

INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES - UNIVERSIDAD NACIONAL
DE SAN MARTÍN
(IDAES/UNSAM)

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

*VIÑETAS SUBVERSIVAS. LA
EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA
HISTORIETA EN ALACK SINNER (1975 –
1986) DE JOSÉ MUÑOZ Y CARLOS
SAMPAYO.*

AUTOR: PABLO TURNES

DIRECTORA DE TESIS: LAURA VANESA VAZQUEZ

SEPTIEMBRE – 2011

En vista de que no podría encontrar una materia de gran utilidad o de gran novedad, puesto que los hombres nacidos antes tomaron para sí todos los temas ágiles y necesarios, haré como aquel que por pobreza llega último al mercado y no pudiendo comprar otra cosa mejor, adquiere los artículos vistos ya por los demás y rechazados a causa de su poco valor. Sobre esta mercadería rechazada, despreciada, y que ha rodado por todos los mostradores, pondré mi escaso caudal y de este modo iré, no por las grandes ciudades, sino por las pobres aldeas, distribuyendo y recibiendo el precio que merecen las cosas que yo ofrezco.

Leonardo Da Vinci

Todo objeto de investigación suele quedar enfrentado, más tarde o más temprano, con el interrogante acerca de su finalidad; es decir, con el porqué de su elección. Si vamos a nuestro trabajo podríamos preguntar: ¿por qué la historieta y más específicamente, una obra como *Alack Sinner*?

En cuanto a la historieta como objeto de estudio y reflexión, podemos notar un resurgimiento del interés que comenzó a mediados de la década de 1960 y que se había mantenido hasta fines de la década siguiente.¹ Si bien los estudios de este tipo no desaparecieron, menguaron en su circulación y producción y quedaron relegados a circuitos extra-académicos o bien a investigaciones por lo general circunscriptas al humor gráfico – especialmente en la Argentina -. Sin embargo, desde el mundo anglosajón y franco-belga, con sus diferencias esperables, se continuó indagando acerca de la narrativa gráfica. Las reediciones impresas de esos trabajos, así como también el avance en la conectividad global desde la Internet, proveyeron nuevo material y contribuyeron a nuevas perspectivas dentro del campo.²

¹ A la obra fundacional de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados* (Eco, 2004 [1964]), debemos sumarle para el caso local argentino, dentro de este marco temporal, la obra de Oscar Masotta (Masotta, 2010 [1966; 1967]; 1970); Oscar Steimberg (1977); Eduardo Romano (Romano, 1972) y Jorge B. Rivera (Rivera, 1972).

² Nos referimos a las obras de Scott McCloud (1993); Will Eisner (1985); Thierry Groensteen (1999); Jan Baetens (2000; 2003); Pascal Lefévre (2000a, 2000b).

Para el caso local, los últimos diez años han sido de una intensa actividad y reactivación de la industria historietística y académica, y por lo tanto esta tesis no puede menos que reconocerse como parte de ese movimiento³.

Esto nos lleva a la segunda parte de nuestra ecuación: ¿por qué *Alack Sinner*? La obra se mantiene como uno de los mejores ejemplos de la historieta mundial, pero al mismo tiempo su devenir editorial la ha convertido en una *rara avis*, dado que durante mucho tiempo su publicación fue fragmentada y hasta el día de hoy no ha tenido una versión local íntegra. Sus reediciones en Italia y Francia no superaban las barreras transnacionales ni idiomáticas, y apenas se conocían algunas historias publicadas en la revista *Fierro* a mediados de la década de 1980 y una pequeña edición de Doedytores del año 1995. *Alack Sinner* mantenía un carácter mítico para el público argentino de historietas; el de una leyenda apenas vislumbrada respetada por sus autores pero poco conocida en sí misma. A partir de 2003, la editorial española Planeta-De Agostini comenzó a publicar la obra completa, aprobada y corregida por sus autores. De esta manera, se podía finalmente contemplar de forma integral el desarrollo de casi tres décadas de trabajo del tándem historietístico José Muñoz y Carlos Sampayo. El cambio de formato está íntimamente ligado a la transformación de la historieta como objeto de producción artística y masiva a la vez, una característica constitutiva del medio desde sus inicios hace poco más de un siglo.

Su origen como mercancía de circulación cotidiana y regular bajo formatos descartables – y su invisibilización resultante - hicieron que la historieta tardara más tiempo en ganar la densidad histórica que le permitiera comenzar a ser tenida en cuenta como producción en sus propios términos, con sus propias reglas y posibilidades, a diferencia de otros medios artísticos y técnicos que obtuvieron atención de forma casi inmediata y desarrollaron una crítica propia en paralelo a su evolución. Es decir, el cine y la fotografía se proponían como más espectaculares y menos descartables que la historieta, la cual se mantuvo como base transformadora

³ Nos referimos a las obras y trabajos de Laura Vazquez (2009; 2010), Lucas Berone (2006; 2007a; 2007b; 2008a; 2009a) y Federico Reggiani (2007; 2008a; 2008b; 2009).

de la lectura entre ella y los otros medios sin ser detectada como tal – al menos de forma sistemática y profunda -, hasta 70 años después de haber sido integrada a los periódicos de circulación masiva.

En el caso de la obra a analizar, la compilación integral en formato de álbum – es decir, entre el libro y la revista como había sido tradicionalmente presentada en la tradición europea – permite dar cuenta de una nueva aproximación editorial, de una nueva concepción material y de nuevas formas de circulación y apropiación del objeto historietístico, proceso del cual *Alack Sinner* se propone como ejemplo bisagra entre la forma de concebir la producción industrial de historietas y la obra de autor, cuya densidad y riqueza se nos revela al ser reformulada como *novela gráfica*.⁴

El período elegido (1975 – 1986) está relacionado con su concepción y primera aparición hasta el que hoy es considerado como el punto culminante de un desarrollo narrativo. Si bien *Alack Sinner* ha seguido apareciendo posteriormente – y aún es una obra que puede ser continuada -, el marco temporal indicado es el que nos posibilitará adentrarnos mejor en las coordenadas que queremos explorar. El análisis comprenderá la etapa que va desde su primera aparición en 1975 con *El caso Webster* hasta *Nicaragua* publicada en 1986. Dicha obra se propone como punto de encuentro de toda una tradición historietística, y al mismo tiempo como un punto de quiebre que reúne en sí misma la fusión de géneros y propone nuevas y complejas formas de leer. Fue la primera colaboración entre Carlos Sampayo y José Muñoz. El encuentro de ambos mientras vivían en Europa entre el desarraigo y el exilio, significó una nueva forma de colaboración artística cuyo resultado fue una historieta que supuso a su vez un ejercicio constante de reinención y desafío a las fronteras del género y de la narrativa. Lo que en principio aparenta ser un policial negro modelo norteamericano para un público europeo, se va convirtiendo en un experimento gráfico-narrativo que verdaderamente pone a prueba al lector. *Alack Sinner* se construye a partir de una puesta coral, con personajes centrales cuyas vidas se van entrecruzando, pero donde además la cotidianidad misma es protagonista: fragmentos de

⁴ El término merece una aclaración. Si bien es un debate presente, se entiende por *novela gráfica* en general una historia integral, a menudo realizada por un solo autor, de tono autobiográfico e intimista y dirigido a un público adulto. Sin embargo, este conjunto de características ha sido posible por un desarrollo del medio historietístico cuyo origen podemos ubicar en el último cuarto del siglo XX. Desde esta tesis se propone entender la *novela gráfica* no sólo como compilación o incluso como género, sino antes bien como un *nuevo modo de lectura*.

pensamientos de transeúntes, de personajes secundarios, cuerpos distorsionados que aparecen inesperadamente en la viñeta, las viñetas mismas despedazadas por un espacio caótico donde cada quien es una isla que la historia intenta entrelazar - siquiera por un instante, para rápidamente pasar a otro encuentro, igual de inesperado, igual de efímero -. *Alack Sinner* es en sí misma una recopilación de fragmentos, un rompecabezas cuyo sentido final es encontrar sentidos, explicaciones y no ya la resolución de un argumento – no puede hablarse de tal cosa - algo que finalmente nunca se encuentra: sólo nos quedan los pedazos. La linealidad progresiva es deconstruida /destruida y vuelta a poner en cuestión una y otra vez.

El uso del blanco y negro absoluto, la anatomía irreal y deformada de los personajes, la superposición de discursos incompletos y quebrados, la política revelada como cotidianeidad y por lo tanto como discurso de poder omnipresente. Todo ese metatexto historietístico se cristaliza a partir de la dinámica de la narrativa gráfica – la viñeta ya es una partición del mundo, y por lo tanto una elección política: allí donde se elige mostrar algo, también se elige ocultar o descartar otro algo -. *Alack Sinner* dialoga con *Alack Sinner*, y en su autoreferencialidad se pone en cuestión lo que se ha hecho hasta el momento por parte de los autores, qué se ha leído por parte de los lectores. Los autores llevan el juego de espejos hasta ser ellos mismos personajes de su historia que deben enfrentarse al personaje creado, quien no es más ni menos real que sus creadores. Así, por un lado, la lectura que nos devuelve la historieta es siempre un fragmento inacabado que el lector debe completar: el espacio entre viñetas es la brecha donde la lectura se cristaliza, y al mismo tiempo donde nunca esa lectura es igual, de lector a lector, o desde el mismo lector quien va y viene por la página⁵. Este ejercicio abre posibilidades infinitas para lecturas creativas que revelan permanentemente la potencia radical de la imaginación como acto creador. Así, el contrato lector/autor se reconstruye de forma constante para dar coherencia a lo que se lee. La historieta, en este sentido, empieza por el medio. *Alack Sinner* es una muestra singular de lo que la historieta es y puede ser, y de cómo la lectura es siempre lectura *con el cuerpo*, y por lo tanto, una toma de compromiso para esos cuerpos lectores (Chartier, 2005 [1989]).

⁵ Scott McCloud utiliza el término *gap*, que puede ser traducido como *espacio o hueco*. El término *brecha* puede ser un buen término a utilizar, ya que implica un lugar no sólo de vacío sino también de encuentro (McCloud, 1993).

Ejes Organizativos: Para sostener estas afirmaciones se proponen tres ejes: **1)** la historieta en su posibilidad histórica entendiendo por esto la dimensión posthistórica que ya se encuentra en su origen como lenguaje específico (Turnes, 2010); **2)** un análisis que permita captar la especificidad de la historieta como medio en sus propios términos y su potencial sintetizando modelos analíticos específicos de la historieta como también de otras disciplinas sociales (sociología, filosofía, historia del arte) **3)** la dimensión política de los medios de expresión masivos y sus capacidades subversivas dentro de un marco de producción del capitalismo postindustrial, transnacionalizado y desterritorializado; más específicamente en las experiencias de vida de los autores de *Alack Sinner*, marcadas por el exilio en sus diferentes manifestaciones.

Metodología: Estos ejes serán desarrollados en base a los siguientes conceptos, postulados en base al estado de la cuestión y el marco teórico; y ajustados a esta tesis y su objeto de estudio en particular. Si logran llevar sus capacidades como herramientas de análisis y reflexión más allá de esta tesis, podremos considerar entonces que hemos contribuido desde estas páginas de manera efectiva con quienes deseen seguir indagando en estas cuestiones. Los conceptos propuestos son:

- **Posibilidad Histórica de la Historieta:** Refiere a la determinación histórica y material del lenguaje de la historieta en general con respecto a su desarrollo occidental; y dentro de este contexto, a *Alack Sinner* como caso específico. Las posibilidades de una obra de poder ir en una dirección u otra estarán dadas por el juego entre las estrategias creativas y las ventajas o desventajas de su contexto. Para el caso de la obra de José Muñoz y Carlos Sampayo, reconstruiremos el período de crisis y reconfiguración de la historieta argentina a partir de la década de 1960 y su relación con las transformaciones del marco editorial y autoral europeo. El proceso de ruptura que significó dicho momento tuvo un correlato general en los diferentes medios, campos y lenguajes artísticos, en lo que podemos interpretar como el pasaje a una instancia *posthistórica* del arte. En el arte pop y su rescate del lenguaje historietístico como objeto de referencia encontraremos indicios del devenir de la imagen en un nuevo contexto global (Danto, 2009 [1997]; Carrier, 2000; Glusberg, 1978; Masotta 2010 [1966; 1967]).

