelar insistentemente la distancia que va de los códigos a lo real, no deja de constituir una propuesta estéticamente desalienante; la palabra en cambio, ancla ideológicamente a la imagen y la *compromete* moralmente [...] La historieta, entonces, al comunicar permanentemente la imagen y la palabra, vendría a materializar y a poner en obra la idea masottiana de que toda estética supone una ética, que toda estética establece algún tipo de relación con la ética [...] (Berone, 2011: 35-36)

Siguiendo la lógica de Berone, podemos descifrar un principio de *ética* de la labor brecciana en una síntesis inacabada pero en concordancia con la palabra de Oesterheld – quien tampoco renunció a ella incluso cuando hubo de pasar a la clandestinidad -. Es en ese sentido en

que Breccia se “compromete”, es decir, presenta una manera diferente de hacerlo que no responde estrictamente a los parámetros de la época pero que, como decía Nietzsche, ser un hombre contemporáneo implica estar un poco fuera de su tiempo, desde cierto desfase e inadecuación de lo que se espera de ese hombre.

Tengamos en cuenta dos cuestiones al respecto: el *compromiso*, si bien preñó toda la época, quedó sumamente ligado a los escritores. Los hechos simbólico-materiales que contornearon el rol del literato y de su oficio en esa nueva realidad latinoamericanista, donde, como acertadamente ha expresado Claudia Gilman, “ese recorte del mundo de pertenencia buscó unir la cultura y la política en un concepto superador de las fronteras nacionales, al conjunto de «los condenados de la tierra»” (2003: 27).

Se trataba así de superar en el *plano cultural* los límites demarcados por los nacionalismos. Breccia, sin embargo, aunque no contrario a los escritores latinoamericanos de la época, seguía con fruición a Borges, el padre a matar para esa literatura del compromiso y el modelo negativo del intelectual que no interviene en la realidad sino más bien se escabulle de ella. Su hija Cristina recuerda un encuentro entre los dos:

El autor predilecto de mi papá era Borges. Mi viejo conocía absolutamente todo de su obra. Y supongo que lo habrá buscado, no sé cómo surgió la amistad entre ellos. Creo que por la calle Florida se hacían conferencias de escritores. Se juntaban en una whiskería de la avenida Córdoba. Era un lugar donde iban viejos a tomar whisky. Yo tendría 16 años, así que estamos hablando del año 1966 o 1967. Se conocieron en las Galerías Pacífico, donde estaban las pinturas de [Demetrio] Urruchúa [...] Hablaban de libros, de la obra de Borges, del *Beowulf* que había traducido. (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo)

Es posible que hayan entrado en contacto por alguna de las actividades del I.D.A., lo cual refuerza esa división en la cercanía al otro polo, el Di Tella, donde Borges nunca puso un pie y probablemente nunca lo hubiera hecho. De hecho, como hemos visto, Borges tuvo una presencia temprana en la obra de Breccia y continuó teniéndola, lo cual no sólo no disminuyó el compromiso brecciano con su propia obra y su realidad, sino que lo potenció. La segunda cuestión: estéticamente Breccia remitía más al *informalismo* que al pop.<sup>36</sup> Era justamente el pop el que había venido a criticar el lugar de todas esas vanguardias de la segunda posguerra:

---

<sup>36</sup> “Concepto un tanto abarcador, tiene sobre todo una acepción geográfica y sirvió para disociar las escuelas francesas, o ciertas experiencias italianas y españolas, de otros movimientos como Cobra o el Expresionismo

Se trata de una vanguardia que dirige su crítica no hacia el orden social todo, sino hacia la institución artística, especialmente hacia los movimientos pictóricos de la inmediata posguerra (el expresionismo abstracto, la *action painting*, el informalismo, Cobra, etc.), que habían puesto el acento en la subjetividad desbordada y torturada del artista y en las marcas, las huellas de su labor en la materia. (Longoni, 2004: 54)

Breccia no era pop en el sentido masottiano, más bien era pre-pop.<sup>37</sup> El informalismo y el expresionismo en Breccia era resignificado por estar producido desde un circuito no-artístico. Dejar las huellas era una manera de asentar un trabajo autoral por sobre la mercancía; utilizar el expresionismo era ensanchar y extremar las posibilidades no-representativas del lenguaje historietístico, anti-realista a su manera por lo anti-esquemático: la destrucción de *Vito Nervio* era el rechazo al trabajo como lo entendían las grandes editoriales, una manera de cortar el nudo gordiano de esa dialéctica ética/estética a la que apuntaba Masotta.

Esto era justamente un problema al momento en que Masotta proponía casi como manifiesto “Después del pop: Nosotros desmaterializamos”, es decir, llevar el arte a un tipo de acción en contexto que pudiera revelar su posición dentro de la historia del arte, negar sus antecesores y al mismo tiempo retomar prácticas radicales frente a esa maquinaria que tendía a normalizarlo y estandarizarlo todo (como ya hacia fines de la década se hacía evidente en el pop y en los *happenings*).<sup>38</sup> Pero fue justamente al momento de esa *desmaterialización* donde se hizo

---

Abstracto americano [...] se resume en una gestualidad bastante espontánea, cercana a la caligrafía, haciendo uso de un manierismo expresivo y sobre todo rechazando la figuración explícita. Pintura analógica sin embargo, el Arte Informal no corta lazos con un referente realista y no pone en cuestión en ningún momento la identidad del cuadro, las leyes tradicionales de la composición o de la construcción, actitud que ya comenzaron a tomar los artistas americanos” (Ferrer, 2010: 49). Piénsese en el ejemplo de Alberto Greco para un caso local cercano a las pautas estéticas del informalismo.

<sup>37</sup> Laura Vazquez ha sugerido el término *anti-pop*, pero creo que eso sería indicar una operación demasiado deliberada por parte de Breccia, que no tendría mucho sentido en su contexto. Vazquez entiende que: “La obra/producto del artista, si bien quiebra los modos tradicionales de exploración de la imagen a partir del proceso técnico de realización de la obra, no convierte al artista en obrero. Del mismo modo, la obra de Breccia tampoco convierte a su autor en artista. Si bien su producción es de avanzada, las reglas del arte condicionan el acceso [...] Breccia utiliza esos objetos para borrar su marca; así una hoja de afeitar es el medio y no el fin de su producción. Su obra es en algún punto “*antipop*”, ya que el uso de los materiales precede a su estilo y no lo constituye” (Vazquez, 2010: 116). Conuerdo con la cita, pero creo que la idea de un *estilo* debe ser problematizada en un caso tan particular como el de Breccia, quien siempre reconoció un problema con este término, prefiriendo el de *concepto*. Por lo pronto, en lo que hace a la relación entre técnica, experimentación, estilo y vanguardia en términos artísticos, Breccia estaba más ocupado en descubrir los efectos de las nuevas herramientas que la concordancia con las corrientes artísticas contemporáneas.

<sup>38</sup> “Ni el pop, ni los *happenings*, ni el arte de los medios podían pensarse desde el canon modernista; no era una cuestión de evolución o de ruptura donde se lograba expandir el sistema de base; se trataba de un nuevo estado del arte en el que éste ya no podía ser pensado en términos de lenguaje, composición o equilibrio. Desde ahora, también

posible un punto de confluencia entre nuestros dos personajes, sus mundos, sus perspectivas y objetivos:

[...] tampoco se trata de la ausencia absoluta de materiales –como se debatió largamente en el conceptualismo norteamericano –, sino del desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. Desde objetos de desecho, hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde las formas más austeras y elementales hasta procedimientos de disciplinas científicas como la matemática, la lógica, la sociología son apropiados por los artistas en sus realizaciones, que adoptan los formatos más diversos (fotografías, películas, cassettes, comunicaciones telefónicas, documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos, envíos postales, estadísticas, actos públicos, acciones callejeras). (Longoni, 2005: 28)

Es en este sentido en que Breccia intervino en la historieta con un corpus en mente ya no considerado vanguardista – aunque lo había sido -, pero que de alguna manera se comportaba de manera vanguardista en su radicalidad para un medio como la historieta argentina.<sup>39</sup> La *operación brecciana* consistió en romper y hacer estallar el orden del lenguaje historietístico cooptado por su uso mercantil y también por la tradición del género, que era su tradición estética, una estética convencional. Lo interesante es que lo hizo desde paradigmas estéticos más cercanos al “maquinismo vanguardista” que denunciaba Masotta que al pop. Y si esto sucedió así, y además fue efectivo, es porque no se trataba del circuito del arte sino del de la historieta. Pero entonces, ¿qué implicaba eso? El manejo de los materiales no quedaba anulado por la *desmaterialización*, como el mismo Masotta explicaba:

Se aceptan las obras hechas con materiales “innobles” a condición, yo diría, de dejar en pie la idea misma de materia, esto es, la idea de que la obra de arte se reconoce por *su* soporte material. Dicho de otra manera: hay aquí un humanismo de lo humano, puesto que la idea de materia es sentido como “lo otro” que el hombre (y por lo mismo, se le otorga trascendencia), y una oposición fundamental: subjetividad humana por un lado, materia sensible por el otro. (Masotta, 2004 [1967]: 292)

---

se consideraba arte a un sistema cuyas matrices comunicativas no dependían del plano, sino de los materiales que habían invadido su territorio, que iban desde la cultura popular y las nuevas tecnologías hasta las nuevas ciencias del lenguaje y los nuevos medios de comunicación”. (Giunta, 2008: 273)

<sup>39</sup> Un caso interesante y contemporáneo a Breccia es el del catalán Enric Sió (1942 – 1998). También comenzó a experimentar con el collage a partir de 1967 con obras como *Lavinia 2016*, *Nus* y *Sorang*, *Aghardi* (1969) y *Mis miedos* (1970), luego de haber conocido el trabajo en la Fleetway (cuyos cómics consideraba “banales, idiotas”). Breccia había apreciado el trabajo de Sió, como él mismo recordaba. Es un caso interesante por ciertas similitudes con lo que era el mercado español de esos años y, como veremos, el contexto europeo donde Breccia se haría conocido poco después, y cuyo impacto sería especialmente sentido en España.

Aquí está justamente ese punto de confluencia: en la utilización de materiales “innobles” pero además en la manera de utilizarlos. Es en este sentido en que Breccia podría ser llamado vanguardista: “[...] para el artista vanguardista, el material es sólo material. Su labor no es otra que la de matar la “vida” del material, es decir, extraerlo de su contexto funcional que le da significado [...] recoge fragmentos con la intención de dar sentido” (Bürger, 2010: 100).

Encontramos otra vez ese nudo tensionado entre la separación de la subjetividad humana y el material inerte que es puesto en acción por esa subjetividad. Y el soporte, aquello por lo que “una obra de arte se reconoce”, sirve para trasladar esa crisis de los cuadros que no puedan seguir siendo leídos como lo que son...o como se suponen debieran serlo.<sup>40</sup>

El camino recorrido por Breccia puede ser interpretado desde ésta lógica: fue el rechazo a perseverar en la utilización del esquematismo como forma meramente reproductiva de modelos anteriores impuestos por la industria, para en cambio utilizar el mismo medio de vehiculización ideológica revelándolo como lo que es: un lenguaje. El rechazo del *estilo* para favorecer la *técnica* (el “clima” de Breccia se definía como un planteo estético-formal antes que como una serie de rasgos estilísticos predeterminados), fue la distorsión que permitió abrir un camino que planteara la posibilidad autoral en la cultura de masas, y ya no sólo como posibilidad sino como pregunta sobre qué implicaba esa autoría.

Desde Breccia, podemos contestar: era un desafío, era dejar literalmente las marcas de la materia – lo bajo – en el recorrido que teje una historia; era trasladar la lógica de la brecha entre los paneles a su dimensión cultural más amplia (los archipiélagos unidos del cine, la literatura y las artes plásticas), en ese entremedio nunca definido donde todo puede pasar, donde siempre está latente el intercambio inesperado, más o menos buscado. En esas marcas pueden encontrarse las huellas de una manera de transmisión cultural – la *cartografía de la cultura popular* (Turnes, 2011b) – que persiste dentro de la maquinaria industrial porque inevitablemente los vasos comunicantes existen – primer factor de tensión -, pero donde además esos intercambios pueden

---

<sup>40</sup> “El pastiche no es [...] un mero deshecho del arte, nacido de una adaptación infiel, sino que amenaza siempre [...] con aparecer desde dentro del arte. Aunque el pastiche, como un duende, se escapa siempre de cualquier definición, aun de la histórica, una de sus características más pertinaces es la ficción – y la neutralización – de efectos que no se dan. El pastiche es una parodia de la catarsis. Pero esta misma ficción produce obras de arte exigentes y es esencial al arte: ser archivo de sentimientos realmente existentes, ser repetición de sí misma, como las materias primas, son rasgos perfectamente ajenos al arte [...] Lo vulgar representa, en forma mutilada, ese elemento que el llamado arte elevado deja fuera de sí”. (Adorno, 1984: 313)

estar no necesariamente dados en los términos en que la industria cultural suele pretender llevarlos a cabo.

Es decir, la lógica de la sinergia capitalista que retroalimenta y extrae las posibilidades de un lenguaje y un medio al máximo – por ejemplo, la historieta convertida en cine, que luego es vuelto a convertir en historieta a través de una adaptación -, no logra concretar una extracción absoluta de ese plusvalor creativo e imaginativo. Breccia sabotea la maquinaria desde ese lugar: reivindica al lenguaje como tal, extrema sus posibilidades y al mismo tiempo no niega sus conexiones con los otros medios y lenguajes, de tal manera que la sinergia se ve obstaculizada y su plusvalor queda reducido al medio mismo que generó el producto – una historieta de Breccia es más difícil y menos comercial en potencia que, por ejemplo, el género de superhéroes -.<sup>41</sup>

Al mismo tiempo, y como maravillosa paradoja, la obra no puede por sí sola romper con su posición al punto de paralizar la maquinaria cultural del capitalismo porque eso sería negarse a sí misma y por lo tanto propender a su aniquilación. Lo que sí puede hacer – y hace – es señalar distintos puntos de fuga por los que seguir, por los cuales continuar, dejando en cada paso planteadas las posibilidades de profundización de ese lenguaje así como los contactos con los otros lenguajes que también se entrevén y existen en esas mismas grietas.

Es en este sentido que semejante planteo no puede sino señalar su matriz masottiana, dado que esos planteos resultaron ser más profundos y complejos con el paso del tiempo – sobre todo si se tiene en cuenta que fueron hechos antes del estallido experimental de la historieta, o simultáneamente a sus comienzos -; y que propendieron a una positivación de los medios que sin duda parecieran hoy candorosamente ingenua, pero que no lo es realmente si podemos ver, en perspectiva, las herramientas que nos han dejado como su herencia más valiosa.

---

<sup>41</sup> “La cultura de masas depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia [...] La invasión de la tecnología en la confección de la obra de arte y lo que podría llamarse “imaginación técnica” pueden advertirse claramente en procedimientos artísticos como el collage, el montaje y el fotomontaje, y alcanzan su plena consumación en la fotografía y en el cine, formas artísticas que no solamente pueden ser reproducidas, sino que fueron diseñadas para la reproductibilidad mecánica” (Huysen, 2006: 29). Deberíamos agregar a la historieta en esa secuencia, aunque ciertamente, su naturaleza híbrida siempre escapa a este tipo de definiciones y por eso la hace un objeto desafiante y a menudo descartado.

## 1.5 Oscar Masotta: la historieta ha muerto...que viva la historieta

*La cultura de masas ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista.*

Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (2006: 94)

*Y no nos ocupamos de historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna.*

Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (1970: 11)

A fines de 1968, más específicamente entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre, se realizó en el Instituto Di Tella la 1.ª Bienal Mundial de la Historieta, coorganizada con la Escuela Panamericana de Arte. La unión de estos dos campos – es decir, la vanguardia artística institucionalizada y la historieta como oficio transmitido y transmisible – supuso el punto de encuentro que cristalizaba el proyecto masottiano respecto a los medios de comunicación como flujo ambivalente en el cual también se podían invertir esfuerzos revolucionarios, y donde la historieta, como hemos visto, era un lenguaje privilegiado para tales fines. Al mismo tiempo, fue en ese pasaje de 1968/1969 donde la situación política se radicalizó y donde, por lo tanto, el arte que se asumía político debía o bien radicalizarse, o bien renunciar a todo combate emancipador. Andrea Giunta, quien ha elaborado sin dudas una investigación clave al respecto, sostiene:

[...] el año 1968 permite visualizar con claridad un proceso de desplazamiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política que, por el modo acelerado y radical con el que se produjo, aporta una forma de reconocimiento distinta para un proceso que también comprometió otros espacios de la cultura. (2008:19)

La dimensión ideológica y geopolítica del arte, enfocada desde la perspectiva del Di Tella bajo la tutela de Jorge Romero Brest, había tenido su razón de ser en el sostenimiento de un proyecto basado en el *internacionalismo* que le daba a Buenos Aires la posibilidad de ser el puente entre Nueva York y París, contribuyendo al mismo tiempo con producción local de manera que se borrarán las fronteras y las distancias entre esos centros: “*Internacionalismo* era una noción que, en sí misma, no tenía un significado preciso. El término se definía en forma relacional y planteaba la hipotética existencia de un intercambio y de una interacción equivalentes entre los que se proponían usarlo” (Giunta, 2008: 119).

Hacia el final de la década era justamente esa noción la que se había vuelto insostenible.

A partir de entonces la radicalización de la dimensión política del arte, en un contexto de radicalización generalizada y de descontento con las políticas culturales represivas del régimen de Onganía, provocaron una aceleración que derivó en la frustración, el estallido y la posterior fragmentación del campo artístico/intelectual.

El *internacionalismo* había invertido su significado positivo, sin dudas bajo la influencia de la Teoría de la Dependencia y el Intercambio Desigual, para convertirse en un principio político que llamaba a la resistencia revolucionaria.<sup>42</sup> Este combate discursivo por la significación del término podría sintetizarse en la diferencia ente el Di Tella y la muestra *Tucumán Arde*. Es decir, se trataba de la brecha existente entre el sindicalismo de base peronista y la institución dirigida por Romero Brest y financiada por la empresa Siam-Di Tella, emblema de la burguesía industrial argentina:

Si Tucumán Arde es la expresión capital del encuentro entre vanguardia plástica y política, el evento de la Bienal, realizado de manera paralela, puede entenderse como la expresión más acabada del encuentro entre arte y cultura de masas. Una y otra manifestación no harían más que evidenciar el resquebrajamiento que la “institución arte” sufría a finales de la década. Ambas experiencias despliegan un arco de relaciones entre el arte y la política, y permiten interrogarse por el modo que tiene la cultura de masas de acompañar o intervenir en las luchas sociales o sucesos históricos [...] si el tramo 1966-1969 podría definirse como el momento de un discurso que problematiza la cultura de masas, el encuentro se realiza cuando concluye ese acto temporal. (Vazquez, 2010: 79)

Vazquez señala algo importante, y es esa simultaneidad en proyectos que, en principio, podrían ser considerados como opuestos. Masotta no formaba parte de los artistas que habían abandonado el Di Tella, aunque sin duda estaba en relación con muchos de ellos. Su intervención se hacía desde una posición que, como recordaba Longoni, no renunciaba a la palabra y como podemos ver, tampoco al *internacionalismo*: la Bienal es Internacional. Ya desde la cubierta del catálogo se adivina ese intento de unión entre diferentes tradiciones historietísticas en tiempo y espacio, como un gran *Sergea p v " R g de la historietista* (Fig. 38).

La exposición presentaba un montaje de viñetas, tiras y algunas páginas expandidas y enmarcadas. Esta forma un tanto contradictoria con la propuesta de la *desmaterialización* permite

---

<sup>42</sup> “El «internacionalismo» ya no era un imperativo, ni marcaba la necesidad de diálogo, sino, más precisamente, el terreno de las diferencias, las jerarquías y las desigualdades. Sus articulaciones discursivas podían ser ahora desmontadas y reordenadas en la búsqueda de aquellos «valores específicamente sudamericanos» que se señalaban como marcas de identidad”. (Giunta, 2008: 228)



intuir que existía cierto problema con un planteo curatorial para un medio que no era artístico y cuya forma “natural” no era aquella de la galería sino la de las revistas y álbumes. Probablemente hubiera cierta discordancia entre las perspectivas de Romero Brest y Masotta, cuya relación se sostenía sobre un acuerdo tenso: “Masotta ocupaba [...] el lugar de un creador capaz de sustentar teóricamente un proceso de transformación estética que Romero Brest, aun cuando no pudiera explicarlo, quería estimular para que el cambio no se detuviera” (Giunta, 2008:187). El mismo director del instituto lo explicitaba en la introducción del catálogo:

[...] siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte. No es la primera vez que ocurre, pero ésta me parece más definida que cualquiera otra, revelando hasta dónde somos sensibles a lo que pasa en el mundo, sin que nos preocupe el mantenimiento de las viejas estructuras, y sin que tampoco las destruyamos por el simple empuje de iconoclastas. (Lipszyc y Masotta, 1968: 3)

Pueden leerse entre esas breves líneas cierto nerviosismo o desconcierto frente a lo que estaba siendo expuesto. Romero Brest aclaraba que no se trataba ni de un movimiento conservador ni de iconoclasia. Justamente, esta puesta en escena que podría parecer pueril y conservadora, sin dudas lo hubiera sido si se hubiera tratado de las artes plásticas, pero he ahí el problema: estaba la imagen pero no el arte; se rastreaban en aquellas tiras y personajes antecedentes, relaciones con las escuelas pictóricas, estilos, etc.

Lo cierto es que todas esas imágenes nunca habían compartido un mismo espacio, y era su misma coexistencia – como en la lógica de la *solidaridad icónica* – la que obligaba a rastrear allí los significados que hacían a esas viñetas estar ahí, en el centro de vanguardia de la capital. Masotta hablaba de pasar del estudio de los mensajes al de las audiencias, es decir, de esos *canales* en los cuales eran transmitidos los contenidos antes que los contenidos en sí. Y aquí nuevamente entraban en tensión los campos de las imágenes y las palabras. Por un lado, como ha señalado Berone,

El interés por el objeto, entonces, superó al objeto mismo y lo instaló en un campo de fenómenos más amplio, lo inscribió y lo recortó sobre una cierta superficie de emergencia, esto es: el complejo territorio de las *artes visuales*. Masotta parece considerar inicialmente a la historieta como un arte de la imagen, y esta percepción se ve confirmada por el modo de exhibición elegido para la Bienal de 1968: se trata de viñetas-cuadro, que oclúan o recortaban la dimensión narrativa de la historieta, es decir, su dimensión “literaria”. (Berone, 2011: 22)

Pero al mismo tiempo el mismo Masotta ensayaba una definición de la historieta definida desde su cercanía con el campo literario:

En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral. La historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, “figuración narrativa”. (Masotta, 1970: 9-10)

La tarea continuaría en el proyecto personal de Masotta, la revista *LD*, acrónimo de *Literatura Dibujada*. El hecho que la revista sólo haya durado tres números (de noviembre de 1968 a enero de 1969), habla sin dudas de la fragilidad del proyecto y del momento editorial aún no recuperado de su crisis hacia fines de la década. Pero también es cierto que coincidió con una dispersión generalizada, tanto del campo artístico como del intelectual en general, a la que no escaparon ni los artistas que rompieron con el Di Tella, ni el instituto mismo que finalmente fue clausurado bajo presiones del gobierno de facto – y como parte de las negociaciones con la empresa Siam-Di Tella, en crisis económica – en 1970.

La revista se presentaba como un “libro de historietas”, de tal manera que “con formato de revista de consumo popular, *LD* es a la vez una revista de biblioteca” (Masotta, 1968a: 3). Esta idea de poder finalmente encontrar un sentido estético e ideológico que no cayese en la dicotomía alto/bajo, sino más bien que la superara, puede ser entendida desde la consolidación de una perspectiva perteneciente al momento histórico donde la historieta tal como se había desarrollado en la primera mitad del siglo XX, había concluido, por lo que restaba reconstruir esa historia para poder establecer en presente un nuevo proyecto estético/ideológico popular y refinado a la vez. Claro que esto implicaba una serie de cuestiones, entre las que se destacaba la idea de crear un nuevo lector más acorde a los tiempos corrientes, un lector adulto.<sup>43</sup>

La intervención masottiana en torno y desde la historieta tenía que ver con aquello que Beaty señalaba acertadamente: a pesar de todo, la historieta nunca terminó de ser integrada al

---

<sup>43</sup> “La publicación de *LD* constituye un retorno a la historieta, a esa historieta con la cual gozamos cuando niños y que ahora proponemos a la atención de los adultos. Pero como nunca se ha dejado de publicar historietas, este retorno tiene ciertas características especiales. Ante todo, *LD* devolverá a la historieta todo el respeto gráfico que merece [...] En segundo lugar, hay que decir que existen historietas buenas e historietas malas. *LD* solamente publicará las primeras [...] El objetivo básico consistirá en proponer un cambio en la relación del público con las historietas: lo que antes era un consumo irreflexivo deberá ser ahora, y cada vez más, el motivo de una apropiación lúcida e inteligente”. (Masotta, 1968: 3)

desarrollo de las artes visuales en el siglo XX (2012: 19). En ese intermedio en que la historieta existe como lenguaje que a su vez es y no es artístico, Masotta intentó reforzar la parte del lenguaje al precio de asimilarlo a “cierta literatura popular”, al mismo tiempo que mantuvo la idea del canon producido y reproducido entre franceses y norteamericanos.

Es decir, la idea de la prensa norteamericana de fines del siglo XIX como espacio de surgimiento de la historieta moderna – con el *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault como mito fundacional –; los ejemplos norteamericanos como el *súmmum* historietístico; cierta legitimación historicista otorgada por ejemplos tan diversos como las pinturas rupestres, el tapiz de Bayeux, los jeroglíficos egipcios o los códices mayas y, finalmente, Europa como el nuevo centro de la renovación historietística mundial a partir de los ‘60. Beaty notaba que esta inversión de esfuerzos había caído en su propia trampa al tratar de convencer al mundo del arte que la historieta podía ser considerada seriamente:

El espectáculo en el Louvre fue claramente un intento de rectificar esta situación demostrando que los artistas de tiras han recurrido a las reglas clásicas de la ilustración [...] Si los curadores de *Bande dessinée et figuration narrative* sintieron que habían marcado la prueba definitiva del estado del arte de los cómics, el propio mundo del arte permaneció, en apariencia, sin convencerse. (2012: 194)

Ese reconocimiento tan buscado era, por otra parte, una cuestión que respondía más a los objetivos de ciertos grupos intelectuales como al que pertenecía Masotta que a los mismos historietistas.<sup>44</sup> Es en este sentido que suele recordarse a la Bienal como un hecho sin precedentes, pero a fin de cuentas inocuo. Vazquez señala que: “En tanto que los gestores de la Bienal acogían la idea de discutir sobre técnica y lenguaje, los historietistas abrazaron una causa de mercado ligada a su condición como profesionales. Para los autores y editores el interés residía en ser «puro presente»: el aquí y ahora de sus condiciones profesionales” (2010: 79).

Basta contrastar los diferentes testimonios y propuestas, más específicamente las de Breccia y Masotta. El dibujante sentenciaba: “[en el Di Tella] no tuve ninguna propuesta ni me

---

<sup>44</sup> Andreas Huyssen propone una idea interesante que profundiza la perspectiva sobre este supuesto desinterés de la alta cultura: “[...] mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquivó”. (2006: 42)

entusiasmo. Me dejó tan frío como antes. Fue un evento más, pero no me trajo nada. En ese momento hacía lo de *Billiken* y nada más” (Sasturain, 2013: 146).<sup>45</sup>

Leída en perspectiva, la Bienal resultó ser el heraldo del proceso de transición entre una manera de entender la historieta, la norteamericana, y las nuevas estéticas que la refundaban desde Europa. Pero esto dejaba en una posición incómoda a la situación argentina, donde los dibujantes y guionistas como Oesterheld buscaban desesperadamente colocar sus productos en algún mercado que los aceptase. Es decir, para este grupo de trabajadores *obreros intelectuales* de la historieta, el internacionalismo era bien otro y sin embargo anunciaba también la dinámica del capitalismo en plena fase expansiva a nivel global: los mercados proveedores de materia prima ya no sólo para las industrias textiles y alimentarias, sino también para las del espectáculo y la imaginación:

Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida; al menos, en la de las dos décadas siguientes. La historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella. (Steimberg, 2013a: 225)

Una de las críticas más comunes a la Bienal era la escasa contemporaneidad de las historietas allí mostradas. Para el caso argentino, *Mort Cinder* era sin dudas lo más vanguardista – y había concluido cuatro años atrás –, y los ejemplos inmediatos no iban más allá de *Nippur de Lagash*, de Ricardo Luis Olivera y Robin Wood, publicado por Columba desde 1967; y *Mafalda*, de Quino [Joaquín Salvador Lavado], que era publicada en aquel momento en la revista *Siete Días Ilustrados*. Esto no era por cierto responsabilidad de la Bienal, sino que testimoniaba sobre el panorama yermo de la historieta argentina. En ese distanciamiento temporal e ideológico, resultado de un proyecto inconcluso, la Bienal pareció naufragar en el intento de alcanzar sus ambiciosos objetivos. Vazquez señala un punto a tener en cuenta:

---

<sup>45</sup> Domingo Mandrafina, dibujante quien abandonaría su carrera universitaria para dedicarse a la historieta comenzando en 1968 a estudiar en el I.D.A., recordaba su visita a la Bienal en estos términos: “Tuvo una repercusión bárbara, pero todo el movimiento cultural de ese momento era un acontecimiento. A uno mismo le cuesta creerlo, porque los que fuimos testigos de la época lo vivimos así. El *Di Tella* fue un fenómeno particular, pero además me acuerdo de mí mismo, sobre el final del gobierno de [Arturo] Illia, entre 1965 y 1966, con veinte años, salir a la calle y ver todo el movimiento cultural que había: la presencia del cine, del teatro, la pintura, las exposiciones. En la calle Florida había un desfile constante de cosas, una galería de arte al lado de la otra. Mucho movimiento cultural ¿cómo podía ser? Venía de arrastre de una sociedad que estaba en ebullición y que no parecía que fuera a derivar en lo que después terminó” (Entrevista con el autor, 2013. Ver anexo).

Probablemente, su límite más caro haya sido no pensar al campo en su propia historicidad, en su contexto latinoamericano, sino en relación a otras experiencias y producciones [...] Esta concepción de una producción “a destiempo” con respecto a los “avances” que se venían dando en Europa y en Estados Unidos obstruía la posibilidad de pensar las vanguardias en sus propios términos. (Vazquez, 2010: 92)

Lo que resta es la última intervención de Masotta en el campo con la publicación de *La historieta en el mundo moderno*, en 1970 a cargo de Paidós, un último gesto que compilaba los escritos publicados en *LD*, más el ensayo inédito de Steimberg sobre *Patoruzú*. Allí Masotta dejó una interesante percepción sobre la tarea que debía llevarse a cabo (y en la que, si bien no había llegado muy lejos, había establecido ciertas coordenadas previamente inexistentes): “Oculta en bibliotecas y archivos yace una extraña subcultura, la historia de una relación escondida entre la cultura de masas y la política en la Argentina” (1970: 143). La Bienal del Di Tella supuso la confluencia de dos grupos distintos dentro de ese campo que había pasado a ser la historieta: los críticos, estudiosos e investigadores por un lado; y los historietistas por el otro.<sup>46</sup>

Esto no significa que la historieta no fuera entendida como campo antes de la Bienal; por el contrario, la Bienal le disputaba – acaso sin saberlo – el papel de constructor de ese campo a la industria, justamente porque ésta ya no podía sostener su imagen con el peso simbólico de los historietistas retratados por *Dibujantes*.

Lo interesante, y lo que nos conviene señalar a fines de nuestras hipótesis, es el encuentro de ambos mundos en esos dos personajes que eran Breccia y Masotta en aquel momento bisagra de fines de 1968. Dentro de las conferencias nunca consumadas dentro de la Bienal, debe agregarse la de Breccia. En la entrevista publicada en el último y tercer número de *LD*, en enero de 1969, Masotta explicaba así la situación:

Conocí a Breccia en agosto de 1968. Yo era un recién llegado al mundo de la historieta, pero dos años de trabajo y familiaridad con el medio me habían enseñado al menos que Breccia se halla entre los mejores dibujantes de historietas en la Argentina. Cuando su amigo Oesterheld me

---

<sup>46</sup> Este encuentro era valorado por Rivera al rescatar lo positivo en la Bienal: “Por un lado, la aparición de figuras intelectuales que comienzan a analizar el denominio con utillajes teóricos de la filosofía, la antropología, la historia del arte, la estética, la semiótica [...] Por otro, la emergencia de un público adulto que recupera positivamente viejas experiencias de lectura historietística [...] y modifica su actitud global frente al producto, legitimando de paso el desarrollo de una producción [...] exploratoria de zonas, temas y problemáticas no habituales [...] como el erotismo, la crítica social, lo político, la búsqueda de nuevos lenguajes comunicacionales y estéticos, etcétera” (1992: 60). Finalmente, quedaba la construcción a través de la muestra de una tradición nacional de historietistas junto a las otras tradiciones internacionales. Es decir, los tres agentes constituyentes del campo: críticos, autores y público.

lo presenta, le pido que prepare una ponencia, unas palabras para leer durante las sesiones de discusión que acompañarían a la Bienal de Historietas, que entonces preparábamos. Serio y cortés, Breccia decide su tema inmediato: hablará sobre su propia experiencia de historietista. Llegado el momento, a causa de la falta de tiempo y de un cierto desorden que cundió en la programación de las sesiones del congreso, Breccia no lee su ponencia. Pero bastaba conocer un poco más al hombre para adivinar el estilo de esas palabras que no pronunció y que el título elegido permitía en cambio entrever. (1970: 152-153)

Breccia, por otra parte, reconstruiría el contexto en el que se dio la entrevista: en un bar de Córdoba y Florida – acaso el mismo donde se reunía con Borges - los dos ebrios, tomando whisky. El dibujante reconocería: “[La primera crítica seria] es la de Masotta; él es el primero [...] Un tipo capaz, Masotta. Muy capaz [...] Él me había propuesto [hacer] una historieta juntos. Yo le dije que sí; pero nunca me trajo el guión [...] Digamos que la de *LD* es la primera vez que me dedican una nota un poco más extensa” (Sasturain, 2013: 140-141).

El encuentro, por cierto, es descrito por Masotta con cierta tensión implícita: “Hay, sin embargo, en Breccia, como una coquetería excesiva que lo obliga a querer mostrarse entero y de una sola pieza en cada uno de sus gestos, en cada una de sus respuestas” (1970: 154). El comentario de Masotta tenía que ver con las definiciones tajantes de Breccia respecto a los clásicos norteamericanos, particularmente sobre el *Flash Gordon* de Alex Raymond, al cual Masotta le había dedicado la mayor parte del primer número de *LD*: “*Flash Gordon* es un ballet; tal vez fue importante para su época, pero es un ballet; *Mutt y Jeff* o *Los sobrinos del Capitán* fueron mejores historietas que *Flash Gordon*” (Masotta, 1970: 154).

La bravuconada de Breccia tenía que ver con algo que Masotta no sabía, y era su frustrada carrera como dibujante humorístico y caricaturista. Pero también con algo que ya se intuye y sólo se irá explicitando con el tiempo: su rechazo e incluso desprecio por la historieta norteamericana *mainstream* o al menos la canonizada y celebrada como la mejor.<sup>47</sup> Masotta contesta desde una brecha intelectual y generacional: “¿Un ballet? Pero casualmente —podría contestarle hoy un

---

<sup>47</sup> “[El cómic norteamericano de las décadas de 1920 y 1930] me parece la Época de Oro y que no creo que se supere tampoco. Primero porque presumo que la gente lo hacía porque amaba lo que hacía y no creo que ganara mucha plata con eso. Ahora la historieta es una industria, es un negocio, como es el fútbol [...] A mí me parecen creadores [Cliff Sterrett, Frederick Burr Opper, George Herriman, Harold Gray, Rudolph Dirks] que no han sido superados. Además creadores en estado de pureza absoluta. Hacían historietas sin joda, con las armas más nobles [...] Lo hacían sin rebuscamientos, sin pretensiones, sin intelectualismos, a mí me dan la impresión de ser tipos geniales espontáneamente” (Sasturain, 2013: 191).

joven menor de veinte años— es eso precisamente lo que lo que hace actual a *Flash Gordon* y le restituye interés; o si se quiere, otro interés, pero no menos auténtico” (1970: 157).

La anécdota de Breccia confesándole con gracia a Burne Hogarth, quien fuera una de las presencias estelares en la Bienal, que lo había copiado a partir de *El Vengador* puede interpretarse como el lujo de reconocer frente a uno de los íconos historietísticos que se había desprendido de ese lastre.<sup>48</sup> Masotta encuentra a un personaje más interesante de lo que podría haber intuido desde un principio, y lo reconoce explícitamente ante los lectores:

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

Breccia aprovecha a dar cierta versión de su obra y su vida, que siempre tiende a aparecer entrelazadas, inevitablemente. Admite ante Masotta que lo hecho en *Vito Nervio* es básicamente insalvable – pero no menciona el incendio de los originales –; asegura que los ingleses querían comprar *Mort Cinder* pero él no lo vendió porque no podía separarse de los originales – una falsificación emocional de aquello que había sido un rechazo comercial –; habla de los momentos duros en los que estaba trabajando cuando aquella, su mejor obra por siempre y para siempre. Vazquez decía: “Es evidente el lugar que se autoadjudica Masotta, delineando un espacio asimétrico entre un «ellos» y «nosotros»” (Vazquez, 2010: 113). Sin embargo cabe preguntarse si esto podría ser de otra manera, y también en qué consistiría esa asimetría. Podemos arriesgar: implicaba el reconocimiento de cierto distanciamiento en el tiempo y en la perspectiva ganada en esa distancia temporal y material. Tomemos el testimonio de Trillo y Saccomanno:

Hablar con Alberto Breccia [...] es una experiencia importante. Y una vez que uno horadó su caparazón huraña, uno se da cuenta que está delante de un hombre que sabe, mucho más allá de la técnica, que está metido hasta

---

<sup>48</sup> Breccia apreciaba la actitud sincera de Hogarth por interesarse en la historia del campo y en los debates, pero sus definiciones sobre la tarea como dibujante eran sumamente duras: “Hogarth era un dibujante decorativo, que no sabía anatomía, que era todo grupo. Que era meter musculito y sombrita al pedo. Que no había un anatomista abajo. Y que dibujaba una selva decorativa, una escenografía [...] Me servía el tipo, el personaje, porque en la época de *El Vengador* yo tenía que hacer un tipo que volaba y *Tarzán* me venía bien. Un tiempo, después ya no. Después ya me libré de él y hacía lo que a mí se me ocurría. Me lo tomaba en joda todo eso” (Sasturain, 2013: 193-194).

los huesos en el duro oficio de vivir [...] El lector advertirá las contradicciones que mencionábamos antes. Esas contradicciones, juzgamos, son las que nos importa subrayar. Porque creemos que es en esas contradicciones, en esa oscuridad, donde se cifra nuevamente, con intensidad, la condición del artista de nuestro tiempo. (1980: 146)

Éste último testimonio tuvo lugar diez años después de la entrevista con Masotta, habiendo comenzado durante la II Muestra de Humor e Historieta de la ciudad de Lobos en abril de 1979 y continuado en la casa de Breccia en Haedo. Es notable cómo las características se mantienen – el carácter contradictorio de las definiciones apodícticas de Breccia –, a pesar de encontrarse en una situación totalmente distinta a aquella de fines de los ‘60s. Tal vez justamente sea por eso, como indicaba Sigal: “[...] es a través de una actividad militantemente negativa que adquiere visibilidad el reconocimiento de las instancias de consagración, conflicto que suele ser, también, unilateralmente expresado en la reivindicación de una legitimidad alternativa” (1991: 26).

Esa “legitimidad alternativa” sería la del trabajador que no se hace planteos estéticos, que no busca sino que encuentra, que sus logros y hallazgos son reducidos a circunstancias más o menos banales, lúgubres o escatológicas, etc. En síntesis: la negación de una dimensión autoral que implicaría ciertos riesgos y decisiones deliberadas en aquello que se traduce como obra.

Volviendo a la cuestión de la “asimetría”, podemos entonces entender que ésta operaría en esa distancia entre una perspectiva de búsqueda de un autor en un medio particular el cual no se destaca por este tipo de reconocimientos; y a su vez, en la resistencia de aquellos llamados autores que refuerzan una posición personal por la negativa, renunciando a entrar en ese esquema que sienten como impuesto al replegarse sobre su condición no-artística de trabajadores asalariados.<sup>49</sup>

Desde aquella primera entrevista de 1969, lo que comenzó a instalarse fue justamente una *cierta* idea de autor que encontró en Masotta un interlocutor y un polemista. Claro que en este punto hay que preguntarse qué implicaba ese debate: hemos visto las diferencias entre las

---

<sup>49</sup> “Volvía loco a todo el mundo, tiraba su contradicciones todo el tiempo, cuando la gente lo que espera son certezas. Yo creo que él odiaba que lo clasificaran. Y un tipo que no quiere que lo clasifiquen es porque tiene un compromiso previo con él, él es el primer cliente, el primer espectador. El primer consumidor de su trabajo es él mismo. No pensaba en el lector ni en el editor, porque para esa revista [*Misterix*] no hacía falta semejante trabajo. Pero para él, ése era el tema. En cambio los que son profesionales tienen la vista puesta en el editor y en entregar un buen laburo que les permita que le encarguen otro, porque entonces cobran a fin de mes y terminás recibiendo una pensión de historietista, y está muy bien. El compromiso de éste hombre [Breccia] era otro, era con él mismo” (Carlos Nine, entrevista con el autor, 2013. Ver anexo).



perspectivas de Masotta y Breccia respecto al canon norteamericano – que implicaba, desde ya, cierta definición ideológica -; de la idea de un autor de historieta y, finalmente, de la política. En esos momentos, los Breccia – Alberto y Enrique – estaban trabajando en *Vida del Che*, con guión de Oesterheld y que sería publicado por Jorge Álvarez – el mismo editor de *Consciencia* y *Estructura*, de Masotta -. Breccia había entrado en contacto con Álvarez a través de Spagnuolo, uno de los socios del I.D.A., en la Bienal del Di Tella y en principio le había propuesto reeditar *Mort Cinder*, propuesta que finalmente no le interesó al editor.<sup>50</sup>

La contrapropuesta fue una biografía del Che Guevara, muerto apenas un año atrás y cuyos diarios se habían conocido y publicado a nivel internacional en julio de 1968. El devenir de esta obra ha sido sujeto de conjeturas y versiones cruzadas y disímiles. No nos interesa tanto develar qué es lo que realmente pasó, sino justamente en qué consistieron y consisten esas versiones sobre un objeto como esa historieta. Comencemos por el testimonio al momento de la producción, cuando Breccia habla públicamente de su trabajo con Masotta:

En lo que hace a la parte que yo he dibujado, es lo mismo. Antes y después de *Mort Cinder*, nada. Los mejores dibujos del libro pertenecen a mi hijo. Es joven, tiene talento y ha puesto verdadera pasión en el tema. En lo que se refiere a mi trabajo, como a lo que atañe al concepto del libro y a su calidad, no es más que un paso atrás. Es que Oesterheld no ha inventado una historia original, sino que ha confeccionado un relato objetivo. (Masotta, 1970: 156)

Hay un factor que no cambiará en el tiempo, y es el reconocimiento del trabajo de Enrique como lo verdaderamente interesante de esa obra, y la minimización de la intervención de Alberto en la misma. En este punto, Breccia seguía considerando a *Mort Cinder* su *non plus ultra*, y seguirá haciéndolo durante un buen trecho de su obra, al menos como su brújula personal y autorial. Pero también admite a Masotta que “El libro sobre el Che podría excitar a las autoridades o a la policía, y entonces los riesgos serían reales” (1970: 156). Esta es una confesión sumamente interesante, sobre todo porque Breccia no volvió a referirse a la obra en estos términos, en buena parte dado que – como veremos – las autoridades fueron excitadas y los riesgos se volvieron reales. Masotta respondía, hablando con sus lectores:

De acuerdo. ¿Pero no es el compromiso político y la generosidad de la ideología de una obra la que define su “concepto”? Se comprende entonces una de las inclinaciones de un espíritu que se niega a entrar de

---

<sup>50</sup> La primera reedición de *Mort Cinder* en Argentina se publicaría – aunque incompleta - finalmente en 1969 por Martínez Peyrou Producciones.

pleno en los años sesenta. ¿A quién podría interesar realmente más los riesgos o el peligro de una acción que los objetos o contenidos mismos a que ella se refiere, en este caso la significación concreta de la lucha y de la vida del Che Guevara? Y lo mismo debe decirse del juicio de Breccia sobre *Flash Gordon*.

La definición de Breccia como “un espíritu que se niega a entrar de pleno en los años sesenta” puede parecer dura, pero no necesariamente desacertada. Después de todo, entrar en los años sesenta explicitaba ya un significado en sí mismo que no era compartido por esos dos actores que estaban construyendo un campo, dotándolo de significación y densidad, a partir de la tensión en su encuentro. Y esto se comprueba en la particular perspectiva masottiana, cuando ubica a una historieta política como *Vida del Che* – y una historieta sobre semejante personaje en ese momento no podía ser menos que política – en el mismo eje que *Flash Gordon*. Esto era inaceptable para Breccia, que proponía su propio corpus historietístico basado en la lógica de un trabajador de la industria, un oficio hecho “sin pretensiones, sin intelectualismos” y con la espontaneidad como valor supremo.<sup>51</sup>

El diálogo entre Masotta y Breccia encontró su límite ahí, y no fue continuado en el tiempo, cosa que hubiera sido de sumo valor teniendo en cuenta los destinos de nuestros dos personajes. Si por un lado instaló la posibilidad de entender el oficio desde la perspectiva autoral, al mismo tiempo señaló los límites ideológicos y temporales causados por los diferentes planteos, propuestas, búsquedas y objetivos en el desarrollo del campo. La imagen que sintetiza el encuentro/desencuentro es ese guión prometido por Masotta a Breccia, que nunca fue realizado, dejando en suspenso lo que hubiera sido una historieta digna de ser considerada como concreción de algo que era, hasta ese momento, tan inédito como impensado.

---

<sup>51</sup> Retomemos, una vez más, a De Santis: “Estas lecturas tendieron, más que a confirmar su valor, a borrar su carácter de objeto natural de la cultura de masas y a llamar la atención sobre sus mecanismos, su idioma, su ideología. Los estudios eligieron como objeto sobre todo a dos tipos de historieta: aquellas que exhibían su búsqueda de lenguaje [...] o aquellas que, simulando inocencia, contrabandeaban ideología [...] La crítica [...] tomó el lugar de una investigación (buscaban algo que las historietas escondían) y de un desciframiento (había que interpretar algo que estaba visible pero cuyo sentido último escapaba a una lectura distraída)” (1998: 31).

## 1.6 *Vida del Che*, segundos incendios.

*Al encontrar los signos de la historieta, la imagen del Che se incorpora al lenguaje que más ha contribuido a poblar el panteón de las figuras mitológicas de la sociedad de masas. Pero no hay que olvidar que la noción de mito no tiene, en la moderna ciencia de la comunicación, un sentido despectivo. Es, simplemente, sinónimo de ideología. Y la ideología, lejos de haber desaparecido como lo han pretendido algunos, no es otra cosa que el sistema de significaciones que nutre los procesos de acción y orienta, en el mundo de hoy a los movimientos sociales.*  
Eliseo Verón, prólogo a *Vida del Che* (1968).

*Los únicos personajes que pueden ser de historieta, entonces, son los muertos, que tienen también el destino congelado. La suma, contradicción y síntesis de sus actos pasa a ser una sucesión estática; ya no pueden errar ni acertar. Los aclamamos o rechazamos sin riesgo, leemos su persona, los pegamos en las paredes.*  
Marcelo Birmajer, *Historieta: La imaginación al cuadrado* (1988: 149-150)

En enero de 1969 fue publicada una obra que, en las palabras de su guionista Oesterheld, exploraba las posibilidades “inexploradas” del género de aventuras, es decir, la historieta como arma político-ideológica. Hemos mencionado cómo del encuentro entre Jorge Álvarez y Breccia surgió la posibilidad de hacer una historieta sobre la vida del Che Guevara, pero los diferentes testimonios dan una idea de confluencia en tensión, de disputas por la propiedad creativa y sus significados.<sup>52</sup>

A su vez, el tiempo ha instalado una versión canonizada sobre el destino de la obra y el valor testimonial y de compromiso de quienes la hicieron interviniendo en ella. La propuesta será, entonces, volver sobre esos testimonios para poder reconstruir sobre aquello que nos ha quedado – palabras e imágenes, ni más ni menos -, complejizando algunos aspectos insinuados o explicitados en esos testimonios en un momento particular como fue ese año crítico para los planes del gobierno de facto de Onganía y la situación de conflicto social en la Argentina.

Por otra parte, también es posible sostener que una revisión de las imágenes promueve una densificación de esos discursos cruzados y en disputa, no porque sirvan solo - o apenas - de complemento, sino porque se presentan como algo consumado que no deja de estallar al ser tensionadas esas páginas en diferentes direcciones, sin dejar de construir una gran exploración del

---

<sup>52</sup> El título original fue *Vida del Che*, pero en las posteriores reediciones fue cambiado a *Che* (Ikusager, 1987 y Grupo Editorial Imaginador, 1998); *El Che* (Clarín, Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta N° 15, 2007); y finalmente *Che: Vida de Ernesto Che Guevara* (Doedytores, 2008).

testimonio y la propaganda política de maneras creativas. Esas imágenes también han sido objeto de una lectura canonizada la cual conviene también revisar como límite discursivo dentro de una operación más grande, como la alternativa y simultánea politización y despolitización de sus autores.

Si nos atenemos al testimonio de A. Breccia, se desprende que de alguna manera ya había algún trabajo o al menos un interés en marcha cuando sucedió el encuentro con Álvarez en la Bienal del Di Tella. Sin embargo, lo más probable es que haya sido idea del editor, que con esta historieta pretendía iniciar una serie de “vidas ilustradas” de personajes históricos ligados a la historia americana.

En la parte interna de la portada podía leerse el siguiente anuncio: “En cada historieta de la Colección Biografías se publicará la vida de un personaje de la historia americana que por su importancia haya contribuido a la configuración actual de nuestro continente”. Se trataba, entonces, de una variante del revisionismo histórico pero como arqueología del presente inmediato, tomando figuras más cercanas en el tiempo e incluyéndolas en esa genealogía preexistente.<sup>53</sup>

La matriz corresponde sin dudas a la versión del revisionismo nacionalista del estilo de Manuel Gálvez, Fermín Chávez y Jorge Abelardo Ramos, entre otros. La idea innovadora estaba relacionada con recomponer un ideario tan *latinoamericanista* como *revolucionario*, lo que posibilitaba la dudosa ligazón entre Rosas y Amaru, o Getulio Vargas, Sandino y Castro. Si bien todos estos *tours de force* pueden ser entendidos dentro de esa revisión de la historia y la necesidad de la creación de una identidad continental legitimada, la inclusión de Kennedy en esa ya dudosa genealogía tiene la sutileza de un elefante en un bazar.

¿A qué podía deberse semejante incongruencia? Bien, es posible entender que fuera un torpe intento de justificar la colección introduciendo el nombre del presidente norteamericano como especie de representante progresista del norte y así “disimular” la retórica subversiva instalada desde el primer número con la vida del Che Guevara como ideario de la vida revolucionaria. Un indicio de este subterfugio es que la edición no haya salido por el sello de Jorge Álvarez sino por la ficticia Ediko, sin mayores créditos que sus autores y los talleres donde

---

<sup>53</sup> Las biografías, según su orden de aparición, iban a ser: Che Guevara; Augusto César Sandino; Túpac Amaru; Pancho Villa; Facundo Quiroga; Getulio Vargas; Juan Manuel de Rosas; José Martí; John F. Kennedy; José de San Martín; Fidel Castro; Simón Bolívar.

había sido impresa la historieta. Incluso su prólogo estaba firmado por E.V., siglas de Eliseo Verón, sin mayores aclaraciones. No hay dudas que todos eran conscientes que en ese momento un proyecto semejante implicaba riesgos, como fuera explicitado en la entrevista aparecida en *LD* por el mismo Breccia. La salida de la historieta, realizada a mediados de 1968, estaba prevista para octubre de ese año pero terminó por ser publicada en enero de 1969. Oesterheld remarcaba que a pesar de ser un momento con menos público estudiantil disponible – en ese momento, vacacionando – la tirada se agotó rápidamente.

Aquí encontramos un indicio doblemente interesante: primero, se pensaba, lógicamente, en un público joven y estudiantil; segundo, el hecho que se haya agotado en un momento donde, en apariencia, ese público estaba menos disponible, podría implicar que el público se ampliaba más allá de ese núcleo duro al que se apuntaba inicialmente. No hay dudas que Álvarez sabía lo que hacía, y una biografía historietizada de un personaje como el Che en ese contexto, con el impacto gráfico exhibido en sus páginas, logró su objetivo.

Poco después la editorial fue allanada, probablemente por el ejército, y se secuestraron copias y material de todo lo publicado, entre ellos los originales de *Vida del Che*, los cuales fueron destruidos aunque su destino nunca fue claro – y es interesante que Breccia elija en su testimonio, una vez más, el destino del fuego para sus originales -.

Si bien cierta romantización de la historia suele adjudicar la acción como una operación específica contra la historieta, la verdad es que era la editorial y su línea de publicaciones la que estaba en la mira. En todo caso, fue la historieta del Che la que decidió a las autoridades a intervenir.<sup>54</sup> Breccia, algunos años después, lo recordaba así para sus entrevistadores españoles:

[...] con el “Che” ocurrió las cosas más insólitas. Lo del “Che” puede ser un show. Fue un mal negocio desde el punto de vista económico, pero muy lindo para hacerlo. La “Vida del Che” provocó una oleada de opinión, sobre todo en el gobierno de Onganía, incluso se publicó una editorial en el diario La Nación vapuleándome a muerte. Eso provocó que la Embajada de los Estados Unidos lo comprara y a partir de eso la Embajada da parte al SINE [sic] –Servicio de Información del Estado- que

---

<sup>54</sup> Jorge Álvarez comenzaría en 1968 su otro proyecto, el sello discográfico *Mandioca, la madre de los chicos*, junto a Javier Arroyuelo, Silvio Ramaglia y Pedro Pujó. El proyecto tenía aspiraciones en algún punto similares a la lógica del Di Tella: convertir a Buenos Aires (o al menos alguno de sus barrios) en una versión argentina del Greenwich Village neoyorquino. Sería la primera promoción de lo que hoy se conoce como “rock nacional”, editando a grupos como Manal, Vox Dei, Moris, Tanguito y Los Abuelos de la Nada. Encontró su límite temporal poco después, en 1970, pero una vez más fue la intensidad de la intervención la que dejó su huella. De manera similar a la crítica de *La Nación*, publicaciones como *Panorama* y *Primera Plana* denostaron la presentación del sello a cargo del mismo Álvarez, Cristina Plate, Manal y Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada.

fue a mi casa y me hizo una ficha. La Embajada me llamó, nos llamó para felicitarnos y encargarnos que hiciésemos la vida de Kennedy, que no se hizo, aunque ellos compraban la edición... Y después el Ejército –mientras el SINE me hacía ficha como elemento subversivo- me pidió que hiciese una “Historia del Ejército Argentino” para repartir entre los soldados, yo pedí un precio altísimo por página y entonces no se hizo [...]...salió muy poco tiempo, terminó siendo secuestrado y quemado, también los originales... Todo. (Breccia, 1973)

Oesterheld coincidía con Breccia al recordar tanto la acción de la SIDE como el editorial de *La Nación*, cuyo alcance no debiera ser subestimado, y no sería extraño haya servido como llamado de atención a las autoridades.<sup>55</sup> Según Oesterheld, el editorial “hablaba sobre el peligro que era tratar a un personaje tan revolucionario como el Che”. Y detallaba su contacto con los servicios de inteligencia: “Llamaron a casa varias veces, seguro que eran de la SIDE (Servicio de Informaciones del Estado) preguntando datos. Sabiendo que de cualquier modo los iban a conseguir, les di lo que querían”.

Sin embargo, disentía cáusticamente con la versión del dibujante respecto al contacto con la embajada norteamericana: “Breccia, en ese reportaje de *Bang!* dice que la embajada yankee quería comprarlo. La historia real es ésta: la embajada me llamó a mí, no a él. Se la habré

---

<sup>55</sup> Se trató de una sub-editorial (había una principal y otras más breves, que funcionaban como adendas), aparecida en la edición del 10/01/1969 bajo el título de “Confusión”. Allí podía leerse: “La utilización de las grandes figuras con finalidades directas de aprovechamiento ideológico por parte de movimientos políticos y sociales contemporáneos no es por cierto un fenómeno nuevo en nuestro país ni en la América latina, pero en los últimos tiempos esta tendencia ha sufrido un notable recrudescimiento que deja de lado algunos de los más elementales recaudos de la verdad histórica y hasta de la discreción indispensable para que el juego no sea descubierto. Claro está que no se preocupan muchos quienes lo practican por tornarlo sutil, pues lo dirigen principalmente a sectores populares de niveles culturales modestos y por eso indefensos contra una labor de captación ideológica mediante la desfiguración de la verdad histórica. Con todo, otro sector de la sociedad queda aún más a merced de estos designios y es el que forman la niñez y la juventud, aquella por su inmadurez intelectual y ésta por constituir la época de la vida más dada a los grandes entusiasmos heroicos, sentidos emotiva antes que racionalmente. Ahora se añade la penetración mediante la forma de la historieta, que requiere un mínimo de conceptualizaciones y análisis racionales y actúa esencialmente sobre los resortes de la afectividad para conmovir y obtener adhesiones. Una serie recién presenta bajo esta modalidad una colección de biografías, cuya primera entrega está destinada a la vida del “Che” Guevara. Ha sido realizada con los tintes más sombríos y toscos, propios de posturas revolucionarias que hasta en sus concepciones estéticas están ya superadas por nuestro tiempo, pero cuyo poder de penetración no puede, sin embargo, subestimarse. Entendemos que no resulta adecuado confundir en una sola lista de títulos -que, naturalmente, serán presentados bajo idéntica lupa que el que comentamos - a figuras como las de Guevara y Fidel Castro con las de próceres que pertenecen ya definitivamente a la totalidad de los argentinos y de los americanos como San Martín, Bolívar o José Martí. Luego se anuncian, siempre entremezcladas, figuras como Getulio Vargas, John F. Kennedy, Facundo Quiroga y Tupac Amaru, con lo cual alcanza para comprender la confusión mental que una serie de esta naturaleza puede ocasionar. Si añadimos que en los textos el lenguaje está muy lejos de ser siquiera claro o correcto y que so pretexto de realismo se trasladan expresiones absolutamente reñidas con un propósito formativo según hábitos corrientes, es comprensible que la opinión pública se sienta alarmada por este tipo de influencias cuyos alcances son verdaderamente imprevisibles”. Consultado en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Ciudad de Buenos Aires.

contando y entonces, con esa costumbre que tienen los dibujantes de apoderarse de las cosas...” (Saccomanno y Trillo: 2005: 31).

Comienza a haber una disputa ya evidente, aunque latente desde antes, respecto a la cuestión de la propiedad creativa de las obras. Aquí, sin embargo, esa tensión aún servía para otorgarle una dinámica interesante a la historieta, ya que no solo llevó a sus autores a posicionarse respecto a un compromiso político-ideológico sino a una comunión de voces que involucró a dos dibujantes, un guionista, un editor y un semiólogo. Ya vimos cómo Breccia admitía cierta expectativa ante la posible excitación de la autoridad. Oesterheld lo planteaba como una decisión deliberada, la de su exposición y admisión del papel de autor:

[...] asumí un compromiso deliberado, porque en aquella época de Onganía, me acuerdo que Jorge Álvarez, el editor, me dio la alternativa de no firmar la obra. Y le dije que una historia con un personaje como el Che no merece que se haga así a escondidas. Todavía le insistí: “No solo quiero firmarlo sino quiero mi nombre en la tapa”. Después él puso el nombre en tremendo. (Saccomanno y Trillo: 2005: 31)

La tapa roja muestra, en letras negras y en el margen superior izquierdo, los nombres de guionista y dibujantes, dándole el primer lugar a Oesterheld (Fig. 39). Un planteo semejante difícilmente hubiera sido posible para, por ejemplo, una publicación como *Dibujantes*, donde la cuestión ideológica tenía que ver con una cuestión técnica y con la integración al mundo laboral, el progreso como resultado del empeño y el éxito logrado gracias al esfuerzo. Lo que quedaba ocluido era la posibilidad política de la historieta en ese tejido industrial constituido por un artesanado asalariado – dividido a su vez en guionistas, dibujantes y ayudantes -, los empresarios editoriales y el público.

Oesterheld hablaba de no renunciar al género, sino de profundizar la indagación sobre sus límites y posibilidades. Podríamos sintetizarlo de la siguiente manera: reconvertir el rol pedagógico al que la historieta había estado tradicionalmente asociada, incluso como forma de justificarla y separarla de las sospechas al convertirla en una sub-literatura, vehiculizando un proyecto educativo para la formación de sujetos revolucionarios.

La observación de Masotta sobre la “negación” de Breccia a entrar a los años sesentas puede ser respondida desde esta operación, donde Oesterheld por un lado compartía la idea de la dimensión moderna de la historieta – recordemos aquel editorial de *Hora Cero* donde la defendía “porque es moderna, de hoy, de mañana” -; y por otra parte, ese “mañana” incluía aspiraciones

compartidas en los objetivos pero en pugna respecto a la perspectiva y la metodología. O lo que es mejor: la división se daba en torno a la interpretación del presente.

Esas divisiones eran múltiples, ya que si por un lado tenemos al campo intelectual entendido desde las aproximaciones más o menos académicas, ligadas a la semiótica particularmente, por el otro tenemos a los historietistas como “obreros intelectuales”, donde a su vez existía una división de tareas que reproducía la distinción alto/bajo que había marcado a la Modernidad occidental – entendiendo por lo “alto” al guionista, portador del relato por la palabra; y al dibujante, el re-productor de ese relato, un intermediario que como un operario concretaba el plan concebido por el guionista sin poseer del todo la autoría del producto terminado -. Oesterheld se pronunciaba así sobre la Bienal:

Recuerdo el comentario final que hice para mí mismo: aquello mostraba en Argentina la muerte de una hermosa época. Porque la exposición era en el 68 y la última historieta que había en exhibición era del 63 [...] venía tan lleno de implicancias de Breccia, tan lleno de Breccia que aunque estuviera no era algo nuevo, no aportaba nada. (Saccomanno y Trillo: 2005: 26)

En esa misma entrevista realizada en 1975, dos años después de la entrevista de *Bang!* a Breccia, podía deducirse que esa relación tensionada había llegado a un quiebre definitivo: “Breccia se ha portado siempre muy bien, excepto en la nota que le hicieron en *Bang!*, donde dice que yo soy un buen cuentista pero un mal guionista, donde me deja como el culo como guionista...” (Saccomanno y Trillo: 2005: 24).<sup>56</sup>

Más allá de las rencillas personales que sin dudas existían, lo que interesa es reposicionar ese quiebre dentro de un momento de germinación de la posibilidad autoral de los dibujantes. Al privilegiarse el aspecto gráfico antes que el narrativo, desde la selección y organización curatorial en eventos como la Bienal o la exposición del Louvre, la figura del guionista como piloto del relato corría el riesgo de diluirse. Y en éste síntoma es rastreable ese quiebre con la práctica industrial de la historieta, cuando los valores y estándares eran otros, así como el público al que

---

<sup>56</sup> A su vez, Breccia admitía: “Con Héctor [Oesterheld] nunca fuimos muy camaradas, no había mucha afinidad” (Sasturain, 2013: 294). Hugo Pratt también había tomado acciones de retaliación contra Oesterheld – quien en su momento vendió las historias sin informar ni pagar a los dibujantes – al publicar *Sargento Kirk* en Italia sin acreditar a Oesterheld como coautor, cosa que haría que durante mucho tiempo se pensara en esta historieta como obra integral de Pratt.



se apelaba era también otro – o en todo caso, el mismo, pero en dos momentos de su vida: la infancia y la adultez -.

En esa nostalgia explícita en el testimonio del guionista el sostenimiento del género se volvía principio ético: “Los géneros más cómodos son los del pasado. Aunque también me tira la ciencia-ficción, es la pura imaginación. Se pueden decir muchas cosas, políticas por ejemplo. En cambio, hacia el terror profeso cierta resistencia, está muy cerca del golpe bajo” (Saccomanno y Trillo: 2005: 30). Éste último comentario sobre el terror puede interpretarse como tiro por elevación contra Breccia, y al mismo tiempo como verificación del uso de la ciencia-ficción en tanto herramienta de un posicionamiento político “enmascarado” por el género, en momentos en que – como hemos visto con *Vida del Che* – una aproximación política directa encontraba rápidamente la intervención censora del Estado.

El posicionamiento del guionista en ese esquema coyuntural – donde se intuía el peligro para la posición del escritor en la historieta – de alguna manera era compensado por la politización compartida con el campo literario en el cual Oesterheld se incluye desde una intervención legitimada por la masividad de sus lectores, pero además por sus observaciones de él mismo como lector. Si bien admite su respeto y admiración por escritores como Borges, Bioy Casares y Cortázar, redoblaba la apuesta proponiendo como el mejor escritor del momento...al Che Guevara:

Ahora voy a decir algo que no podrán poner en el reportaje. Si me hubieran preguntado cuál es el mejor escritor argentino...Para mí es el Che. Es uno de los intelectuales que más defiende. El tipo más leído en la Argentina y el autor más tradicional. El más comentado y el más estudiado [...] El Diario del Che en Bolivia es una pieza única. Todavía estamos reeditándola. ¿Por qué será? Porque tiene ese valor a nota periodística y también a cosa vivida. Y otro de nuestros grandes autores es Rodolfo Walsh. (Saccomanno y Trillo: 2005: 32)

Esto podrá parecer extraño viniendo de un escritor de ciencia-ficción quien toma como referentes a Guevara y a Walsh – con quien compartían militancia en Montoneros -, más cercanos al realismo testimonial. Pero es en ese momento en que Oesterheld politizó su obra para romper con las nuevas definiciones de la historieta integrándose al canon literario argentino mediante una maniobra tan extraña como interesante: implicando que siempre, de algún modo, hubo en sus

relatos aventureros ese valor de “cosa vivida” que ahora ponía al servicio de un compromiso distinto, pero sin renunciar al oficio, ni al género ni a la pedagogía.<sup>57</sup>

Al incorporar en su obra el relato del Che Guevara, “el mejor escritor argentino” según el propio Oesterheld, el guionista se inscribía en el testimonio del revolucionario y ambas voces quedaban asociadas a ese dispositivo narrativo que era la historieta. Con esta obra, no sólo Oesterheld sino los Breccia se introdujeron e introdujeron a la historieta en la modernidad de los ‘60s que reclamaba Masotta. De hecho, la aclaración hecha a los entrevistadores sobre la inevitable censura de dicha aseveración termina por convertirse en testimonio de la “instancia de enunciación” inmediata. Oesterheld no se equivocaba: la edición de 1980 de la entrevista aparecería sin varios fragmentos, recién conocidos en su edición completa de 2005, treinta años después. Para sumarle tensión a esa modernidad, la introducción a la historieta estaba a cargo de un prólogo de Eliseo Verón:

En los últimos años, afortunadamente, la idea elitista de que la historieta es un lenguaje bastardo, una literatura inferior, está en camino a ser destruida. Cada vez resulta más claro que la historieta contiene una dimensión estética absolutamente original, y que constituye además uno de los lenguajes más poderosos e importantes nacidos en la sociedad industrial. En los medios masivos, el Che Guevara se transmutó de inmediato en un personaje romántico, en un super-héroe [sic]: ley inexorable, tal vez, de la comunicación de masas, productora por excelencia de la mitología contemporánea. El proyecto de volcar a la tira dibujada la vida del Che es pues, en cierto modo, un comentario y un reconocimiento de la importancia de esa ley en nuestra sociedad y despertará sin duda interés, sorpresa y polémicas. (A. Breccia, E. Breccia y Oesterheld, 1969: 1)

Verón no podía dejar de señalar la cuestión del lenguaje de la cultura de masas, correspondiente a una perspectiva semiótica. Era una idea interesante: se trataba de la utilización de ése medio - que es también una mercancía - en la manera en que proponía Leónidas Lamborghini (“tomar lo que nos da el sistema y devolvérselo multiplicado”). Se presentaba a la

---

<sup>57</sup> Un buen ejemplo de esto fueron las historietas “La Guerra de los Antartes”, publicado en el periódico *Noticias* en 1974 y dibujada por Gustavo Trigo; y “450 años de guerra” publicado en *El Descamisado* entre 1973 y 1974, con dibujos de Leopoldo Durañona – discípulo de Breccia -. Ambas series quedaron sin conclusión debido a la cancelación de las publicaciones que las contenían, relacionadas o dependientes de Montoneros, bajo el decreto 1100/74 firmado por el ministro del Interior Benito Llambí. La primera historieta fue reeditada en 2012 por Colihue y la segunda en 2004 por Doedytores. Para más información, ver P. Turnes, “Para leer el Imperialismo. La historieta como arma discursiva en 450 años de guerra contra el Imperialismo (1973-1974) de Héctor G. Oesterheld y Leopoldo Durañona”, en Beares, Octavio y Vilches, Gerardo (eds.), *Cuadernos de Cómic* Nro. 2, Madrid, España, marzo de 2014, pp. 109-136. Enlace: (<http://cuadernosdecomic.com>).

figura del Che Guevara, ese Hombre Nuevo, como reversión de los géneros, aquellos generadores de mitos de la cultura popular. Esta notable coincidencia con Oesterheld no fue anoticiado por el guionista, cuya única observación sobre el prólogo de Verón fue un lacónico: “Nunca lo entendí bien...” (Saccomanno y Trillo: 2005: 26). Si Oesterheld encontraba en Breccia un colaborador sublevado, en Verón encontró directamente un intruso, aquel con cuyos términos no podía siquiera empezar a relacionarse.

Respecto a la segunda cuestión, existe una lectura canonizada que indica que el compromiso ideológico estaba en todo caso en Oesterheld y, desde el dibujo, en Enrique Breccia. Para Breccia padre se trataba, sin más, de un trabajo que no sumaba nada ni a su obra ni a su percepción sobre la historieta: “Después de *Mort Cinder*, la intención mía era no hacer más historietas [...] hice la *Vida del Che*, como podría no haber hecho nada, como podría haber hecho publicidad, pero nada más. Habré hecho 70 páginas de historietas en todos esos años. No había laburo” (Sasturain, 2013: 238).<sup>58</sup>

La cuestión del dinero y el trabajo por encargo se suman a estas construcciones identitarias definidas por su rol en la división del trabajo. Si para Breccia se trataba (casi) siempre de una mera circunstancia laboral, a menudo penosa, limitada a la necesidad del dinero y el malestar económico – pero también creativo –; Oesterheld ponía en primer plano su compromiso político como autor/escritor desde el oficio del guionista – es decir, aquel que le permitía integrarse a la politización y radicalización del campo literario y al mismo tiempo mantener una ventaja comparativa con ese mismo campo: el de la masividad y la industria de la cultura popular.

De alguna manera, el oficio del guionista de historietas le permitía resolver *a priori* y de manera “vanguardista” aquello que implicaba un debate para los campos artísticos-intelectuales del momento; entiéndase, el cómo llegar a la masa, cómo romper con los límites de los campos a los que se pertenecía, más allá de las reglas inherentes del prestigio y el reconocimiento.

---

<sup>58</sup> El propio Sasturain sostiene ésta perspectiva: “[...] en *Vida del Che*, no es mera coquetería de Alberto [Breccia] decir que lo mejor de eso es Enrique [Breccia, su hijo]. Eso es cierto. Incluso, charlando después con él, hemos descubierto que los mejores hallazgos en *El Eternauta* son de Enrique. En *Vida del Che* están bien separados los trabajos de uno y otro. Alberto siempre admitió, con honestidad intelectual y filial, que el laburo de Enrique era mejor. La parte de Alberto – la biografía más convencional – está más cerca de un trabajo rutinario como es la biografía de Evita que no vale dos mangos, es un Billiken cualquiera; que el trabajo de Enrique [...] No tiene la menor convicción en ese trabajo. Lo que pasa es que la convicción ideológica la tenía Enrique, que con 22 años era un pibe de la época. ¡A Alberto en la puta vida le interesó la política! Siempre fue un saludable escéptico, nunca había creído en nada” (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo).

Oesterheld presumía diciendo que “Borges hubiera hecho grandes guiones de historieta” o que *La Granada*, de Walsh, “es un guión estupendo”. Sábato, por otra parte, no sería un buen guionista en estos términos (Saccomanno y Trillo, 2005: 22).

Ya no solo se trataba de integrarse a un canon que le permitía resignificar su oficio, sino que desde esa misma posición invertía la ecuación a su favor porque los parámetros de la escritura habían cambiado: ahora se privilegiaba la llegada, la masividad como valor en sí mismo, porque la idea de la “popularidad” y la “masividad” se habían positivado políticamente. Y Oesterheld, como Breccia, siempre había estado ahí.

Breccia, en aquel testimonio, no terminaba de aclarar qué había sucedido con la propuesta de la embajada norteamericana, y en todo caso lo subsumía al devenir represivo que había dado por finalizada la intervención política de la historieta. Sin embargo, el guionista – además de aclarar que la llamada había sido para él y no para el o los dibujantes – completa la anécdota relatando el ofrecimiento hecho por los norteamericanos para viajar a los Estados Unidos durante un año, visitando los lugares en los que Kennedy había vivido y transitado, documentándose, con la implícita ganancia monetaria.

Oesterheld no hizo explícito su rechazo, pero quedaba entendido: elegía su compromiso con la realidad latinoamericana, radicalizando su opción política con su entrada definitiva a Montoneros, a las promesas dolarizadas de los estadounidenses. Y al mismo tiempo, no dejaba de realizar los trabajos por encargo para la editorial chilena Zig-Zag, para la misma Atlántida, Columba, Record...No se trataba de una contradicción, sino de algo tan básico como mantener un trabajo y hacer de ése oficio su legitimación como militante.

En los Breccia, primaba cierto escepticismo y distanciamiento respecto a la obra realizada. Si bien Enrique venía de una breve experiencia en el Movimiento Nacionalista Tacuara y en ese momento había ingresado a militar en la Juventud Peronista, lo que prima es el testimonio del trabajador que se encuentra con ese trabajo como con “cualquier otro”. Al mismo tiempo, es indudable que se estaba consciente de aquello que implicaba una obra como *Vida del Che* en ese contexto. Enrique Breccia lo expresaba así:

No puedo hablar por Héctor, pero para mi viejo y para mí fue un trabajo como cualquier otro, aunque no puede negarse que la figura de [Ernesto] Guevara galvanizaba la atención de todo el mundo en esos días. Por lo que recuerdo, J. Álvarez tenía en proyecto editar en historietas una colección de figuras destacadas de la política, luego de la *Vida del Che* iba a salir la vida de J. F. Kennedy (Entrevista con el autor, 2014. Ver anexo).

Siempre conviene tener en cuenta que los testimonios, ya sean más o menos cercanos a la publicación de la obra, implican una cierta retrospectiva transformada por el paso del tiempo y de posiciones respecto a ese pasado. En este caso, al querer *despolitizar* en algún punto esa obra que no podía ser menos que política, la escisión entre el campo de lo escrito y de lo dibujado revela una división más profunda que hace a una división del trabajo interna de la industria cultural, la cual a su vez traslada las jerarquías alto/bajo y masculino/femenino; es decir, la diferencia entre una lógica productiva y una re-productiva. Y esto, como ahondaremos más adelante, es una característica constitutiva de la división (o divisiones) sobre las que se formó la experiencia modernista. Lucas Berone ha indagado con gran lucidez esta multiplicación de voces que conforman esa obra tan radical:

En ese momento, el gesto valiente de Oesterheld y los Breccia inauguraba todo un espacio de problemas en el campo de la literatura popular; porque asumir repentinamente un nuevo estatuto estético y político resquebrajó la lisa superficie narrativa de la historieta de aventuras argentina [...] el gesto es interesante por los problemas técnicos o poéticos que desencadenó; porque retomar la palabra y la figura del Che para hacer una historieta, obligará al relato a escindirse en dos voces, por lo menos. (Berone, 2010: 4)

Es decir, la multiplicación y la escisión son partes contradictorias y al mismo tiempo coexistentes dentro de la obra. Pero no solo como resultado residual, como “daño colateral”, sino porque cuando decimos que esta obra es radical es justamente porque radicaliza todo aquello que ya estaba en el lenguaje historietístico y que es vuelto a proponer dentro de un marco histórico que se lo permite y al que sirve y del cual da testimonio. Hay *entretención* (o *entretenimiento*), hay *formación* (o *pedagogía*), pero hay un “algo más” – parafraseando a Masotta – que es esa superposición de voces que impulsa a radicalizar cada una de las intervenciones por el mero hecho de estar participando de semejante historia.

Era una propuesta que como hemos visto no llegó más lejos – acaso porque no podía hacerlo – pero donde el resultado estaba dado por una narración que se abre porque pretende comprometer al lector como sujeto político que debe hacerse cargo de esa situación: la del *ser y estar* latinoamericano. Birmajer proponía algo interesante:

Cuando digo que una historieta es revolucionaria, es decir, que entre otras cosas, libera, desalienta y subleva, no me estoy refiriendo sólo a un personaje que en un momento pretendidamente audaz de una trama monótona dice “Patria o Muerte”. Hablo, muy en cambio, de una serie de cuadritos que descompaginán el lenguaje tradicional, que revoluciona la

forma de narrar y practican la indivisibilidad de la forma y el contenido conmocionantes. (Birmajer, 1988: 121)

Esa comunión entre “forma y contenido” es sin dudas clave en este caso, porque difícilmente se haya logrado semejante grado de efectividad en una historieta teniendo en cuenta lo disímil de las voces que componían esa sinfonía, y que justamente por verse involucradas en un lenguaje que de por sí no tiene otra opción que funcionar en base a dimensiones opuestas, logran alcanzar ese grado de efectividad y conmoción. Volviendo a los Breccia, no es que no existiera una carga ideológica en su tarea sino que se rechazaba una aproximación o declaración directa sobre el valor político de lo hecho, o si se prefiere, de la obra como deliberadamente política.

Una primera aproximación debe tener en cuenta que el *compromiso*, en el caso de un dibujante, está en cómo encara su tarea, la de la construcción gráfica del sentido de una narración. Aquí hubo una gran intervención por parte del editor Álvarez, cuya idea nunca ha sido disputada y se le ha reconocido sin mayores diferencias: fue él quien tuvo la feliz y provocadora idea de hacer de esos dos relatos (la biografía más formal a cargo de Alberto y la parte final de la vida del Che en Bolivia a cargo de Enrique), uno solo, alternándolos.

Ese contraste gráfico promovía un diálogo entre dos registros diferentes de dibujo y composición plástica, que a su vez estaba unido y suturado por la palabra del guionista quien, como veremos, extremó sus capacidades literarias, reinventándose en diálogo con la voz testimonial de Guevara, donde la primera y la tercera persona se intercalaron hasta el punto de no poder discernir claramente dónde comienza la voz de Oesterheld y donde termina la de Guevara, y viceversa.

El inicio de la historia comienza con la escena de la emboscada por parte del grupo del Che contra tropas del ejército boliviano (Fig. 40). No hay duda en considerar esta escena como de antología, porque promueve desde la síntesis que implica un predominio del blanco, el zoom y la iteración, los rayados sobre la tinta, los contrastes plenos; todo confluye en un gran impacto gráfico que nos arrastra a la violencia del conflicto armado.

Pero no sólo se trata de una cuestión de estetización de la violencia – sin que esto implique una valoración moral de algo que es en algún punto inevitable -, sino que también está en juego la voz iterada del Che/Oesterheld que, como uno de esos soldados fatalmente morales de

*Ernie Pike*, no puede sino indicar que el conflicto está siempre latente en el que dispara: “Debo tirarte, soldadito...el precio de tanta miseria...Debo tirarte soldadito...”.

El tratamiento del texto como repetición, en simultáneo con la imagen, muy probablemente haya sido decisión del dibujante, que sintetizaba el diálogo para no quebrar ese clima de tensa espera y desenlace, pero que también advertía a sus lectores que la revolución y la lucha armada es siempre una guerra contra uno mismo, una decisión a menudo penosa, donde debe recordarse el por qué se está ahí haciendo lo que se hace (“el precio de tanta miseria”) y cuál es la pesada carga del combatiente y de ese precio a pagar (“debo tirarte, soldadito”). Para un revolucionario, dar la muerte no era una bella tarea, pero era una tarea al fin.<sup>59</sup>

El impacto gráfico mencionado sigue la línea del grabado en madera, la xilografía. Como hemos mencionado anteriormente, la técnica en sí misma no puede ser extrapolada directamente a una determinada ideología o acción política. Pero también es cierto que la xilografía estuvo tradicionalmente relacionada con elementos vanguardistas, como los expresionistas alemanes del grupo Die Brücke (El Puente); y en particular con artistas de izquierda, socialistas y anarquistas, como es el caso del belga Franz Masereel, el norteamericano Lynd Ward, el ítalo-americano Giacomo Patri o para el caso local, el grupo de los llamados Artistas del Pueblo (José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo).

El grabado sobre madera con gubia implica un trabajo difícil, arduo, donde el material impone límites y al mismo tiempo donde la mano del artesano debe hacer de esos obstáculos una resolución creativa. La técnica, por un lado, conjugaba la posibilidad simultánea de ser artista y proletario/artesano, resolviendo así una brecha que era uno de los objetos de debate que más ha pesado en la historia del arte del siglo XX – y que como hemos visto, seguía estando presente en un caso como el de *Tucumán Arde* -.

Además, un taco de madera puede servir para gran número de impresiones, ampliando la llegada a un público y simultáneamente abaratando los costos de impresión. Esta característica es

---

<sup>59</sup> Cristina Breccia recuerda presenciar alguna conversación entre su padre y su hermano donde se hablaba de hacer “algo que pegara”. Enrique Breccia, a su turno, comentaba: “No hubo ninguna planificación previa ni sobre los respectivos estilos ni sobre nada. Lo único que compartíamos era un ejemplar de la revista cubana *Granma* como documentación gráfica. Héctor nos había dado a cada uno un guión por separado y cada cual dibujó su parte como mejor le pareció”. Si bien los Breccia siempre sostuvieron que trabajaron independientemente el uno del otro, sin demasiado planeamiento, sin dudas había una intención de llegar al lector a través de ése impacto buscado, como también podemos comprobar cierta “contaminación” entre ambas aproximaciones. (Entrevistas con el autor, 2014. Ver anexo)

la que permitía a esa técnica ponerse al servicio de la causa, llegando de manera rápida, eficiente y barata además de aportar artísticamente un gran impacto gráfico en la utilización de contrastes entre blancos y negros plenos.

En el caso de los Breccia, podemos sugerir que Alberto sin duda poseía cierto registro xilográfico – que utilizaría más claramente en obras posteriores -, dado que inevitablemente había entrado en contacto con alguno de los miembros de Los Artistas del Pueblo, y otros como Álvaro Yunque y Herminio Rondano, a través de las ilustraciones de tapa o de interiores que solían incluir muchos de los libros de “contenido social” de la Editorial Claridad (Fig. 41).<sup>60</sup> En el caso de Enrique, él mismo afirma que:

Dos o tres años antes de dibujar la *Vida del Che*, yo tallaba y hacía grabados en madera. Mi dibujo en la *Vida del Che* fue una natural continuación de esa actividad al trasladar al papel los blancos y negros puros y netos de la técnica xilográfica. Lo mismo en las historietas de la Guerra de la Pampa, La Revolución Mejicana y Argelia. Respecto a la pintura un poco anterior a esa época en planchas enteras de hardboard de 3,50 x 1,40 con temas latinoamericanos y nacionales, fue una elección consciente que tuvo que ver con mi militancia en el Movimiento Peronista (Entrevista con el autor, 2014. Ver anexo).

Estas posiciones ambivalentes y a menudo algo contradictorias (incluso dentro de una misma entrevista, como puede verse), no deben ser señaladas como reclamación ante lo que puede considerarse como falta de coherencia entre la obra de un artista y la reflexión de ese artista sobre su obra – algo que ha concluido por ser la misma cosa -.

No se trata de forzar los testimonios hasta el punto de hacerlos encajar en un discurso totalizador, sino en justamente comprender que la formación de ése discurso no puede sino contemplar esas contradicciones como inevitables; pero no al precio de descartarlas como el detrito del producto acabado, sino como algo constitutivo en estas historietas que son también espacio de contraposiciones discursivas y formadoras de la dinámica de lo que aún estamos leyendo. Pongamos por ejemplo el testimonio de Alberto sobre el trabajo y el destino de los originales:

---

<sup>60</sup> Tampoco debería subestimarse la circulación de los dibujos de George Grosz, historietas de Juan Carlos Alonso, los grabados de Masereel, etc., en publicaciones de la editorial. Si bien no podemos aseverar una ligazón directa y comprobada, la decodificación de técnicas y estilos promueven ciertas sugerencias interesantes, teniendo en cuenta ejemplos como la portada de A. Breccia para *Vieja Castilla* de César Dani, donde las ilustraciones interiores corrían a cargo de las xilografías de Víctor Rebuffo. Para un excelente trabajo de recopilación gráfica de Claridad, ver Sergio Baur *et. al.* (2012). *Claridad. La vanguardia en lucha*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Yo le entregaba los originales a Carlos Pérez, que era el encargado de producción y él nos pagaba. Nos pagó muy poco, prácticamente sólo sirvió para comprar la cartulina enyesada alemana con que trabajaba Enrique. Y después no vimos un mango más. Porque después la edición fue secuestrada, yo no lo sé. Hubo una serie de noticias contradictorias; yo, la verdad real, no la conozco [...] [a los originales] no los vi nunca más. (Sasturain, 2013: 138-139)

En la entrevista de 1973 Breccia había elegido el destino del fuego para los originales, pero en este caso admite no saber qué había pasado realmente con ellos. Y esto es lo más probable, ya que la edición se consideraba perdida a excepción de los ejemplares que habían sobrevivido al menos hasta la edición española de 1987, probablemente relevada de uno de esos ejemplares. Vale la pena recordarlo: el riesgo de destrucción – o lisa y llanamente la destrucción – de la obra es parte del devenir de esa obra en el tiempo. Aunque también podemos especular al decir que en la era de la reproductibilidad infinita, nada está del todo perdido, al menos no para siempre.<sup>61</sup>

Esas pérdidas y recuperaciones afectan también las maneras en que ha sido leída la obra. Veamos, por ejemplo, la famosa página de inicio de la parte biográfica de *Vida del Che* a cargo de Alberto (Fig. 42). La idea era comenzar con una copia de la partida de nacimiento original de Guevara. Sin embargo, la copia nunca llegó y la página debió ser impresa como un cuadro en blanco. Al conocerse la historieta en Europa, particularmente en Francia, se leyó como una alegoría a la figura del Che como figura universal, ya que al no tener patria se convertía en patrimonio del mundo. Con sorna, esta anécdota fue contada por los Breccia y sus exégetas como impugnación a la lectura “intelectualizada” de la historieta, que ignoraba un dato pueril de su contexto de producción.

Pero pensemos un momento al respecto: ¿por qué habría un lector cualquiera conocer ese contexto de producción? Después de todo, hemos señalado el principio que hace que los lectores y espectadores formulen relaciones entre imágenes no directamente relacionadas entre sí pero coexistentes en un espacio o en el tiempo del montaje. Teniendo en cuenta, además, que se trataba de un personaje como el Che Guevara, ícono del Mayo del '68 y cargando con toda la idealización que sobre él se ha construido desde entonces. La lectura de aquellos franceses no

---

<sup>61</sup> Una versión atribuía a Irma Dariozzi, la segunda esposa de Breccia, el ocultamiento de los ejemplares enterrados en el patio de la casa de Haedo, que luego fueron rescatados para poder seguir siendo reproducidos. Aunque la anécdota es falsa, sirve para ilustrar la construcción de un aura de “obra maldita” para *Vida del Che*.

sería criticable por haber ignorado el dato del cuadro faltante, sino en todo caso por esa tramposa “universalización” con la que los franceses suelen enmascarar sus estrategias de asimilación de otras culturas, herencia continuada de su pasado imperial.

Las últimas ediciones incorporaron la célebre copia de la partida de nacimiento faltante durante tanto tiempo. ¿Nos permite esto una lectura mejor y más completa que todas las que le precedieron? No realmente, porque ese cuadro había quedado reducido a una anécdota que podía ser o no conocida por los lectores; o que podrían haber llegado a conclusiones distintas a las elaboradas por los franceses o incluso a ninguna. Y si acaso ese cuadro en blanco podía ser incorporado desde su extraño vacío al resto del relato es porque al ser una viñeta inaugural, bien podría ser metáfora visual del inicio de una vida – por ejemplo -, y sin dudas ese vacío en ese lugar es menos perturbador que si hubiese tomado lugar en otro punto del relato.

Esto nos lleva a discutir – y por qué no, a disputar – cierta “versión oficial” de la labor de Alberto en este trabajo. Se ha considerado que su propio testimonio junto con los dibujos de la parte biográfica bastaría para colocar el trabajo de Enrique en la dimensión de lo experimental y lo vanguardista, relegando la parte más clásica y conservadora para Alberto.

No hay duda que la parte de Enrique es excepcional, sobre todo teniendo en cuenta que fue su primera incursión profesional acreditada – recordemos que venía colaborando con su padre desde *Mort Cinder* -. Pero no es menos cierto que el problema con la versión instalada de la parte biográfica de *Vida del Che* es que está demasiado limitada por la comparación con la otra parte, ignorando qué implica eso para la obra general de Alberto.

Es entendible esta interpretación en momentos más cercanos a la publicación de la historieta, pero teniendo la ventaja de la retrospectiva proponemos entender la intervención de Alberto dentro de una genealogía que implicaba romper gradualmente con el trabajo de las décadas anteriores, en el sentido de un estilo pero por sobre todo en la búsqueda y construcción de una nueva manera de entender la historieta. Esto involucra tanto el aspecto técnico – particularmente el uso del *collage* – como el político-ideológico – el uso de la biografía gráfica -.

Atengámonos a esas páginas donde A. Breccia recorre linealmente la vida de Ernesto Guevara de la Serna desde su nacimiento en Rosario hasta la decisión de recomenzar su labor revolucionaria renunciando a ser presidente del Banco Nacional y ministro de Industria de Cuba.

Sabemos que el contexto de producción implicó tiempos cortos, con el guión de Oesterheld reelaborando los diarios del Che y el periódico cubano *Granma* como fuente

fotoperiodística y ambos dibujantes dividiéndose la tarea sin tener mayor contacto entre ellos durante la realización de las páginas.<sup>62</sup> Esta dinámica también puede entenderse como política, desde una actitud realizadora militante en el sentido de la urgencia de un decir, la necesidad inmediata de instalar la prolongación de los ecos revolucionarios como quien se apura para seguir avivando el fuego.

A. Breccia, por otra parte, si bien no se involucró desde el punto de vista político estrictamente hablando, no podía evitar sentir cierta simpatía o interés por ese personaje que encarnaba la aventura de una manera tan particular y tan presente. El compromiso, en todo caso, estuvo en cómo resolver ese trabajo teniendo en cuenta su experiencia dibujando relatos biográficos y la utilización del *collage* como técnica de la urgencia que había probado su efectividad en *Richard Long*. La verdadera innovación brecciana en este caso está en cómo proponer a los lectores el género biográfico en coherencia con el personaje retratado, es decir, un revolucionario.

Las viñetas están en general tratadas desde ese expresionismo informalista de la mancha de tinta y la ruptura del cuadro, o de los paisajes que niegan cualquier representación naturalista y ponen al relato en una dimensión diferente, revelando aquello que vale para todo registro biográfico: no estamos en el plano de la historia objetivamente dada sino de la historia como construcción de una memoria transmitida para ser recibida con una dosis importante de transparencia. El mejor ejemplo es la vida de los próceres y las historias nacionales.

En el caso de *Vida del Che*, la idea principal era mostrar desde el relato historietístico – aquel que no puede dejar de revelarse como tal – cómo la biografía es también una construcción donde la concatenación coherente de una vida es una selección deliberada e ideológicamente determinada, y en este caso también una operación política. Si los cuerpos y las cosas parecieran existir por momentos en el vacío es porque todo recuento de una vida no puede sino hacerse en base a la entropía de todo aquello que se ha perdido para siempre, a excepción de lo que se quiere y se puede rescatar.

Otra cuestión a resolver para el dibujante era el traslado del guión de Oesterheld. Hemos visto cómo Enrique había elegido esa iteración para reforzar el sentido del texto. En el caso de Alberto, el *collage* refinadamente caótico conjugaba con esa especie de “guerrilla textual” que

---

<sup>62</sup> De hecho, esto llevó a algunos errores o imprecisiones por parte de Oesterheld que han sido notados y señalados en reediciones posteriores como notas aclaratorias.

ejercía Oesterheld al disparar ráfagas de fragmentos de guión, esquivas de significado difícilmente decodificables – al menos por momentos – para un lector no argentino.

Es sin dudas un ejercicio de una violencia narrativa interesante, que no representa la historia argentina como tal sino más bien la ansiedad de poder llevar un significado de todo lo acontecido en un país hasta su desembocadura en el presente. Por ejemplo, lo que leemos en la secuencia que transmite la información de la infancia de Guevara y el inicio de una matriz ideológica de izquierda:

Mucha madre, m-a—má, ma-má. El puerto de Palos, hemos batido al enemigo, tu bisabuelo peló contra Rosas, la gente bien. Mucho fútbol, siempre de arquero. El inhalador junto al poste. Figuritas de chokolatines, el capitán Nemo, quince hombres sobre el cofre del muerto ¡Ajajay! Y un frasco de ron. Fugitivos de la guerra de España visitan la casa, sopa espesa colorada de chorizo, vino de la sierra. Como la casa de Celia no hay. (A. Breccia, E. Breccia y Oesterheld, 2007: 11)

La manera en que Breccia elige llevar a cabo la puesta en página implica un *crescendo* hasta la condensación de la página en el centro, con esa viñeta apaisada donde la guerra civil española es mostrada desde la metáfora del alambre de púa, los combatientes en segundo plano y la muerte fusil en mano con bayoneta calada.

Es decir, la traslación de una idea intransferible como lo era tanto para Guevara como para aquellos de nosotros a los que el tiempo y la historia nos separan de esa experiencia, y a la que sin embargo podemos remitirnos aunque sea precariamente. De hecho, el remate es el viejo miliciano que en una noche de vino confiesa al joven Ernesto el horror de la masacre de Badajoz. Aquí ya no hay representación posible de la acción, sino sólo la presentación del testimonio de la matanza.

Hay otro detalle interesante, y que plantea un interrogante probablemente irresoluble, lo cual solo favorece nuestra hipótesis acerca de una complejidad a menudo pasada por alto en el trabajo de Alberto. En la viñeta donde Ernesto juega al fútbol, la espalda de uno de sus amigos que ocupa buena parte del cuadro, saliendo de la derecha hacia la izquierda, está cubierta por ideogramas japoneses sin explicación ni razón alguna. ¿Se trataba de alguna referencia literaria que finalmente no quedó en el texto del cuadro? ¿Es parte de un residuo del *collage* utilizado? Parece sin embargo demasiado bien encuadrado para ser sólo un sobrante o un error... Como fuere, hay ahí – voluntaria o involuntariamente – un “algo más” que deja una huella perceptible y

nos desconcierta, haciéndonos preguntar acerca de eso que, al menos por un instante, ha saboteado la transparencia del relato.

La página siguiente retoma las ráfagas textuales que recorren la historia argentina (Fig. 43). Aquí hay cierta tensión entre el pasado antiperonista de Guevara y el presente proto-montonero de Oesterheld, quien también – como probablemente A. Breccia – tenía un pasado antiperonista que estaba en plena reformulación. Es decir, de alguna manera hay un ajuste de cuentas con el pasado que es reconocido desde el error, movimiento que señala a un presente que asumía el accionar revolucionario como resultado de la negación de la negación (el antiperonismo), sin necesariamente por eso afirmarse como totalmente peronista – tensión que sufrieron tantos, incluso el mismo Guevara que en algún momento inquirió sobre las intenciones de Perón, en aquel momento aún exiliado -:

La Segunda Guerra Mundial...la madre llorando por otra patria. Peor que Hitler y que Mussolini. Olor a bosta de caballo en el teatro Colón. Ella es una perdida. Lombrices de tierra. ¿Sabés el último de Farrell? Hay que sacarle la muela por el traste, Perón no le deja abrir la boca. Manifestaciones “relámpago”. Antiperonismo de letreros de noche, bombas que siempre ponen otros. El rugby y el colegio no dejan tiempo, y está...Chichina Ferreyra, té con masas en la confitería, calle quieta de árboles y atardecer, el beso ya experto.

La combinación es sin dudas simbólica: la etapa antiperonista – y antipopular – corresponde a la adolescencia, la etapa de inmadurez de un futuro revolucionario. Perón aparece nombrado dos veces: en el texto de la voz del relator y en la de los manifestantes donde Guevara aparece en primer plano. Evita sólo aparece sugerida, así como la condena a los ataques al gobierno (“bombas que siempre ponen otros”) en el contraste pequeñoburgués del té con masas y la tranquilidad, donde Breccia no se priva de transformar ese “beso ya experto” en una escena donde justamente el beso se sugiere pero lo que se muestra es el contacto sexuado de los cuerpos, con un fondo de arboleda oscura y secreta.

El peronismo es aquí una transición del nazismo – siguiendo la concepción antiperonista – pero al mismo tiempo la foto de Perón aparece como aquello que viene del trasfondo de una historia, inesperada; como si ese collage estuviera hecho según la perspectiva angustiada de quien arranca las hojas de la historia nacional al encontrarse con el fantasma que lo acecha y que no esperaba encontrar: ese “hecho maldito” llamado peronismo.

Alberto transita entre el registro más formal/figurativo y aquel plenamente experimental y expresionista. Basta ver algunas viñetas para comprobar la continuación de aquella intuición – más allá de la coyuntura – que Breccia había tenido con *Richard Long* (Fig. 44). Hay un recurso cuyo hilo se traslada de un registro a otro, de Alberto a Enrique y viceversa, y puede ayudarnos a entender cómo se compone un diálogo en el transcurso de las páginas, sugiriendo que esa deliberada incomunicación entre los dibujantes no era absoluta. Se trata de esas líneas en blanco y negro que aparecen casi psicodélicamente atravesando las viñetas, distorsionadas, y que confluyen en la bandera cubana en la página completa que ilustra la entrada triunfal a la Habana de los revolucionarios (Figs. 45).

Este recurso reaparece en la parte final de la historieta, donde en ese pasaje de un relato al otro hacia su final, Alberto y Enrique se mezclan por un instante, y el registro xilográfico se encuentra con el collage y las líneas que atraviesan el resurgimiento del foco revolucionario propiciado por Guevara (Fig. 46). A su vez, una escena marca el límite entre la escritura del Che y el guión de Oesterheld, allí donde justamente alcanza su entrada final el diario de guerra. Lucas Berone ha señalado esta escena como clave en *Vida del Che*:

*La vida del Che*, de Oesterheld y los Breccia, en el cruce con las peculiares características de la “escritura del yo” que está en su origen, no sólo inauguraré una zona temática inédita y una posición novedosa de la historieta en el mercado cultural; sino que, además, señala simultáneamente la presencia de un *problema* (el de la *representación* de lo real subjetivo), un efecto (el de la *multiplicación* de ese real subjetivo en sus lecturas o reescrituras) y un objeto de discusión (el de la *transformación* de dicho real subjetivo, en el seno de un lenguaje híbrido como la historieta, o el cine) (2010: 12-13).<sup>63</sup>

Es necesario entender que esto se relaciona con la idea de Oesterheld de aplicar esa pedagogía ahora revolucionaria, como una extensión del legado de Guevara, acción que señala el compromiso inherente a esa tarea por parte del guionista. Así como los Breccia instituyen una zona de intercambio donde los trazos se mezclan, lo mismo sucede con el texto cuando cambia de

---

<sup>63</sup> Debo disentir, sin embargo, con Berone en su tratamiento de los registros gráficos que no escapan a la versión estandarizada, al menos a lo que respecta a la parte de Alberto: “Lo curioso, sin embargo, lo constituyen las orientaciones semánticas y axiológicas de ambas formas de la ilustración. Mientras que el dibujo de Alberto Breccia privilegia la referencialidad del mensaje, la *informatividad*, y sus imágenes ostentan casi un sentido decorativo (están allí como concreciones visuales de los núcleos del relato y de sus protagonistas indudables); el estilo de Enrique Breccia problematiza la referencia del texto y tiende a estipular enfáticamente un sentido expresivo, o “expresionista”: la representación visual de los cuerpos y del paisaje se propone entonces como afectada por las intensidades y los estados anímicos de una subjetividad perturbada” (2010: 11).

la tercera a la primera persona: “Cierra el Diario, apaga la linterna. Podría seguir escribiendo tanto más, la muerte vecina, estamos cercados. Pero no, no puedo escribir dudas ni desalientos, si lo lee un compañero. Cruel e inútil mostrar el fin cierto”.

Berone señala: “El Che, en el texto de Oesterheld, es alguien que sabe lo que pasa y sabe que va a morir, pero no ignora tampoco que su muerte segura tendrá más sentido que la egoísta conservación de la vida personal” (2010: 8). De alguna manera el guionista se adelanta a lo que será su destino, expresado de manera consciente en *El Eternauta II*, que seguía siendo publicado incluso mientras Oesterheld ya estaba desaparecido y muerto: el testamento de alguien que marcha consciente hacia su muerte revolucionaria.

La captura de Guevara funciona de manera especular con la escena inicial: la puesta en página es casi idéntica (tres viñetas horizontales), y allí donde predominaba el blanco ahora lo hace el negro. La acción provoca tal distorsión que las líneas lo atraviesan todo, cuerpos y espacio, tal vez en la secuencia con más reminiscencias xilográficas de toda la historia (Fig. 47).

El clima opresivo del encierro cae en el surrealismo y la fantasía febril del herido, clima que está claramente sugerido desde un inicio, en esa selva boliviana que les es siempre hostil al Che y sus tropas. Y donde, como si se tratara de una ecología radicalmente antirrevolucionaria, los rostros adquieren rasgos animalizados, caricaturescos, grotescos. Es, sin duda, la fiesta de los monstruos que han acabado con la revolución (Fig. 48).

Sin embargo, el triunfo del Che sobre la muerte está dada por su transmutación en algo más, y he aquí que debe indagarse acerca de la persistencia de la imagen del Che muerto, imagen que no es la más reproducida – siendo esta la ya mítica fotografía de Alberto Korda – pero que al momento de la publicación de *Vida del Che* fuera probablemente más importante e impactante que la que hoy puebla los posters. Se trata de la imagen final del Che muerto sobre una camilla, notoriamente similar al *Cristo Yacente* de Andrea Mantegna (Fig. 49). La dimensión cristológica del Che se suma a una tradición en el sistema de representación occidental-cristiano, y potencia la figura hacia una eternidad que pone en aprietos al intento de ocultar su existencia o al menos dar por muerta su potencia revolucionaria junto al cuerpo del guerrillero.

Las tres impactantes páginas finales son presentadas como si se tratara de un rollo de película fotográfica que va pasando verticalmente, acotando el espacio vital de Guevara hasta dejar solo su cara rodeada de oscuridad y un punto blanco como señalamiento del tiro final (Fig. 50). Quedamos confrontados por el rostro que, a pesar de estar muerto, devuelve una mirada

directa al espectador: es la conversión definitiva del Che en mito, uno que muere para multiplicarse, que “pone de pie a las juventudes del mundo, las echa a andar”:

[...] resulta interesante observar cómo, para contar los últimos momentos del Che antes de su sacrificio, Oesterheld vuelve a recuperar un artificio literario que ya hemos visto aparecer en otras de sus narraciones historietísticas (principalmente, en *Mort Cinder*) [...] su mirada se vuelve ecuménica, universalista y humanista [...] El guerrillero imaginado por Oesterheld sigue siendo un humanista, alguien que concibe al sujeto humano más allá de su circunstancia, y aún *contra su circunstancia*. (Berone, 2010: 10)<sup>64</sup>

Ese *humanismo oesterheldiano* anuncia los límites de la representación que se pretenden superar con el llamado a emprender acciones revolucionarias, significado que se irá estrechando hasta ser sinónimo exclusivo del tomar las armas.<sup>65</sup> También el dibujo parece perder su espesor expresionista para – a pesar de lo oscuro de la página – retomar cierto concepto más formal a la hora de reproducir esa estampa-ícono de la revolución en ciernes, a tal punto que es difícil saber cuál de los dos dibujantes la ha realizado.

No es poca cosa: en esos traslados gráficos que propone el ordenamiento editorial del relato, confluyen los registros para entregarse al proyecto revolucionario, en una operación que es idéntica a la realizada por Octavio Getino y Fernando Solanas en *La Hora de los Hornos*, dada a conocer en el Festival de Pesaro en junio de 1968 y exhibida en la clandestinidad en la Argentina hasta su estreno definitivo en 1973 (Fig. 51). El subtítulo del film era, justamente, *Neocolonialismo y Violencia*.

---

<sup>64</sup> El ecumenismo cristológico del Che se comprueba en casos menos conocidos como el español. Ver Camille Pouzol, *La vision héroïque du Che f c p u " n ø G ifranquístø<g "" nrcq"u èv " D g n n g " o q t v " ì ;" f ø G t p* presentando en Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado, Buenos Aires, Argentina, 26 al 28 de septiembre de 2012, Biblioteca Nacional. Enlace directo: [http://www.vinetasserias.com.ar/2012/pdf/actas2012/Pouzol\\_VS\\_2012.pdf](http://www.vinetasserias.com.ar/2012/pdf/actas2012/Pouzol_VS_2012.pdf)

<sup>65</sup> Esto ha llevado a un contrapunto interesante entre las perspectivas de Oscar Terán y Silvia Sigal respecto a si esa violencia que formaba parte de un proceso de radicalización política estaba o no inevitablemente destinada a terminar fagocitando todo ese mismo proceso que le había dado lugar. Sigal sostiene lo siguiente: “La aparente disolución de lo intelectual en lo político era otra operación intelectual más. Luego hay que explicar cómo una acumulación de acontecimientos hizo que se pasara efectivamente a la violencia, pero de eso no hablan ni el libro de Terán ni el mío”. Por otra parte, Terán aclara que el límite temporal de su investigación es 1966: “[...] al Che Guevara lo matan en 1967 y para ese año hay en la Argentina un conjunto de intelectuales significativos que están comprometidos en un emprendimiento que incluía la violencia”. (Terán, 2013: 288). Es entendible, en parte, que dentro de este contexto las acciones contra la editorial Jorge Álvarez y al destrucción de los originales de *Vida del Che* tuvieron como objetivo desarticular represivamente ese conjunto de obras y aproximaciones que estaban constituyendo las bases de ese emprendimiento intelectual al que refiere Terán.



Aquel Mort que aún presentaba cierta tensión entre la carga de las ruinas del pasado y su salida hacia un futuro indefinido fuera del cuadro, ahora había devenido el Hombre Nuevo guevarista: un rostro que sólo indica el futuro hacia al cual empujaba su mirada desde más allá de la muerte, donde al mirar para atrás se vería sólo ése símbolo de la revolución como síntesis de todo lo logrado y de lo mucho aún por lograr.

No había ruinas, sino promesas de futuro para las que había que sacudir al presente comenzando por delegar toda esa potencia en los espectadores que, ya fuera viendo un film o leyendo una historieta, se sintieran interpelados y sometidos a la pasión por el cambio que los pusieran por encima de las circunstancias más o menos clandestinas y represivas en los cuales esos actos tomaban lugar. Es estremecedor pensar la escena de esa última página siendo consumida por el fuego a la que sólo la imaginación nos puede dar acceso, ya que de ello – de haber sucedido – no han quedado imágenes.

## 1.7 El *affaire Eternauta* o los límites de un lenguaje.

*En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está a punto de someterla.*

Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia VI*.

*J í yo "hacía historietas, nada más. Nada que ver con la plástica.*

Alberto Breccia (Saccomanno y Trillo, 1980: 148).

El jueves 22 de mayo de 1969 la Revista *Gente* festejaba los 200 números publicados, prometiendo novedades para la nueva etapa. Una en particular ocupaba un extraño lugar en la revista de actualidad: la publicación semanal de una nueva versión de *El Eternauta*.<sup>66</sup> Una foto de Oesterheld y Breccia – ambos de saco y corbata - mostrando los originales a los directores de la revista era acompañada por el siguiente epígrafe: “La sensacional historieta de ciencia ficción comenzará a salir a partir del próximo número” (Fig. 52). En la nota se insistía en la reversión adulta de un clásico:

Hemos pensado muy bien el caso y terminamos por decidimos por este – para nosotros – nuevo idioma, porque lo consideramos el apropiado para llevar al lector, en toda su fuerza, la creación de los autores, a quienes hemos pedido una “historieta para adultos” con toda la explosión imaginativa (en el guión y en el dibujo) con que puedan encarnar un tema muy de hoy: *El Eternauta* [...] Dentro de una semana comenzaremos la publicación de la historieta. Y será el comienzo de una nueva manera de comunicarnos. Usted y nosotros (Editorial de *Gente* N.º 200, 22 de mayo de 1969).

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

---

<sup>66</sup> En el mes de enero de 1969, poco antes de la publicación de *Vida del Che*, el mismo trio autoral había publicado en la revista *Gente y la Actualidad* N.º 180 del 2 de enero, una historia de ciencia ficción llamada *Borman lo vio así*. Si bien esta breve historieta de cuatro páginas se encuentra algo olvidada, ya que no revestiría en sí misma mayor peso en la obra de ninguno de sus autores, conviene reposicionarla dentro de los movimientos que estaban siendo llevados a cabo por Breccia y Oesterheld desde su relación con Editorial Atlántida y la situación inmediatamente post-Bienal del Di Tella.

reaccionaria. El editorial del número 203, titulado “Que el ruido no nos aturda”, era todo un manifiesto:

[...] Argentina, como hasta ayer le tocó a otros países del mundo y como mañana ocurrirá en los que siguen en la lista, entró en la agenda de la guerrilla destructiva internacional que a cualquier precio y con cualquier excusa pretende instalar sistemas de vida que, como muestran Rusia, Hungría, China, Checoslovaquia, Cuba, etc., tienen un trágico y común denominador: falta absoluta de libertad, sordidez, sojuzgamiento [...] De allí el riesgo que corre la mayoría de los argentinos: convertirse, por esa condición de observador no comprometido que lo distingue, en algo imperdonable: el idiota útil [...] (*Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969)

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

[...] El Eternauta es un relato concebido magistralmente por Héctor Oesterheld y ahora ilustrada por uno de los mejores dibujantes de la época, Alberto Breccia. Pero aquí el olvido, no sé si deliberado por alguna razón o no. Un 50 por ciento del éxito del Eternauta años atrás se debió a otro dibujante, Solano López. Creo que eso valía la pena mencionarlo. Ahora Oesterheld y Breccia actualizan la obra con verdadero talento. Luis Marzoratti, Mar del Plata. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969)

La advertencia del lector estaba clara: había una distancia entre *aquella* versión – cuya *originalidad* se acentuará cada vez más auráticamente – y la *nueva*, donde Breccia parecía acentuar esa distancia como matriz de la lógica estética de la obra. Mientras Nelson Rockefeller se mostraba aparentemente preocupado por la situación latinoamericana<sup>67</sup>, la escena donde los sobrevivientes – aún shockeados por la nevada mortal, sin indicios de qué es lo que ha destruido su mundo hogareño en segundos– escuchan por radio un comunicado que hacía patente la diferencia de su guionista en cuanto a la necesidad de decir lo mismo pero reformulado desde una posición política más explícita.

Donde en la primera versión de 1957 el comunicado advertía sobre pruebas atómicas realizadas sobre el mar por *las potencias* – y sus consecuencias imprevisibles - la versión de *Gente* señalaba directamente la traición contra Sudamérica y la lucha y el sacrificio al que se

---

<sup>67</sup> “[...] Nosotros queremos ayudar. El presidente Nixon está muy preocupado con todo lo que pasa aquí...Pero realmente es muy poco lo que sabemos. A partir de ahora estudiaremos con ustedes mismos los problemas comunes”. (Entrevista a Nelson Rockefeller durante su visita a Uruguay, *Gente* Nro. 203, 12 de junio de 1969).

entregaban los pueblos para combatir al invasor (Fig. 53). Laura Vazquez lo ha señalado de la siguiente manera:

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

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

Breccia fue, sin embargo, el blanco de las críticas, antes que el mensaje de Oesterheld, reforzando la percepción de la historieta como preeminentemente gráfica, y en esta recepción un campo de disputa por el sentido de lo mostrado...y de lo que se elige ver. Lo que hacía tan perturbadora a esa historieta era el traslado de los personajes instalados en el imaginario por el trazo de Solano López una década antes – lo señalado por el lector Marzoratti – al clima, verdadero protagonista, o la utilización de recursos como las líneas plásticas ya vistas en *Vida del Che*.

Lo que se revela es la puesta en página como una opción política al mostrar ese afuera como algo inentendible, oscuro, revulsivo y constantemente amenazador para el grupo de amigos que sólo querían jugar al truco una noche después de sus tareas profesionales. Lo que hacía insostenible al dibujo era que no dejaba un espacio para la esperanza o la evasión: no había un afuera, sólo oscuridad en ese desierto de muerte.

La técnica plástica de Alberto y Enrique Breccia apuesta a los negros y a los blancos uniformes, a la iluminación con efecto de contraste y a

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

La diferencia clave entre un discurso escrito y su materialización gráfica no puede ser escindida de su soporte y su contexto. Específicamente, entre todo ese *supermercado de la actualidad* – como lo definía acertadamente un lector – que era *Gente*, el gran manchón negro de los Breccia se hacía ominoso, mucho más cuanto iba en contra de una obra legitimada por la memoria colectiva. Un lector de gente podía soportar o indignarse con las declaraciones de modelos, cantantes, actores e intelectuales, pero quería encontrar en la historieta su pausa, su reencuentro con el objeto perdido y añorado. Y entonces, el dibujo se le negaba.<sup>68</sup>

La virulencia de las cartas es explícita: el problema es el dibujo de Breccia, siempre en relación a la obra original y al guión de Oesterheld – el cual, siguiendo a las críticas, parecía no haber cambiado -. Los lectores siempre invocaban su lectura de la primera versión como legitimadora de la crítica, la cual a su vez les garantizaba una voz de autoridad para decirle ni más ni menos que a Alberto Breccia cuál era su tarea como dibujante.

Vazquez retoma lo señalado previamente por Saccomanno y Trillo: el papel editorial en la publicación de esas cartas, cuando no directamente su redacción. El autor del siguiente correo es indicado por Saccomanno y Trillo como un alias del editor (1982: 10)

Soy un antiguo lector de El Eternauta: lo seguí, capítulo tras capítulo, en el viejo y olvidado Hora Cero semanal, primera publicación en que apareció. He notado que Héctor Oesterheld ha introducido varios cambios en el argumento de la nueva versión, que aparece semanalmente en vuestra publicación. Pero, sin duda, lo más importante es el cambio de dibujante: Alberto Breccia sucedió a Solano López. No voy a negar la calidad artística de los dibujos de Breccia, pero sí es discutible su valor como ilustrador de historieta. Solano López resolvía la cuestión con dibujos claros, diferenciando netamente los personajes y dotando de valor el detalle. Los dibujos de Breccia son confusos, hay cuadros virtualmente

---

<sup>68</sup> “Si bien es cierto que los dibujos de Breccia de El Eternauta son realmente excelentes desde el punto de vista artístico, les puedo asegurar que todavía no puedo distinguir a los personajes. ¿No podrían hacerlos un poquitito más claros, menos artísticos, para gente normal como yo? Susana Fernández, San Isidro”. (Correo de lectores de la Revista Gente Nro. 208, 17 de julio de 1969). Otro ejemplo posterior: “Siguen con la confusa versión de El Eternauta. No quiero pensar lo que ocurrirá cuando aparezcan el resto de los personajes (leí la vieja versión). Pidan al dibujante que no intente intelectualizar ese extraordinario guión de Oesterheld: lo único que está consiguiendo es arruinarlo. Adolfo Dante Lessing, San Antonio de Areco”. (Correo de lectores de la Revista Gente Nro. 213, 22 de agosto de 1969)

inexplicables y los protagonistas se confunden entre sí. Las mujeres, por ejemplo, tienen las tres la misma cara. Sería importante que Breccia dotara a sus ilustraciones de mayor sentido historietístico. Mario Valenzuela, Capital. (Correo de lectores de la Revista *Gente* Nro. 209, 24 de julio de 1969)

La visión editorial de la revista reitera los reclamos de los lectores: falta claridad en el dibujo, la nueva versión no hace justicia a la primera, los personajes se hacen indistinguibles – es decir, no pueden ser ubicados con claridad según una moral traducida en rasgos fisionómicos –, en fin, *no es una historieta*.

Una observación refuerza nuestro punto: no se le escapan al editor “los cambios introducidos” por Oesterheld, pero lo relega a un *aggiornamento* entre lo que después de todo, eran dos versiones de la misma historia para dos publicaciones semanales con más de diez años de diferencia entre sí – es decir, desde la *Hora Cero Semanal* de Editorial Frontera a *Gente*, de Editorial Atlántida -. Una diferencia clave estaba en el papel del ejército, presentado menos como fuerza organizadora de una resistencia – como en el original – que como una fuerza represiva y de coacción.

Ese *nuevo idioma* que invocaban los editores en el número 200 no era tal cuando se reclamaban las mismas pautas de una década atrás, o mejor dicho, cuando amenazaba con la inteligibilidad del relato. Las viñetas inexplicables *eran* el nuevo lenguaje, algo difícilmente asequible para esos lectores que querían encontrar los copos de nieve del pincel seco de Solano López y se encontraban con esos impactos que amenazaban con traspasar la página (Fig. 54). Eran las ráfagas de esa *guerrilla de la recepción* de la que hablaba Eco (2004: 21), materializado en la distorsionada versión de Breccia, en su devenir autoral y experimental.

El reclamo editorial se hizo directo: desde *Gente* le pidieron a Breccia que cambie el estilo. El dibujante se negó, Oesterheld resignó su sueldo con tal de conseguir algunas pocas entregas más y comprimir la trama para darle un final. El 18 de septiembre, en el número 216, el Director Editorial de la revista Carlos Fontanarrosa – en viaje por Nueva York - explica, disculpándose, en el editorial *Q l q u " c t i g p v k p q u í { " u q t r t g p f k f q u*

[...] nosotros, en la revista teníamos una gran posibilidad con El Eternauta, una historieta que, como ustedes recuerdan, “la vimos” y por eso la publicamos. Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en nuestra misión de lograr comunicación no debíamos habernos entregado a la forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible. Aquí también la forma, el adorno, el

medio, se convirtió en fin y quedó a mitad de camino nuestra intención [...]

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

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

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

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

*El Eternauta* fue una propuesta que me hace Héctor, que yo no sé si se la habían propuesto a él o fue él que se lo sugirió a Carlos Fontanarrosa:

hacer una nueva versión de *El Eternauta*, en *Gente* [...] No tenía ganas de dibujar historietas; no dibujaba, directamente. Y la estuve postergando como dos meses. Hasta que un día no tuve más remedio que sentarme e hice las primeras páginas [...] Y sale el primer número el día del Cordobazo, la aparición coincide con ese episodio. Fontanarrosa les decía a los lectores que era una historieta difícil, que había que leerla con mucha atención y qué sé yo [...] Como la historieta no gusta, me piden que la abrevie. Yo les dije que si no les gustaba que la cortaran, que yo no iba a modificar el dibujo. Y se va acortando [...] Inclusive ahora, me parece que es un trabajo experimental que no está logrado. (Sasturain, 2013: 141-142)

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

Este devenir del mercado local era el que había también cancelado las posibilidades de experimentación estética del lenguaje – o del género en pasaje a ser asumido como lenguaje -. En la misma *Gente*, el único registro gráfico similar al de Breccia era una publicidad de la serie televisiva *Un paso al más allá* (Fig. 55), y podía ser aceptado porque estaba limitado a un formato publicitario en relación al género del terror.

Aquella exasperación de Masotta con Breccia tenía que ver con ese aparente sinsentido de negarse a “entrar de pleno en los años sesenta”, al mismo tiempo que su obra constituía un punto de no retorno para la historieta como lenguaje. En parte, la diferencia tiene que ver con que el análisis de Masotta operaba desde una perspectiva global y periférica a la vez, donde los factores se interpelaban efectivamente; para Breccia, lo local estaba acabado y lo global implicaba la continuación del mundo asalariado por otros medios – y sin embargo, al mismo tiempo que se queja del desinterés por *Mort Cinder* fuera de Argentina, señala que *El Eternauta* fue considerado en Europa automáticamente como una obra maestra. El mismo Breccia lo admitía:

[...] es una historieta que no está lograda, *El Eternauta* [...] Héctor mete otras cosas acá, mete más política ¿no? Pero no creo que esté muy



logrado, no estaba yo tampoco con la mejor actitud. En ese momento sólo tomaba la historieta para ganarme unos mangos, no es que la hiciera comercialmente – porque era una cosa muy cuidada – sino que no le daba la trascendencia que le doy ahora: la hacía, pero yo no sabía si iba a seguir haciendo historietas. (Sasturain, 2013: 240)

Esa hesitación sobre la continuidad o no del oficio, acaso del sentido o no de continuarlo, se plantea desde el inicio mismo de la historia, cuando vemos en el cuarto del testigo – el mismo guionista que escribe la historia, que en realidad es lo que le ha contado el Eternauta -, un cuadro con el rostro de Mort Cinder (Fig. 56). Sin dudas, es un guiño para sí mismo (“antes y después, nada”), pero, irónicamente, también para el mismo guionista quien era coautor de dos personajes que se intercalaban por intervención del dibujante. Y, en ambos casos y con todas las diferencias posibles entre dos personajes como Mort Cinder y Juan Salvo, está en juego cierto sentido de la eternidad. Masotta, al analizar *Mort Cinder*, aplicaba menos los términos del *esquematismo* que los de su artículo-manifiesto escrito, curiosamente, entre sus dos intervenciones en torno a la historieta: *Después del pop: nosotros desmaterializamos*.<sup>69</sup>

He aquí un ejercicio posible que consiste en extrapolar las cuatro propiedades que debía poseer una obra de vanguardia (Masotta: 2010, 281-282) a *El Eternauta* de la revista *Gente*: 1) que la obra se inserte conscientemente en una secuencia histórica y al mismo tiempo suponga una distorsión en relación a sus antecesoras como causa de la necesidad *interna* que la compone; 2) que su estética innovadora sea a su vez la *negación* de algo; 3) que esa negación sea una *consecuencia lógica* de lo que ha posibilitado su manifestación; 4) que la obra ponga en cuestión los límites de los géneros artísticos tradicionales tal como se han desarrollado hasta ese momento.

Es decir, Masotta encontraba en la historieta la capacidad de demostrar efectivamente esa *desmaterialización* al no poder evitar exhibirse como otra cosa que la construcción de sí misma como relato. La obra de Breccia había radicalizado – y se había convertido en – esta característica del lenguaje historietístico. Esos *cuadros inentendibles* de los que se quejaban los lectores hacían a una imposibilidad desde ese público por desentrañar la propuesta ideológica de Breccia y Oesterheld: el de entender que también en la lectura hay una serie de elecciones ideológicas y, eventualmente, políticas.

---

<sup>69</sup> Leído en el Instituto Torcuato Di Tella, 21 de julio de 1967.

Esto se daba primeramente para Breccia, quien entablaba un diálogo con su propia obra y sus señalamientos hacia otros autores, como el *Peanuts de Schulz* que aparece en un poster en cuarto de Martita. Pero también para el caso de los lectores, ese público pequeñoburgués cuya preferencia se inclina por lo que Bourdieu llamaba el *realismo de la representación*:

El desconcierto y la *ceguera cultural* de los espectadores menos cultivados recuerdan objetivamente la verdad objetiva de la percepción artística como desciframiento mediato: puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede "decodificarlas", es decir reducirlas al estado de forma inteligible. (Bourdieu, 1972: 48)

La posición previa de los lectores de *Gente* estaba en firme comunión con la línea editorial de la revista, lo suficiente como para detectar una amenaza en ese dibujo que subvertía el canon instalado diez años antes. El desafío de Breccia mostraba a la historieta como lenguaje pero también como un medio masivo, que debía cumplir las reglas del mercado. *El Eternauta* fue el último intento de reconciliar los términos del mercado con los autorales, afectados por una década de deterioro económico y un contexto de represión política. Así como el campo artístico se veía intervenido policialmente, los historietistas debían sujetarse a las condiciones editoriales igualmente reaccionarias.

Para 1969, artistas, historietistas y la reflexión masottiana sobre la historieta y los medios se verían disparados como esquirlas de un país que no cesaba de estallar hacia diferentes direcciones geográficas, intelectuales y vitales. Siguiendo a Bourdieu, la relación entre ética y estética que tanto interesaba a Masotta, no puede escapar a la tensión de las diferencias de clase: "La estética de las diferentes clases sociales no es pues, salvo excepción, más que una dimensión de su ética, o mejor, de su *ethos*: es así como las preferencias estéticas de los pequeñoburgueses aparecen como la expresión sistemática de una disposición ascética que también se expresa en las otras dimensiones de su existencia" (1972: 51-52).

¿Pero en qué posición dejaba esto a Breccia? La paradoja estaba en ubicarse en una posición de asalariado que estaría por debajo de los gustos de ese público pseudo-cultivado de *Gente*, y al mismo tiempo propender a una obra que superaba la capacidad de desciframiento

estético que ese mismo público tenía y contra el que se reclamaba en el modo en que un patrón reclama a un empleado: “no es para esto que se le paga”.<sup>70</sup>

A esto debe sumársele cierta complicación en la percepción de *El Eternauta* debido a la pérdida de sus originales, que ha tenido como resultado reediciones con pérdida de calidad que muchas veces atentan contra el significado original propuesto en algunas de las viñetas (Fig. 57).<sup>71</sup> Es decir, ha llegado a nosotros con una cierta pérdida de su propuesta estética original que, si bien no cancela definitivamente la posibilidad de apreciarla, a veces puede hacer pasar ciertos planteos por otros, como muestra el ejemplo de la diferencia en esas dos viñetas.

Es por esto mismo importante insistir en cierta reconstrucción de la lectura que hicieron los lectores de *Gente* para comprender cómo esa obra era recibida en una sintonía bien diferente a lo que un público específico esperaba y reclamaba para sí. Vale aclarar que ese malestar fue, a su vez, redirigido desde una política editorial que intentó marcarles los límites a los autores, ejerciendo como mero intermediario invisibilizado hasta que finalmente se hizo presente y dio por terminada la historieta. Adorno postulaba:

Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota. Hace aparecer el arte como algo que es cercano al hombre, como algo que le obedece, ese arte que antes le era extraño y que, al devolvérselo, lo puede ya manejar. (Adorno, 1984: 31-32)

El caso de *Gente* está acorde a lo propuesto por Adorno y es la razón del por qué el experimento gráfico de Breccia se vuelve insoportable para esos lectores y su editor: no pueden verse en ello como lo hacían con aquel objeto fetichizado. El nuevo *Eternauta* no puede ser

---

<sup>70</sup> “[...] una obra de arte de la cual esperan que exprese inequívocamente una significación que trascienda el significado es tanto más desconcertante para los más desprovistos cuanto más completamente cancela, como lo hacen las artes no figurativas, la función narrativa y designativa”. (Bourdieu, 1972: 54)

<sup>71</sup> Respecto a los originales, Carlos Nine afirma: “Yo vi los originales. Estaban en la Editorial Atlántida y no se los devolvían, pero los tenían ahí tirados, rotos. Yo los vi porque trabajé un año en Atlántida, los tenían tirados en un depósito donde los usaban para tapar una puerta que no cerraba, porque eran de cartón duro. Yo les dije «¡Pero mirá lo que están haciendo! ¿Por qué no me das alguno que me lo llevo?» «No, de acá no puede salir nada» me contestaron. Esa historieta estéticamente estaba bien pero no tenía nada que ver con el espíritu del relato, era esteticismo puro. Ahí está el tema de cuando un artista – muy completo como era Breccia – no puede sobrepasar lo conciso, elemental, y casi naif que era el lenguaje gráfico de Solano López, que iba directo a la cabeza del lector”. Sin embargo, Breccia aseguró que los originales fueron devueltos (Sasturain, 2013: 142). Podría ser, en todo caso, que ese desprecio por la obra haya sido anterior a su devolución.

fetichizado, es indómito, perturbador. Esos lectores nunca encuentran un lugar en el universo que creían conocido y en el que no encuentran más que un *ersatz* del objeto deseado e idealizado.

Esto complejiza la relación entre lectores y un autor como Breccia, porque ambos compartían lugar en ese “otro lado de la frontera del arte”, pero no la misma posición, cuyas jerarquías hicieron que finalmente el autor sea reducido a su empleo asalariado, y los lectores – con el editor como su representante – los demandantes de la fruición por la que han pagado.

Ante un cuestionario propuesto a dibujantes, guionistas y editores por el diario *Clarín*, el 28 de agosto de 1975, a la pregunta *¿Qué misión cumple la historieta como medio de comunicación de masas?*, Breccia respondía:

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

Y más adelante, concluía amargamente respondiendo a la pregunta *¿Cuál es la situación laboral del historietista?*: “La nuestra es una profesión liberal que hace que uno a veces se sienta un artista frustrado, olvidando que es un trabajador más dentro de la industria editorial” (Citado en Saccomanno&Trillo: 1980, 152).

El amargor en las declaraciones de Breccia, en un momento en que ya se encontraba comprometido con su etapa más experimental para el público europeo, puede deberse a que dirigía sus respuestas a un medio argentino. Sin embargo, ese rebajarse al nivel de “un empleado más” parecería en general inversamente proporcional a la experimentación gráfica a la que se entregaba sin renunciar a ser parte de una industria.

Entonces, vale preguntarse: ¿por qué *Gente* apostó a la publicación de obras como las de Breccia o las de Copi poco después (causante de un nivel de virulencia aún peor)? Fue probablemente un efecto de la Bienal del Di Tella y por lo tanto, el resultado de un proyecto de *modernización reaccionaria* como respuesta al resquebrajamiento institucional generalizado – y

específicamente en el Arte - que se veía jaqueada por el mismo proceso político argentino (el Cordobazo como fin de ciclo).<sup>72</sup>

El mismo artista que había sido rescatado por Masotta en septiembre de 1968 fue reconocido como tal en un principio y luego expulsado como asalariado meses después por la edición de la revista exactamente a un año de la Bienal. Ni el Di Tella ni las revistas masivas como *Gente* eran medios donde la historieta de autor tenía lugar. Breccia se asumió como autor desde una actitud ante la obra y el trabajo, en el momento donde la cultura de masas comenzaba a cambiar sus características.

La entrevista a Alberto Breccia realizada por Oscar Masotta puede entenderse como la contracara de la experiencia en *Gente*: un último cruce entre arte, política y mercado antes de la transformación radical de estos términos, síntoma insospechado de las nevadas que se acercaban, listas para desplegar su carga de muerte.

---

<sup>72</sup> El concepto de *modernidad reaccionaria* fue acuñado por Jeffrey Herf. Ver Herf, J. (1993). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. La idea de *modernización reaccionaria* o *represiva* para el caso particular que se trata aquí tiene sin dudas su base en lo desarrollado por Laura Vazquez (2010: 133-170). En ambos casos existe una lógica compartida respecto a una serie de tensiones y contradicciones dentro del proceso de modernización tecnológico y su recepción y utilización político-ideológica dentro de casos bien diferenciados en espacio y tiempo como podían ser la Alemania de entreguerras y la Argentina de mediados de la década de 1960.

## 1.8 Los sesentas: ¿la década perdida?

*[..] el receptor se rompe en mil pedazos, sin violencia, para recomponerse en una totalidad mejorada.*

Carlos Sampayo, *Memorias de un ladrón de discos*.

*Siempre está ahí el goce de la ruptura de la previsibilidad. El cuadro se convierte en un personaje. Es un chiste, un chiste serio.*

Oscar Steimberg (entrevista con el autor, 2012).

Cuando Breccia aseveraba que después de *Mort Cinder* había producido no más de setenta páginas de historieta, debe entenderse esto no como una cantidad desdeñable de trabajo, sino como algo insignificante para quien había dibujado regularmente durante dos décadas con intensidad industrial. Sin embargo, esas páginas estuvieron cruzadas por las tensiones de un momento sumamente particular como fueron aquellos últimos años de la década de 1960 y los primeros de 1970.

La historieta sufrió un periodo de desindustrialización que la llevó no solo a perder una cantidad de lectores y sus niveles de autosustentabilidad, sino también que permitió relajar esos límites editoriales y mercantiles, dejando la apertura a una reivindicación incipiente desde el lenguaje por sobre el género y un interrogante de su futuro como medio.

El cambio, que fuera percibido en los vaivenes económicos del otrora trabajo estable para los historietistas, fue también anoticiado por otros grupos y sectores que no habían compartido en general el mismo plano de intereses ni de espacios, y que habían coexistido en una profunda ignorancia los unos de los otros. Los cambios culturales provenientes de un ambicioso plan desarrollista promovieron una primera oleada de novedades y ansias por los impulsos modernizadores. Sin embargo, los límites de un proyecto que pretendía prescindir de la política, desde una lógica externa que proveía estabilidad, no hizo más que radicalizar la búsqueda de una (re)politización de la sociedad y, ante los obstáculos impuestos por los constantes ajustes *manu militari*, la cultura se convirtió en un campo desde donde dar batalla.

Desde este punto de vista, el Instituto Di Tella cobró una importancia inusitada para un espacio no-estatal pero que a su vez compartía la lógica modernizadora e internacionalista del programa desarrollista. Confluyeron distintos grupos y personajes, que en casos como los de Masotta, también eran producto de la crisis institucional que había llevado al descrédito de las universidades como centros productores de pensamiento crítico y al replanteo de lo político

terminada la experiencia peronista. Esa “apertura al mundo” implicó intentar establecer un diálogo reflexivo con el corpus artístico y cultural de las metrópolis neoyorquina y parisina, en pugna por los sitios de referencia y prestigio estéticos, críticos, masivos y elitistas.

Esa posibilidad de descentramiento, consecuencia de los movimientos transicionales, acercó a campos como la historieta con el arte y la naciente semiótica, que vio en muchos casos la posibilidad de retomar esos mismos objetos antes ignorados desde otra perspectiva, cerrando así un momento histórico de la cultura popular y masiva tal cual se había ido desarrollando con el despliegue de las potencias imperiales europeas y norteamericana en expansión del capital industrial, financiero y comunicacional.

Hacia fines de la década, este proceso encontró su pico máximo, y los deseos suturadores de la semiótica no pudieron resistir la tensión centrípeta que el sistema político y social ejercía sobre esos círculos ahora radicalizados. Ni el arte ni la literatura ni el cine pudieron seguir planteándose su situación en lo real en los mismo términos sin al menos poner en cuestión esos mismos términos, y esa posición llevó finalmente a proponer estrategias para intervenir de manera urgente, necesaria y eventualmente violenta sobre la realidad.

Encontramos que la historieta, particularmente desde las intervenciones de Oesterheld, se planteó a su manera y en sus términos las posibilidades por poder seguir sosteniéndose en base a ese público que pedía otros compromisos sin por eso rechazar de plano el medio gráfico. La Bienal del Di Tella fue la cristalización como punto donde por vez primera se sumaron los vectores provenientes de los campos diversos de la crítica, la industria editorial, cultural, artística e investigativa. Su breve encuentro dio como resultado la condensación de la experiencia acumulada durante más de medio siglo de existencia en las producciones gráficas, que de alguna manera había llegado a su fin.

Pero si en aquel momento lo que se interpretó como el fin de la historieta era en realidad el fin de una fase de la cultura popular, ¿qué quedaba después de ello? Ese gran panteón historietístico, si bien revelaba cierta limitación al momento de poder proponer todo el sentido que implicaban muchas de esas producciones, al mismo tiempo sirvió para ofrecer una puesta en escena material donde por primera vez poder juntar actores tan diversos como diversas eran las obras y las tradiciones de las que provenían. Sin dudas, había algo que estaba cruzando como una ola expansiva esos circuitos, que producían diversas experiencias en los países productores de

historietas rompiendo, en algún punto, con la tradición o lo que al menos podía entenderse como tradicional en casa caso.

Aquí hay un punto para complejizar: se trata de entender mejor el porqué de esa manía legitimadora e historicista que había convertido ejemplos lejanos como modelos de la prehistoria de la historieta, y el cómo eso había sido provocado originalmente por el devenir artístico de aquellos productos subvalorados por su pertenencia a la cultura de masas, es decir, el arte *pop*.

El crítico de arte, Arthur C. Danto, ha propuesto entender - y proponiendo, ha definido -, la nueva etapa de la producción artística de occidente - y en buena parte del mundo que ha sido influenciada por los valores estéticos occidentales -, como *posthistórica*. El núcleo ideológico y filosófico al que Danto recurre es explícitamente hegeliano, dado que aquella sentencia de Hegel con respecto al fin de la Historia recién vendría a tomar su verdadera dimensión y significado en nuestro tiempo.

Debe entenderse por Historia un tipo de relato en una serie de relatos no progresivos sino a menudo coexistentes y conflictivos, donde el devenir del sentido histórico está dado por la legitimación de un relato sobre otro, es decir, en una lucha por la hegemonía del sentido final de las cosas. Aquello que no estaba incluido, quedaba fuera del *linde* de la Historia. Danto concluye que hablar en términos posthistóricos implica no ya el ascenso de un nuevo tipo de relato como superador de su antecesor, sino directamente la imposibilidad de continuar un relato sea cual fuere su naturaleza

[...] el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar “fuera del linde de la historia” [...] Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte - o lo que denomino el “momento posthistórico” - es que no hay más un linde de la historia [...] El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos [y tal vez sólo] en arte. No hay reglas.” (2009: 20)

La pregunta que implicaba - por ejemplo, para reaccionarios como Greenberg - un cierto temor es: ¿entonces cualquier cosa puede ser arte? Danto nos dice que sí, dado que la idea misma de *arte* ya no respondería a ningún relato legitimador, quedando fuera de todo canon porque no estaría obligada a entrar en categorías prefijadas.

En el caso que algún tipo de producción posthistórica pretendiera convertirse en escuela, estilo o vanguardia, no pasaría más allá de un intento reaccionario y en última instancia, fútil.



Pero para entender el fin del arte en toda su dimensión, se debe tener en cuenta la trama de su evolución.

Así como el arte prerrenacentista devino en la interpretación canónica de un *arte antes del arte*, aquel presente de la Bienal se encontraba con la clausura de un forma de entender la producción artística – y el mundo – y por lo tanto indicaba nuevos caminos que estaban siendo contruidos, y cuyo sentido era en principio elusivo: “[...] debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviéramos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender” (Danto, 2009: 26).

Ahora bien, para comenzar a entender esta nueva etapa en transición, la clave estaría en la relación del arte con la naturaleza de sí misma, es decir, con el alcance de la conciencia que el arte logra de su misma función y existencia. El punto culminante del proceso fue a su vez su destrucción: el modernismo. A partir de ese momento el arte adquirió una dimensión original que la hacía despegar en direcciones inexploradas. Pero ese mismo impulso salvaje, rupturista, radical no pudo ser aceptado – o comprendido – en su totalidad, de manera que terminó replegándose sobre sí mismo hasta implotar.

La imposibilidad del modernismo de ir más allá de la pregunta acerca de aquello que le otorgaba a una obra su originalidad obturó de manera definitiva la posibilidad de persistir con la cadena de relatos legitimadores. Y a su vez, permitió la liberación definitiva del arte no ya en términos de pureza – la trampa del *l'art pour l'art* – sino como encuentro con su sentido final, la praxis político-revolucionaria o, en términos masottianos, la *desalienación*.

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

En conclusión, Danto nos ofrece la posibilidad de ver al arte más allá del arte, no a través de un paradigma excluyente – los manifiestos –, sino en su naturaleza misma que siempre fue

filosófica. Ahora bien, si la filosofía toma el mando después de haber permanecido replegada debido a la imposibilidad histórica de la toma de conciencia como lo postulaba Hegel; si ya no se puede juzgar el arte en términos malo/bueno o arte/no-arte, ¿debemos suponer que queda neutralizado todo conflicto? ¿Cuál es el problema de la filosofía del arte, sin el cual no puede existir interrogante alguno?

Cierto criterio discriminador – en términos fundamentalistas – siempre es una posibilidad amenazadora. La diferencia estará dada no ya por si algo es reprobable o no en términos estéticos tradicionales, sino por si algo es *posible* o no, es decir si puede tomar significado en su dimensión histórica inmediata o si este significado aún le es vedado. Bajo esta lógica se desarrolló el debate entre Masotta y Eco, es decir, en el riesgo de devolverle a la historieta, ese señalador externo que hacía repensar el arte, las clasificaciones que estaban tratando de ser superadas y que le eran, por principio, completamente ajenas.

Esta cuestión no debe ser subestimada: por ejemplo, es curioso cómo Danto apenas si menciona los cómics en su obra, apelando indirectamente a ellos como parte de un set que servía de objeto celebratorio de la vida cotidiana por parte del arte pop. Sin embargo, más bien podría decirse que el arte pop fue la síntesis posthistórica de aquellas cosas que reivindicaba porque justamente *siempre* habían sido posthistóricas. Lo pop ya estaba ahí, sólo hacía falta - ni más ni menos – que adquiriera su significado histórico como forma de vida. Para entender mejor este punto, es necesario comprender – una vez más – estas cuestiones desde los debates. David Carrier nos presenta su perspectiva sobre el arte narrativo secuencial y gráfico intentando develar sus características propias y al mismo tiempo polemizando con Danto.

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

La dinámica de la historieta consiste en una utilización innovadora de la imagen y la palabra para contar una historia. Esto es una obviedad. De hecho, secuencias que incluyen imágenes y palabras pueden ser rastreadas en la Historia desde los jeroglíficos egipcios hasta el tapiz de Bayeux. Lo que verdaderamente importa es ¿cuál es la dimensión histórica de este uso de

imagen y palabra, y por lo tanto, su sentido social, político y filosófico específico? Carrier – de la misma manera en que Danto elige la *Brillo Box* de Warhol, Eco elige *Peanuts*, Masotta elige *Dick Tracy*...y nosotros a Breccia - encuentra su objeto radical, objeto que no solo señala la ruptura sino que *es* la ruptura, en *Krazy Kat*, la obra de George Herriman publicada en periódicos norteamericanos entre 1913 y 1944, y uno de los autores admirados por Breccia. La radicalidad de dicha obra tiene su origen, primeramente, en su carácter efímero: se trataba de sólo una tira cómica de periódico, cuya compilación y apreciación ha sido resultado de un trabajo analítico posterior.

Tanto los elementos literarios como pictóricos pueden ser identificados con facilidad en la historieta. Sin embargo, es su uso – su uso en su posibilidad histórica – el que lo define en sí mismo como singularidad: “Las historietas [...] difieren tanto de las pinturas de los viejos maestros como de las modernistas. En su mezcla de imagen y palabra, los cómics son un arte del entremedio - en escala, y por lo tanto también en la relación que establecen entre el espectador y el objeto” (Carrier, 2000: 65).

Es justamente esta cualidad como *arte intermedio* que hizo siempre de la historieta algo fuera del *linde*, y el problema que el modernismo no había podido solucionar ya había sido resuelto por la historieta al situarse en ese entremedio. El problema de la búsqueda de un nuevo lenguaje para un nuevo momento histórico, tal como lo expresaba Baudelaire, no podía ser resuelto por el modernismo porque éste, como señalaba Danto, terminó replegándose sobre sí mismo luego de haber vislumbrado el horizonte de eventos donde terminaba la Historia.

La intuición señalaba la fórmula del *collage* como una lógica creativa a seguir. Pero en donde Max Ernst y los dadaístas – quienes manifestaron su admiración por *Krazy Kat* – intuyeron una fórmula para la innovación o la provocación<sup>73</sup>, había en realidad otra cosa que no sólo implicaba una superposición de imágenes y palabras sino la redefinición misma de ese (re)encuentro, ya que si se toman sus tres elementos – secuencialidad, globo de diálogo y formato literario -, no sólo se define un nuevo medio sin al mismo tiempo definir un nuevo sujeto histórico. Las nuevas formas de lectura – y aproximación al objeto literario, es decir el contacto con el material gráfico mismo – generan nuevos modos de leer, así como nuevos lectores y nuevas comunidades de lectores.

---

<sup>73</sup> “El encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”, había dicho Ernst (Citado en Danto, 2009: 28).

Desde esta perspectiva, la serendipia de Breccia al utilizar el *collage* como último recurso del condenado toma otra dimensión que no es ciertamente inocente ni ingenua. Breccia estaba lejos de ser un *idiot savant*, y era conocedor y consciente del lenguaje artístico, sus tradiciones y sus autores. Lo que se revela a partir de ese uso del *collage*, sumado a los otros recursos como los cortes y los elementos en principio ajenos al quehacer del dibujante, es que la historieta como posibilidad histórica es el resultado de una suma de elementos preexistentes, aunque desconectados entre sí; y la característica constitutiva de la cultura de masas y sus derivados: la reproductibilidad.<sup>74</sup>

Es en esta perspectiva estética posthistórica, ya no se trataría de encuadrar la producción secuencial en un estilo, en una escuela - es decir en un registro canónico- , sino en la posibilidad de elegir libremente de un set de recursos y estrategias de narración y representación desarrolladas a lo largo de la historia. Las infinitas posibilidades de entrecruzamiento hacen de cada historieta *la* historieta, al mismo tiempo que mantienen su singularidad y especificidad.

Así concluye una larga línea que, según Carrier, iría desde Giotto hasta el Impresionismo. La solución que parecía tan simple, incluso obvia, no lo fue del todo porque justamente, incluso cuando lo que se atacaba era el canon impuesto a priori – en sus múltiples versiones, de Giorgio Vasari a los manifiestos -, los términos del conflicto seguían siendo los mismos, como la serpiente que mordiéndose la cola hasta confundirla con su cabeza deviene infinita.

El Arte, así planteado, se encontraba con sus propios límites al intentar llegar a las masas sin cambiar su naturaleza. Sólo un objeto que tuviera un contacto cotidiano, directo, público y privado a la vez, con sus lectores podía cumplir con la fórmula hegeliana según la cual sólo se completaría el ciclo cuando la distancia entre sujeto y objeto fuera abolida. Suena pretencioso y hasta absurdo pensar que semejante sentencia se vea concretada en algo tan trivial como una historieta. Aunque si se tiene sentido del humor, podrá apreciarse el papel de la ironía en la Historia.