- **Factor *Biblia Pauperum*:** Puede ser interpretado como un derivado del Principio de Incertidumbre aplicado a la producción cultural de masas dentro de un marco histórico determinado.⁶ El objeto producido para un conjunto social opera efectos inesperados al ser reapropiado su sentido original, que puede ser expandido, subvertido y casi siempre traicionado, postulando a su vez nuevas interpretaciones que al expandirse se ramifiquen, ganando o perdiendo intensidad en el proceso. La potencia del sentido reproducido dependerá de: a) la forma en que su reproducción y circulación se relaciona con variables históricas y materiales inmediatas; b) las posibilidades de captación, interpretación, resistencia y resignificación del sentido dado por parte de los lectores; c) el grado de utilización más o menos conciente que hagan los autores de sus propias limitaciones y de las del medio para su innovación. Para el caso de *Alack Sinner*, veremos cómo los autores hicieron de su bagaje cultural una propuesta contra-ideológica, utilizando los mismos términos del policial negro norteamericano para tensionar el género hasta distorsionarlo por completo (Sasturain, 1995; Reggiani 2006; 2009b; 2011) generando a su vez nuevas formas de relato dentro del mismo circuito de la historieta como obra y mercancía, en su tensión entre Arte y Mercado (Vazquez, 2009; 2010). Tendremos especialmente en cuenta a la hora del abordaje la construcción del personaje y su relación con otros medios artísticos y culturales populares, especialmente el cine pero también el jazz y la literatura dentro de un marco de debate sobre la promoción, precedencia y transvasamientos entre lenguajes (Eco, 2004 [2004]; Masotta, 1982 [1970]; Steimberg, 1977; Rivera, 1992; Gramsci 2009 [1950]; Williams, 2009 [1977]; Benjamin 2009 [1936]))

- **Principio de Continuidad Iterativa:** Es el orden coherente construido en el tiempo por todo esquematismo narrativo. Este esquema es un campo de disputa por el sentido, y se define como estrategia de control basado en la iteración que un público pasa a decodificar e internalizar. Sin embargo, las pequeñas anomalías que surgen en él obligan a modificar el esquema; la excepción modifica en algún grado la regla. En cuanto más conciencia gane de sí misma esa excepción, más cerca estará de

⁶ “La *biblia pauperum* comienza a sujetarse a una condición que alguien, siglos después, atribuirá a los modernos medios de masas: la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media (...) el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo.” (Eco, 2004 [1964], p. 31)

la posibilidad de extender su *continuum* hacia otras direcciones, rompiendo con el determinismo previo. En *A lack Sinner*, sus autores hicieron desde un comienzo utilización de objetos y situaciones que sirvieron como referencia a ese universo construido que se vio progresivamente desafiado por su misma inestabilidad hacia el interior del relato. Será clave tener en cuenta que el formato compilado en una colección – es decir, que respeta pautas formales de diseño – permite ganar mejor conciencia sobre cómo esas operaciones *artrológicas* actúan como una red material de sentidos que recorren toda la obra, y vectorizan la lectura en múltiples direcciones simultáneas (Groensteen, 2007 [1999]). Utilizaremos también un cuadro para rastrear la variación de viñetas por página utilizadas en el período de la obra propuesta. Dichos datos serán interpretados dentro del marco compuesto por el binomio *esquematismo/experimentación* tal cual fueran postulados por Ernst Gombrich (Gombrich, 2010 [1960]).

- Cartografía de la Cultura Popular: Sería una dimensión particular de la lógica de red bajo la cual funciona la historieta y que hace a su lenguaje un relato particular y efectivo, dándole posibilidades de intervenir sobre lo real (Turnes, 2009). Las referencias y autorreferencias utilizadas bajo esta lógica tendrían la capacidad de construir un mapeo expansivo el cual, al unir nodos condensadores de sentido como, estaría codificando una memoria común que espera ser activada para devenir efectiva (Williams, 2009 [1977]). De esta manera la historieta se inscribiría a sí misma al interior de un sistema desde donde construiría una conciencia de asociación histórica alternativa a la de la mercancía como mero objeto obsoleto. Se procederá a un rastreo con un segundo cuadro especificando qué tipos de referencias y autorreferencias pueden ser encontradas en *A lack Sinner*, dentro del período propuesto, y cómo sus significados se extienden tanto dentro como fuera de la obra, constituyendo un diálogo particular entre los lenguajes de los diferentes medios artísticos de la cultura de masas.

- Filosofía Práctica del Entretenimiento: Así podría definirse el desarrollo de un pensamiento reflexivo y práctico desde la intelectualidad específica de José Muñoz y Carlos Sampayo y su obra en común (Muñoz & Sampayo, 1977, 1984; Muñoz, 2009a, 2009b; Sampayo 2010, 2011). Se trata de rescatar el valor colectivo y

subversivo del entretenimiento como forma de relato transformador de un mundo compartido en el que coexiste una multiplicidad de mundos singulares. La autoría y la lectura devienen ejercicio deseante y activo, confirmado por una experiencia estética novedosa, que es masiva, singular y material a la vez. Es la propuesta ideológica – entendida como visión del mundo, y por lo tanto, como concepción política - generada desde la producción capitalista espectacular subvertida en la experiencia estética *pop*, es decir una forma de inscripción particular en una nueva fase de la civilización global.

Hipótesis: Este andamiaje sobre el que se apoya esta tesis tendrá como objetivo trasladar nuestras reflexiones hacia la siguiente hipótesis: *Alack Sinner*, como obra - y experiencia autoral y vital de sus autores – fue constituida en un período de crisis y reformulación generalizado de los lenguajes artísticos y narrativos; como también de reacomodamiento de la industria cultural globalizada en el pasaje a un modelo de producción post-industrial. Los acontecimientos políticos, sociales y económicos que posibilitaron una transferencia de recursos en el campo de la historieta entre la Argentina y Europa supusieron una precarización de las condiciones laborales, pero también la potenciación de las capacidades autorales de muchos historietistas dentro la tensión constitutiva del campo, aquel que relaciona Arte y Mercado. Al mismo tiempo, obras como *Alack Sinner* pondrían en cuestión los términos en los que se ha interpretado la circulación de imágenes en términos de estética pictórica y literaria. La historieta, en su devenir posthistórico originario, estaría dando cuenta de un regreso a las imágenes en un contexto colectivo particular: el correspondiente a sociedades globalizadas postindustriales. El consumo de símbolos/mercancías ejercido por estas sociedades haría posible encontrar un campo de conflicto en la lucha por el sentido de las imágenes puestas en circulación, las cuales en su capacidad infinita de reproducción ganarían la capacidad de subvertir los valores ideológicos cargados en las imágenes y devolverlas reutilizando los mismos circuitos al interior del sistema capitalista, encontrando en esta acción una herramienta de resistencia (re)constructiva; un sentido colectivo del entretenimiento como forma de inscripción en el mundo; el relato de una existencia inscripta materialmente en la cultura *pop* como forma de vida y estrategia de conservación de una memoria común.

Han sido planteados los objetivos, los procedimientos metodológicos sobre los que se operará y la hipótesis que conduce nuestra investigación. A partir de ahora sólo queda enfrentarnos a nuestro objeto para poder explicar cómo *Alack Sinner* supone un cambio en la manera de narrar de la historieta, y cómo sus autores vieron involucrados con su obra y su contexto, haciendo de dicho proceso una puesta en común de posiciones políticas e ideológicas personales. *Alack Sinner* vendría a condensar una tradición historietística y su subversión al mismo tiempo. Desde esta base en tensión se construyó una narrativa que dio cuenta de esa construcción en sí misma. A la manera de Herodoto de Halicarnaso, presentaremos entonces los resultados de nuestras pequeñas investigaciones con el objetivo de que el tiempo no borre del todo los trabajos de los hombres, ni sus luchas, que a menudo son también las nuestras.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pictura est laicorum literatura (Las imágenes son la literatura de los laicos)

Honorio de Autun

La modalidad elegida para presentar los antecedentes de los estudios sobre historieta que han sido registrados para esta tesis es la siguiente: por un lado, un registro cronológicamente ordenado de la bibliografía específica sobre el tema y el medio; por otro, las bases y aportes encontrados en otras obras que no versan necesaria o explícitamente sobre la historieta en sí, pero que implican un despliegue de herramientas a tener en cuenta a la hora de pensar – al menos, en la forma en que esta tesis encara su objeto de estudio – la complejidad de la producción cultural, su circulación, sus implicaciones y sus posibles efectos.

Debe tenerse en cuenta que, para la bibliografía específica no sólo ha sido aplicado un criterio cronológico, sino también geográfico. En primera instancia, se trata de un reordenamiento del marco teórico nacional/latinoamericano con la excepción de Umberto Eco, a quien se ha incluido como piedra de toque cuya influencia en los estudios semióticos posteriores sería clave. Algunos de los señalamientos desde Oscar Masotta en adelante no se entenderían del todo correctamente sin una revisión inicial de la obra de Eco.

También cabe señalar que el ordenamiento sigue un criterio consensuado con respecto a las tres escuelas o perspectivas que fueron sucesivas y simultáneas: la semiótica, la crítica marxista y el cruce entre sociología cultural y perspectiva nacional/popular. Finalmente, se propone una nueva etapa que por el momento definiremos como contemporánea, dentro de un proceso de reconstrucción del campo de estudios sobre narrativas gráficas. Es en esta última en donde puede incluirse a esta tesis.

Otros dos campos están presentes en la bibliografía, y su influencia no puede ser menos que reconocida y explicitada. Me refiero a la producción intelectual

angloamericana y franco-belga. Ambas tradiciones – a menudo ignorándose mutuamente -, han venido construyendo un diálogo recientemente, si bien aún distante, no por eso menos prometedor. En el caso de los Estados Unidos, se hace notable la producción de *intelectuales específicos* del medio del cómic, y más recientemente desde la década de 1990 en adelante, una serie de interesantes trabajos más cercanos a los ámbitos académicos norteamericanos.

El caso franco-belga tiene muchos puntos en común con el desarrollo argentino en su vertiente semiológica – en el cual se han retomado a menudo y de forma directa las tesis europeas -, aunque desde ya guarda sus propias particularidades. También es notable una presencia de intelectuales específicos, aunque es más difícil hacer una división tajante entre academia y medio historietístico ya que desde algunos grupos surgidos en la década de 1960, ambos ámbitos han venido interactuando de diversas maneras y con resultados interesantes. Por una cuestión de disponibilidad material, y de distancias lingüísticas y geográficas, se ofrecerá una revisión generalizada de algunos de los investigadores contemporáneos quienes, por una parte, abrevan en buen grado con la tradición intelectual francesa y belga desde mediados del siglo XX en adelante; y quienes por otra parte proponen a su vez una reactualización crítica de algunos argumentos así como la producción de nuevas perspectivas que están sustentando las bases de las investigaciones tal como se llevan a cabo hoy día.

Finalmente, como corolario, serán mencionadas obras y autores relacionados en general con los estudios culturales, y en particular con la cultura popular. No debe entenderse esto como un simple epílogo, sino más bien como base de lo que lo antecede: difícilmente existiría un campo de estudios de historieta si no hubieran existido antes las complejas y a menudo brillantes intervenciones en torno a la cultura popular, ya fuera desde la sociología, la filosofía o la historia del arte. Comencemos, entonces, con nuestra aproximación crítica a las fuentes involucradas.

UMBERTO ECO, APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS: ¿PUEDE UNA FÁBULA ALTERAR EL ORDEN DEL UNIVERSO?