Y ciertamente no es un factor a ser subestimado. La crítica que Carrier realiza a Danto es justamente esa: Danto señala la trampa en la que cayeron Ernst Gombrich y Greenberg – de

---

<sup>74</sup> “[...] ¿Por qué fue que sólo a principios del siglo XX fue desarrollada la tira cómica, cuando las técnicas de globos y secuencias de imágenes habían estado disponibles durante mucho tiempo? Esa pregunta es fácil de responder. Sólo cuando los periódicos necesitaron atraer a un público masivo recién alfabetizado hubo razón para hacer estas imágenes. Una vez que se sintió esa necesidad, fue satisfecha con facilidad; la invención de los cómics requerían solamente la adaptación de una tecnología visual ya existente, el globo de diálogo, y el desarrollo de la secuencia narrativa comprimida” (Carrier, 2000: 108).

quienes se propone como sucesor -, cuando afirma que sus perspectivas de críticos de arte no pudieron incluir la *Brillo Box* de Warhol, con lo que todo el edificio teórico se derrumbó.

Pero al mismo tiempo Danto elige 1964 como el año donde la abolición hegeliana entre sujeto/objeto se concreta porque no puede ver fuera del circuito que ha sido constituido por ese arte que ha llegado a su fin. La postura de Carrier enfatiza lo difícil de romper definitivamente con el canon. Si bien es claro que tanto en él como en Danto hay una elección – que se vuelve política e ideológica -, es interesante, en vista del pluralismo a defender, tener en cuenta las fisuras del sistema como pistas para seguir el camino de la transición posthistórica. Como en la *Carta Robada* de Poe, la prueba siempre estuvo a la vista de todos.<sup>75</sup>

Podríamos retomar estos puntos en la situación de fines de la década de 1960: los postulados sobre la desmaterialización del arte como paso superador del circuito de la mercancía y de la galería, y su transformación en una herramienta del cambio político revolucionario no fueron concretados y esa no-concreción fue interpretada por algunos como la inutilidad de continuar con las prácticas artísticas – o literarias – y la necesidad de abandonar toda acción que no implicara tomar las armas y ejercer el combate directo contra las fuerzas del Estado.

Otros se negaron a dar ese paso, y en la fractura se produjo la dispersión y la división. También el proyecto masottiano quedó trunco a causa de ese momento político y de la realidad editorial que acaso haya atentado contra una propuesta ambiciosa como la de *LD*. O tal vez Masotta le hablaba a un público aún en construcción, que existía al otro lado del Atlántico pero ausente en el corto plazo y alcance.

Finalmente, la autoridad militar ejerció como árbitro de cada una de las experiencias que fueron aunadas bajo el mismo estándar represivo: la destrucción de la editorial Jorge Álvarez, los secuestros de *Vida del Che* y *Vida y obra de Eva Perón*, el cierre del *Di Tella*, la censura a *Tucumán Arde...* Que ejemplos tan disímiles hayan confluído en esa espiral represiva habla de algunos puntos en común que, irónicamente, fueron puestos en conjunto por quienes ansiaban

---

<sup>75</sup> Adorno, cuya matriz es en parte hegeliana, también lo reconocía: “Realmente, el fin del arte, profetizado por él [Hegel], no ha ocurrido en los ciento cincuenta años posteriores, no se ha seguido cultivando el arte como se continúa algo ya condenado; el rango de las obras más importantes de la época, de esa época que se condena como decadente, no debe discutirse con aquellos que quisieran aniquilarlo desde fuera y desde abajo. Aun el extremo reduccionismo en la conciencia de la necesidad del arte mismo, aun el gesto de su silencio y su desaparición, sigue moviéndose como en un diferencial. Aunque en el mundo no hay aún progreso alguno, sí que lo hay en arte: *il faut continuer*” (1984: 274).

destruir aquellas experiencias. De alguna manera, las fuerzas dictatoriales actuaron como el reverso negativo de aquella misma operación propuesta por la semiótica: unir puntos en principios distantes mediante una lógica asociativa pero no para propender a una lectura emancipadora sino para destruir esos nodos antes que pudieran florecer.

Algunos ejemplos patéticos cierran este proceso en la obra de Breccia, mostrando el límite que marcaba la época, los estados y el mercado. Poco después de la cancelación de *El Eternauta* en *Gente*, y paralelamente a historietas realizadas ocasionalmente para publicaciones infantiles en España (*Gaceta Junior*) e Italia (*Corriere dei Piccoli*) e ilustraciones para *Billiken*, fue publicado por Héctor A. Marafoschi Editor *Vida y obra de Eva Perón: Historia Gráfica*. El argumento – no acreditado – era de Oesterheld y el guión corrió por cuenta del periodista Luis Alberto Murray, mientras que los dibujos fueron de Alberto y Enrique Breccia, sumándose Cristina Breccia y Néstor Berninzoni para el coloreado.<sup>76</sup>

El trabajo en sí no va más allá de un álbum reiterativo de los lugares comunes del peronismo clásico y de la versión edulcorada de la vida de la “Líder Espiritual de la Nación”. El dibujo es una reconstrucción documental basada fuertemente en el uso de la fotografía, particularmente de aquellas imágenes oficiales y oficializadas dentro del corpus imagético peronista.

No hay una labor experimental ni mucho menos, y los trazos de los Breccia están ocultados por el color al estilo de las revistas de Columba, colores fuertes que componen un relato conservador tanto desde lo gráfico como desde la voz del narrador que nos guía por la historia de vida lineal y teleológica de Eva Perón. En síntesis, no es mucho más que una versión ilustrada de *La Razón de mi Vida* (la cual es citada varias veces), junto a la compilación de datos

---

<sup>76</sup> Hubo dos reediciones de esta obra. La primera corresponde a la edición de Doedytores, en 2002, la cual supuso una “recuperación” del argumento original de Oesterheld, encontrado entre otros papeles en el estudio de Alberto Breccia. Es difícil saber cuánto de eso es atribuible a Oesterheld, teniendo en cuenta la indudable intervención del editor – por ejemplo, se denuncia la demolición del albergue Warnes en 1991, bajo el “gobierno menemista”; la desaparición del cadáver de Eva se compara con las desapariciones sistemáticas de la dictadura de 1976-1983; y finalmente se actualiza el estado del cuerpo perdido como devuelto e, irónicamente, enterrado en el cementerio de la Recoleta, panteón de la burguesía y la oligarquía porteña. La segunda reedición fue la de *Clarín*, en 2007, para su *Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta*. Se mantuvo la versión acreditada a Oesterheld/Breccia – borrando a Murray, quien irónicamente se jubiló siendo periodista de *Clarín*. Se produjo una operación sumamente interesante que es a su vez una estrategia editorial para lograr un tomo con más páginas y más llegada; y a su vez la comprobación de una lectura cristalizada en aquellos años cuando originalmente fueron publicadas las historietas: el tomo une *Vida del Che y Evita* y se titula simplemente *Evita/El Che*.

y logros del gobierno peronista como parteaguas de la historia argentina (el antes y el después era, ya desde entonces, uno de los pilares fundamentales del discurso peronista).<sup>77</sup>

Su *Historia Gráfica de Chile*, similar a la realizada sobre Argentina, había sido publicada en Buenos Aires en 1968, sin editorial acreditada. Breccia reconstruía los hechos de la siguiente manera:

[...] también en aquella época hice la “Historia Gráfica de Chile”, un libro en colores, a base de viñetas con mucho texto histórico [...] para Frei, y Allende la secuestró. Estuve en Chile un mes, documentándome. Hice la invasión de los indios mapuches hasta Frei. Después hice la “Historia Gráfica de la República Argentina”, la parte que va desde 1825 hasta 1930, también a colores, en libro.

Lo cierto es que no está claro de cuál versión de ese manual escolar se habla, pero al parecer hubo una edición chilena publicada hacia el fin de la presidencia de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), por el INPECHI (Instituto Pedagógico Chileno). Los contenidos llegaban hasta la presidencia de Carlos Ibañez (1952-1958) y no mencionaban a Frei, sin embargo, es posible que se haya tratado de un emprendimiento privado que al asumir Salvador Allende como presidente haya dejado de tener el apoyo del Ministerio de Educación, y que eventualmente fue intervenido para poder ser incorporado como manual escolar culminando la historia en presente: Allende era el presidente de la República y con ello se cerraba un ciclo y comenzaba otro.

Esto implicó introducir dibujos que no eran de Breccia, quien una vez más veía su trabajo interpelado por la autoridad estatal que imponía los límites de la libertad de producción – incluso cuando la experimentación artística no formaba parte de lo planteado por el dibujante -.

Finalmente, ese mismo año de 1970 realizó con Enrique las ilustraciones para una colección de figuritas cuyos textos fueron escritos por Oesterheld: *Platillo voladores al ataque!!* La pobreza del trabajo hizo que Breccia delegara buena parte en Enrique y tal vez en otros ayudantes, y que se negara a reconocer su intervención en esa serie. Así concluía la década, bajo el asedio inesperado de las autoridades, con la historieta en ese fuego cruzado entre su dimensión como objeto inofensivo y su presencia como expresión del compromiso de sus autores, aunque con las divergencias del caso como sucedía entre Oesterheld y Breccia, guionista y dibujante.

---

<sup>77</sup> “La historieta parece construir una pieza retórica oficial de los años del peronismo. En este sentido reenvía, a principios de la década del setenta, imágenes, valores y representaciones de ese imaginario. El poder de evocación y la carga simbólica de las imágenes y de la propia biografía de Eva Perón condensan una «tradición selectiva» del pasado. En esta operación se excluye una mirada crítica o balance en pos de una estrategia para crear consenso [...] El tono idealista (cuando no directamente mesiánico) convierte a la historia en un panfleto”. (Vazquez, 2010: 158)

Sin embargo, esa experiencia que había sido la década de 1960 había logrado transformar la lectura que podía hacerse de la historieta y a partir de ella la re-lectura de todo lo demás: de la sociedad que la producía, de la modernidad, de lo político y lo ideológico, lo ético y lo estético. Con sus interlocutores alejándose hacia otros campos – Oesterheld hacia la militancia política y la multiplicidad de trabajos por encargo; Masotta hacia el psicoanálisis lacaniano -, el dibujante en la encrucijada parecía distanciarse cada vez más de aquella bandera plantada en 1964 con *Mort Cinder*, al que siempre volvería en algún momento para recordarle el camino recorrido.

Breccia renunciará a *Billiken*, rompiendo finalmente con la Editorial Atlántida y sus imposiciones editoriales, luego de la humillación de *Gente* y el rechazo para con los límites a la experimentación gráfica que no tenían lugar en los circuitos masivos. También concluirá su tarea docente en I.D.A., en 1971, alejándose de la tarea docente que no retomará hasta muchos años después. Lo que queda, parafraseando a Adorno, es una idea indefinida que pronto tomará una concreción inesperada: *hay que continuar...*



## 2. El tiempo del autor o sobre cómo escapar de la historieta sin salir de ella (1971 – 1980)

### 2.1 Haedo-Europa, ida y vuelta.

Breccia comenzó la nueva década renunciando a aquello que lo había sustentado como trabajador – las ilustraciones para *Billiken*, donde la experimentación se volvió insostenible; y su rol docente en el I.D.A. que terminó como experiencia institucional –, y estos cambios en su situación lo devolvieron al circuito internacional del cual nunca se había retirado del todo pero al que en este caso regresaría imbuido por un carácter autoral desconocido anteriormente.

Es en este punto donde la Bienal del Di Tella se mostró como el espacio para la construcción de la figura del autor de historieta, al inaugurar líneas de comunicación con los nuevos circuitos europeos donde también nuevas generaciones de dibujantes y guionistas estaban desarrollándose bajo otras perspectivas y posibilidades editoriales y críticas. Podemos situar esos nuevos circuitos europeos desde la triangulación España-Italia-Francia.

Para el caso español, fue importante la presencia de Luis Gasca en la Bienal, quien entró en contacto con la obra de Breccia y llevó muestras de *Mort Cinder* a España, las cuales serían recibidas como toda una revelación por una generación que estaba comenzando a despertar del largo letargo franquista. La idolatría hacia Breccia haría que una obra que ya llevaba más de una década sin publicarse apareciera en revistas del *destape* como *Blue Jeans* (1977-1979) y *Rambla* (1982-1985), visiblemente distinta al registro *guarro* y salvaje de las historietas que compartían espacio con *Mort Cinder*, devenida entonces en obra de culto reivindicada por jóvenes que incluían a Breccia y sus obras dentro de un panteón *pop* junto a otras obras y autores donde cabían tanto los clásicos hollywoodenses como los relatos góticos, las películas clase B, el nuevo cómic norteamericano y francés, etc.

El caso italiano se definió desde su doble dimensión como centro editor y crítico, fusionando la posibilidad de publicación con el deseo de experimentación durante alrededor de dos décadas – si tomamos el período que va de fines de 1960 hasta fines de 1980 –, desde dentro de un esquema mucho más tradicional y conservador que se mantiene hasta el día de hoy. En esa tríada, Italia ocupó el centro desde una posición intermedia entre las reediciones en español y las posteriores reapropiaciones francesas que culminarían por terminar asumiendo el rol crítico/editor desde una perspectiva particular, heredera consciente de una tradición fundacional de la historieta. Como habíamos señalado antes, fue la concepción francesa la que construyó y

posibilitó pensar en un *auteur*. De Santis lo proponía a través del desarrollo editorial francés con tres títulos claves:

En los años ‘70, en Francia [...] comenzó a hablarse de “cómic de autor”, para oponerlo a la historieta tradicional. Este concepto provenía directamente del “cine de autor”, expresión que había coincidido con la *nouvelle vague* francesa. En cierto sentido, el “autor” nació con el público adulto. La figura del autor de cómic ya existía, desde luego, pero con otros rasgos, y tenía en la consagración popular su único logro [...] Ya no se lo veía como el depositario de un saber específico – la técnica – o de un talento en particular, sino como el hombre capaz de explorar en su interior y regresar con imágenes. (1998: 18)

Ese traspaso desde un artesano industrial hacia una figura autoral puede ser rastreado en Breccia como una asunción progresiva que implicó un proceso de ruptura y, en un sentido que conviene desarrollar, de re-masculinización de la tarea del dibujante. Esta tensión, por cierto, no era una bizarría exclusiva de este autor en particular o de la historieta en general, sino un fenómeno implícito y constitutivo de las tensiones divisorias que conformaron la Modernidad, y que conviene retomar para comprender mejor y redimensionar los cambios que comenzaron a operarse desde fines de los ‘60s en adelante.

Permitámonos resituarnos en aquel año de 1972, en el contexto argentino donde Breccia había tomado un trabajo por encargo para el *Corriere dei Ragazzi*, hasta aquel momento a cargo del dibujante argentino Jorge Moliterni: *La Escuadra Zenith* (*Squadra Zenith*, conocido en Francia como *Nø G u e c f t g*). “Eso suponía qcontinuar con los trabajos para las publicaciones infantiles europeas, pero en este caso además retornando a la historieta más convencional de aventuras.

El contacto italiano que hasta ese momento se hacía a través de Eurostudio, la empresa de los hermanos D’Ami, cambiaría al entrar en contacto con el editor e ilustrador italiano Marcelo Ravoni cuyo plan era publicar en algunas nuevas revistas italianas que pretendían plantear formas más ambiciosas y exploratorias para el lenguaje historietístico a través de su agencia, Quipos.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> “A mí me va a ver a IDA una señora alta, muy elegante [Coleta Gorla, esposa de Ravoni], que viene a decirme que tiene interés de llevar a Europa historietas mías [...] ella viene por indicación de Quino y Oski [...] Entonces yo le doy *El Eternauta* completo y *Mort Cinder* completo [...] No le pido recibo ni le pido nada. Porque a mí en aquel entonces esas cosas no me interesaban para nada. Y pasan meses [...] le hablo a Quino y él me dice [...] que ya había noticias muy buenas, que una revista muy importante había comprado mi trabajo allá en Italia. Y yo me acuerdo que vine acá, que estábamos haciendo un pollo con Norberto [Buscaglia], ahí afuera en una parrillita, y le dije: “Ahora voy a empezar a jugar en primera”. No me olvido nunca de eso: “Voy a empezar a jugar en primera” [...] La historieta era *El Eternauta* y esa revista era *Linus*...”. (Sasturain, 2013: 148-150)

Poco después, *Mort Cinder* salía publicado en la revista *Il Mago*, de Arnoldo Mondadori Editore, y *El Eternauta* salía publicado en *Linus*, de la editorial Milano Libri, dos de los títulos claves en la reinención de la historieta europea y mundial y grandes contribuyentes a la construcción de la figura autoral.

El “boom Breccia” del que se hablaba era, de hecho, promovido por Piero Zanotto, aquel representante italiano en la Bienal. Pero antes de proseguir hacia la nueva fase autoral de Breccia, interesa desarrollar el punto anunciado al comienzo: la recuperación de un valor de fuerza y masculinidad para aquella tarea que parecía siempre sometida a un valor reproductivo e imitativo. En esa declaración del dibujante, “jugar en primera”, la metáfora futbolística adquiere, desde su origen cultural, tanto una dimensión de ascenso social y económico como refuerzo de los valores de un hombre que ha triunfado.

Recordemos que aquella tensión latente entre los mundos de la imagen y la palabra había llegado a un punto de no retorno a partir de la reivindicación gráfica antes que narrativa de la historieta, tal como había sido propuesta desde eventos como los de la Bienal del Di Tella o el Louvre. A su vez, aquello era el resultado del impacto producido por el arte *pop*, con Lichtenstein como el gran hacedor del efecto historietístico desde la plástica, en su recorte y redimensionamiento de las viñetas. Beaty ha señalado algo sumamente interesante respecto a la figura del artista como una sobre la cual se ha desplegado el *resentimiento* de los historietistas:

El resentimiento de la industria del cómic es una respuesta al proceso de legitimación institucional que ha defendido la obra de Lichtenstein como la de un salvador masculinizado de la cultura comercial, al mismo tiempo que desestima como sentimental y feminizada a la importación cultural y estética de las formas populares. (2012: 67-68)

Este notable fenómeno era, a su vez, la contracara del mundo artístico que veía en el *pop* el riesgo de la entrada de esa reproductibilidad femenina a lo que había sido tradicionalmente el campo del artista como una figura exclusivamente masculina; el artista *es* un hombre. De ahí la inquietud de Romero Brest y el registro más cercano al informalismo y al expresionismo de Breccia, allí donde el artista dejaba sus marcas, trabajaba con la materia haciendo patente ese combate en la obra.

Claro que esa dicotomía masculino/femenino estaba íntimamente entrelazada con la división alto/bajo, aquello que separaba al dibujo de la pintura pero también de la literatura. Y es en este giro de las jerarquías y los roles donde conviene encuadrar el malestar de Oesterheld en su disputa con Pratt – quien se había apropiado del Sargento Kirk sin acreditar al guionista– o Breccia, quien recordaba que Zanotto, al haber omitido el papel de Oesterheld en la primera aparición italiana de *El Eternauta*, le quitó la porción autoral al dibujante: “[...] dice que la historieta no es toda mía, que el argumento es de Oesterheld. Casi me da una puñalada. Pero fueron ellos los que se olvidaron de ponerlo, porque yo nunca silencié el nombre de Héctor” (Sasturain, 2013: 150).

Oesterheld, por su parte, advertía sobre esa característica de los dibujantes de “apropiarse” de aquello que no les pertenecía. Es interesante rever lo que el mismo guionista afirmaba para *Dibujantes*, cuando la palabra aún podía sostener su dominio por sobre la imagen:

Un personaje de historieta [...] es creación de un obrero intelectual cuyo nombre por lo común suele mantenerse en la penumbra [...] es el argumentista o guionista [...] El dibujo de una historieta podrá ser perfecto, pero si el personaje no tiene vida, si el argumentista no ha sabido darle fuerza ni originalidad, la historieta estará perdida de antemano. En cambio, si el dibujo es pobre, mediocre, pero el personaje tiene valor de tal, la historieta toda puede salvarse. (Saccomanno y Trillo, 1980: 124)

La estrategia discursiva del guionista es doblemente valiosa para indagar en nuestra hipótesis: fusiona en un mismo rol la idea del obrero con el de la originalidad, aquel sin el cual el trabajo indispensable de la creación estable, sólida y verdadera no puede ser sostenida obra alguna, ya que ésta quedaría reducida a la endeble tarea reproductora del dibujante el cual sólo puede justificarse trabajando sobre las bases dispuestas por el guionista. Lo productivo y lo original frente a lo doblemente reproductivo (como repetición e imitación).

Conviene recordar que Oesterheld había sido el primero en vender material de Frontera a Europa sin anunciar a los dibujantes, lo que implicó una afrenta que Pratt tomó particularmente mal. Pero es que, además de su falta ética, desde la perspectiva del guionista el propietario era él y no los dibujantes que ya habían cumplido su tarea reproductora. Las reproducciones que siguieran se harían sobre esa primera impresión, basada en las ideas “originales” de quien escribía, y no sobre los dibujos que estaban para ser sometidos a la reproductibilidad. Oscar Steimberg recuerda un antecedente de las épocas de la primera Bienal de Córdoba, justamente en ese año de 1972:

[...] en la relación entre Oesterheld y Breccia había un malentendido. Y que está bien, a veces los malentendidos funcionan a favor de la progresión. Una vez me dijo Oesterheld [...]: la colaboración entre dibujante y guionista era como un matrimonio donde el guionista tenía el rol masculino. ¡Podría haber elegido otra metáfora! Pero yo creo que en la práctica Breccia dejaba correr eso, porque lo que hace el dibujante se despega de lo que hace el otro. Entonces lo del rol masculino es una fantasía [...] (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo)

Era justamente aquello que Oesterheld había asumido como un lugar tranquilo lo que ahora se veía conmocionado por la inversión del rol: el autor era el dibujante. La creciente politización de su rol y su militancia desde su oficio fue la manera en la que el guionista pudo resignificar su tarea para mantenerla en un campo que le permitiera sostener la figura de creador original.

Breccia, a su vez, podía ahora encontrar un público que lo había convertido de manera tan inesperada como efectiva en un autor, al punto de ignorar por completo la figura de un creador desde lo textual, dado que la tarea gráfica ocupaba todo el espacio de atención y se llevaba todos los elogios. Teniendo en cuenta ese cambio de ambiente, de pronto Breccia se encontraba al otro lado del espejo de la hostilidad de los lectores de *Gente*. Scholes señalaba la subestimación del público también como factor en la división modernista frente a la modernidad de masas:

[...] La tendencia general de los manifiestos - y de las interpretaciones críticas que surgieron a su paso - fue definir el Modernismo como Alto, Experimental, y Difícil, mientras que ubicaban a los textos destinados directamente a los lectores como Bajos, Convencionales, y Ligeros - enteramente indignos de atención. Este posicionamiento del propio Modernismo generó a esos sujetos de la cultura intermedia (*middlebrows*), los críticos y profesores, que definieron sus roles como explicadores de los grandes textos del Modernismo. La exclusión del verdadero Medio generó este falso Medio, que los críticos complacientes han habitado durante un siglo más o menos. (2006: 275)<sup>79</sup>

En ese “malentendido” que señalaba Steimberg, se generaba la tensión dinámica que hacía funcionar dos perspectivas creativas y dos experiencias de vida tan disímiles como las

---

<sup>79</sup> Scholes también ha expuesto cómo el Modernismo, si bien amplió la posibilidad de participación de los géneros, se cuidó de mantener una división jerárquica entre lo femenino y lo masculino, entre hombres y mujeres. Huyssen notaba en la acusación de decadentismo cultural de Nietzsche contra el teatro: “[...] no es casualidad que el filósofo culpe a la teatralidad de la decadencia de la cultura. Después de todo, el teatro fue en la sociedad burguesa uno de los pocos espacios que permitieron a la mujer un lugar central en las artes, precisamente porque actuando era vista como imitadora y reproductiva, antes que como original y productiva. En el ataque de Nietzsche a lo que entiende como la feminización wagneriana de la música [...] [hay] una crítica extremadamente perspicaz de que el mecanismo de la cultura burguesa va acompañado por una exhibición de los prejuicios sexistas de esa cultura” (2006: 101-102).

de Breccia y Oesterheld. Sin embargo, lo que había terminado de desestabilizar definitivamente aquel matrimonio era la entrada de una perspectiva novedosa, proveniente de un nuevo público que no entraba en la ecuación. Las decisiones ya no estaban determinadas exclusivamente por las relaciones al interior del circuito productivo, es decir, entre guionistas, dibujantes y editores en los viejos términos. Ahora, al quedar el campo atravesado por los nuevos discursos críticos y especializados, el orden se había alterado.

La figura autoral aparecería en la industria cultural revistiendo “un carácter subsidiario”, dado que no dejaba de ser un asalariado cuya producción quedaba sujeto al criterio último de la empresa que pagaba por sus servicios (Getino, 1995: 84). Esto es básicamente correcto, siempre y cuando se mantenga en un contexto industrial. Pero como hemos visto, al decaer los límites editoriales en términos industriales, comenzaban a ensancharse los límites de lo posible para alguien que estuviera dispuesto a correr ciertos riesgos y tomar desafíos creativos.

La imposición editorial, en la Argentina de fines de la década de los ‘60s, se mantenía de manera paradójica y en contraposición a un estado de cosas tal como se estaban desarrollando en otros polos productivos, particularmente los europeos. Breccia coincidía con esos parámetros que él mismo, por otra parte, ignoraba aduciendo desinterés e ignorancia de su contexto. Sin embargo, es posible entrever que entre la Bienal del Di Tella y el *affaire Gente* algo le había advertido sobre la búsqueda de nuevas oportunidades. Getino menciona algo notable al respecto:

En contraposición a otros productos culturales [...] cada mercancía tiene un valor de uso ligado a la personalidad de o de los creadores o trabajadores culturales que la han concebido. El papel del industrial consiste, principalmente, en transformar un valor de uso único y aleatorio, en uno de cambio múltiple y efectivo. Por ello, se puede caracterizar la mercancía cultural desde un punto de vista económico por el carácter aleatorio de su valoración. No existe otro bien de consumo que obligue a los productores, como sucede en el caso de las industrias culturales, a realizar habitualmente numerosos ensayos para acertar (1995: 14).

El proyecto de *Gente* sin dudas puede ser encuadrado como un ensayo que presentaba una saga conocida ahora reactualizada por dos autores sobre cuyo renombre se sostenía el experimento. El límite – algo que la perspectiva de Getino pareciera no considerar, al menos para nuestro caso – estuvo dado menos por una cuestión económica que por una cuestión ideológica y política.

Por otra parte, la aparición de la revista *Skorpio*, de Ediciones Record - al mando del editor Alfredo Scutti - revelaría también los límites impuestos por la realidad económica

argentina y el proceso de reacomodamiento del capital a nivel internacional. La revista era una versión argentina de su par italiana para la cual el negocio editorial suponía pagar con moneda local ganando en moneda extranjera al vender el material a Italia – reeditado también a menudo en otros países -, sin pagar por ello a los historietistas.

Poco después de su aparición en 1974, las medidas económicas de corte neoliberal tomadas por el ministro de Economía, Celestino Rodríguez, en junio de 1975, vulneraron el poder adquisitivo y por lo tanto, las posibilidades de mantener un proyecto editorial se tornaban difíciles. El sector de las revistas periódicas volvería a presentar cifras negativas hasta fines de la década.<sup>80</sup>

Esta inestabilidad económica y por consecuencia editorial, sumada a la ausencia de un público particular como podía serlo el europeo, terminó por distanciar a Breccia de los circuitos locales para comenzar a trabajar casi exclusivamente, al menos en primera instancia, para editoriales italianas, y en menor medida, españolas y francesas. El hecho de su reconocimiento autoral por parte de un público especializado puede entenderse como manifestación de aquello que la década del '60 había anunciado: la fragmentación del público y su consiguiente especialización: “crece el número de títulos, lo cual no significa que se amplíe el volumen de la producción sino que se fragmenta el consumo” (Getino, 1995: 89).

Sería justamente la aparición de un público nuevo y receptivo al tipo de experimentación promovida desde trabajos como los de Breccia aquello que consolidaría el proceso que Masotta había anunciado desde el primer número de *LD*: un lector adulto, que en el caso europeo significó también intelectuales, críticos, aficionados, que se habían volcado a la tarea de construir el campo de la historieta, principalmente, desde su historización y la indagación de sus propiedades

---

<sup>80</sup> “En relación a las revistas, la Asociación Argentina de Editores de Revistas informaba en 1973 que el tiraje global anual era de 233,8 millones de ejemplares correspondiendo 97,6 millones a la Capital y 136,2 millones al interior, para un total de 337 títulos en circulación. Más de veinte títulos editados en Capital Federal imprimían una cifra superior a los 100 mil ejemplares por número. El promedio global de tiraje por número de revistas, según su género, era el siguiente: Mujer y hogar, 939 mil; Interés general, 647 mil; Historietas. 645 mil; Radio, cine y TV, 473 mil; Didáctica infantil, 366 mil, Deportes, 279 mil. Las cuatro principales editoriales eran, por un lado, Julio Korn y Atlántida, que producían unos 800 mil ejemplares cada una, según el tiraje total de los números publicados semanal o mensualmente; y por otro, Abril y Dante Quintero (historietas), con algo menos de 700 mil ejemplares cada una en sus publicaciones periódicas [...] Pese a que el número de títulos aumentó de 450 a 699 en 1979, la producción se redujo para ese mismo año a 92 millones, probando así una mayor segmentación en el consumo y una reducción gradual del mismo, como producto del deterioro socioeconómico de la mayor parte de la población” (Getino, 1995: 79).

lingüísticas e ideológicas. El punto de confluencia estuvo dado en la pequeña ciudad medieval de Lucca, en la Toscana, sobre el mar Tirreno, a partir de 1966.

La empresa iniciada por los italianos Romano Calisi y Rinaldo Traini - profesores en la Facultad de Pedagogía en la Universidad de Roma, en la cátedra de Luigi Volpicelli -, consolidaría año a año un espacio de reconocimiento mutuo entre críticos, guionistas, dibujantes y otros participantes del mundo historietístico de todo el mundo. El resultado serían los Salones de Lucca, donde se encontraban anualmente las diferentes generaciones y tradiciones de historietistas, y donde cada año le era otorgado a un autor el premio mayor: el Yellow Kid, la consagración que era a su vez la construcción simbólica de una línea que iba de Richard Felton Outcault como fundador de la historieta moderna hasta sus herederos en el presente, en lo que constituía una operación de reconocimiento de la fundación norteamericana del lenguaje y sus re-fundaciones en general europeas pero también sudamericanas.

En el proceso de validación cultural de la historieta, había – siguiendo a Beaty – dos opciones: la primera, el rechazo de los términos de la historia del arte del Modernismo y su reemplazo por “nuevas estándares estéticos que reconocieran la importancia y la vitalidad de las formas feminizadas de la cultura de masas” (Beaty, 2012: 99).

La segunda opción, aquella que se impuso al menos en un primer momento, fue la de reconvertir aquellos términos modernistas eligiendo algunas figuras para su elevación a la categoría de Autor, promoviendo un recorte según los estándares que habían condenado a la historieta en primer lugar.

Este mecanismo de defensa y legitimación fue una operación llevada a cabo por esos lectores que promovieron eventos como los de Lucca, que a su vez instalaron la división entre “maestros” y aquellos que eran *outsiders* o – momentáneamente – rechazados o no integrados al nuevo canon. Beaty lo explica así:

Al afirmar el nacimiento del autor en campos tales como el de la historieta, los aficionados invierten las jerarquías estéticas dominantes y problematizan los criterios de juicio que prevalecen en áreas como la academia. [...] Esta fijación con la autoría, en particular en el ámbito de la deslegitimada producción cultural de masas, enfatiza las relaciones afectivas y tiende a perpetuar la feminización del campo a los ojos de los académicos tradicionales. Los aficionados [...] operan desde una perspectiva que es feminizada en relación con los estilos preferidos por la academia, ya que justifican sus intereses sin desapego crítico ni distancia. (Beaty, 2012: 76)



El circuito europeo parecía desde un principio permeado por la interacción entre esos campos al punto de no poder distinguir en muchos casos claramente entre un especialista y un aficionado. Sin dudas, buena parte de ese reconocimiento igualitario provenía de los historietistas, pero de alguna manera aquello que había comenzado en la década anterior intentando instalar a la cultura popular como un objeto a ser tenido en cuenta por las instituciones de la alta cultura y el arte, ahora se habían transformado según su propia lógica en espacios autónomos donde los dibujantes y guionistas ya no eran tan sólo empleados de una maquinaria cultural, sino referentes en sí mismos, sin necesidad e incluso rechazando el combate por ser aceptados en los círculos superiores de las jerarquías culturales.<sup>81</sup>

El reconocimiento europeo de Breccia quedaría sellado con su entrada triunfal como ganador del premio del Jurado del 9.º Salón de Lucca, en noviembre de 1973. Sus dos obras más experimentales le habían valido el elogio de un jurado de pares donde se contaban Hugo Pratt, Luis Gasca, Víctor de la Fuente, Claude Moliterni, Álvaro de Moya, Rinaldo Traini y Jim Steranko; lo que es decir, representantes de las tres tradiciones – la europea, la norteamericana y la sudamericana –, provenientes de la historieta y la crítica:

[...] es cuando empiezo a hacer *Los Mitos de Cthulhu* sin tener un editor fijo a la vista. Vi que se me abría ese mercado y empecé a trabajar para ese mercado [...] se me abre todo un panorama y yo me convierto no en un asalariado, sino en un profesional que le dedica el tiempo que le es necesario. Que empiezo a sentir el gozo de dibujar de otra manera (Sasturain, 2013: 151-152).

Será a partir de 1973 cuando, al cambiar la ecuación, toda su obra comenzará a ser resignificada al punto de resituar a Breccia en una posición en la que no había estado antes, y que ahora debía justificar: ser un autor. Por supuesto, su posición siempre oscilará entre la aceptación de dicho desafío y su insistencia en ser considerado nada más que un “laburante”. La estrategia discursiva de Breccia puede entonces, teniendo en cuenta lo tratado anteriormente, ser interpretada como un intento por sostener y profundizar ese carácter masculino de quien no se

---

<sup>81</sup> El hecho que las entrevistas sigan siendo parte importante para la reconstrucción de lazos a menudo informales, cuyo asentamiento no ha sido fijado en general por aproximaciones formales; así como también las críticas, revisiones y compilaciones llevadas a cabo por aficionados, muestra de qué manera eso se ha convertido en una masa crítica a ser explorada y explotada desde una aproximación académica, operación que no deja de sostenerse sobre ciertas tensiones constitutivas de esa relación entre dos campos y dos mundos que comparten autores y que a su vez han construido sus discursos legitimadores desde características y necesidades interpretativas disímiles. Esta misma tesis puede servir de ejemplo, sin ir más lejos, como testimonio de las posibilidades de estos entrecruzamientos y de los riesgos que ello conlleva.

conmueve ante los halagos – pero quien descubre “el gozo de dibujar de otra manera” -, que señala su pasado proletario en el barrio pobre y mantiene su domicilio en Haedo – pero viaja a Europa regularmente -, el que retruca las presunciones de sus entrevistadores – pero no rechaza ser entrevistado, alimentando la leyenda -. Vale la pena concluir con la reconstrucción de su consagración en Lucca, en diálogo con Sasturain:

SASTURAIN: [...] ¿qué pasó en Lucca 73?

BRECCIA: Ah...En Lucca 73 me dieron un premio...

SASTURAIN: [...] Te dieron el premio más importante, creado especialmente para vos.

BRECCIA: No...Ese año...Yo no sé...Ese año se crea el premio dedicado a una vida en el *fumetto*. Premio a la...

SASTURAIN: A la trayectoria...

BRECCIA: A la tenacidad.

(Sasturain, 2013: 158)

## 2.2 Los *Mitos de Cthulhu*, la historieta imposible.

*Me di cuenta pronto de que el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft, de manera que comencé a experimentar con nuevas técnicas, como el monotipo o el collage. Estos monstruos informes, semejantes a los que había dibujado en El Eternauta, están hechos así porque no quería ofrecer al lector únicamente mi propia visión; también quería que cada lector añadiese algo suyo, que utilizara la base que yo le proporcionaba para vestirla de sus propios temores, de su propio miedo.*  
Alberto Breccia, *Los Mitos de Cthulhu*.

Si seguimos el principio bajo el cual Breccia construyó la lógica del relato en su versión del universo de Lovecraft, debemos entender que no estamos leyendo una historieta. O mejor dicho: lo que estamos leyendo nos traslada a esos mundos indescriptibles por fuerza de las *nuevas técnicas*: collage, monotipia, etc.; y no por el *género narrativo* como restricción del relato. Es decir, Breccia renunciaría a la historieta para quedarse con la técnica plástica.

Sin embargo, *Los Mitos de Cthulhu* son leídos como historieta, y es justamente por eso que causan su impacto disruptivo sobre el lector, cuya mirada debe des-aprender para enfrentarse al desafío de Breccia/Lovecraft: leer lo ilegible. Breccia había aceptado primero él mismo el desafío, y es que para contar lo que se quiere contar, la historieta – tal como se había hecho hasta ese momento – debía morir.

Pero si la historieta moría, no lo hacía como lenguaje, sino como constricción del lenguaje (“el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft”). Debe entenderse que esos *medios tradicionales* significaban, para un trabajador industrial, los géneros. La historieta no podía ser *otra cosa* que un relato genérico:

La historieta, esa menesterosa feria de maravillas, suele opacarse también, como la literatura, por la vía de la repetición, de la simplificación, del empobrecimiento cuidadoso; convirtiéndose en soporte prescindible del relato. En esos casos, la historieta tampoco «deja ver»; podría hacerlo – y a veces lo ha hecho – en una instancia abismal, sacudida por su intransferible redoble de textos e imágenes...pero ningún género, ninguna práctica, da garantías. (Steimberg, 2013a: 21).

El desgarramiento de Breccia era el de un autor que no podía funcionar por fuera de la maquinaria. Y se expresaba, buscando una salida, en la ruptura literal de la página: en 1967, *Richard Long* fue el breve estallido antes de la tempestad. Después del prolegómeno *Vida del*

*Che Guevara/El Eternauta*, del desencanto con la situación editorial en Argentina y con el camino de su compañero Héctor Oesterheld políticamente radicalizado, Breccia escapaba y regresaba a sí mismo entre Europa y Haedo. Y en esos traslados – como el tren en el que descubrió a Lovecraft – reconstruyó con los pedazos de la experiencia y el trabajo acumulados un relato autoral imposible: ¿cómo contar aquello que no puede, por definición, ser contado?

El primer planteo que se plantea al encarar a este autor [H. P. Lovecraft] consiste en la casi irreductibilidad a imágenes de sus descripciones, articuladas con el lenguaje particularmente lírico, que remite al lector a medios tan ancestrales como intangibles. El segundo obstáculo es cómo estructurar una narración sin someterla a contaminaciones literarias, en sintetizar y condensar el horror lovecraftiano en una ilustración que albergue las manieristas elaboraciones de sus fantasmas y pesadillas [...] Aquí Breccia da un paso más: descompone el relato historietístico y lo lleva, exasperadamente, hasta el límite de sus potencialidades expresivas, enfrentándolo a los códigos de compaginación fílmica, transportándolo a ese territorio incestuoso donde la historieta y el cine se emparentan nutriéndose recíprocamente.” (Saccomanno y Trillo, 1980: 146).

Breccia evidenció desde el primer momento que eso que se leía era una construcción material del relato. Las imágenes oscilan entre cuerpos sugeridos, apenas bocetados, las manchas de tinta corroídas, el collage salvaje que enfrenta registros gráficos no sólo diferentes sino opuestos – incluyendo el texto -. El juego consistía en poner en tensión los dos estilos en pugna durante buena parte del siglo XX: realismo y abstracción. Y en esa tensión debe leerse la lógica de funcionamiento del universo lovecraftiano: el riesgo constante de perder la razón frente al horror para el que no hay palabras, la gran mancha negra donde lo arcano recupera la memoria y el poder.

En “La Sombra sobre Innsmouth”, la primera historieta en la serie de *Los Mitos de Cthulhu*, basta una línea negra para definir las fronteras entre la razón y la locura que amenaza desde entonces a un protagonista aún ignorante de su destino. La división se hace patente a medida que el relato avanza, todo existe en ese limbo híbrido (Fig. 58). La ciudad es un reflejo distorsionado de sí misma, donde la mancha convive enfrentada a la fotografía. Las dos parecen casas, pero ninguna lo es. Y en el medio, una calle por donde pasa el protagonista, habitante de ambos mundos, como los lectores que saltan de panel en panel traspasando el vacío que hay entre ellos.

Breccia construyó los paneles y las páginas de manera tal que refinaba lo que era brutal, y lo descubrimos fascinados: ese mundo está construido precariamente. Son sólo pedazos

intentando imponerse, un caos que amenaza la estabilidad de la coherencia gráfica y que *es* el relato al mismo tiempo (Fig. 59). Palabras e imágenes – unas impronunciables, otras indescriptibles – sólo pueden aparecer como jirones que no encajan, en todo caso que alcanzan para cubrir un vacío sobre el que siempre amenaza el horror. Justamente, el más allá temible es el fin del relato por su imposibilidad de continuar.

Hay una tradición nacida con la modernidad: el relato del lado oscuro del progreso. “El sueño de la razón produce monstruos” es la pasmosa constatación que la Modernidad se sostiene sobre la represión de una barbarie que amenaza con desatarse, volviendo a lo primordial. La mención a la obra de Francisco de Goya y Lucientes no es arbitraria: habita en la obra de Breccia cuando se retratan las criaturas voladoras venidas de alguna profundidad (Fig. 60), en las escenas de aquelarres que Breccia transforma en coreografías de muerte, remitiendo acaso también al cine de Eisenstein (Fig. 61). Al igual que Lovecraft, hubo de inventarse un nuevo lenguaje que destruyera el conocido, que posibilitara el acceso a una experiencia estética radicalmente distinta.

Esta operación por parte de Breccia comenzó haciendo un uso tan brutal como refinado del collage. Esas piezas desgarradas antes que recortadas, evidencian que desde un principio el relato total no es posible, y por lo tanto no es comprobable más allá del testimonio demencial expuesto en esos jirones de una razón impotente.

El mundo de pesadillas de Lovecraft fue utilizado por Breccia para transportar sus propias inquietudes como narrador en el límite de una experiencia narrativa - la de la historieta -, pero también la de un siglo que había visto el ascenso de la técnica como solución y desastre. Éste era el espejo en que se miraba la obra: ¿cómo definir qué es real y qué no lo es, y cómo dar testimonio de esa búsqueda? Michel Foucault señalaba lo siguiente respecto a los collages de Max Ernst:

[...] esos collages o reproducciones que captan la forma recortada de las letras en fragmentos de objetos; se trata más bien del entrecruzamiento en un mismo tejido del sistema de la representación por semejanza y de la referencia por los signos. Lo cual supone que se encuentran en un espacio distinto al del cuadro. (2002: 102)

Para el segundo episodio (“La cosa en el umbral”), segunda colaboración con Norberto Buscaglia (profesor de letras y esposo de Cristina Breccia) la ruptura se hacía evidente: la técnica cambió hacia el monotipo y los textos fueron devueltos a la realidad clásica del cartucho. De esta manera, sólo parece evidenciarse la distancia entre aquello que el relato textual (nos) cuenta y la manera en que la realidad se diluye en esos grises estallados, se hace y se deshace de una página

a la otra de manera que la *semejanza* y la *referencia* quedan anuladas – en diálogo con sus antecedentes ahora llevados al extremo - (Fig. 62).

Es justamente por eso que el texto debía mantenerse más rígidamente que en el ejemplo anterior: era el ancla que ataba un significado a esas imágenes que ya no podían referir a nada más que a sí mismas. Sin embargo, Breccia suele dejar delineadas las siluetas de los cuerpos casi perdidos en las tinieblas de la tinta como evidencia que allí existen testigos que corresponden a otra percepción de lo real.

Fue con *Cthulhu* que Breccia construyó un mundo donde nada era representable, sino “de aquello que, no pudiendo presentarse, sin embargo se presenta” (Martínez, 2009: 30). El uso del expresionismo abstracto le permitía romper con los esquematismos de la historieta y del relato lovecraftiano, sin por eso renunciar a la narrativa gráfica (el síntoma de Breccia durante toda su obra: llevar a la historieta hacia sus extremos, expandiéndola en su intento de destrucción). El límite estaba dado por el peso de la palabra y su desencajamiento del plano expresionista. La historieta no podía escapar de sí misma porque Breccia nunca terminaba de renunciar a hacerla.

Es así que *Los Mitos de Cthulhu*, que habían convocado la imaginación y la necesidad de Breccia por trasladarlos a la historieta antes incluso de comenzar con *Mort Cinder*, permitieron al dibujante - siquiera de manera intuitiva – indagar en el lenguaje extremando la insalvable diferencia entre las dimensiones de la palabra y la imagen justamente desde los relatos de Lovecraft, que provocan la sensación repulsiva del enfrentamiento con aquello que no puede ser interpretado desde ninguna de esas dimensiones. En el caso de la historieta, su *entremedio* permitía justamente aproximarse de esa manera a aquello que era, en principio, imposible. O en las palabras de Sasturain, “Es historieta. Pero lo es en el otro extremo” (2013: 258).<sup>82</sup>

Por otra parte, el texto – contralor tradicional de la historieta – nunca fue descartado, sino que al incluirse – mediante un guionista – fue confrontado en el mismo plano de la página donde toma forma su existencia, imponiendo el sentido de lo que se lee. Ahí donde la palabra no tiene lugar, el dibujo continúa su camino, aunque el precio sea evidenciar – literal y materialmente - el vacío que subyace a toda estructura narrativa (Fig. 63). Aquí lo arcano remitía

---

<sup>82</sup> Steimberg acertaba al decir, y no sin gracia: “Y es por algo así que la historieta es un gran lenguaje. Porque 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 buscó a Lovecraft y a Poe”. (Steimberg, 2013: 375)

no sólo a una interpretación en ese universo ficcional, sino a la misma posibilidad y acción de contar: era la suma de una serie infinita de relatos cuyo origen es reescrito cada vez que vuelven a ser contados.

*N q u " Ofiteonq* ~~con~~struidos desde aquello mismo que repugnaba a Lovecraft: la hibridación. El horror gótico – creado a fines del siglo XVIII en Inglaterra desde los relatos de Horace Walpole - surgía justamente en el momento mismo en que la Revolución Industrial se consolidaba, y de esta manera se convertía en una búsqueda por lo perdido, lo arcano, lo pagano y lo desconocido. Es un género de las ruinas sobre las que se construyen relatos míticos. Podemos entender este período de la obra de Breccia como una construida en base a las ruinas de un lenguaje que había dejado la debacle industrial, y que el mismo autor se proponía destruir creativamente hablando, incluso cuando el resultado del experimento no estuviera del todo claro.

Breccia retomó desde el lenguaje de la historieta una de las grandes cuestiones para el arte del siglo XX: ¿cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo construir un relato desde los fragmentos? Lo hizo desde los intersticios que esa cultura le había dejado a la historieta, y esa hibridez le permitió evitar el obstáculo de la división entre las artes, entre la imagen y la palabra, entre el leer y el mirar, entre lo alto y lo bajo, más allá del *linde*. La historieta vehiculiza experiencias estéticas particulares en un medio masivo, y el cambio de esta perspectiva se dio al mismo tiempo que el género era desechado y el lenguaje era reivindicado desde la técnica.

Lo industrial y lo artesanal volvían a encontrarse en la actitud proletaria en cada página de Breccia. *Lo sucio y lo sublime*, el entretenimiento recuperado como actitud fundamental para la supervivencia de aquellos que leen<sup>83</sup>. Breccia utilizó toda su experiencia como trabajador industrial para expandir las posibilidades de una forma particular de leer, y por lo tanto, de potenciar en cada lector esa lectura radical en la experiencia estética misma que supone leer una historieta.

Situado históricamente, el *giro autoral* que la historieta experimentó en la década de 1960 permitió a Breccia consolidarse como autor reconocido en Europa a principios de la década siguiente en el mismo momento que comenzaba a construirse la figura de un *autor de historieta*,

---

<sup>83</sup> Thierry Groensteen ha afirmado recientemente que “el trabajo de Breccia era eminentemente táctil, era un artesano que enfrentaba materiales muy concretos (y a veces muy sucios). No creo que le hubiera gustado la herramienta informática, capaz de imitar todas las técnicas gráficas pero de un modo desencarnado y falso.” *Alberto Breccia, 20 ans après : entretien avec Thierry Groensteen*, en Alberto-Breccia.net: <http://www.alberto-breccia.net/breccia-20-ans-apres-entretien-thierry-groensteen/>

y cuyo devenir estuvo ligado a la conciencia adquirida por los historietistas del lenguaje desde el que contaban; de ser ellos mismos sujetos de una sociedad de masas que había cambiado sus parámetros a probar los límites de la producción del relato de la industria cultural.

*Cthulhu* es un manifiesto constituido desde la tensión que ese momento presentaba: ¿para quién producir, por qué y para qué? Es interesante cómo Breccia apelaba al papel del lector como constructor final del relato, y al mismo tiempo renegaba de la masividad potencial de su propia obra<sup>84</sup>; utilizaba los recursos del expresionismo plástico pero negaba la *artisticidad* de su obra y la del historietista en general<sup>85</sup>; dificultaba la reproductibilidad de su producto, devolviéndole cierta *aura* a aquello que de todas formas seguía siendo una historieta:

Su programa estético lo llevó a desarrollar una sensibilidad en la que concentró los opuestos: el gusto del público y las disposiciones del artista; la necesidad y la virtud. Estableciendo una distinción entre producción restringida y amplia, establece una frontera entre lo que es arte y lo que no lo es, y busca despegarse de su herencia [...] (Vazquez, 2010: 124).

Y concluía afirmando: “Los dibujantes que me gustan a mí no son historietistas” (citado en Vazquez, 2010: 124.). La obra, escindida, no puede escapar de sí misma, sólo multiplicarse mientras su autor la encauzaba acelerando el estallido. Desde esas esquirlas, la historieta era liberada de la literatura y también de sí misma. Walter Benjamin hablaba de la ambivalencia de la barbarie: la de la guerra y la destrucción que habían empobrecido la posibilidad de relatar y transferir la experiencia. El nuevo mundo arrasado por la técnica que lo había inaugurado exigía una respuesta a esa destrucción mediante la reinención del relato, volviéndose a lo primordial, “sobreviviendo a la cultura”:

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables

---

<sup>84</sup> “[...] he tenido que recurrir a técnicas que no son muy habituales, no con el afán de aparecer original, sino porque si no, no puedo expresarme, pero o dibujo como lo hago y al que le guste mi dibujo que lo compre, o no dibujo; no me interesa si mi trabajo necesita seis películas y cuesta dos millones de pesos el reproducirlo. Ya aparecerá el editor, aparece para cada obra...” (1973: 4-7).

<sup>85</sup> “El dibujante se cree un intelectual y no sabe que es un trabajador. Yo admiro mucho más y respeto mucho más a un plomero que va a casa a cambiarme el grifo y me dice «mire usted esto vale 5.000 pesos y si no le gusta llame a otro». Y yo le digo, sí señor, cámbiame el grifo por favor. A un dibujante lo llaman de una editorial, lo hacen esperar cinco días, le pagan cuando quieren y lo basurean, y el dibujante se aguanta, porque está en el nivel del intelectual, el hombre que no discute precios. Pero el dibujante ha de ser un trabajador en el momento de los precios, después será artista.” (1973: 55-56).



que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores (1998: 173).

Esta idea de un retorno a lo arcaico, a lo barbárico, era una de las cuestiones que también cruzaban la cultura occidental europea y que había sido incorporado a sus sistemas de representación tempranamente de manera sensacionalista, como aquellas ilustraciones que acompañaban las crónicas de la conquista de América, y posteriormente el descubrimiento y fascinación con las artes del lejano oriente y del África. Las vanguardias del siglo XIX y principios del XX habían incorporado ciertos esquemas del llamado “arte primitivo” como manera de indagar en las posibilidades sintéticas del arte, siendo acaso el expresionismo abstracto su punto culminante, pero también las maneras de distorsionar la representación realista como hizo el cubismo, o pintores como Francis Bacon.

Las vanguardias habían demostrado la interiorización de esa conflictividad, ya fuera como presagio del desastre porvenir – el Futurismo y su sacralización de la guerra –, ya fuera como el sinsentido de las bases civilizatorias – el Dadaísmo como máxima expresión de ruptura hasta el punto de la autodestrucción -. Adorno hablaba sobre cómo “[...] tras el hundimiento de la belleza formal, sólo quedaba la idea de lo sublime” (1984: 259), y esto fue notablemente transfundido no solo hacia el campo del arte sino también y particularmente hacia la cultura popular, donde hubo un retorno a las fantasías épicas y ultraterrenas y simultáneamente la creación de un ideario fantacientífico que oscilaba entre la utopía tecnológica y el desastre provocado por una humanidad inevitablemente fallida en el uso de sus herramientas tecnificadas.

Así fue que Lovecraft – un amante de la Inglaterra arcaica en un sentido más poético que real – encontró lugar con sus relatos de horrores inenarrables y de fantasías oníricas en mundos olvidados y perdidos en revistas *pulp* de las décadas de 1920 y 1930, tales como *Weird Tales*, junto a Robert E. Howard – creador de *Kull de la Atlántida* y *Conan el Bárbaro* -, Clark Ashton Smith, Theodore Sturgeon e incluso un joven Tennessee Williams, entre otros.

El campo de la industria cultural estaba cruzado por esas mismas tensiones que fueron tratadas con una estrategia diferente a la del campo artístico, en el sentido en que debían componerse narraciones que pudieran retomar todos esos tópicos del miedo y el horror ante el fin del quiebre civilizatorio, y proyectarlo en diferentes direcciones, tanto hacia los pasados imaginados y fantásticos como hacia futuros llenos de promesas y amenazas cósmicas. Adorno

encontraba en lo *sublime* kantiano el origen de las revoluciones y de los cambios sociales que alcanzaron un extremo en esa división impuesta por la barbarie tecnificada:

La espiritualidad estética desde siempre se ha entendido con lo *fauve*, con lo salvaje, que con lo ya ocupado culturalmente. La obra de arte en sí, como algo espiritualizado, se convierte en eso que se le concedía como afecto sobre otro espíritu, como *katharsis*, se convierte en sublimación de la naturaleza. Lo sublime que Kant reservó a la naturaleza se convirtió tras él en un constitutivo histórico del arte mismo. Lo sublime traza la línea de demarcación respecto a lo que después se llamó industria del arte. (Adorno, 1984: 259)

La experiencia encontró, como lo exigía Benjamin, nuevas formas de ser contada. El precio fue el sacrificio de la historieta como género para revelarla como lenguaje. El umbral donde el horror había detenido a Lovecraft encontró en Breccia su relator. Y si esto fue posible, se debió al grado de maduración artística experimentado por Breccia que le permitió asumir lo que en aquel momento fue – nuevamente – un salto al vacío, en un contexto donde el quiebre de ciertos límites hacia el interior de la industria cultural había abierto los espacios necesarios para dicha experimentación y dicho riesgo.

Es interesante volver sobre lo que afirmaba Breccia: la actitud de la que partió era artística en el sentido en que no presentaba su aproximación a los relatos de Lovecraft como un trabajo vendible sino antes bien surgiendo de un impulso salvaje, como notaba Adorno, aquello que está en la génesis de una necesidad de ruptura y de una intuición correcta sobre cómo profundizar los límites de lo representable en un medio como la historieta.

Al mismo tiempo, si sólo nos quedáramos con estas interpretaciones románticas no podríamos explicar qué posibilitó dicha aproximación, cuestión relacionada también con el contexto pero a una escala más profunda y de más larga duración: aquello que había permitido romper los límites del estilo y las definiciones estéticas – y morales – tajantes, llámese *posthistórico* o *postmoderno*, dichos términos dan una idea de aquello que continúa luego de la finalización de un proceso que todavía no puede ser nombrado de manera definitiva.

Como veremos, el problema del estilo en Breccia comenzaría a hacerse cada vez más presente en sus obras a partir de la continua suma de rupturas como resultado de una constante fuga hacia adelante, incluso dentro de una misma obra como *N q u " O d o n d e q n a* háy historia que se parezca a su antecesora ni a la que la sucede. Atengámonos a aquello que sostenía Bürger para construir su tesis sobre la vanguardia:

[...] reconstruir el proceso de creación artística como un proceso de elección racional entre los distintos procedimientos, a partir de los cuales la elección es acertada con vistas a lograr un efecto. Tal reconstrucción de la producción artística no sólo supone un grado relativamente alto de racionalidad en dicha producción, sino también supone que los medios artísticos están disponibles libremente [...] Pero mientras existe un estilo dominante, la categoría del medio artístico no es visible como una categoría general, porque sólo aparece como una especial. Un rasgo característico de los movimientos históricos de los movimientos de vanguardia es que no desarrollaron ningún estilo [...] Más bien, estos movimientos disolvieron la posibilidad de un estilo de época, al ponderar como principio la disponibilidad de los medios artísticos de épocas pretéritas. Sólo la disponibilidad universal convierte a la categoría de medio artístico en una categoría general. (Bürger, 2010: 25-26. Las cursivas pertenecen al original)

Así como la crítica y la ira vanguardista contra el mundo del arte había revelado al Arte justamente como un campo visto desde una cierta *totalidad*, una vez que esa integridad se hubo fragmentado; podríamos arriesgarnos a sostener que Breccia provocó una incisión – o mejor dicho, una *serie de incisiones* – desde aquello que Fellingner llamó “la reinención como estilo”, dentro de un campo que ahora podía mirar sobre cierta totalidad construida en retrospectiva – sus orígenes norteamericanos, eventualmente disputados; sus reinenciones europeas; sus ajustes o desajustes sudamericanos, etc. -.

Aquello que posibilitaba esa revelación era la utilización de todo ese *set* de herramientas ahora disponibles por sobre la necesidad del mantenimiento estilístico, de la economización de esfuerzos a favor de la productividad, de ese *algo más* material que era requerido como plusvalor de la novedad gráfica y del nuevo status ganado por la historieta en la industria cultural europea. O lo que es lo mismo: la manera en que Breccia podía sostener una posición autoral, anómala, admirada pero sin fundar una escuela, y a su vez ser reasimilado por el mercado que nunca lograba del todo ubicarlo cómodamente junto a las otras mercancías pero que no podía ignorarlo porque la misma lógica de la novedad constante y el flujo de bienes culturales se lo impedían. Breccia podía afirmar, tiempo después:

[El estilo] existe, pero lo que importa no es eso sino el concepto [...] Me repito en el concepto [...] Pero en la forma no. No es que trate intencionalmente de no parecerme; es que no me sale. [...] El concepto es que yo soy Breccia, yo estoy presente siempre en las variaciones de estilo o tratamiento. (Sasturain, 2013: 242)

La personalización de una labor, en principio y durante algún tiempo, despersonalizada, verificaba cuánto había cambiado la situación de la cultura de masas al momento en que esa misma aceptación del riesgo y el reconocimiento no eran meramente marginales ni extremas – aunque en algún punto siempre lo fueron y continúan siéndolo – sino que además era requeridas por las nuevas corrientes y circuitos dentro de la industria cultural.

Sin embargo, este proceso no necesariamente era vivido como algo enteramente positivo, al menos por ciertos sectores de la crítica. Román Gubern notaba con disgusto la intervención *snob* que había sido tan necesaria como inevitable a la hora de impulsar un cambio en los patrones estéticos de la historieta. Gubern se lamentaba doblemente: por un lado, el divorcio entre la masividad y las historietas; por el otro, la imposibilidad de indagar en el lenguaje y las obras según las viejas coordenadas que se veían ahora subvertidas a cada paso:

[...] la infracción de la norma se convierte en regla y surge imperiosa la tentación de efectuar nuevas codificaciones, pero que inmediatamente se verán quebradas por el próximo álbum de lujo, que propone una lectura aún más difícil todavía que el anterior. La consecuencia natural es la de que tales álbumes, cada vez más herméticos y de tirada muy limitada, encuentran casi única aceptación entre un reducido círculo de especialistas, críticos de comics y semiólogos [...] si recordamos algo tan obvio como que el lenguaje es un sistema destinado a facilitar – y no a entorpecer- la comunicación entre emisores y receptores [...] se verá que el saldo de la operación no puede estimarse como positivo. Lo que no significa, ciertamente, defender la renuncia a toda invención de lenguaje y pregonar el acatamiento a la rutina. (Gubern, 1972: 183)

Aquello que molestaba a Gubern en algún punto también afectaba conscientemente a Breccia, quien en esa utilización deliberada de las herramientas y estrategias artísticas había pasado de ser un trabajador asalariado y popular a un autor consagrado, quien si bien no podía renunciar a un salario sí podía negociarlo desde otra posición, por lo mismo integrándose a la nueva fragmentación que tenía su razón de ser en otro público alejado de los parámetros de aquella popularidad perdida.

Algunos años después, en 1980, el mismo Gubern oficiaría de presentador de la edición española de *Mort Cinder*, publicada por Editorial Lumen. Como en el texto de Benjamin, que comienza contando la historia de aquel viejo que en su lecho de muerte revelaba a los hijos que en la viña había un tesoro escondido y que sólo tenían que cavar, el campo de la historieta buscaba sus propios fundamentos y horizontes. El tesoro era, a fin de cuentas, la viña misma; el trabajo y no el oro.

### 2.3 Mataderos (siempre se vuelve al primer amor)

Un hombre llama a la puerta de una vidente, bruja de barrio pobre que ha tenido una visión terrible: su hijo Julio – un delincuente al que busca la policía - va a morir asesinado. Lo único que sabe del verdugo es que lleva el rostro marcado. El que acaba de entrar y escuchar la historia es un tal Daneri, personaje misterioso y oscuro, que oficia de detective en este encargo privado. Daneri debe impedir una muerte con apenas ese dato: detener al hombre de la cara marcada.

El detective se dispone a vigilar la guarida donde el hijo de la bruja se esconde. Finalmente, Julio sale junto con su novia. Caminan calles oscuras, que se adivinan frías, silenciosas – todo en la historieta es silencioso -. Daneri los sigue, alerta a la eventual aparición del asesino. La pareja se da cuenta que está siendo seguida, entonces el hijo de la bruja, sospechando que se trata de un policía, saca su arma y dispara. La bala roza el rostro de Daneri, quien automáticamente se defiende, disparando su arma también. Julio cae, abatido por su asesino a quien acaba de marcarle el rostro. La profecía se ha cumplido.

Daneri regresa a la bruja a devolverle el dinero por el trabajo que no pudo cumplir; la madre lo exculpa: “Usted solo fue mi brazo. Lo maté yo”. La figura del detective se aleja en un horizonte gris, lluvioso, caminando por la vereda de una calle de tierra de Mataderos que parece deshacerse hasta volverse un río turbulento. En una pared, interrumpida por el corte de la viñeta, leemos la consigna: “Por la liberación del pueblo”. Daneri sigue su camino, de espaldas a ella (Fig. 64).

En este primer episodio de *Un tal Daneri* – llamado, justamente, “Cara marcada” – está condensado todo el clima de la serie, que podríamos sintetizar con el término *fatalidad*.<sup>86</sup> En ese barrio cuyo nombre nunca es pronunciado, las vidas y las muertes son movimientos de una coreografía más grande. El eje, como es de esperarse, es Daneri. ¿Pero quién es éste hombre de cuya vida no sabemos nada, en un barrio sin nombre? Las explicaciones, aunque no definitivas,

---

<sup>86</sup> *Un tal Daneri* consiste de ocho episodios: “Cara marcada”, publicado en *Mengano* N.º 5 (1974); “El grima” y “El monstruo” en *Sancho* N.º 1 y 2 (1975); “Nélida” fue publicada como “Nélida de la noche” en la revista española *Troya* N.º 4 (Colectivo de la Historieta S.A, diciembre de 1977); “El bagre”, “El duelo”, “Ojo por ojo” y “Ojos dorados” publicados en *Breccia Negro* (Editorial Récord, 1978). Algunas de estas historias fueron publicadas en Argentina (*SuperHumor* N.º 2, Ediciones de la Urraca, diciembre de 1980), Italia (*Alter Alter* N.º 5, 7 y 8, Milano Libri, marzo, abril y agosto de 1979 respectivamente) y Francia (*Un certain Daneri*, Editiemme, febrero-marzo de 1978). La obra pudo ser finalmente compilada en su totalidad en la edición argentina de Doedytores en 2003.

ayudan a componer un cuadro más interesante. En principio, el barrio es el de Mataderos, como el mismo Breccia contó a Carlos Trillo – guionista de la serie – y Guillermo Saccomanno en una entrevista:

Mataderos era un barrio que se me fue metiendo muy adentro. Yo creo que en “Un tal Daneri” salió algo de lo que yo veía en esos años de juventud. Esos paredones de ladrillo, esas calles de barro, esas nubes que parecían estar al alcance de la mano de tan bajas. En Mataderos yo vi dos duelos criollos protagonizados por el Pampa Julio, un príncipe ranquel que se había hecho guapo. Uno de esos duelos, me acuerdo, era solo a planazos, y se iban rebanando de a poco. Sí, ese era el Mataderos de Daneri. (Sacomanno y Trillo, 1980: 148)

El recuento de su memoria, donde sitúa a Daneri, forma parte del mismo universo de Jorge Luis Borges: el arrabal, el guapo que es “capaz de no alzar la voz/y de jugarse la vida”, la frontera entre el campo y la ciudad habitada por indios y criollos, donde el orden moral de las cosas se desdibuja. Las coincidencias no terminan ahí, dado que por empezar, Breccia – y desde ya, Trillo – eran lectores de Borges como el mismo Breccia reconocía: “Leía a Borges en [el diario] *Crítica*. Que dirigía el Suplemento Cultural [...] Ahí publicó los textos de *Historia Universal de la Infamia*. Lo sigo leyendo y releendo hasta hoy” (Sasturain, 2013: 288). El mismo nombre de Daneri está tomado de Carlos Argentino Daneri, dueño de la casa donde se encuentra el *Aleph* del cuento de Borges, y que a su vez es un anagrama de Dante Alighieri.

Mataderos es el gran escenario donde todo sucede, donde esa moral no funciona como abstracción sino como ética de actos concretos, cuando los personajes deben enfrentarse con el cumplimiento de su rol hasta el final, con más o menos dignidad. Breccia desdibuja literalmente ese mundo para recomponerlo desde un gris que existe como frontera entre el blanco y el negro puros.

El entramado de ése mundo está hecho de retazos, como la memoria, donde se juntan el collage y el lápiz, la fotografía y los fondos apenas dibujados, los rostros a menudo indistinguibles, deformados, cortados por las líneas del destino y la vida que los han transformado en marionetas de un teatro feroz .

La pregunta subsiste: ¿quién es Daneri? Poco sabemos. Algo se intuye sobre un pasado policial, crímenes, algo que ha dejado a ese personaje en la nada misma, y cuyo modo de subsistencia es hacer de detective o de matón, dependiendo del caso, las circunstancias, y del

dinero. ¿Podría haber sido de otra manera en una sociedad que se debatía entre el héroe y el policía, el bandido y la autoridad? Trillo definía así al personaje de Daneri:

La Triple A estaba naciendo junto con Daneri [...] Él era un pesado, tal vez de pasados gobiernos militares, tal vez del primer peronismo. A lo mejor, pensamos alguna vez, era un cana retirado a la fuerza por haber matado a golpes a alguien. De detective tiene poco, es más bien un pesado con una suerte de moral. Algo así. (Trillo, 2003: 5)

El misterio de Daneri supera a sus propios autores, que podían especular sin saber exactamente quién era ese personaje. De alguna manera, éste encarnaba el pasado funesto de la violencia política argentina, la violencia estatal que encuentra sus ejecutores en hombres como Daneri. Es de ésta manera como Breccia y Trillo componen un policial negro en Argentina, de la única manera en que podía ser: el protagonista es al mismo tiempo un criminal y la autoridad, la representación estatal ahí donde el Estado pareciera estar ausente.

En el número uno de la revista *Sancho*, de abril de 1975, la nueva serie era presentada desde una entrevista conjunta al humorista Guillermo Mordillo. En su presentación (que pareciera ser una transcripción del guión escrito por Trillo, quien nunca aparece mencionado en la nota), se establecía que:

Daneri no es exactamente un detective privado. Es un ex policía que hizo alguna macana hace algunos años y le dieron de baja en la repartición [...] Aparentemente no tiene moral y sin embargo, en el fondo, es un moralista. Lo que pasa es que el Bien y el Mal nunca están delimitados por la ley. Y Daneri, cuando actúa, toma el lugar de la ley [...] Daneri está en la línea que separa dos mundos: por eso no pertenece a ninguno de los dos [...] “Va a domicilio” cuando lo llaman, como los reparadores de televisores y de cloacas”. (Breccia, 1975: 33)

Podemos sostener dos hipótesis respecto al contexto de producción de *Un tal Daneri*: la primera remite al momento editorial argentino que entre 1974 y 1975 había experimentado un ciclo de ascenso después de más de una década a la baja. La interrupción de este incipiente mejoramiento fue causa de la crisis político-económica del gobierno de Isabel Martínez que intentó por primera vez, siendo un gobierno popular peronista, medidas de recorte y ajuste del gasto público.

Si bien el gobierno se vio jaqueado por la resistencia interna de los sindicatos y la sociedad, las medidas económicas de corte neoliberal serían objetivo privilegiado por el gobierno de facto impuesto poco después, a través del Ministro de Economía Alfredo Martínez de Hoz,

quien fue también resistido pero tuvo la ventaja del apoyo de un sector militar y el poder ejercer esas medidas bajo una situación dictatorial.

Así, debe entenderse ese cambio de contexto editorial entre *Mengano* y *Sancho* – primero porque hubo un desacuerdo con lo que se había establecido para el pago de Breccia, luego por la situación económica -<sup>87</sup>, a su posterior y fragmentada publicación europea y argentina, en este último caso con la aparición clave de Record como agente editorial que además proponía recopilaciones en forma de tomos de tapa dura de clásicos como Salinas, de obras relativamente recientes como *Watami* de Oesterheld y Jorge Moliterni, y otras contemporáneas publicadas en *Skorpio* y recopiladas en ese formato. En esa coexistencia entre el formato revista y las ediciones en formato álbum – con sus diferencias de precio y calidad -, podemos verificar la instalación de aquella idea de Masotta de una historieta que pudiera ocupar un lugar en la biblioteca sin contradicciones.

Dentro de esa operación editorial, fueron claves las intervenciones de Trillo y Saccomanno quienes desde la sección *El club de la historieta* promovieron una canonización y una historización del campo historietístico, que tendría su síntesis en *Historia de la historieta argentina*, publicado en 1980 por Record. También aquí podemos constatar de alguna manera aquella llamada de Masotta por organizar y rescatar el corpus de esa parte de la cultura nacional y mundial, aunque con ciertas perspectivas político-ideológicas diferentes y con menos énfasis en las cuestiones formales del lenguaje.

Trillo era, además, jefe de redacción de *Mengano*, revista que junto a *Chaupinela* habían intentado suplir el vacío dejado por *Satiricón*, cancelada por orden del gobierno de Isabel Martínez en septiembre de 1974. Sin embargo, la revista se diluía en una serie de secciones de variedades que no lograba continuar con el estilo corrosivo de *Satiricón*, hecho que se vio reflejado en sus bajas ventas. Tanto *Mengano* como *Chaupinela* – llevada adelante por Andrés

---

<sup>87</sup> El desacuerdo del pago acordado con Breccia en un principio fue con el director de *Mengano*, Carlos Marcucci. La revista contaba con la participación de varias figuras del humor gráfico, como Alberto Bróccoli, Viuti, Roberto Fontanarrosa, Quino, Oski, Sanyu, Fati, Caloi, Serguei, Lorenzo Amengual, entre otros. Participaban también escritores y periodistas como Osvaldo Soriano, Jorge Halperín, Jorge Carnevale, Alejandro Dolina, entre otros. Una sección no acreditada se llamaba “Nafatalina. Algo del humor que leímos los argentinos”, donde se reconstruía algo del corpus del humor gráfico nacional e internacional. Es posible que la sección estuviera a cargo de Bróccoli y Trillo, quienes habían escrito para el CEAL “Las historietas”, “El humor gráfico” y “El humor escrito”. En este sentido, la presencia de Breccia era excepcional, ya que no había otra historieta en la revista. Al pie de la página de presentación se leía, con letra en fuente manuscrita: “En este número vuelve Breccia con una historieta para la historia”. La vuelta sería, como hemos visto, breve en cuanto a *Mengano* pero definitiva respecto a la historieta.



Cascioli, uno de los dos editores de *Satiricón* y posteriormente fundador de Ediciones de la Urraca y su revista insignia, *Hum*® - se vieron limitadas por el contexto represivo y no alcanzaron a sostenerse por demasiado tiempo.<sup>88</sup> El caso de *Sancho* fue aún más extraño: apenas duró esos dos números.

Esto nos lleva a la segunda hipótesis posible: en ésta primera colaboración entre Trillo y Breccia comenzó a componerse una sintonía particular que no dio nunca una obra extensa, sino más bien una serie de intervenciones en general basadas en la literatura, y donde se encontraron las diferentes formas del compromiso. Por un lado, un Trillo que era unos 20 años más joven que el dibujante, quien provenía del mundo publicitario y cuyos intereses eran también los del cine y la literatura. Está claro que la manera de intervención política de los guiones de Trillo correspondía más a ciertas estrategias de alegoría o metáfora, algo presente en Oesterheld, pero con una carga mucho más densa de ironía caustica que lo distanciaba de cierto utopismo oesterheldiano.

Por parte de Breccia, su momento plenamente experimental y renovado lo encontró con el interés por las innovaciones gráfico-narrativas como prioridad. Fue su contacto con Trillo el que eventualmente permitió darle un giro más político a la obra, montado e impulsado desde la radicalidad experimentadora de Breccia y favorecido en parte por el desinterés de las autoridades respecto a la historieta, la fragmentación de un público relativamente masivo pero no mayoritario, y finalmente la publicación europea como destino central que permitía poder tomar algunos riesgos teniendo en cuenta los contextos políticos y la censura activa y permanente en la Argentina.

Es así que los autores se permitieron una vuelta al género policial, pero hecho de manera tal que puede o bien leerse como una reconstrucción del Mataderos de Breccia, o bien como testimonio de un momento de suma violencia política y social, donde lo parapolicial se había convertido en lo cotidiano. Las reglas del policial negro de origen norteamericano se basan en poner en tela de juicio los límites morales de lo que es justo y de lo que no lo es, en la

---

<sup>88</sup> De hecho, uno de los colaboradores de *Mengano* era Osvaldo Soriano, quien escribió en la revista hasta principios de 1976, donde hubo de exiliarse por las amenazas de la Triple A. La revista no sobreviviría al golpe de marzo de ese mismo año, como tampoco lo haría la recientemente relanzada *Satiricón*, la cual había logrado ganar el juicio contra la censura impuesta por el gobierno de Martínez.

personificación de un detective privado, cuyo pasado en general está relacionado al servicio policial.<sup>89</sup>

La tensión existe entre ese mundo al que el detective conoce - y donde se mueve - y la institución, sus reglas, sus dictados, su presencia y ausencia simultáneas. Ciertamente, los detectives de este género no practican el método deductivo ni son particularmente ingeniosos. Suelen verse arrastrados a tramas más o menos sórdidas – el rol de la *mujer fatal* es clave en este esquema -, las cuales implican menos un misterio a resolver que una serie de acciones que se suceden sin un destino aparente, a veces – como en el caso de Raymond Chandler – las acciones sólo son la justificación de los intercambios verbales, aquellos que definen a los personajes en su contraposición.

Daneri entra en este perfil, pero su particularidad está dada por la realidad argentina, donde la policía siempre ha sido un objeto de sospecha antes que de respeto, reforzado por la experiencia histórica de las dictaduras militares donde las fuerzas policiales han cumplido su rol disciplinador, pero también durante los gobiernos democráticos cuando han continuado con sus prácticas de represión, asesinatos, presión política, gerenciamiento de los negocios ilegales, etc. Es decir, en un policial negro, el héroe no puede ser sino como anti-héroe, y el anti-héroe es la cara más visible de una red más vasta e infinita de perdedores de la vida, que se entrecruzan en un juego de destinos crueles y a menudo infelices.

Un caso del héroe frustrado se encuentra en “El monstruo”. Daneri se encuentra en un bar a punto de cerrar, donde un anciano repite que no quiere volver a su casa porque lo espera un monstruo. Daneri acompaña al viejo hasta su casa, donde los recibe una joven hija preocupada porque su padre debe tomar la medicación. Se nos revela a nosotros, los lectores – pero no al protagonista – que la hija reemplaza las pastillas por cápsulas de azúcar. El monstruo que temía el

---

<sup>89</sup> Umberto Eco sintetizaba así la lógica del esquema del género policial clásico, aquello que el género negro vino a romper: “La estructura de la narrativa tradicional es –en el límite extremo- la estructura “tonal” de la novela policíaca: hay un orden establecido, una serie de relaciones éticas paradigmáticas, una potencia, la Ley, que la administra según la razón; interviene un hecho que perturba este orden, el delito; salta el resorte de la investigación emprendida por un cerebro, el detective, no comprometido con el desorden del que surgió el delito, sino inspirado en el orden paradigmático; el detective discierne, entre los comportamientos de los sospechosos, los inspirados en el paradigma de los que se alejan de él; separa los alejamientos aparentes de los reales, es decir, liquida las pistas falsas, que únicamente sirven para mantener despierta la atención del lector; identifica las causas reales que, según las leyes del orden (las leyes de una psicología y las leyes del *cui prodest*), provocaron el acto delictivo; identifica a aquel que, caracterológicamente y situacionalmente, estaba sometido a la acción de tales causas, y descubre al culpable, que es castigado. Vuelve a reinar el orden.” (Eco, 1985: 279). En el policial negro el orden también reina, el problema es la pregunta sobre lo que ese orden implica.

viejo eran productos de las alucinaciones por la falta de medicación, venganza que su hija practicaba sistemáticamente.

Daneri se aleja de la casa tranquilamente, sin sospechar nunca del horror del que acabamos de ser testigos los lectores. La historia remata con una cita de Borges: “La imaginación del hombre, en materia de monstruos, es limitada”. El cuadro final está ocupado por una especie de gigantesca nube que casi como una ola amenaza con devorarse esa llanura de casas bajas y postes de electricidad apenas sugeridos por manchas y puntos de tinta (Fig. 65).

En historias como “El Bagre”, “El Duelo” y “Ojos dorados”, Daneri es más bien un testigo involuntario de una serie de acciones donde su intervención es acotada y la fuerza del destino arrastra para sí a todos los involucrados. Aquí el protagonista sirve de ojos a los lectores para sumergirse en ese mundo de Mataderos, de boxeadores en decadencia – el “Toro Vargas” (referencia al boxeador Justo Suárez, el Torito de Mataderos), de mafiosos en un ascenso tan rápido como su caída, en viejos rencores definidos por un duelo a cuchillo. Y en el fantasma de las mujeres, demonios que juegan con los hombres llevándolos inexorablemente a la perdición.

Sin embargo, el episodio clave es “Ojo por Ojo”. Si el primer episodio funcionaba como condensación de toda esa maquinaria que hace funcionar la historia donde sólo pueden cumplirse los roles predefinidos por un destino tan desconocido como implacable, aquí eso se ve reforzado por los elementos del policial argentino que componen el clima de la historia. Desde el comienzo, Daneri se interna en un bar de mala muerte. Las estocadas textuales de Trillo potencia la densidad del ambiente que Breccia compone con salvajismo y precisión: “Un olor rancio. Un aire cansado. Un humo espeso de varios días de cigarrillos sin ventilar” (Fig. 66). Daneri se dirige hacia el pianista, ignorando la invitación de una prostituta del lugar:

- *Hola lindo ¿Me invitás una copa?*

- *No.*

La sequedad del diálogo, el clima de tugurio, se ven musicalizadas por los tangos citados que el pianista está tocando: “Sur” y “Hojas muertas”<sup>90</sup>. Daneri verifica que el pianista es un tal Marengo, y luego de explicarle que fue contratado por una mujer llamada Julieta, cierra

---

<sup>90</sup> “Sur”, letra de Homero Manzi y música de Anibal Troilo, 1948. “Les feuilles mortes”, letra de Jacques Prévert y música de Joseph Kosma, 1945.

violentamente la cubierta del piano sobre los dedos del músico, rompiéndole las manos. El encargo está cumplido.

Sin embargo, a la salida - donde otra vez el collage sirve de referencia al mundo real, reforzando el sentido prostibulario de la ciudad con carteles donde se lee “Boccaccio” (tal vez una referencia a *D q e e c e*, film de 1962 dirigido por Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli y Luchino Visconti), “Frappé”, “Caño”, “Week End”, “Strip-tease” -; es interceptado por un hombre que dice conocerlo.

Aquí encontramos una de las pocas referencias al pasado del protagonista: “Usted supo ser importante en otro tiempo, Daneri”. El hombre explica que la tal Julieta es una modelo famosa, y que la versión que recibió el detective - la de una mujer acosada por el pianista, quien había sido rechazado -, era falsa. En verdad, Marengo abandonó a la mujer y ésta, rencorosa, nunca lo perdonó. Tal es su odio que hizo todo lo posible para destruir su carrera hasta obligarlo a tocar en bares de mala muerte como ése, e incluso hasta allí ha llegado su venganza. El hombre se aleja después de haberle revelado la verdad a Daneri, resignándose a la fatalidad: “Y bué, qué se le va a hacer...”.

El detective vuelve en silencio a cobrar el dinero de su cliente. En el camino, ve en un kiosco la tapa de una revista donde aparece la modelo con el título de “Julieta, el rostro del año”. Al llegar al departamento - que se insinúa refinado, en un mejor barrio que aqueñ donde viene Daneri - la modelo se muestra satisfecha y un tanto apurada, rumbo a la filmación de un corto publicitario. Daneri le agradece...y le destroza el rostro a golpes. Luego se aleja del edificio - Breccia utiliza una fotografía de la entrada del Alcoa Building de Pittsburgh -, introduciéndose en un camino oscuro, caótico e indefinido (Fig. 67). En ese traspaso del mundo burgués a los límites de la civilización, la voz en off concluye: “Las manos le sirven a un pianista para hacerse oír. El rostro le sirve a una modelo para hacerse ver. Ojo por ojo, decía la justicia de los antiguos...”

Esa sentencia final complejiza la interpretación moral de las acciones del personaje - “una suerte de moral”, según Trillo -, ya que remite a una lógica pre-estatal, la del ojo-por-ojo. No se trata de un acto de *justicia*, entendiendo por esto una lógica racional, compensatoria y eventualmente punitiva según un contrato social sostenido por una serie de códigos legales impuestos y ejecutados por la autoridad. Es un acto salvaje, donde un acto terrible y equívoco - el castigo al pianista - se ve compensado por un acto tanto o más terrible - el castigo a la modelo -.

No es lo que la ley aplicaría en dicho caso – y un ex policía bien lo sabe – sino lo que *ese* representante de un cierto tipo de autoridad ejerce como violencia, aquella que marca los límites de la ruptura de los códigos que sostienen esas redes subterráneas, donde habitan esos personajes miserables. Aquí es justamente cuando el anti-héroe se define por la negativa respecto al héroe, quien vendría a reforzar los códigos socialmente aceptados de lo que implican el Bien y el Mal – es decir, la Moral.

El anti-héroe es aquel que interviene en los conflictos – conflictos que bien él mismo puede crear – ahí donde hay un vacío legal, donde la legislación de la vida no pasa por los preceptos institucionales sino, en todo caso, por otras instituciones que los anteceden: la venganza, el honor, las deudas, etc. Es decir, el núcleo irreductible y pasional de aquello que aun siendo subsumido y gestionado por una autoridad mayor, reaparece como el lado salvaje de las cosas que habitan en toda sociedad. El anti-héroe sería, entonces, el ejecutor de un código férreo que se legitima a sí mismo en su persistencia en el tiempo y en su carácter predecesor de la intervención estatal, la cual siempre es sentida como extraña, intrusiva e insuficiente.

De alguna manera, este carácter duro del protagonista es un último baluarte de la defensa de una subjetividad basada en esos códigos que implican además un riesgo corporal, porque es necesaria la presencia física y el contacto directo como reaseguro de la negociación. En esto, la tarea policial - la presencia de un agente de la fuerza - es clave en una representación estatal concreta y efectiva justamente cuando el marco institucional al que ese agente representa – y ante el cual responde -, tiende al borramiento de los cuerpos individuales a favor de los roles, títulos, jerarquías que invisibilizan a aquellos que también son agentes concretos, quienes quedan por fuera del ojo público. El rol del anti-héroe sería el de la función policial depurada de su marco legal, aquel cuya autoridad está encarnada en sí mismo, representando un juicio efectivo de esos códigos: la sanción punitiva sin el proceso burocrático.

Breccia utilizó una serie de recursos al presentar el acto de la violencia física que consiste en trazar una serie de líneas cinéticas donde el borramiento de los cuerpos le quita un sentido realista para otorgarle una dimensión sensorial que es infinitamente más cruda. La violencia se define en el mismo acto del encuentro entre los cuerpos, en la concreción de los golpes cuya intensidad es directamente proporcional a su grado de abstracción.

Breccia utiliza el mismo recurso en la escena del castigo de Daneri a la modelo y en el combate de los boxeadores en “Ojos dorados” (Fig. 68). También aquí se hace presente el tráfico

de los cuerpos – masculinos, en este caso -, en el ambiente prostibulario del boxeo. Y en ambos casos, desde la idea de la mujer como causante de la fatalidad a través de su engaño a los hombres; mujer que a veces puede recibir su castigo o salir impune. La impunidad es justamente aquello que cruza la diferencia de clases y de género, lo que está permitido sin ser justo, la base sobre la que funciona el mismo cuerpo social: injusticia, desigualdad, explotación.

Sin embargo, no hay en esta vindicación punitiva un sentido de superación individual o siquiera de intervención moral por sobre las reglas del juego sino esa fatalidad ya señalada, la idea borgeana de que todo está ya predeterminado y los actores sólo pueden cumplir el rol que se les ha impuesto previamente, sépanlo estos o no.

Esta perspectiva marca buena parte de la obra de Borges en la década de 1940: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), donde encontramos cuentos como “La lotería en Babilonia”, “Tema del traidor y del héroe”, “El sur” en la primera obra; y “El muerto” en la segunda. La idea que recorre estos cuentos es aquella del destino como ley de un universo al cual los hombres no pueden reconocer hasta que es demasiado tarde, o directamente a la que se entregan sin haber develado nunca sus mecanismos. La existencia misma no sería más que un juego cuyas dimensiones se ampliaron hasta hacerse irreconocibles los límites entre lo que es real y lo que no. O mejor dicho: no hay diferencia alguna, sólo varían los roles, los lugares y las circunstancias, y hasta esto es relativo, ya que todo el mecanismo universal se insinúa cíclico y eterno.

El tema del héroe y el anti-héroe se muestra así como un juego complejo, porque de alguna manera esa catalogación es una elección, y en esa elección se conjugan una suerte de discursos que explican la realidad y al mismo tiempo la componen. La máxima foucaultiana *todo discurso es un discurso de poder*, al ser trasladada al mundo de Daneri, implica entender la elección que sus autores han hecho a partir de la composición de ese mundo particular, en ese contexto particular, arrastrando sobre sí las sombras del pasado y las angustias de un presente – que se presenta ante nosotros también como pasado -.

¿Y qué mundo es ese? Uno donde las personas no son ni buenas ni malas, sino buenas y malas dependiendo las circunstancias y las necesidades; un mundo donde nadie parece libre, y la regla del dinero gobierna la vida, pero donde aún alguien escribe “Por la liberación del pueblo”; un mundo construido bajo la dictadura militar, bajo la oscuridad y la bruma que transforman los cuerpos y las cosas en manchas indistinguibles, la composición de una memoria que trata de rescatarse mientras se esfuma. Juan Sasturain afirmaba: “La bruma de Daneri no es la bruma

ominosa de la dictadura sino la bruma del recuerdo” (Entrevista con el autor, 2012. Ver anexo); y Saccomanno decía sobre la historieta, en aquellos años:

El paisaje de Daneri es interior, abrumadoramente subjetivo, teñido por los recuerdos. Con una geografía que se resiste a desaparecer y con un desfile de personajes grotescos, estremecedora corte de los milagros que integra el lumpenaje de la gran ciudad que avanza ciegamente hacia la tecnología y la incomunicación (1978: 6)

La lectura política de *Un tal Daneri* pasa por cómo es mostrado ese mundo que está incluido en un marco real, su contexto histórico, y cómo al mismo tiempo las formas de detectar el funcionamiento de un mundo ficcional que se recorta sobre el marco de lo *real* invitan a entender ese contexto también como construcción, como relato, como espejo y distorsión.

Los mundos de Borges y de Breccia comparten lógicas similares, porque en algún punto se incluyen el uno al otro. Sin embargo podemos detectar en la presencia del dinero una división irreductible, que tiene que ver con las fronteras de clase, y es que si Borges podía navegar en su mundo de conjeturas y abstracciones poéticas, Breccia podía hacerlo siempre limitado en buena parte por esa otra abstracción que sostiene la lógica del mundo asalariado.

La atemporalidad no solo no exime al relato de su dimensión ideológica, sino que al contrario, la refuerza: en Borges, la negación del progreso lineal de la historia favorece un concepto cíclico, de eterno retorno y vacío – aquel “panteísmo nihilista” que señaló Ana María Barrenechea (1967) –; en el mundo de Daneri, se trata más bien de múltiples puntos de fuga que no llevan a ningún lado, y que confluyen en esos breves contactos que resultan a menudo fatales y que no dejan moraleja alguna.

El anti-héroe como posibilidad histórica implica un distanciamiento y un desplazamiento: el primero, de las otras variables históricas de la heroicidad y la villanía; el segundo, hacia las formas de vida contemporáneas, ahí donde la ciudad es cada vez más el único espacio posible para la vida social.<sup>91</sup> Daneri existe en ese límite donde la ciudad encuentra sus fronteras y al mismo tiempo se expande más allá; donde los viejos códigos y los dramas cotidianos encuentran una carnadura extrema y fatal. Es desde ese lugar que, como en aquella primera viñeta, el

---

<sup>91</sup> “El mundo de Vito Nervio era cristalino, sin fisuras. En cambio, Daneri se arrastra por un mundo contradictorio, en el que generalmente el bien no lo ejecutan los buenos. Daneri no cierra interrogantes, más bien los abre, edificando una infinita construcción algebraica de las pasiones” (Sacomanno, 1978: 6). Irónicamente, Breccia y Wadel habían intentado renovar su viejo personaje para *Chaupinela*, entre los números 1 (noviembre de 1974) y 8 (febrero de 1975). El experimento sólo duró tres episodios.

detective le da la espalda a un mundo que reclama otra cosa, escapándose del cuadro en una fuga hacia ningún lado. Pero su huida en soledad es relativizada por esa última salida cenital que nos entrega la última historia: hasta en el infierno hay compañía (Fig. 69). Es en esos términos en que *Un tal Daneri* es testimonio, rescate, pérdida y memoria.



## 2.4 *Breccia Negro*: el testimonio de un autor.

“Es blanco y negro. Pero para llegar a eso hice todo ese recorrido. Me llevó más tiempo pensarlo y resolverlo que dibujarlo”.

Alberto Breccia (Sasturain, 2013: 251)

La aparición en 1978 del volumen titulado secamente como *Breccia Negro* cobra una importancia clave. Editado por Record, el volumen proponía un recorrido por la obra de Breccia, seleccionada por él mismo bajo esa lógica del descarte implacable que solía ejercer sobre su trabajo, aunque no habría que subestimar la limitación editorial.<sup>92</sup> En su prólogo, Saccomanno volvía explícita la operación llevada a cabo por el volumen:

La impresión que queda tras leer este libro es la de hallar por primera vez, en muchos años, autores y piezas, a un artista que sabe devolver al género su perdida aura plástica. Por fin, me digo, un artista capaz de arrojar una nueva mirada sobre ese bruñido objeto que es la realidad. Por fin, la historieta cuenta nuevamente con un creador que a través de su prisma evidencia crédito en los hombres y en el porvenir, aunque para decirlo emplee una sombría acidez, cruel y devastadora en apariencia (Breccia, 1978: 6).

Así, se llegaba al momento de consagración autoral y a una bisagra que, al mismo tiempo, era restauradora de la “perdida aura plástica” de la historieta. Si bien Saccomanno no aclaraba en qué momento se había perdido dicha aura, y qué historietas eran esas que la poseían, podemos interpretarlo – teniendo en cuenta la admiración de Breccia por aquellos historietistas norteamericanos de principios del siglo XX – como un movimiento que reconstruía líneas hasta entonces inexistentes entre aquellos maestros del pasado y al menos uno, Breccia, del presente.

Sin embargo, bastaba con observar esa particular evolución del tratamiento gráfico de las historietas para darse cuenta cuánto, en esa indagación constante, ansiosa y a menudo violenta y oscura del lenguaje, se había alejado de aquellas primeras páginas ahora consideradas verdaderos clásicos.

No hay que perder de vista que esta operación autoral sólo podía ser concretada en un formato que diera cuenta desde la materialidad misma que la contenía, que algo había cambiado

---

<sup>92</sup> El volumen recogía cronológicamente las siguientes historietas: “El tranvía”, de *Sherlock Time*; “La torre de Babel”, de *Mort Cinder*; *Richard Long*; “El duelo”, “El Bagre”, “Ojo por ojo” y “Ojos dorados”, de *Un tal Daneri*; y las historias unitarias “Miedo”, “El corazón delator”, “La gallina degollada”, “La pata de mono” y “Donde bajan y suben las mareas”. Una segunda versión llamada *Breccia Negro versión 2.0* fue publicada por Doedytores en 2006, recopilando una nueva serie de historias, la mayor parte producidas después de 1978.

de manera profunda y definitiva: se trataba de un libro de tapa dura, de riguroso blanco y negro, con una portada de Enrique Breccia al estilo xilográfico retratando a su padre (Fig. 70). No se trataba de una revista de tal o cual historieta o personaje, sino de un libro perteneciente a un autor.<sup>93</sup>

Ya habíamos mencionado cómo de pronto Breccia se había visto trasladado al campo autoral, mientras lamentaba que ese movimiento implicara su alejamiento de lo popular - un campo que ya no existía en los términos en que se anhelaba -. Y he ahí la paradoja: ahora que se habían logrado abrir nuevas posibilidades exploratorias para las fronteras del lenguaje historietístico, la fragmentación de los públicos y del consumo habían llevado a que la demanda de ese tipo de trabajos fuera minoritaria y para un tipo de lector acaso más especializado y refinado.

Esto no quería decir que hubiera dejado de existir un público masivo en la escala similar a la de antaño, pero frente a un mercado golpeado por las medidas económicas y censoras de la dictadura, la producción era pobre e ideológicamente hostil hacia tipos de experimentación que enrarecieran con demasía la transparencia del relato – sin que por esto, desde ya, hayan dejado de producirse buenas obras -.

También aquí se jugaba una dimensión político-ideológica, de la cual algunas de las historias de ese volumen daban cuenta, si propendemos a una lectura en conjunto y teniendo en cuenta el contexto argentino de 1978. De las cinco historias unitarias, cuatro estaban basadas en cuentos literarios y de autores del tipo que gustaban a Breccia, es decir, desde el horror, lo oculto, el terror, etc. Hablamos de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, William W. Jacobs y Lord Dunsany.

El autor de la historieta restante, “Miedo”, era ni más ni menos que Oesterheld, quien había trabajado para Columba al momento de realizarla, algo a lo que Breccia siempre se negó – y es interesante tener esto en cuenta, ya que pretendía alcanzar masivamente al público sin

---

<sup>93</sup> Si seguimos a Scolari, podemos entender también la excepcionalidad brecciana con respecto a la norma impuesta en esa misma década: “La consolidación a partir de los años ‘70 de los mecanismos comerciales entre las editoriales Record y Columba y sus pares europeas [...] ejercieron una fuerte influencia sobre la historieta argentina. Las consecuencias de esta dependencia fueron evidentes: la sobreproducción industrial de historietas, el achatamiento del nivel creativo y la construcción, en el mejor de los casos, de un cómic *oesterheldiano* más o menos fiel a la escuela del gran maestro. Lo que en los años ‘50 había representado una revolución narrativa, a partir de los ‘70 se convirtió en regla. [...] Estos desniveles aparecen especialmente en las obras de historietistas que trabajan para diversos circuitos (*popular o de autor*) que [...] no siempre coinciden de país en país”. (1999: 269)

renunciar a la calidad del trabajo, posibilidad obturada por aquello en lo que su obra y aquel público se distanciaban en intereses estéticos e ideológicos -.

En términos generales, el tratamiento gráfico es una gran mixtura de los diferentes registros que Breccia venía trabajando desde *El Eternauta* y donde se encuentran recursos compartidos desde la simultaneidad de trabajos como *Los Mitos de Cthulhu* y *Un tal Daneri*. Está claro que se trata de una vieja obsesión brecciana: cómo narrar lo inenarrable, cómo dibujar aquello que no es otra cosa que una sensación, un paisaje mental que distorsiona la realidad (Fig. 71).

La organización del volumen hace que a “Miedo” siga “El corazón delator”, y es sin dudas un acierto de Breccia, quien explicaba que en principio el editor Scutti se había negado a incluir la historia en el volumen, lo cual daba una pauta de aquellos límites que tal experimentación encontraba en el ámbito local: “Si yo hago para acá *El corazón delator*, no me lo publican. Se publicó en el *Breccia Negro* que sacó [Alfredo] Scutti, porque yo lo impuse” (Sasturain, 2013: 264). La versión del relato de Poe adquiere otro tenor si se tiene en cuenta como un trabajo inserto en una línea genealógica de la cual “Miedo” había sido una primera aproximación, reduciendo la idea básicamente a tres elementos: síntesis, iteración, ritmo.

La historieta en sí misma deviene cadencia de lectura: se trata de pocas viñetas, en blanco y negro, sin fondos, que son repetidas, ampliadas o reducidas creando el efecto de una secuenciación cinematográfica pero que en realidad remiten a la capacidad de la imagen de adquirir un sentido propio, que el lector reconstruye para sí – especialmente cuando no hay texto -. Toda la historieta puede ser descompuesta en una serie limitada de viñetas que se alternan repitiéndose (Fig. 72).

La grilla de nueve paneles, el blanco recortado sobre el negro y la ausencia de escenarios y detalles ambientales logra un despojo tal que deriva en la exposición radicalizada de la cadencia sobre la que se mueve el relato, explicitación de la potencia de cada viñeta en sí misma a través de la exacerbación de ese esquematismo.

La repetición de los paneles – que apenas se ven modificados por algún movimiento o por el uso del *zoom* – sirve para identificarlos en su singularidad inscripta en la grilla predeterminada e inmutable. El crimen es perpetrado dentro de ese férreo mundo de la cuadratura reproducida hacia afuera, por los márgenes, y hacia adentro por la puesta en página. Breccia se limitó a cumplir con la *homogeneidad del estilo*, pero lo utilizó para acelerar y desacelerar el ritmo del

relato, de manera que no fuera necesario completar una imagen faltante sino someterse a esa cadencia rigurosa que nos sitúa frente a viñetas similares y distintas cada vez.<sup>94</sup>

El salto de viñeta a viñeta construye su lectura con la ralentización y la aceleración como lógica operativa – similar al *staccato* musical –. Breccia no pretende (re)contar el cuento de Poe, sino que excusándose en una adaptación literaria expuso una forma de contar y de leer, completamente diferente y específica: la historieta. A esto último debe sumársele el contexto histórico y el momento de crisis institucional argentina irrumpe en ese mundo en los tres personajes - la policía de civil, símil de la Triple A -. Los personajes trasladan desde y hacia el interior del relato la tensión entre singularidad y repetición: una reproductibilidad singularizada.<sup>95</sup>

Las viñetas finales, con ese *TUMP* que hace presente el crimen enterrado en el subsuelo de la conciencia del asesino; y la imagen final de la confesión hacen de *El Corazón Delator* de Breccia un punto de conexión con devenir histórico de los mecanismos represivos del Estado, y por lo tanto con las formas de presentar esos mecanismos: un lenguaje y un medio que se evidencian a sí mismos y que – al menos por esta vez – no intentan disimularlo (Fig. 73).<sup>96</sup>

Todo lo contrario: el recorte de ese universo condensado, repetitivo, casi xilográfico, nos asalta con sus *staccatos* que componen la cadencia. Esa transposición funciona como construcción/revelación de aquello que se encontraba en la fuente del relato pero que cobra sentido en un momento determinado, en ese movimiento que implica también tejer esas líneas invisibilizadas, ahora explícitas:

Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace,

---

<sup>94</sup> El término *homogeneidad del estilo* pertenece a Groensteen, a quien cito: “Esta diversidad de la escritura gráfica se encuentra dentro de las historietas, pero a ella se agrega una propiedad por la que la historia en imágenes se opone una vez más a la historia literaria: el grado de precisión de la imagen permanece más o menos igual, sea cual fuere el motivo representado (sitio, objeto, personaje). Si la imagen es descriptiva, lo es igualmente para todos los motivos convocadas por la historia, otorgándoles a cada uno el mismo cuidado [...] la regla que prevalece es la de la homogeneidad de estilo de la imagen. La historia en imágenes es, por lo tanto, mucho menos discriminadora que el texto literario” (Groensteen, 2007: 123).

<sup>95</sup> Andrei Molotiu propone un concepto interesante que sirve para pensar el ejemplo de *El corazón delator*, la *iconoestasis*: “[...] la percepción del diseño de una página de historieta como una composición unificada; percepción que no nos mueve tanto para rastrear la historieta de panel a panel en la dirección aceptada de la lectura, sino para incorporarlo de un solo vistazo, de la misma forma en que incorporamos una pintura abstracta”. (2012: 91)

<sup>96</sup> [...] una de las mejores cosas mías es *El corazón delator*, por cómo lo conté. Sigue siendo *El corazón delator* de Poe, pero yo lo conté de una manera muy especial, que a mí me gusta. No sé si es buena o mala [...] si lo mirás, es una tragedia griega. Entonces me acuerdo de las tragedias griegas, que son telón negro, las túnicas y poco más [...] Entonces decido eliminar todo lo que no sea personaje. O sea: la víctima, el victimario y la policía, que son tres tipos iguales, a los que les saco hasta los ojos. La Ley es una cosa casi sin cara. La Ley no tiene cara. (Sasturain, 2013: 250)

en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos –en versiones anteriores– de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, “de la palabra *c* a la palabra *h*”; es decir, de la continuidad a la historia (Steimberg, 2013b: 208-209).

La consolidación narrativa de la historieta, la ubica en ese espacio otro construido por su propio traslado desde lo literario; deviene original en sus propios términos. Así como los parámetros de construcción del relato mutan inevitablemente para posibilitar su traslado, también deben cambiar los términos de su recepción. Es decir que implican *un programa de lectura diferente* (Steimberg, 2013b: 213).

Un cuento que hoy podríamos considerar como *thriller policial*, o género negro, puede ser así definido en perspectiva a partir de su cambio transposicional: de alguna manera, la adaptación perturba el original, la excepción cambia la regla, la operatoria sobre un corpus instalado previamente deja huellas mnemónicas al (re)establecerse como género. Y esa memoria afectada no es meramente cultural, sino que en sentido inverso, *lo cultural es la memoria*, y ambos se definen en acto, en su producción, reproducción, recepción y ambivalencia.<sup>97</sup>

Hay dos claves en principio: el cine y el teatro. De un lado, los mitos griegos, y el teatro como su vehículo material; por otro, el cine como medio definitivo de la sociedad industrial de masas y su cultura. Pero Breccia agrega la historieta desde el desafío narrativo, en un *cómo contar* resolviendo gráficamente aquello que provenía de un cuento gótico decimonónico pero cuya trama bien puede ubicarse en aquellos orígenes griegos: los del crimen, la culpa y el castigo en forma de aparición inesperada, enviada por una autoridad superior e implacable.

Dicha resolución se vuelve, en manos del dibujante, en un proceso de ascesis, donde debe despojarse de todo – incluyendo sus vicios aprehendidos en casi 40 años de oficio – y donde para desafiar a sus lectores a desaprender las formas de lecturas adquiridas, debe comenzar por desaprender él mismo desde la reconstrucción fundamental, desde los basamentos narrativos.

---

<sup>97</sup> “[...] los géneros forman la memoria abierta de un número indefinido e ilimitado de artefactos que dialogan entre sí y que se conectan a través de pasajes intertextuales. Más que recordar enunciados concretos de la historia cultural, rescatan los modos de enunciación que forman la propia tradición cultural [...] la memoria constituye la condición misma de la comunicación. Como tal, surge de las estructuras conectivas que son formadas por los géneros” (Michael y Schäffauer, 2003: 5).

El factor a tener en cuenta, lógica matriz de la historieta, es el de la redundancia – o *sobre-redundancia*, como lo llama Steimberg (2013a: 149) -, aquí explicitado por esa ralentización del recurso cinematográfico – lo cual constituye finalmente su negación – y la revelación de lo que es: la puesta en página, con la elección de las imágenes, de su encadenamiento y su sutura, su ritmo y cadencia, como una elección política e ideológica tanto por parte del autor como del lector. Y no por una cuestión de *contenido*, sino en la misma experiencia de construcción narrativa, en el otorgamiento de sentido a esos paneles que se despliegan por la página, sin salir nunca de ella. Thierry Groensteen lo ha definido como *el arte de la economización de la redundancia* (2007: 117).

La historia gemela a “El corazón delator” fue “La gallina degollada”, basada en el relato de Horacio Quiroga, en colaboración con Trillo. Si bien esta última fue realizada en 1975, fue recién publicada en 1978 en *Breccia Negro*. El procedimiento formal fue, una vez más, motivo de conflictos editoriales ya que el dibujante había elegido un recurso que era clave para la “resolución gráfica” de la historia: el blanco y negro debía quebrarse con solo un color, el rojo.<sup>98</sup>

Lo único que alcanzan a decir los hijos idiotas, víctimas de sucesivas meningitis infantiles, es “rojo”. En el cuento hay apenas una sola línea reservada para ese parlamento, donde se multiplica la invocación del color: “rojo...rojo...rojo...” (Fig. 74). En la versión de Breccia/Trillo, la línea es repetida en consonancia con las diferentes apariciones del color rojo: el de la sangre y el que habita en las pupilas de los idiotas como deseo absoluto.

De esta manera, la veta iterativa comprobaba con Poe, se potencia con la multiplicación de la idiotez de los personajes como existencia repetitiva, una rutina patética que solo encuentra su quiebre con la aparición del color (Fig. 75). Steimberg también reflexionaba en torno a esta cualidad de la historieta de Breccia:

La versión de “La gallina degollada” va más allá: el rojo que obsesiona a los idiotas del cuento – y que los hará fascinarse ante el color de la sangre de la gallina sacrificada, y luego ante el rojo de la que ellos mismos vierten en su crimen – recorre las sucesivas secuencias como una segunda melodía (único elemento de color en la producción en blanco y negro) que profundiza el continuo de la obsesión y de su verdad psicológica, y ahora estética: esa verdad que alienta muchas veces en forma oculta en los

---

<sup>98</sup> Existen algunas versiones que han sido publicadas íntegramente en blanco y negro, anulando todo el sentido del planteo de Breccia, lo cual habla de los límites y dificultades que encuentran las aproximaciones más experimentales en éste medio.

cuentos de Quiroga, reprimida por sus ideas explícitas, y que aquí estalla convocada por el dibujo de un historietista irrespetuoso [...] (2013a: 153).

Así, queda para los monstruos el inicio y el cierre del melodrama, y los lectores se ven confrontados con el horror que deben reconstruir desde ese rojo que adquiere un significado preciso en ese contexto – los colores en sí mismos no tienen sentido alguno, sino que son culturalmente traducidos para obtenerlo –; significado que sugiere brutalmente pero que no termina de cerrarse, como una herida que sangra, que no puede dejar de hacerlo incluso después que ha concluido la lectura, como quien cierra los ojos pero sigue viendo destellos detrás de los párpados.

“El corazón delator” y “La gallina degollada” conjugaban desde dos perspectivas literarias inscriptas en el género gótico – el anglo-norteamericano y el sudamericano – las posibilidades de experimentación desde el lenguaje historietístico hacia las formas del relato nacidas – como la historieta – dentro de la cultura de masas, en su necesidad de inventar nuevas maneras de llegar a un público y de sostener un oficio en base a esas posibilidades de relato impactante y regular.

Debe entenderse que en ese despliegue de técnica repetitiva que hace a la historieta en sí cada vez, y al mismo tiempo la constituye como una continuidad lingüística y semántica específica, pueden encontrarse una manera de asentar posiciones singulares desde dentro de la maquinaria de la cultura de masas, desde un *aquí y ahora* que transcriba las angustias del presente dejando huellas mnemónicas en esa gran red tejida por las memorias colectivas, y donde obras como estas pueden servir de nodos dentro de esa red que contengan, resguarden, y condensen significados lo suficientemente importantes y radicales como para proponerse vía alternativa a la otra redundancia infinita, la de la mercancía.

## 2.5 Fábulas para grandes en el país del horror.

Entre 1979 y 1980, Breccia y Trillo produjeron una serie de relatos los cuales tuvieron como objeto la reformulación de las fábulas de los hermanos Grimm, y cuya distorsión estuvo otorgada por una serie de desvíos, alegorías, metatextos y guiños que construyeron una obra sumamente compleja y enriquecedora en esos entramados. Las apariciones de las historias fueron intermitentes entre Argentina, España e Italia, y esto hacía a la situación de Breccia y su tráfico de significados y angustias desde esos circuitos mercantiles y editoriales.<sup>99</sup> Breccia lo explicaba así:

Estaba devastado por este sentimiento de impotencia. Yo quería dibujar algo más fuerte, más comprometido, sin ser capaz de hacerlo. Si lo hubiese hecho hubiese firmado yo mismo mi sentencia de muerte, no sería más que carne de cañón... Es por eso que adapté las fábulas de los hermanos Grimm, dibujé historias como *William Wilson* y especialmente las 114 páginas del *Buscavidas*. Un trabajo que me encantó y se perdió por completo (Después de una primera publicación en la revista italiana *N ø G v g*, todas las planchas originales de *Buscavidas* desaparecieron, N. d. R.) (Imparato, 1992: 50).

La angustia de Breccia parecía ser causa de esa encrucijada en la que se encontraban tantos otros: no podía ver otra cosa que una ofensa en la imposibilidad de expresarse libremente, y al mismo tiempo no quería sacrificarse en la defensa abierta de ese derecho vulnerado. El resultado de esa escisión era la impotencia, en la que podemos sospechar la presencia fantasmagórica de Oesterheld, aún demasiado cercana.

Encriptada la angustia en el nuevo proyecto, y sin que los riesgos dejaran de ser reales, lo que sobrevino fue la decisión de retomar, una vez más, aquellos cuentos que justamente estaban para ser contados y vueltos a contar, cuyo esquematismo repetitivo y moralista había cumplido una misión clave en la cultura europea y por extensión, a la cultura occidental en general: la formación de las sociedades burguesas, de los establecimientos definitivos de los Estados-Nación, del pasaje de las sociedades disciplinantes a las sociedades de control, para seguir la fórmula foucaultiana.

---

<sup>99</sup> Las historias fueron según su orden de aparición: *Hansel y Gretel* (*El Péndulo* N,4, diciembre de 1979, Ediciones de la Urraca); *Blancanieves* (*Chi ha paura delle fiabe?*, Milano Libri, 1981; *Ilustración + Comix Internacional* N,21, agosto de 1982, Toutain Editor); *Caperucita Roja* (*Alter Alter* N,3, marzo de 1981, Milano Libri; *Ilustración + Comix Internacional* N, 43, junio de 1984, Toutain Editor); *La Cenicienta* (*Hurra* N,s 2 a 5, agosto-noviembre de 1980, Ediciones de la Urraca); *La Bella Durmiente* (*SuperHum*® N,4, enero-febrero de 1981, Ediciones de la Urraca).



Estas historias habían sido a su vez producto de un proceso de depuración cultural, tema que ha sido tratado por el historiador Robert Darnton, al explicar cómo esas fábulas con orígenes oscuros, a menudo tardomedievales, eran transmitidas por las nodrizas de origen campesino a los nobles a quienes cuidaban, criaban y amamantaban. Una vez que esos mismos nobles habían asimilado las historias, se las reapropiaban convirtiéndolas en relatos escritos, fijando así un sentido formal estable – frente a la oralidad fluctuante de las historias originales –, invirtiendo la carga de clase que esas historias tenían para ponerlas al servicio de la legitimación naturalizante de las desigualdades que implicaba una sociedad clasista.<sup>100</sup>

Vale aclarar que estos textos, a su vez, han sido sucesivamente transformados según sus exégetas y los contextos. Por ejemplo, un primer filtro fue sin dudas Charles Perrault (1628-1703), miembro de la Academia Francesa en tiempos de Luis XIV. Estas versiones prerrevolucionarias originadas en una cultura católica sufrieron una transformación clave en manos de los hermanos Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), provenientes de la Alemania protestante y cuyas versiones decimonónicas son las que han permanecido hasta hoy.

Finalmente, una última gran reversión/depuración de estos relatos fue la operada por la corporación Disney, a partir de tres películas animadas que instauraron a la compañía como líder en su ramo y como producto imperial de exportación, mezcla de fascinación técnica y rígido moralismo protestante y capitalista: *Blancanieves y los siete enanos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937); *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950); y *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959). Esto último fue algo sumamente importante en la tarea encarada por Breccia/Trillo, ya que se propusieron contestar no a los Grimm ni a Perrault – sin por esto caer en la moralina – sino a Disney, a la cultura *disneylandizada*. El hecho que la aparición de estas tres historias hayan seguido el mismo orden en que fueron reversionadas por Disney es ya de por sí sugerente.

A excepción de *Caperucita Roja*, todas las historias mantuvieron un formato y una aproximación formal que las unía desde la construcción misma del relato como parte de una serie. Claro que esto tal vez no fuera evidente de inmediato ya que, como hemos visto, su publicación fue fragmentaria tanto por las publicaciones en las que apareció como también por las distancias geográficas y culturales de esas apariciones.

---

<sup>100</sup> Ver Robert Darnton (1994), *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México.

En 1981 Milano Libri había editado un volumen recopilatorio bajo el título *¿Quién teme a las fábulas?*, ejemplo que, sin embargo, no fue imitado para las versiones en castellano sino hasta tres décadas más tarde. Lo que interesa resaltar es la existencia de una perspectiva integral como propuesta de los autores, así como también una interpretación editorial que expresó esa visión general en un volumen compilatorio, el cual se dio en Italia pero no en España ni en Argentina donde varias de esas historias no fueron conocidas hasta tiempo después – a menudo, como en el caso de *Hurra*, fragmentando no ya la obra total sino una misma historieta singular -.

Por otra parte, es sugerente ese título: ¿quién puede tener miedo de una fábula, que es, por principio, aleccionadora y generalmente dirigida a los párvulos cuya fascinación mórbida los ayuda a integrar esos mensajes? Estamos frente a un tipo de fábula que no busca niños literalmente hablando, sino un vehículo para un tipo de comunicación que podría alterar a la autoridad, encargada de monitorear dichos intercambios siempre amenazantes y sospechosos para su estabilidad.

Breccia asumía que el hecho de que fueran fábulas infantiles no permitía que esas historias fueran detectadas como amenaza, sumándole que se trataba de historietas, medio que se mantuvo volando por debajo del radar cultural de la dictadura. Sin embargo, esas fábulas aparecían en las revistas de Ediciones de la Hurraca, lo cual ya las situaba dentro del contexto comunicacional de ese proyecto editorial que distaba de ser inocente o apolítico. A esto debemos sumarle otra cuestión desconocida, un dato aportado por Carlos Trillo e incluido en la presentación de la edición argentina publicada en 2013:

¿Cómo generar un espacio abierto, permeable a la intervención del lector, que le permita interpretar libremente los alcances de la historieta, sin renunciar a la estructura narrativa que el autor dispone para generar una interpretación determinada? Eso era lo que le preocupaba al *Viejo*, entusiasmado como estaba con las posibilidades artísticas que le abrían las adaptaciones literarias de distinta fuente [...] por ese entonces el *Viejo* estaba leyendo (o había leído) las teorías de la lingüística textual de Umberto Eco que revalorizaban el rol del lector en el proceso de lectura, definiéndolo como hacedor del sentido final, real y concreto de la obra literaria al ubicarlo como una especie de mediador entre los textos y los contextos. La cooperación entre ambos (autor y lector) generaba el verdadero sentido del texto, que si bien debía portar en su interior las instrucciones explícitas e implícitas para su interpretación, traían consigo también una cantidad de espacios vacíos, en blanco, que debían ser llenados por el lector, bien por su conocimiento previo o bien por su capacidad para inferir significados” (Breccia, 2013: 3)

El testimonio de Trillo complejiza enormemente las operaciones llevadas a cabo por Breccia. Por un lado, estarían estas lecturas de Eco – nunca reconocidas explícitamente por Breccia en las entrevistas -, que si bien no son mencionadas según su título, muy probablemente se refirieran a *Obra Abierta* (1962). Por otra parte, la idea que expone Trillo sobre el vacío en blanco que es llenado de sentido por un lector, que de esa manera se veía involucrado al depositar sentidos propios desde ese “manual de instrucciones” general que dirigía un sentido de la lectura pero no todos ellos, porque el manual tiene en cuenta desde un principio esa participación como constitutiva del ejercicio de lectura.

Es el *gap* planteado por McCloud, aunque lo que no se infería desde esa lógica formal del lenguaje historietístico es que pudiera devenir ejercicio político. Y he aquí justamente lo que Breccia había entrevisto: una acción de sabotaje, la guerrilla comunicacional planteada por Eco como necesidad ante un estado de cosas que tendían a uniformizar los discursos y constreñir – cuando no eliminar directamente – toda disidencia; aún más: toda *posibilidad* de disidencia.

Volvamos a la cuestión formal: Breccia y Trillo exhibieron el esquematismo de las fábulas, aquel puesto al servicio de machacar con promesas de castigo las transgresiones morales y los desvíos de la norma, respetando mayormente los textos clásicos; y desde el esquematismo de la puesta en página, característica estructural de la obra de Breccia. He aquí la máscara que dice “esto es apenas una vez más, otra fábula”. De hecho, el título de la versión de Doedytores lo hace explícito: “Había otra vez...”, para después aclarar: “El lado oscuro de los cuentos infantiles”.

Breccia sumó al *collage* y al dibujo el trabajo con color – alternando probablemente témpera y acrílico -, que se volcaba a los colores primarios pero los enriquecía con la aparición de la fotografía y sobre todo con las texturas de diferentes telas y tejidos. Desde la primera historia, esa manera de construcción la daba al relato una ambigüedad perturbadora: las texturas y los colores nos hacen desear la casa de confituras donde habita la bruja de *Hansel y Gretel*, en esos bosques hechos de telas (Fig. 76). Sin embargo, la crudeza del cuento es trasladada desde la malvada madrastra presentada como una de esas gordas que Breccia amaba dibujar – “un buen ejercicio de volumen” -, cuya moneda de cambio es su sexo, hacia los hermanos que se convierten en pequeños demonios vengativos que gozan con su acción vindicativa.

En la última página, la historieta concluye con la intervención de los autores quienes se dirigen directamente al lector: Breccia se presenta como anciano y Trillo como un tullido muleta

en mano, y se turnan para decretar el “y colorín colorado...” (Fig. 77). Sin embargo la frase no concluye, eso queda para el lector, que mentalmente reaccionará completando “...este cuento se ha acabado”. Pero ese mismo reflejo puede llegar a sorprenderlo e interrogarse acerca de esa interpelación, y qué implica el cuento que él mismo ha dado por concluido, o mejor dicho: qué significa decretar, desde ese reflejo adquirido, su conclusión.

Una observación interesante: es la segunda aparición de *Mort Cinder*, el ángel de la historia personal de Breccia que desde un cuadro colgado a sus espaldas recuerda/empuja desde sus orígenes experimentales el camino transitado. Esos ideogramas japoneses, superpuestos sobre un fragmento de la compañía Ortiz y ¿Scope? S.A., que aparecen haciendo más enigmático y evidente el collage, la construcción misma del espacio del relato.

La primera historieta que abría la serie se presentaba de esta manera como operación deliberada y en abierta complicidad con un lector, al mismo tiempo que definía sus parámetros estéticos – la “resolución gráfica” que interesaba a Breccia – poniendo énfasis en las texturas que eran ni más ni menos que *collage* utilizado en color, lo cual otorgaba a esos mundos fantásticos una dimensión lúdica falsamente inocente, como un almohadón cuyo aspecto mullido esconde debajo de su tela una red de alfileres dispuestos a pinchar.

Esta operación consciente revelaba una posibilidad desafiante desde la cultura masiva determinada por un contexto de fuerte acción represiva y censora; se entregaba a la posibilidad de encontrar un lector que completara esos sentidos dirigidos, sí, pero no determinados. Como si ese vacío entre las viñetas de una página de historieta pasara a ser una operación abstracta pero no por eso menos material, que iba más allá de la página. O, en todo caso, tenía en la página su forma como contrato de lectura que expresaba una lógica de relación entre dos partes que no se veían ni se conocían pero que podían sumar sus potencias para transformar ese encuentro en una resistencia a los límites de lo real.

Una estrategia coherente con su existencia dentro de un régimen que hacía de la separación de los cuerpos, de su destrucción y su reducción por vía del miedo, la política exclusiva de gestión de los cuerpos en esa sociedad y del cuerpo social en términos generales. Es coincidente con aquello que proponía Eco como principio operatorio:

La poética de la obra “abierta” tiende [...] a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada [...] tal consciencia

está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la “apertura” como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible. (Eco, 1985: 66-67)

Esos “actos de libertad consciente” podrían ser considerados como lo *desalienante* en el potencial del lenguaje historietístico y por extensión, en la cultura de masas en general. Pero para esto hacía falta un proceso de toma de consciencia de esas posibilidades y por el otro, un contexto que promoviera dichas poéticas. Lo trágico y paradójico del asunto es que el contexto que lo posibilitó fue, primeramente, el de los límites editoriales a la experimentación en Argentina y su desvío hacia los mercados europeos, principalmente Italia y subsidiariamente España. Y luego, los contextos dictatoriales que obligaron a reformular lo que podía ser dicho explícitamente y lo que no, en un corrimiento de los límites de lo factible que propendían a la búsqueda de nuevas herramientas conceptuales y comunicacionales.

Estas nuevas estrategias encontraron una forma que podemos denominar como *fuga y retroalimentación*: la posibilidad de incurrir en prácticas vanguardistas desde lo gráfico permitidas por la demanda europea, haciendo de esa experimentación un ejercicio constante y fluido; para luego poder volcar parte de ese ejercicio en el ámbito local, si bien fragmentariamente y sin una regularidad estricta, al menos con cierta presencia en el contexto en el que, después de todo, habitaban los autores como Breccia – residiendo en Haedo, provincia de Buenos Aires - , y Trillo. Fellingner lo ha expresado correctamente: “Es paradójico decir que cuando las vanguardias argentinas son silenciadas por los distintos gobiernos en los años setenta, Breccia comienza su etapa plástica más rica y transgresora, posibilitada por la publicación principalmente en Europa, fuera de los sistemas de censura” (2011: 287).

Conviene indagar, entonces, en estas propiedades plásticas de las fábulas de Breccia/Trillo para poder comprender que fuera probablemente desde esa perspectiva que interactuaban mejor con un público europeo, ya que las referencias era decodificables desde cierta percepción de la historia del arte europeo, aunque no conviene subestimar el conocimiento que pudiera tenerse de la situación argentina teniendo en cuenta la campaña de denuncia que había sido organizada en los momentos previos al Mundial ‘78. Es interesante leer la segunda historieta, *Blancanieves*, teniendo esto en cuenta ya que fue incluida en el volumen compilatorio italiano y en una publicación española un año más tarde, sin darse a conocer en Argentina.

Primero, el elemento tanguero que tiñe toda la historia y que será el comienzo de ciertos guiños y re-contextualizaciones de las fábulas al ámbito urbano y cultural argentino. Así, la reina malvada remite a la Rubia Mireya, y el príncipe a uno de esos lánguidos tangueros porteños que Calé [Alejandro del Prado] dibujaba en *Buenos Aires en camiseta*. Los guiños no terminan ahí: los siete enanos del cuento son representados por Laurel y Hardy (el Gordo y el Flaco), el Yellow Kid de Outcault (y del premio recibido por Breccia en 1973), Enrique Breccia, el Corto Maltés (el personaje ya célebre en ese momento de Hugo Pratt), Enrique Lipszyc (director de la Escuela Panamericana de Arte y coorganizador de la Bienal del Di Tella), y Napoleón Bonaparte (identificado históricamente como un megalómano de corta estatura) (Fig. 78).

Son tanto una parodia de los siete enanos del film de Disney como una serie de referencias que iban de lo general (como Laurel y Hardy o Napoleón) a lo contextual (el Corto Maltés y el Yellow Kid), como a lo personal (no necesariamente un lector conocía el rostro de Enrique Breccia y mucho menos el de Lipszyc). Es decir, aquello señalado anteriormente respecto a los guiños que un autor suele dirigir a sí mismo o a allegados que conocen esos códigos, y que al fin de cuentas forman parte de otro nivel metatextual más.

Sin embargo, la secuencia del castigo de la reina malvada adquiere los rasgos de una escena de tortura: el soldado que captura a la malvada viste uniforme verde oliva y su casco remite al de un ejército moderno. Su intervención rompe el orden atemporal del cuento para situarlo en lo inmediato, es decir, en la realidad del lector de ese momento (Fig. 79). El castigo, que consiste en obligar a la reina a calzar dos zapatos de hierro candente y bailar hasta morir calcinada, se vuelve tan horrendo que termina relativizando el objetivo primero del cuento: la moraleja que castiga al mal con la muerte como recompensa por sus acciones, y a las víctimas con la felicidad del casamiento.

Por un lado, pareciera ser una inversión del concepto moral del castigo justo y necesario por la violencia ejercida (no es justicia, sino tortura). Por otra parte, también podría entenderse como el deseo de venganza, pagándole con su misma moneda al poder opresor. La ambigüedad del mensaje es parte de la operación de los autores: al renunciar a la moraleja, los sentidos son disparados como multiplicidad de posibles soluciones al acertijo de la historia.

El ejemplo siguiente, *Caperucita Roja*, no hará más que profundizar este camino al situar la trama en un paisaje de barrio pobre, en una zona industrial como podría ser la del sur del conurbano bonaerense, o incluso de las ciudades italianas donde fue publicada la historieta

originalmente, y que también permanecería inédita en la Argentina (Fig. 80). La idea que atraviesa toda la historia es la de un devenir prostibulario de la vida que va de la miseria al éxito, como sucedía en aquella historia de *Un tal Daneri*, el sistema que lo atraviesa todo desde un polo clasista al otro unificando el cuerpo social en su camino bajo la égida del dinero y del comercio de los cuerpos. Ni Caperucita parecer ser tan inocente, ni el lobo es lobo, sino un hombre siniestro que prostituye y hace uso de Caperucita.

Este tipo de humor sugestivo prepara el desenlace: cuando la ley hace su aparición – un policía con uniforme de principios del siglo XX -, por un lado increpa a Caperucita, a medio desvestir (“¡Así te quería agarrar, puta!”), al mismo tiempo que el lobo se refiere al oficial como “el sargento Maidana”, sugiriendo una enemistad previa entre los dos. El lobo muere, pero Caperucita no regresa a su casa, sino que se convierte en vedette del famoso teatro de la avenida Corrientes, el Tabarís, donde es dejada por un chofer cuyo aspecto y cuyo vehículo es notablemente similar al del príncipe tanguero de *Blancanieves*. La última viñeta nos devuelve a su madre, que se lamenta porque a su hija ahora le dicen “Margot”, y los autores agregan como pie de página la siguiente moraleja: “nunca falta un lobo para una caperucita” (Fig. 81).

Todo en esta versión se conjuga desde la ironía de sus contradicciones: Caperucita se entrega a los hombres para salir del barrio, al que no vuelve; el lobo es muerto por un ajuste de cuentas con el sargento, quien deja a Caperucita a su suerte, y no por una acción justiciera; la crudeza lumpen del relato aparece matizado y potenciado por la manera en la que Breccia encaró la tarea gráfica desde el *découpage*, una técnica colorida y *naïve*.

Finalmente esa moraleja que cierra el cuento, o más bien una anti-moraleja, dado que sirve menos como lección que como advertencia de algo que, por otra parte, sólo remite al realismo sórdido del sistema, algo que no depende de las virtudes o los defectos individuales sino de una característica constitutiva del capitalismo: la verdad de la mercancía.

Breccia tuvo dos referentes plásticos en estas instancias: Lyonel Feininger y Henri Matisse. Respecto al primero, artista alemán y miembro de la escuela Bauhaus, tomó sus trabajos a color, la manera en que presenta esas escenas callejeras algo distorsionadas y caricaturescas, con óleos empastados, pero también su registro más geométrico, donde predominan las formas triangulares y los ángulos agudos (Fig. 82). Respecto a Matisse, la técnica del *découpage* consiste en pintar pedazos de papel o recortarlos ya coloreados, así como otras texturas, y pegarlos sobre una superficie donde construyen formas y figuras.

Sin embargo, donde la técnica tradicional pretendía imitar la pintura a mano para abaratar los costos de los objetos, en Matisse y en Breccia la idea consiste en mostrar esa construcción donde se vea claramente el corte y el rasgado, con mayores o menores grados de abstracción pero siempre en el límite de lo representacional (Fig. 83). En Breccia, esas tradiciones y experiencias se conjugaban en una mezcla de tributo productivo y comunicación en el tiempo, desde las cuales recomponía lo vanguardista en lo masivo, y viceversa.

Por otra parte, debemos tener en cuenta los movimientos sufridos al interior de la industria editorial argentina que había dado como resultado una notable baja en el volumen de libros y revistas publicadas, en simultáneo a un empobrecimiento educacional y cultural deliberado.<sup>101</sup>

Esta reducción de la oferta editorial no era directamente proporcional a una baja del lectorado, sino que justamente promovió una búsqueda ansiosa por parte de los lectores de aquellas publicaciones que permitieran un resquicio de la destrucción cultural generalizada. Entonces la aparición de una revista como *Hum*® - heredera de *Satiricón* y *Chaupinela* – a partir de 1978 permitió aglutinar esos grupos fragmentados que encontraron un oasis en la tierra yerma de la cultura arrasada, una unidad distinta a aquella de las varas ceñidas al haz que empuñaba férreamente el régimen de facto.

La incomodidad de Breccia por no poder llegar por un público masivo tal como lo había conocido, todavía tenía sus ecos en estas palabras, aunque el hincapié estaba hecho menos en la masividad que en la pedagogía. Y aquí es donde entra a jugar nuevamente ese papel la historieta y un proyecto editorial: se trataba de dirigirse, irónicamente, al público adulto que sumaba sus experiencias como lectores de historieta cuando niños, y luego de revistas humorísticas y satíricas con contenido político en su adultez, como los sujetos dóciles e infantilizados por un proyecto

---

<sup>101</sup> “Desde el punto de vista educativo, el régimen militar restringió las posibilidades de acceso de los sectores de más bajos recursos a los niveles de enseñanza secundaria y terciaria, y la crisis económica incrementó, además, la deserción escolar primaria. Correlativamente a este proceso, se produjo una baja en la producción y circulación de diarios y revistas. Como ejemplo comparativo, según el informe 1973-1980 del Instituto Verificador de Circulaciones, hacia 1970 circulaban en todo el país 235,6 millones de ejemplares de revistas. En 1976, la cantidad de ejemplares que circulaban se había reducido a 100,7 millones. Por otro lado, se produjo una reducción significativa en el consumo de revistas nacionales. De esta manera, en 1973 la cantidad de ejemplares consumidos era de 122,1 millones, mientras que en 1977 se había reducido a 79,6 [...] También la cantidad de libros editados se redujo considerablemente. A modo de ejemplo, en 1975 se editaban 5,5 millones de libros de literatura. En 1977, la cantidad de ejemplares había disminuido a 1,3 millón [...] Desde el punto de vista cultural y político, podríamos diferenciar dos momentos del período 1976-1983. Por un lado, una primera etapa que abarca hasta 1980, en la cual se evidencian más crudamente la represión, la censura y las persecuciones. Luego encontramos una segunda etapa, que abarca los inicios de la década hasta 1983 y que incluye la guerra de Malvinas” (Varela, 2005: 2-3).



cultural que la dictadura no había dejado librado al azar ni mucho menos. Y para ello la operación se explicitaba en aleccionar, una vez más, desde las fábulas archiconocidas, aunque esta vez trastocadas por una serie de lecturas superpuestas, múltiples y clandestinas que eran traficadas desde esa aparente e inerte inocencia.

Así, las dos últimas historias, *La Cenicienta* y *La Bella Durmiente*, aparecieron en *Hurra* y *SuperHum*® respectivamente. La primer historieta era una amarga metáfora de la industria cultural con similitudes al film *Pajarito Gómez, una vida feliz* (también conocida como *El ídolo*, 1965), dirigida por Rodolfo Kuhn y escrita junto a Carlos del Peral y Francisco “Paco” Urondo. Si en aquella película el ídolo musical y popular era una clara referencia a Ramón “Palito” Ortega, en la historieta esa referencia cambia a Sandro, más cercano al momento de la publicación aunque ya con cierta aura de decadencia.

“El Príncipe de la Canción” busca novia desde su show televisado en T.V. Mundo, al mismo tiempo que Cenicienta es sorprendida al ser seleccionada por Hada S.A., una empresa de productos de belleza femeninos, como la elegida para ser la novia del ídolo. Vestuaristas y maquilladores la convierten en una reina, pero le avisan que su disfraz está programado por computadora para disolverse a las doce en punto.

El ritmo es frenético y desopilante: el Príncipe es un personaje desagradable, que desprecia a su público y maltrata a los que lo rodean. Ante la fuga de la elegida, actúa con furia y desesperación, pero no exactamente por amor: le han prometido que su casamiento le otorgará gran publicidad y cobertura de los medios. Contrata a tres siniestros personajes, mezcla de detectives y agentes parapoliciales, que encuentran a Cenicienta. Su condición de pobre le repugna al ídolo, pero finalmente todo se resuelve: la rocían con Lysoform para desinfectarla, y se procede a la puesta en escena del final feliz antes los flashes de las cámaras (Fig. 84). En ese momento el cuadro final queda aislado de todo marco, sobre el blanco: no hay felicidad verdadera sino una representación de la felicidad.

Sin embargo, es el *collage* el que revela constantemente la impostura: siempre se muestra la escena desde detrás de cámaras, o la presencia de las marcas reales como el Lysoform que desinfecta y sirve para concluir el final feliz; o la presencia constante de camarógrafos que están para reproducir esa charada que es la fábula del romance que supera las clases y las fronteras. Una fábula hecha para evidenciarse como relato desde el lenguaje historietístico que evidencia a su vez a las fábulas como construcciones ideológicamente determinadas y dirigidas, un

dispositivo de control que al ser reproducido de determinada manera, puede ser desactivado desde la ironía siempre algo amarga, ya que conlleva una carga de impotencia. Pero es el mismo principio del almuerzo desnudo propuesto por Allen Ginsberg a William Burroughs: el momento en que se prenden las luces y todos pueden ver exactamente lo que están comiendo.

Si esta primera historia tenía en cuenta su publicación en una revista dedicada al rock y a la cultura musical joven – es decir, o bien se trataba de un conocimiento previo de los autores, o fue una decisión deliberada del editor, o ambas cosas -, la segunda y final que cierra la serie, *La Bella Durmiente*, tuvo su lugar en el proyecto historietístico de Ediciones de la Urraca, la flamante *SuperHum*®.

El hecho de que ésta constara de tres páginas, mientras que las dos primeras constaban de catorce, *La Cenicienta* de trece y *Caperucita Roja* de seis, puede estar ligado a una diferencia aún insalvable para la industria editorial argentina sobre todo teniendo en cuenta ese momento: la impresión a color en papel ilustración. En *Hurra* las doce páginas de historieta habían sido fraccionadas entre los números 2 y 5, ya que al igual que en *SuperHum*® se usaban la contraportada, la parte interior de la contratapa y la contratapa para colocar la historieta dado que eran las únicas páginas que podían ofrecer ese gramaje y calidad para lo que quería publicarse.

En ese mismo año de 1981, en Italia se editaba el tomo completo con todas las historias compiladas, por lo tanto vale tener en cuenta cómo los límites materiales en la construcción de una obra autoral de historieta podían incidir en el reconocimiento de dicha constitución, su reconocimiento y su posibilidad de circulación, compra y aceptación en dos mercados diferentes como eran el europeo y el argentino, ligados por una dupla creativa y hablando a lectores en momentos políticos diferentes, aunque complejos – piénsese en la España inmediatamente post-franquista, o en la Italia de las Brigadas Rojas, con el asesinato de Aldo Moro en 1978, la política represiva que le siguió, etc. -.

Acaso esa constricción del espacio y el uso de las páginas haya potenciado la síntesis y la condensación de todo lo que esas fábulas revisitadas tenían como objetivo: los autores son los encargados de guiar al lector literalmente, volviendo a aparecer por segunda y última vez – la primera vez para abrir la serie, la segunda para cerrarla -. Breccia y Trillo cuentan a dos voces rápidamente el argumento de *La Bella Durmiente*. Las ilustraciones están acaso algo más infantilizadas en comparación a las que veníamos viendo en las otras historias.

Sin embargo, el relato prosigue saliendo fuera de las fábulas y retornando a lo que sería el mundo real, sin escapar a ese contexto construido por los colores y las texturas de Breccia. Primero, se señala una especie de cámara hiperbárica en la que estaría Karen Ann Quinlan, un caso resonante en aquellos días.<sup>102</sup> Pero además éstos adquieren una cierta dimensión moral al sugerir el precio cruel por convertirse en una princesa, la belleza exigida a las mujeres como sufrimiento, una bella durmiente que no iba a despertar.

Los autores giran sobre ese eje y señalan otra dimensión de esa especie de catalepsia generalizada como síntoma social: la leyenda de Walt Disney congelado, esperando a ser reanimado. Disney no es nombrado sino que en el diálogo a dúo se lo menciona como “[...] ese señor que es un ejemplo de credulidad. Como que él produjo la película de la Bella Durmiente y se posesionó tanto que se hizo congelar en vida esperando, tal vez, a alguna princesa encantada que lo despierte con un beso”. Y entonces los autores se dirigen, como al principio de la serie, al lector y desafían “¿O no?”, volviendo una vez más a abrir los sentidos de la historieta, dejando las posibles respuestas del otro lado (Fig. 84).

Disney no aparece directamente sino, al igual que Quinlan, dentro de una cámara criogénica donde leemos el logo “CryoSpan Corporation”, en referencia a la compañía fundada por Curtis Henderson en 1969, pionero en la criónica o crionización. De fondo, como poster pegado en la pared, aparece un fragmento de aquella página doble de Wally Wood publicada en *The Realist* en 1967 que le valió la censura, y que mostraba a los personajes de Disney en un gran despliegue orgiástico bajo el título *El Monumento-Orgía a Disneylandia (The Disneyland Orgy Memorial)*.

Sin dudas, fue un acto subversivo poco después de la muerte de Disney, ocurrida en diciembre de 1966, ya que se trataba de decretar la liberación del mundo de la fantasía del yugo puritano que había sostenido sobre ella como una tiranía la corporación, devolviéndola de alguna forma a sus orígenes más salvajes y populares (Fig. 85). El uso del fragmento de las páginas de

---

<sup>102</sup> Se trataba de una joven norteamericana de 21 años que había quedado en coma al haber ingerido una mezcla de alcohol y barbitúricos en 1975. Además, la joven había comenzado una dieta estricta para poder usar un vestido en una fiesta, lo cual la había llevado a ingerir solo rodajas de pan durante 48 horas. Sus padres encararon una batalla legal para terminar con su vida cuando fue declarada en estado vegetal irreversible, algo que lograron una década después, en 1985. En el momento de la publicación de la historieta, el caso todavía no había sido resuelto. Estos datos no son explicitados en la historia, por lo que puede deducirse que su impacto mediático había enfatizado ya lo suficiente estos detalles.

Wally Wood es, en este sentido, doblemente subversivo y crítico, ya que supone un mensaje al interior de otro mensaje, la idea de presentarlo ya censurado en un contexto donde la censura hubiera sido muy probablemente aplicada si el dibujo hubiera sido mostrado en su totalidad.

Desde ese pequeño fragmento podemos, sin embargo, entrever aquello que se quiere decir a pesar del ojo del guardián omnipresente, como si se mirara por la hendidura de la habitación prohibida: un poster donde el perro Pluto orina sobre un poster con la cara de Mickey, ocultado en parte por el cuerpo congelado de la cultura disneylandizada. Bajo la sombra de esa presencia que insiste en permanecer incluso aún después de muerta rebrota como un hongo, desde el subsuelo de la historia, lo subversivo, el anverso del relato oficial.

El doble señalamiento al cuerpo congelado, suspendido entre la vida y la muerte, no escapaba al sentimiento de un país bajo la dictadura donde la vida parecía sustraerse al ámbito de lo privado, donde las casas se convertían en prisiones y donde lo público era el dominio de las bestias que salían a cazar. Las referencias son múltiples, comenzando por *Sol de Noche* (1979-1980), la historieta de Patricia Breccia y Guillermo Saccomanno, verdadero testimonio de la vida cotidiana bajo la dictadura. O la novela de Ricardo Piglia, *Respiración Artificial* (1980), otra metáfora de ese cuerpo nacional que no terminaba de morir pero que tampoco parecía volver a la vida, así como el disco de Charly García *Yendo de la cama al living* (1982), referencia a la existencia ansiosa de un animal encerrado. Es notable el ejemplo del artista Juan Pablo Renzi, quien fuera miembro del Grupo Vanguardia de Rosario y uno de los organizadores de *Tucumán Arde*, ahora replegado sobre la técnica del óleo sobre tela, pintando escenas de interior que se titulaban, por ejemplo, *Mirando el cielorraso* (Fig. 87).

Este último acto de la serie de las fábulas merece una indagación algo más profunda. Por un lado, tenemos las referencias y las apariciones de toda una serie de cuestiones locales difícilmente descifrables para un lector europeo pero también para un lector en general. Ya habíamos notado la traslación de elementos tangueros y del folklore barrial hacia esas fábulas, que se veían así resignificadas en su re-presentación contextual. En el cuadro final aparece una dedicatoria de Marco Mono, el personaje de Enrique Breccia y Trillo que era publicado en aquel momento en las mismas revistas de Ediciones de la Urraca donde habían aparecido las fábulas.

El entramado de mensajes y guiños no concluye ahí. Las dos últimas historietas, aquellas publicadas en Argentina, llevaban dedicatorias. *La Cenicienta* estaba dedicada a Carlos Killian, humorista y artista plástico que había dibujado la tapa de aquel número de *Mengano* donde había

sido publicado el primer episodio de *Un tal Daneri*, además de participar con tiras al interior de la revista.

Estos datos son aclarados en la edición de 2013 de Doedytores, pero las dedicatorias fueron quitadas – aparecían en los encabezados junto al título de la historia -. Sin embargo, la última dedicatoria fue completamente borrada sin mayores explicaciones, y tiene su explicación: se dirige a un tal Pedro Luján. Este desconocido era, de hecho, un antiguo amigo de Breccia de Mataderos, con quien había compartido la realización de aquel fanzine, *El Resero*, y a quien Breccia se había encontrado por casualidad en Barcelona en 1973, después de haber recibido el premio en Lucca.

Acompañado por historietistas españoles quienes lo habían invitado a un bar donde se cantaban canciones argentinas y mexicanas, se encuentra con su viejo amigo quien ahora trabajaba de cantor de tangos disfrazado de gaucho (Sasturain, 2013: 160). Inesperadamente, el pasado donde de alguna manera había comenzado la historia con Breccia dibujando las notas escritas por Luján, se hacía presente justo en el momento de la consagración autoral. Como si Mataderos no permitiera ser olvidado, un espejo de fantasmas – como decía Yukio Mishima sobre la memoria – que hace aparecer los objetos como demasiado lejanos y de pronto, sin aviso, demasiado cerca.

Dentro de este contexto, sin dudas la labor de Trillo/Breccia supuso, una vez más, la excepción en la regla: el registro gráfico renunciaba a todo realismo y se acercaba a la caricatura, pero a su vez elaboraba sus factores desde un ejercicio plástico inaudito, mediante el color, las texturas, los metatextos irónicos, los guiños en apariencia inofensivos cuando no sumamente crípticos para una lectura superficial. De hecho, Breccia estaba revisando su propia labor como ilustrador de textos y manuales infantiles, como lo había hecho a fines de la década de 1950 con libros tales como los manuales escolares *Martín Pescador* o *Albricias* para Editorial Codex (Fig. 88), o las tapas para los clásicos editados por Difusión. En esa revisión, lo que se buscaba era superar aquellos contenidos eminentemente conservadores y aleccionadores manteniendo cierta libertad permitida por el uso de las técnicas de coloreado y de composición geométrica, cuando la rigidez del esquematismo historietístico aún no había sido desafiada.

Breccia se inscribía así en una genealogía que había tenido hasta poco tiempo antes a exponentes de la talla de Ajax Barnes, quien junto a su esposa la escritora Beatriz Doumerc, habían ganado el premio Casa de las Américas en 1975 por su obra *La línea*, y que producían

libros infantiles con un contenido ideológico claramente inscripto en la izquierda revolucionaria latinoamericana para el CEAL y Rompan Fila. Su obra *El pueblo que no quería ser gris* (1975) era un triste anuncio de lo que se avecinaba: fue prohibido luego del golpe de Estado de 1976 y Barnes y Doumerc concluyeron por exiliarse.<sup>103</sup>

Sin dudas Barnes muy probablemente fuera un referente para Breccia, dado que además había compartido espacio en la enciclopedia dirigida por Beatriz Ferro y publicado por la Editorial Argentina Arístides, *El Quillet de los Niños*, con Enrique Breccia, Hermenegildo Sábat, Oski, entre otros (Fig. 89). Barnes representaba aquello que sin dudas era del interés de Breccia: la suma de un contenido revolucionario, la escuela de la línea de Saul Steinberg, y la utilización del color y técnicas como el *collage* con utilización de texturas y efectos.

De esta manera, las fábulas recomponían la tarea mutilada por la dictadura y se proponían como un manual abierto para aquellos lectores infantilizados por el proyecto cultural del poder de facto en lo que hasta entonces suponía el momento de su triunfo: después del Mundial de Fútbol de 1978 y antes de la Guerra de Malvinas y la crisis económica insinuada a partir de 1981.

Era justamente esta capacidad adquirida por Breccia a lo largo de su carrera profesional, en buena parte como resistencia a esas constricciones impuestas por la industria y por un lenguaje y un medio demasiado esquemáticos, lo que le había permitido alcanzar un grado tal de maestría de las técnicas y de los recursos plásticos que la dinámica híbrida de la historieta permitía integrar no sin tensión.