El trabajo de Eco (Eco, 2004 [1964]) se mantuvo durante algún tiempo como el punto de referencia ineludible de los trabajos sobre la historieta y sobre la cultura popular en la sociedad de masas. Lo cierto es que *Apocalípticos e Integrados* funcionó como punto de quiebre para una forma de ver la Cultura y al mismo tiempo sintetizó una serie de planteos que se venían haciendo desde fines de la década de 1950 con respecto a cómo aproximarse a la producción cultural capitalista en la sociedad de masas. Por cierto, Eco no fundó el estudio sobre historietas aunque el espacio que el medio historietístico ocupó en el corpus de la producción cultural massmediática tenido en cuenta por el autor fue sin duda importante. Como hemos afirmado, Eco sintetiza en su obra buena parte de la producción sobre historieta tal cual había venido desarrollándose hasta aquel momento.⁷ Las tesis de Eco podrían ser resumidas de la siguiente manera:

1) La cultura de masas irrumpe de tal forma en el campo de la cultura que, por un lado, revela la concepción elitista y excluyente en la génesis de esa misma cultura; por otro, obliga a sus agentes reproductores a tomar posición frente al fenómeno massmediático. De esa manera, Eco identifica las posturas como *apocalíptica* – reaccionaria, restauradora del orden conservador, y en última instancia condenada a la ineffectividad de la nostalgia y del refugio en una posición moral superior –; y la *integrada*, es decir aquellos que ven la oportunidad para ampliar su control sobre la producción cultural – y de ese modo, mantener las desigualdades para poder seguir sosteniéndolas – aceptando e incluso fomentando la reproducción de los términos de la cultura de masas:

La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas. Pero, ¿hasta que punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema, y hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto más sofisticado que se ofrece al consumo de masas? En tal caso, la fórmula “apocalípticos e integrados” no plantearía la oposición entre dos

⁷ La bibliografía citada en los trabajos de Umberto Eco, Oscar Masotta y Oscar Steimberg revela que la producción crítica sobre historieta ya tenía antecedentes importantes que eran tomados como referencia por los autores mencionados. Sin embargo, al día de hoy muy poco ha sido traducido o ha logrado salir de un circuito delimitado histórica y materialmente. Citamos algunos de los nombres que adquieren relevancia como referencia bibliográfica, sin que por esto debamos ignorar lo arbitrario de las omisiones: Jules Feiffer (1965), Pierre Fresnault-Deruelle (1972), Roberto Giammanco (1965), Francis Lacassin (1971), Robert Abel & David White Manning (1963), Colton Waugh (1947).

actitudes (y ambos términos no tendrían valor sustantivo) sino la predicación de dos adjetivos complementarios, adaptables a los mismos productores de una <<crítica popular de la cultura popular>>. (Eco, 2004 [1964], p. 28)

2) La irrupción de las masas en la cultura implica un cambio de paradigma que sepa entender esa nueva cultura en su especificidad histórica, estructural y subjetiva a la vez. Es decir, el estudio del nacimiento de una nueva civilización en el momento mismo de su factura; el estudio de un nuevo sujeto histórico:

<<Cultura de masas>> se convierte entonces en una definición de índole antropológica (...) apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación - desde las propuestas de diversión evasiva hasta la llamada hacia la interioridad - aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos." (Eco, 2004 [1964], p. 34) "La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan de las cuestiones públicas (...) Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica (...) El hombre de una civilización de masas, empero, no es ya este hombre. Mejor o peor, es otro, y otras deberán ser sus vías de formación y de salvación. Identificarlas es por lo menos una de las tareas. (Eco, 2004 [1964], p. 55)

3) La nueva perspectiva parte del punto que ya no es posible existir por fuera del sistema de la sociedad de masas – o al menos, en el contexto original de la obra, dicha posibilidad era puesta en duda -, y por lo tanto se debe ahondar en las capacidades de los sujetos por actuar desde dentro del sistema y desde allí construir la alternativa:

Abandonados las ideas reformistas con respecto a los medios, lo que queda es una acción de agresiva que subvierta los mensajes al momento de ser leídos. Una guerrilla de la recepción; una construcción de comunicación alternativa (...) No porque no exista también aquel camino sino para que no exista SOLAMENTE aquel camino." (Eco, 2004 [1964], p. 21)
"A nivel de los valores culturales no se da cristalización reformista; se da solamente la existencia de procesos de conciencia progresiva que, una vez iniciados, no son ya controlables por quien los ha desencadenado. De ellos se desprende la necesidad de una

intervención activa de las comunidades culturales en la esfera de las comunicaciones de masa. El silencio no es protesta, es complicidad; es negarse al compromiso (...) para que la intervención sea eficaz, es preciso que vaya precedida por un conocimiento del material sobre el cual se trabaja. (Eco, 2004 [1964], pp. 68-69) "(...) en el nuevo panorama humano determinado por una cultura de masas las posibilidades de regresión son infinitas, nos indica así mismo que puede ejercerse una crítica constructiva de los varios fenómenos y una localización de los puntos débiles. (Eco, 2004 [1964], p. 76).

Los ensayos de Eco, sin embargo, oscilan entre la valoración positiva y manifiesta de estas capacidades inherentes al nuevo panorama social y el escepticismo a la hora de aproximarse a la producción cultural de los *massmedia* que por momentos amenaza con sabotear los mismos postulados sobre los que se asienta *Apocalípticos e Integrados*:

A medio camino entre una problemática ideológica se presentan dos cuestiones: una sobre la *determinación ejercida sobre el lector por la característica estructura sintáctica del género*, y la otra a propósito de *las determinaciones ejercidas sobre el autor por las contingencias industriales* (en términos de industrial cultural), que imponen una especial distribución <<parcelaria>> del producto (...) a la afirmación de que la finalidad comercial y el sistema de distribución del producto <<historieta>> determinan su naturaleza, podría responderse que aun en este caso, y como siempre ocurre en la práctica del arte, el autor de genio es el que saber convertir los *condicionamientos* en *posibilidades*. (Eco, 2004 [1964], pp. 166-168)

El problema es el siguiente: al utilizar el análisis caso-por-caso, como el mismo autor propone (Eco, 2004 [1964], p. 163), una valoración negativa tiende a neutralizar dicha aproximación relegando parte de la producción a un corpus descartable mientras se realza el valor de lo que sí queda incluido. Si bien es cierto que el descarte y la omisión son inevitables, al aplicar patrones colectivos de desaprobación que nos niegan la singularidad del *porqué* de esa desaprobación el autor se arriesga a volver a la lógica que se suponía debía romper, es decir aquella que corresponde a la Cultura, quedando atrapado en la intersección de su propio señalamiento sobre la posición *apocalíptica* y la *integrada*, una especie de valoración elitista de la producción de la cultura de masas, desde la cultura de masas.

Podría decirse, en defensa de Eco, que la obra no es un relato integral sino que se trata de una compilación de artículos que corresponden a diferentes momentos y que por lo tanto es inevitable encontrar ciertas contradicciones. Pero lo cierto es que el autor incurre en omisiones importantes cuando analiza casos específicos. Estas omisiones y a galimatías heideggerianos presenta un diagnóstico sobre los efectos alienantes que la lectura del esquema iterativo de los géneros de personajes/héroes arquetípicos tiene sobre los lectores, lo cual lo aleja de sus postulados de subversión dialéctica-estructuralista y lo sume lisa y llanamente en la más ramplona psicología proyectiva.

Desde ya que tal detalle no invalida lo que el planteo inicial proponía: ¿Puede una fábula alterar el orden del universo? (Eco, 2004 [1964], p. 256) ¿Puede ser el orden alterado desde su interior, desde su cotidianeidad especular, repetitiva, superpuesta sobre sí misma en el día a día? Eco no plantea la pregunta por primera vez pero acierta con proponer a la historieta como una herramienta para pensar en dicha posibilidad. Y lo hace de manera más específica exponiendo un método de análisis de la misma puesta en página (“Una lectura de *Steve Canyon*”, Eco, 2004 [1964], pp. 141 a 188) como conformación de tejido entre la viñeta como unidad y al mismo tiempo en un montaje secuenciado que da coherencia a una narración dentro de un género que vehiculiza ideología. La profundización de este tipo de análisis, como veremos, será retomado y dirigido hacia otras coordenadas por Oscar Masotta casi en forma simultánea desde Argentina.

OSCAR MASOTTA Y LA LITERATURA DIBUJADA: A LAS LETRAS SE LAS PUEDE ROMPER DE UN PUÑETAZO.

Como antecedente histórico de las aproximaciones críticas y analíticas de la historieta en la Argentina puede ser tenida en cuenta *La Historieta Mundial*, de Enrique Lipszyc (Lipszyc, E., 1958). Su hermano, David Lipszyc dirigirían junto a Oscar Masotta una década después la 1ra Bial Mundial de la Historieta y organizarían la selección de muestras compiladas en el catálogo bajo el mismo título del tratado fundacional de Enrique Lipszyc (Lipszyc, D. & Masotta, 1968). Entre la publicación de la obra de Umberto Eco y la Bial del Instituto Di Tella, Masotta ya

había comenzado a teorizar acerca de la historieta como lenguaje y como medio. En sus dos textos de los años 1966 y 1967 (*El “esquematismo” contemporáneo y la historieta*; y *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el “esquematismo”*, compilados en *Conciencia y Estructura*, Masotta, 2010 [1966; 1967]), Masotta presentaba de entrada su hipótesis:

Nadie podría negar que la historieta se halla no solo integrada a la vida moderna, sino que constituye un fenómeno que sirve para definirla. El interés que la historieta suscita hoy forma parte de un fenómeno general, pero fundamental: el crecimiento y la expansión de los “medios de comunicación de masa”. Su interés entonces es doble: por una parte, en tanto ella misma es un medio de información masivo; por otra en la medida que como la literatura y los libros, es el vehículo de un verdadero intercambio entre culturas. (Masotta, 2010a [1966], p. 263)

Y más adelante, agregaba:

Pero no habría que olvidar entonces que si bien es cierto que esta moderna universalización de la cultura, de la cual es otro testimonio, tiene ante todo un valor positivo, puesto que tiende a borrar las “particularidades” nacionales, no es menos cierto que esa universalización puede ser utilizada – y sin duda que lo es de hecho – como medio de influencia por los países que por su estructura económica y por el tipo de relaciones que mantienen con otros países se hallan colocados en posición de centrales. (Masotta, 2010a [1966], p. 264)

La posición de Masotta era optimista pero no ingenua. Desde un principio asume el hecho que la historieta como producto masivo está, de manera inevitable, determinado ideológicamente, sobre todo teniendo en cuenta sus orígenes y el sistema de distribución e influencia cultural íntimamente ligado a los Estados Unidos, aunque no exclusivamente. Pero es justamente por eso que se debe valorar: porque *es* ideológica y *moderna* a su vez. Escindir el producto de la sociedad que lo produce conduce a aislar lo producido y a partir de entonces llegar a conclusiones equivocadas, más basadas en prejuicios que en la observación crítica de la cosa.

Por otra parte, en dicha introducción Masotta ya dejaba entrever dos de los ejes sobre los que estarían basados los estudios locales sobre la historieta a principios de la década de 1970: la historieta como dispositivo del imperialismo

norteamericano, es decir como su vehículo ideológico en forma de mercancía de consumo masivo; la “particularidad” nacional de la historieta argentina como agente ineludible y constitutivo de la cultura popular y nacional moderna. Masotta no subestimaba dichos factores, pero los subsumía a una posición colateral dentro de un movimiento más complejo que implicaba, por decirlo en términos propios, un uso positivo de la globalización como dispositivo contracultural de alcance mundial.

La lógica estético-mercantil de la historieta, junto con el arte pop y los cruces teóricos entre el marxismo, Sartre y Lacan le permitían a Masotta proponer dicho corpus como un set indispensable de herramientas a la hora de pensar críticamente la realidad inmediata: la sociedad del espectáculo que se materializaba al mismo tiempo que, como en un acto de magia, desaparecía en su ilusión especular, instalada ya definitivamente en un laberinto de imágenes infinitas. Como un detective de las historietas que él mismo celebraba, Masotta se encargaba de invertir la lógica asumida desde la *intelligentsia* de izquierda - es decir el aplicar a priori todo el aparato teórico-ideológico sobre la producción capitalista -, buscando las pistas justamente en esas mercancías descartables y partiendo de ahí para explicar el funcionamiento del sistema y las posibilidades de resistencia, o en términos masottianos, un *discurso desalienante* (Masotta, 1982 [1970], p. 115). De alguna manera, se adelantaba a lo que poco tiempo después comenzarían Gilles Deleuze y Félix Guattari al proponer una *filosofía pop*, es decir construir conceptos propios desde los objetos mismos producidos por el sistema y su maquinaria cultural.⁸

Podríamos identificar los dos movimientos simultáneos que componen la aproximación masottiana a la historieta de la siguiente manera: 1) la historieta como lenguaje específico, y por lo tanto la necesidad de desarrollar herramientas de análisis que den cuenta de esa especificidad; 2) la redefinición del público de la historieta, es decir un sujeto social mucho más complejo, que lejos de sufrir los efectos de los dispositivos culturales de forma directa y sin filtro, utiliza todo su trasfondo cultural para resignificarlos en su lectura que implica a su vez el contacto

⁸ Específicamente *Capitalismo y Esquizofrenia*, compuesta por *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980).

director y material con el objeto producido. Es decir, se trata del traspaso de una concepción – aún – idealista a una inmanente que se tiene y aplica sobre las masas.

Lucas Berone lo ha sintetizado con certeza de la siguiente forma:

Por un lado, se trataría de revelar el verdadero *sentido* social, cultural e ideológico de la historieta, a través de la producción de un efecto de *reconocimiento* o de *extrañamiento* (en el sentido brechtiano del término) de esas imágenes familiares o “imágenes íntimas” para el lector (que constituyeron en él, desde la infancia, una memoria cultural). Por otro lado, y complementariamente, se trataría de percibir y esclarecer las características específicas de la historieta como *arte*, es decir, el intento de constituir una *estética* de la historieta. (Berone, 2006a, p. 3)

Masotta encontraba en la historieta un dispositivo que por sus propias características – es decir, aquello que componía su especificidad -, no podía evitar revelarse a sí mismo como lo que era: un producto que vehiculiza contenidos ideológicos, o un *paquete de mensajes* (Masotta, 2010b, p. 322 [1967]):

(...) [la historieta] se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje. (Masotta, 1982 [1970], p. 158)

Y también:

La historieta es un medio <<inteligente>> y estético al nivel mismo de contacto: hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato. (Masotta, 2010b [1967], p. 327)

La *ideología* de la historieta se revelaba así misma a partir de su principal característica: el esquematismo. Pero donde - por ejemplo en Eco – se señalaba a esta característica como la principal causante de *alienación*⁹, Masotta veía justamente la

⁹ Eco no negaba la posibilidad reveladora del esquematismo, pero lo condicionaba a la calidad de la obra, y sobre todo a la capacidad creadora de los autores antes que a la capacidad crítica de los lectores, ya que se “(...) extrae valor del sistema reiterativo con que los diversos episodios conclusos cabalgan uno sobre otro, por un parte llevando a la exasperación algunos elementos fijos, por otra

clave fundamental para hacer de la historieta un arma de inversión y de toma de posición ideológica propia, como lector:

Tratándose de la historieta ese esquematismo se halla en la superficie misma del mensaje, determina el primer grupo de reglas sencillas que es preciso cumplir para leer una tira, constituye el paradigma, sin restricciones sintagmáticas, de la *presentación visual* misma del género. Pero aquí ese sencillismo, o ese esquematismo, viene asociado por contigüidad con una característica detectable de los signos generados según las reglas y las restricciones del género. *Diremos que esos signos exhiben en sí mismos la evidencia del “lado palpable” que los constituye, o bien que las restricciones que vienen de la materialidad del canal generan signos con tal característica.* (Masotta, 2010b [1967], p. 310; las cursivas corresponden al texto original)

Esta restricción esquemática que la historieta no puede evitar – porque la constituye -deviene un ejercicio de autoironía involuntaria que compromete el efecto de transparencia que el *paquete de mensajes* necesita para facilitar su efectividad. Y el esquematismo termina convirtiéndose en un sistema de aprehensión de símbolos y códigos que pueden ser a su vez decodificados y vueltos a codificar, devolviéndolos siempre a su materialidad originaria, justamente lo que el símbolo devenido mercancía intenta ocultar permanentemente. Volviendo a la metáfora del detective: las huellas del crimen, filtradas con el lente correcto, son plenamente visibles. Y la historieta funciona como la *Carta Robada* de Poe: lo que se ocultaba había estado siempre a la vista de todos, y venía en formato de *comic book*:

Si algo diferencia la historia y los avatares de la historieta norteamericana de sus semejantes europeos, es la importancia que cobrará la aparición de historietas en un novísimo canal gráfico, en la segunda mitad de los años treinta; el *comic book*, la revista dedicada generalmente a un solo héroe o tema, y con aventuras completas. Desde los orígenes mismos la historieta norteamericana había sometido su desarrollo al de los grandes medios gráficos de información. Yellow Kid, lo hemos visto, surge como apéndice de las necesidades de expansión de los cotidianos neoyorquinos (...) Es que el “book”, propiamente hablando, constituye en sí mismo un medio de comunicación, lo que confiere propiedades diferenciales tan profundas como las que van de la televisión a la radio. (...) El “book” constituye una

jugando precisamente con la aptitud de ser reconocidos estos elementos y no usándolos como artificios para coordinar la memoria del lector, sino como auténticos objetos de ironía consciente.” (Eco, 2004 [1964], p. 168).

verdadera revolución y una inversión del orden de las prioridades. En primer lugar la historieta en el interior del “book” transforma radicalmente la definición misma de la audiencia a la que se dirige. Ella define aquí a su público; mientras que para el caso que va desde el New York Journal hasta el Daily News, es el periódico el que determina el público virtual y real al que se dirige. (...) Dicho de otra manera: un cotidiano masivo puede tolerar el humor en el interior de sus páginas, pero no el expresionismo. (Masotta, 1982 [1970], pp. 78-80)

Sin embargo, ¿qué sujeto produce este juego de efecto y contraefecto permanente? Laura Vazquez ha señalado que Masotta pasa del término “público lector” al término “audiencia de masas”, y en ese cambio se evidencia su postura analítica (Vazquez, 2010, p. 87). Y es que ya no se trata de una concepción en principio cuantitativa de la que se deduce su dimensión cualitativa – es decir, negativa en base al análisis que un tipo de discurso hizo sobre las masas -, sino de un movimiento vanguardista desde el corazón mismo del sistema. Ese sujeto-masa es en realidad un sujeto activo, que no se limita a representar las relaciones de producción como proyección de la representación de la que a su vez ha sido testigo sino a realizarlas (Vazquez, 2010, p. 98). Y dicha realización toma forma en un lenguaje *híbrido* (Masotta, 2010a [1966], p. 266), que funciona en base a una serie de binomios en oposición – una lógica oximorónica – que lejos de impedir su dinamismo lo fomenta. Así, a la relación texto/imagen; legibilidad/leibilidad (neologismo masottiano); arte mayor/arte menor; se le corresponde una lectura de la realidad donde el producto es generado y donde el lector existe: ciudadano/consumidor; activo/pasivo; explotado/sublevado. El mismo término con el que Masotta juega a la hora de definir la historieta es ejemplo de ello: *literatura dibujada*.¹⁰

¹⁰ Masotta dirigió la revista llamada *LD*, de la cual sólo se publicaron tres números entre noviembre de 1968 y enero de 1969. En *La historieta en el Mundo Moderno*, el autor parecía contradecirse al afirmar, en principio: “(...) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talbot, “figuración narrativa”.” (Masotta, 1970, p. 10); para más tarde afirmar: “La historieta no es sólo “narración figurativa”, es un tipo de mensaje característico de las sociedades de consumo y dirigido hacia audiencias de masas. Estas últimas son algo más que un mero factor que definiría a la historieta desde afuera; constituyen su corazón mismo, su propiedad más peculiar.” (Masotta, 1970, p. 120). La imposibilidad de definir a la historieta en forma taxativa es una de sus características principales, y sin duda a Masotta no se le escapaba tal dimensión elusiva del objeto.

Finalmente, como muestra concreta de su relación teórica entre el medio y la masa consumidora, el autor retoma dos ejemplos utilizados por Umberto Eco para señalar la calidad negativa del esquematismo – o *esquema iterativo* en los términos de Eco¹¹ - invirtiendo el rígido sentido moral del análisis que prevalecía sobre ellos¹².

Uno de los ejemplos es *James Bond* de Ian Fleming:

De acuerdo, entonces, Fleming es esquemático y maniqueo. ¿Pero no lo es en una época y para un lector abundantemente “entrenado” en la experiencia phatica del cómic; esto es, que ha aprendido al *contacto* del cómic ese esquematismo que rige la entrada a su lectura y que es solidario de las restricciones phaticas que vienen del canal? ¿Será muy errado suponer que esas propiedades phaticas de la historieta (imaginación excitada del espesor del símbolo, signos que exhiben tanto su distancia del acontecimiento como las operaciones de su propia gestación, etc.) han pasado de algún modo a constituir las formas de decodificación de “otros” mensajes? (Masotta, 2010b [1967], p. 338)

Y *Dick Tracy* de Chester Gould (1900 – 1985):

La posición de Eco contiene un doble error: por un lado la idea de que las “fantasías” de violencias son negativas en sí mismas; y por otro lado, Eco no comprende hasta qué punto esas “fantasías” (me refiero a Dick Tracy) se refieren claramente a la sociedad que originó la historieta, y que por lo mismo no se “integran” demasiado bien al sistema social. Por lo demás, Dick Tracy (esa “meditación sobre la muerte”)¹³ es algo más que una invitación a reflexionar: es una compulsión a hacerlo (Masotta, 1982 [1970], p. 267). “Tracy es una tira nociva, malamente negativa. Pero la verdad es simple y es otra. Sería muy difícil encontrar “un discurso más vasto, menos cómodo, poco gratificante, y ciertamente no utilizable a los fines del consumo y la intercambiabilidad”¹⁴; en fin, y por lo mismo, un discurso más desalienante. (Masotta, 1982 [1970], p. 115)

¹¹ “El gusto por el esquema iterativo se presenta, pues, como un gusto por la redundancia. El hambre de narrativa de entretenimiento, basadas en estos mecanismos, es un hambre de redundancia. Bajo este aspecto, la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia.” (Eco, 2004 [1964], p. 247).

¹² Masotta propone al *underground* norteamericano de los ‘60 como la primera muestra de cómics de izquierda. Pero no porque estos sean la superación del *comic book* – como Eco parecía hacer al exaltar *Peanuts* de Chester Brown o *Krazy Kat* de George Herriman - sino porque eran un experimento que radicalizaba la lectura de lo que ya estaba en el objeto, subvirtiéndolo para usarlo a su favor. Los historietistas *underground* habían elegido un término significativo para definir lo que hacían: *comix*.

¹³ La cita pertenece a Chester Gould, autor de *Dick Tracy*, y quien definió de esa manera a la tira.

¹⁴ La cita corresponde a Roberto Giammanco, “Alcune osservazioni sui comics nella società americana”, en *Cuaderni di Comunicazioni di Massa*, Roma, Università di Roma, 1965, N° 1, pág. 58. Citado por Masotta.

El destino quiso que Oscar Masotta se exiliara en Barcelona, al mismo tiempo que se encontraban allí José Muñoz y Carlos Sampayo creando lo que sería *Alack Sinner*. Sin saberlo, los tres buscaban lo mismo, aunque de diferentes maneras y desde diferente lugares. Una vez más, como síntesis final, recupero las palabras de Berone:

Creo que el discurso teórico y crítico masottiano (acaso contradictorio) tiene la virtud de señalar, enseñar, mostrar un nudo cierto de problemas respecto de los lenguajes o códigos mixtos: el de la interacción entre las propiedades semióticas de la imagen y la palabra. Y este nudo de problemas sólo se vuelve significativo (desde el punto de vista pedagógico) porque se relaciona con la *condición moral* de la historieta, dado que la historieta constituye siempre un discurso moral/moralizante sobre la sociedad que la produce, y porque abre, dicha contradicción entre imagen y palabra, la posibilidad efectiva de una intervención política que modifique decisivamente las prácticas simbólicas de las modernas sociedades capitalistas de consumo. (Berone, 2006b, p. 3)

OSCAR STEIMBERG: LA HISTORIETA, ESA MENESTEROSA FERIA DE MARAVILLAS...