---

<sup>103</sup> *El pueblo que no quería ser gris* y *La ultrabomba* (escrito por Mario Lodi y dibujado por Barnes) fueron prohibidos por el decreto N° 1888, del 3 de septiembre de 1976. También fueron prohibidos *La torre de cubos* (1966) de Laura Devetach y dibujos de Víctor Viano (Resolución 480 de la Provincia de Santa Fe, 23 de mayo de 1979); *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975), de Elsa Bornemann y Ajax Barnes (decreto del 15 de octubre de 1977); *Cinco Dedos* de Ediciones de la Flor, escrito originalmente en Berlín occidental (decreto del 8 de febrero de 1977); *Dailan Kifki* (1966) de María Elena Walsh, entre muchos otros. El caso más impactante acaso haya sido el del CEAL. Intervenido el 25 de marzo de 1976 por el capitán de Navío Francisco Suárez Battán, sus depósitos fueron vaciados por orden del juez federal de La Plata Héctor Gustavo de la Serna, quien ordenó a la policía bonaerense quemar todos los ejemplares. El 30 de agosto de 1980 fueron incinerados en un baldío de Sarandí, provincia de Buenos Aires, más de un millón y medio de ejemplares. Dice Judith Gociol: “Si bien las prohibiciones se instalaron en todos los frentes, hubo un espacio que el ojo del censor vigiló con firmeza: el de la literatura infantil. Los militares se sentían en la obligación moral de preservar a la niñez de aquellos libros que —a su entender— ponían en cuestión valores sagrados como la familia, la religión o la patria. Gran parte de ese control era ejercido a través de la escuela, tal como demuestran las instrucciones de la «Operación Claridad» (firmadas por el jefe del Estado Mayor del Ejército, Roberto Viola), ideadas para detectar y secuestrar bibliografía marxista e identificar a los docentes que aconsejaban libros subversivos” (2001). Para una lista completa de los libros prohibidos en dictadura, se puede consultar el siguiente enlace: [http://planlectura.educ.ar/pdf/dia-memoria/memoria\\_libros%20prohibidos.pdf](http://planlectura.educ.ar/pdf/dia-memoria/memoria_libros%20prohibidos.pdf)

Gracias a esas incongruencias irreductibles, las capas de sentido podían superponerse, entrecruzarse, ser decodificadas de a una o del todo sin por eso perder su espesor, escapando a una lectura censora que también buscaba una literalidad que estaba relacionada primeramente con cómo se entendían los sujetos receptores de esos mensajes: seres a ser tutelados, adoctrinados y siempre sospechosos de escabullirse de la tarea. Si revisamos los postulados de Eco sobre aquellos ítems con los que debía cumplir una obra abierta, encontraremos las características rastreadas en las intervenciones historietísticas de Breccia/Trillo:

1) las obras “abiertas” en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género* de la *especie* “obra en movimiento”), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas están, sin embargo, “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal. (Eco, 1985: 87)

La figura de un autor de historietas, en la situación particular de Breccia, terminaba de cristalizarse desde su situación latinoamericana que le exigía hacer de su experimentación un canal por donde traficar los sentidos vedados por la censura, retroalimentándose en el intercambio europeo que permitía así la unión de los dos polos: lo político y lo plástico, lo experimental y lo comercial, lo autoral como recuperación de un aura pero también como posibilidad de intervención en lo real desde la coexistencia con el riesgo – más o menos real, pero siempre como amenaza potencial y concreta -.

Eco exigía: “[...] debe convertirse en espejo extrañador el lenguaje que hablamos” (1985: 297), y era justamente eso lo que se venía ejercitando desde finales de la década de 1950, y que ahora adquiriría un carácter político concreto, no porque no lo tuviera antes, sino porque una intención deliberada en un marco constrictivo había proyectado la potencia de ese lenguaje extrañado primero de sí mismo y luego de sus contralores tradicionales.

La historieta, habituada a florecer o languidecer dentro de los marcos de la página y de sus límites editoriales y culturales, de pronto se encontraba relativamente aventajada para moverse en esos estrechos canales subterráneos, frente a los otros campos que habían acusado más gravemente los sucesivos golpes. La poetisa Tamara Kamenszain se interrogaba sobre el uso

utilitario de la poesía, para concluir sosteniendo una posible acción: “tacho había una vez escribo ahora o nunca”. Lo mismo podemos decir de las fábulas de Breccia/Trillo y su uso de la historieta, el cual seguimos interpretando cada vez que nos adentramos más en su lenguaje, como un juego de cajas chinas cuyas piezas ofrecen siempre una totalidad parcial dependiendo de cómo se las acomode. Un desafío hecho para ser resuelto a través del tiempo, sin que podamos ufanarnos jamás de haber resuelto el enigma, en todo caso se tratará de haber sabido aceptarlo.



## 2.6 *Buscavidas* o la atracción del abismo

*¿Cómo entra el sentido en la imagen? ¿Dónde acaba ese sentido? Y si acaba, ¿qué hay más allá?*

Roland Barthes, “Retórica de la imagen” (1986: 30)

[...] *los lectores a veces ñveían ò significados ocultos de los que - tengo que ser honesto - nosotros como autores nunca tuvimos la intención o imaginamos; tal era la necesidad de los tiempos.*

Carlos Trillo (citado en Rommens, 2008: 4)

A partir de 1981, Breccia comenzó una producción feroz, simultánea y divergente. Por una cuestión de conveniencia investigativa y de orden textual, presentaremos esa producción desde la siguiente hipótesis: el trabajo historietístico fue dividido entre la utilización del blanco y negro para Argentina (*Buscavidas*, 1981-1982) y del color para Europa (*Quattro Incubi*, 1985) para finalmente llegar a una confluencia de las tendencias grotescas y humorísticas con el uso del acrílico (*Drácula*, 1984).

Cabe aclarar que el período de producción de estas historietas – más allá de las diferentes fechas de publicación – fue 1981-1983, es decir, inmediatamente después de las fábulas reversionadas. Una característica común fue el progresivo aumento de la politicidad de las historias así como también el de cierto hermetismo lingüístico-icónico que alcanzó en el caso de *Buscavidas* límites verdaderamente inéditos.

La serie constó de trece historias guionizadas por Trillo, en lo que sería su última colaboración juntos en una serie – exceptuando *El Viajero de Gris*, publicada en 1983 pero producida en 1978 -, y publicadas en *SuperHum*®, que había visto aparecer en sus páginas la última de las fábulas poco antes.<sup>104</sup> La trama de la serie consistía en un protagonista, especie de cuerpo amorfo, obeso, sin rasgos identificables cuya relación con los demás era la de un vampiro que extraía historias de vida de los desafortunados con los que se cruza, para luego archivarlas prolijamente en su acervo personal.

---

<sup>104</sup> Las historias por orden de aparición fueron: “El celoso”, “Historia para tarde de lluvia”, “El grande y el chico”, “La vida es un bolero absurdo”, “Persecuta”, “Star System”, “Cero en conducta”, “Con Valdés atrás”, “Historia de locos”, “La vida ¿es un teleteatro?”, “La abuela”, “La familia”, “La opción”. El orden de aparición fue mensual y ocurrió ininterrumpidamente entre los números 11 y 23 correspondientes al período noviembre de 1981 – noviembre de 1982. Debe sumarse una última historia, “Caleidoscopio”, especie de nuevo epílogo publicado primero en la revista italiana *N o g v g* en 1985 y luego incluido en la edición francesa de Rackham (2001). Si bien había sido producida alrededor de 1983, se mantenía inédita en castellano hasta su inclusión en el *Brecia Negro Versión 2.0* de Doedytores.

El término *buscavidas* ponía en juego dos acepciones: aquel que se las arregla para sobrevivir aprovechando cualquier trabajo que se le presente, y éste cuya búsqueda es literal (busca vidas como el vampiro busca sangre). Así, somos introducidos desde un principio al terreno de la indefinición, donde las cosas parecen pero no son, son pero no parecen, y a veces ni parecen ni son. La lectura recorre constantemente los cuadros que presentan una complejidad creciente, cuyo cauce se rebalsa en cada viñeta y nos vemos tentados a descubrir los detalles de esa historia que es muchas a la vez.

Un detalle importante es el de la pérdida de los encabezados originales que seguían al título de la serie y el subtítulo de la historia, que no ha sido rescatada ni en la versión argentina ni en la francesa. Así, podíamos leer, por ejemplo: “¿Para qué vivir la vida propia si hay tantas sueltas por ahí?” (“Historia para una tarde de lluvia”); “Las vidas ajenas tienen una ventaja: me duelen menos” (“El grande y el chico”); “Cuando no tiene una historia ajena de la vida real, el Busca mira historias ajenas en la televisión y en el cine. Con tal de no ser protagonista, cualquier cuento le viene bien al tipo” (“La vida ¿es un teleteatro?”).

Estas breves intervenciones giraban alrededor de la misma idea: la de un sujeto que no asume su propia vida, una especie de parásito existencial que ha creado un sistema personal – pero que a su vez vive en un sistema social que se lo permite – para escapar de todo compromiso o involucramiento en las cuestiones de su realidad. Al mismo tiempo, la voz cambiaba de la primera persona a la tercera, mezclándose la de sus autores (o de la revista como marco de la historia) con la del Buscavidas.

Un sujeto semejante pareciera ser el resultado producido por la dictadura como *proceso*: una aplicación sistemática de medidas y estrategias tendientes a obtener como resultado una sociedad habitada por personajes que responden a la conservación de su propia supervivencia como prioridad, lo cual implica, a su vez, desentenderse de la suerte del otro: “A veces, cuando una historia me pasa peligrosamente cerca, yo aplico la vieja sabiduría del torero: me hago a un lado y digo «oleee»” (“Con Valdés atrás”). El Buscavidas sería entonces el reverso del lector al que se dirigían los autores con sus fábulas, aquel que se resistía a ser reducido a un impedido infantilizado, hasta tal punto que el mundo de ese niño gordo y gigante está desprovisto de colores y sólo pueden ser vistos los blancos y los negros plenos, sin grises.

De hecho, en la segunda historia, vemos en la casa del archivista de miserias un fondo donde, por un lado, aparece Mickey Mouse y por otro, un cuadro con una escena de *Caperucita*

*Roja* (Fig. 90). En otra historia, el Buscavidas mira una telenovela, mientras que en primer plano, a la derecha del cuadro, vemos un libro de lomo grueso donde leemos “GRIMM”. Esto puede ser interpretado como el guiño a seguir combatiendo esa sociedad del espectáculo, de revisar las fábulas como guía de des-aprendizaje; pero también en la efectividad de las telenovelas como las fábulas contemporáneas.

Incluso encontramos una vez más la aparición de las páginas de Wood, más reducidas esta vez, actuando como sinécdoque de la sinécdoque, lo que evidencia también una posible continuidad de guiños con los lectores que venían de leer la versión de *La Cenicienta* aparecida en *SuperHum*® poco antes (Fig. 91).

A esto se le suma lo que podemos considerar la definición que desde la serie se hizo del personaje: “Gente que roba historias ajenas: los psicoanalistas, los confesores, los torturadores, los periodistas y nuestro Buscavidas” (“Historia de locos”). Ese cuerpo indefinido en sus rasgos se sumaría así a una genealogía del poder que podemos entender desde la producción institucional de dispositivos de control con sus encargados de hacerlos efectivos: la medicina, la religión, el Estado, los medios de comunicación; en síntesis, los colaboradores/sostenedores del Proceso.

El Buscavidas, como un Frankenstein salido del laboratorio dictatorial, es la evidencia que el sistema puede funcionar autónomamente siendo reproducido por cada uno de sus sujetos sin necesidad ya de promover la coacción y el castigo constantes (aunque por supuesto, la posibilidad de su aplicación siempre se sostenga como amenaza latente). A su vez, la crueldad de *Buscavidas* no sería mera indulgencia, sino todo lo contrario, dado que la voz de los autores aparece parodiando su propio trabajo. Por ejemplo, en “Persecuta” leemos “Hay gente que se pasa la vida persiguiéndose por cualquier cosa”; o en “Star System”, sobre el destino trágico de un cómico, se/nos pregunta: “¿Qué es más difícil? ¿Hacer reír o hacer llorar?”.

La recurrencia de estas frases hechas, podemos imaginar, no deja de estar acompañada por una sonrisa algo amarga. Un refugio, después de todo, de ese trabajo encarado por Breccia/Trillo: el compendio de las miserias humanas en una sociedad donde los viejos vicios (las infidelidades, las traiciones, la locura, la explotación) eran a su vez lugares comunes de los que parecía no poder salirse.

Incluso uno de los copetes recuperaba para los lectores una queja verdadera de Breccia: “Yo que nací para ilustrar tiernos cuentos infantiles, tengo que lidiar con este juntacadáveres,

como diría mi connacional Onetti”. Y se aclaraba “(Nueva queja de Breccia al entregar este episodio)”, refiriéndose a “La abuela”. La referencia a la novela de Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres* (1964), hace al clima de bajeza prostibularia de *Buscavidas*, pero a decir verdad ya era rastreable desde *Un tal Daneri*, la primer colaboración entre Breccia y Trillo. Es decir, la queja/broma de Breccia era, a su vez, una reflexión sobre aquello comenzado en 1974.

Podemos identificar a lo largo de la serie un número de recursos y estrategias con los cuales ensayar un posible armado de ese extraño y – probablemente – siempre incompleto rompecabezas. Hemos visto las referencias a las fábulas de los hermanos Grimm y a Disney, que funcionan como cita del trabajo inmediatamente anterior. A su vez, esas fábulas que escribía Trillo son de una moral sumamente relativa, como aquella de *Caperucita Roja*: nos deja con una sensación perturbadora, no hay una advertencia aleccionadora (“a los que hacen tales acciones, les suceden tales cosas o sufren tales consecuencias”).

Tomemos como ejemplo la primera historia, “El celoso”. Un hombre que cela a su mujer, quien lo ama hasta el punto del sacrificio, produce la destrucción del cuerpo de su amada. Para no mirar más a ningún otro hombre, la mujer se arranca los ojos; para no rozar con sus brazos a otros hombres, se desmiembra; para no provocar el temor de su escape cuando el esposo no está en casa, se corta las piernas. Queda entonces reducida a un torso ciego, y finalmente es secuestrada por el dueño de un circo de quien se enamora y pasa a convertirse en atracción principal como “el torso más bello del mundo”. El celoso concluye, amargamente: “Ella era feliz con él. Siempre había deseado secretamente ser una estrella, saberse observada sobre el escenario” (Fig. 92).

La ironía y la metáfora de Trillo – aquello que podemos considerar lo “moral” de la historia – está en la reflexión hiperbólica de la trampa de los celos, para los cuales el límite impuesto siempre es circunstancial y precario; la sospecha constante y siempre confirmada por la más mínima – y supuesta – transgresión. No es difícil traducir esto a una posible decodificación como metáfora del régimen dictatorial, que suponía el desmembramiento y el cegamiento del cuerpo social, el cual aún mutilado seguía estando bajo la sospecha y la observación dado que aún podía – aunque ese cuerpo no lo supiera – encontrar un escape.

Así, la historieta que abría *Buscavidas* funcionaba como continuación de la utilización metafórica y moral del género fabulesco pero que apuntaba contra el poder (que para una publicación de circulación masiva era en primer lugar la censura), en vez de reforzar el discurso

hegemónico. Sin embargo, es la presentación gráfica del cuerpo mutilado la que produce un gran impacto, por la manera en que Breccia elige hacerlo (Fig. 93).

Los trozos se muestran como ofrendas, apoyadas en un mantel bordado similar al que suele usarse para las imágenes sacras, particularmente las advocaciones marianas.<sup>105</sup> De esta manera, la mujer ofrece como sacrificio su propio cuerpo, pero a su vez estos pedazos adquieren el aura martirial que se autonomiza y funciona como sinécdoque de un cuerpo integral del que solo tenemos sus restos y al que nunca alcanzamos a ver del todo completo: la mujer nunca aparece de cuerpo entero, y cuando lo hace, ya no es más que el resto de aquella unidad.

En su nuevo estado, sin embargo, parece feliz: es todo lo perfecta que puede ser. Y entonces la historieta adquiere en esa dimensión irreductible entre el relato textual y su *mostración* una complejidad que no permite ser decodificada directamente – como sí lo permitiría una fábula clásica –; después de todo ¿quién es el villano? ¿El hombre celoso? ¿El dueño del circo que se ha apoderado del torso? ¿La mujer infiel? ¿El Buscavidas que deja vacío una vez más al hombre quien le acaba de contar su tragedia, y al que a cambio no le deja nada?

*Buscavidas* puede considerarse como el punto último de la colaboración entre Breccia y Trillo – su última serie de larga duración – acaso porque la radicalización de la apuesta gráfica del dibujante marcaba tal grado de *incerteza* comunicativa que hacía peligrar la presencia del texto. Breccia explicitaba una acción que, por otra parte, tanto él como otros dibujantes también hacían: escribir en y desde el dibujo.

Recordemos los grafitis de *Sherlock Time*, o de *Un tal Daneri*, la aparición de publicidades, marcas, nombres, desde el *collage*. Aquí se volverán a repetir algunas estrategias, pero con usos diferentes y novedosos. Empecemos por ciertas marcas donde las letras adquieren también una extrañeza polisémica – aquello que, se supone, las palabras están justamente para controlar otorgando un sentido unívoco -.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> El bordado del mantel se asemeja al gofrado utilizado por Berni en la serie de *Ramona Montiel*. Una vez más, no podemos aseverar cuánto de aquello había conocido Breccia, pero el paralelismo no declarado produce al menos cierta suspicacia.

<sup>106</sup> Gibbons y Varnum proponían la siguiente observación sobre esta coexistencia entre imagen y palabra, partiendo de la definición de McCloud: “McCloud no lo dice, pero las palabras y las imágenes también puede estar en yuxtaposición irónica entre sí. Las imágenes pueden desmentir a las palabras. Ellas proporcionan un contexto para las palabras. También proporcionan subtextos, lo que complica los mensajes verbales. Ellas pueden sugerir lo que un narrador o un grupo de personajes no están diciendo. Incluso en los casos en donde se dice que las imágenes «simplemente» están para ilustrar un texto, siempre añaden una capa de significado y forma a la manera en que un

Tenemos, por un lado, esa suerte de metonimia gráfica que funciona en base a una lectura doble y complementaria, la del texto y el ícono – lo cual, a su vez, tiene un sentido lúdico, de adivinanza, y permite verificar hasta qué punto la distancia irreductible entre esas dimensiones de la imagen no impide su interacción mutua -. Por ejemplo, vemos en primer plano un pez empalado por una estaca de madera que lleva registrada la marca ©*Vlad* (Fig. 94). El acertijo se resuelve leyendo una referencia a Vlad Tepes, el Empalador, figura histórica que inspiraría al *Drácula* de Bram Stoker. Pero este juego puede ser disparado en otras direcciones: tal vez se refiriera a su trabajo en preparación, *Drácula*, y acaso esa © de *copyright* indicara que la idea le pertenecía, o que tenía interesados en publicarla.

También pudiera ser otra referencia a la violencia estatal, el exceso en el uso de la fuerza del empalamiento de los peces chicos como “marca registrada”. Incluso podríamos sumar una nueva capa de sentido irónico, al tener en cuenta que Vlad el Empalador era considerado un héroe de la cristiandad al haber luchado contra el avance otomano sobre Europa en el siglo XV, similar a los principios de la Doctrina de Seguridad Nacional bajo la cual se pretendía defender a la “civilización occidental y cristiana” del avance de la “subversión internacional” (léase, el comunismo impulsado desde la Unión Soviética, los nuevos bárbaros).

Este recurso de la metonimia gráfica ya estaba presente en ejemplos de las vanguardias artísticas de principio de los ‘60, particularmente en la obra de Luis Felipe Noé, donde un expresionismo salvaje planteaba formas de denuncia mediante esa estrategia de impacto gráfico y de ruido textual, donde la decodificación debía ser aplicada por el observador si quería darle cierto sentido a la obra. Sentido que nunca es total, porque está para ser completado, y que también expone una proposición de complicidad con desconocidos en contexto donde la libertad de expresión no era una variable demasiado estable y a menudo directamente ocluida por los poderes del Estado, como planteaba León Ferrari: un diálogo imposible con el poder (Fig. 95).

El contexto histórico de *Buscavidas* es, por cierto, elusivo. Las formas de vestir de los personajes, las imágenes de las calles y los espacios públicos, remiten a principios del siglo XX y al mismo tiempo vemos dispositivos como la televisión y sus estrellas que son reconociblemente actuales. Breccia realizó una verdadera arqueología del pasado al recuperar, a través del *collage*, la cartelería de viejas publicidades (Fig. 96), o dibujándolas como el caso de la Naranja Bilz que

---

lector responde. Las palabras, por el contrario, pueden dar forma a la manera en que vemos las imágenes”. (2001: 14)

podemos interpretar como referencia al ilustrador francés Achille Lucien Mauzan, quien en su breve estadía en la Argentina, a principios de la década de 1930, había dejado una marca importante en la estética publicitaria, algo que Breccia sin duda recordaba (Fig. 97).

Es interesante ver en este ejercicio de desfasaje temporal no solo una cuestión anecdótica y nostálgica – cosa que en algún punto, desde ya lo era – sino también una estrategia de *camuflaje* que hiciera irreconocible ante una mirada cualquiera – y particularmente las de un censor, nada raro para las Ediciones de la Urraca que con *Hum*® se habían ganado la enemistad de varios de sus parodiados – referencias a un contexto inmediato y actual, entendiéndose por esto los años 1981-1982.

Las referencias al contexto dictatorial son, sin embargo, rastreables a través de ciertas escenas de fondo que aparecen separadas del grueso del relato pero que nos ponen en alerta, nos obligan a desviar la mirada, a preguntarnos acerca de su significado. Por ejemplo, tomemos esa página de “El grande y el chico”. La reconstrucción gráfica de la desigualdad a la que está sometida el país dividido entre las urbes enriquecidas y el campo y los suburbios empobrecidos es completado por el cuadro inferior donde, de fondo, un gran pájaro negro está llevándose a un hombre que aparece gritando, sorprendido por la acción rapaz (Fig. 98).

Estas escenas de raptos, asesinatos y potenciales violaciones vuelven a aparecer con el Buscavidas como figura de fondo, imperturbable por lo que ve (y vemos), sin siquiera ejercer comentario alguno: un cavernícola se lleva a una mujer, que grita desesperadamente en “La vida es un bolero absurdo”; en “Cero en conducta”, el Buscavidas recibe dos visiones de la misma historia mientras permanece impertérrito en un banco. A su alrededor, abundan agentes de policía los cuales, a su vez, parecen o bien no intervenir antes las escenas criminales que se suceden ante ellos, o bien llegan demasiado tarde a la escena del crimen.

Estas escenas perturbadoras, en apariencia desconectadas de la historia principal, terminan por ser de hecho el objetivo principal del relato que puede ser unido y conectado a través de toda la serie. ¿Qué sucede con esas personas que están siendo arrastradas violentamente hacia algún lugar? ¿Qué pasa con los asesinos y con sus víctimas? Las preguntas quedan flotando, como el silencio sepulcral de “Star System”, quebrado por la escena de un velorio donde la única expresión de dolor está inscrita sobre la lápida: “¡PAPÁ!”, mientras ancianas como salidas de un coro griego honran silenciosamente a sus muertos (Fig. 99).

Como habíamos mencionado al principio, la aparición de la grafía juega un papel sumamente importante y misterioso en *Buscavidas*. El efecto requerido es el de la sorpresa o la tensión. Esta tipografía recupera un sentido de protesta política en la última historia, “La opción”, donde el Buscavidas se topa con un recientemente derrocado presidente de alguna república centroamericana, Gustavo Álvarez Rey.

En el relato del presidente depuesto, la irrupción del pueblo que ha promovido su salida del poder se ve precedida por las letras que funcionan como voz de la insurrección y que confluyen en un “FUERA” que decreta la salida del gobernante de su cargo (Fig. 100). En ese momento, la tipografía se inscribe en un uso político de las fuentes que tenía antecedentes vanguardistas en *La hora de los hornos* y la obra de Juan Carlos Romero (Fig. 101).<sup>107</sup>

Es sugerente que Breccia reponga esa utilización vanguardista de la tipografía en la historia que cierra *Buscavidas*, y que señala la inminencia de un cambio de régimen luego del fracaso de Malvinas. La opción de “La opción” es, a pesar de todo, sumamente amarga: el presidente depuesto confiesa que pronto regresará a su país a ocupar nuevamente el cargo, dado que la infelicidad ocasionada por el golpe militar ha hecho ver en retrospectiva como positiva la miseria bajo su gobierno.

Aquel pueblo que gritaba “FUERA” ahora se lamentaba desde un sentido común que imponía frases como “Al final, estábamos mejor con Álvarez Rey”; “Había comida, aunque fuera escasa”; “Por lo menos había trabajo, aunque nos explotaran”; “No mataban a los que se quejaban, apenas los molían a palos”. Álvarez Rey dice satisfecho: “En cualquier momento volveré y todos se sentirán muy aliviados”.

Buscavidas se aleja en el cuadro final, dejando a sus espaldas al déspota y sus guardaespaldas, en un escenario que ha pasado de ser una calle céntrica a una especie de colina desolada. La última palabra es de los narradores y del Buscavidas, dirigida al lector: “A veces, cuando no se puede optar por lo bueno, uno opta por lo menos malo, ¿no?” (Fig. 102). El pesimismo de la pregunta podría conformar a ese país perdedor de una guerra, hundido en la

---

<sup>107</sup> Cabe recordar que la marcha de la Multipartidaria del 30 de marzo de 1982 había reunido alrededor de 100.000 personas, y fue duramente reprimida dejando a un muerto como saldo. Tres días después, fue declarada la intervención militar en Malvinas, disipando los ánimos opositores los cuales volvieron a verse reforzados una vez declarada la rendición tres meses después. Cabe suponer que ese clima de incertidumbre y expectativa de fines de 1982 no podía dejar de estar presente en el último episodio de *Buscavidas*, donde a pesar de su pesimismo se denota una certeza del fin del régimen dictatorial.



miseria y en la crisis institucional, testimonio de una situación que viraría hacia el optimismo de la apertura democrática un año después.

Esa conclusión nos reenvía hacia el resto de la serie, en la cual aparecen todo el tiempo, sin explicación aparente, una serie de inscripciones por todos lados con dos palabras “SÍ” y “NO” – a veces entre signos de interrogación – (Fig. 103). Es este *plus* el que hace que la serie no pueda ser reducida así podamos decodificar todos y cada uno de sus guiños, y justamente eso es la que la hace resiliente y a su vez le permite ser reactivada cada vez manteniendo su dimensión impenetrable. *Buscavidas* es una trampa: nos promete darnos un sentido que nunca aparece, la cuestión está en revelarnos justamente eso, que el sentido no aparecerá y que mientras tanto tendremos que tomar decisiones respecto a qué entendemos...o qué no.

Rommens afirma acertadamente cómo esta construcción ha sido trasladada al campo de los estudios de historieta desde la semiótica, particularmente desde la idea del *anclaje* textual definido por Roland Barthes, y retomado por Thierry Groensteen. Barthes partía de una pregunta perturbadora, que había tomado lugar a partir del siglo XVIII, considerado como el siglo de imágenes, pero que sin dudas arrastraba las tensiones provocadas desde la aparición de los tipos móviles y la *Biblia Pauperum* en el siglo XV.<sup>108</sup> Es decir, ¿cómo fijar los sentidos de una imagen para que cumplan con la univocidad del texto sagrado? De esa forma, la presencia de una imagen sin texto sería sospechosa, y la coexistencia sería tan deseada como frecuentemente puesta en cuestión:

¿Es constante el mensaje lingüístico? ¿Hay siempre un texto, ya sea dentro, debajo o alrededor de la imagen? Para encontrar imágenes sin acompañamiento verbal tendríamos que remontarnos a sociedades parcialmente analfabetas, es decir, a una especie de estado pictográfico de la imagen; de hecho, desde la aparición del libro es frecuente la asociación de texto e imagen [...] ¿Duplica acaso la imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen? (Barthes, 1986: 34-35)

En ese texto fundacional que fue “Retórica de la imagen”, estaba el germen de aquello mismo que se preguntarían los que comenzaban a estudiar la historieta como lenguaje

---

<sup>108</sup> “[...] no hubieran sido concebibles en el siglo XVIII unas Fábulas de La Fontaine sin ilustraciones” (Barthes, 1986: 35).

particularmente complejo, que funcionaba en esa lógica entre redundante y polisémica.<sup>109</sup> La presencia del texto tipográfico aparecía, según Barthes, en todos lados: desde un titular de prensa hasta un “globo de cómic”, lo cual desafiaba la idea de una civilización de la escritura: “¿Cuáles son las funciones del mensaje lingüístico respecto al (doble) mensaje icónico? Parece tener dos: una función de *anclaje* y otra de *relevo*” (1986: 35). Este punto fue retomado a su vez por Groensteen:

El globo es quizás el único elemento del aparato paginal en el que la mirada se detiene definitivamente (excepto cuando se hojeara la historieta sin leerla). Es un punto de anclaje, un paso obligado. Debido a esto la lectura puede ser dirigida en un cierto grado, impulsada por la red que conecta las posiciones ocupadas de los sucesivos globos a través de la página [...] las posiciones de los globos no indican tanto un camino a seguir como las etapas que deben respetarse, entre las que cada lector es libre para pasear a su manera, obedeciendo a las solicitudes de otros estímulos [...] la repartición espacial de los globos, que es una operación específica de historieta, es un factor que pesa de manera preponderante en los procesos de lectura (2007: 79-81).

No es difícil verificar la matriz barthesiana en la aproximación de Groensteen, con términos como *anclaje* pero también *redundancia* e incluso el título de su obra *Sistema de la historieta* es similar a *Sistema de la moda*. Así como habíamos observado que era posible poner en cuestión la idea de la *unicidad del estilo* que Groensteen sostenía como uno de los rasgos estructurales inevitables y necesarios de toda historieta, también podríamos entender que el uso del *anclaje* textual es su complemento y que puede ser asimismo interrogado. El principio de aproximación a la historieta debiera tener en cuenta la siguiente observación: siempre hay en ella algo *elusivo*.

Ahora bien, ese carácter elusivo hace que deban tenerse en cuenta a menudo ciertos factores contextuales que muchas veces un sistema, en su inevitable generalización conceptual, subsume a las necesidades de otorgarle a sus postulados cierta estabilidad. Particularmente los

---

<sup>109</sup> De hecho, el mismo Barthes se encargaría de señalar el objeto historietístico desde esta redundancia: “[...] en ciertos cómics destinados a una lectura “acelerada”, la diégesis aparece confiada en su mayor parte a la palabra, mientras que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático (status estereotipado de los personajes): se hace coincidir el mensaje más trabajoso con el mensaje discursivo, para evitar al lector apresurado el aburrimiento de las «descripciones» verbales que, por el contrario, se confían a la imagen, es decir, a un sistema menos «trabajoso»” (1986: 38).

casos como Breccia, aquellos que se alejan de la norma y al mismo tiempo, en su alejamiento, expanden las posibilidades del lenguaje poniéndola en cuestión, son claves en este sentido.

El ejemplo de *Buscavidas* es una muestra extrema de esas tensiones llevadas hacia el interior del lenguaje historietístico y traducidas a él, transpuestas desde un orden real donde se configura un entremedio al cual se arrastran a su vez una serie de tensiones culturales de más largo alcance y duración.

Pongamos por ejemplo la letra C, y cómo aparece ésta a través de la historieta: ¿es la C de *censura*, cuando aparece ocultando y a su vez señalando los genitales de ese hombre gigantesco y obeso? (Fig. 104). La misma tipografía – clave para este rastreo – aparece en la sugerida *Coca-Cola* que está consumiendo Álvarez Rey. ¿Es la letra C correspondiente exactamente a qué en la historia del galán televisivo? No es una *comedia*, y no parece haber otro indicio acerca de porqué el Buscavidas elige archivar su historia en el bibliorato correspondiente a la C (Fig. 105).

Si prestamos atención, vemos que los otros biblioratos forman especie de rompecabezas donde parecen formarse números, otras letras e incluso palabras en principio indescifrables. Las letras están pero en tal disposición que aparecen extrañadas de nuestra comprensión basada en un principio de lectura alfabética y unívoca. El enrarecimiento del texto como grafía confluye con el enrarecimiento de la imagen, como esos pajaritos que aparecen sobrevolando varias escenas sin explicación ni lógica alguna (o el busto cesáreo que replica el del Buscavidas, entre tantos otros ejemplos posibles).

La apuesta se redobla y en las escenas de la villa miseria de “La abuela” donde todos los personajes que aparecen, lo hacen hablando desde recortes de textos en diferentes idiomas: japonés, francés, alemán, italiano, árabe. El enrarecimiento del lenguaje pareciera ser una reflexión sobre la propia necesidad de hablar en códigos que la misma historieta *Buscavidas* convierte en su estrategia para escapar a la decodificación de la autoridad (Fig. 106).

Barthes observaba que para buscar una imagen sin ancla textual habría que remontarse a un estado social pictográfico de la imagen, una situación pre-alfabética. De alguna forma, Breccia ponía en cuestión esa separación texto/imagen al llevar todo a un nivel gráfico originario: el término *graphein* en griego servía tanto para significar la escritura como el dibujo. No había una división tajante como se dio posteriormente en occidente – recordemos que en oriente, los ideogramas y la caligrafía son considerados una escritura y una forma de pintura o dibujo -.

De esta manera Breccia reintroducía una vez más recursos y lógicas vanguardistas que le permitían aplicar de manera práctica ese enrarecimiento y puesta en cuestión de la división texto/imagen al presentar ambas cosas como grafía, sin que pudieran ser reducidas de inmediato a un referente o significante concretos. Me refiero a la propuesta de René Magritte titulada, justamente, *Las palabras y las imágenes (Les mots et les images)*, publicada en 1929 en *La révolution surréaliste*.

Magritte se preguntaba gráfica y didácticamente – y es interesante encontrar en éste ejemplo un antecedente de la estrategia retomada por Scott McCloud – sobre el porqué de ese *anclaje*, y en todo caso, qué sucedía si se proponía desafiarlo. Así, las palabras podían tomar significados precisos y las imágenes designar cosas imprecisas, pero su revés también era posible. Era el principio de la metonimia gráfica: “una imagen puede tomar el lugar de una palabra dentro de una proposición”, o pensar que “un objeto no cumple jamás el mismo papel que su nombre o que su imagen”.

Lo que se ponía en cuestión era, después de todo, la representación del mundo según las reglas gramaticales instaladas y naturalizadas. Pero este punto de contacto no implica necesariamente que Breccia estuviera ahondando en los postulados del surrealismo al momento de hacer *Buscavidas*, sino cómo esas mismas estrategias y planteos acumulados durante la mayor parte del siglo XX por las distintas vanguardias servían a un tipo de relato que partía de un contexto histórico que lo provocaba y, en manos de un artista, lo hacía necesario y casi obligatorio.

Si el surrealismo había encarado la tarea de replantear(se) esos significados naturalizados de la cultura occidental europea, era porque antes había ocurrido la Primera Guerra Mundial, y ese *desfondamiento* cultural había puesto en jaque todo aquello que se suponía estable y, por lo tanto, deseable. Hemos visto cómo la década de los ‘60 fue también un momento de replanteo del rol social y político del arte, en un contexto represivo y de descontento generalizado. En 1981-1982, es justamente algo de esa experiencia de desfondamiento cultural, ideológico y social lo que algunos podían percibir – y que en líneas generales, se percibía colectivamente, aunque no siempre las respuestas ni su expresión fueran unánimes -.

Pero al mismo tiempo las estrategias que podían tomarse, suerte de principio de protesta y disidencia, debían hacerlo partiendo del punto de que solo quedaban ciertos fragmentos reducidos después del impacto de la aplanadora política cultural de la dictadura, no sólo sobre las

obras sino sobre el cuerpo social entero actuando contra los cuerpos singulares que lo componían. Atengámonos a algo sumamente interesante que indicaba Barthes como lógica de esa división imagen/palabra:

Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción bajo la forma del juego trágico [...] o poético [...] En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos [...] (Barthes, 1986: 35-36)

Son esos *signos inciertos* que persisten subterráneamente a todo discurso de la univocidad de los sentidos los que producen un terror que, a su vez, legitima la necesidad de aplicar un anclaje que sea incorporado por los sujetos sociales, quienes producen y reproducen los discursos bajo las reglas culturales. Ahora bien, ¿cómo surge ese terror, y en todo caso, qué puede provocar que sean reavivadas las incertidumbres entre las fisuras culturales?

Lo paradójico de la censura es que en algún punto infiere significados de los objetos censurables que responde a una lectura sumamente lúcida sobre eso mismo que ha provocado el terror a la incertidumbre – y a la filtración de significados opuestos al discurso oficial a través de ella -. Tanto es así que a menudo objetos que no habían sido apreciados de cierta manera, llamémosle para el caso *subversivos*, ni siquiera por sus creadores, pasan a serlo a partir de su censura que señala justamente aquello que, como las ropas del emperador, habían estado oculto a la vista de todos.

En ese anclaje lo que se jugaba, en tiempos de la dictadura, era no sólo la única verdad posible sino la gran inversión de fuerzas por mutilar toda posibilidad de disidencia y escape antes de su nacimiento. Barthes declaraba que “[...] el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *represor* [...]” (1986: 37).

Si bien era posible, sin demasiado esfuerzo, prever qué expresiones serían objetos de censura inmediata, al mismo tiempo “[...] la censura fue dura, pero muy poco sistemática, lo que garantizaba su eficacia y su *interiorización*” (Rommens, 2008: 3). Esto era lo verdaderamente perverso de la ecuación: ¿cómo saber en qué punto se cruzaba el límite de lo tolerado o no? Si no

podía preverse el castigo de manera clara, entonces cualquiera era potencialmente sujeto del disciplinamiento.

El mismo Breccia había sido objeto de amenazas (Imparato, 1992: 48-49), lo cual puede reforzar la hipótesis sobre cómo las obras producidas desde finales de los '70 estaban preñadas por esa situación de amenaza incierta, ya que después de todo, ¿a qué se debían las amenazas? ¿Era por su trabajo con Oesterheld, por las posiciones políticas de su hijo, por trabajar en una publicación de Ediciones de la Urraca? ¿Acaso por todo eso, o por ninguna de esas razones? Nos encontramos así en el núcleo lógico de la represión: la incertidumbre de no saber, como en *El Proceso* de Kafka, exactamente de qué somos culpables al mismo tiempo que se entiende que el castigo es potencialmente inevitable.

Pero lo interesante es la respuesta: se contesta con la potencia de los *signos inciertos*, a tal punto que el mismo Trillo se molestaba con los símbolos ocultos que los lectores veían y descartaba las intervenciones gráficas de Breccia como “extravagancias tipográficas”. Sin embargo, Breccia admitía su utilización deliberada de la simbología hermética y básicamente intransferible, por lo cual podemos entender que esa dimensión de *ilegibilidad* que implicaba enfrentarse a *Buscavidas*, en algún punto hacía a la historieta impenetrable. Al mismo tiempo, se supone que una historieta debe ser todo lo contrario – incluso en su utilización como contracensura, desde la alegoría y la metáfora -. Rommens ha encontrado una posible respuesta a este acertijo cuando habla de la utilización de “[...] la contra-potencia de la fuerza disyuntiva del “régimen estético”, lo que implica un tipo diferente de acoplamiento de la palabra y la imagen, es decir, a través de una relación de desacoplamiento” (2008: 7).

El ejercicio de lectura en *Buscavidas* es vanguardista desde este punto de vista: invierte la lógica de lectura al neutralizar en algún punto la lógica formal de una sociedad occidental y alfabética, disciplinada para decodificar textos de una manera precisa y en un contexto donde los significados debían ser unívocos, directos y sobre todo sin posibilidad de ser interrogados – por ejemplo, el término *subversivo* era amplísimo en su vaguedad -.

A su vez era una indicación tajante de lo prohibido y lo reprimido; el término *desaparecido* designaba un estado donde si bien puede sugerirse la muerte o incluso la ejecución de una persona, a su vez no se terminaba de confirmar el status de quien no está, con lo cual se amplificaba el *signo incierto* que la dictadura pretendía manejar y que eventualmente se volvió contra ella -.

Esto no hace a *Buscavidas* una historieta ilegible, todo lo contrario, puede leerse perfectamente de manera lineal. Pero al mismo tiempo las perturbaciones del relato se acumulan de tal manera y se presentan tan insidiosamente que el ignorarlas nos deja perplejos como lectores al no poder terminar de darle un sentido a ese *otro* anclaje:

Casi todas las interpretaciones de *Buscavidas* resaltan las implicaciones éticas de la posición de un testigo-narrador que se convierte en cómplice de la represión simplemente atestiguando la fidelidad de su enunciación [...] Esta interpretación emblemática tiene sentido, pero solo intenta producir sentido omitiendo esas idiosincrasias icónicas y verbales que se resisten a la subsunción dentro de un todo textual-icónico más grande. Este tipo de lectura subordina el nivel icónico al nivel de representación lingüística: exige que la imagen se ajuste a la palabra. No puede dejar de ocultar el potencial disruptivo de esos momentos de disparates tipográficos. (Rommens, 2008: 5)

Esta tensión llega a tal punto que incluso, como Rommens señala en el punto de partida de su hipótesis, en la edición francesa hay un cuadro intervenido (Fig. 107). Esa palabra inentendible, que puede decir tantas cosas como nos podamos imaginar, nos señala un misterio. Supongamos, por ejemplo, que se dice algo de una *marchita* en la *radio*, posible sinónimo del golpe de Estado que era anunciado con la intervención de los medios de comunicación y la transmisión de los comunicados de la Junta o del gobierno *de facto* como *única* comunicación posible en el momento de instalación del poder militar a cargo del Estado. Esto lleva a una observación interesante: la instalación de un gobierno dictatorial no podía comenzar a ser plenamente efectivo hasta *comunicarse* que, efectivamente, lo era.

Si ese mensaje es desarticulado al punto de no ser del todo claro, promoviendo la polisemia no ya de la imagen sino de la palabra, ¿habla eso de las intenciones del autor con su obra? ¿Habla eso del momento de crisis del Proceso, donde su efectividad ya no podía ser sostenida por los mismos medios? ¿Y qué hay de ese “UTO”, es acaso una sigla, es parte de la misma palabra, cómo incide en el ya de por sí precario significado de la frase?

El hecho que el editor francés haya decidido prescindir del texto – el “disparate” o “extravagancia” tipográfica – revela lo exasperante de la operación gráfica de Breccia, que es intervenida solo en este caso, es decir, cuando se presenta como texto antes que como grafía al interior del cuadro. Pareciera ser como si en el único, mínimo resquicio que le ha quedado al anclaje, éste se hiciera presente revelando brutalmente su dimensión represora y a la vez absurda:

sólo demuestra su impotencia al no poder desactivar todas las otras referencias, al menos al precio de terminar por borrar la obra.<sup>110</sup>

Un detalle perturbador y simbólico termina siendo el resultado de esta operación: la firma de Breccia, que aparece por fuera del cuadro, debajo del jeroglífico, fue también borrada. No puede borrarse una cosa sin borrarse la otra. Hemos visto cómo se habían perdido aquellos copetes publicados en *SuperHum*® en las sucesivas reediciones; luego esta extravagancia tipográfica y la firma del autor son borradas; y finalmente, los originales: “Fue lo último que hice para acá, exclusivamente para publicar primero acá, el *Buscavidas*. Y en Europa me lo afanaron: desapareció, entero” (Sasturain, 2013: 180).

Resta el final desconocido durante un tiempo en Argentina, “Caleidoscopio”. Si el final en *SuperHum* – concluía con aquella opción amarga por el mal menor, aquí la idea se invertía y el *Buscavidas* pasaba a ser el derrotado, por más ni menos que...Mort Cinder. En su tercera aparición, el *non plus ultra* brecciano abandonaba su canonización, presentándose por primera vez caricaturizado.

Lo hacía, sin embargo, declarando el cansancio de sus protagonistas, Mort y Ezra, que ya no encuentran deseo alguno en repetir sus historias ni vivir nuevas aventuras. Todo lo que pueden hacer es revelar al *Buscavidas* el terror de los signos inciertos que aparecen como fantasmagorías amenazantes mediante uno ítem de la tienda: un par de anteojos, con los que pueden verse imágenes venidas de una realidad “tan espantosa que los que se los ponían encontraban bellas las imágenes que a usted le parecen monstruosas”.

La estocada final está reservada para la epifanía que derrota al *Buscavidas*, y a todo lo que éste representa: Mort Cinder le revela que si el tiempo no ha pasado desde que entró a la tienda, es porque están congelados en los instantes de las viñetas: “Lo que pasa es que Ezra y yo estamos

---

<sup>110</sup> “Esta desaparición específica tiene el efecto paradójico de volver a invocar un discurso que tematiza el gesto de eliminación en sí. El ocultamiento *arbitrario* invoca el pasado: sólo a través de la comparación de estos dos marcos somos confrontados con un «regreso de la represión». Es como si simplemente al poner estos dos paneles lado a lado emergiera una historieta diferente con una lógica que complementa la de la diegética. En efecto, en virtud de *nombrar* esta intervención una «desaparición» el perverso peso de su ironía se hace evidente. En esta instancia, el gesto del director de eliminar la anomalía hermética es a la vez un eco misterioso de la categorización de Trillo de signos «anormales» visuales como mero «desorden», así como una *huella* misteriosa de estrategias que se capitalizan en el azar, como el mecanismo de desaparición arbitraria a manos de la Junta argentina por ejemplo. La operación constituye en sí en una constelación ambigua e históricamente sobredeterminada girando en torno a conceptos y discursos sobre el borrado, el olvido, el ocultamiento y la desaparición” (Rommens, 2008: 2).



detenidos en el tiempo, como en una novela o en un libro de historietas” (Fig. 108). En ese instante *Mort Cinder* retoma su forma original, desde la última página de “La madre de Charlie”, y al salirse del registro estilístico de *Buscavidas* lo enfrenta y al mismo tiempo lo reduce a lo que es: un relato, ahora exorcizado, que finalmente ha concluido. El Buscavidas huye, admitiendo: “Esta vez la historia se había apoyado en mí como la mano helada de un muerto. Creo que hoy dejo de coleccionar vidas ajenas...Nunca más...”. Y la voz del relato es retomada por sus autores al dedicarle esa última historieta a Oesterheld.

En “Caleidoscopio”, desde la primera página nos encontramos con lo que es innegablemente una estatuilla Videla a caballo (Fig. 109). El otrora presidente de facto había pasado a ser otro objeto inerte – pero con su carga histórica que podrá ser eventualmente aprendida por otro visitante que entre a la tienda – en la tienda de Ezra Winston el anticuario.

El exorcismo funciona en más de una dirección: si las figuras del poder podían ser caricaturizadas – aunque el hecho que esta historieta no haya sido publicada en 1983 indica tal vez que los miedos a las represalias aún estaban presentes -, incluyendo a *Mort Cinder*, al mismo tiempo la vieja serie es devuelta a su versión original: esa forma de relato ya no sirve para contar lo que necesita ser contado. Breccia se revela a sí mismo, como lo hace con nosotros, que por más insuperable que fuera su *magnum opus* era necesario continuar. Rommens concluía con una afirmación sugerente:

*Buscavidas* es un trabajo que no puede ser agotado por la aplicación de la lógica representativa: siempre quedará un espacio de sin-sentido que elude la cooptación. En un contexto represivo donde el anclaje era inequívoco, y donde cada imagen tenía que corresponder de manera unilateral a una palabra, el desacoplamiento entre la imagen y la palabra parecería sorprendente, o al menos provocando a la reflexión, literalmente. Las lecturas contra-censura son indiferentes a las intenciones autorales, y tal vez sea esta indiferencia la causa de la inquietud de Carlos Trillo [...] Incluso los mismos autores pueden sentirse intimidados por el “terror del signo incierto” desatado por su propio trabajo. (Rommens, 2008: 9)

La complejidad de *Buscavidas* fue una expresión particular y extrema – sin dudas en íntima relación con su contexto de producción – de un proceso más amplio que encontraba sus referentes tanto en Argentina como en Europa, en ese tráfico de influencias autorales y perspectivas sobre el lenguaje historietístico, con lo cual tenemos un marco de referencia que implicaba una historieta hecha en base a los desvíos, los *desacoplamientos* que mencionaba

Rommens, cierta atmósfera simbólica por momentos sumamente críptica, la de-generación de la historieta:

En la nueva poética del relato dibujado, cada dispositivo de producción de sentido [...] exige una mirada singularizadora, de duraciones cambiantes, alejada por momentos de la regularidad lineal y el ritmo uniforme en los dos movimientos relacionales obligados de la lectura de historietas: el que articula texto e imagen en cada cuadro y el que conecta cuadros en la secuencia. Así como el nuevo dibujo obliga a detenerse en rasgos visuales que abren y a la vez enrarecen cada escena (en lugar de resumirla y esquematizarla para que sirva a la constitución de un sentido claro en la sucesión), el nuevo texto verbal se presenta como algo a leer, muchas veces, más allá de su condición de anclaje o relevo de la imagen. En ese nuevo texto *las palabras valen* de otra manera que en el de la historieta antes popular. (Steimberg, 2013: 237)

Esta observación de Steimberg funciona como la contracara de aquella cita de Barthes sobre la manera en que era leída una historieta más esquemática y clásica. Casi cuarenta años después de las reflexiones barthesianas, lo que se había impuesto como lógica en la historieta era lo contrario a aquel principio del lector apresurado: encontramos un lector que ya no busca ni encuentra las historietas en las publicaciones masivas atadas a los ritmos de una vida urbana sin pausa, sino justamente la de un lector más sofisticado, lector de *libros* de historietas, con sus autores y con miradas retrospectivas que han sido construidas a través de una crítica especializada, específica y con una tradición que implica debates y canonizaciones.

Incluso esa idea de que “las palabras valen de otra manera” en los nuevos textos remite inesperadamente a la idea de Magritte, retomada por Foucault en su ensayo “Esto no es una pipa”: *vemos de otra manera las imágenes y las palabras dentro de un cuadro*. Esa “nueva forma de mirar” formulada por Sasturain estuvo cruzada por la necesidad de una expresión diferente usando los mismos medios, en fuerte consonancia con las posiciones políticas e ideológicas (todos los autores mencionados de una forma u otra desplegaron una simbología para ser decodificada políticamente).

Breccia se enfrentó, sin dudas, a sus propios temores y a su situación angustiosa desde ese contra-sentido que no era lo mismo que el sin-sentido dadaísta –limitado en última instancia por un ejercicio banal e impotente – y su contraataque fue la liberación de los signos inciertos, del

terror de la sublevación de ese subsuelo de significantes que corría aún bajo el terreno áspero de la dictadura.<sup>111</sup>

Una última escena pareciera indicar esto: el escenario urbano de fondo – familiar pero no reconocible del todo - los personajes masculinos uniformizados por el negro caminan en direcciones opuestas con dos brazos que al estilo de las publicidades indican el orden de la marcha, reforzados por flechas en el asfalto que señalan el mismo orden (Fig. 110). Derecha/Izquierda, SÍ/NO, binomios que juegan desde su irreductibilidad pero también desde su anulación.

Sin embargo, un brazo señala hacia abajo, donde un hombrecito aparece no ya negro sino blanco (otra contraposición), como marchando subterráneamente, visible por un instante desde una alcantarilla. En ese descubrimiento los lectores entendemos que hay otras maneras de leer la página, otros sentidos para la vectorización del recorrido de la vista y de la historia. Un sentido liberador, aunque momentáneamente subterráneo, como lo ha sido casi siempre la historieta: la posibilidad de encontrar la libertad, paradójicamente, desde los límites de las viñetas.

---

<sup>111</sup> Vale aclarar que no todos los lectores encontraban esto decodificable y muchas veces, lo percibían como intolerable. En una carta publicada en el N.º 21 de *SuperHum* -, Gerardo Canelo reclamaba una historieta “clara”, y daba cuenta de a qué se oponía: “Es triste comprobar que existan reales admiradores de, por ejemplo, *Buscavidas* [...] porque son grafismos propios de la esquizofrenia”. (citado en Reggiani, 2005: 4)

## 2.7 El ciclo de Poe

Hablar del Ciclo de Poe implica, en principio, dotar a una serie de transposiciones que Breccia llevó a cabo entre 1979 y 1983 de un aspecto conceptual que permita indagar en las estrategias autorales para escapar a la censura, así como en una lectura política, en esa bifurcación productiva entre el mercado argentino y el europeo. Escisión que, por otra parte, ponía en juego dos modelos distintos de recursos plásticos, políticas editoriales y públicos receptores. Hemos mencionado la primera aproximación a Poe en *El corazón delator*, en 1975. La segunda intervención de Breccia en la obra del escritor gótico norteamericano sería su versión de *William Wilson*, que de hecho fuera la primera historieta publicada en *SuperHum* – en 1979.<sup>112</sup>

Junto a Guillermo Saccomanno en el guión, el cuento de Poe sufrió una serie de desplazamientos y de cifrados que han sido objeto de estudio e interrogación, convirtiéndola probablemente en la historia más recorrida de éste ciclo junto a *El corazón delator*. Podemos sumar otro desplazamiento, que es el de su lugar de publicación, ya que sería el único de los relatos producido para Argentina mientras que los subsiguientes fueron publicados por y para el mercado europeo.

A excepción de aquella obra inicial de 1975, todas las historietas fueron realizadas a color, lo cual suponía por un lado una estrategia deliberada que tenía en cuenta la calidad y los formatos europeos que lo permitían, y por otro el límite que encontraban las cualidades formales de una obra tal en el circuito argentino – sobre todo teniendo en cuenta la simultaneidad con *Buscavidas* -.

*William Wilson* es, básicamente, un recuento paranoide de la fantasía del *Doppelgänger*, aquella que sostiene que existe un doble exacto y fantasmagórico de cada persona, cuyo encuentro produce la muerte de quien encuentre esa copia espectral de sí mismo. Lo notable del relato es su enigma: si William Wilson, luego de combatir con su propio doble a lo largo de su vida y del continente, finalmente lo mata sólo para descubrir que se ha dado muerte a él mismo, ¿cómo puede transmitir entonces el relato como último testimonio de alguien que ya ha muerto?

---

<sup>112</sup> Las historietas basadas en relatos de Poe fueron publicadas de la siguiente manera: *William Wilson* (*El Péndulo* N.º 2, octubre de 1979); *El extraño caso del Sr. Valdemar* (*Alter Alter* N.º 4 Año 9, abril de 1982 para la primera versión; una segunda versión fue realizada en 1992 y publicada en *Le e à wévêlateur et autres histoires extraordinaires*, Les Humanoïdes Associés, 1995); *El Gato Negro* y *La Máscara de la Muerte Roja* (*Quattro Incubi*, Editiemme, diciembre de 1985).

El misterio tendrá, como veremos, resonancias perturbadoras en la versión de Breccia/Saccomanno.

La historieta trasladó la acción a Mataderos, barrio que nunca es nombrado pero que podemos deducir desde pistas explícitas, como la calle Oliden – donde se encontraba la casa familiar de los Breccia – o la murga apodada “Los Dandis de Mataderos”. La historieta sintetiza en once páginas el cuento de Poe tomando la escena final, el ambiente carnavalesco.

El relato es llevado por William Wilson – cuyo nombre en la historieta solo es mencionado en el título – como una especie de monólogo en voz alta, febril y violento, obsesionado con dar muerte a otro hombre sin que sepamos del todo bien las razones que empujan al rencor y la venganza.

La historieta se abre con el personaje preparándose para ir al carnaval, vistiendo un disfraz siniestro que lo presenta todo de negro, con un sombrero de ala ancha y una máscara similar a la de un verdugo que resalta al ser roja. De fondo, suena en una radio vieja – otro guiño a la época – el estribillo del tango “Siga el corso” (1926), cantado por Gardel, con letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta: *Decime quién sos vos/decime dónde vas/alegre o c u e c t k v c l s w g* " o El juego es notable desde su ingenio; al superponer el ambiente carnavalesco que aún no se ha revelado ni hecho claro, con el anuncio tanguero como heraldo de lo que está por venir (Fig. 111).

La figura enmascarada atraviesa el barrio hacia su destino perturbando el paisaje y a sus habitantes. Una página, la tercera para ser exactos, muestra perfectamente la ingeniería mecánica de la historieta: por un lado, la puesta en página está organizada desde tres tiras horizontales en las cuales Wilson está siempre avanzando en la misma dirección, hacia la izquierda de la página. Por otra parte, en cada viñeta se incluye información que asume una importancia clave incluso por sobre el monólogo del protagonista.

Primero, tenemos a los habitantes de las casas humildes en lo que sin dudas aparece como una estampa sacada de la memoria de Breccia como habitante de Mataderos. La mirada alterada con que esos vecinos miran a la figura da la pauta que Wilson efectivamente existe, que no es mera fantasmagoría, que el relato toma lugar por fuera de la visión paranoide a partir de que es cruzado por miradas exteriores que lo intersectan por un breve momento, aunque no intervengan en su camino. En el margen superior derecho del panel se recorta el trasfondo fabril de los ladrillos y las chimeneas que despiden un humo oscuro.

En la segunda viñeta las torres son claramente visibles, volvemos a las calles de tierra, los postes de luz y a una consigna pintada en una pared (Fig. 112). Wilson es apenas una silueta en el centro del cuadro, pero lo que vemos primero hacia la izquierda es el mensaje: “P.S.P. G. GIACOBINI CONSEJAL (sic)”. La consigna adquiere una plétora de significados posibles, que inevitablemente nos llevan una vez más al juego del desciframiento posible e imposible. La figura del médico y concejal del Partido de Salud Pública, Genaro Giacobini (1887-1954), oriundo de Parque Patricios, es una referencia oscura a la vida política porteña de principios de la década de 1930, que de hecho sólo recientemente ha sido reivindicada.<sup>113</sup>

¿Qué función podía cumplir esa cita a un médico y político higienista de principios del siglo XX? Podemos especular con que fuera una referencia a cierta izquierda, un planteo político que a su vez era lo suficientemente oscuro y lejano como para ser visto con sospecha por la autoridad, pero que no dejaba de remitir a una figura de pequeña escala que respondía a una cierta idea de progreso popular.

El hecho que la pintada apareciera en Mataderos siendo Giacobini de Parque Patricios también indica la popularidad del médico/político en los barrios del sur, del cual se había asumido como defensor. El carácter popular se sugiere con la falta ortográfica en “consejal” y cierta desprolijidad chorreante en el pintado de la consigna. Sin embargo, ubicar ese gesto de convocatoria a la participación ciudadana en 1979 a través de un recordatorio de la situación política a principios de 1930 (durante la dictadura del general José Félix Uriburu), hace que su precariedad sólo refuerce la voluntad de su ánimo de resistencia.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> El 26 de agosto de 2004 fue aprobada por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires la resolución 290/2004, impulsada por el diputado del Partido Socialista Norberto La Porta (1938-2007), que declaró el consultorio del Dr. Giacobini sobre la Avenida Caseros como sitio de interés público y fue reconvertido en museo. Allí puede leerse: “El Doctor Genaro Giacobini tuvo una extensa trayectoria como médico, especialmente en su barrio, Parque de los Patricios, donde nació en 1887. Allí atendía a sus pacientes sin cobrarles honorarios y entregándoles los medicamentos en forma gratuita. También se desempeñó como Consejero Escolar, promoviendo la creación de asociaciones cooperadoras y la universalización del guardapolvo blanco en todo el país. Fue creador del Partido de Salud Pública por el que fue electo Concejal Metropolitano entre 1932 y 1935. Entre sus proyectos más destacados están: la creación del Instituto Municipal de Asistencia a los menores abandonados y desvalidos, la obligación de grabar la fecha de envase de los productos alimenticios y la libreta sanitaria. Como concejal favoreció a los barrios del Sur. Desde 1918 hasta su muerte, ocurrida en 1954, desarrolló su actividad profesional y partidaria en su consultorio de Av. Caseros 3079”.

<sup>114</sup> Breccia recordaba, sin embargo, que Mataderos era predominantemente radical. Un tal Dr. Arias era el puntero y caudillo radical, al que las personas asistían para pedirle favores, y tenían presencia los hermanos Juan (muerto en 1922) y Pedro Bidegain (1887 – 1933). Este último - nacido en el mismo año que Giacobini - célebre por haber sido concejal yrigoyenista por la UCR y artífice del intento fallido por devolver a Yrigoyen al poder apenas derrocado en 1930. Una versión decía que Bidegain había partido de Mataderos en camiones con los obreros de los frigoríficos

Rommens ha señalado otra clave posible: la de la interpretación higienista de la sociedad y del espacio público en tiempos de la última dictadura. Así, aquello que para aquel socialismo implicaba una idea de progreso mediante la mejora en las condiciones de vida de las masas populares, para las autoridades militares significaba el “limpiado” del espacio público mediante el retiro y el borrado de todo grafiti, pintada o intervención sobre los edificios y monumentos. Una manera de “higienizar” el país sometiéndolo a la renuncia de toda posibilidad de expresión por fuera de los canales oficiales u otros permitidos.

La idea de “El Silencio es Salud” – una campaña previa a la dictadura para reducir la polución sonora en el centro porteño – concluía por ser una muestra siniestra del recordatorio “orwelliano”, como bien dice Rommens, de la lógica del Proceso. Así, al ejecutar un grafiti sin hacerlo, es decir como simulacro, Breccia ejercía un pequeño sabotaje al transgredir desde una página de historietas el *dictatum* oficial:

[...] el grafiti en la pared es una inversión irónica de las operaciones de limpieza que barrían la ciudad apenas semanas después del golpe [...] Al traer de vuelta el pasado y la figura de Genaro Giacobini, la imagen conmemora la vida antes de la Junta: un momento en que, aunque las paredes podrían haber estado cubiertas con garabatos, tales inscripciones al menos atestiguaban el debate público y la existencia de voces opositoras (Rommens, 2005: 30).

Lo que las historietas de Breccia ayudan a profundizar a este respecto, es cómo esa lógica puede adquirir una dimensión política no tanto por dichas imágenes *per se* sino porque toda operación de lectura invoca de alguna manera el contexto que la promueve, le impone sus límites, le da forma, etc.

Podría no haber nada intencionalmente político en las apariciones de esas inscripciones, registros de la memoria de un antiguo habitante de Mataderos, pero el hecho es que *están ahí* y componen una secuencia que a su vez queda como registro de lecturas posibles, las cuales pueden funcionar autónomamente escindidas de su contexto original – el lector no necesita saber qué pasaba en 1979 como no necesitaba saber que Breccia estaba recopilando sus memorias, o

---

hacia a la Casa Rosada. El padre de Breccia, por otra parte, era simpatizante radical, lo cual también se relaciona con las citas a las figuras del partido que van desde *Sherlock Time* a *Buscavidas* (Sasturain, 2013: 29).

siquiera conocer el cuento original de Poe -, pero no hay dudas que una lectura atenta se ve obligada a reconstruir el trenzado con toda su carga de inmanencia histórica.<sup>115</sup>

La sombra de un presente oscuro que perturba lo que podía ser una rememoración positiva en retrospectiva de aquello que había sido, sin dudas, forjado por la dureza de la faena cotidiana y la supervivencia. Cada uno recuerda como puede y como quiere, pero cuando ese alguien es un artista, vale entonces preguntarse acerca de qué diálogo establece no ya solamente con su propio pasado, sino con toda una matriz que ha configurado la manera de representar y volver a la vida lo pretérito como experiencia de vida. Rommens retoma también la observación respecto a la relación de Breccia con el grupo de Los Artistas del Pueblo, aunque desde un punto de divergencia:

Las acuarelas luminosas de Breccia contrastan fuertemente con la materialidad grosera, la “dureza noble”, de la xilografía. La sobreabundancia de colores en la pintura de Breccia suaviza de alguna manera la impresión de la miseria y la austeridad propuesta por la impresión en blanco y negro [...] La imagen de Breccia “embellece”, por así decirlo, el legado artístico de la Artistas transformando un barrio bajo en un tugurio de imagen postal – un realismo socialista en pasteles, se podría decir. El dibujo de Breccia es una parodia plástica en cuanto a que es un comentario irónico sobre una tradición estética (2005: 24-25).

Es difícil saber hasta qué punto Breccia podía llegar a estar contestando al corpus estético promovido como programa por los Artistas del Pueblo, pero como decíamos, es una idea que polemiza con un registro estético instalado acerca de cómo representar los suburbios, el mundo proletario, las masas populares, etc.; desde una perspectiva socialista o *socialistizante* (Fig. 113).

Y si bien esta polémica podía no ser deliberada, adquiriría a su vez un registro doblemente irónico: respecto de una manera de presentar lo popular, pero también respecto a las políticas aplicadas por la dictadura poco antes de la publicación de *William Wilson*, cuando como parte de las obras previas al Mundial Argentina '78 se procedió a demoler las villas como forma de – una vez más – *limpiar* el paisaje urbano, “borrando” las consecuencias del modelo político-económico establecido a partir de 1976 ante los ojos de los visitantes extranjeros.

---

<sup>115</sup> Conviene recordar la idea de Groensteen cuando habla del *trenzado* (*tressage*), una de las partes constitutivas de la lógica operativa de la lectura historietística: “[...] el trenzado manifiesta conscientemente la idea de que los paneles de una historieta constituyen una red, e incluso un sistema. A la lógica sintagmática de la secuencia, le impone otra lógica, la asociativa [...] imágenes [...] física y contextualmente independientes, de repente se revelan como comunicándose de cerca, en deuda unas con otras [...]”. (2007: 158)



Breccia presentaba su pasado proletario desde la candidez de los pasteles también como máscara y camuflaje frente a una manera de representación que estaba vedada desde la lógica tan brutal como falaz: *en este país no existen los pobres*.<sup>116</sup> Su traslación temporal hace al relato, además, deliberadamente ingenuo aunque cuestiones como el recordatorio de Giacobini promueve la búsqueda – aunque fuera en principio completamente personal, y por lo tanto, social – de significantes asociados a cuestiones conflictivas en un contexto represivo: la política, no sólo en términos generales, sino en un sentido popular, progresista y geográfico (el sur).

La página siguiente muestra claramente otra estrategia que *William Wilson* presenta adelantándose a posteriores indagaciones estéticas de Breccia: el relato a través del color, y la activación de la consciencia estética de las sociedades que otorgan significados a aquello que, en principio, no tiene ninguno (Fig. 114). Entre la primera y la segunda viñeta se produce un giro del punto de vista del personaje que resume de alguna manera la lógica del relato.

Primero vemos a Wilson desde un plano en contrapicado, acaso el cuadro más negro en toda la historieta, donde todo pareciera uniformarse en la parte inferior comenzando por las chimeneas y la silueta de la fábrica - que ahora aparece, ominosamente, más grande que nunca-, siguiendo por el disfraz de Wilson y el paredón.

La parte superior contrasta desde el blanco del espacio del cielo donde un sol negro despide un aura rosada, como la máscara de Wilson – una decisión deliberada, por lo visto, de suavizar el tono del rojo llevándolo hasta el rosa, como si esa oscuridad se alimentara de la luz hasta convertirlo todo en negro -. Rommens propone una interpretación sumamente perturbadora al entender esta imagen como la recuperación de la memoria de los hornos de un campo de concentración donde las víctimas eran incineradas:

[...] el exterminio implícito en este panel en particular también parece reforzar la clase de olvido que cae sobre el desaparecido, aquí casi literalmente visualizado. El humo fugaz contiene restos diminutos de los desaparecidos que en última instancia se disolverán en partículas aún más pequeñas, hasta que no se deje ninguna prueba tangible de su existencia. Sin embargo, persistirán sus rastros: llenan el aire sobre Buenos Aires hasta que, convertidos en pequeñas motas de polvo, llueven sobre una

---

<sup>116</sup> La idea de *camuflaje* (*camouflage*) es central en el trabajo de Rommens, quien a su vez ha basado en parte esta idea en el trabajo de la historiadora del arte cubana, Danne Ojeda. Para lo que nos interesa, limitaremos la idea del camuflaje respecto al lenguaje y medio historietístico y particularmente a la obra de Breccia en este período. Ver Danne Ojeda (2003), *Diagonal: Ensayos sobre arte cubano contemporáneo*, Jan van Eyck Academie, Maastricht, Holanda.

población que trata desesperadamente de olvidar el horror que los envuelve (2005: 21).

La idea se vuelve por momentos demasiado insoportable, y si bien es cierto que ese panel es profundamente oscuro porque reconstruye el trasfondo del que viene el Wilson de Breccia/Saccomanno, no puede ser comprendido del todo sin la contracara que se le opone: el triunfo del color en la viñeta siguiente abre literalmente un tajo en el medio del cuadro, dispersando la oscuridad como si la disolviera, convirtiéndola en serpentinas, justo en el momento en que Wilson ha girado dándole la espalda al lector para adentrarse en la atmósfera carnavalesca donde encontrará su destino.<sup>117</sup>

Aquí comienza a entenderse mejor la intención gráfica del relato desde su ejercicio plástico: Breccia nos propone el triunfo de los colores al arrastrar al siniestro Wilson al campo de la vida, donde existen el baile, la fiesta y el descontrol de los cuerpos frente a ese manto negro sin rostro que oculta un cuchillo listo para ser usado. Esta escena es sin dudas el clímax de la historia, y la singularidad oscura del personaje de Wilson y su doble en medio del colorido fue desde temprano objeto privilegiado de representaciones pictóricas, como lo demuestra una ilustración de Byam Shaw de principios del siglo XX, donde podemos distinguir a los contrincantes por ser aquellos que mantienen su rostro oculto tras máscaras completamente negras, parecidas a las de un verdugo, con túnicas de azul aterciopelado y cinto rojo portando un espadín (Fig. 115).

Tenemos aquí otro posible punto de divergencia con Rommens. Si bien identifica correctamente el momento del carnaval como la subversión de las representaciones sociales y la burla a toda autoridad, justamente aquella festividad prohibida por la dictadura mediante el decreto 21.329/76,<sup>118</sup> interpreta la aparición de la murga “Los Dandis de Mataderos” como una metáfora de la gran fiesta nacional tras cuya máscara se esconde el horror (Fig. 116):

Estas figuras representan a los respetables “señores” del golpe de Estado, los bien cuidados e impecablemente adaptados hombres de honor que, en

---

<sup>117</sup> Un fragmento del texto del cuento, sin embargo, se acerca extrañamente al significado propuesto por Rommens: “¡Oh, paria, el más abandonado de todos los parias! ¿No estás definitivamente muerto para la tierra? ¿No estás muerto para sus honores, para sus flores, para sus doradas ambiciones? Y una nube densa, lúgubre, limitada, ¿no cuelga eternamente entre tus esperanzas y el cielo?” (2002: 27). Una segunda metáfora puede ser entrecruzada con ésta: la de la nevada mortal de *El Eternauta*.

<sup>118</sup> Los feriados de carnaval fueron reincorporados al calendario oficial recién en 2010 mediante los decretos 1584/10 y 1585/10, como un acto de restitución de la cultura popular dentro de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo.

esta imagen, son reducidos a un montón “dandis” ambiciosos que presiden su matadero personal: la Argentina [...] Como una especie de Dante, el William Wilson de Breccia cruza umbral tras umbral en su descenso a los infiernos, deteniéndose en cada paso a mirar hacia abajo en la escalera del vicio y la degradación, solamente que el infierno es la “Argentina secreta” (2005: 33-34).

La sugerencia no deja de ser atractiva, y está sin duda impulsada por todo el aspecto teatral de la secuencia, que tiene como fondo el intercalado de máscaras cómicas y trágicas que ofician de testigos – una vez más retrotrayendo la cuestión al teatro griego -, el momento en que el duelo de Wilson con su odiado doble adquiere la forma de los duelos a cuchillo como Breccia había presenciado en alguna ocasión. Pero lo cierto es que la murga existió, y el dibujante había sido miembro de ella. Se trataba una vez más de representar como exorcismo el mundo lejano del pasado llevando al espectro exterminador al corazón del barrio popular donde será destruido.

En esa acción, como en las pintadas en las paredes, vuelve lo prohibido sin que pueda ser considerado como acción de una infracción real; es la transgresión ejercida como representación de lo prohibido. Los dandis no serían así la parodia de la autoridad ni de las clases dominantes afianzadas en la dictadura, sino aquellos fantasmas del pasado que vuelven para cobrarse su venganza sobre quienes han sabido cancelar la tradición festiva popular.

El reconocimiento final de la atrocidad cometida por Wilson contra sí mismo lleva la lógica de la tragicomedia al protagonista, cuyo rostro, al desenmascarse, es alternativamente tanto una máscara que ríe como una que pena (Fig. 117). La conclusión, sin embargo, es ambigua: el desenlace no concluye celebratoriamente, como podría haberse previsto teniendo en cuenta el carácter siniestro de Wilson y su presencia perturbadora en ese plano barrial y festivo.

La página final rompe con la puesta en página sostenida durante toda la historieta al dividirse en dos grandes cuadros, en lo que podemos asumir como una ceremonia fúnebre para ese país escindido y desdoblado cuyo pliegue lo enfrentaba a sí mismo, y en la reacción asesina, al querer matar la imagen especular, hería inevitablemente al propio cuerpo del victimario, quien también moría (Fig. 118).

Todo ese primer cuadro está planteado de manera simétrica: tres testigos por cada lado que lloran la escena, y los rostros cadavéricos de los dos William Wilson deshaciéndose como máscaras mortuorias sobre ese cuerpo que se desvanece bajo la túnica negra - una restauración casi literal de la etimología del carnaval: *carne-vale*, el adiós a la carne. El centro está ocupado

por un punto rojizo, que gotea como una herida provocada al vacío que sirve de fondo. Acaso sea aquel sol negro ahora despojado de su mortaja, que recupera su tono iridiscente y sanguíneo.

Claro que esta idea del país dividido luchando contra sí mismo con su propia destrucción como único resultado posible se acercaría demasiado a la Teoría de los Dos Demonios *avant la lettre*. Ese riesgo es anulado por el último cuadro, que muestra – en otro juego especular – la misma habitación donde había comenzado la historieta.

Ahora la habitación está vacía, y allí predomina el blanco ocupado por cuatro objetos: el retrato de Gardel, una silla, la mesa y la radio posada sobre ella donde volvemos a leer/escuchar el estribillo de “Siga el corso”, como si nada hubiera cambiado, salvo la ausencia de William Wilson. La complejidad de este panel es justamente esa: la *presentación de una ausencia*, y con ello se propone una lógica visual que lleva al primer plano aquello que, por definición, no podía ser mostrado, como es la figura del desaparecido (“*Decime quién sos vos/decime dónde vas*”).

Esta misma lógica visual sería recuperada décadas más tarde por el fotógrafo Gustavo Germano en su obra *Ausencias*, donde indagaba la posibilidad de componer una imagen de aquello que no podía dar presencia de sí, desde la recuperación de las fotografías con personas desaparecidas y su posterior reconstrucción en el mismo espacio – y a menudo con las mismas personas – pero en tiempo presente (Fig. 119).

El hueco que dejan los cuerpos desaparecidos nos presenta no solo la imagen imposible, sino la tarea siempre incompleta e insoportable en su misma imposibilidad por intentar darle forma a aquello que nunca podrá terminar de sanar la herida provocada violentamente. Allí donde debieran ir los nombres, sólo nos encontramos con puntos o asteriscos señalando un faltante, como el pseudónimo “William Wilson” cubre su nombre nunca revelado y perdido para siempre.

Al mismo tiempo, la viñeta de Breccia es una cita al célebre cuadro de Van Gogh, *El dormitorio en Arlés*, donde ya encontrábamos el principio de esta especie de retrato de “la vida de las cosas” cuando no hay nadie allí para utilizarlas ni interactuar con ellas (Fig. 120).

Es en este punto de extrema tensión donde se encuentra el relato visual en su devenir por el siglo XX y la Modernidad; una manera de entender el arte que ya no es suficiente, dado que si bien otorga las herramientas para establecer un principio, sólo puede proseguirse la tarea despojando ese mismo modelo como quien arranca un poster de la pared para dejar ver la marca sobre la pintura, cobrándose fragmentos en las esquirlas de aquello que ya no puede volver a ser

puesto en su sitio.<sup>119</sup> Así, Breccia torcía el paradigma representativo hasta permitirle entrar a una página de historieta, convirtiéndose de alguna manera en heraldo de los desafíos por venir para el arte, los lenguajes, los medios. Caraballo describía así la técnica de la pintura con acrílico en *William Wilson*:

Las pinceladas de pintura acrílica aguada, dejan una huella de su recorrido e incluso la dirección del pincel en la ejecución gracias al soporte del papel ilustración satinado. La pintura no se absorbe instantáneamente y el pincel resbala por la superficie, lo que provoca una serie de veladuras irregulares. Se evidencian todos los movimientos del pincel, las curvas, los zigzag, las paradas y las idas y vueltas a un mismo punto. La técnica y las elecciones estilísticas de Breccia, que supo generar diversos estilos al servicio cada historia contada, vienen a evocar la crudeza del momento histórico en que la historieta fue publicada. (2012: 8)

La técnica no solo evoca la crudeza del contexto inmediato, sino que también imita en su factura los trazos irregulares de la memoria, que también provocan una “serie de veladuras” que se superponen; la base seca sobre las que se acumulan capas más frescas que si bien no permiten ver el origen subyacente, toman su forma según éste se lo permite. *William Wilson* es un testimonio de aquella vida del barrio de Mataderos, de un momento de la historia de la ciudad de Buenos Aires y de la Argentina en su traspaso conflictivo del campo y la ciudad; pero por sobre todo es la manera de mostrar esa construcción al agregarle una nueva capa del presente negro que concluye en muerte, vacío y desaparición.

La cita gardeliana activa la tensión temporal como la cita de Van Gogh: un pasado y un presente que chocan en su reverberación, encontrando su significado final al ser recuperados para responder los enigmas que no pueden ser planteados ni directa ni explícitamente desde el presente.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Nicolás Casullo proponía: “La desaparición de personas exigió una previa desaparición narrativa de la historia que ellas habitaban. El desaparecido es una figura que se sustenta en la operatoria concreta que lo arrebata, en un espacio ya previamente extirpado de la memoria política: la historia que lo contuvo. Se buscó deslegitimar los referentes y las lógicas de una historia extensa de conflictos, actores mayoritarios e ideas nacionales. Estado militar frente al terrorismo fue la trama única y a-historiadora en este borramiento amedrentador de mundos simbólicos e identidades” (2007: 261-262). De alguna manera, la inclusión de ese mundo barrial y sus inscripciones en *William Wilson* re-historizaban al relato al señalar las luchas pasadas, contra la romantización de un pasado idílico de vida simple y humilde, pero también contra la idealización del realismo socialista y su fetichización del cuerpo obrero desde el martirologio de la explotación.

<sup>120</sup> Rommens señala una pista interesante cuando nos recuerda que el subtítulo de *El Péndulo* era “Entre la ficción y la realidad”: “Este es precisamente el terreno intermedio donde reside “William Wilson”: a través de la ficción - la adaptación de una historia de horror – la realidad puede hacerse evidente, aunque en pequeñas dosis, a causa de la censura. Sin embargo, la decodificación de esta realidad depende en gran medida del lector, un lector que puede (o

*William Wilson* era la segunda historia de Poe retomada por Breccia, y sería la última que aparecería publicada para un medio argentino, dado que las otras tres serían publicadas en Europa pero producidas entre 1980 y 1983 en Argentina. Sin embargo, la idea que atraviesa todo el ciclo es el del crimen y el del cuerpo como figura central, en sus diferentes distorsiones algo fantasmagóricas.

*El extraño caso del Sr. Valdemar*<sup>121</sup> retomaba este aspecto del cuerpo que se encuentra entre la vida y la muerte, y cuya desaparición cierra el relato textual pero perpetúa la suspensión de sus efectos posteriores, clave en un relato de horror gótico donde la sorpresa está en la indeterminación final, a la que en este caso se le suma la imagen, lo cual complejiza la operación narrativa.

A esto debemos sumarle otra cuestión, y es la existencia de dos versiones del mismo cuento realizadas con más de una década de diferencia (la primera en 1980, publicada en 1982 en Italia; la segunda en 1992, publicada en 1995 en Francia). En este cambio de época y de mercados, se encuentra un nudo a resolver, dado que no hubo otra historia que fuera reversionada con el agregado que si la primera versión estaba guionizada por Trillo, la segunda fue exclusiva de Breccia.

En el cuento de Poe – publicado en 1845 -, el Sr. Valdemar yace moribundo, y es sometido voluntariamente a una hipnosis por uno de sus allegados, a través de cuya perspectiva en primera persona conocemos los hechos. Toda la atmósfera está preñada por el interés de las teorías del físico alemán Franz Mesmer (1743-1815), conocidas como *mesmerismo*, que hablaba de la existencia del “magnetismo animal” y de la posibilidad de manipular esos fluidos magnéticos en los cuerpos de las personas para curar enfermedades, que iban de la ceguera hasta la histeria.

El cirujano escocés James Braid (1795-1860) propondría en 1843, dos años antes de la publicación del cuento de Poe, el término *hipnosis* para redefinir aquellos postulados de Mesmer, y éste es el término que aparece en el cuento. Sin embargo, si en Poe la idea era investigar las posibilidades de traer algún tipo de información de ese entrevero del moribundo, en Breccia lo

---

quiere) seguir un camino “subversivo” de la interpretación con el fin de descubrir los secretos “sucios”. Dicho de otra manera, el lector debe ser lo suficientemente valiente como para dejar que las imágenes hablen a su lado “subversivo”, el lado que aún no está contaminado, o que se resiste a la adulteración, por el espectáculo y la retórica del Proceso de Reorganización Nacional, de esa “profunda transformación de la conciencia”. (2005: 38).

<sup>121</sup> El cuento también es conocido como *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, siendo su título original *Los hechos del caso del señor Valdemar (The facts in the case of M. Valdemar)*.

voluntario se vuelve compulsivo y los personajes, que ahora son dos, fuerzan la situación aprovechando la debilidad del agonizante Valdemar.

Ese cuerpo suspendido entre la vida y la muerte permanece así durante siete meses – la crueldad del procedimiento, por más voluntario que pudiera ser en principio, concluye por volver éticamente reprochable el experimento, demasiado cercano a la tortura –. Lo interesante del caso es la diferencia, en principio, del tratamiento gráfico en la paleta de colores: mientras que en la versión de 1982 predominan los colores oscuros de una atmósfera de gótico decimonónico, donde Poe oficia de hipnotizador; en la segunda versión los acrílicos son mucho más claros y chillones, casi fluorescentes, al punto que tiñen deliberadamente los globos de diálogo (Fig. 121).

Otra cuestión es el uso del blanco para la atmósfera que rodea a Valdemar, tanto cuando desaparece como cuando se los muestra como una cabeza cuya lengua casi morada – en el cuento de Poe el moribundo habla con una especie de retorcimiento tembloroso de lo que es descrito como “una lengua hinchada y ennegrecida” – es lo único que parece más o menos vital, mientras que las cuencas de los ojos y los párpados son violáceos y algunas líneas moradas dibujan el rostro congelado en el horror. Constantemente caen lágrimas de los ojos siempre abiertos y en blanco, que Poe describe como un “ícor amarillento [...] que despedía un olor penetrante y fétido”. En síntesis, Valdemar se encuentra en la misma habitación pero no en la misma dimensión que sus interrogadores.

Esto ya de por sí es perturbador, dado que la prolongación de ese estado de un cuerpo que evidentemente va pudriéndose poco a poco pero a su vez mantiene un mínimo nivel de consciencia y sufre por ello, desde ese espacio de *excepción* en el que ha devenido su cuarto – por fuera de las leyes legales y morales – se asemeja demasiado al calabozo donde se tortura a los detenidos desaparecidos, que no están ni vivos ni muertos para el exterior y que mantienen ese status aun después de haber sido ejecutados. Cuando Valdemar es finalmente ordenado a despertar de su trance, se produce una descomposición acelerada que disuelve el cuerpo ante los testigos horrorizados: “Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción” (Fig. 122).

En el prólogo a la edición argentina de los cuentos de Poe, Fernando Ariel García propone la interpretación de la disolución final del cuerpo de Valdemar como el final de una dictadura que se mantenía a sí misma – y por extensión, al país – en ese estado terminal entre la vida y la muerte, mientras que en la segunda versión esta misma escena sería una referencia a la

desestructuración industrial y social promovida por el gobierno de Carlos Menem (Breccia, 2011: 4-5). El *tour de force* interpretativo pasa por alto lo que podría ser otra clave de esa doble versión y su final, el gran impacto narrativo que tiene el cuento.

En la primera versión, Valdemar adquiere un aspecto esquelético, y concluye difuminándose, dejando apenas un pequeño espacio para los testigos de su desaparición. La escena es más vaga en su descripción del proceso, dado que la perspectiva no enfoca a Valdemar – ahora una nube fétida – sino que miramos a los que miran ese proceso. Es el horror reflejado en los testigos lo que debe conmovernos y donde debemos buscar la respuesta antes que en la explicitación escatológica.

Esto tiene que ver con la estrategia de Breccia para “camuflar” la dimensión metafórica de su trabajo, que como hemos visto ya estaba presente en la última de las fábulas donde la figura del cuerpo suspendido entre la vida y la muerte adquiriría un simbolismo ominoso en ese momento de la aparente victoria dictatorial – ambas historias, por otra parte, fueron hechas en el mismo año de 1980 -. Pero la idea de la *desaparición* se agrega como desenlace final aunque, como vemos, de manera enigmática y elusiva. Se sigue suspendido como lector en ese final donde no podemos ver exactamente qué sucede con el cuerpo – sólo explicitado por el texto de Poe -, donde nuestro punto de referencia es la mirada de los otros en el instante inmediatamente anterior a su ocultamiento total tras el vapor que – como aquel humo de las chimeneas de la fábrica – ahora esparcen los restos del muerto por el ambiente.

En la segunda versión, esta escena es complejizada desde el ejercicio plástico, y promueve una interpretación mucho más interesante que la mera denuncia anti-menemista. Si en la versión de 1982 era posible ver los trazos empastados que componían diferentes tonos de blanco que forman la nube, en la versión de 1992 el planteo cambia y somos enfrentados directamente al proceso de licuefacción de Valdemar, y si bien la mirada de los testigos permanece, también éstos se ven de alguna manera difuminados (Fig. 123).

El cuadro final es mucho más rico que su versión originaria: allí vemos, desde un centro verdoso, tonos pasteles, crema, blancos, turquesa; un gran cuadro expresionista definido por su corrosión y su decadentismo.<sup>122</sup> Sin embargo, basta prestar algo de atención para entender que

---

<sup>122</sup> Marcelo Schapces recordaba el impacto que le había causado la plancha original, mostrada por Breccia: “Realmente hay mucha diferencia de calidad entre la versión europea y la edición argentina. Y a veces las ediciones de acá desmerecen mucho la obra. Hay muchos negros, y claros, y capas sobre capas, matices, degradé en los



ese centro verdoso está ocupado por una silueta, la del cuerpo de Valdemar descomponiéndose, pero que deja su huella una vez “desechada su envoltura mortal”. Rommens ha sugerido que, al superponer los dos finales, podemos entender lo que se escondía en esa nube vaporosa: la figura del cuerpo desaparecido (Fig. 124).

Que Breccia haya vuelto a este cuento y a esta escena en particular con tal voluntad plástica habla, por un lado, de la posibilidad que le daba el mercado europeo de ahondar en esos ejercicios – teniendo en cuenta que la versión de 1992 era para el mercado francés, más exigente y con una tradición general ya de por sí experimentada en vanguardias artísticas -; pero donde también al replantear ese final recurría a una estrategia similar a aquello conocido como *siluetazo*, la acción artística concebida por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, llevada a cabo en Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, sobre el final del período dictatorial.

Voluntarios entre las personas presentes se recostaban y dejaban que sus siluetas fueran delineadas sobre papeles, que luego eran colgados y puestos en diferentes partes del espacio público, con los nombres de los desaparecidos y la última fecha en la que se los había visto (Fig. 125). La policía estaba presente, pero al mismo tiempo no sabía exactamente cómo actuar contra esas siluetas sobre las que el historiador Roberto Amigo Cerisola decía “hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado” (citado en Herrera, 1999: 154).

Aquello que Breccia venía anticipando de alguna manera en sus historietas junto a Trillo y Saccomanno, había sido también generado desde el campo de las artes visuales. Y lo que hace a la cuestión más interesante es que no existía un paralelismo deliberado, en el sentido en que ni las artes plásticas en ese momento estaban prestándole atención a la historieta, ni Breccia participaba de estos grupos – los cuales muchas veces estaban en el exilio o se habían refugiado sin posibilidades de encontrar circuitos de exposición -; sino que desde campos diferentes que tienen como factor común la generación de imágenes se dieron fórmulas comunes las cuales a su vez

---

negros. Me acuerdo que él me lo había hecho notar en *El extraño caso del Señor Valdemar*, la que hicieron con Trillo y a color. La edición original francesa era a color, ese último cuadro donde Valdemar queda reducido a una masa putrefacta. Él me mostró esa edición y el original que estaba en su estudio: era crema, con blanco y con degradé y matices. En la edición argentina era un cuadro blanco, no había rescatado nada de la textura de las capas del original. La edición francesa tampoco era igual al original, pero estaba mejor. Había algo de la obra de él que vos no veías, porque si no conocías la calidad del original, lo terminabas viendo en reproducciones. Es como ver el arte en general, casi nunca conocés el original” (Entrevista con el autor, 2013. Ver anexo).

fueron distribuidas y reproducidas de diferentes maneras por distintos medios. Ese gesto plástico del dibujante poco antes de su muerte venía a completar aquello que ya estaba insinuado en la primera versión pero que ahora podía permitirse despejar la niebla lo suficiente para seguir señalando la huella-herida como marca de yerra que carga un país después de la masacre.

Dos cuentos cierran el ciclo, *La máscara de la Muerte Roja* (1982) y *El gato negro* (1983), aparecidos directamente en el volumen compilatorio editado en Italia en 1985. Si en las historias anteriores predominaba la idea del cuerpo como suspendido y ausente, con el clima ominoso que llevaba al vacío, aquí la fórmula gótica de Poe comienza a ser redirigida con el dedo acusador hacia los victimarios, anunciado el castigo futuro por sus crímenes.

En el primer caso, hay una interesante y compleja estrategia gráfico-narrativa que recupera un sentido político latente en el cuento original – que a su vez, puede ser considerado como una reinterpretación en clave gótica del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio -, explotando el uso del color y la secuencia estática y repetitiva. De hecho, el sentido en el que el texto aparece intervenido – en manos del dibujante esta vez sin guionista – éste adquiere también una dinámica redundante, el cual va transformándose en relación al dibujo que lo contiene y con el que dialoga de manera contradictoria.

La idea de la historia es la siguiente: ante el asolamiento de la peste (la Muerte Roja, versión de la Peste Negra), el príncipe Próspero y su corte deciden refugiarse en una abadía fortificada diseñada según los particulares gustos estéticos del gobernante, gozando de la vida mientras afuera reina la muerte. Poe lo describe así: “Que el mundo exterior se las arreglara por su cuenta; entretanto era una locura afligirse. El príncipe había reunido todo lo necesario para los placeres. Había bufones, improvisadores, bailarines y músicos; había hermosura y vino. Todo eso y la seguridad estaban del lado de adentro. Afuera estaba la Muerte Roja” (2002: 90).

Breccia reconvierte la frase de la siguiente manera: “El poderoso príncipe Próspero y su corte estaban a resguardo...Afuera, el pueblo”. Es esta última frase la cual se convertirá en un mantra que reaparecerá cuatro veces más, cambiando su connotación en relación a lo mostrado. En principio, se convierte en denuncia, como podemos ver en esa página donde a la muerte masiva se le opone el clima orgiástico en el que pasa sus días la corte, que se continúa de la misma manera hasta casi el final de la historia.

Breccia explicita la idea de depravación sugerida – pero no explicitada - por Poe, y a su vez sintetiza desde el trabajo plástico el detallado recorrido literario por la lógica estructural de la

abadía que se presenta como el estado de excepción del príncipe y sus cortesanos, instalados en medio de la muerte y a su vez completamente ajenos a sus consecuencias. Así, la descripción de las habitaciones rezaba:

Aquella mascarada era un cuadro voluptuoso, pero permitidme que antes os describa los salones donde se celebraba. Eran siete —una serie imperial de estancias—. [...] Las ventanas tenían vitrales cuya coloración variaba con el tono dominante de la decoración del aposento. Si, por ejemplo, la cámara de la extremidad oriental tenía tapicerías azules, vívidamente azules eran sus ventanas. La segunda estancia ostentaba tapicerías y ornamentos purpúreos, y aquí los vitrales eran púrpura. La tercera era enteramente verde, y lo mismo los cristales. La cuarta había sido decorada e iluminada con tono naranja; la quinta, con blanco; la sexta, con violeta. El séptimo aposento aparecía completamente cubierto de colgaduras de terciopelo negro, que abarcaban el techo y las paredes, cayendo en pesados pliegues sobre una alfombra del mismo material y tonalidad. Pero en esta cámara el color de las ventanas no correspondía a la decoración. Los cristales eran escarlata, tenían un profundo color de sangre. (2002: 90)

La síntesis gráfica se presenta como una página dividida en seis paneles verticales simétricos, que presenta alternativamente la introducción de las habitaciones y luego las acciones que se suceden a través de ellas, en lo que podríamos entender como un tríptico hecho desde esa misma repetición deliberada – básicamente, un fondo fijo en el que se suceden distintas figuras, recurso común a la animación – (Fig. 126). Breccia no sigue del todo la descripción propuesta por Poe, ya que los vitrales aparecen difiriendo con el color de la habitación y solo sus marcos cumplen con la rigurosa unicidad cromática. Sin embargo, esto adquiere una importancia a lo que hace al relato historietístico, como ha notado Groensteen:

El tiempo y la acción parecen suspendidos, como si el mismo instante se encontrara eternizado por un medio de difracción [...] el tema de la persecución de unos a otros a través de todas las habitaciones del palacio parece estar elidido. Si bien no se accede a una representación directa, el tema de la búsqueda se lleva a cabo solamente por relacionarse, de dos en dos, los doce sitios implicados, a saber, el reconocimiento de seis series cromáticamente diferenciadas (2007: 127-128).

Está claro que a lo que apunta Groensteen es a la posibilidad de dotar de significado secuencial a lo que es de hecho una mera singularidad cromática, o mejor dicho, *singularidades* cromáticas que adoptan un efecto de sucesión temporal ampliando así aquella idea de la *economización de la redundancia*. Pero también podemos extraer otros significados, como el de la idea de la “estructura” de la puesta en página – y de la página misma – como aquello que

adquiere su dinámica a partir de una manera de leer y decodificar apoyada por los efectos gráficos pero sobre todo resuelta así a partir de esa revelación en la que consiste la lectura de historietas.

Esa estructura que subyace y se sostiene *más allá* de lo que sucede en su interior – que como vemos, es intercambiable – de alguna manera adquiere en esta historia de la Muerte Roja una idea más general de la Historia como aquello que siempre está allí como escenario bajo el cual pasan las acciones humanas, con todo lo que tienen de tragicómico, sin que por eso necesariamente cambie ese mismo fondo que sostiene el teatro de las pasiones. Es el cambio de diferencial entre el tiempo y las acciones que transcurren en él y a través de él.

La cuestión de la mascarada vuelve a estar presente, al igual que en *William Wilson*, y es particularmente señalada en el caso de la Muerte Roja corporizada como una especie de espectro con su máscara cadavérica y su túnica ensangrentada, que irrumpe en la fiesta como recordatorio inesperado y no requerido del exterior desolado.

La escena toma lugar a las doce de la medianoche, cuando el reloj que perturbaba a intervalos a los presentes ahora marca definitivamente el momento del fin del relato para que la muerte pueda ocuparlo todo. Breccia, en su trabajo de síntesis, nos lleva directamente a ese instante en que la temida habitación negra (la séptima), confirma su valor aciago en el que desemboca la historia.<sup>123</sup>

La desesperación, la rabia y el miedo hacen que el príncipe persiga furioso al intruso hasta la habitación fatal, cubierta íntegramente con terciopelo negro, dispuesto a apuñalarlo. Vemos en el cuadro cómo tras del príncipe se acumulan los cortesanos que tan furiosos como su monarca siguen su carrera frenética para masacrar al enmascarado. Sin embargo, Próspero cae muerto

---

<sup>123</sup> Vale la pena recuperar la maravillosa descripción de Poe que es, a su vez, una coreografía de la repetición y la redundancia progresiva: “En este aposento, contra la pared del poniente, se apoyaba un gigantesco reloj de ébano. Su péndulo se balanceaba con un resonar sordo, pesado, monótono; y cuando el minuterero había completado su circuito y la hora iba a sonar, de las entrañas de bronce del mecanismo nacía un tañido claro y resonante, lleno de música; mas su tono y su énfasis eran tales que, a cada hora, los músicos de la orquesta se veían obligados a interrumpir momentáneamente su ejecución para escuchar el sonido, y las parejas danzantes cesaban por fuerza sus evoluciones; durante un momento, en aquella alegre sociedad reinaba el desconcierto; y, mientras aún resonaban los tañidos del reloj, era posible observar que los más atolondrados palidecían y los de más edad y reflexión se pasaban la mano por la frente, como si se entregaran a una confusa meditación o a un ensueño. Pero apenas los ecos cesaban del todo, livianas risas nacían en la asamblea; los músicos se miraban entre sí, como sonriendo de su insensata nerviosidad, mientras se prometían en voz baja que el siguiente tañido del reloj no provocaría en ellos una emoción semejante. Mas, al cabo de sesenta minutos (que abarcan tres mil seiscientos segundos del Tiempo que huye), el reloj daba otra vez la hora, y otra vez nacían el desconcierto, el temblor y la meditación”. (2002: 91)

antes de siquiera tocarlo, y en el arrebato la multitud se abalanza sobre el extraño solo para descubrir que – como William Wilson – debajo de la túnica sangrienta y la máscara mortuoria no hay nada. Todos mueren presa de la peste: “[...] uno por uno cayeron los convidados en las salas de orgía manchadas de sangre, y cada uno murió en la desesperada actitud de su caída. Y la vida del reloj de ébano se apagó con la del último de aquellos alegres seres. Y las llamas de los trípodes espiraron. Y las tinieblas, y la corrupción, y la Muerte Roja lo dominaron todo” (2002: 93).

La simbología de la muerte triunfante se remonta, justamente, a la época de la Peste Negra y ha quedado fijada desde el siglo XIV en su declinación cristiana como el *memento mori* de toda vanidad mortal. El reloj suele aparecer como atributo de la muerte, recordatorio de los días que pasan y la aproximación del fin. Breccia refuerza este sentido con dibujando un esqueleto posado sobre el reloj de ébano.

Estas representaciones están precedidas por lo que – al menos para Breccia – era una referencia inevitable: *El Triunfo de la Muerte* de Pieter Brueghel el Viejo (Fig. 127). En ese gran escenario donde cada instancia de la sociedad feudal europea era atormentada y finalmente vencida por un ejército de esqueletos, un pequeño recuadro en el extremo inferior izquierdo mostraba al rey siendo vencido en su mortalidad, a quien un avatar de la muerte le enseña un reloj de arena en señal de que su tiempo se ha acabado mientras otro esqueleto en armadura toma las monedas de oro y plata sacadas de los cofres que las contienen como burla a la vanidad y la avaricia de los poderosos.

La gran e importante diferencia estriba en que mientras en los relatos de Poe y Brueghel la Muerte aparece con mayúsculas, como la gran triunfadora final ante la cual no hay posibilidad de resistencia alguna, en Breccia se invierte del sentido: es el poder tiránico e injusto el que muere, y sobre los cadáveres del pueblo comienza a resurgir la vida que – como aquel fondo fijo y cromático – adquiere el sentido de lo permanente por sobre lo temporal que finalmente es tragado por el olvido.

La *infidelidad* sugerida por Breccia asume la calidad de principio político, como el mismo dibujante admitía: “[de *La máscara de la Muerte Roja*] Me gusta la adaptación que hice, que también es infiel. Porque tiene un trasfondo social” (Sasturain, 2013: 254). Estrictamente hablando, todo relato tiene un “trasfondo social”, y tal vez aquí se encuentre uno de los núcleos

más problemáticos de la obra brecciana, como es su asunción siempre parcial y *circunstancialmente* política.

El hecho que para alguien no dogmáticamente político pero sí con una experiencia de vida que lo había acercado o al menos convertido en testigo de trayectorias de vidas militantes, la idea de elegir “lo social” por sobre lo político o lo ideológico muestra esa desconfianza que a menudo exhiben los trabajadores de la industria gráfica respecto a las interpretaciones que acercan su trabajo al campo de algún tipo de compromiso. Al mismo tiempo, es significativo que una persona en principio no militante, o “comprometida” con algún partido o movimiento en particular, se refiriera a lo social en ese contexto como algo que tenía valor político en sí mismo – o al menos, *algún* tipo de valor -.

Esta noción se transforma así en testimonio indirecto de cómo el proceso dictatorial había avanzado al punto de vaciar todo significativo que pudiera contrarrestar su discurso, volviendo automáticamente sospechoso todo intento – por más banal que pudiera parecer en principio – que se desviara de ese camino. De ahí que la internalización de la censura y la integración del léxico burocrático-autoritario fuera no ya el mero resultado de una intensa campaña represiva, sino el mismo núcleo ideológico sobre el cuál se sostenía el Proceso de Reorganización Nacional:

Liquidar las conquistas de casi medio siglo de luchas populares, quebrar los núcleos de viejas y nuevas resistencias, disciplinar a esa sociedad díscola y revuelta y salvarla del “terrorismo apátrida” exigía una operación de “cirugía mayor”: vaciar política y simbólicamente toda una historia de organización y lucha y arrasar las organizaciones populares – armadas o no- eliminando a los subversivos, los cómplices, los sospechados, los indiferentes, en fin, al “enemigo terrorista”. (Pastoriza, 2015: 2)

Esta operación impuso que los intentos de reconstrucción tuvieran un precio a pagar: la de la des-historización de los sujetos muertos y desaparecidos bajo la progresiva institucionalización de sus identidades como víctimas del régimen. Dicha tensión encontró en Breccia y en la historieta en general la forma de una denuncia de la violencia represiva, de la censura, la injusticia e incluso el exorcismo y la muerte simbólica y premonitoria del régimen.

Pero un tema como la militancia montonera de Oesterheld era – al menos en un principio – un tema no mencionado, casi tabú, dado que tal reconocimiento hubiera puesto en duda la dimensión victimizante del destino de esos desaparecidos. La denuncia de la injusticia y de la acción criminal del Estado bajo control militar ocupaba el centro de estas intervenciones que

colaboraron a construir una idealización de los desaparecidos proporcional a la vileza de los perpetradores.<sup>124</sup>

Las operaciones narrativas de la historieta encontraban, como se ha dicho, su límite en su deliberada vaguedad a-histórica, o en su arcaísmo que las ubicaba bien en épocas pretéritas o indefinidamente antiguas; bien en futuros distópicos de ciencia-ficción. Basta ver qué otras historias eran publicadas en una revista como *El Péndulo* o *SuperHum-: Las puertitas del Sr. López*, de Horacio Altuna y Carlos Trillo; *Los viajes de Marco Mono*, de E. Breccia y Trillo; *Rob Scanner* de Alfredo Grondona White; *Calle Corrientes* de Solano López; *Bosquivia* de Tabaré Gómez, Trillo y Saccomanno, etc.

Parodia, metáfora, alusión, alegoría, parecen hoy demasiado evidentes para un lector que percibe en todas esas intervenciones la denuncia ansiosa y angustiosa de su contexto, y sin embargo ninguna parecía ser objeto de la censura feroz que conocían otros campos. Aquí es donde el carácter paradójico y fundacional de cierta lectura de la historieta moderna argentina como *marginal* adquiriría un sentido político que podía permitirse libertades que los otros medios tenían firmemente vedados; y a su vez, su propia marginalidad la hacía aparentemente inofensiva:

Además de lo que puede llamarse las tácticas de “contra-censura” empleadas por cada forma de arte dentro de la “cultura de camuflaje” en Argentina, las historietas parecen tener rasgos específicos que permiten un camuflaje adicional [...] la “ventaja táctica” de cualquier arte menor y de la historieta en particular [...] A partir de esta posición marginal, era posible expresar una nota discordante en la armonía autorizada por el Estado. Las historietas eran las “sobras”, por así decirlo, un medio menos que prestigioso. En segundo lugar, las características específicas del medio también ayudaron. Las historietas, como compuestos de imágenes y palabras en los que la imagen es predominante, parecen tener una ventaja sobre los medios de cifrado exclusivamente verbales (Rommens, 2005: 12-13).

La estrategia de contra-censura que propone Rommens se montaba en estas historietas sobre el prejuicio construido contra ese tipo de literatura fantástica – en apariencia irreductible a las cuestiones políticas coyunturales -, pero además permitía escudarse detrás de la cita literaria

---

<sup>124</sup> “[...] dentro de la construcción del actor juvenil en los albores de la democracia existió un reposicionamiento de la juventud militante de los setenta como víctima inocente de la represión que en alguna medida contribuyó a extender la figura «purificada de víctima» a la sociedad entera que se autopercibía libre de responsabilidades frente al accionar del terrorismo de Estado”. (Usubiaga, 2012: 136)

que era lejana en tiempo y espacio, con lo cual se reforzaba su presentación desideologizada y a-política.

Si a la propuesta de entender estas historietas como *camuflaje* le sumamos la idea de *transposición* de Steimberg, podemos enriquecer las operaciones efectuadas por Breccia, Trillo y Saccomanno, ya que descartamos el concepto de *adaptación* para potenciar un uso político de aquello que había sido desarrollado primero como experimentación narrativa, y luego también como intervención política. No solamente por lo que sus autores quisieran o no expresar, sino porque en dichos contextos las lecturas transformaban inevitablemente esas obras en búsqueda de los significados ocultos.<sup>125</sup>

Sin embargo, esta cuestión no termina de explicar el porqué de esa selección de lo que podríamos llamar para-literatura o “literatura menor”, dado que los autores elegidos por Breccia difícilmente estuvieron integrados al canon mayor de la literatura universal, muchas veces, ni siquiera en la de sus propios países de origen.

De un lado, tenemos una elección personal, resultado de una fascinación temprana por cierta escatología mórbida, gótica, sanguinolenta y sobrenatural. La cuestión personal es, desde ya, en algún punto siempre inexplicable y la indagación en ella es fútil y suele desembocar en cierto psicologismo que conviene evitar. En esta preferencia sin dudas había una cuestión de clase, dado que no dejaba de ser literatura y como el mismo Breccia admitía, su voracidad como lector había sido directamente proporcional a su ansiedad para ascender socialmente, siquiera cultivándose desde su autodidáctica.<sup>126</sup>

Lo excepcional en Breccia fue la manera en que esas versiones literarias fueron producidas, en qué contextos y para qué públicos, y cómo eso ayudó a impulsar nuevas maneras de entender el lenguaje historietístico por sobre el género ya no basado en la mera

---

<sup>125</sup> “Es importante destacar que es una *adaptación*, dado que la práctica de la adaptación también puede ser entendida como un medio de *camuflaje*. Una adaptación lleva una doble firma: por un lado, es un texto distinto por derecho propio; por otro lado, presupone la familiaridad con el texto anterior sobre la que supuestamente se basa. Este último le permite desviar la atención hacia el autor del texto “fuente”, como si los puntos de vista expresados en la adaptación no fueran propias sino los de algún ilustre predecesor” (Rommens, 2005: 14).

<sup>126</sup> Carlos Nine lo entendía desde ese factor: “[...] otro tema que creo que él [Breccia] tenía es que cuando menos lo esperás, se te aparecen los problemas de clase y de origen, tal vez una especie de complejo de inferioridad. Y entonces creés que te tenés que apoyar en los libros de la «Gran Literatura» para contrabandear un poco de honorabilidad, para «elevar» tu trabajo. Entonces te metés con Umberto Eco, con Lovecraft, con grandes autores. La historieta es un género en sí mismo” (entrevista con el autor, 2013. Ver anexo).



correspondencia con su obra fuente, sino en la tensión producida entre dos maneras de contar el mismo relato desde lenguajes, recursos y momentos históricos distintos.

Tal vez la presencia del gótico como género literario a partir de autores como Poe, Lovecraft, Dunsany, Quiroga, sirviera para estos movimientos dado que en algún sentido compartían con la historieta el hecho de haber quedado “más allá del linde” trazado por los conceptos modernistas sobre lo artísticamente valioso y verdadero. Un autor como Poe era despreciado por los fundadores del modernismo norteamericano como Henry James o T. S. Eliot, y de hecho ha sido dejado afuera del canon de la Gran Literatura norteamericana trazado por el crítico Harold Bloom – de alguna manera, especie de “último modernista” que aún resiste -<sup>127</sup>.

Lovecraft sólo publicó en vida en revistas *pulp*, y su círculo íntimo se componía de intelectuales de segundo orden – “de provincias” podría decirse – y sus ejemplos literarios eran Poe y Dunsany como los grandes faros que lo guiaban, reconociéndose un reaccionario en lo que hacía a todo lo llamado “moderno”. La paradoja estriba, justamente, en que estas divisiones sólo pudieron ser posibles gracias a la misma Modernidad que las había creado en un principio, y que siguió fomentándolas.

Junto a Breccia coexistían y trabajaban referentes a los que éste consideraba como “plásticos”. En su tratamiento gráfico radical pueden verse cómo estos dibujantes introducían una notable violencia que no tenía parecido con el resto del staff artístico. La presencia del cuerpo como objeto de constantes procedimientos imagéticos y narrativos incorporaba, resignificación mediante, aquello que tenía su referente en Francis Bacon y en otros referentes locales a los que Breccia sin dudas conocía: Carlos Alonso y Carlos Gorriarena (este último había compartido las clases con Urruchúa). En la obra de estos artistas en aquellos años es notable la presencia del tema de la carne, el frigorífico, el matadero, la sangre, los cuerpos distorsionados y siniestros del poder (Fig. 128).<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Los doce autores norteamericanos selectos por Bloom para una historia de la literatura norteamericana en *The Daemon Knows* (2015) – denominados los “Sublimes Americanos” - son: Ralph Waldo Emerson, Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Walt Whitman, Henry James, Mark Twain, Robert Frost, Wallace Stevens, T. S. Eliot, William Faulkner y Hart Crane. Entre los que se quedaron afuera de la lista están, además de Poe, Ernest Hemingway, Philip Roth, Edith Wharton, entre otros que podrían ser agregado como los “perdedores del canon”.

<sup>128</sup> “En momentos disruptivos y de extraordinaria conflictividad social los principios de organización de las imágenes se encontraban alterados: la imprecisión formal acentúa su eficacia simbólica y evoca la paradoja de representar lo irrepresentable. El tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales en las obras pictóricas devuelven una representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e *inestables*, que aluden a la elaboración de procesos conflictivos”. (Usubiaga, 2012: 18)

De esta manera, el pintor y el humorista gráfico que no habían sido podían reencontrarse en el historietista como último recurso, en un momento en que los límites modernistas se hallaban en plena crisis y cuyas fisuras habían encontrado un público deseoso de novedades estéticas en general más complejas, así como editores que propendían a expandir las posibilidades gráficas de la historieta desde la experimentación narrativa, la distorsión de los mismos géneros, en el traslado de la importancia de un personaje o una tira en particular hacia un creador o creadores. Esa misma transformación no podía funcionar de la misma manera en el mercado europeo como en el argentino, por razones de capacidad material y por los gustos y las posibilidades de un público local frente a eso que se presentaba por momentos como demasiado oscuro o confuso.

En el clima general de época, no hay duda que la violencia y los deseos de escapar mediante la parodia a los controles de la censura y la vigilancia habían preñado casi totalmente la producción de los historietistas, los cuales muchas veces se apoyaban en géneros instalados o en adaptaciones literarias para escudarse detrás de las apariencias como un recurso inofensivo, que como un caballo de Troya, guardaba en su vientre el estallido.

## 2.8 El humorista sangriento

[ q " g p " g n " h q p f q " u q { " }  
visión grotesca de la vida. Y eso es lo que reflejo naturalmente  
en mis dibujos.

Alberto Breccia entrevistado por Thierry Groensteen (1992).

La pregunta que cruza *Drácula* podría ser: ¿cómo hacer humor en tiempos de dictadura? Breccia retomó a Drácula como un personaje ya estereotipado, casi vencido en su carácter anticuado, aquel que debería provocar terror – cosa que intenta – pero falla. Drácula había cambiado porque el terror se había vuelto más terrible que él mismo. Y por lo tanto, lo monstruoso había tomado dimensiones sociales tan reales que un viejo monstruo nacido de un novelista irlandés gótico, pasteurizado por Hollywood, ya no podía sino responder al ámbito de la cultura pop que había hecho de él una estrella del arte bufo.

*Drácula* fue publicada como cinco historias autoconclusivas entre los números 45 y 49 de la revista *Ilustración + Comix Internacional*, durante 1984.<sup>129</sup> Esta revista, editada por Toutain, fue una de las publicaciones claves del período del “destape” español, alcanzando en su primera versión setenta números publicados entre 1980 y 1986. Sin dudas, fue una decisión deliberada por construir una revista que se convirtiera en punto de encuentro de la historieta de autor cruzando las tradiciones europeas, norteamericanas y sudamericanas.

*Ilustración + Comix Internacional* proponía seguir el modelo de *LD* extendido durante la década de 1970: una selección de cierta historieta definida como *autoral*, intervenciones críticas de investigadores y escritores que construían una idea comunitaria del campo de la historieta – confluyendo desde distintos puntos geográficos –; y finalmente la recuperación de cómics clásicos (en general, norteamericanos), aquellos de buena factura en su clasicismo pero algo olvidados y relegados dentro del canon norteamericano definido por la triada Raymond-Hogarth-Foster.

En las cinco breves historias que componen *Drácula*, Breccia decidió encarar la tarea sin guionista, por lo que se propuso dejar las historias sin texto, es decir, una historieta “muda”. La secuenciación era clave entonces para lograr un flujo narrativo que permitiera llevar la historieta a un ritmo dinámico, aprovechando los gags y los remates humorísticos que tienen lugar en cada historia. Por otra parte, el manejo del color es regular – al estilo de las historias de Poe –, y tal vez

---

<sup>129</sup> Aunque las fechas de publicación no están especificadas en la revista española, es probable que el período haya tomado lugar entre agosto y diciembre de 1984.

sea el punto más alto, al menos en esta época, en su trabajo a color. El registro gótico del mundo del conde – en su castillo, rodeado de un mobiliario ominoso y diabólico -, se dan con los azules, el negro, los verdes, violetas y por supuesto, el rojo sangre.

Tal vez el síntoma y el acierto de *Drácula* haya sido encarar esa última pendiente dictatorial desde el “humor sangriento” que Breccia proponía como perspectiva para su aproximación a la parodia no sólo de un personaje por el que sentía algún cariño, sino también sobre su propia vejez y su propia obra.

Lo gótico ya no podía aparecer como venía haciéndolo, sino riéndose de aquellas mismas atmósferas sobrecargadas y tensas, donde la penumbra, lo oculto y lo tenebroso le habían permitido al dibujante desarrollar sus intereses estéticos, escondiendo en los escorzos y las sombras los mensajes proyectados sobre esa pantalla igualmente oscura que era la Argentina en dictadura.

Historias como “*Latrans canis non admordet*” (“Perro que ladra no muerde”) y “Un tierno y desolado corazón” subrayan el lado vulnerable de Drácula, ya sea cuando pierde la dentadura intentando morder a una víctima – previa visita al dentista -; o cuando concreta el encuentro con su amada que finaliza en el clímax amoroso: una transfusión sanguínea entre los enamorados.

La última historieta aparecida en España fue “¿Poe?...¡Puaf!”, y así como *Buscavidas* presentaba a *Mort Cinder* desde el cansancio y la fatiga del personaje después de 20 años de existencia, aquí se parodia el clima del mundo de Poe que el mismo Breccia venía de visitar. Drácula ve al escritor salir de su hogar, luego de presentar el inicio de “El cuervo” – un cuervo se introduce a la habitación del escritor para posarse sobre el busto de Palas Atenea -. Un depresivo Poe procede a alcoholizarse al extremo en una taberna a donde Drácula lo sigue. Tambaleándose por una calle, es atacado por el vampiro quien rápidamente se alcoholiza tanto como el escritor, y la borrachera lo termina llevando al calabozo.

Más allá de cierto amargor nostálgico, Breccia lograba trasladar la mirada distanciándose de sí mismo y de su obra. Y si dicho movimiento le había llevado dos décadas para finalmente poder alejarse de *Mort Cinder*, ahora parecía hacerlo en simultáneo y multiplicado. Ese distanciamiento también puede tomarse como la percepción de un inevitable fin de ciclo, donde no queda más que reír algo amargamente mirando el recorrido de una década que había atravesado al país como una lanza, la náusea que precede a la risa, como decía Frantz Fanon del duro proceso de toda liberación.

La última historia de esta serie, hecha en 1983, no sería publicada sino hasta diez años después en la única recopilación hecha hasta el momento, en el tomo titulado *Dracula, Dracul, X n c f A edítadocpór Les Humanoïdes Associés en Francia*.<sup>130</sup> Dicha historia se titula en francés “Je ne suis plus une légende”, que puede traducirse como “Ya no soy una leyenda” pero también como “Fui leyenda” – jugando con el título de la novela de Richard Matheson, *Soy leyenda* -. Este juego de espejos entre un monstruo que se reconoce pasado de moda, al que ya no se sabe a cuál de sus versiones responde – a todas y a ninguna -, pero donde esa admisión se hace necesaria para presentar al terror real, actual y verdadero: el del exterminio sistematizado.

Drácula sale al mundo sin razón explícita, y en su camino va topándose con el horror de la realidad argentina. De alguna manera, Breccia explicita lo que antes estaba codificado, y de esta manera reafirma que todo lo anterior había estado significando exactamente eso al repasar las mismas escenas sin ocultamiento. El primer cuadro muestra a Drácula cruzando una calle donde aparece de fondo un cartel de “NO”, como aquellos que poblaban las páginas de *Buscavidas*, mientras que en una pared un militar tanto o más monstruoso y vampírico que el mismo Drácula aparece en un cartel que tiene por todo texto “PAPÁ!” (Fig. 129).

Las escenas comienza a sucederse sin interrupción: las amas de casa que compran restos humanos en la “Carnicería del Estado”, nuevamente llevando la idea de la carne, el asado, la sangre al nivel de metáfora de la acción criminal estatal, su “carnicería”. El niño que aparece destripando un perro por pura crueldad completa la escena y se repetirá como tópico de la corrupción de una sociedad como resultado de la corrupción de sus gobernantes: las plazas llenas de adictos que se inyectan, matronas obesas que inician sexualmente a chicos. Las inscripciones en las paredes funcionan como recurso irónico de las escenas que toman lugar ahí mismo: “Dios nos ama”, “Peregrinación a Luján”, “Tengamos fe”.

La secuencia continua con la represión de una manifestación frente a la Casa Rosada, donde los reclamos de “pan” y “paz” son respondidos con la orden de una represión sangrienta. La síntesis iconográfica de esta idea es un gran logro de Breccia, al exponer en toda su brutalidad el anti-lenguaje del poder, la expresión inhumana para la que no alcanzan palabras porque es un discurso que las niega. El globo de diálogo se ve así transformado en vómito sanguinolento de unos sujetos que no pueden ofrecer más que eso: dar la muerte a sus gobernados (Fig. 130).

---

<sup>130</sup> El título está tomado de *Ilustración + Comix Internacional*, donde aparecía como *¿Dracul Drácula Vlad? à D c j í #*

El siguiente paso de Drácula es pasar por el cementerio donde en el muro de entrada está inscripto en letras grandes y blancas “NN”. Aquel coro griego de ancianas vestidas de luto de *Buscavidas* vuelve a aparecer ahora flanqueando las tumbas multiplicadas de esos NN cuya identidad esas madres y abuelas reconocen y guardan como tesoro verdadero que no puede ser enterrado.

Abatido, el conde rumbea por calles desiertas de barrios precarios y decadentes. Entre los tablones rotos de una puerta de entrada clausurada alcanza a vislumbrar una escena de tortura donde un hombre es picaneado, quemado con cigarrillo y desdentado (Fig. 131). Los torturadores son seres gigantes, todos iguales, de piel gris y ojos rojos que gozan con perversidad.

En la parte inferior del cuadro, un balde de agua utilizado para la tortura eléctrica se amontona junto a una fuente con restos humanos donde se lee “Desperdicios”, juego de palabras con “desaparecidos”, pero también en relación a los restos vendidos en las carnicerías del Estado. Lo mismo sucede con la calavera que lleva una etiqueta atada a un diente – uno de los tres que le ha quedado después de la tortura – indicando “Boleta 1038”, un juego entre el lenguaje burocrático de la mercancía y el lunfardo “hacer boleta” a alguien.

La escena orgiástica del “Brisco Club” remite también a las escenas del palacio del príncipe Próspero en *La máscara de la Muerte Roja*, sobre todo si se tiene en cuenta su oposición con la página siguiente, donde Breccia dibuja aquello que Rodolfo Walsh había denunciado en su Carta Abierta a la Junta Militar como “miseria planificada”: dos tecnócratas de saco y corbata libran magras raciones de una olla al pueblo bajo el auspicio de Coca-Cola (Fig. 132).

El gag final muestra a Drácula entrando a una iglesia a rezar, portando un crucifijo, ante la imagen de un Cristo crucificado. Como si no quisiera verse asociado a los otros monstruos que ha encontrado, y rompiera radicalmente aceptando aquello que justamente era uno de sus puntos débiles, la iconografía cristiana. En la edición francesa, el prólogo de Sampayo daba cuenta de esta historia recuperada:

En 1982 y en la Argentina, Alberto Breccia comenzó a dibujar su versión personal de Drácula; la terminaría un año más tarde, en perfecto sincronismo con el último período de la dictadura financiero-militar que había puesto a ese país de rodillas durante siete años. Es por eso que solamente el anteúltimo episodio hace referencia a la ferocidad de aquella organización de asesinos, la totalidad de esta obra constituye la respuesta personal de Breccia a la situación que vivían los argentinos en esa época, donde la protagonista principal era, precisamente, la sangre. (Breccia, 1993: 6)

Esta idea de lo financiero-militar junto con lo vampírico es sin dudas una observación acertada de Sampayo, dado que la idea de una economía extractiva, previa destrucción de la capacidad productiva del país, suponía un modelo basado en una vuelta a la exportación primaria pero además atada al flujo financiero controlado por instituciones supranacionales como el FMI bajo el yugo de la deuda externa. El gran Drácula era, tal como lo presentaba la tapa de *Hum* – en 1982, Alfredo Martínez de Hoz, quien se alimentaba de quien era en ese momento el ministro de Economía de la dictadura, Jorge Wehbe (Fig. 133). El título decía, también apostando al juego de palabras: “Wehbe, frito: El F.M.I. nos hizo tortilla”.

Por otra parte, el hecho que Breccia no haya publicado esta historia en ese momento habla de ciertos reparos del dibujante como consecuencia de las amenazas recibidas – y por lo tanto, de la efectividad de esas amenazas -. Mientras que el resto de su trabajo durante ese período lidiaba con la censura – ya fuera real o potencial - como espada de Damocles, lo cual propendía a una serie de operaciones de codificación entramada con la experimentación gráfica; en este caso lo explícito tomaba por asalto el relato y ya no era posible continuar hablando el lenguaje de la metáfora y la alegoría, aunque como vemos no era tan sencillo romper con él.<sup>131</sup> Breccia lo explicaba así:

Comencé *Drácula* en plena represión. El último episodio que dibujé fue “Fui Leyenda”, y en este momento la dictadura ya estaba muy debilitada. Aun así, si encontraban en mi casa página que escribo “carnicería del estado”, por ejemplo, es probable que me hubieran hecho fusilar. Lo hicieron por mucho menos que eso [...] si un día ellos hubieran venido a la casa, siempre habría podido decirles: “Estoy dibujando una cosa extraña, algo cómica, algo grotesca”. Tal vez de ese modo podría arrancarles alguna sonrisa y evitar que me mataran a golpes de cruz. Los militares eran desconfiados e ignorantes [...]. (Imparato, 1992: 48-49)

No deja de ser algo patético la imagen de un dibujante queriendo convencer a sus potenciales verdugos a fuerza de risas, y acaso esa imagen sea la confesión de la bronca y la impotencia que el mismo Breccia admitía como sentimiento propio y generalizado. De ahí que sea interesante pensar estos últimos episodios desde lo humorístico por sobre lo sombrío, aunque,

---

<sup>131</sup> Un ejemplo interesante de una situación similar en las artes plásticas es la obra de Antonio Berni, *La Torturada*. Realizada en 1976, no fue exhibida hasta 2006, treinta años después. El caso del artista es singular y complejo, ya que si bien su obra del período dictatorial podía ser leída y decodificada como testimonio del contexto represivo, buena parte de ella fue producida en colaboración explícita con las autoridades militares y eclesíásticas que tuvieron un rol clave en el sostenimiento del Proceso de Reorganización Nacional (como el nuncio apostólico Pio Laghi, o la promoción de sus obras en *Convicción*, el periódico fundado por Emilio Massera en 1978). Ver Usubiaga (2012: pp. 23-33).

claro, sea un humor sangriento. Como epílogo, podemos sumar la historia escrita por Juan Sasturain y dibujada por Breccia para el volumen titulado *Los Derechos Humanos*, editado por Ikusager en 1985. Esta última intervención a color cerraría el ciclo iniciado a mediados de la década de 1970, mientras que esta misma pareja creativa se encontraba en pleno desarrollo de *Perramus*, el nuevo desafío del relato post-dictatorial.

El volumen, publicado en el mismo año que el juicio a las Juntas, estaba editado en el País Vasco, con lo cual su contexto también hablaba desde un proceso político en ciernes – el post-franquismo - y simultáneamente abría los significados del término “derechos humanos”. La propuesta formal estaba planteada de la siguiente manera: cada dibujante y guionista elegía un artículo de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU y lo trasladaban a la historieta.<sup>132</sup> El prólogo estaba a cargo de quien era en aquel momento alcalde de Vitoria-Gasteiz, José Ángel Cuerda Montoya:

La defensa y promoción de los derechos humanos es hoy una tarea auténticamente revolucionaria. Una tarea en la que no tienen sitio los violentos y los egoístas; una tarea para que la libertad de todas las personas esté llena de pan y trabajo, de viviendas, escuelas y hospitales, de vida y esperanza; para que todos los pueblos sean respetados y libres para decidir su propio destino. Estas páginas, y desde la plena libertad que han tenido sus autores para expresarse, son una pequeña aportación a la lucha por la paz, en nuestro pueblo y el mundo entero; por una paz fruto de la justicia social y expresión de una auténtica libertad en la igualdad [...] (Breccia et al., 1985: 8)

Cuerda Montoya fue el primer alcalde electo democráticamente en el País Vasco después de cuatro décadas de franquismo, como candidato del Partido Nacionalista Vasco (PNV) con un paso breve por Eusko Alkartasuna, partido socialdemócrata nacionalista. Es en su llamado a la paz contra “los violentos y los egoístas” donde debe entenderse una referencia a los sectores más radicalizados como ETA, lo cual a su vez era concomitante con la percepción del regreso democrático argentino. El triunfo de la candidatura Raúl Alfonsín-Víctor Martínez tuvo como

---

<sup>132</sup> Por orden de aparición, los artistas fueron: Antonio Hernández Palacios (“El proceso”; Art. 10); Juan Giménez en dibujo y Felipe Hernández Cava en guión (“Bajo el mástil sin hojas”, Art. 13.2); Will Eisner (“El último voto”, Art. 21); Milo Manara (“Mors tua, vita mea”; Art. 19); Anni Goetzinger en dibujo y Víctor Mora en guión (“En una ciudad tan tranquila”; Art. 5); Alberto Breccia en dibujo y Juan Sasturain en guión (“Dibujar o no”; Art. 3). Además, cada historia estaba presentada por una ficha técnica donde además de los autores podía encontrarse la técnica, las dimensiones de las planchas originales y una canción sugerida como acompañamiento musical del episodio. Para el caso de “Dibujar o no”, las dimensiones eran 53 cm. X 40 cm., la técnica la acuarela y la canción elegida, “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo.



soporte la idea socialdemócrata del abandono de las armas y la vía revolucionaria a favor de un cambio dirigido hacia el progreso social por medios institucionales. Aquí es donde debe encuadrarse el proceso de des-historización de la represión sistemática, las desapariciones, torturas y asesinatos, ya que la militancia había quedado asociada a una violencia igual a la del Estado que le había respondido con ferocidad. Era, después de todo, el triunfo de la Teoría de los Dos Demonios.

Lo notable de ese volumen en defensa de los derechos humanos es lo endeble que se vuelven las argumentaciones de los historietistas, cuyo tratamiento va desde cierto idealismo abstracto sobre los valores democráticos a la traslación del sentido desde reconstrucciones históricas que pierden de vista el objetivo inicial. Dos historias hacen foco en la vida de dos militantes y sus destinos: en el caso de Giménez y Hernández Cava, se trata de un militante exiliado al que los servicios encuentran y asesinan, sin que quede del todo claro el sentido de la historia.

En la historieta de Goetzinger y Mora, una mujer secuestrada y torturada se niega a hablar, y su tortura ocurre no solo dentro de la celda sino desde el accionar psicológico del captor “bueno” que la lleva a cenar y a pasear para mostrarle lo que se pierde por insistir en su silencio. Esta probablemente sea la más lograda de las historias, aunque está cercana a esa descripción brutal y patética del sistema de tortura que parecía ser el foco principal de los relatos del martirologio de los asesinados y desaparecidos inmediatamente después de la dictadura.

El volumen concluye con la historia de Breccia/Sasturain, y es sin dudas la mejor por varias razones. Primero, porque es la única que se permite alejarse de un registro realista que hacía naufragar las buenas intenciones del resto de las historietas. La utilización de ese grotesco colorido permite al lector cierto distanciamiento que el realismo impide, y donde la insistencia sobre la cuestión del castigo y el dolor lo llevaba todo a un marco demasiado serio, insoportable y finalmente banal, el trazo caricaturesco de Breccia no negaba la dimensión trágica pero la convertía en un tipo de fábula moral antes que moralista.

Segundo, la intención de los autores era ejercer una especie de venganza contra el poder dictatorial, alejándose de la idea de una autoridad incontestable y de alguna manera victoriosa en su violencia. Es decir, poniendo en cuestión la idea de la historia como el gran botín de los poderosos donde no caben otras posibilidades de creatividad, resistencia e inversión positiva de la situación social.

Así y todo, el argumento cae en una falacia: propone a un dictador – un marino evidentemente inspirado en el almirante Emilio Massera -, cuyo deseo es dibujar en un país donde abundan las imágenes, pero cuya falta de talento lo empuja a prohibir todo dibujo bajo pena de muerte. De esta manera, la fábula opera un reduccionismo donde el miedo proviene primero de la autoridad y por lo tanto sus acciones son resultado de la reacción de ese miedo primario.

Breccia volvía a dejar sus pistas por la historia, permitiendo el desarrollo argumental sin caer en señalamientos obvios o que quisieran ser explícitos, dejándolos para una mirada más atenta cuya lectura se viera enriquecida y complejizada por esa decodificación. Así, por ejemplo, en la segunda página aparece una muestra de unas tiras humorísticas censuradas, donde podemos reconocer los dibujos de Crist e Ian Harcyk, dos caricaturistas con recorrido en revistas como *Satiricón* y *Hortensia*, y que en ese momento publicaban en la contratapa del diario *Clarín* (Fig. 134).

No sabemos exactamente el origen de esas tiras, y si habían sido efectivamente censuradas en su momento, pero su presencia al menos funciona como referencia tenida en cuenta por Breccia como un guiño entre dibujantes, pero sobre todo como datos históricos que permiten atar esas experiencias y significados a un contexto concreto y particular, re-historizando (aunque fuera precariamente) el relato.

En la cuarta página, el tirano anuncia que también serán encarcelados los dueños de todas las superficies dibujadas. Vemos como dos soldados se llevan a un anciano o al menos a un hombre mayor que es notoriamente parecido a Oesterheld, un “dueño de superficies dibujadas” como eran las revistas de Frontera, en una reinterpretación algo irónica sobre cómo esos soportes de lectura infantil y aventurera podían convertirse en una amenaza para el régimen.

Finalmente, el dictador forma una “guardia de hombres implacables, ciegos a todo lo que no fuera su misión”, la de destruir toda superficie dibujada. Se fusilan banderas, personas con prendas estampadas, se queman billetes, edificios enteros son demolidos porque sus paredes estaban pintadas, y finalmente el país queda arrasado y desolado.

El gobernador se dispone a festejar su triunfo a bordo de un buque de guerra, y rodeado por su guardia recibe a una prostituta. Es entonces cuando comete su error fatal: orgulloso, revela el tatuaje que lleva en el pecho – una sirena dentro de un corazón – y su guardia automáticamente

procede a lanzarlo, cumpliendo estrictamente con la orden de destruir toda superficie con imágenes.

El texto concluye: “y el dibujo de su sangre lo sobrevivió...”. Así se cierra el volumen sobre los derechos humanos, señalando cómo la vida de los dibujos sobrevive a los regímenes que los han declarado enemigos, y por extensión, a los dibujantes como piezas valiosas de esa resistencia y de la construcción de un testimonio.

En este sentido es posible pensar en la opción humorístico-grotesca de Breccia como salida de esas trampas de la narración, retomando la idea de Peter Berger sobre la *risa redentora*. Berger retomaba el estudio de la cuestión cómica, llevándolo a un nivel trascendental: nos habla de *la dimensión cómica de la experiencia humana*. El humor tendría, entonces, un principio antropológico: “el humor es una constante antropológica y es históricamente relativo” (1997: 11).

Es decir, el humor existe en todas las culturas, pero no todas las culturas encuentran cómicas las mismas cosas. Esto se debe a que el humor es la experiencia subjetiva de aquello que forma el aspecto objetivo, es decir, lo cómico. Es éste último factor el que presenta, en última instancia, la promesa de redención.

Lo cómico estaría íntimamente ligado a las redes que construyen los sujetos en una sociedad, dotándolos a su vez con una serie de códigos y reglas que permitan el acatamiento de una concepción más o menos establecida del mundo, que a su vez incluiría la posibilidad de la construcción de un contrasentido que devenga subversivo del orden establecido. No hay que subestimar la importancia de la contribución del humor a la formación identitaria: lo cómico define límites entre los grupos, incluye y excluye a la vez. Esta “cultura de lo cómico” es más fuerte en algunos casos que en otros, merced a la experiencia brindada por el devenir histórico.

Hacia fines de la dictadura, a mediados de la década de 1980, todo ese conjunto de oximórones (imagen/palabra; caricatura/realismo; alto/bajo; abstracto/figurativo; comedia/tragedia) había alcanzado una maduración que estaba ligada con la necesidad de contar de alguna manera aquello que se encontraba incompleto, fragmentado, un proceso cuya violencia había obturado la posibilidad de un relato total haciendo de la tarea un oficio de reconstrucción desde los fragmentos en el tiempo. ¿Qué mejor entonces que la historieta, que es justamente eso?

Claro está, la cuestión no era sencilla y dicho movimiento no estaba garantizado por la mera lógica del lenguaje. Esta “risa redentora sangrienta” brecciana es la vuelta atrás de la mirada, desde ese presente angustioso, a todo aquello que como las migajas que arrojaban Hansel

y Gretel en el bosque nos permiten sospechar el traslado por un camino que ahora tomaba una forma determinada. En síntesis, las diferentes estrategias tomadas obra a obra, historia por historia, historieta por historieta, donde la memoria personal era una manera de reinstalar una historización posible como hilo que diera algún sentido vital a aquello que se hacía entre la maquinaria editorial y la censura política.

Dicho camino nos permite a su vez tomar una nueva perspectiva y entender que, por un lado todo aquello no hubiera sido posible si no se hubiese instalado previamente la figura de un autor de historietas – una posibilidad histórica en sí misma cristalizada desde esa experiencia -; y por otra parte que la figura de Breccia adquirió su excepcionalidad en ese mapa autoral que se ampliaba debido a las decisiones tomadas desde su coyuntura y su contexto, consciente de las posibilidades de llegada y espacios de publicación pero componiendo lo que podríamos denominar como una *ética del oficio*: no renunciar a lo que se quiere decir, partiendo del principio de cómo decirlo (el “concepto” por sobre la trampa del estilo). Esto implicaba tomar riesgos tan inauditos como innecesarios si se piensa en un mercado de publicaciones periódicas, donde lo que se busca es un ancla en el gusto del público que pueda perpetuarse para seguir funcionando indefinidamente: dibujar, o no.

El desafío continuaría, entonces, desde esa base: el apostar a un público múltiple, internacional, diverso, en un intento por construir un relato total que pueda en algún punto unir a todos esos lectores separados por la geografía y la historia. Breccia volvía así a la definición con la que comenzaba la entrevista de Masotta, quien citaba a Sartre hablando del pintor Wols [Alfred Otto Wolfgang Schulze]: “[...] tenía miedo de los proyectos: era un hombre que se recomenzaba incesantemente, eterno en el instante. Decía siempre todo, de una sola vez; y después, de nuevo, todo, de otra manera” (citado en Masotta, 1970: 153). Y agregaba un poema del mismo Wols: *Como las pequeñas olas del puerto/que se repiten sin repetirse*. Será en un puerto donde comenzará *Perramus*, y con ello, otra historia, otra aventura.

### 3. La excepción en la regla (1984-1993)

#### 3.1 *Perramus*, un ajuste de cuentas.

*La primera obra cumbre sobre la dictadura argentina está aquí, en este libro de imágenes inquietantes como las pesadillas del amanecer.*

Oswaldo Soriano, prólogo a *Perramus* (Breccia y Sasturain, 2013: 7)

*De alguna manera, la historieta de los 80 es la historieta después de Oesterheld.*

Pablo De Santis (1992: 7)

Breccia había confesado a Groensteen que cada tanto debía cambiar de guionista porque se arriesgaba a volverse repetitivo. En esa idea estaba implícito el rol del guionista como un factor del “concepto” global que hacía que ninguna historia debiese o pudiese parecerse a la otra. Hacia principios de la década de 1980, el dibujante había logrado consolidar como una herramienta consciente las posibilidades técnicas del lenguaje historietístico, y la puesta en crisis de ese “género”.

Al mismo tiempo, los cambios de público y la evidente pérdida del “aura masiva” de la historieta habían colaborado con este proceso al permitir constantes escapes y fugas hacia diversos tópicos y regiones, ya fuera desde revistas algo marginales como *El Péndulo* y *SuperHum*–, como las ediciones de lujo europeas y sus revistas con la plana mayor de la historieta mundial.

Así llegaría el comienzo de la obra más extensa de Breccia hasta el momento: *Perramus*, producida en colaboración con Juan Sasturain. Una vez más, las estrategias debían cambiar para poder componer un gran relato post-dictatorial que les llevaría toda la década de 1980, agregando una nueva parte a nuestra ecuación: la reivindicación de la historieta como lenguaje desde la técnica permitió formular una manera de trasladar algunas de las tensiones estético-políticas del siglo XX a un medio que lograba hacerlo masivo y efectivo en los términos de esa circulación. Ahora bien, esto sólo funciona aceptando la pérdida del antiguo concepto de “masivo” y “popular” a cambio de mayor libertad creativa que permitiera encarar el reto de contar la historia de la masacre.

La publicación de la serie fue, una vez más, fragmentada, transnacional y de aparición tardía en muchos casos. Lo interesante de *Perramus* es su gran complejidad caleidoscópica de la cual la historia de su publicación – o publicaciones – es una de sus dimensiones materiales y temporales. El haber comenzado a ser producida en 1982, durante el conflicto bélico por las Islas Malvinas y haber concluido en 1989, en plena crisis del proyecto alfonsinista, hizo de *Perramus* un testimonio de ese pasaje por una década que se vio caracterizada por el progresivo, aunque inestable, retorno a los estándares democráticos.<sup>133</sup>

Tendríamos así una primera coordenada para la interpretación de una obra sumamente compleja que admite una amplia gama de lecturas merced a sus múltiples referencias, guiños, citas, pasajes más o menos secretos. Siguiendo esta línea, lo que nos interesa no es develar todas y cada una de esas referencias – las cuales, por otra parte, suelen estar lo suficientemente explicitadas en toda la historieta y en sus prólogos –, sino entender cómo esa *cartografía de la cultura popular* (Turnes, 2011b) intentó concebir nuevas estrategias para contar lo sucedido en la realidad argentina de la transición de la dictadura a la democracia.

Ahora bien, esas estrategias funcionaban como lógica operativa tanto hacia dentro como hacia fuera del relato historietístico, en su existencia como producto de consumo cultural distribuido en varios y diferentes mercados como eran el argentino, el español, el francés y el italiano. ¿Cómo hablarle a todos esos públicos diferentes en simultáneo, desde una posición argentina pero excéntrica, con preocupaciones locales pero sin descuidar los códigos de la intriga y la aventura, de la experimentación gráfica y la presencia autoral?

---

<sup>133</sup> *Perramus* consta de cuatro partes que son, por orden de aparición: “El piloto del olvido”, “El alma de la ciudad”, “La isla del guano” y “Diente por diente”. La primera parte fue publicada por primera vez en la revista italiana *Orient Express* (L’Isola Trovata), entre los números 23 al 29 (julio de 1984 a febrero de 1985); la revista francesa *Circus* (Glénat), entre los números 79 al 87 (noviembre de 1984 a julio de 1985); y la revista argentina *Fierro* (Ediciones de la Urraca), entre los números 11 al 18 (julio de 1985 a febrero de 1986). La segunda parte apareció en la revista italiana *N o G v g* (Edizione Produzione Cartoon; EPC) entre los números 45 al 51 (marzo a octubre de 1986). En España, *Ilustración + Comix Internacional* (Toutain), publicó las dos primeras partes entre los números 50 al 57 (marzo a octubre de 1985) y 62 al 69 (marzo a octubre de 1986) respectivamente. En Francia, Glénat publicó en 1986 un tomo compilatorio conteniendo las dos primeras partes, reeditándolas en 1991 y sumando a la colección el tercer y cuarto episodio, completando la serie. También en 1991, una edición hispano-argentina realizada entre las editoriales Lumen, Ediciones de la Flor y Ediciones Culturales publicó las dos primeras partes en tomos recopilatorios. En los Estados Unidos, Fantagraphics publicó las dos primeras partes en cuatro volúmenes titulados *Perramus: Escape from the past* entre 1991 y 1992. La tercera parte fue publicada directamente en formato libro por la editorial española Ediciones B, en 1993. La cuarta parte fue publicada por Ediciones de la Flor en 2006, y finalmente esta misma editorial reeditó las dos primeras partes y una reedición de la cuarta parte en 2013. La tercera parte (inédita hasta entonces en el país) fue finalmente publicada en 2014, ofreciendo de esta manera por primera vez la obra completa en formato libro en Argentina. *Perramus* fue galardonado - por primera vez para una historieta - con el premio Amnesty en 1989 en la categoría de “Mejor Libro por los Derechos Humanos”.

*Perramus* construye una alegoría [...] En relación con el pasado, el recurso mismo de la alegoría permite borrar cuestiones de detalle propias de la representación realista, que podrían problematizar una visión de la dictadura como un hecho ominoso y en buena medida ajeno a una sociedad que pudo ser espectadora o a lo sumo víctima. En relación con el futuro [...] concentra la necesidad de verdad contra el olvido, y la lucha por la justicia que, más allá del desarrollo posterior de la historia argentina, recibirían una respuesta en el informe Nunca Más y en el juicio a las Juntas. (Reggiani, 2005: 20)

La alegoría constituiría en *Perramus* el fundamento mismo de los términos narrativos: una Argentina *al otro lado del espejo*. A partir de ese desdoblamiento, todo lo conocido podía ser distorsionado. El recurso primario consistía en recrear un país similar pero no idéntico del que se estaba hablando y desde el cual se proyectaba ese discurso sobre la pantalla invertida.

A su vez, ese juego estaba construido utilizando lo literario como guía para dichas inversiones y alegorías: Buenos Aires se convierte en la Santa María de Onetti, y viceversa; Borges funciona como matriz que ordena y define a los personajes, y a su vez es inversión del Borges real; la obsesión con el número siete y la geometría remite a la obra borgeana pero también a la de Leopoldo Marechal y la idea de unos personajes que encarnan el “alma de la ciudad” y deben ser encontrados y protegidos para no perder esa realidad. Finalmente, tenemos la aparición de Gabriel García Márquez como personaje y escritor de la historia que los personajes – incluido él mismo – transitan, y que cierra la serie. Ese juego de cajas chinas deriva a su vez en otras lecturas, disparadas en múltiples direcciones.

Tenemos así una tercera cuestión: una lectura más politizada para la Argentina con su reverso más universalizado para Europa.<sup>134</sup> La circulación de la primera parte en las diferentes revistas tuvo una cualidad excepcional en *Fierro* donde, en el clima postdictatorial de la revista, todo el contexto general de las historietas argentinas tendía a hablar de una forma u otra del pasado inmediato marcado por el terror y la muerte.

---

<sup>134</sup> “[...] la publicación europea de la obra exige un tratamiento universalizante, que conserve de los hechos históricos un clima y una interpretación más que detalles o rasgos distintivos precisos que pudieran ser ininteligibles para su público potencial. Hay claramente un doble interlocutor para el relato, que se mueve siempre entre las referencias precisas al pasado argentino y una consideración más general sobre las dictaduras y la opresión. El Borges real, que pasó del criollismo a convertirse en el más canónico y universal de los escritores argentinos es en buena medida una cifra de esa tensión”. (Reggiani, 2005: 18)

Es cierto que, como afirma Reggiani, hizo falta un cierto “borramiento” del registro realista para evitar confrontar directamente con el papel que le cabía a la sociedad en la aceptación de la aplicación de ese terror. Pero en un primer momento los recursos utilizados por los historietistas para confrontar dichos sucesos fueron múltiples, coexistentes e incluso contrapuestos.

En este cuadro, podemos interpretar la deriva final de *Perramus* hacia la parodia, el grotesco y la recuperación de la aventura como el alejamiento definitivo de esa instancia inicial de producción de discursos. Cuando Soriano proponía a *Perramus* como la “primera obre cumbre sobre la dictadura” de alguna manera le estaba otorgando un sentido de totalidad que la ponía por encima del resto de las aproximaciones fragmentarias. Sin embargo, esa misma totalidad no pudo mantenerse indefinidamente y quedó incompleta.

Sin dudas es la primera parte la que conjugaba la tensión fundacional de cómo contar la tragedia. La aparición de esos comandos cadavéricos como los primeros personajes ya instala un foco de atención en la muerte que irrumpe en su avatar cercano y familiar: el grupo de tareas (Fig. 135). La secuencia siguiente planteaba el mito fundacional de la sociedad argentina post-dictadura a través del personaje que eventualmente se convertirá en *Perramus*.

Es a través de su escape de la confrontación entre dos bandos que el hombre-sin-nombre encuentra su destino y comienza, sin saberlo, su aventura. Es una fuga hacia otros riesgos y lugares desconocidos los cuales, sin embargo, nunca presentarán la certeza de la muerte tan claramente como esa primera escena (Fig. 136).