La obra de Oscar Steimberg en la década de 1970 marcaría el punto cúlmine de la aproximación semiótica a la historieta, la que comenzaría a ser entendida desde otras perspectivas más ligadas a la sociología y antropología cultural. Teniendo esto en cuenta, *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"* (Steimberg, 1977) puede leerse como el recorrido de un devenir investigativo, condensado en una serie de breves ensayos que daban cuenta del porqué de la elección de la historieta como objeto privilegiado de la reflexión semiótica:

Los sucesivos estremecimientos comunicacionales registrados en nuestros países en esa década [de 1960] – extensión de los géneros híbridos en el arte, cuestionamiento renovado de las categorías y de los géneros en literatura, transformaciones en el estilo de los medios periodísticos de carácter masivo – nos obligaron a aceptar una múltiple pérdida de la inocencia: nadie puede creer ya que el sentido de un texto se produzca en su interior, desvinculado de su contexto. No estamos hablando sólo de la adscripción a códigos y espacios de escritura; también del hecho de que el medio introduce, en el discurso que asimila, efectos intertextuales, convocaciones múltiples que actuarán desde el nivel mismo de su constitución como componente verosímil del género. (Steimberg, 1997, p. 8)

Hay dos pautas importantes a señalar: 1) la afirmación *a priori* de que toda producción cultural es una producción social y por lo tanto desprovista de inocencia alguna; 2) que todo medio modifica de alguna manera los canales sociales desde el que fue engendrado y continúa siendo reproducido. Y esto ocurre en ese *espacio intertextual* del que la historieta es prueba material y fehaciente. Se comprende la continuidad con la perspectiva fundada por Oscar Masotta y la experiencia de la Bienal de la Historieta, que Steimberg unió a su experiencia como miembro del grupo de Eliseo Verón y la fundación de la Asociación Argentina de Semiótica y la revista *Lenguajes*. El tono mismo del prólogo – titulado *Prólogo de un operador* – da cuenta de cómo Steimberg asumía aquel papel que Eco ya había planteado para definir a los actores efectivos del campo cultural y la producción masiva.¹⁵ Es decir, el ganar conciencia de ello para reasumir el papel desde una posición distinta, crítica, activa y no meramente reproductiva. Esa *intertextualidad* serviría como construcción de un espacio indefinido e indefinible desde el cual provocar intervenciones en base al conflicto antes que a pesar de él.

La marginalidad tanto del objeto de estudio como de la disciplina misma¹⁶ sirve a su vez como definición del sentido y las posibilidades de estudiar la historieta, es decir, el sistema en sus márgenes también revela al sistema en su matriz. Y también en cierto principio de incertidumbre del investigador que a su vez formula y reformula corpus antes inexistentes o descontextualizados de su circuito original. Esto, como se verá, es clave en la propuesta teórica de Steimberg, ya que el autor en su devenir *operador* conciente exponía los riesgos de fijarse en una posición, pero no por la toma de posición en sí misma – siempre hay una posición ideológica – sino por el frecuente error de tomar la parte por el todo. Se hacía necesaria, entonces, cierta dispersión en esa misma *intertextualidad*; el tratamiento de la cuestión debía de ser fluido - incluso a riesgo de irse a la deriva - ofreciendo una imagen facetada de los lenguajes masivos como quien por separar las capas de la cosa no dejar de

¹⁵ “Ocupar una posición dialéctica, activa y cómplice, respecto a los condicionamientos de la industria cultural, se ha convertido para el operador de cultura, en el único medio con el que poder cumplir su función (...) un hombre no liberado DE LA máquina pero <<libre en relación a la máquina>>.” (Eco, 2004 [1964], pp. 33-34)

¹⁶ Lucas Berone lo ha señalado como el lugar *para-institucional*, que estaría constituyendo una relación especular entre objeto y disciplina, es decir, entre historieta y semiología. (Berone, 2008, p. 6, cita a pie de página)

reconocer a la cosa como tal. Y he aquí cierto distanciamiento del planteo massotiano:

(...) si leer historietas es leer mensajes que se muestran a sí mismos en su contingencia, en su historicidad; mensajes en los cuales el lenguaje nunca puede ocultar del todo sus trucos, sus ensamblajes... ¿qué lugar mejor que Latinoamérica para producir historietas o para gustarlas? Falso. 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, 1977, p. 14)

Steimberg se muestra más cauteloso que Masotta pero menos pesimista que Eco. Se dirige a reforzar el punto que señala que ningún producto cultural – y por lo tanto, tampoco su estudio crítico – es inocente, y esto lo vuelve ambivalente. Así como el esquematismo en la historieta se convertía en dispositivo de señalamiento de aquello que todo el tiempo pretendía ocultarse, también se presentaba como dispositivo de ocultamiento al reproducir *ad infinitum* una misma forma de revelar lo que se ocultaba. Señalar que el emperador está desnudo es limitar la crítica al poder a sólo una forma de señalar su desnudez. Hay que ir desnudándolo todo, una cosa a la vez.

Para llevar a cabo tal operación, Steimberg propone al goce como brújula en la *dispersión* y asume el doble papel de operador/lector de historietas, guiado por un sentido crítico fundado también en la fruición. La muestra de la *dispersión* analítica es explícita en el recorrido que el autor hace por obras que van desde *Mafalda*, *Isidoro*, *Patoruzú*, a *Lil' Abner* y *Lucky Luke*. Berone afirma que, en el caso de *Lucky Luke*, Steimberg reafirma la necesidad de recuperar la historieta como mecanismo significativo de la *intertextualidad* que la semiología estaba acotando cada vez más al campo literario (Berone, 2008b, pp. 6-7).¹⁷

¹⁷ Según Berone, se trataría de a) el paso en el estudio de producciones del contexto argentino por una obra europea; b) la incorporación de nuevas fuentes como Roman Gubern, Pierre Fresnault-Deruelle y Armand Mattelart; c) la reivindicación semiótica de la historieta como objeto de estudio.

JORGE B. RIVERA Y EDUARDO ROMANO: LA HISTORIETA NACIONAL Y POPULAR

Los debates sobre la ampliación del objeto al interior de la crítica literaria en la década de 1960 habían (im)puesto a la historieta en el grupo de *literaturas marginales*. A menudo la historieta entraba en el debate dentro de un cuerpo más amplio – en el caso de Eco, el *kitsch*, la televisión y la música moderna - o como componente de un movimiento global y expansivo en el campo cultural – el arte pop y los medios de comunicación para Masotta -. Es a partir de los trabajos de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera (Romano, 1972; Rivera, 1972; Rivera, 1981; Ford, Rivera & Romano, 1985; Rivera 1992), que la aproximación a la historieta será tenida en cuenta como *género literario marginal* encuadrada en el contexto fundacional de la cultura nacional y popular argentina, específicamente a partir de la década de 1920, aunque sus orígenes son rastreados desde el siglo XIX en adelante:

Como la industria editorial, como la cinematografía, como el tango, como la radio, como el conjunto de lo que acostumbramos a calificar, en suma, como “cultura popular”, la historieta argentina parece haber conocido en su conjunto momentos de mayor esplendor consumista, en una lábil franja cronológica que para muchos se extiende desde los años ‘30 hasta comienzas de la década del ‘60, coincidiendo con mayor o menor finura de detalles con el período de eclosión de la industria nacional y con la definitiva configuración de la Argentina urbana y criollo-inmigratoria. (Rivera, 1992, p. 6)

Allí donde Masotta incorporaba la producción local al corpus de la *Historieta Mundial*, Rivera sostenía la *especificidad* de la producción argentina basándose en a) la dimensión literaria del objeto historietístico – de su *lenguaje* -, o lo que es lo mismo decir, la primacía del contenido verbal por sobre el icónico, y por lo tanto inscribiendo dicho objeto en la tradición literaria argentina del folletín; b) el siglo XIX como antecedente histórico del desarrollo de la caricatura y la sátira, con lo cual se adelantaba a la aparición de los periódicos de William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer; c) y derivado de lo anterior, el sistema de los *syndicates* norteamericanos no daría el origen a la historieta argentina tanto como la resistencia y readaptación a ese sistema. En síntesis, la historieta argentina aparece como un producto cultural atado directamente al devenir histórico del país, en el cual es posible rastrear las

características marginales, periféricas y resistentes que el país mismo había tenido frente a los modelos impuestos desde Estados Unidos y Europa, las potencias imperiales. La historieta era un documento, un testimonio de la sociedad que lo producía (Berone, 2007a; 2008b). Vazquez ha señalado, en referencia a la interpretación de lo *nacional* en Rivera que

Antes que basarse en un “ser nacional” esencialista lo popular aparece en íntima relación con la “conciencia nacional”. Es necesario acotar que durante la etapa la cuestión de lo nacional y lo popular también atravesó el campo intelectual y literario, vinculándose con la persistencia y el crecimiento del peronismo como movimiento de masas. (Vazquez, 2011, p. 7)

De alguna forma se trataba de llevar la idea de *resistencia* desde la producción masiva. Para el caso argentino tenía que ver con la resignificación de la producción cultural ligada a procesos políticos cercanos a las expresiones populares, un discurso interesado por buscar la continuidad antes que la ruptura, una forma de asentar una postura tomando como base la legitimidad histórica dada por el pueblo y su legado cultural como inscripción y testimonio de su paso por la Historia. En la búsqueda de esa particularidad, la historieta se presentaba como un objeto notable, con una larga trayectoria que proveía buenos argumentos pero al mismo tiempo – y como sucedía con todos los autores anteriores, un punto que resaltaría Steimberg - la historieta compone un lenguaje complejo y elusivo que siempre escapa a una definición¹⁸ (Romano, 1972, p. 133; 135; citado en Berone, 2007a, p. 3). Rivera definía antes bien un devenir en un contexto local, separando al objeto de los intentos legitimantes de la Cultura – ya fuera bienintencionados, aunque fallidos, como el de Masotta¹⁹; ya fuera como una táctica de control de daños por parte del academicismo literario, el

¹⁸ “Una historieta, en síntesis, es una narración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de de cuadros o *viñetas*, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata de mostrar el desarrollo de las acciones y los escenarios en que éstas se producen. Desde el punto de vista temático la historieta trabaja habitualmente en tres niveles: (...) anotación *humorística* (...) *aventura* (...) *dramático*.” (Rivera, 1992, p. 4). Es claro el sesgo literario de la definición, donde lo que importa es una lectura ordenada en el sentido occidental, la secuenciación como transporte de la narración, y los tres niveles temáticos. Para el problema de la definición en la historieta, ver las contribuciones de Federico Reggiani, Scott McCloud y Thierry Groensteen expuestas más adelante.