Visto así, se amenaza con reinstalar la idea de los Dos Demonios. Sin embargo, indagando un poco más, la escena pone en primer plano la desigualdad de fuerzas entre el grupo de la muerte, uniforme, mortífero, directo, y los que resisten: jóvenes dormidos bajo la consigna de sus banderas (“Abajo la dictadura”) que nunca tienen oportunidad de resistir porque el único que advierte lo que está pasando es quien escapa.

En este sentido, la idea que la revolución es un sueño eterno toma una dimensión trágica, irónica y compleja: ¿los revolucionarios prefieren su sueño al combate real, permitiendo la victoria de la distopía represiva? ¿Es el distanciamiento entre el hombre que teme y desea a la vez la revolución y los revolucionarios lo que provoca esa fisura insalvable?

Si bien los revolucionarios eran presentados como víctimas, en algún punto no deja de remarcar lo desdichado de la posición de quienes debían promover el cambio. En este momento



introdutorio todavía no se ha explicado quiénes son los soñadores ultimados, pero la simbología ya aparece dispuesta ante nosotros: la triple V, la Vanguardia Voluntarista para la Victoria. Esta fórmula conjuga las tensiones entre los autores y su visión sobre la revolución. Ese escepticismo y distanciamiento se construyen desde esa simbología de la Triple V – no hay que subestimar el peso de una letra triplicada en la historia argentina –, demasiado similar a la marca Volkswagen (Fig. 136).

La secuencia concluye en un bar, El Aleph, donde suena “Pedro Navaja” del panameño Rubén Blades. Al personaje se le ofrecerán tres prostitutas con las cuales pasar la noche: Rosa, la suerte; María, el placer; y Margarita, el olvido. Éste elegirá el olvido. Breccia propone ese momento como la misma distorsión del escenario que parece borronearse y, finalmente, en una mini-secuencia de cuatro cuadros (recurso que el dibujante utilizará a través de toda la serie), un panel en negro indica el pasaje de una realidad a otra: la pérdida de la memoria y el comienzo de la aventura (Fig. 138).

El mismo olvido encarnado en Margarita le otorga una serie de objetos dejados por otros clientes marineros entre los cuales están el piloto marca Perramus, y un bolso que contiene una guía Peuser de la ciudad de Buenos Aires (que lo guía a su vez por Santa María). Una *razzia* policial da con el protagonista quien lo ha olvidado todo, y al ser interrogado responde que su nombre le es desconocido. Es la autoridad la cual, al verse obligada a catalogar a los sujetos, termina de hacer de una marca un nombre, y viceversa.<sup>135</sup>

Perramus es obligado a subir a un barco (el *NN*) donde, junto con otros involuntarios estibadores, deben arrojar bolsas al mar. Así descubre que son cuerpos los que arrojan, y que entre esos cuerpos están los de sus antiguos camaradas, aunque no pueda recordarlos. Aquí hay un corte literal de la mortaja que parece desvanecerse por un momento para mostrarnos su fruto terrible, lo cual implica intentar revelar la mecánica de la *desaparición* sin poder al mismo tiempo lograrlo del todo (Fig. 139).

El hecho de no poder asumir desde la imagen esa totalidad irrepresentable de lo oculto pero sospechado, encuentra en *Perramus* un límite irresoluble apenas iniciada la serie. De hecho,

---

<sup>135</sup> Sasturain llevaba este recurso al nivel de *universalización* del personaje y su devenir, cosa que debe también entenderse como estrategia de acomodamiento a los diferentes mercados europeos: “Al disolverse, no ser nadie, Perramus – una marca apenas – es todos los hombres. Digamos con pudor, entonces, que aquí se habla de la condición humana sin mayúsculas, y se la define por los límites, como debe ser y es: somos lo que somos y cualquier exceso de perfección – equívoca perfección – nos desnaturaliza”. (Sasturain, 1995: 220)

otra mini-secuencia de Breccia es acaso más efectiva que esa mostración del cadáver: mientras que Perramus y Canelones - el mulato uruguayo que será a partir de entonces su compañero -, arrojan los sacos al mar, el capitán del barco bebe whisky con el jefe de la operación. La cercanía alegórica del cuerpo cayendo al mar con el hielo cayendo en el vaso de whisky pone esas mismas desapariciones en otro plano, la de una sistematización numerada de la cual se extrae un plusvalor perverso (Fig. 140).

Esta contraposición dialéctica resignifica todas las operaciones discursivas de la secuencia, mostrando el reverso del discurso oficial sobre la desaparición de personas: un planteo sistematizado del cual cada eslabón de la cadena exterminadora obtenía un porcentaje de ganancia de la muerte. A excepción, claro, de las víctimas, el último eslabón de una cadena siempre rota.

También es interesante la complejización moral de los protagonistas. Los últimos tres secuestrados que quedan a bordo (Perramus, Canelones y Devoto) deciden poner en marcha un plan para salvar sus vidas, ya que serán eliminados una vez terminado el trabajo. El plan tiene éxito, y su enfrentamiento con los secuestradores resulta eficaz, pero a costa de la vida de Devoto, quien fingía ser un cadáver embolsado. Canelones lo usa de escudo, y así muere el compañero. Perramus lo increpa ante la promesa quebrada y se encuentra con la respuesta del oriental: “Tal vez me olvidé. Y no soy el único que usa el olvido para sobrevivir”. Perramus, quien momentos antes había admitido que si bien no recordaba su vida anterior, sospechaba haber sido un cobarde, no puede menos que callar.

El destino de los protagonista los llevará a una isla símil caribeña llamada sarcásticamente “Mr. Whitesnow’s Island Co.”, metáfora del accionar norteamericano en la América Central, el patio trasero que también lleva la marca de la bota y la yerra capitalista. El mismo Whitesnow es, literalmente, “blanca nieve”, quien gobierna con su gabinete de siete enanos. Y es el gobernador de la isla el primero que advierte la marca/nombre de Perramus: “Eso es una marca. No es un nombre”.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Saccomanno señalaba esa ambigüedad de la palabra “marca”: “Perdida la memoria, el sueño que le fue concedido, el héroe no puede librarse de la marca del pasado, siempre ahí. «Perramus» no es un nombre: es una marca. Y aunque su conciencia haya logrado eludir la traición del pasado, su cuerpo, en cambio, necesita andar abrigado eludiendo otra clase de marca –ya no de la industria textil–, marca que no lo abandonará”. (2013)

Aquí también hay un juego de referencias, ya que si el modelo de Whitesnow es Henry Kissinger - secretario de Estado de Richard Nixon y Gerald Ford, cerebro de las intervenciones en Chile y...premio Nobel de la Paz en 1973 -, de alguna manera también se fusiona con Disney y por lo tanto con la idea de la máscara del entretenimiento como ocultamiento siniestro del imperialismo que subyace detrás de ella.<sup>137</sup>

En su escape de la isla de Mr. Whitesnow, el grupo que ahora son tres (Perramus, Canelones y El Enemigo, especie de anti-prócer que ya no tiene lugar en la mitología fundacional de la isla de Whitesnow) debe aterrizar de emergencia en otra isla. Este pasaje despliega una serie de metáforas desenmascaradoras que reverberan política e ideológicamente en el rol que a los mismos autores les toca dentro de la industria del entretenimiento y la sociedad del espectáculo, así como su visión sobre los revolucionarios.

En esta isla, las personas viven como extras de sets cinematográficos. Todo el lugar es, de hecho, un gran set donde continuamente se recrean películas de género como el western, el cine bélico, la aventura exotista; y su gobernador es una especie de director/productor cuya especialidad es vender avances de películas que no existen ni existirán. Latinoamérica es el mercado de los residuos de la industria hollywoodense que ni siquiera llegan como productos concretos y finalizados, sino como la promesa de su concreción.

Los personajes capturados son distribuidos para diferentes películas. Perramus, por cierto parecido a Clint Eastwood, debe hacer de pistolero. Saliéndose del guión, balea a sus enemigos que le salen al paso intentando impedir que libere a sus compañeros. Cuando finalmente llega a la prisión, basta con tirar de los barrotes para que todo el decorado se caiga en pedazos, revelando la impostura. Por un momento, los protagonistas de la historia habían caído en la trampa espectacular. Sin embargo, su escape desata una persecución con balas reales y no ya de fogueo; la sociedad del espectáculo concluye por ser, en última instancia, una cuya dimensión represiva es tan real como lo ha sido siempre el sistema.

Esta idea de una especie de policía del entretenimiento se completa con su reverso (relativo) que habita al otro lado de la isla: el centro de operaciones de la V.V.V., el “territorio

---

<sup>137</sup> Una obra como *Para leer al Pato Donald* surgió justamente de ese contexto, y a su vez instaló una serie de recursos polémicos para intentar una desconstrucción del discurso del sistema del entretenimiento como intercambio ideológico desigual que reforzaba y mantenía la situación neocolonial. Ver Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (2002). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo Veintiuno Editores Argentina, Buenos Aires; Dorfman, Ariel y Jofré, Manuel (1974). *Superman y sus amigos del alma*, Editorial Galerna, Buenos Aires.

liberado”. Sin embargo, los guerrilleros, nos recuerda De Santis, también adquieren una dimensión paródica, ya que forman parte de esa sociedad del espectáculo que los ha convertido en representación estereotipada de la revolución, Centroamérica, la política antiimperialista. En síntesis: en inofensivas réplicas destinadas a provocar la burla de la revolución antes que propender a hacerla:

Las imágenes de estos guerrilleros recuerdan a los de “La vida del Che” [...] Pero si aquellos guerrilleros eran reales, estas mismas imágenes de hombres barbados y con uniforme de selva, ahora situados en las orillas de una ciudad, parecen disfrazados, demasiado folklóricos, como revolucionarios centroamericanos en una película hollywoodense. Es la misma imagen, pero aquí – nos dice, con ironía, el dibujo – están fuera de lugar. Son hombres exóticos. (De Santis, 1992: 46)

Es interesante ese señalamiento hacia la misma obra de Breccia, quien había dibujado cowboys y revolucionarios, pero que ahora, en este gran ajuste de cuentas con la historia y la propia trayectoria, son reducidos a mera fantasmagoría, a ilusión de oropel. El camino que construyen los protagonistas debe atravesar esos velos que como obstáculos van presentándose ante ellos. Aun así, Perramus retoma inesperadamente su camino del compromiso político al ser obligado a contactar a alguien llamado El Maestro en Santa María, mientras sus amigos permanecen como rehenes.

Las vueltas del destino han hecho de un cobarde nuevamente un aventurero, aunque en sus delirios febriles provocados por el trauma reprimido exclama, de manera significativa, lo mismo que muchos podrían haber dicho bajo una situación dictatorial: “¡No quiero! ¡Yo no sé nada! ¡Yo soy nadie!”. Le es recordado al involuntario agente que la vida de sus amigos depende de él, y que además se trata de “la causa del pueblo”.

Breccia cifra enigmáticamente esa aceptación: un panel vertical muestra al personaje atribulado, sacudiéndose los restos de la pesadilla de la que acaba de despertar, aceptando mecánicamente el argumento. Pero al desenfocar la mirada y llevarla al exterior todo se desdibuja, los rasgos isleños del paisaje se vuelven expresionistas y entre las volutas de la tinta diluida, los raspados, los ángulos salvajes, hasta la palabra parece reducirse a la fórmula mágica y monosilábica del voluntarismo revolucionario: “Sí” (Fig. 141).

El paso siguiente es contactar a El Maestro, ni más ni menos que Borges. En Santa María vemos las pistas de esa realidad desdoblada que es la de Buenos Aires: Perramus lee el *Clarín* (como Luna leía *La Prensa*), recorre la calle de las joyerías y las tiendas de compraventa de oro

similares a las de la calle Libertad, en el microcentro porteño; sitúa la conferencia de Borges en la calle Florida 789 (cerca de donde se ubicaba el I.D.A., lugar en el que el escritor había brindado alguna conferencia). Esta ambigüedad debe ser conjugada desde la realidad duplicada y bizarra que habitan los personajes de *Perramus*, pero que a su vez plantea la posibilidad del *ersatz* desde una superficie refractaria: ¿cuál es la verdadera ciudad? (Fig. 142).

De Santis proponía entender el uso del *collage* de Breccia como la interpretación de la ciudad en el sentido de un palimpsesto, las capas superpuestas que van creando y recreando el espacio urbano cotidianamente y las cuales siempre dejan sustratos que remiten y permiten rescatar versiones anteriores del mismo mundo (De Santis, 1998: 75). El dibujante intentaba explicar la sensación que pretendía transmitir desde ese *desdibujamiento* deliberado:

[...] 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 [...] Porque era una ciudad que existía y no existía. Era una cosa [...] medio viscosa, una ciudad hostil, gris, triste, deforme... Eso, para mí, era darle clima a esa historia. Entonces no me interesaba que se viera claramente nada... (Sasturain, 2013: 234)

Así se va revelando la operación de los autores que concluye en el episodio donde Perramus y Borges se encuentran y confluyen: mostrar la ficción como una acción deliberada de rescate, apropiación, inversión y redención. El diálogo entre los dos toma lugar en el estudio de Borges, con un retrato de Leopoldo Lugones y un busto de Lenin como testigos silenciosos de ese maridaje imposible (Fig. 143). “La realidad es un invento fantástico.” – dice Borges - “La historia misma lo es”. Perramus le responde que, sin embargo, él mismo está interviniendo para modificarla. La respuesta de Borges es una sonrisa cómplice y misteriosa.

El escritor admite su participación en la trama donde está implicada la V.V.V. para la cual él ha pasado en código información valiosa sobre el régimen de los Mariscales. Perramus lo interroga, una vez más: “¿Por qué lo hace? ¿Usted no es un hombre de derecha?”. Nuevamente, la respuesta de Borges es el silencio desde la sonrisa cómplice y misteriosa, repitiendo el mismo cuadro en el mismo orden y al mismo nivel de la página.

El fin de la historia es un *loop* que podemos retomar para pensar a *Perramus* no sólo como un ajuste de cuentas con el pasado inmediato, sino como un dispositivo que permite pensar en acto la historieta como lenguaje desde toda esa cartografía cultural de la cultura de masas y también desde la síntesis y la mixtura de todos los registros trabajados por Breccia durante su carrera.

Perramus viaja guiado por la guía Peuser al hotel donde perdió su memoria a manos de Rita, la encarnación del olvido. Pero el viaje no es sólo uno en el espacio sino en el tiempo, ya que la guía es de 1936. Así, en la dirección donde en aquel otro presente inicial se encontraba el hotel de la Avenida Alem, ahora se encuentra la Avenida del Bajo con la entrada a una feria del Parque Japonés. En ella espera Madame Rita, “La Dama del Aleph” quien oficia de adivinadora.

A la pregunta del protagonista (“¿Estoy salvado?”), la adivinadora responderá que solo el deseo puede salvarnos, a él se debe seguir. Al buscar una salida, guiado por su deseo, Perramus vuelve al lugar de donde partió: el estudio de Borges. Las casillas de la historieta se convierten en puertas hacia lugares desconocidos, allí donde habita la aventura y, donde si bien la amenaza también tiene su lugar, ésta ha sido ahora de alguna manera exorcizada como quien purga un veneno del cuerpo social de ese país en vías de recuperación, un “*duelo simbólico* en las obras” (Usubiaga, 2012: 19).

El propio guionista señalaba esa característica de *Perramus* en su rescate imaginario de Borges – ficcionalizando al escritor en el proceso – en relación al protagonista como opuesto y complementario en una “operación geométrica”:

En el Borges de la ficción se superan – mágicamente – las penosas o aparentes contradicciones entre “lo escrito” y lo actuado, lo literario y lo público, a través de una operación genuinamente borgeana: inferir las conductas posibles de un hombre a partir de sus textos, aventurar sus motivos, trastocar o invertir los sentidos más banales [...] Él es – también – nosotros, y en el gesto de incorporarlo hay algo, mucho más que oportunismo fácil o búsqueda de una síntesis tal vez imposible en una cultura desgarrada por dicotomías reales [...] hay algo en *Perramus* – el personaje de Perramus, precisamente – que busca en Borges claves para entenderse. (Sasturain, 1995: 227)

La recuperación en este caso no solo implicaba el lento retorno a una convivencia estable bajo las reglas de la democracia como sistema, sino también negarse a renunciar a ese país anhelado como relato, dado que esto permitiría volver a contarlo mejor. Como *debiera ser* y no como *había sido*. En este sentido, Borges conjugaba esa ética contradictoria entre el que había sido y el que ahora podía, finalmente, ser, también él mismo purgado de su propio veneno. No es casualidad que fuera Rita, la encarnación del olvido, la que ahora oficiaba como guardiana de los caminos tan inciertos como posibles.

Esta aparición se cierra con un epílogo el cual curiosamente no fue publicado originalmente, sino en las posteriores recopilaciones, y que complementa la salida de Perramus de ese limbo y su reentrada a la historieta. Aquí Madame Rita se dirige directamente a los

lectores: luego de cerrar la puerta que Perramus había dejado abierta, nos interpela: “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...”.

La primera y oscura parte de la serie permitía avizorar aquello que había sido obturado por el poder represivo de las dictaduras latinoamericanas: una salida. Más específicamente, una salida que no consistiera en el exilio o la muerte, sino en un camino que, aunque oscuro, prometía un porvenir: “[...] sólo parece haber sido posible recuperar la narración y la memoria cuando se recuperó la posibilidad de hablar del futuro y de la esperanza del futuro.” (Reggiani, 2005: 27). La adivina no explicitaba qué sucedía al otro lado de las puertas, pero invitaba a los lectores – desafiándolos – a intentar seguir esos caminos ahora posibles.

Sin embargo, si esta primera parte fue publicada simultáneamente en cuatro países diferentes – tres de ellos europeos -, la segunda sólo sería publicada en Italia y España y se conocería en Argentina años después, ya terminada la década de 1980. A partir de esta segunda parte, comenzaría a producirse un giro hacia lo grotesco que era, a su manera, más radical que lo que esa primera parte había intentado ser sin conseguirlo del todo.

La razón de esa “insuficiencia” que no terminaba de consolidar el carácter de *relato total* de la dictadura atribuido o sugerido por Soriano, era el tenor trágico que amenazaba con devorar la operación propuesta desde la historieta: alcanzar a los lectores de manera tal de reconstruir una comunidad cercenada e interrumpida por la dictadura; un modelo a pequeña escala inserto en una realidad social que lo contenía y que al mismo tiempo podía ser interpretado como guía para su reconstrucción: “Verdadera pesadilla política, la historia de Sasturain [...] exigía una geografía capaz de hablar del horror pero a la vez de la necesidad de recuperar la ciudad perdida”. (De Santis, 1998: 74-75)

En “El alma de la ciudad”, la plataforma borgeana asume el estilo de Leopoldo Marechal e incorpora la matriz oesterheldiana que dota de un compromiso ético a la historieta – inscribiéndola, a su vez, en esa tradición interrumpida -. La lógica del relato se presenta en términos metafísicos y literalmente barriales: siete son los personajes que habitan siete barrios de la ciudad, quienes sostienen la dimensión real de la trama urbana la cual amenaza con desvanecerse y desaparecer. Estos suman además las características de los siete pecados capitales, atraviesan los siete días de la semana y las dos primeras letras de sus nombres y apodos

conforman las siete escalas musicales. La historieta misma se divide en siete capítulos más un prólogo.

El recurso lúdico y metafísico de *Adán Buenosyares* es sumado a la aventura que tiene como origen la llegada de una fatalidad imprevista, es decir, el mito fundacional que es *El Eternauta*. A partir de ese desgarramiento inesperado e irrevocable, los personajes deben consumir su identidad colectiva en la suma de las potencias arquetípicas que cada uno representa. Las citas literarias de Sasturain se encuentran con las citas gráficas que Breccia realiza mediante el *collage* en la construcción de esa ciudad elusiva y evanescente, siempre en riesgo de desaparecer.

La escena introductoria es, en sí misma, una cita historietística a la escena introductoria de *El Eternauta*: un grupo de amigos que juegan al truco cuando se corta la luz y comienza la aventura. La última imagen que vemos antes de la oscuridad es el siete de espadas en la séptima viñeta; así se consuma la superposición gráfico-literaria de citas definida en el espacio de una página: Borges (uno de los jugadores), Marechal y Oesterheld (Fig. 144).

En ese instante los personajes dan cuenta que la ciudad se borra por unos instantes, la realidad misma puesta en jaque por ese ataque misterioso (Fig. 145). “Otra vez con *El Eternauta*”, se queja Perramus. “No, Perramus, conozco de mentas la historia de Oesterheld...” – le responde Borges – “Pero esto es peor, mucho peor...”. Es el escritor el que explicará la lógica de lo sucedido: no basta con desaparecer a las personas, se pretende hacer desaparecer la ciudad entera, más específicamente su *alma*. Así, Borges reconoce a Oesterheld desde una historieta que se presenta como inserta en la línea inaugurada por el guionista y que incluye al escritor como personaje...

Lo explícito de las citas – que podría irritar a un lector que las comprendiera sin más explicaciones - puede deberse a dos razones: primero, porque se trataba de recordar a los lectores argentinos la existencia de la obra de Oesterheld como mito fundacional de la historieta argentina moderna, un esquema que se asentaría definitivamente desde *Fierro*. Por otra parte, facilitar a un lector europeo las referencias que pudieran resultarles oscuras o irreconocibles. Esto ponía a Breccia en una posición singular, ya que él integraba parte de esa mitología historietística la cual era reconocida en Europa como la única existente, y ahora debía sustentar una obra distinta y personal como *Perramus* desde la referencia a aquella versión original de fines de la década de 1950 la cual él mismo había negado – o destruido, según los lectores de *Gente* –.



Aquello que cruza esta segunda parte es la denuncia de una lógica espectacular que pretende fingir una apertura democrática – mediante las elecciones – para mantener el *statu quo* del régimen de los Mariscales (Fig. 146). Esta farsa representativa se sintetiza en la fórmula “de la bota al zapato” como un cambio cosmético que promete explícitamente el sostenimiento de la misma opresión contra la amenaza de nuevas formas de opresión desconocidas. La fórmula cívico-militar que había sostenido la dictadura se hacía evidente en la presentación de los candidatos, los cuales solo se diferenciaba en su vestimenta.<sup>138</sup>

Esos rostros cadavéricos toman diferentes avatares que los insertan en la vida cotidiana de manera profundamente imbricada, ya sea su aparición en los billetes o como presentadores de la televisión. La uniformidad discursiva parte de esa autoridad mortuoria y se derrama sobre sus agentes los cuales quedan reducidos a meras marionetas repetidoras del discurso oficial, aunque no porten rasgos esqueléticos. Esto queda explicitado en la secuencia del partido de fútbol donde la selección nacional juega un último partido amistoso antes de su participación en el campeonato mundial contra Nueva Chicago – el equipo de Mataderos - , campeón de la categoría B Nacional (Fig. 147).

La desigualdad de condiciones entre ambos equipos funciona como metáfora de la lucha desigual contra las fuerzas represivas del Estado y la utilización del espectáculo como herramienta del poder dictatorial (el Mundial '78 con José María Muñoz como su locutor oficial). Reggiani marcaba un rasgo problemático en esta presentación del régimen:

Los mariscales aparecen entonces como radicalmente diferentes de la sociedad que gobiernan, al modo de un ejército de ocupación. El resultado es propio de muchas representaciones de la dictadura: los horrores de la dictadura son propuestos como hechos en alguna medida ajenos a una sociedad básicamente inocente que en todo caso pecó por la negación, la cobardía y el olvido [...] si el personaje Perramus es propuesto como una alegoría, un modelo de la actitud de los argentinos ante el horror, es posible pensar qué relación propone el relato entre el presente y ese horror, cómo reconstruye el personaje su identidad y qué dice esa reconstrucción de la Argentina. (2005: 18-20)

---

<sup>138</sup> Esta visión pesimista del proceso de salida mediante el sufragio es la misma que estaba presente en “La opción”, la última historia de *Buscavidas* publicada en Argentina. Sin embargo, si en aquel momento la salida se avizoraba como inevitable pero incierta en sus resultados, en el caso de este episodio de *Perramus* las elecciones ya habían sido concretadas y Raúl Alfonsín había sido electo como presidente de la república. Tal vez se debiera a cierto escepticismo de los autores respecto a las posibilidades reales de voluntad política para romper los lazos dictatoriales. O, como se verá más adelante, la figura de las Fuerzas Armadas amenazando con volver al poder – en momentos de zozobra del proyecto alfonsinista, jaqueado por los levantamientos carapintadas – aún tenían la capacidad de reinstalar los viejos fantasmas de las intervenciones militares.

La pregunta es ¿cómo presentar a esa sociedad? Lo que se descarta de plano es la *inocencia*: las personas miran ávidas el programa de televisión, festejan los goles del seleccionado nacional, presencian el acto político pasivamente. Pero a su vez los personajes que sostienen “el alma de la ciudad” asumen la tarea de resistirse cada vez que están frente al poder ante el cual el resto de los ciudadanos se postra.

Luna, la prostituta, tiene fama de cobrar barato por el hecho que rechaza los billetes de más valor dado que llevan impreso el rostro de la muerte; Aníbal “Falo” Juárez debe consumir siete coitos sucesivos para el show televisivo. Pasa las primeras seis pruebas – seis mujeres marcadas por su fealdad y deformidad – pero la séptima, la única mujer bella y joven, lo bloquea: “Falo” se ha enamorado y ha elegido perder antes que profanar el amor para goce de una audiencia voraz e insensible; Lalo Sábato, juvenil de Nueva Chicago, vence con sus gambetas las defensas del seleccionado nacional pero no concreta el tanto, sólo le interesaba la belleza del juego antes que el gol.

Cada personaje de esos siete desafía la lógica cobarde y conformista adoptada por la sociedad frente al poder dictatorial, y así permite preservar un resguardo mínimo de una ética diferente que funciona como la semilla del cambio. Sin embargo, sigue siendo problemático el recurso representativo: nunca hay calaveras que no sean agentes de los mariscales, no hay personas comunes que posean esos rasgos. La división siempre es tajante entre unos y otros, y el poder de los primeros funciona en base a la cobardía de los segundos; pero éstos últimos siempre están en desventaja frente a la fuerza represiva de los aquellos otros. ¿Cómo resolver ese empate de fuerzas que parece siempre favorecer al poder injusto y exterminador?

El último personaje que compone el alma de la ciudad es, en realidad, dos: Borges y Perramus unidos en una misma figura o gracias ella, un tal Richard “Silver” Sunday. Hijo de comerciantes ingleses, colaboró con las fuerzas británicas que desembarcaron en Quilmes y luego de la reconquista fue apresado por traidor. Después de ser amnistiado por la Asamblea del Año XIII, se unió a las fuerzas federales – lo cual fue entendido por los unitarios como una segunda traición – y finalmente murió combatiendo al servicio de Rosas en la Vuelta de Obligado contra el mismo imperio con el que había comenzado su traición.

El busto de Sunday es el mismo rostro que el de Perramus, *sunday* es domingo en inglés con lo cual completa los días de la semana. Pero el pecado del orgullo es encarnado por Borges, quien ha manejado todo desde su distancia intelectual y manipuladora. Él es el séptimo personaje

que encuentra su complemento en Perramus como avatar de la cobardía argentina que siempre se ha doblegado ante los poderes y que a su vez siempre ha encontrado su redención con un sacrificio final como sello de su compromiso con la causa de la liberación. El engaño consistió en llevar a las fuerzas represivas a destruir el busto, confundiendo el símbolo con la cosa, da tal forma que el poder nunca podrá obtener el valor que le permitiría concretar el deseo totalitario del control de todos los órdenes de la vida y de la historia.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Saccomanno introducía el interrogante a partir de la idea de la *fatalidad*: “[...] ¿ser argentinos será acaso una fatalidad? Pero, y si la respuesta –sin salirse de la cancha– fuera otra pregunta: ¿No será que en estos rescates de aquello que tiene el valor simbólico subyace el afán de restauración de una memoria que se nos quiso tantas veces borrar y que, en este afán de su rescate, subyace la lucha interminable de un pueblo por su emancipación y la urgencia de un mundo más justo?” (Saccomanno, 2013)

### 3.2 Clásico y moderno: de la refundación a la decepción

En la Argentina, la publicación de la primera parte de *Perramus* había tenido lugar en la revista *Fierro*, publicada por Ediciones de la Urraca y emblema de la “historieta nacional” y a su vez de la “historieta moderna”. Este núcleo problemático implicaba reunir en sus páginas a las novedades traídas del mercado europeo, los autores argentinos exiliados y una nueva generación de jóvenes historietistas (Reggiani, 2005: 13).<sup>140</sup>

La perspectiva editorial de la revista sostenía como argumento (re)fundacional un movimiento significativo que podía ser condensado en la figura de Oesterheld: aquel que reunía las tradiciones de la historieta nacional con *El Eternauta* como su paradigma, y la militancia sostenida hasta el final. Se recuperaba así aquello que había sido mutilado por el Proceso de Reorganización Nacional:

*Fierro* se sitúa [...] con la función de resolver las rupturas producidas por los años del Proceso [...] la revista se presenta desde un principio como dirigida a una comunidad general de lectores y no a un campo específico de lectores de historietas [...] [...] Esa comunidad de lectores es descripta en términos de comunidad nacional mediante la construcción de una tradición en que se inserta y la remisión a valores compartidos: [...] la democracia [...] y el repudio por los años del Proceso. (Reggiani, 2005: 10)

El mismo guionista de *Perramus* – también de *Museo*, junto a Patricia Breccia – era el editor de la revista y constructor de esa genealogía que tenía en Oesterheld la fundación de la historieta moderna argentina, junto al rescate y relectura de buena parte del corpus historietístico nacional que en muchas ocasiones había quedado ocluido por las series y los personajes más conocidos.<sup>141</sup> De alguna manera, en su posición de guionista junto a Breccia – representante de

---

<sup>140</sup> *Fierro* se titulaba “historieta para sobrevivientes”. Aquí ya había una fusión de tradiciones: la primera, *Fierro a fierro* (nombre original de la revista de Ediciones de la Urraca), serie del género gauchesco patriótico, escrita y dibujada por Raúl Roux para *Patoruzito* a mediados de la década de 1940. Por otra parte, el subtítulo estaba tomado de la revista española *El Víbora* (“comix para supervivientes”), publicación del destape español publicada entre 1979 y 2005 por la editorial La Cúpula.

<sup>141</sup> Hay dos figuras importantes en este esquema: Roberto Battaglia (1923-2005) y sus personajes, en especial *Don Pascual* y *María Luz*; y Eduardo Ferro (1917-2011) con *Langostino*. Estas tiras aparecían en la revista *Patoruzito*, y su revisión y rescate ponía el acento en las anomalías encontradas en su sistema narrativo, el uso del absurdo, cuestiones ideológicas y filosóficas, todo dentro del rígido esquema editorial de Quinterno. También podemos sumar a este re-mapeado de la historieta argentina el caso de Copi [Raúl Taborda Damonte, 1929-1987], cuya obra historietística aún espera un estudio profundo e integral.

aquella tradición y antiguo compañero de Oesterheld – Sasturain podía comprometerse directamente con la tarea reconstructiva reforzada por su rol como editor.<sup>142</sup>

También comenzó a publicarse la serie *Sudor Sudaca*, de José Muñoz y Carlos Sampayo (ambos viviendo en Europa desde principios de la década de 1970), con un estilo completamente diferente, mucho más experimental en su propuesta narrativa. Esta serie, junto a *Perramus*, encaró de manera particular – acaso dado por su contexto de producción europeo – la cuestión del horror como algo irrepresentable (ver Turnes, 2011b). El cuadro se completaba con la sección *La Argentina en pedazos*, donde Ricardo Piglia intentaba destejer la trama de la violencia política argentina indagando en la literatura nacional, comenzando con *El Matadero* de Esteban Echeverría, en su versión a cargo de Enrique Breccia.

Como fuera, todas las series remitían a una misma cuestión: cómo contar lo que había sucedido, desde diferentes perspectivas, apostando por múltiples registros gráficos, narrativos, estéticos, ideológicos. Al mismo tiempo, es probable que el autor más popular entre los lectores fuera Moebius (el francés Jean Giraud), cuyas historietas de ciencia ficción metafísica publicadas a color marcaban un contraste rápidamente perceptible con el resto de las obras de historietistas argentinos publicadas en blanco y negro.

La apelación a esa comunidad (nacional) de lectores quedaba desde un principio relativizada por lo que muchos de esos lectores expresaban en sus cartas dirigidas a la revista (en la sección “Lectores de Fierro”). Junto con *Sudor Sudaca*, la obra de Breccia y Sasturain recibió casi siempre críticas que iban desde la molestia y la incomodidad hasta el desprecio y la ironía. De Santis lo advertía así:

“Perramus” es una historieta ambiciosa y la historia de una ambición: unir el género con la literatura y la política. Busca un lector que no es fiel, el excluyente lector de los cuadritos; a éste, por el contrario, es al que (quizás) pierde en el laberinto de grises y palabras. (De Santis, 1992: 43)

---

<sup>142</sup> Simultáneamente al rescate de historietas de Oesterheld y otros, de las relecturas de *El Eternauta* – con su consiguiente reposicionamiento político-ideológico –, desde el primer número el acento estuvo puesto en cómo reconstruir, a través de la historieta, lo que había sucedido en el pasado reciente, casi inmediato. Tomemos como ejemplo *La Triple B*, especie de parodia de *Dick Tracy* que Félix Saborido y Carlos Albiac utilizaron para construir una historia de venganza, contra los miembros de un grupo de tareas. En el caso de *La batalla de Malvinas*, el guionista Ricardo Barreiro junto a los dibujantes Alberto Macagno y Marcelo Pérez cruzaban el relato desde un combatiente – desde el dibujo realista – con los hechos históricos fácticos – utilizando el collage fotográfico de las figuras políticas involucradas –.

Ciertamente, muchos de esos lectores parecían perderse en las páginas de Breccia y en algunos casos ni siquiera estaban interesados en adentrarse en ellas. La primera crítica apareció en el N.º 15: “*Perramus* [...] es excelente, pero para entenderla hay que leerla dos o tres veces [...] Eso es lo que le hace falta a la *Fierro*. Claridad y un toque un poco más «clásico», que de ninguna manera significa comercial o sinónimo de bajeza”. (Sebastián Masana de Capital Federal, noviembre de 1985).

Aquí el problema de la transparencia volvía a hacerse presente: el hecho que una historieta exigiera ser leída varias veces, o explorada más atentamente, terminaba negando su supuesta característica principal. Al mismo tiempo – y aquí puede detectarse una distancia clave con aquellos lectores de *Gente* quienes también exigían *claridad* – el lector indicaba que no se trataba de renunciar a una historieta más ambiciosa sino de preservar ese “clasicismo” que la misma revista prometía desde su posicionamiento como “la historieta nacional”.

Algunos números más tarde, cuando “El piloto del olvido” concluía, otro lector proponía una crítica que partía del mismo punto que la anterior pero esta vez achacándole los males al guión y no a la tarea del dibujante:

[...] publican en todos los números *Corto Maltés*, que en esta aventura está ultrapesado, y el único atractivo que tiene es la firma: “Hugo Pratt”; algo así pasa con *Perramus*, que el único atractivo que presenta son los maravillosos y atrapantes dibujos de “el grande” Breccia [...] pienso que la historieta intelectual no es el único recurso para hacerla inteligente, por ejemplo les nombro a Oesterheld, que hizo historietas maravillosas e inteligentes de aventuras. (Diego Grillo Trubba de Capital Federal, *Fierro* N.º 18, febrero de 1986)

El hecho de considerar a *Corto Maltés*, la obra personal de Pratt que lo había consagrado como autor, como algo aburrido contribuye a marcar las distancias que podía haber entre un lector europeo y un argentino. Es decir – y sin sobredimensionar este ejemplo particular – se buscaba lo “clásico” que ya aparecía reclamado en la carta anterior, esta vez además explicitado en la invocación oesterheldiana. ¿Pero qué entender, entonces, por “clásico”?<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> “*Fierro* en su intento de refundar la historieta nacional regresa a una *Hora Cero* de la tradición historietística: al momento en que se gestó por primera vez de crear una historieta argentina con su propia identidad narrativa y estética. Ese retorno al inicio de un proyecto trunco permite evidenciar un límite o «frontera» en la aspiración de renovar el mercado. *Fierro* construye un canon a partir de una selección reducida de autores que vendrían a representar «la mejor historieta nacional y popular argentina» [...] Se erige como una publicación abarcativa del gusto de la «comunidad de lectores» pero excluye las preferencias de la porción más amplia de ese público [...] la extranjerización de la historieta aparece como «un fantasma» siempre temible y persistente”. (Vazquez, 2010: 304-305)

Sin dudas, los procesos a los que había estado sometida la industria editorial argentina, los historietistas exiliados o trabajando para Europa como el mismo Breccia, habían hecho tajantes las diferencias entre una idea autoral y experimental de la que gozaba el medio al otro lado del Atlántico y la idea de una narrativa clara – cultivada y mantenida por Columba y Record – que aún se sostenía como la “verdadera” historieta, la deseable.

La idea de una “historieta nacional” sumada a una modernización narrativa – como se proponía desde *Perramus* – era por momentos percibida paradójicamente como un alejamiento de los problemas “reales” que afectaban en lo inmediato a la sociedad argentina. El uso de la ciencia ficción distópica, de los juegos alegóricos y metafóricos, de la traslación de la acción a lugares imaginarios que debían ser decodificados como mensajes del presente parecían por momentos provocar irritación antes que la admiración:

¿No creen que está faltando una tira/serie que tenga como fin ir reflejando los despiolillos de la actualidad y desmenuzándolos a fondo y con ironía?  
¿No les parece que está haciéndose imperiosa una argentinización (no una nazionalización) de la historieta? [...] Ya resulta hartante ver historietas que se desarrollan en países abstractos, en países nefastos (EE.UU.) o en un futuro que por ahora no interesa, porque el presente quema las patas. Dejemos las elucubraciones técnicas y modernas pero vacías de contenido para los extranjeros del alma. (Osvaldo Croce y Myriam Montoni de Zárate, *Fierro* N.º 20, abril de 1986)

Esa *nazionalización* denunciada mostraba cómo lo “nacional” no era un término unívoco, y cuya fragmentación de sentidos comenzaba a convertirse en un problema que la perspectiva editorial de *Fierro* y las historietas como *Perramus* no terminaban de solucionar. Lo cierto es que la idea transmitida desde la revista era justamente la de la pluralidad, la de la libertad de expresión, la de la cohabitación de un mismo espacio desde miradas diferentes. El hecho que muchos lectores no pudieran tolerar algunos registros – incluso desde una cierta mirada nacionalista antiimperialista como la de Croci y Montoni – hacía patente la dificultosa tarea de purgar los residuos dictatoriales que durante tanto tiempo habían infectado a la sociedad argentina.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> En ese mismo número se inauguró un apartado de las cartas de lectores titulado “Piedra Libre”, dispuesto exclusivamente para aquellos mensajes destinados a debatir sobre *El Sueñero* de Enrique Breccia. La serie, que parodiaba la idea del género fantástico de moda en la historieta europea y argentina, exponía deliberadamente un nacionalismo peronista exacerbado, reivindicando los lugares comunes de esa posición y vituperando a las figuras políticas del momento y sus herederos históricos (resumidos en el panteón de la historiografía liberal). El experimento de la columna exclusiva fue breve, ya que duró hasta el N.º 23, acaso porque el debate había llegado a un

Un último ejemplo de este malestar podemos encontrarlo en el número siguiente, donde una lectora apelaba al sarcasmo para señalar, una vez más, la idea de la poca claridad de la serie y cómo eso atentaba contra la fruición de la lectura. De algún modo, la crítica estaba apuntada al aparente alejamiento que la revista experimentaba con respecto a sus objetivos originales:

[...] ¿Por qué no puedo entenderlos, voto a Herminio Iglesias, será algún virus contagioso causante de mi mogolismo [sic] cerebral, estaré condenada por el resto de mi vida a no entenderlos? ¡No! me dije, ¡tengo que encontrar la causa!... pero no pude...Y aquí me encuentro llorando amargamente la carta frente al [...] clima incognoscible de *Perramus* [...] ¡Por favor! permítanme pedirles que sean más lógicos, concisos y profundos, pueden dejar el mismo mensaje en media página que en tres. Córtenla con la incoherencia y las interpretaciones cosmogónicas, déense cuenta que son demasiado elevados para pobres mortales como nosotros. ¡Ayúdenos! (Silvia Alejandra Polo de Corrientes, *Fierro* N,21, mayo de 1986).

Ese “clima incognoscible” era deliberado, como admitía el mismo Breccia. Una vez más, la idea de la experimentación plástica como parte de constitutiva de la narración – en este caso, entender que ese clima evanescente apostaba al enrarecimiento del realismo –, provocaba resistencias expresadas en la irritación de varios lectores. La respuesta editorial a esta última carta era notable: “A veces es preferible *sentir* y no entender”.

Ahí se conjugaban la distancia entre las perspectivas: los lectores de *Fierro* – como en algún punto los de *Gente* y *SuperHum* –, que en más de un caso podrían ser los mismos – querían *entender*, dado que aquello que se interpretaba como un atentado contra la transparencia obturaba toda posibilidad de conexión, y con ello negaba lo que se suponía debía ser una característica fundamental de la historieta.<sup>145</sup>

El hecho que los lectores argentinos no hayan conocido la segunda parte de *Perramus* hasta varios años después indica que *Fierro* había encontrado límites a su propuesta original en

---

agotamiento irresoluble. También cabe recordar que 1986 fue el año de discusión y movilización en torno a la Ley de Punto Final la cual fue definitivamente promulgada el 24 de diciembre de ese mismo año. Acaso esos “despiolillos” mencionados en la carta hicieran referencia, al menos en parte, a esas cuestiones.

<sup>145</sup> Apenas una breve mención a la serie en una carta parecía reivindicarla: “[...] *Perramus*, una obra maestra, sin duda pega con un caño en la croqueta, Juan [...]” (Andrés Bohoslavsky de Bahía Blanca, *Fierro* N,19, marzo de 1986). Sin embargo, el lector no iba más allá de esa acusación positiva del impacto que la serie había causado en él – y dirigida, además, a su guionista y no a su dibujante -. Breccia lo admitía con cierta resignación: “El lector no puede mirarla rápido [...] Por eso es que no tiene venta masiva. Esa es una de las tantas cosas que he asumido al hacer ese tipo de dibujo: que no voy a vender nunca ni a ganar mucha guita en mi puta vida...”. (Sasturain, 2013: 231-232)



los dos primeros años de su existencia, desde la efervescencia democrática hasta su rápido desencanto. Las razones por las cuales *Perramus* no fue continuada en la *Fierro* nunca han estado del todo claras. El hecho que los lectores la rechazaran, y que Sasturain haya permanecido como editor hasta el N.º 47 (julio de 1988) mientras “El alma de la ciudad” ya había sido publicada en Italia y España, puede darnos algún indicio al respecto de esas tensiones. Reggiani ha propuesto una interpretación de estos factores que sumados, contribuyeron al desgaste de los objetivos iniciales:

[...] para *Fierro* será cada vez más difícil mantener un proyecto coherente de revista, a medida que ciertas preocupaciones que le daban unidad en sus primeros años de existencia -lo dicho: los problemas generales de la discusión cultural en los primeros años de gobierno democrático- van perdiendo vigencia, mientras el consumo de historietas se va diferenciando de manera creciente de los problemas generales -estéticos, políticos- de la sociedad en que se produce. (Reggiani, 2005: 13-14)

¿Qué sucedía en una revista como *Ilustración + Comix Internacional*, que junto con *El Vibora* habían servido de modelo par *Fierro* y donde se habían publicado las dos primeras partes de *Perramus*? Bien, no hay mención alguna a la serie en las cartas de lectores. Incluso cuando también se daban gestos de reivindicación de la figura de Oesterheld – podemos sospechar aquí la mano de Sasturain -, publicando reversiones de sus historietas a cargo de dibujantes argentinos contemporáneos como Leopoldo Durañona (ayudante y discípulo de Breccia) y Juan Giménez, la única mención a la presencia argentina era una sutilmente xenófoba: “Hace tiempo que lo de internacional del título de la revista lo deberían cambiar y poner entre paréntesis «argentino», pues cada vez ocupan más parte de la revista.” (Juan José Pozo, Torre de Juan Abad – Ciudad Real, *Ilustración + Comix Internacional* N.º 59, diciembre de 1985).

Las discusiones de los lectores españoles giraban – algo obsesivamente - en torno a cuestiones relacionadas con el cómic norteamericano de superhéroes, la posibilidad de integrarlo a las pautas autorales que proponía la revista, si su origen y contenidos ideológicos eran suficientes para rechazarlos de plano, etc. El tipo de debates que podrían interesarnos para el tema que nos involucra se encontraba en alguna de las columnas de crítica. Una en particular, a cargo de Sampayo, publicada seis meses antes de la aparición de *Perramus* en la Argentina, era sumamente interesante:

En la Argentina, a través de la revista *Fierro* [...] se está trabajando en un comic de corte político no militante, esto es: no “realista” en el sentido dogmático que puede presumirse [...] Donde no hay intercambio es en el

ámbito crítico ¿Qué resultados tendría el que lo hubiera? [...] se generaría [...] un accionar conjunto de las vanguardias [...] Mientras tanto el aislamiento sólo genera conformismo, complacencia o, en el más aparente de los casos, VANGUARDISMO, que, como sabemos, es más propenso a impresionar que a buscar significados en las raíces de la propia disciplina [...] Me refiero en este caso a los estados paralelos de *experimentación*, en los distintos países donde existe el “comic de autor”. (Carlos Sampayo, *Ilustración + Comix Internacional* N.º 48, enero de 1985: 44-45)

Sampayo proponía una unión de críticos como manera de aunar y sumar las potencias de los historietistas europeos y sudamericanos, una especie de Internacional Socialista de la historieta que opusiera la *vanguardia* - de origen político-práctico - al *vanguardismo*, entendido como mero efectismo estético sin contenido, especie de versión historietística del *art-pour-n*  $\phi$ .<sup>146</sup> Esta ecuación era el resultado de la suma de una serie de nuevas publicaciones ambiciosas - entre las que *Fierro* venía a ocupar un lugar desde Sudamérica - y la historieta de autor que renunciaba al realismo como ley de hierro del estilo.

Sin embargo, esta *politización* latente que habitaba en los diferentes proyectos editoriales y autorales no llegaría a tener la posibilidad de desarrollarse. Por un lado, la realidad argentina y las diferencias con las expectativas de los lectores hacían que *Fierro* solo pudiera sostener la experimentación en la historieta al costo de alienar a buena parte de sus consumidores. Por otro lado, a partir de 1986 comenzó a hacerse cada vez más claro y explícito que el mercado español - como también el italiano - habían alcanzado un momento crítico y los proyectos editoriales que habían permitido el desarrollo de la “historieta de autor” ya no podían seguir sustentándose.

---

<sup>146</sup> De los Estados Unidos, Sampayo sólo rescataba la revista *RAW*, editada por Françoise Mouly y Art Spiegelman, donde habían sido publicados algunos episodios de *Alack Sinner*, la serie que él mismo había realizado junto a José Muñoz. La cuestión de la vanguardia fue central durante buena parte de los '80s en el campo de las artes plásticas en Argentina y había una conexión entre Muñoz y Sampayo (quienes vivían en Milán) y el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva que funcionó como especie de articulador del *aggiornamento* conceptual de un grupo de artistas argentinos que entendían que el arte había sido “atrasado” por la experiencia dictatorial. José Muñoz declaraba: “Una vez, el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva dijo que el problema de la historieta es que es inmóvil; que el problema del dibujo es que es inmóvil. Yo me dije para mí: «Pero, ¿cómo te permitís decir una cosa así?, si no es un problema, es un logro». Todo se mueve. Todos se mueven, saltan, gritan, cambian de silla, cambian de vestido, cambian de atmósfera, cambian de opinión, según las idas y venidas de esta realidad televisiva y teatral de exhibicionismo extremo en el cual vive él, por ejemplo, Achille Bonito Oliva; que es un bravo exhibicionista de la palabra [...] Una vergüenza de gente [...] el problema de esta gente que tiene toda una riqueza perceptiva y sensible pero carece de la posibilidad de manufacturar. Y entonces, cuando les agarra mal el viaje, se enojan horriblemente con los que seríamos nosotros y nos maltratan de la mañana a la noche”. (Muñoz, 2009: 7). Para la cuestión de la relación entre Bonito Oliva y los artistas argentinos, ver Usubiaga, 2012.

Frente a cuestiones como el cierre inminente del Salón del Cómic de Barcelona, la cancelación de varios títulos claves del circuito español, la baja de ventas, el aumento de los costos de publicación, la dificultad de acceder a una publicidad masiva, hicieron que para el N.º 70 – el número inmediatamente posterior a la publicación del último capítulo de “El alma de la ciudad” – *Ilustración + Comix Internacional* decretara su fin. El editorial lo exponía en los siguientes términos:

Lo hemos intentado durante casi seis años. Y estamos convencidos de haber logrado una publicación de primer nivel internacional en algunos momentos y, siempre, una revista muy digna de calidad regular y constante [...] Ahora nos retiramos de la competitiva periodicidad mensual cansados y decepcionados. Decepcionados por no haber logrado mantener el interés y la fidelidad de un mínimo de lectores necesarios [...] Pretendemos ahora iniciar una nueva etapa en forma de publicación trimestral. Tirada más reducida, mayor número de páginas y edición más elaborada. Un comic para sibaritas que subsistirá si realmente hay los suficientes [...]. (*Ilustración + Comix Internacional* N.º 70, noviembre de 1986)

Para fines de la década, Breccia lo advertía: “[...] lo que hago yo y lo que hacen algunos otros está dejando de ser mercadería potable. No va. No camina. Yo creo que es un esfuerzo puesto en un género que... No es que no se lo merezca, pero no va para ese tipo de publicación, la revista de historieta tradicional”. (Sasturain, 2013: 262). La “revista tradicional” entendida como formato de pronto se veía imposibilitada de seguir conteniendo las nuevas formas narrativas de la historieta.

Ya fuera por cuestiones de calidad, costos, movimientos empresariales, consumo y estándares, las publicaciones impresas tal y como se habían mantenido durante casi un siglo no bastaban. Si ya de por sí la industria editorial había experimentado una baja y un recorte respecto al número de ventas y la masividad del público, estos movimientos de reconfiguración del campo cultural encontrarán a la historieta migrando cada vez más hacia el libro, formato que adoptará casi con exclusividad de aquí en más. El distanciamiento era notable: ediciones más elaboradas, mayor costo, menor tirada...y sin sección que publicara carta de lectores.

### 3.3 La literatura, ese objeto del deseo.

*] í \_ " r q t " s w ^ 2 " g u v c " v g p f g p e k c " c " t g*  
autores; por qué esta necesidad de apoyarse en obras del  
pasado, ya consagradas y respetadas. Puedo decir que es la  
necesidad indudable de ese respaldo para poder pegar un salto  
al vacío; sentir que uno es parte de una cadena, un eslabón de  
una cadena, que viene de atrás y que uno aspira que siga hacia  
delante; una forma de tomar aliento, de tomar fuerza.

Carlos Alonso (citado en Saítta, 2007: 45)

*] í \_ " p q " x g p k o q u " c " j c e g t " n c " f g h g p t*  
cuestiones que la historieta hace brotar como un sarpullido en  
el cuerpo cultural. Saludable brote, como cualquier enfermedad  
psicosomática, me animo a diagnosticar.

Juan Sasturain (*Crisis* N,44, julio de 1986)

En el período 1986/1987, se produjo la tercera parte de *Perramus*, “La isla del guano”. A partir de este capítulo el trabajo de Breccia y Sasturain se alejó deliberadamente del tono más sombrío de las dos primeras partes, en un movimiento que cambió el rumbo de la serie para su segunda mitad, así como cierta orientación ideológica acentuada a partir de la segunda mitad de la década de 1980, y que podemos denominar como la *latinoamericanización* de la obra de Breccia.

Uno de los rasgos de esta reorientación fue la presencia del humor en su forma grotesca. Sin dudas, como hemos podido verificar, ese aspecto fue una de las invariantes de toda la obra del dibujante que se vio particularmente potenciada en el período de colaboración con Trillo, y que puede entenderse como una de las expresiones de la matriz creativa de Breccia: el exceso, el desborde.

Esta vuelta al humor fue, además, una estrategia para alejarse de ese “realismo no militante” como lo había llamado Sampayo, el cual había alcanzado un límite en los años inmediatamente posteriores a la dictadura. Ya en el editorial de la *Fierro* N, 2, Sasturain advertía: “[...] el espacio para la negra reflexión o la reflexión en negro [...] ha crecido leve pero perceptiblemente. ¿Estará mal eso? [...] Supongamos que es un síntoma de los tiempos [...] Es casi un género la Falcon-ficción en la Argentina de la democracia...”. (Octubre de 1984: 8). Al hacer de los militares el mal absoluto se corría el riesgo de caer en los binomios maniqueos que el “padre fundador” de la historieta nacional, Oesterheld, había desarticulado desde sus historietas.

Así, la “Falcon-ficción” parecía reducir el drama dictatorial a una división buenos/malos donde las Fuerzas Armadas encarnaban ese mal, y en esa banalización se diluía el objetivo inicial

sobre *cómo contar* de manera profunda y, en algunos casos, totalizadora. El humor y la latinoamericanización fueron sumadas en el caso de “La isla del guano” para, por un lado, romper con aquel límite insuperable del realismo y por otra parte, hacer la obra más accesible a un público europeo teniendo en cuenta el momento de crisis editorial y el progresivo peso del mercado francés que se convertiría en el receptor de la obra de Breccia y en artífice de su consagración al incluirlo en el panteón de los “maestros” de la historieta.<sup>147</sup>

La historia comienza con Borges recibiendo el premio Nobel de literatura, admitiendo que si bien en algún momento lo había preocupado la idea de un gobierno haciendo desaparecer los libros de las estanterías, le parecía más grave hacer desaparecer a los lectores de sus casas. De esta manera, se suturaba la operación de *Perramus* solucionando lo que se percibía como dos injusticias: que el Borges real no hubiera sido premiado, y que el mismo Borges real no se hubiera convertido a tiempo en una voz contra el régimen dictatorial.

Mientras el grupo de aventureros regresa a Santa María, un grupo de agentes de los Mariscales intenta tomar el avión y asesinar a Borges. El plan fracasa, pero ante la muerte de los pilotos deben aterrizar de emergencia en la isla de Mr. Whitesnow. De esta manera, se recupera el costado más humorístico y circense de la serie y el relato se separa definitivamente de aquellos dos primeros capítulos poniendo fin a las referencias de los agentes cadavéricos.

Toda la historia es desopilante y escatológica: el guano – la materia fecal de las aves marinas, murciélagos y focas que se usa como abono por ser rica en nutrientes como nitrógeno, fósforo y potasio – es la materia prima que sostiene la economía de la isla, tal como pasó en Perú entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, ante la necesidad de aumentar la productividad, agentes norteamericanos crean un cormorán genéticamente modificado que puede excretar guano en grandes cantidades y en menor tiempo.

Así, la isla se ve invadida por una oleada de cormoranes que defecan sobre ella creando una gran lluvia de guano que hace de todo el territorio un potencial dominador del mercado. La trampa consiste en tener las capacidades tecnológicas para convertir el guano sintético en utilizable, capacidad que las fábricas de la isla no tienen y que sólo los Estados Unidos pueden

---

<sup>147</sup> Junto con Breccia, sólo José Muñoz y Carlos Sampayo han sido “aceptados” e injertados en la genealogía franco-belga de la historieta que implica no solo una pertenencia geográfica sino por sobre todo una perspectiva ideológica e historiográfica. Ver Groensteen, Thierry (2009). *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion, Paris.

proveer *manu militari*: el profesor Mastershit trae consigo trescientos “asesores” para aumentar la productividad. La isla se ve ocupada por los marines y Mr. Whitesnow es depuesto de su cargo.

Paralelamente, el grupo de aventureros se encuentra con los grupos revolucionarios que operan en la isla, cuyos agentes son trabajadores circenses y su líder es el Tío Galápagos, quien aplica la “filosofía de la tortuga” y que siempre advierte: “Los gringos volverán”. La unión de las fuerzas revolucionarias y las fuerzas de Whitesnow se unen para derrotar la invasión extranjera, obteniendo la victoria al precio de la muerte de los dos líderes.

La revolución triunfa, pero ya se avizora la tensión entre la junta gobernante, cada miembro proveniente de una facción distinta y enfrentada a las otras. La escena final simboliza la contradicción fundacional de las naciones latinoamericanas: la estatua del revolucionario, el Tío Galápagos, junto al busto de Whitesnow, el otrora opresor ahora igualado por su sacrificio con el libertador. Sin embargo, los autores se guardan la estocada final, su posición ideológica: el busto de Whitesnow está hecho de guano, la misma materia innoble que lo define y lo definirá por siempre.

En este gran cuadro grotesco que resume la historia de un continente, la operación consistía en exponer los lugares comunes de la “república bananera” menos como lugar real que como denuncia del campo de acción del imperialismo norteamericano en la región. Al mismo tiempo, ninguno de los actores que confluyen en el proceso de liberación de la isla son moralmente buenos ni malos, sino ambiguos y ambivalentes. Aquí es cuando se filtran mensajes hacia un público y otro – argentino/sudamericano y europeo -, aunque lo paradójico fuera que ninguno de ellos lo recibió de inmediato, como prueba la publicación tardía. Poco tiempo después de terminada la tercera parte, Breccia la definía así:

“En *Perramus* se conjugan muchas cosas más y es un resumen de todos mis experimentos gráficos. Los negros y los grises, con poco blanco, interpretan una época donde no había lugar para la luz. En el tercer episodio, que está inédito, las cosas cambian con la recuperación de las libertades, y la obra tiene un tono de comedia sin perder la carga dramática”. (A. Breccia citado en Fellingner, 2011: 478-481)

Esa carga dramática adquiere una perspectiva particular en la dimensión tragicómica y agridulce de la revolución triunfante: ganar la independencia implica que se ha resuelto un problema para disparar en lo inmediato otros, en múltiples e inesperadas direcciones. El sujeto-pueblo es representado por los siete enanos de Whitesnow los cuales son secuestrados y

finalmente abandonados, desnudos, en un peñón enfrente a la isla hasta que la revolución pueda triunfar.

Los enanos intervienen desde lejos, en general sufriendo la intemperie o imprecando con cantitos a quienes se ven envueltos en la lucha política. Es la escena final la que puede recuperarse como el cuadro de la vuelta democrática argentina: el Tío Galápagos advierte, por última vez antes de morir, “los gringos volverán”. Se desata la alegría en los enanos quienes cantan “¡Libertad! ¡Libertad!”. Ese pueblo desnudo que ahora festeja su liberación es el mismo que fue un testigo distante de las lides en su propio país (Fig. 148).

He aquí ese núcleo de tensión que permanece irresuelto, donde la cercanía del relato al país real impedía avanzar en el señalamiento de una responsabilidad social con la dictadura, responsabilidad callada y sublimada en el “gran mal” encarnado por los militares. “La isla del guano” significó el traslado de esas tensiones a una construcción simbólica que es en principio tan ajena desde su exotismo para un argentino como para un francés.

Sin embargo, estos gestos y las pequeñas bromas introducidas por los autores siempre están ahí como señaladores de hacia dónde puede – e incluso debe – ser reconducido el sentido del relato (Fig. 149).<sup>148</sup> Huysen interrogaba, a partir de su análisis de *Maus* de Art Spiegelman:

[...] ¿Cómo puede uno evadir las trampas de la industria cultural mientras se opera en su interior? ¿Cómo puede uno representar aquello que conoce sólo a través de representaciones y de la siempre creciente distancia histórica? Todo esto requiere de nuevas estrategias narrativas y figurativas que incluyan la ironía, el shock, el humor negro, incluso el cinismo [...] constitutivas de lo que he llamado aproximación mimética. (2000: 81)

En este sentido, conviene recordar que *Perramus* no renunció nunca a su objetivo principal y originario: cómo aproximarse a la tragedia. De hecho, toda la obra puede verse como un intento constante por resolver ése acertijo, ese empate entre el paradigma *representacional* y el *antirepresentacional*, como proponía Huysen, que amenaza con derribar cualquier intento narrativo antes de comenzar.<sup>149</sup> Este gesto de Breccia, al apelar a una caricaturización de

---

<sup>148</sup> “Los personajes los caracterizó a su manera, la idea de uniformar a los mariscales con un solo rostro cadavérico era idea de Alberto. Toda referencia histórica puntual que aparece en la historieta, por ejemplo, que un tipo aparezca cantando la marcha peronista, que algún personaje aparezca con el rostro del canciller Caputo, que Whitesnow tenga la cara de Kissinger, son todas cosas de Alberto”. (J. Sasturain citado en Fellingner, 2011: 459)

<sup>149</sup> Reggiani ha hecho una observación importante en la línea de Huysen: “El arte no ha podido sustraerse a las preguntas que marcan esa relación con la historia: si es lícito representar el horror, en tanto cualquier retórica sería inadecuada; si, en caso de aceptar la tarea de esa representación, los recursos de los diversos lenguajes pueden dar cuenta de algún modo de una experiencia que parece ajena a lo humano; y si, finalmente, es ético que esas

aquello mismo que él mismo había construido en principio desde un intento más “serio”, puede ser tomado como la reflexión sobre los límites y alcances de su propio trabajo, una reformulación para cumplir mejor los objetivos.<sup>150</sup>

Pero si esa mixtura de registros fue posible, se debió a la existencia de un marco general de cuestiones que habían cambiado o estaban en proceso de hacerlo. Huyssen señalaba justamente esa característica de lo *posmoderno* que había cristalizado en la década de 1980, la posibilidad de utilizar un *set* de herramientas diversos, incluso contrapuestos, que confluyeran para construir un relato que se aproximara a los procesos traumáticos renunciando a la totalización realista:

[...] un modo narrativo y de representación figurativa más enajenante para superar los efectos paralizantes de una mimesis de una memoria-terror [...] una estrategia pictórica que mantendría la tensión entre la realidad sobrecogedora de los eventos recordados y el status siempre tenue y elusivo de la memoria misma. (2000: 73-74)

Cuando la “memoria-terror” amenazaba con devenir “Falcon-ficción”, agotándose rápidamente en la novedad truculenta, fueron aquellos autores que durante la década anterior habían producido para el mercado europeo quienes pudieron convertir dicha experiencia en herramienta de un contar distinto que escapara a la trampa de la representación directa. Al mismo tiempo, series como *Perramus* y *Sudor Sudaca* se enfrentaban con la resistencia de un público que ya no les respondía en los términos acordes a su propuesta, y con el pasaje de la revista al libro, la categoría “historieta de autor” entraba en crisis al comenzar a mostrar signos de agotamiento.<sup>151</sup>

---

representaciones puedan incorporarse sin discusión al mercado de productos culturales. Más allá de las reflexiones, la respuesta se ha dado a través de la producción. La producción de una memoria viva de los hechos no necesita silencios sino discursos, siempre que estos discutan sus recursos y su inscripción como mercancía [...] un lenguaje como la historieta, que desde su nacimiento y con muy pocas excepciones ha sido hostil a diversos modos del realismo y la discusión política, aunque tal restricción haya sido producto de la historia editorial e institucional y no de alguna improbable incapacidad intrínseca”. (2005: 1)

<sup>150</sup> “[...] Perramus combina la *forma* más convencional en la definición gráfica de los personajes – el típico grupo aventurero con sus contrastes y arquetipos – con *lo deforme* de las circunstancias y la índole misma de la peripecia. Esa mezcla casi ostentosa de elementos no soslaya el tono, se permite [...] combinar efectos contradictorios, el realismo y la caricatura, la convención aventurera y su parodia, la puntualidad histórica y la alegoría fantástica. Breccia ha puesto allí, como nunca, todos los recursos sin guardarse nada”. (Sasturain, 1995: 144)

<sup>151</sup> Scolari interpretaba así este *giro posmoderno* de la historieta en los ‘80s: “Más que dar saltos hacia lo desconocido – repitiendo el gesto que caracterizó a todas las vanguardias estéticas de la modernidad – la historieta de los años ‘80 miró hacia atrás y hacia el costado. En un doble movimiento, escribió nuevas tradiciones y recuperó materiales descartados por la industria cultural. Los dibujantes y guionistas de los ‘80 *no inventaron nada nuevo*:



Es en este punto donde las estrategias se diversificaron, y en el caso de Breccia la literatura ocupó un lugar central en la redefinición de cómo contar y desde qué posición hacerlo. Su serie de versiones de cuentos de autores latinoamericanos para la revista *Crisis* junto a Sasturain, a mediados de 1986, puede servirnos para interpretar esos síntomas – como el mismo guionista proponía – de los movimientos al interior de los circuitos culturales en los que historietas como *Perramus* debían continuar en libros, y qué implicancias podía llegar a tener eso.<sup>152</sup>

Desde la primera versión, “Antiperiplea”, el relato funcionaba en base a una superposición de voces que complejizaba el registro autoral al indicar que a la fuente literaria se sumaba a la del dibujante y el guionista pero volvía a señalar la de un escritor inicial, desde el cambio de registro tipográfico dependiendo de quién hablara y de quién registrara lo que se decía. Cuando Prudenciano, el guía del ciego Ño Tomé, presta declaración por la muerte de su patrón, vemos una mano que pasa a forma escrita el testimonio oral del acusado (Fig. 150).

A esa transformación en el carácter enunciativo de lo dicho a lo escrito, vemos que el escriba – que permanece anónimo – incurre en faltas ortográficas (“serbía”, “siego”, “ber”). Es decir, es la evidencia metatextual de la entropía de toda transposición, donde algo debe perderse para generar una nueva forma de relato, y por lo tanto, una nueva forma de contar y de leer.

Toda la historieta juega con la resignificación del testimonio acusatorio de Prudenciano, utilizando cuadros como el ciego cayendo, o la mujer fea e infiel, o la escena de sexo entre ambos, que colocados alternativamente en juego con los cambios del testimonio tienen un significado distinto cada vez, contradiciendo, reforzando o ampliando aquello que la palabra no puede terminar de aprehender y transmitir.<sup>153</sup> La imagen final es un cuadro que se funde a negro,

---

sólo se limitaron a jugar – en una manera por demás creativa y novedosa – con los códigos narrativos y la materia prima figurativa que tenían a disposición”.(1999: 299)

<sup>152</sup> Los cuentos versionados fueron, por orden de aparición: “Antiperiplea” de João Guimarães Rosa; “Las mellizas” de Juan Carlos Onetti; “Acuérdate” de Juan Rulfo; “Semejante a la noche” de Alejo Carpentier; “El fin” de J. L. Borges; “La prodigiosa tarde de Baltazar” de Gabriel García Márquez. Los primeros cinco cuentos fueron publicados en la segunda versión de *Crisis*, entre los números 41 y 46 (abril a septiembre de 1986, exceptuando el N.45 donde no fue publicada ninguna versión). El último cuento se mantuvo inédito hasta la publicación del álbum compilatorio *Versiones*, de Doedytores, en 1993. Estas historietas no han sido publicadas en otros países hasta el momento.

<sup>153</sup> “La simple inclusión de imágenes genera cierta estabilidad que la palabra mutante de Guimarães Rosa no se permite. Y es precisamente en la yuxtaposición entre texto y la imagen donde eso sucede [...] En la historieta el trabajo en conjunto de las imágenes y el texto verbal yuxtapuestos crea un sentido único que sólo puede ser obtenido a través de este cruce particular. Y en el caso de *Antiperiplea* lo que se obtiene es un narrador omnisciente y una narrativa más estable. En Guimarães Rosa la historia se abre como una zona de influencia verbal en la que el lector se pierde. Sasturain y Breccia le otorgan un hermoso mapa a ese lector”. (Zeni, 2014: 11-12)

en concordancia con el aturdimiento alcohólico de Prudenciano, cuya última confesión es: “Veo otras cosas”.

Esta “redención irónica” del personaje, como lo llama Zeni (2014: 11), de alguna manera funciona en sentido autorreferencial al determinar que en ese traspaso de un lenguaje a otro, la historieta puede “ver otras cosas” que la literatura no podía, no quería o no le interesaba ver. Esta operación era la profundización de lo iniciado en *Perramus*, donde Borges contaba a los demás, y a su vez los autores re-contaban a Borges por medio de Oesterheld y Marechal.

Esto también puede entenderse como una reformulación de aquellas apariciones que Trillo y Breccia hacían en las fábulas. Solo que esta vez se trataba un juego donde los autores seguían presentándose sin mostrarse directamente, multiplicándose por todo el relato en esos juegos intertextuales, desde la grafía y la materialidad misma tan particular que adquieren los discursos en una historieta al ser anclados por la puesta en página y el registro gráfico.

En “Las mellizas”, el dibujo y el tratamiento de estilo se acercan por única vez en todo este ciclo a *Perramus*, y también a *Buscavidas*. No es casualidad: se trata de un cuento de Onetti, creador de la ciudad imaginaria de Santa María y de *Juntacadáveres*, ambas obras referenciadas a su vez en las historietas mencionadas. El mismo Onetti es quien recoge el testimonio y al intervenir, la tipografía se parece a una de imprenta, como si en ese mismo acto de hablar estuviera escribiendo, mientras Breccia dibuja al escritor que es personaje y voz narradora al mismo tiempo. El relato incluso se desvía de los interlocutores y nos muestra otra referencia literaria, por fuera de cuadro: el libro de Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?* (Fig. 151). Pero entonces ¿quién cuenta? ¿Onetti, Breccia, Sasturain? Las voces se fusionan y se vuelven una pero sin perder esa multidimensionalidad.

Esta cuestiones fueron de hecho explicitadas en la revista *Crisis*, que ya de por sí prestaba un marco interesante como publicación que tenía como objetivo la reconstrucción de una izquierda latinoamericana después de la dictadura, retomando aquella primera versión de la revista dirigida entre 1973 y 1976 por Eduardo Galeano, Juan Gelman y Julia Constenla.

Es decir, en un sentido similar al que se proponía *Fierro*, el plan editorial implicaba restituir los lazos mutilados por el trauma golpista con aquel pasado reciente que se alejaba progresivamente. La diferencia clave estribaba en que los lectores de *Crisis* eran antes que nada

lectores de literatura, desde una mirada donde entraban el cine, las artes visuales, la poesía, la situación de los países sudamericanos, etc.<sup>154</sup>

Entre los números 44 y 46 – los dos últimos números donde aparecieron las historietas de Breccia y Sasturain -, se sucedieron las intervenciones de Sasturain primero y Steimberg después. De alguna manera, se trataba de explicar e interrogarse al mismo tiempo acerca de aquello que estaba siendo publicado en las páginas de una revista que contenía un número importante de páginas (alrededor de 88), con una presencia importante del diseño y del material gráfico – incluyendo humor gráfico e ilustraciones – pero ninguna historieta. Y vale decir, sin correo de lectores, al menos en esta etapa de *Crisis*.

Sasturain comenzaba argumentando respecto a cómo la historieta, junto con el cine como “género” de la cultura de masas, contribuía a complejizar y relativizar la división alto/bajo, desde

[la] disolución del falso antagonismo entre creadores/artistas y artesanos/empleados; la historieta pone la cuestión en su lugar [...] y rescata al vetusto y reaccionario creador romántico de su libertad absoluta, para colocarlo en su espacio de trabajador de la cultura, manipulador de lo imaginario anclado en la historia y sus avatares, contaminado de circunstancia [...] la jerarquía no está en los géneros sino en los creadores [...] (Sasturain, *Crisis* N,44, julio de 1986)

La última frase era sintomática de un tipo de perspectiva que hablaba de “género” y “adaptación”, y que en su intento de diagnosticar cierto cambio en la recepción cultural de un objeto como la historieta en un marco signado por la intelectualidad latinoamericana, no podía evitar justificarla desde la intervención de un artista como Breccia. Por momentos la argumentación retomaba ciertos conceptos de Masotta pero al mismo tiempo – y sin nunca citarlo ni nombrarlo – colocaba a esa perspectiva dentro de una línea snob que elevaba al *Flash Gordon* de Raymond al nivel de “la *Ilíada* del siglo XX”. ¿Cuál era entonces el sentido de esas operaciones “adaptativas” que él mismo Sasturain estaba construyendo junto a Breccia?

[...] las adaptaciones de obras literarias son equívocas propuestas si se las ve como lugar de llegada, búsqueda de apoyo y justificación fuera del género. Son, apenas, una alternativa y un desafío de crear una obra nueva,

---

<sup>154</sup> La revista había sido fundada por Federico Vogelius, quien murió ese mismo año de 1986. El director era Vicente Zito Lema, con quien colaboraban como parte del comité de redacción Osvaldo Soriano, Eduardo Galeano, Oscar Smoje, Carlos María Domínguez, Jorge Bocanera, entre otros. La lista de colaboradores es inmensa, y basta mencionar algunos de ellos para dar cuenta de la idea editorial de *Crisis*: Osvaldo Bayer, Ariel Dorfman, Eduardo Luis Duhalde, Roberto Jacoby, Ennio Iommi, Carlos Gorriarena, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Ricardo Piglia, Miguel Bonasso, Rodolfo Terragno, David Viñas, Adriana Puiggrós, Gabriel García Márquez, entre muchos otros y otros.

no dependiente, lastrada por el peso del original [...] tal vez el camino más fecundo sea el de desarrollar la especificidad, las soberbias posibilidades de un género vivo, sin fronteras, pobre y prepotente, con el hambre y la agresividad de un boxeador, la ambigua jactancia de los pioneros sin más capital que botas y barro. (*Crisis* N.º 44, julio de 1986)

El conflicto ideológico en el que entraba esta perspectiva era el de intentar sostener un carácter marginal en una cultura periférica pero, allí donde se mantenía ese rasgo general apelando a los lazos con el centro inalcanzable, la historieta se proponía como un medio más auténtico dado que había sido generado de manera original y nunca había pretendido ser más de lo que era.