¹⁹ Masotta, al preguntarse por la necesidad de legitimación, sostenía: "Pero, en primer lugar, ¿“elevar” la historieta? ¿Hacia dónde? ¿Y para qué? Y en segundo lugar, no hay duda de que la calidad de una historieta no reside en el “nivel” (si es que con la idea de “nivel” se quieren introducir criterios externos al medio mismo), ni en el origen literario del tema o de la intriga." (Masotta, 1970, p. 157).

cual al no poder evitar su entrada al canon, lo sometía a una posición marginal -. Es decir, la lógica era siempre la de la resistencia y la creación dentro de los límites, una reapropiación de los márgenes en provecho de una identidad genuina:

Se intentaba proponer a la historieta como un camino *hacia* la lectura, cuando ella misma (con sus miserias y sus esplendores, sus posibilidades y sus limitaciones) era una *forma de lectura* en el meollo de la nueva civilización de las imágenes y el discurso visual. Ni más sofisticada ni más brutal; en todo caso, específica y autónoma. (Rivera, 1992, pp. 46-47. Las cursivas pertenecen al original)

Podríamos proponer la obra de Juan Sasturain - *El Domicilio de la aventura* (Sasturain, 1995), una compilación de artículos publicados en revistas como *Humor*, *El Péndulo*, *Fierro*, etc - entre 1979 y 1991 – como la condensación de esta matriz *nacional/popular*, con su canonización de la figura de Héctor Germán Oesterheld – quien cumplía la doble función de haber sido el fundador de la historieta argentina de autor y al mismo tiempo víctima de los enemigos de lo popular -; y también la de Alberto Breccia (1919 – 1993) como modelo del *autor/trabajador*, es decir aquel que compone, crea, propone y transforma al medio desde su interior.²⁰ Sasturain reincorporaba la historieta de aventuras – y toda aquella que en general no entraba en el canon del *humor gráfico* – como ejemplo acabado de la resignificación de estilos y modelos importados que era subvertidos a favor de una visión más humanista, colectiva y cosmopolita, entendido esto último como una visión argentina del mundo y su realidad. Sasturain sintetizaba la interpretación del significado cultural de la historieta de la siguiente manera:

Junto a la canción popular, la historieta argentina es acaso la forma marginal que mejor nos define en nuestras posibilidades de crear un medio de expresión propio, auténticamente creador, no dependiente y por lo tanto enriquecedor de nuestra cultura entendida como medio de adquirir un perfil de identidad definido y coherente. (Sasturain, 1995, p. 51)

²⁰ Esto será desarrollado en la tesis de doctorado *La excepción en la regla. Arte, medios y masas en la obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1984)*. El doctorado se desarrolla en la facultad de Ciencias Sociales de la UBA y está dirigido por Marcela Gené y Laura Vazquez.

En este sentido, retomaba las ideas desarrolladas por desde principios de la década de 1970 y las proyectaba en forma de un programa con objetivos claros, tendiente a restituir las posibilidades de existencia de una historieta netamente argentina – es decir, y retomando lo que señalaba Berone, una producción de una realidad *para* esa realidad, el contacto entre autor y lector -:

(...) la NECESIDAD DE RESCATAR, CLASIFICAR Y DEFINIR sistemáticamente un conjunto de mensajes heterogéneos cuya identidad y naturaleza aparecen vagamente insinuados; REVELAR LOS MECANISMOS DE EXCLUSIÓN Y SEGMENTACIÓN CULTURAL que realiza La Cultura mediante los cuales se apropia de determinados productos y desplaza otros; DESMONTAR LOS ELEMENTOS DE CLARA PENETRACIÓN IDEOLÓGICA que proliferan en estos mensajes; VALORIZAR LAS PROPUESTAS CONTRACULTURALES de que suelen ser portadores; CONTRARRESTAR mediante el análisis dos males: EL PREJUICIO que los desdeña y el ESNOBISMO que los enmascara por excentricidad. (Sasturain, 1995, p. 50. Las mayúsculas pertenecen al original.)²¹

El ciclo iniciado a partir de 1940 y concluido a fines de la década de 1950, reconocido como la Década de Oro de la Historieta Argentina, la posterior recomposición del campo y su progresivo reconocimiento institucional quedarían delineados en los términos propuestos de especificidad, autenticidad, resistencia y reciprocidad.

LAURA VAZQUEZ Y EL OFICIO DE LAS VIÑETAS: *LA TENSION ENTRE ARTE Y MERCADO*

Podríamos considerar a la primera década del siglo XXI como una cuarta etapa en la investigación del medio historietístico, si concedemos a la inauguración semiótica la primera etapa; a la crítica marxista la segunda y a la nacional/popular la tercera.²² En esta nueva fase, la producción de Laura Vazquez ha supuesto en buen grado la reinauguración no sólo de la investigación del campo sino en algún punto la

²¹ El texto había sido publicado originalmente en *Medios y Comunicación* Nro. 5, mayo de 1979.

²² Es bueno aclarar que desde ya, este orden es una conveniencia teórica y que las tres fueron en algún momento simultáneas. Si bien está más clara la posición original de la semiótica dentro del campo de los estudios sobre historietas, a partir de 1971 y hasta fines de la década las tres vertientes se mantendrán contemporáneas.

reapertura del debate en términos de continuidad y ruptura con la producción intelectual y académica previa, y ciertamente en diálogo con ella. Vazquez establece la necesidad de aproximarse a su objeto de estudio en los siguientes términos:

Necesariamente, estudiar historietas en América Latina es preguntarse por las condiciones de producción de lo simbólico pero también por las desigualdades que conlleva ese proceso. Es decir, estas imágenes y textos de circulación masiva y popular, vendidas a precios módicos en quioscos de revistas, también constituyen fenómenos de dominación, resistencia, negociación, choque y transculturación. En otros términos: producen una amalgama que de manera paradigmática revela una serie de tensiones entre modernización/nación, globalización/diferencia, mundialización/tradición (...) Muchas de las historietas populares dan cuenta de procesos híbridos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero. Ello supone, al mismo tiempo, pensar el modo de relación entre alta cultura, cultura de masas y cultura popular tal como fue planteada en distintos trabajos y líneas de investigación en América Latina. (Vazquez, 2009b, p. 3-4)

De esta manera, Vazquez asume la importancia de la historieta como producción cultural desde la cual rastrear un conjunto de tensiones sobre los que se construyen los imaginarios sociales latinoamericanos - y argentinos en particular - siendo la historieta misma un objeto complejo, en constante disputa entre su pertenencia al Arte y al Mercado. En este sentido, su investigación sigue las coordenadas trazadas por Jorge B. Rivera y Eduardo Romano²³ pero al mismo tiempo toma distancia crítica de la sobrevaloración que la dinámica nacional/popular hizo de la industria argentina de historietas en su construcción retrospectiva. Es decir, si bien acepta que la producción popular puede ser interpretada como un documento y testimonio de época, señala simultáneamente cómo las inflexiones coyunturales de la industria fueron interpretadas en clave a menudo nostálgica y sustentando posiciones políticas de períodos bien posteriores a la supuesta Edad Dorada:

²³ En su introducción a *El oficio de la viñetas*, sostenía que “[la relevancia de la historieta] radica en que desde el siglo XIX en adelante, y en tanto lenguaje privilegiado para indagar la significación, ha formado parte de los procesos históricos y de su registro (...) el interés es pensar a la historieta no sólo como un capítulo de la historia de los medios, sino, y en un sentido abarcador, como un capítulo de la cultura argentina.” (Vazquez, 2010, p. 17).

La tensión entre un pasado idealizado y la preocupación por un futuro incierto es reelaborada en las publicaciones de la transición democrática como una amalgama de sentidos en la que, aparentemente, pueden convivir sin conflicto lo residual y lo emergente, lo nacional y lo internacional, la “vieja escuela” y la vanguardia de la historieta. Sin embargo, este discurso no tardaría en evidenciar sus contradicciones una vez que se vislumbró la dificultad de conformar una industria nacional y masiva (...) Así, el campo aparece como “condenado” a construir y reconstruir un tiempo dorado y glorioso, que probablemente no haya existido de manera fehaciente en ningún momento de su historia. (Vazquez, 2010, p. 308)

En su reconstrucción/deconstrucción del mercado editorial y su funcionamiento en el período 1968-1984, Vazquez da cuenta de la serie de contigüidades y rupturas que habían sido fuertemente trastocadas por la lectura retrospectiva y contemporánea que unía de manera demasiado estricta y directa la realidad política de un país con su producción cultural masiva. La época dorada estaría en buena parte constituida por las relaciones entre capital y trabajo que se presentaba bajo la forma del oficio del dibujante/historietista y su utilización por parte de la industria, que a fines de los cincuenta reconvirtió toda esa masa laboral en asalariados transnacionalizados frente a la pronunciada y rápida debacle en el consumo local de historietas debido a una serie de factores que dio por terminado el modelo de producción masivo cristalizado entre la década de 1940 y 1960. El pasado que iluminaba y creaba la tradición era una lectura de época tendiente a subsanar la brecha que había significado la década de 1960; pasado que iluminaba pero que también proyecta sus conos de sombra, sus puntos ciegos.

Otra diferencia importante en la aproximación de Vazquez es la utilización de otras fuentes en general provenientes de la sociología cultural, más específicamente Pierre Bourdieu – de quien toma el término de *campo* para referirse a las diferentes configuraciones de los múltiples y a menudo conflictivos circuitos de la historieta argentina –; y Raymond Williams de quien toma la noción de cultura como la composición entre lo que queda fuera y lo que es descartado, sin dejar por eso de componer un mismo corpus socio-histórico el cual debe ser rastreado muchas veces desde sus márgenes para poder entenderlo en su integridad. También se encuentran dentro de su corpus analítico Michel de Certeau, Antonio Gramsci, Renato Ortiz, Carlo Guinzburg y Edward Palmer Thompson. Teniendo esto en cuenta, Vazquez

asume su aproximación epistemológica de la historieta desde los campos en conflicto: cultura de masas y política; lo nacional y lo extranjero; el arte y el mercado; y lo expande hacia el campo de la cultura para ganar nuevas perspectivas. Donde la visión nacional/popular quedaba atrapada en su propia dicotomía – mantenerse en el margen y querer ganar lugar en el campo cultural al mismo tiempo - la perspectiva que propone Vazquez gana status de programa:

Si entendemos la imagen dibujada como un lugar de síntesis epistemológica de nuestras representaciones de lo real (y de allí como una sofisticada técnica de persuasión) es fundamental indagar en su materialidad para poner en escena sus sentidos, representaciones del poder, prácticas de resistencia y posibilidades de producción visual. Las tensiones entre lo público y lo privado, entre el arte y el género, entre la cultura de masas y la cultura popular suponen un rasgo paradigmático y paradójico en términos de la producción y el consumo de historietas (...) de lo que se trata, en definitiva, es de pensar las historietas como instrumentos críticos para disputar el sentido en el sistema de literaturas nacionales y en el campo de las imágenes masivas. Un desafío presente en el punto de partida de este ensayo, a la vez que un horizonte. (Vazquez, 2009b, pp. 6; 8)

LUCAS BERONE Y FEDERICO REGGIANI: *NUEVOS ESTUDIOS; RECONSTRUCCIÓN DE UN CAMPO*

Otro proyecto simultáneo y en confluencia con el de Laura Vazquez es el conformado por el grupo de *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, organizado desde la Universidad Nacional de Córdoba por Roberto Von Sprecher y co-dirigido por Federico Reggiani (UNLP). El grupo funciona como aglutinador de una serie de investigaciones en curso en su mayor parte relacionadas con la historieta argentina, pero también abierta a otras variables. Dentro de este corpus académico siempre en construcción, resaltaremos en interés del objeto de esta tesis los trabajos desarrollados por Lucas Berone y Federico Reggiani.

En el caso de Berone – quien ha sido ya citado en varias oportunidades en el transcurso de este estado de la cuestión -, podríamos definir su perspectiva desde un doble interés. Por un lado, la reconstrucción del discurso sobre la historieta en la

Argentina (Berone, 2006a; 2006b; 2007a; 2007b; 2008b; 2009); una relectura de los múltiples enfoques tal como se dieron entre 1968 y 1983; la manera en que éstos respondieron a diferentes perspectivas e intereses estrechamente ligados a cuestiones epocales y coyunturales, que encontraron su devenir histórico en los avatares de las sociedades latinoamericanas desde donde fueron generados.