La elección de esa estirpe de pioneros de las botas y el barro sumada a un linaje de escritores latinoamericanos daba un resultado positivo al producir un encuentro original e inesperado, una reinención de la tradición literaria continental que proyectaba, mantenía y multiplicaba la potencia de su narrativa y su ideología como visión del mundo *sui generis*, más allá de toda mirada jerarquizadora y centrípeta.<sup>155</sup>

La contracara era la perspectiva de Steimberg, continuador de la mirada semiótica que hacía hincapié en los géneros como superficies visibles de los lenguajes, y que favorecía el concepto de “transposición” por sobre el de “adaptación”. El argumento partía del mismo punto que Sasturain, en el sentido de un diagnóstico ante aquello que se presentaba, evidentemente, como un momento transicional:

El malestar ante la pérdida que se percibe en el pasaje de la literatura a un “arte combinada” es el de la tradición cultural de Occidente, herida por los nuevos medios en su ilusión de la existencia de una palabra transparente, descriptiva o expresiva. Los géneros híbridos [...] ponen a la vista, ante el lector de literatura, el carácter interpretativo, parcial, necesariamente limitado por un fragmento de imaginario social, de cada versión del relato. (Steimberg, *Crisis* N.º 46, septiembre 1986)

Steimberg venía señalando desde fines de la década de 1970 la “novedad” de aquel lenguaje que no podía evitar mostrarse a sí mismo como relato, aspecto fundamental en la separación histórica de la imagen y el texto. Esa novedad se había convertido en una lógica

---

<sup>155</sup> Rivera lo entendía también de esta manera: “La tentativa de acercamiento a esos textos que nos proponen Alberto Breccia y Juan Sasturain – quienes escogen tal vez los seis nombres esenciales de esta «biblioteca latinoamericana imaginaria» – tienen a su vez, como toda transposición, la múltiple fascinación adicional de la «reescritura», de la libertad de la maniobra textual y del juego con esa aventura creativa que es la producción de sentido”. (en Breccia y Sasturain, 1993)

cultural más amplia y progresivamente hegemónica: la transposición era ahora la regla y no ya la excepción.

Es importante remarcar que Steimberg se dirigía a un lector de literatura, quien posiblemente se encontrara frente a esa última transposición borgeana/brecciana que fue “El fin”. El texto – escrito por Sasturain – comenzaba con una frase perteneciente al cuento pero que no es la inicial: “La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño”.

De esta manera, en la elección de ese recorte y reacomodamiento del texto, se profanaba el cuento de Borges sin serle infiel, y a su vez se permitía iniciar la historieta de la manera en que el guionista sabía que el dibujante podía hacerlo mejor: materializando la abstracción del ocaso en la llanura pampeana (Fig. 152). De hecho, toda la historieta utiliza ese tipo de viñeta apaisada, metamorfoseándose en una visión panorámica del paisaje rural.<sup>156</sup>

Steimberg señalaba explícitamente ese tipo de operaciones, presentándola como categoría y a su vez, como prólogo a la historieta que venía a confirmar el argumento...o acaso fuera a la inversa, y la potencia del objeto había permitido al discurso crítico confirmar ciertas intuiciones llevándolas más allá, a una conclusión reflexiva en el momento mismo de ese acontecimiento:

La transposición [...] trabaja un fragmento textual del pasado desde los intereses o las fantasías de un narrar enraizado en el presente. No puede dejar de hacerlo, porque debe elegir *unas* imágenes, *un* discurrir visual, y anclarse en ellos. La mejor manera de leer una transposición no es seguramente la que privilegia criterios de fidelidad [...] sino la que intenta detectar los azares, los riesgos, los síntomas de una lectura [...] la cultura de la transposición no es la muerte del libro, aunque sí, tal vez, la de un tipo de lector. Y la del surgimiento de distintos, diversos tipos de transpositores. (*Crisis* N.46, septiembre 1986)

En ese pasaje de la revista al libro que había sufrido la historieta en la segunda mitad del siglo XX había algo más que un mero cambio de soporte como resultado de ciertos movimientos del mercado editorial, los costos, la estrategia de ventas y llegada a un público más selecto, etc. Justamente todas estas cuestiones que sin dudas existían – y que solían expresarse en forma de queja, malestar e incertidumbre en los autores -, eran un síntoma de los movimientos de

---

<sup>156</sup> Lo mismo puede decirse de todas las versiones, donde cada historieta registra una aproximación formal distinta a las demás. En el caso de “Semejante a la noche”, de Carpentier, la dificultad de trasladar los cambios de estilo literario – desde el tono de Homero en la *Ilíada* al castellano del siglo de oro -, deliberadamente utilizados por el escritor para marcar los cambios de época, es retomado por Breccia/Sasturain desde el recurso repetitivo donde el personaje mantiene los mismos rasgos y lo que cambia es su uniforme y los detalles del paisaje (su contexto).

reconfiguración al interior de la cultura occidental que había tenido en las fuentes textuales la legitimación del saber.

Si bien la literatura había experimentado cambios radicales en ese mismo siglo, había naturalizado su soporte en el libro. La historieta, que también contenía la palabra y la narración textual, enfrentaba a la literatura en dos dimensiones históricas ocluidas por esa naturalización: primero, explicitando que la imagen siempre había estado ahí, siendo parte de un conjunto de relaciones complejas, y que la hegemonía del texto había sido el resultado de una serie de operaciones y decisiones históricas y culturales que la había puesto como el “esposo” de la pareja. Una especie de écfrasis a gran escala donde la palabra podía domeñar a la imagen, manteniéndola dentro de un ámbito seguro como se mantiene a un animal salvaje al que no se puede matar ni tampoco domesticar del todo, pero del cual se puede usufructuar.

Segundo, la historieta estaba sufriendo un proceso similar al que habían sufrido la novela y el cuento hasta principios del siglo XX, cuando los folletines pasaron a convertirse en volúmenes unitarios hasta el punto de naturalizar ese soporte dejando atrás su pasado un tanto más precario. En ese encuentro entre historieta y literatura, se producía un fenómeno similar al de dos pasajeros que cruzan sus miradas por un instante mientras avanzan en direcciones opuestas. Alcanzan a saludarse, reconociéndose mutuamente, pero a medida que se alejan vuelven su mirada hacia adelante y sólo queda en cada uno de ellos una imagen borroneada del otro, que va desvaneciéndose a medida que se continúa avanzando.<sup>157</sup>

Breccia funcionó en sí mismo como síntoma de esos intercambios inesperados que a partir de su trabajo plástico fusionaron la realidad de un historietista asalariado dependiente del pago del mercado europeo con la de un lector asiduo y voraz. Latino Imparato, su editor italiano y negociador con el circuito editorial francés, recogía una frase que definía desde Europa la relación entre la historieta y la literatura en la obra brecciana: “Cuando leo un cuento o una novela que me causan sensación, que me impresionan, siento el irresistible impulso de ilustrarlos, de dibujarlos” (citado en Breccia, 2003: 57).

---

<sup>157</sup> Yoel Novoa, para quien Breccia ilustró *Epístola Vampírica*, publicada en 1995, había entrado en contacto con éste último dado que vendía folletines antiguos, una obsesión de Breccia en sus últimos tiempos: “[...] él había tirado todas esas *Tit-Bits* con sus tapas, y de viejo las andaba recuperando. Y además le gustaban los folletines y ciertas ilustraciones, como las que hacía [Luis] Macaya, que era un tipo que trabajaba de manera industrial. De ahí aprendió el uso de los colores en contraste, y el trabajo tipo grabado. Lo cierto es que cuando se murió él, se acabó el negocio porque nadie compraba esas cosas, eran ediciones raras y viejas, muy especiales”. (Entrevista con el autor, 2014. Ver anexo)

Esto servía de explicación al por qué de la elección de aquellos cuentos y autores relacionados al género gótico, el terror, las atmósferas surrealistas y densas. Ciertamente, no es suficiente explicar por el mero impulso personal estas intervenciones sin preguntarnos el porqué de esas elecciones y de esas intervenciones: Breccia no eligió casi nunca grandes obras literarias para ilustrarlas, siendo su preferencia los escritores de folletín o de revistas populares. La excepción fue Borges, cuya figura omnipresente en toda la obra sólo se concretó explícitamente en esa versión de “El fin” (publicado tres meses después de la muerte del escritor)<sup>158</sup>; y Ernesto Sábato, cuya accidentada relación con Breccia atrasó durante décadas la aparición de *Informe sobre ciegos*.

Aquello que se presentaba de manera cristalizada en las páginas de *Crisis* y *Perramus* ya había sido ejercido como antecedente un año antes en el tomo italiano titulado *Quattro Incubi*.<sup>159</sup> La diferencia sin embargo era notable entre un tomo de lujo de tirada limitada y una revista mensual que seguía apostando a una relativa masividad. Las historias realizadas en 1981 era también transposiciones literarias pero aquí Breccia las ponía en diálogo con la historia del arte europeo (Fig. 153), con la utilización del color como elemento narrativo, y también con ese “salto al vacío” cuyo mejor ejemplo probablemente sea su versión del cuento “Mujima”, de Lafcadio Hearn (Fig. 154).

Allí se prescindía de todo texto, en un cuento que a su vez retoma una leyenda japonesa, y sin cuya explicación no se entiende el argumento. Sin embargo, la atmósfera creada por Breccia, en esa especie de infinito pesadillesco del cual no se puede escapar, redirigía a la literatura por vía de su separación a través de un ejercicio plástico-narrativo. El viejo deseo de hacer de la historieta un camino introductorio a los libros quedaba, irónicamente, doblemente concretado:

---

<sup>158</sup> La idea puede proseguirse un poco más allá: en 1991, Breccia dibujó una serie de escenas que compondrían una versión ilustrada del *Martín Fierro* de José Hernández, inscribiéndose en una línea de artistas argentinos que habían intervenido el texto (Carlos Alonso, Adolfo Bellocq, Ricardo Carpani, Juan Carlos Castagnino, Luis Macaya, entre otros), a ser publicada por la editorial española Lumen. La obra nunca fue publicada, los originales nunca fueron devueltos y sólo quedaron fotocopias láser con las cuales se reconstruyó una versión precaria editada y publicada por Doedytores en 2004. En 1993, al momento de su muerte, se estaba montando en París una serie de pinturas basadas en los cuentos incluidos en *Historia Universal de la Infamia*. Estos originales también desaparecieron y no se ha sabido de su destino, como la mayoría de los originales de Breccia robados de la bóveda en la que se encontraban después del año 2001.

<sup>159</sup> Estas versiones fueron reeditadas sin los cuentos de Poe, bajo el título de *Cauchemars* en Francia (Ediciones Rackham) y *Sueños Pesados* en España (Ediciones Sinsentido), ambas en 2003. El volumen contiene “La última visita del caballero enfermo”, de Giovanni Papini; “El anciano terrible” de H. P. Lovecraft, “Mujima” de Lafcadio Hearn; “El hombre y la bestia” de R. L. Stevenson; “La noche de Camberwell” de Jean Ray. En el caso de los cuentos de Papini, Lovecraft y Ray, Breccia contó con la colaboración de Norberto Buscaglia.

primero, porque los lectores se veían invitados a conocer un cuento original que a su vez podía introducirlos en las fábulas y leyendas japonesas; y segundo, porque el enfrentarse a esa historieta enigmática ya implicaba la lectura de un libro. Imparato proponía la siguiente interpretación:

Su determinación de dar forma visual a los cuentos de grandes autores, nace en Breccia por el profundo deseo de transmitir a otros las emociones que él mismo siente [...] recuperar los cuentos originales, en búsqueda de nuevas interpretaciones, confrontando la intensidad de los colores de la obra dibujada con aquella de la escritura de los viejos maestros de la narración. Y de este vaivén de sensaciones brotan inspiraciones aún más profundas. El círculo se cierra. (En Breccia, 2003: 57)

A decir verdad, el círculo nunca se cierra del todo, ni siquiera con la muerte del autor.<sup>160</sup> El último capítulo de *Perramus*, “Diente por diente”, retomaba los lugares más clásicos de la aventura en el intento de devolverle los dientes al cráneo de Gardel, los cuales habían sido robados. El objetivo era devolverle al país la sonrisa gardeliana, y la recuperación de cada diente implicaba sortear un obstáculo. Se sucedían situaciones delirantes con apariciones de Frank Sinatra, militares golpistas al acecho, Fidel Castro, las Malvinas, extremistas nacionalistas franceses, mafiosos, etc.

Sin embargo, la interesante de la historia es su planteo: García Márquez le otorgaba las pistas a los aventureros a cambio de conservar los derechos de autor para contar sus peripecias. La reconstrucción de la sonrisa de Gardel finalmente no resuelve el malestar social, pero construye una historia que en su última página se bifurca y escapa en diferentes puntos de fuga.<sup>161</sup> Borges recita para Perramus el poema “Ítaca” del griego Konstantinos Kavafis, aquel que recuerda que importa más la travesía que el llegar a algún punto, sintetizando el sentido de la aventura en el que *Perramus* concluye. Y a su vez, se recuerda la propiedad de García Márquez sobre el relato, es decir, que Borges le cuenta a Perramus según la versión que García Márquez hace de ese recuento, lo cual a su vez es contado por Breccia y Sasturain.

Estas operaciones dieron forma a otras posibilidades de la “historieta de autor”, complejizando el *yo* autoral, ya de por sí difícil de discernir en un medio que a menudo tiene

---

<sup>160</sup> Breccia seguiría experimentando con el uso del color en sus ilustraciones para *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en 1988; o para sus trabajos hispanoamericanos como la novela gráfica *El delirio de Lope de Aguirre*, con guión de Carlos Albiac, publicada por Planeta-Agostini en 1992 como parte de la conmemoración del Quinto Centenario. Simultáneamente, y en este mismo registro, colaboró con ilustraciones utilizadas en el film de Fernando Solanas, *El Viaje*, estrenado ese mismo año.

<sup>161</sup> Vale aclarar que este último capítulo fue producido en 1989, en plena crisis económica y política. De ahí lo del mal humor social que los protagonistas esperan resolver restaurando la risa con el amuleto del mito popular argentino.



varios intervinientes – guionistas, entintadores, rotulistas, letristas, etc. -. En 1993, el año de la muerte de Breccia, se publicó *Versiones* donde se incluía el cuento inédito de García Márquez, firmado en 1989, el mismo año de la conclusión de *Perramus*. Los sentidos volvían a abrirse para que el círculo, lejos de cerrarse, volviera sobre sí multiplicándose en su trayectoria.

### 3.4 Fin de juego: Breccia gana la partida<sup>162</sup>

Una última cuestión antes de concluir: la última historieta de Breccia publicada fue *Informe sobre ciegos*, basado en la obra de Sábato. La idea de adaptar esta historia surgió casi al mismo tiempo - principios de los setenta- , cuando Breccia se dispuso traducir a la historieta los cuentos de terror de Lovecraft. Breccia había descubierto la obra de Lovecraft una década antes, en el momento en que la novela de Sábato, *Sobre héroes y tumbas* - de la cual el “Informe sobre Ciegos” constituye el tercer capítulo - era publicada por primera vez en 1961.

El *Informe sobre Ciegos* es emblemático en este sentido: es la condensación de una inmensa red de experimentaciones, confrontaciones e hipótesis narrativas radicales que no sólo llevaron Breccia a dominar el lenguaje de la historieta, sino también a re-inventarlo. De alguna manera, Breccia concluía su obra con un ajuste de cuentas con Sábato, la división alto/bajo y él mismo como artista. Como observa Philippe Marcelé:

Adaptando textos y autores que admiraba, Breccia rendía «homenaje» a ellos. Al menos es así como él mismo lo había puesto. Sin embargo, de ninguna manera es este homenaje una borradura: la historieta, la cual él decía no gustarle pero aun así la practicaba con rigor, no es nunca la humilde servidora de esa gran y noble hermana (2007: 173).

Esto nos lleva a nuestra afirmación central, una paradoja: al “renunciar” ostensiblemente a la autoría a través del *discurso* del homenaje literario - manteniendo una poética de la *kénosis*, por así decirlo - Breccia asumió el dominio visual-verbal reinventando el medio mismo de la historieta. Por otra parte, las obras que él presentaba como *tributos* – volviendo de este modo inofensiva a la historieta, una elaboración meramente secundaria del “verdadero” original - eran en realidad actos subversivos.

El significante “homenaje” es un juego de manos: jugando al *statu quo*, finge respeto a la brecha de jerarquía cultural que hay entre la literatura y un medio marginal a los ojos de los editores, autores literarios y lectores por igual. Sin embargo, la noción de adaptación y todas sus connotaciones culturales proporcionan un espacio paradójico de libertad, un espacio en el que Breccia plantó desvíos visuales inesperados y pistas que permiten infinitas contra-lecturas.

---

<sup>162</sup> Este capítulo está basado en un artículo escrito junto a Aarnoud Rommens: “Reinstating the «Laws of chance»: Breccia’s throw of the dice with Ernesto Sabato’s *Informe Sobre Ciegos*”, *Domínios da Imagem* vol. 8, Nro. 16, junio/diciembre de 2014, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil, pp. 25-43.

Teniendo en cuenta que la idea de traducir el *Informe...* coincidió con el trabajo de Breccia en *Los Mitos de Cthulhu*, una breve consideración de esta última obra puede arrojar algo de luz sobre la política de adaptación de Breccia. Los herederos de Lovecraft estipularon que Breccia no podía alterar ni una palabra de los relatos originales, no podía cortar nada: tenía que mantener todas y cada letra. Esto creó un problema formal que acosaba a la adaptación: la distancia irreconciliable entre el texto original y las imágenes de Breccia. Insatisfecho con la redundancia entre la palabra y la imagen de la “literatura ilustrada”, Breccia insistió en modificar el texto de Sábato con el fin de adaptarse a las exigencias narrativas del formato historietístico. Después de lo que debe haber parecido una eternidad, Sábato finalmente dio su bendición.

*Informe sobre Ciegos* es el diario personal de Fernando Vidal Olmos, un alma torturada que detalla meticulosamente su paranoica visión del mundo. Similar a la configuración narrativa de algunos de los cuentos de E. A. Poe, el “informe” se enmarca como la transcripción fiel por un narrador dudoso obsesionado con el establecimiento definitivo de los “hechos del caso”. Comenzando su monólogo interior después de haber consumado - literalmente, en un sentido carnal – el corazón del secreto indecible que sin saber creó para sí mismo, Vidal Olmos aguarda estoicamente su muerte, una vez más transcribiendo su descenso a los infiernos.

La novela adquiere la estructura de un bucle, y Vidal se ve atrapado en la regresión infinita de su propio informe: “Ahora entra. Éste es tu comienzo y tu fin”, dice la voz en el corazón del enigma antes que la historia llegue a su clímax (Sábato, 1974: 359).<sup>163</sup> El fin del misterio marca el final de su vida, así como el fin de la escritura. Sin embargo, al mismo tiempo se hace referencia nuevamente al principio cuando su narración se abre con la inevitabilidad de su muerte: “¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?” (1974: 235).

Vidal Olmos vive eternamente una recurrente muerte en vida en y a través de la escritura, suspendida como él en el laberinto de su razonamiento hiper-lógico que desemboca gradualmente en el absurdo grotesco. La escritura que realiza *ad infinitum* habla de su convicción de que se ha descubierto la verdad última de la vida: los ciegos son una especie distinta, que literalmente gobierna desde las sombras. Su red organizacional es planetaria; todo el mundo es un agente

---

<sup>163</sup> La idea de *bucle* también ha sido señalada por Laura Caraballo, quien retoma las ideas de Marion, Groensteen y Morgan en torno a la *graficación*. La autora también ha indicado las referencias plásticas que Breccia introdujo en *K p h q*, particularmente el *Guernica* de Picasso y *El sueño de la esposa del pescador* de Hokusai. Ver Caraballo (2013).

potencial de la Secta de los Ciegos; se debe asentar ese informe para la posteridad como prueba definitiva de la denuncia.

Su viaje nihilista hacia las profundidades de Buenos Aires en busca de la clave del enigma es igualmente una confrontación con su experiencia interior: disecciona su propia alucinación usando la luz cegadora de un *logos* insomne y el poder filoso de la razón pura. El “informe”, con su pretensión de verdad científica - Vidal Olmos es el autoproclamado “investigador del Mal” (Sábato, 1974: 278) – eventualmente se vuelca a la locura: reinterpreta sus alucinaciones como silogismos contorneados y los dota con un irrefutable valor de verdad. Hecho e invención se vuelven indistinguibles de la misma manera que el principio era siempre ya el final. Dado que todo el enigma del *Informe...* es el edificio retórico mismo, sólo el cierre del libro pondrá ponerle fin a su circularidad enloquecedora.

El principal problema para la adaptación de Breccia era bastante claro: dado que la narrativa de Sábato gira en torno al exceso del discurso lógico producido por Vidal Olmos, ¿cómo traducir de una manera que dejara espacio para el fundamental aspecto plástico de la historieta? La incorporación de cada palabra del monólogo interior del protagonista en un informe gráfico sería impracticable y terminaría meramente como “literatura ilustrada”, una lección que Breccia había aprendido de sus adaptaciones de Lovecraft. La negativa inicial de Sábato a que su texto fuera cortado encontró con una negativa por parte de Breccia: tenía la intención de hacer una historieta, y no comprometería la economía verbal que demanda el lenguaje historietístico. Finalmente, Sábato cedió. Como recordaba Breccia:

Si no interveníamos en el texto, mi dibujo sólo estaba repitiendo servilmente su trabajo. Eso no tenía ningún sentido, por lo que dejé de lado el proyecto. Mucho más tarde, Sábato me llamó diciéndome que había cambiado de opinión. Yo podía modificar el texto original. (Imparato, 1992: 54-55)

Amo, esclavo; palabra, imagen: la negativa inicial de Sábato afirma el carácter secundario de la imagen, confundiendo la historieta con un género literario derivado con imágenes injertadas. De hecho, “servilmente” indica que Breccia hizo una distinción estricta entre la ilustración y la historieta como dos idiomas con su propia lógica y poética, una distinción sobre la cual Sábato estaba ciego. El interés de Breccia no residía en permanecer “fiel” al texto original, sino en la experimentación con las posibilidades ofrecidas por el *Informe...* como la materia prima a ser transformada en una narración gráfica. Era una cuestión de permitir que las demandas

del medio se expresaran y se pudiera ajustar esta materia prima a las nuevas constricciones narrativas.

Si puede hablarse de la fidelidad, hay que entenderla a través de un *dictum* matizado: apropiarse de un texto literario en una forma material fiel a los parámetros del lenguaje representativo de la historieta; o - como es el caso de Breccia - hacer de estos parámetros una parte intrínseca de la narrativa gráfica, yendo más allá de la narración para crear un espacio donde pensar la noción misma de “medio-especificidad”. Haciéndolo incluso al precio de “traicionar” el original; o mejor aún, *especialmente* cuando se trata de pagar ese precio.

Toda liberación implica un sacrificio, y para la historieta eso significó liberarse de su “gran y noble hermana”, aprovechando el impulso de la literatura y descartando su pesada carga en busca de los rasgos distintivos de la “agilidad” de la historieta: “Dejé todo lo que podía dibujar; todo lo que no podía ser representado gráficamente, tenía que eliminarlo. No tenía otra opción” (Imparato, 1992: 56). Es el “destino” de las adaptaciones en historieta - o historietas en general, para el caso - que sólo pueden alcanzar su agilidad mediante la restricción de lo textual, descartando la disciplina anicónica de la literatura.

De hecho, este es el quid de la adaptación de *El Informe í* de Breccia: ¿cómo visualizar lo iconoclasta? En la novela de Sábato la escritura *en sí misma* es la práctica de la obsesión: Vidal Olmos garabatea sobre lo visible - lo idiosincrásico, lo accidental, lo poético - a través de un discurso que lee simbolismos ocultos en cada detalle, revelando un literalismo intolerable.

Contra el extrañamiento de esta reducción de lo visual a la lógica de la escritura con sus leyes de linealidad alfanumérica, Breccia se deleitó en la indeterminación misteriosa de la imagen, sometiendo a la obra literaria a la austeridad extrema, reduciéndola a breves ráfagas de texto, borrando la sofistería de Vidal (y de Sábato). Su *Informe...* es una réplica irónica: es como si la adaptación de Breccia fuera un recorte donde pequeños retazos de texto son pegados sobre la imagen dominante. La explicación textual se mantiene al mínimo, al tiempo que maximiza el “efecto enigma”: las imágenes - muchas de ellas bordeando la pura abstracción - se niegan a ayudarnos a descifrar el sueño de febril de Vidal Olmos (Fig. 155).<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> “Un artista no sólo representa algo, sino que expresa al mismo tiempo una interpretación visual del mundo; cada estilo de dibujo implica, por lo tanto, una ontología visual particular.” (Lefèvre, 2012: 72). La idea de una *ontología visual* es sumamente interesante y también debatible. Sin embargo, interesa reposicionar ese concepto en este momento de la obra de Breccia en un sentido genealógico, con sus recursos plásticos abstractos que recorren toda la obra y que confluyen en este punto como fuerzas liberadas en una manera posibilitada como nunca anteriormente,

La mayor fuente de ansiedad de Vidal Olmos proviene de la idea de la desintegración total de la realidad en fragmentos sin sentido, y es propenso a episodios de disociación psicótica. Como transcribe en el informe original:

Temía que el mundo que me rodeaba pudiera empezar en cualquier momento a moverse, a deformarse, primero lenta y luego bruscamente, a disgregarse, a transformarse, a perder todo sentido [...] Sentí una especie de vértigo, perdí el sentido y me hundí en un caos, pero al fin logré salir a flote [...] y empecé a atar los trozos de la realidad que parecían querer irse a la deriva. Una especie de ancla [...] Por desgracia, el episodio volvió a repetírseme, y a veces con fuerza mayor. (Sábato, 1974: 248-249)

Al interrumpir el flujo narrativo a través de un único panel abstracto, Breccia evoca la coreografía entre la disociación y la coherencia. El cuadro amenaza la integridad del cuadro mismo, y, por extensión, de la historieta como un todo (Fig. 156). Sin embargo, los fragmentos de papel parecen converger en un punto - el “origen” (0,0) en términos cartográficos - lo que sugiere que a pesar de que el sentido podría perderse irrevocablemente, también ése es el punto desde donde un nuevo sentido podría dispararse—y así lo hace, mientras continúa la secuencia: no era más que un intervalo momentáneo, “sin sentido”. De hecho, podemos releer esta imagen abstracta – un collage - como un espacio donde el medio reflexiona sobre su propia (im)posibilidad de transmitir adecuadamente el informe de Vidal.

Así también actúa como la transformación visual de una línea en el texto de Sábato: en su interpretación, Breccia se dirige directamente al lector-espectador y da a conocer una alegoría de la lectura, el secreto - o la advertencia dantesca al entrar en la historia – que mantiene unida (y destrozando) esta adaptación: “Ahora entra. Éste es tu comienzo y tu fin”.

El panel es el *big bang* de la narración gráfica (origen) y su agujero negro (fin) al mismo tiempo, en referencia a las condiciones materiales de su posibilidad (collage, diseño de páginas, el panel: la forma de narración historietística), y al mismo tiempo la condición previa para su eventual ruina a nivel de la trama. Esta imagen “centra” la tensión entre la fuerza centrípeta, negentrópica de la narración, la lógica y la cohesión – las obsesivas construcciones hiper-lógicas de Fernando Vidal Olmos y la historia que se desarrolla - y la fuerza centrífuga, entrópica de la dispersión, la difusión, y la des-narración.

---

acaso por una percepción del fin del camino, un último testimonio de ese combate con las imágenes, las palabras y las cosas.

El collage es la técnica por excelencia para dar forma plástica al pathos entre el azar y el orden sistemático. Los collages de Breccia ponen en primer plano una dinámica similar a la de la serie de Jean Arp tituladas *Dispuestos de acuerdo a las Leyes del Azar*, en el que trozos de papel son rotos para después dejarlos caer desde una altura sobre una hoja más grande, con cada uno de los pedazos pegándose dondequiera que caigan, haciendo a la fuerza de gravedad la “autora” de la obra.

Sin embargo, la apariencia relativamente ordenada de los collages de Arp sugiere que el artista no renunció completamente al control artístico, indicado en la paradójal “ley del azar”. Esto convierte las obras en imágenes fijas de la antinomia entre la espontaneidad y la intervención consciente, entre lo *neguentrópico* como tendencia al restablecimiento del orden y el significado por sobre el no-sentido, como por ejemplo en la estructura compositiva en cuadrícula de Arp, o, de hecho, la cuadrícula de diseño de páginas de las historietas (Fig. 157).

Esto nos da una idea de cómo la adaptación visual rompe con la fuente literaria, dotando a la primera de una dinámica forma/contenido totalmente propia, ya que se basa en las limitaciones del medio historietístico - o mejor dicho, mientras empuja a estas limitaciones al (o sobre el) límite. Breccia contrarresta los silogismos artificiales y barrocos que conducen la historia de Vidal con la contingencia del dibujo y el collage: el riesgo del “signo plástico” es confrontada contra las leyes de la tipografía y el diseño discursivo.<sup>165</sup>

La abstracción obliga al lector a pensar “la pérdida de todo sentido”. Como tales, estos cortes en la producción narrativa producen “imágenes-pensamiento”: si el lector permite a estos cuadros incoados ralentizar el ritmo, hará posible el efecto del no-sentido en el proceso de lectura. Por supuesto, en el caso del collage en la historieta la plasticidad se atenúa: a través del proceso mecánico de la reproducción, la tactilidad de collage se pierde en la suavidad de la página impresa.

Sin embargo, lo que importa es que está allí como huella de la memoria, lo que demuestra la materialidad irreductible de su ser. A lo largo del *Informe...* de Breccia, los trozos de papel con

---

<sup>165</sup> Jan Baetens cita la distinción que hizo el Grupo Mu entre - y como entrelazamiento constitutivo de - “signos icónicos” y “signos plásticos”: “[...] por un lado la dimensión «icónica», que es la parte de la imagen que puede ser lexicalmente identificada y clasificada (el lado representacional de la imagen) y, por otro lado, la dimensión “plástica”, que escapa a la clasificación lexical (que es, argumentan los autores, el lado no figurativo o abstracto de la imagen, y que tiene que ver con colores, patrones, y forma)” (Baetens, 2011: p. 97). Al mismo tiempo que el panel abstracto de Breccia deja en blanco la iconicidad, pone de relieve su plasticidad, su génesis *como* imagen material.

sus infinitas tonalidades de gris compensan los inequívocos blancos y negros del conjunto numerable de palabras del texto de Sábato, impreso en tipos móviles alfanuméricos.

En general, el *Informe* de Breccia da cuenta de la amenaza de la entropía a través del collage: una precaria unidad es recreada para volver a montar los jirones de lo que alguna vez estuvo cohesionado. El collage coexiste con inquietud en el espacio del dibujo a mano, produciendo una totalidad fracturada donde las costuras de la construcción son todavía visibles, como cicatrices.

Simultáneamente, el ojo lector –mientras se mueve de izquierda a derecha, arriba y abajo - asume la fuerza de la neguentropía, mientras la arquitectura de la página restablece un equilibrio global en el ritmo pulsante que hay entre la ruina del significado y su reconstrucción, es decir, su (re) lectura. Si, como sostiene Thierry Groensteen, la puesta en página *es* el lenguaje del cómic, entonces uno puede ver a Breccia como uno de sus hablantes nativos más fluidos. “Predestinado” a articularse a sí mismo a través de este idioma, la experimentación gráfica dentro de un marco individual es contrarrestada por un diseño de página clásico y distribución de cuadros con paneles más o menos estables.

Es interesante notar que en toda la obra de Breccia hay muy poco de experimentación radical con el diseño y la arquitectura de la página: la organización del espacio gráfico nunca se vuelca en lo informe. Además, al menos en este caso, hay una cierta performance, una calidad teatral en esta tensión productiva: la ilegibilidad de la trama (en tanto que contiene esos trazos expresionistas “sin sentido” o trozos de collage) sólo puede hacerse inteligible - en su ilegibilidad, su resistencia al discurso, su afectividad - mediante la disciplina del diseño.

La estructura de la página es la condición *sine qua non* para la desestructuración: es esa “especie de ancla” haciendo la experimentación visible *como* experimentación, “como casi” (pero no totalmente) incorporándolo dentro de la semiosis de la adaptación. En consecuencia, azar (experimento) y “destino” (el lenguaje del medio) entran en una conversación interminable, efectuando una alegoría meta-narrativa que se refleja en el contenido de la fuente textual de Sábato.

El *Informe...* de Breccia es un drama que desarrolla las condiciones materiales del medio en sí mismo: disolver el panel y deformar el simple rectángulo, abandonando la geometría simple de la historietita; una alegoría de la lectura/escritura como el interminable desvío de comienzos y finales, de la interpretación y de lo que escapa a ella. Tal vez el rigor relativo de la puesta en



página sea una aproximación visual de la fe dogmática del protagonista en la construcción racional, que está condenada a colapsar dentro de su opuesto.

Sea como fuere, Breccia transformó el *Informe...* de Sábato en una ecuación que trascendió el original: al afirmar la esencia aleatoria de la materia (cortes, collage, tinta, garabatos, etc.), un meta-juego - un juego de sombras, bastante literalmente - entre el azar y el determinismo es puesto en escena. Como tal, el *Informe...* de Breccia contradice al *Informe...* de Sábato: mientras que el segundo presenta su resultado narrativo como ya determinado desde el principio (con el personaje principal demostrando una y otra vez que no existe tal cosa como la casualidad y todo tiene un significado simbólico oculto), Breccia restaura la imprevisibilidad de la materia como el “terreno” del cual emerge la “figura” de la narración.

Mientras que el texto de origen es el exorcismo de la casualidad a través de la escritura insoportablemente erudita de Vidal, las imágenes contenidas en el *Informe...* de Breccia asumen riesgos inimaginables (pero controlados). Tras esta lectura, la versión de Breccia es una obra maestra de la comedia, una parodia de la original - es una inversión de la *gravitas* de la literatura - que permite de nuevo el juego en la estructura.

El *Informe...* de Breccia contiene una secuencia que puede ser entendida como parte del “juego de laberinto”, mostrando cómo Breccia despliega materialmente la paranoia literaria construida por Sábato (Fig. 158). Una manera violentamente apropiada de describirlo es como *orificio de entrada/de salida*: es como si la página hubiera recibido un disparo. La herida infligida por Breccia sólo sirve para demostrar que siempre hemos estado en el mismo lugar, en el mismo mundo. Pero, ¿cuál es la salida del agujero y cuál es la entrada? No logramos tomar la decisión; de hecho, la figura del bucle (*loop*) es el más apropiado, ya que se hace eco de la interminable dinámica que vuelve loco a Vidal Olmos.

Al mismo tiempo, el *antimundo* (Lukavska, 1992: 50) donde Vidal Olmos vive es producto de un oficio: Breccia perfora la página y el agujero que deja es una invitación a sumergir nuestros dedos, ojos y cuerpos enteros en la oscuridad. Cuando creemos que hemos llegado al final simplemente hemos cruzado al otro lado del espejo. Pero la pregunta sigue siendo: ¿cuándo y por dónde entramos? ¿Fue al comienzo de la historia, desde la primera página? Pero si esto es un bucle - un *ouroboros* narrativo - entonces no podemos saber “dónde” realmente estamos más que en el *medio* de las cosas. Al igual que las pesadillas de Vidal Olmos,

todo está a punto de derrumbarse en el caos: en última instancia, después de traspasado ciertos límites, la posibilidad misma de contar historias está en duda.

Esto nos lleva de nuevo a la política de adaptación de Breccia. La literatura es la ocasión de doblar los límites del medio de la historieta. La literatura no es sino el medio para interrogar las posibilidades (anti)narrativas de la historieta, parodiando al mismo tiempo las limitaciones anicónicas de la textualidad. Aquello que Breccia decía sobre el estilo se aplica igualmente a la práctica de la adaptación.

Breccia se niega a “parecerse a sí mismo”: es decir, cada obra - especialmente las adaptaciones - requieren un *modus operandi* que es materialmente adecuado a su narración. De hecho, podríamos reformularlo más radicalmente: la versión de Sábato del *Informe sobre ciegos* no “se parece” a la versión de Breccia. Si hay semejanza, no es “intencional”, es sólo el efecto del azar, del juego. Inmerso en el laberinto, debemos jugar nuestro papel y seguir las pistas que se suman a la complejidad del enigma: ¿Estamos siguiendo las huellas de Breccia, o son sólo las nuestras, como si todo estuviera todavía a punto de empezar, o terminar?

## Conclusiones: La lógica del tripero

“La Gota” inició una trayectoria para Breccia, la cual permitió abrir su obra a otras posibilidades, recorrer otros caminos, adquirir nuevos significados. Aquel prólogo de 1958 era un reconocimiento a la capacidad de Breccia para resolver el acertijo de Pratt, su esfinge. Y sucedió sin que Breccia lo supiera hasta algún tiempo más tarde, al poder retroceder en el tiempo y dar cuenta que había allí un recorrido. Pero entonces algo más había comenzado: el des-aprendizaje de un *marco mental previo* que servía al trabajo por encargo, a la maquinaria industrial. Y también la adopción de una nueva forma de hacer las cosas: para uno mismo, primero; para la industria editorial, después.

También se produjo un cambio de status en la historieta que permitió apreciar y buscar en el viejo material de Breccia a ese artista que de pronto pasó a colocarse en el centro, venido del sur de otro mundo, como si hubiera aparecido de la nada. Breccia produjo una ruptura desde su propia obra que se tradujo hacia afuera como en una *nueva manera de mirar*, buscando continuidades y encontrándolas a menudo, pero desde esa *discontinuidad* con la que Masotta había pensado al pop, a la historia del arte y por qué no, a la Historia en general. Debemos agregarle a esto la cuestión de cierto armado industrial, fordista, relacionado con una estética y con una posibilidad real del trabajo en esos términos, y no por fuera de ellos.

Este volver de la historieta se produjo en los términos del nuevo modelo de intercambio desigual entre las editoriales europeas y los trabajadores locales. La brecha nunca pudo ser subsanada: la paga era medianamente buena pero injusta teniendo en cuenta las regalías nunca cobradas, los derechos de reproducción tácitos, los originales perdidos. Europa encontró una matriz donde abaratar costos por una calidad superior, asegurándose un flujo de mercancía constante, regulado, y con saldo positivo para las ventas del mercado editorial.

Pero ¿era solamente un caso de explotación transnacionalizada? ¿Qué sucedía con lo político, con lo ideológico sin que tengamos que reducir todo esto a una mera ecuación mercantil? ¿Y qué papel le correspondió a Breccia en ese nuevo marco de producción? De alguna manera, esa disyunción entre la realidad político-social y el entretenimiento, que parecía más clara en la producción historietística hasta mediados de la década de los '60, comenzó a hacerse más cerrada hasta llegar a un punto de confluencia.

Los '70, en todo caso, condensaron lo ocurrido en la década anterior y permitieron una pasaje hacia otra forma de contar que no podía – y no quería – desentenderse de la realidad

inmediata, sumida en la oscuridad dictatorial y en las miserias del trabajo, pero también en el reconocimiento, el re-descubrimiento y la comunión de los iguales: los autores de historieta. Breccia marcó, entonces, una brújula ética errática, de una gran capacidad innovadora, como un cuerpo cuya órbita excéntrica giraba intersectando las distintas trayectorias que encontraba a su paso, sin por eso renunciar a su traslado particular, y a su vez sin poder romper el circuito.

Comenzó a solidificarse el aspecto de “artista maldito” (Vazquez, 2010), sin dudas una imagen que se fue construyendo en el tiempo, y que el mismo Breccia alimentó con sus declaraciones que iban a contrapelo de lo que el sentido común de un dibujante de historietas – incluso de un “maestro” premiado – debía decir. Fue en ese contexto en el que Breccia pasó a insertarse como un referente y al mismo tiempo como un enigma. Si nos atenemos a su producción desde *El Eternauta* en adelante, veremos que Breccia introdujo el problema de lo *irrepresentable* que se planteaba en el arte y en los lenguajes de la cultura de masas, problema que había obligado a cuestionar cómo poder siquiera empezar a tratar la cuestión sin caer en la banalización o en la misma nada. Ese sólo movimiento que arrastraba tras de sí una tempestad, puso a prueba la capacidad de la puesta en página para sostener semejante experimento.

Cuando Breccia volvía alternativa y simultáneamente al campo de lo figurativo, la tensión no sólo decrecía sino que aumentaba. Esa experimentación ligada a inquietudes técnicas y estéticas, en relación a la pintura y la literatura – las hermanas mayores y legítimas herederas de la “alta cultura” -, eventualmente se volvió vehículo de compromiso ideológico y dispositivo alternativamente irónico, alegórico y metafórico para trasladar y llevar a una masa de lectores ciertos códigos a ser develados que, incluso cuando no fuera una operación del todo deliberada o consciente, por la fuerza misma de un contexto dictatorial represivo y censor se promovía una búsqueda de significados ocultos entre las viñetas.

En esto tuvieron parte clave las experiencias de Breccia a partir de su reivindicación europea y la posibilidad de tomar riesgos en su trabajo, como también los guionistas que trabajaron con él después de Oesterheld, principalmente Trillo, Saccomanno y Sasturain. No es coincidencia que ese compromiso con la realidad inmediata y las tragedias históricas y sociales recientes hayan tenido como colaboradores en su definición a guionistas provenientes en general del periodismo y la literatura, pertenecientes a una generación más joven.

Las experiencias con la militancia y las ideas políticas de esa generación de jóvenes entre fines de los ‘60 y principios de los ‘70 habían renovado y resignificado las lecturas de juventud, y

finalmente sus intervenciones directas renovaron aspectos del medio historietístico que tuvo la extraña ventaja de pasar desapercibido para las autoridades. Si los guionistas proponían maneras y tópicos para contar aquello que no podía mencionarse explícitamente, Breccia aportó su renovación del lenguaje y sus particulares aproximaciones a los objetos literarios y artísticos.

Dichos cruces entre la plástica y la literatura – y en menor medida, el cine -, desafiaban no sólo *desde* la historieta, sino a la historieta misma como lenguaje. La reivindicación que hemos mencionado anteriormente no era condescendiente sino destructiva: Breccia se proponía llevar los límites a tal punto que amenazaba con poner en riesgo su propia obra, volviendo a la historieta un objeto hermético e ilegible.

Cabe preguntarse si aquello podía ser masivo: no había público en el ámbito local; había público en el ámbito europeo pero sostenido desde el proceso de fragmentación y de los mercados de la industria cultural. Esta ambivalencia terminaba por depositarse en las historietas hechas de un lado del Atlántico y publicadas en general y en primer lugar en el otro. El flujo de la mercancía también traficaba mensajes y angustias, percepciones de lo cotidiano que eran trasvasadas entre las diferentes realidades, comunicando a ambos mundos y transformando los mensajes en ese contacto a menudo insospechado.

Breccia se instaló como un referente clave, pero no como un modelo a seguir, porque lo cierto es que hizo todo lo posible para no poder ser imitado estilísticamente, siendo que para llevar a cabo su operación autoral hubo de renunciar al estilo como concepto totalizador. En todo caso, produjo un punto de fuga hacia dentro mismo del lenguaje y el medio, que debía así superar su incomodidad para aceptar y reproducir esa labor – y si se negara a hacerlo, se estaría negando a sí mismo, al menos como espacio de experimentación vanguardista -. Este es el aprieto en el que Breccia se puso a sí mismo y que trasladó a todo lo que lo rodeaba, aquello que le había otorgado un lugar de preeminencia autoral y ahora debía hacerse cargo de sus consecuencias:

Mientras que los tradicionalistas deploran su ocaso porque por su medio defienden los bienes que se han convertido en convencionales, el estilo individual adquiere en las obras más evolucionadas, en las que por así decir supone un fraude de sus necesidades constructivas, el carácter de lo contaminado, de lo truncado, al menos del compromiso. No es ésta la última razón por que la producción artística más de vanguardia se orienta menos hacia la originalidad de las obras individuales que hacia la producción de nuevos tipos. En el descubrimiento de estos tipos el concepto de originalidad empieza a modificarse sin que por ello desaparezca. (Adorno, 1984: 228)

Ese devenir vanguardista desde ya no duró para siempre, y muchas de esas obras han sido parcialmente olvidadas. Sin embargo, Breccia reaparece ante nosotros una vez más, a través de las décadas, habiendo establecido un parámetro posible desde el cual leer la historia de la historieta: aquellos casos cuya excepcionalidad consistió en devolverle al lenguaje historietístico su factor constitutivo sublimado por la industria, los estilos, los géneros; la posibilidad de subvertirse a sí mismo, trasladando esa posibilidad hacia el campo de los otros lenguajes que pueden ser revisados bajo esta perspectiva.

La historieta entendida de esta manera serviría como herramienta para complejizar y contribuir también a las producciones de la cultura masiva en su relación simbiótica con el arte y los otros lenguajes de la Modernidad de masas. La herencia de Breccia sería una ética de la producción que podríamos sintetizar en la mancha y el tajo: la primera nos obliga a adentrarnos en las penumbras de lo desconocido, alejándonos de lo familiar, más allá de la frontera; el segundo nos muestra la posibilidad del infinito en el lugar menos pensado, la chatura de la página.

Oscar Steimberg colocaba a las primeras *comic strips* como existiendo desde un principio en una dimensión que amenazaba con romper el orden del texto y el contexto periodístico, el cual finalmente logró naturalizar esa potencia pero sólo parcialmente, pues fue necesario la invención del *comic-book* y del álbum para poder seguir redistribuyendo mercantilmente la potencia de ese lenguaje sin entorpecer la tarea del relato informativo. Era, sin dudas, un lenguaje con una estética bastante salvaje, incluso *deliberadamente* salvaje (por eso debía ser esquematizada dentro de géneros); expansiva (por eso debía ser colocada en un formato que la constriñera); desbordante (por eso debían sumarse los dos factores anteriores y, además, apelar eventualmente a un “realismo” que sublimara sus excesos).

La historieta en los diarios era y no era parte de ese contexto, porque era lo único que probablemente pudiera retener – aunque fuera potencialmente – la capacidad de señalar hacia un afuera, es decir, utilizar esa cualidad de autorreferencialidad como artificio y trasladarla al nivel del relato objetivo que se arriesgaba a ser también desenmascarado como falsamente transparente. Así, se relativizaría la dimensión conservadora – incluso reaccionaria - del discurso inherente a todas las historietas (en todo caso serían los canales por los que llegan esas historietas y no las historietas en sí mismas las que contribuirían a ese aspecto); resaltando la capacidad constitutiva del lenguaje historietístico de subvertir discursos, otorgado por esa dimensión híbrida

donde los elementos textuales e icónicos no pueden ser reducidos los unos a los otros, donde a algo deben renunciar en esa fricción, y es desde ese mismo conflicto que se consigue una dinámica tan efectiva como impensada.

La “excepcionalidad” brecciana consistiría, entonces, en haberle brindado – o restaurado, como notaba anteriormente Saccomanno – el “aura plástica” o “artística” a la historieta, reformulando aquello que era para un público infantil y que mantenía su “aura nostálgica”, ahora dirigido a un público adulto al cual se le ofrecía la posibilidad de mantener la comunicación en términos vanguardistas y experimentales que acaso ese mismo lector no pudiera apreciar en otros circuitos...o tal vez sí. He aquí un punto clave en estas cuestiones: el desplazamiento de la idea de un público que se abandona como sujeto central del análisis por el de un autor/artista que define a su público desde su desafío creativo, y cuyas decisiones y habilidades personales explicarían esa posibilidad excepcional.

A su vez, se verifica aquello señalado por Berone (2011); es decir, la pericia artística depende en última instancia de lograr una comunicación con un público masivo y anónimo. El trasfondo de la cuestión sería: mientras que el arte se ha vuelto demasiado complaciente, hermético y elitista, la historieta en manos de alguien como Breccia consigue aunar arte y vida, el sempiterno objetivo de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Breccia, por otra parte, debía elegir estrategias para llevar el relato de manera tal que su codificación fuera posible pero no inmediata ni masiva. Foucault reflexionaba sobre la cuestión autoral invirtiendo el orden de la lógica sobre la que hablaba Berone:

[...] el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción. Si estamos acostumbrados a presentar al autor como genio, como surgimiento perpetuo de novedad, es porque en realidad lo hacemos funcionar de un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido. (Foucault, 1999: 350-351)

La constitución de esa figura implicaba claramente una operación ideológica, una disputa de sentido en ese campo que había pasado por los análisis semióticos, las lecturas marxistas, y ahora la sociología de la cultura popular que reivindicaba esa posición para creadores que hasta

ese momento o bien no la habían obtenido, o bien lo habían hecho desde lugares no legitimados y por lo tanto, discutidos y rechazados.

El inconveniente es que muchas de las cuestiones que aparecen en las historietas de Breccia no llegan a ser explicadas por esta perspectiva, y esa “invisibilización” de la tarea gráfica suele ser la reproducida por los exégetas que además han sido sus guionistas. Así, Oesterheld atribuía al ego del dibujante las omisiones del papel del guionista en la creación; Trillo reducía lo inexplicable a “extravagancias”; Sasturain ha sido en general reacio a aceptar interpretaciones demasiado complejas para las elecciones de Breccia insistiendo en su carácter apolítico y muchas veces, espontáneo. Adorno definía esto como algo propio de la tarea artística, un “momento ajeno al yo”:

Ninguna obra de arte es sólo lo que quiere, pero ninguna existe sin querer ser algo. Esto las aproxima bastante a lo espontáneo aunque lo espontáneo implique algo de azaroso. La espontaneidad se manifiesta ante todo en la concepción de la obra, es decir, en la conformación visible de ella misma. No se trata de una categoría cerrada: se modifica mucho en la autorrealización de la obra. Casi se puede llamar el sello de la objetivación al hecho de que la concepción se modifica bajo la presión de la lógica inmanente. Este momento ajeno al yo, contrario a la supuesta voluntad artística, les es conocido, algunas veces no sin cierta repulsión, a los artistas y a los teóricos [...] El momento de lo ajeno al yo, que procede de la presión de la cosa, es el signo de lo que se significa con el término de lo “genial” [...] El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos; es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico. (Adorno, 1984: 224-225)

Es desde este planteo que la hipótesis inicial sobre cómo Breccia habría superado el género poniendo en primer plano la técnica, la construcción material de un relato, adquiere un sentido histórico y ético: el asumir riesgos desde una posición que pareciera, en principio, exigir la sumisión de toda creatividad como principio de estabilidad laboral reproductiva. Ya no se trataría, a partir de Breccia y de otros, de *reproducir* sino de producir discursos al interior de esos mismos circuitos y canales los cuales en su mayoría seguían estando por fuera del control de los artistas, pero que a su vez no podían controlar enteramente lo que esos artistas producían. En este juego en tablas, pospuesto indefinidamente, hubo momentos donde la experimentación se impuso a la mercantilización, y otros donde la mercantilización retomó el control de los esquemas e impuso sus prioridades económico-reproductivas.



¿Para quién producir, y cómo, y por qué? Se encuentra entonces aquel quiebre fundamental bajo el dilema: si no se ganaba más dinero – y las concesiones en la historieta están atadas en general a una directiva editorial que promete una remuneración en un campo donde el salario no suele ser ni fijo ni estable – entonces para qué seguir con esa auto-constricción si de todas formas la retribución monetaria estaba negada de antemano.

Las tripas se convierten en metáfora literal del devenir de esa tarea automática, rutinaria, delegatoria de lo producido como sacrificio a la maquinaria que todo lo lleva y lo trae; es una *actitud vital*. Se trata de entender la vida no bajo los términos del mundo laboral - donde inevitablemente quedará atada a una supervivencia retribuida salarialmente, un impuesto a la existencia -, sino a una práctica – un *ethos* - cuya vitalidad consiste en reivindicarse a sí mismo en su singularidad:

Primero fue en la tripería. Yo mojaba la pared, que era de portland liso, y con tiza hacía todos los días una caricatura, un dibujo político referente a la Guerra Civil Española, a las últimas noticias. Hacía como una especie de caricatura política, sólo para mi gusto ¿eh? [...] Con la tiza de escuela y la pared mojada. Eso quedaba agarrado muy bien y se mantenía. Después se secaba la pared y se secaba la tiza. (Sasturain, 2013: 203)

La productividad le da paso a la producción como ascesis, como liberación de las cargas que imponen su peso sobre esa sustancia primordial que late, siempre subyacente, determinada por las experiencias de vida y éstas, a su vez, por la historia y los cruces con esas otras vidas también históricamente determinadas. Es entre las grietas y las fisuras de ese edificio por donde la sustancia se filtra, y montada inevitablemente en la cadena del engranaje que, al no poder detenerse, la hace fluir. Y en su fluir, llega a través del tiempo y los formatos – su espacio – transformada en otra cosa que le permite revelarnos su potencia de sí, la que siempre estuvo ahí y que al mismo tiempo sólo logra concretarse cuando es descubierta y asentada desde una forma de leer.

Lecturas que se contagian en el tiempo, cuya herencia gana impulso en esos trayectos y transforman la obra. La sustancia es siempre material: desde una oscura revista infantil hasta un álbum de lujo; desde un *fanzine* de triperos socialistas hasta el libro con identidad autoral. Esa sustancia, al escapar por la fisura, corroe la superficie por la que fluye. Y donde algunos sólo ven las manchas, otros ven las marcas de alguien que ha pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2002). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Nacional, Madrid, pp. 119-162. Traducción de H. A. Murena.

ADORNO, Theodor W. (1984). *Teoría estética*, Hyspamerica, Madrid. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez.

BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Buenos Aires. Traducción de C. Fernández Medrano.

BAUR, Sergio *et. al.* (2012). *Claridad. La vanguardia en lucha*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (1998). “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, pp. 167-173. Traducción de Jesús Aguirre.

BENJAMIN, Walter (2009). *Estética y Política*, Las Cuarenta, Buenos Aires. Traducción de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava.

BERGER, Peter (1999). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Editorial Kairós, Barcelona.

BERGSON, Henri (2003). *La Risa*, Losada, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (1972). “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en SAZBÓN, José (dir.), *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 43-80. Traducción de Violeta Guyot.

BROWN, Roger L. (1972). “La creación en la cultura de masas”, en SAZBÓN, José (dir.), *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 81-102. Traducción de Jorge Giacobbe.

BÜRGER, Peter (2010 [1974]). *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires. Traducción de Tomás Joaquín Bartoletti.

CASULLO, Nicolás (2007). *Las cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

CORREAS, Carlos (2007). *La Operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*, Interzona, Buenos Aires.

DANTO, Arthur C. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires. Traducción de Elena Neerman.

EISENSTEIN, Sergei (2010). *El sentido del cine*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires. Traducción de Norah Lacoste.

FOUCAULT, Michel (1999). “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen 1*, Paidós, Barcelona, pp. 329-360. Traducción de Miguel Morey.

FOUCAULT, Michel (2002). *Esto no es una pipa y otros textos*, Editorial Nacional, Madrid. Traducción de Francisco Monge.

GETINO, Octavio (1995). *Las industriales culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

GIUNTA, Andrea (2008 [2001]). *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

GOCIOL, Judith (coord.) (2001). *Un golpe a los libros (1976-1983)*, Producción de la Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires.

GREENBERG, Clement (1979). “Vanguardia y Kitsch”, *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp. 12-27. Traducción de Justo G. Beramendi.

HERRERA, María José (1999). “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 119-173.

HUYSEN, Andreas (2000). “Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno”, *New German Critique* N.º 81 (otoño de 2000), New German Critique, Department of German Studies, Cornell University, New York.

HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires. Traducción de Pablo Gianera.

KANT, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*, Editorial Espasa Calpe, Madrid. Traducción de Manuel García Morente.

LONGONI, Ana (2004). “Oscar Masotta: Vanguardia y Revolución en los sesenta”, estudio preliminar a MASOTTA, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, pp. 9-105.

LONGONI, Ana (2005). *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta*, ponencia presentada en las Séptimas Jornadas de Artes y Medios Digitales, Córdoba, Argentina, del 18 al 20 de agosto de 2005. Enlace: <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2010). *F g n " F k " V g n n c " c n " ñ V w e w o " P artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires.

LUKAVSKA, Eva (1992). “Esquemas, mitos y símbolos en el «Informe sobre ciegos» de Ernesto Sábato”, *Études Romanes de Brno* Vol. 22, Facultad de Artes, Universidad de Masaryk, Brno, pp. 47-56.

MARTÍNEZ SOBRADO, Ethel (comp., 1999). *Lucio Fontana, profeta del espacio*, Museo Juan B. Castagnino-Rosario/Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

MASOTTA, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires.

MASOTTA, Oscar (2010). *Conciencia y Estructura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

MICHAEL, Joachim y SCHÄFFAUER, Markus K. (2003). “Géneros entre medios y memoria. Pasajes cronotópicos”, *Figuraciones*, N° 1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.

PACHECO, Marcelo *et. al.* (2014). *Antonio Berni: Juanito y Ramona*, MALBA-Fundación Constantini, Buenos Aires.

PASTORIZA, Lila (2015). “Hablemos sobre la memoria”, *Haroldo. Diálogo con el pasado y con el presente*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires. Ponencia presentada originalmente en el VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria (13, 14 y 15 de octubre de 2008), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, bajo el título “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”. Enlace web: <http://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=23>

POE, Edgar A. (2002). *Cuentos*, Alianza Editorial, Madrid. Traducción de Julio Cortázar.

RIVERA, Jorge B. (1981). “Apogeo y crisis de la industria del libro. 1955-1970”, *Capítulo 99. La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

SÁBATO, Ernesto R (1974). *Sobre Héroes y Tumbas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

SAÍTTA, Sylvia (2007). “El *Martín Fierro* de Carlos Alonso”. *Carlos Alonso ilustrador*, Fundación Alon, Buenos Aires, pp. 45-48.

SCHOLES, Robert (2006). *Paradoxy of Modernism*. Yale University Press, U.S.A.

SIGAL, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur Editores, Buenos Aires.

STEIMBERG, Oscar (2013b). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (2013 [1991]). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

USUBIAGA, Viviana (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires.

VARELA, Mirta (2005). "Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura", en ROMMENS, Aarnoud (dir), *Camouflage Comics*. Enlace directo: [pdf/02\\_varela\\_es.pdf](http://pdf/02_varela_es.pdf)

## **BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE HISTORIETA**

BAETENS, Jan (1996). "Sur la graphiation. Un lecture de *Traces en cases*", *Recherches en communication* n° 5, Université Catholique de Louvain, Louvain, pp. 223-235. Enlace directo: <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/1251/1101>

BAETENS, Jan (2011). "Abstraction in Comics", *SubStance*, Vol. 40, N° 1, pp. 94-113.

BEATY, Bart (2012). *Comics versus Art*, University of Toronto Press, U.S.A.

BERONE, Lucas Rafael (2001). "El Sherlock Time de Oesterheld y Breccia. Acerca de la presencia del "género literario" en un formato massmediático", *Escribas*. Revista de la Escuela de Letras, n° 1 (noviembre de 2001), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Versión digital: [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/04/berone\\_sherlock-time.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/04/berone_sherlock-time.pdf)

BERONE, Lucas Rafael (2008). "La memoria y la ficción en el mercado. Notas sobre *Mort Cinder*, de Oesterheld y Breccia", *Árbol de Jítara* Nro. 1, abril de 2008, Córdoba. Versión digital: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/03/eldiscursosobrelahistorietaponencia-berone.pdf>

BERONE, Lucas (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la ò q r g t c e k » p " O c u q v v c ö " ç*, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

BERONE, Lucas (2013). "Fierro versus Skorpio en los años ochenta: la historieta contemporánea en cuatro dimensiones", en GAGO, Sebastián, LOMSACOV, Iván y VON SPRECHER, Roberto (eds., 2013). *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, Córdoba, pp. 13-27.

BIRMAJER, Marcelo (1988). *Historieta: La imaginación al cuadrado*, Ediciones Dialéctica, Buenos Aires.

BRÓCCOLI, Alberto y TRILLO, Carlos (1971). *Las historietas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

CARABALLO, Laura (2012). "William Wilson *inadaptado*: lectura y encarnación por Breccia-Saccomano", en BERONE, Lucas y REGGIANI, Federico (eds.) *Creencias bien fundadas: Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al*

*kirchnerismo*, Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 108-119.

CARABALLO, Laura (2013). “Informe sobre ciegos de Alberto Breccia: la puesta en imágenes de la incertidumbre”, en GAGO, Sebastián, LOMSACOV, Iván y VON SPRECHER, Roberto (eds., 2013). *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, Córdoba, pp. 130-143.

CARRIER, David (2000). *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

DE SANTIS, Pablo (1992). *Historieta y política en los 80. La Argentina ilustrada*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires.

DE SANTIS, Pablo (1998). *La historieta en la edad de la razón*, Paidós, Buenos Aires.

ECO, Umberto (1985). *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, Barcelona.

ECO, Umberto (2004). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen y Tusquets Editores, Barcelona. Traducción de Andrés Boglar.

FELLINGER, Christian (2011). *Alberto Breccia. La pulsión de un ideario*, tesis doctoral dirigida por Carmen Grau, codirigida por Carolina Maestro Grau, Departamento de Pintura, Universidad Politécnica de Valencia, España.

GIBBONS, Christina T. y VARNUM, Robin (eds., 2001). *The language of comics. Word and Image*, University Press of Mississippi, Jackson (MS).

GROENSTEEN, Thierry (2000). “Why are comics still in the search for cultural legitimization?”, en CHRISTIANSEN, Hans-Christian y MAGNUSSEN, Anne (editores), *Comics and Culture*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.

GROENSTEEN, Thierry (2007). *The system of comics*, University Press of Mississippi, Mississippi. Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen.

GUBERN, Román (1972). *El lenguaje de los comics*, Ediciones Península, Barcelona.

LEFÈVRE, Pascal (2012). “Visual storytelling in *Lone Wolf and Cub*”, en DUNCAN, Randy y SMITH, Matthew J. (eds.). *Critical approaches to comics. Theories and methods*, Routledge, New York, pp. 71-83.

LIPSZYC, David y MASOTTA, Oscar (1968). *La Historieta Mundial*, catálogo de la 1.ª Bienal Mundial de la Historieta, Escuela Panamericana de Artes e Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

MARCELÉ, Philippe (2007). “Alberto Breccia, «l’humoriste sanglant»”, *Poétiques de la Bande Dessinée*, MEI N, 26, L’Harmattan, Paris, pp. 171-182.

MARTÍNEZ, Luciana (2009). “En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia”, *Revista Extravíos* N,4, Universitat de València. Enlace directo: <http://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2255>

MASOTTA, Oscar (1970). *La Historieta en el Mundo Moderno*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

McCLOUD, Scott (2007). *Entender el cómic. El arte invisible*, Astiberri, Bilbao. Traducción de Enrique Sánchez Abulí.

MOLOTIU, Andrei (2012). “Sequential dynamism and iconostasis in abstract comics and in Steve Ditko’s *Amazing Spider-Man*”, en DUNCAN, Randy y SMITH, Matthew J. (eds.). *Critical approaches to comics. Theories and methods*, Routledge, New York, pp. 84-100.

REGGIANI, Federico (2005). “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, en ROMMENS, Aarnoud (dir), *Camouflage Comics*. Enlace directo: [http://www.camouflagecomics.com/pdf/06\\_reggiani\\_es.pdf](http://www.camouflagecomics.com/pdf/06_reggiani_es.pdf)

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

ROMMENS, Aarnoud (2005). “Memory in Camouflage: Alberto Breccia and Guillermo Saccomanno’s «WilliamWilson» as Catalyst for Memory”, *Poetics Today* N,26, verano de 2005, Duke University Press, Durham, 305-347.

ROMMENS, Aarnoud (2008). “Buscavidas and the «terror of the uncertain sign»”, *Art & fact: Revue des historiens de l’art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l’Université de Liège* N,27, Liège, pp. 70-74.

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

SASTURAIN, Juan (1995). *El domicilio de la aventura*, Colihue, Buenos Aires.

SASTURAIN, Juan (en colaboración con Gustavo Ferrari y Martín Buscaglia, 2013). *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*, Colihue, Buenos Aires.

SCOLARI, Carlos A. (1999). *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, Colihue, Buenos Aires.

STEIMBERG, Oscar (2013a). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

TURNES, Pablo (2011a), “Thierry Groensteen: la lógica de la historieta”, en *Teorías sobre la historieta*, Federico Reggiani y Roberto Von Sprecher (eds.), Escuela de Ciencias de la

Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 112-119.

TURNES, Pablo (2011b). *Viñetas Subversivas. La experiencia estética de la historieta en Alack Sinner (1975 ó 1986) de José Muñoz y Carlos Sampayo*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM), diciembre de 2011. Inédita.

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

## **ENTREVISTAS y TESTIMONIOS**

BRECCIA, Alberto (1975). Entrevista a Alberto Breccia y Guillermo Mordillo, *Sancho* N.º 1, abril de 1975, Julio Vivas Editor, Buenos Aires.

FERREIRO, Andrés, FORMOSA, Mario, GARCÍA, Fernando, OSTUNI, Hernán y RODRÍGUEZ van ROUSSELT (2005). *Oesterheld en primera persona*, Ediciones La Bañadera el Cómic, Santa Magdalena, Pcia. de Buenos Aires.

GARCÍA, Luis, GIMÉNEZ, Carlos y MARTÍN, Antonio (1973). “Un autor de hoy: Alberto Breccia”, entrevista practicada a Alberto Breccia en mayo de 1973, *Bang!* N.º 10, Martín Editor, Madrid, pp. 4-7.

GARCÍA, Luis, GIMÉNEZ, Carlos y MARTÍN, Antonio (1973). “Breccia o el profesional”, entrevista practicada Alberto Breccia mayo de 1973, *Bang!* N.º 11, Martín Editor, Madrid, pp. 55-56.

IMPARATO, Latino (1992). *Ombres et lumières: conversation avec Latino Imparato*, Vertige Graphic, Paris.

MUÑOZ, José (2009). Entrevista realizada por Lucas Nine, *Revista Sacapuntas* N.º 20, junio de 2009, publicación digital mensual de la Asociación de Dibujantes de Argentina (ADA). Versión digital: <http://www.a-d-a.com.ar/descargas/sacapuntas020.pdf>

## **ENTREVISTAS REALIZADAS POR EL AUTOR:**

- Entrevista a Cristina Breccia (01/09/2012)
- Entrevista a Enrique Breccia realizada (entre el 28/04/2014 y el 25/05/2014)
- Entrevista a Patricia Breccia (06/09/2012)
- Entrevista a Javier Doeyo (19/07/2013)



- Entrevista a los miembros de El Tripero (Julián D'Angiolillo, Lautaro Fiszman, Ezequiel García, Daniela Kantor, María Delia Lozupone, Christian Montenegro) (05/07/2013)
- Entrevista a Carlos Garaycochea (17/07/2013)
- Entrevista a Horacio Lalia (02/05/2014)
- Entrevista a Domingo Mandrafina (12/04/2013)
- Entrevista a José Muñoz (10/12/2012)
- Entrevista a Carlos Nine (04/03/2013)
- Entrevista a Yoel Novoa (30/07/2014)
- Entrevista a Marcelo Schapces (12/07/2013)

#### **ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS:**

SACCOMANNO, Guillermo (2013). "El abrigo de la memoria", suplemento *Radar*, *Página/12* (1 de septiembre de 2013), Editorial Las Doce, Buenos Aires.

SASTURAIN, Juan (1986). "Un género a cuadros. Sobre la historieta", *Crisis* N.º44, julio de 1986, Buenos Aires, p. 57.

STEIMBERG, Oscar (1986). "La cultura de la transposición", *Crisis* N.º46, septiembre de 1986, Buenos Aires, p. 66.

#### **OBRAS SELECCIONADAS:**

BRECCIA, Alberto (1978), *Breccia Negro*, Editorial Record, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto (1993). *F t c e w n c . " F t c e l e s H u m a n o s A s s o c i e s , P a r í s . j í*

BRECCIA, Alberto (1994), *Archivos Negros N.º1: Alberto Breccia*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto (2003) *Sueños Pesados*, Ediciones Sinsentido, Barcelona.

BRECCIA, Alberto (2004). *José Hernández: Martín fierro ilustrado por Alberto Breccia*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto (2006), *Breccia Negro Versión 2.0*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto (2007). *Informe sobre ciegos y otras historias*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto (2011). *Edgard A. Poe. El Gato Negro y otras historias*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto et al. (1985). *Los derechos humanos*, Ikusager, Vitoria.

BRECCIA, Alberto y ALBIAC, Carlos (1992). *El Dorado. El delirio de Lope de Aguirre*, Editorial Planeta-De Agostini y Sociedad Estatal Quinto Centenario, Barcelona.

BRECCIA, Alberto y BENAVENTO, Gaspar L. (1959). *Albricias*, Editorial Codex, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y BENAVENTO, Gaspar L. (1962). *Martín Pescador*, Editorial Codex, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto, BERNABÓ, Roberto y ESPECHE LAVIÉ, Héctor (1966). *Historia Gráfica de la República Argentina*, Instituto Gráfico Didáctico, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y BUSCAGLIA, Norberto (2007). *Los Mitos de Cthulhu*, Doedytores/Deux, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto, BRECCIA, Cristina, BERNINZONI, Héctor y MURRAY, Luis A. (1970). *Vida y obra de Eva Perón*, Héctor A. Marafoschi Editor, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y NOVOA, Joel (1995). *Epístola Vampírica*, Al Filo Ediciones, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto, BRECCIA, Enrique y OESTERHELD, Héctor G. (2007). *Evita/El Che*, Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta N.º 15, Clarín, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (1982). *El Eternauta*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (1997). *El Eternauta y otras historias*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (2002). *Evita, vida y obra de Eva Perón*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (2002). *El Otro Ernie Pike*, Ancares Editora, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto, BRECCIA, Enrique y OESTERHELD, Héctor G. (2002). *Platos voladores al ataque!!*, Ancares Editora, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (2007). *Mort Cinder*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (2009). *La vida del Che*, Doedytores, Buenos Aires

BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor G. (2012). *Sherlock Time*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

BRECCIA y SASTURAIN, Juan, (1993). *Versiones*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA y SASTURAIN, Juan, (2006) *Perramus. Diente por diente*, Ediciones De La Flor, Buenos Aires.

BRECCIA y SASTURAIN, Juan, (2013) *Perramus. El Piloto del Olvido/El alma de la ciudad*, Ediciones De La Flor, Buenos Aires.

BRECCIA y SASTURAIN, Juan, (2014) *Perramus. La isla del guano*, Ediciones De La Flor, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos (1994). *Buscavidas*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos (2003). *Viajero de gris*, SCN Editor, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos (2004). *Un tal Daneri*, Doedytores, Buenos Aires.

BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos (2013). *J c d ¶ c " q v lado 'bsaurp de ilos cuéntos infantiles*, Doedytores, Buenos Aires.

BROCAL REMOHI, Jaime y SEGURA, Antonio (1992). *El otro Necronomicon*, Toutain Editor, Barcelona.

PIGLIA, Ricardo *et. al.* (1993). *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

SALINAS, José Luis (1976). *Hernán el corsario*, Editorial Record, Buenos Aires.

#### **PUBLICACIONES CONSULTADAS:**

Revista *Alter Alter* Año 9 N,4, abril de 1982, Milano Libri Edizioni, Milán.

Revista BLUE JEANS, Ataulfo García Asenjo (dir.), N,15 (1977), Editorial Nueva Frontera, Madrid.

Revista CRISIS, Vicente Zito Lema (dir.), Nros. 42, 43, 44 y 46 (mayo, junio, julio y septiembre de 1986), Crisis, Buenos Aires.

Revista DIBUJANTES, Osvaldo Laino y Carlos A. Martínez (dirs.), Año I N,7 (junio de 1954); Año II N,12 (abril de 1955); Año II N,13 (mayo de 1955); Año III N,16 (octubre de 1955); Año VII N,31 (junio de 1961), Martínez Peyrou Producciones.

Revista FIERRO, N.º 2 (octubre de 1984); Nros. 11 al 18 (julio de 1985 a febrero de 1986); N.º 40 (diciembre de 1987), Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

Revista GENTE, Carlos Fontanarrosa (dir.), Nros. 200-217 (22/05/1969 al 18/09/1969), Editorial Atlántida.

Revista *Ilustración + Comix Internacional* Nros. 45 al 49 (octubre de 1984 a febrero de 1985); 50 al 57 (marzo a octubre de 1985) y 62 al 69 (marzo a octubre de 1986), Toutain Editor, Barcelona.

Revista MENGANO, Carlos Marcucci (dir.), N.º 5 octubre de 1974, Julio Korn Editores, Buenos Aires.

Revista MISTERIX, Francisco Romay (ed.), Año XV, N.º 716 (3/08/1962), N.º 717 (10/08/1962), N.º 737 (28/12/1962); Año XVI N.º 740 (18/01/1963), N.º 741 (25/01/1963), N.º 742 (15/02/1963), Editorial Yago, Buenos Aires.

Revista PATORUZITO, Dante Quinterno (dir.), 1950; 1951; 1952; 1956; 1957; 1958; 1959, Editorial Dante Quinterno, Buenos Aires.

Revista RAMBLA, Luis García (dir.), N.º 3 (01/12/1984), N.º 5 (01/01/1985), García & Beá Editores, Barcelona.

Revista SANCHO, Julio Vivas (ed.), N.º 1 abril de 1975, Julio Vivas Editor, Buenos Aires.

Revista SUPERHUM®, Andrés Cascoli (dir.), N.º 4 (enero-febrero de 1981), Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

Revista TIT-BITS, Manuel Láinez (dir.), mayo de 1941 a enero de 1942, Editorial Láinez, Buenos Aires.