En nuestro país, el discurso sobre la historieta, como un caso particular dentro del conjunto de los estudios sobre comunicación masiva, describe un movimiento curioso, que va desde su *fundación semiológica*, hacia 1968, en los textos iniciales de Oscar Masotta y Oscar Steimberg; pasa por un momento de *explosión y expansión*, en el que la historieta aparece como un objeto teórico central, disputado por corrientes críticas que ensayaron en él sus apuestas y diferentes políticas de intervención en el campo intelectual; hasta llegar, a fines de los setenta, a un momento de relativa *dispersión y/o una segunda fundación*. (Berone, 2009, p. 2)

En el caso de Masotta y Steimberg, se trataría de una forma innovadora que encuentra su eje de análisis en la postulación de la imagen como dispositivo *desalienante* desde el interior de la cultura de masas; en el caso de Dorfman, Mattelart y Jofré, una aproximación desde el marxismo crítico latinoamericano, en principio con un concepto negativo de la cultura de masas, pero con la posibilidad de subsumir a ésta última dentro de un proyecto revolucionario más amplio, es decir tomar los medios de producción ideológica utilizándolos a favor de las masas populares; y finalmente – esa *dispersión* a la que hace referencia el autor - la línea que comienza con Jorge Rivera y Eduardo Romano, se prolonga y complementa con los trabajos Carlos Trillo, Alberto Bróccoli y Guillermo Saccomanno, y encuentra su síntesis y consolidación en Juan Sasturain. Esta última línea – la que temporalmente superó a las demás -, tenía como objeto la reivindicación de la historieta desde una perspectiva literaria, imbricada íntimamente en la cultura nacional y popular, una verdadera institución social específica, autónoma y resistente.

Por otra parte, Berone ha incursionado en el estudio crítico de la obra de Héctor G. Oesterheld (Berone, 1999; 2001; 2008a). Ya en su temprana aproximación *Para una lectura del Eternauta*, se registraba en la fórmula paradójica de Oesterheld – el autor que cuenta la historia que le contó Juan Salvo, el Eternauta, que a su vez será

publicada para seguir siendo contada -; como *el signo de la existencia de un autor* (Berone, 1999, p. 6). El señalamiento de las figuras que se filtran entre la narrativa historietística – el *autor* -, como del sujeto que promueve una lectura crítica *en su fruición* – el *operador* de Steimberg – es donde pueden identificarse las coordenadas que Berone traza, es decir la voz entre las grietas del esquematismo, ora industrial, ora académico. Y no es casual que la semiótica esté presente en sus aproximaciones: hay un reconocimiento explícito de herencia intelectual con la obra de Steimberg, como también de Eliseo Verón y las herramientas de la crítica literaria (en particular el uso de la *serie*, término del formalismo ruso y tomado de Tzvetan Todorov). Y sin duda, lo que proveen las mismas fuentes, las historietas como documentos críticos, como dispositivos culturales complejos, o como lo ha definido el autor, como *estructura híbrida de significación* (Berone, 2006a). Se busca esa disrupción que hace del sujeto y del objeto una relación misteriosa y digna de ser identificada, ya que en ella están las claves para entender mejor lo que implica la creación como búsqueda, ruptura y resignificación de lo dado, que es a menudo también lo impuesto:

(...) la historieta aparece como un discurso que produce sentido a varios niveles, y su análisis no puede renunciar a ellos, so pena de reducir el lenguaje a la ideología de sus mensajes. El lugar/el poder de la crítica (y de la historieta) se articularía, entonces, justo en este punto: en la necesidad y la urgencia de revelar/develar una estética potencialmente desalienante, cooptada momentáneamente por la ideología del imperio. (Berone, 2006b, p. 7)

Federico Reggiani (Reggiani, 2006; 2007; 2008; 2009a; 2009b; 2011) asume también, como la hace Berone, la herencia intelectual de la semiótica a través de Oscar Steimberg y las herramientas de la crítica literaria. Sin embargo, su propuesta y sus indagaciones tienen que ver con la cuestión de los mecanismos que componen y hacen funcionar a la historieta como lenguaje. Reggiani vuelve sobre los pasos del *sentido* de la historieta y retoma aquellos caminos que no fueron profundizados, una líneas antes dispersas o invisibilizadas; reintroduce la noción sobre la dificultad de definir un lenguaje semejante – si es que acaso tal cosa sea posible – y arriesga algunas propuestas:

(...) la posición que la historieta ocupa en la jerarquía social de los lenguajes artísticos (aún si nos limitamos a aquellos nacidos en plena modernidad, como la fotografía o el cine) puede explicarse parcialmente por sus características enunciativas. O, dicho con más precisión, por el modo particular en que la historieta en tanto discurso se construye una situación de comunicación, ese efecto de sentido que llamamos enunciación (...) Es justamente el componente enunciativo el que han dejado de lado los estudios sobre historieta, al menos hasta años recientes. Pero es ese componente el que más tiene que ver con la manera en que las historietas --o las publicaciones que las albergan, a través del contrato de lectura que proponen-- construyen una imagen de su público, de sus autores y del campo de producción en el que se insertan. (Reggiani, 2007, pp. 1-2)

Es en base a esta *enunciación* que Reggiani comienza a desmontar, primeramente, las nociones que cierto sentido común académico y crítico han construido en torno a la historieta – desentendiéndose del problema de su lenguaje elusivo -; para luego comenzar a redirigir ese sentido en otras direcciones, específicamente el de la *materialidad del soporte* como entramado complejo que se presenta a priori como una imposibilidad lógica:

(...) a una enunciación de la secuencia gráfica sumamos una enunciación textual tradicional, y además una enunciación que se manifiesta en la relación entre ese texto y esa imagen, que es el origen de muchas ironías (la ironía es un lugar enunciativo privilegiado, en el que el discurso presupone una lectura cómplice). Y también existen marcas plásticas en la materialidad del dibujo: la historieta no cuenta (...) con la cualidad analógica de la imagen fotográfica, no puede aspirar a una ficción de transparencia en ese sentido: siempre el dibujo denuncia, de alguna manera, la mano que dibuja (...) Y finalmente, todos esos elementos están montados sobre un soporte (...) lo que incorpora también una enunciación del diseño gráfico y de la disposición espacial. Hay un escándalo en esta variedad, que no encontramos en otras formas narrativas. (Reggiani, 2007, p. 3)²⁴

Una de las claves estaría en entender que esta *narratividad* historietística depende en buena parte del *montaje*, que no debe confundirse con el *encuadre* cinematográfico. La diferencia estriba – y este es un punto importante al momento de

²⁴ A propósito, Oscar Steimberg afirmaba: “Y por eso la historieta es un gran lenguaje. Porque, justamente, es la puesta en fase de dos lenguajes que, en realidad, son intraducibles; y el resultado es la obra artística. ¡Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible!” (Oscar Steimberg, entrevistado por Lucas Berone y Federico Reggiani, 2010).

comenzar a entender a la historieta en sus propios términos – en que mientras el *montaje* cinematográfico actúa sobre una serie de imágenes preexistentes,

(...) el montaje en historieta no es una intervención sobre un material ya elaborado, como en el cine, sino que se asemeja más a un proceso de escritura, en que las unidades se producen al tiempo de su encadenamiento. (Reggiani, 2009a, p. 3)

Esta *hibridez* ya señalada por Masotta sería la característica particular que hace de la historieta un lenguaje específico, pero no por la coexistencia conflictiva de la imagen y el texto sino por la manera que en se componen y descomponen en unidades narrativas esos elementos – y no sólo esos, sino muchos otros que pueden o no estar presentes -, y cómo esas múltiples unidades temporales son trasladadas a un plano espacial, es decir, la página y su construcción en viñetas. En síntesis, la puesta en página. Para esto Reggiani retoma la semiótica desde Steimberg y Masotta, pero también incluye los estudios sobre el lenguaje cinematográfico de Christian Metz y las reflexiones neo-semióticas sobre la *bande dessinée* de Thierry Groensteen. Sobre esta base se asienta la hipótesis de Reggiani: es en las formas en que la puesta en página construye las secuencias donde deben buscarse las marcas de un enunciador, en otros términos, de un tipo de narrador. Y esto debido a que:

(...) en la medida en que se abandona una enunciación transparente, que ciertas historietas que se proponen como "de autor" organicen entonces un régimen enunciativo que no esconde el significante, sino que lo exhibe (...) Una de las cuestiones más interesantes de la historieta como lenguaje es justamente la exhibición de su carácter de enunciado: la historieta es siempre --a veces a su pesar, incluso-- artificio e ironía, y ahí radica buena parte de su potencia. (Reggiani, 2007, p. 7)

EL PANORAMA NORTEAMERICANO: LOS INTELECTUALES ESPECÍFICOS Y SU MEDIO

Will Eisner (1917 – 2005), comenzó a publicar, como consejos y reflexiones sobre el oficio, algunas notas sobre los recursos narrativos del cómic y su utilización desde la revista del personaje que lo haría famoso: *The Spirit* (publicado entre 1940 y

1952). Su posterior compilación sería publicada en 1985, complementada con las notas desarrolladas durante su experiencia docente en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York *Los cómics y el arte secuencial (Comics and Sequential Art*, Eisner, 2001 [1985]).

El planteo de Eisner concebía el *arte secuencial* como una forma de arte y comunicación tan válida como lo había sido el cine y la literatura, debido a su cercanía a estas dos tanto por el uso de un encuadre y una secuencia de imágenes; como por el uso de la palabra para desarrollar una historia. Pero al mismo tiempo señalaba la singularidad del medio entendiendo el cómic como lectura no estrictamente literaria, aunque no por eso menos válida que otras formas de lectura. De hecho, las historietas requerirían un doble trabajo por parte del lector: éste debe ejercitar sus habilidades interpretativas tanto visuales como verbales. Esta particular dinámica la da el montaje, es decir, los cuadros (*frames*). El *arte secuencial* es definido como

(...) un medio de expresión creativa, una disciplina distintiva, una forma artística y literaria que trata con el ordenamiento de dibujos o imágenes y palabras para narrar una historia o dramatizar una idea.²⁵ (Eisner, 2001 [1985], p. 5. Traducción del autor)

Una cuestión significativa en el tratado de Eisner tiene que ver con la dimensión histórica del cómic y cómo el medio vendría a ser parte de una característica intrínseca de la humanidad: el relatar historias (Eisner, 2003 [1995]). El *arte secuencial* sería la matriz que estaría encontrando en su forma de *novela gráfica* – término adjudicado al autor - como forma artística y comunicativa con gran potencial, que podría sumar su presencia al cuerpo de la literatura comprometida con la experiencia humana. En este proceso estarían involucrados a) un nuevo público deseoso de acercarse al medio; b) artistas dispuestos a correr riesgos y deseosos de explorar nuevas formas de narración; c) nuevas tecnologías que permiten el desarrollo artístico y también la mejora en la calidad y transformación del formato de la historieta.

²⁵ “(...) a means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea.”

En 1993 fue publicado *Understanding Comics. The invisible art* (McCloud, 1993). Su autor, Scott McCloud, proponía la continuación y profundización de los conceptos de Eisner sobre el *arte secuencial*, deconstruyendo el lenguaje de la historieta. Es interesante señalar que desde el título ya se nos da una pauta de la manera en que el autor se aproxima a la historieta, es decir *entendiendo*. El gerundio denota una acción que se encuentra en tiempo presente y a su vez no está definida por un límite temporal, es acción constante, como la dinámica de la secuencia narrativa. Y es que la obra *es* un cómic. Lo primero que hará McCloud será presentar una definición enciclopédica del objeto de estudio:

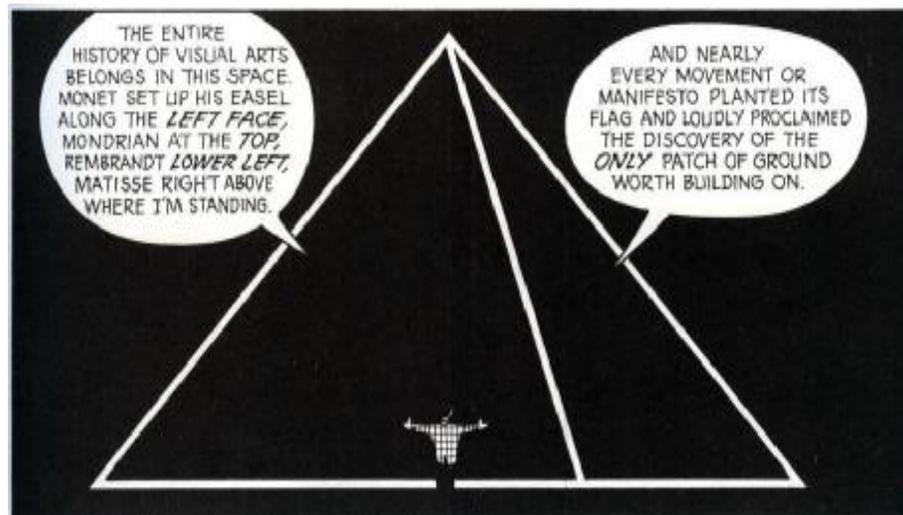
Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y/u obtener una respuesta estética del lector.²⁶ (McCloud, 1993, p. 9. Traducción del autor)

El autor es conciente de que una definición implica en principio la demarcación de un límite, lo cual contradice la lógica misma de la historieta como lenguaje mutable, intercambiable, indefinible y a su vez reconocible. A partir de la paradoja - ¿cómo definir lo esencialmente indefinible? -. Responde: ubicándola, una vez más, en su posibilidad histórica

²⁶ “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer”.



(McCloud, 1993, p. 58)



(McCloud, 1993, p. 63)

McCloud expone así su hipótesis, una interpretación histórica sobre el desarrollo de la historieta como medio artístico. El lenguaje icónico y simbólico de las antiguas

civilizaciones habría dado paso a un proceso de progresiva separación: abstracción para las palabras, especificidad para las imágenes. Sería en el siglo XX donde - a través de las vanguardias artísticas- las palabras y las imágenes habrían invertido su dirección, dirigiéndose hacia un nuevo encuentro. La comprobación se daría en el campo de la cultura popular donde la nueva interacción se encontraría potenciada, sin pretensiones de hacer *gran arte*. Los prejuicios con respecto a la combinación de imágenes y palabras, según el autor, continuarían vigentes e incluso habrían sido internalizados por los mismos autores de cómics. La potencia del cómic como medio artístico, entonces, apenas habrían sido exploradas.

Es en esta perspectiva estética posthistórica en la que McCloud inscribe a la historieta, ya que 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.

La dimensión gráfica no agotaría las posibilidades del cómic, sino que esta parte de la formulación estética se complementa como cristalización en la lectura. El término utilizado por el autor es *clausura* (*closure*), es decir la capacidad de construir una serie o secuencia a partir de elementos en apariencia inconexos - incluso abstractos - creando un sentido propio y particular a la vez que transmisible. Claro está, la capacidad se encontraría en todos nosotros, siendo alimentada constantemente por la interacción con el plano de lo real; pero sus posibilidades de complejización estarán dadas por el bagaje cultural de cada sujeto y por las restricciones sociales e históricas que hacen a ese bagaje ser lo que es. Para McCloud, el cómic *es la clausura* (McCloud, 1993, p. 73). Y esto implica siempre un sustrato material no ya en la viñeta, sino justamente en el *entre-medio* que existe entre esas viñetas, el *gap*, la brecha.²⁷

²⁷ McCloud refiere específicamente a los términos *gap* y *closure* tal cual fueran formulados por Marshall McLuhan en sus obras *The Medium is the Massage: An Inventory of Effect* (1967) y *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), título que McCloud retoma explícitamente en

He aquí la dimensión en la que se proyecta la historieta: un espacio indefinido, vacío, el cual genera una constante estimulación sensorial como demanda al lector. La corporalidad radical de tal proceso vendría a abolir la distancia entre objeto y sujeto en el instante mismo en que la lectura deviene acontecimiento secuenciado e irrepetible, momento que se conforma en lo que McCloud llama *el arte invisible* y su expresión sensorial: la sinestesia (McCloud, 1993, p. 209). Toda potencia es potencia en acto, afirmaba Aristóteles, pero ningún acto puede clausurar la potencia, así como la potencia no puede ser nunca reducida a su manifestación en la infinita sucesión de actos. Dos líneas paralelas que no llegan nunca a fundirse, y justamente esa es la clave: el surco dejado por ambas líneas en su recorrido.

EL PANORAMA FRANCO-BELGA: LA LÓGICA DE LA *BANDE DESINÉE*

En el panorama europeo, los exámenes más pertinentes sobre la historieta han provenido tradicionalmente del mundo francófono, específicamente desde Francia - a partir de la década de 1960-, y posteriormente desde Bélgica – a partir de la década de 1980 -. La obra de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*²⁸ (Groensteen, 2007 [1999]) es probablemente el planteo teórico más complejo realizado hasta el momento. En dicha obra, el autor plantea desde el título parte de su hipótesis: la historieta es un *sistema*. La perspectiva sobre la cual se basa el autor es definida como neo-semiótica:

La historieta será aquí considerada como un lenguaje, es decir, no como un fenómeno histórico, sociológico, o económico, lo cual también es, sino como un conjunto de mecanismos productores de sentido (...) la perspectiva que propongo puede ser sin duda descrita como semiológica (o semiótica) en el sentido más amplio del término (...) en los bordes de su ortodoxia disciplinaria (...) es por eso que el término “neo-semiótico” se me hace completamente adecuado para calificar el punto de vista que *El Sistema de la Historieta* demanda.²⁹ (Groensteen, 2007 [1999], p. 2. Traducción del autor)

su obra.

²⁸ La versión utilizada en esta tesis corresponde a la versión norteamericana de la obra, titulada *The system of comics*, traducida por Bart Beaty y Nick Nguyen. No existe hasta el momento una traducción al castellano, y lo cierto es que su tardía versión en inglés – ocho años después de la publicación original – muestra la lejanía de los campos académicos trasatlánticos, reforzado en esta ocasión por el carácter marginal del campo.

²⁹ “Comics will be considered here as a language, that is to say, not as a historical, sociological, or

El término hace referencia a, por un lado, el reconocimiento de la herencia de pensadores como Pierre Fresnault-Deruelle; y por otro al alejamiento crítico de los paradigmas establecidos por la semiótica que tendían a descomponer el lenguaje historietístico hasta reducirlo a sus unidades mínimas; a hacer hincapié en el contenido ideológico y la transmisión de información desde el medio. También en cuanto a la cuestión de la relación entre imagen y palabra dentro de la historieta: para Groensteen, la historieta es un sistema predominantemente visual, y la presencia de la palabra – si bien se presenta como un factor de *anclaje* de sentido y sobre todo de vectorización de cierto orden de lectura –, queda determinada por su lugar en la página y por la materialidad de dicho lugar, es decir el cuadro de texto y el globo de diálogo.³⁰

(...) lo que hace a la historieta un lenguaje que no puede ser confundido con otro es, por un lado, la movilización *simultánea* de la totalidad de sus códigos (visuales y discursivos) que la constituyen, y, al mismo tiempo el hecho que probablemente ninguno de estos códigos le pertenezcan exclusivamente a ella, en consecuencia haciéndose específicos cuando se aplican a “sujetos de expresión” particulares, que es el dibujo. Su “eficiencia” se encuentra a sí misma notablemente singularizada. Las historietas son por lo tanto una combinación original de un (o dos, con la escritura) sujeto(s) de expresión, y una colección de códigos. Esta es la razón por la cual sólo puede ser descrita bajo el término de *sistema*. A partir de ahí, la cuestión presentada al analista no es cuál código privilegiar, es el encontrar un camino al interior del sistema que permita la exploración en su totalidad a fin de encontrar coherencia (...) Al elaborar los conceptos de espacio-topia, artrología, y trenzado, tres términos inspirados en la macro-semiótica, estoy obligado a realizar este programa.³¹ (Groensteen, 2007 [1999], p. 6. Traducción del autor)

economic phenomena, which it is also, but as an original ensemble of productive mechanisms of meaning (...) the perspective that I propose can no doubt be described as semiologic (or semiotic) in the broadest sense of the term (...) on the fringes of its disciplinary orthodoxy (...) That is the reason that the term "neo-semiotic" appears to me completely adequate to qualify the point of view that *The System of Comics* demands."

³⁰ Las aproximaciones semióticas locales son un buen ejemplo de esta rémora literaria. Masotta utilizaba la idea/término *literatura dibujada* para expresar la hibridez del lenguaje historietístico; Steimberg confirmaba la base literaria y textual por sobre la imagen, pero al mismo tiempo presentaba ya la imposibilidad de sostener dicha posición de forma permanente: “Un género mixto en el que existen palabras invita a privilegiar, justamente, el texto: los significados de la imagen son siempre menos susceptibles de circunscripción y más evanescentes. Pero sobre la base de una aparente jerarquización de las palabras pueden deslizarse aventuras artísticas ocultas, presentes en rasgos secundarios del diseño.” (Steimberg, 1977, pp. 41-42).

³¹ "(...) what makes comics a language that cannot be confused with any other is, on the one hand, the *simultaneous* mobilization of the entirety of codes (visual and discursive) that constitute it, and, at the same time that fact none of these codes probably belongs purely to it, consequently specifying

Los tres términos elaborados por Groensteen – *espacio-topia*, *artrología*, *trenzado* - funcionan bajo lo que el autor denomina *solidaridad icónica* (*solidarité iconique*). Esta 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 (Groensteen, 2007 [1999], p. 7. Traducción del autor)

(...) 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.³² (Groensteen, 2007 [1999], pp. 18-19. Traducción del autor)

Aquí Groensteen tiene una deuda explicitada con Gilles Deleuze y su trabajo sobre la lógica cinematográfica, pero también con las indagaciones de Christian Metz; de Roland Barthes y Michel Foucault – con respecto a lo literario y semiótico - ; Ernst Gombrich y Erwin Panofsky – con respecto a las artes visuales -; y con sus contemporáneos y colegas con los cuales dialoga a lo largo de toda la obra: Benoît Peeters, Jan Baetens y Pascal Lefèvre, sumado al ya mencionado Fresnault-Deruelle.³³ Es decir, Groensteen proyecta un ambicioso planteo postestructuralista –

themselves when they apply to particular "subjects of expression," which is the drawing. Their "efficiency" finds itself notably singularized. Comics are therefore an original combination of a (or two, with writing) subject(s) of expression, and of a collection of codes. This is the reason that it can only be described in the terms of *system*. From then on, the problem posed to the analyst is not which code to privilege, it is to find an access road to the interior of the system that permits the exploration in its totality so as to find coherence (...) In elaborating the concepts of spatio-topia, arthrology, and braiding, all three of which draw upon the macro-semiotic, I am obligated to realize this program."

³² "(...) the central element of comics, the first criteria in the foundational order, is *iconic solidarity*. I define this as interdependent images that (...) present the double characteristic of being separated (...) and which are plastically and semantically over-determined by the fact of their coexistence *in praesentia* (...) This plasticity of comics, which allows them to put in place messages of every order and narrations other than the fictional, demonstrates that before being an art, comics are well and truly a language."

³³ Específicamente las obras *Case, planche, récit* (1991, con posteriores reediciones modificadas) de Peeters; *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (1993) de Baetens y Lefèvre; y *La bande dessinée* (1972) de Fresnault-Deruelle. Estas obras no se encuentran traducidas y sin duda su falta

en la línea del postestructuralismo francés, sin duda – que pretende alcanzar para la historieta el nivel que alcanzaron otras obras fundamentales para el cine, la literatura y el arte.

Algo sumamente interesante en la propuesta de Groensteen tiene que ver con ese espacio-topia a la que hacía referencia anteriormente. He aquí una indagación sobre la *poética* historietística que bien podría indicarse como un punto de madurez al que han llevado – a pesar de su devenir un tanto errático y limitado – décadas de estudio sobre el medio. El problema había sido hasta entonces cómo definir a la historieta. Las definiciones, como suelen hacerlo, iban cambiando merced a las necesidades y las coyunturas desde las cuales eran generadas. Al mismo tiempo que proveían de recursos para seguir pensando la historieta, quedaban limitadas por ciertas trampas de los modelos teóricos ajenos los cuales, sin embargo, no podían dejar de percibir ese elemento elusivo y extraño que tenía su objeto de estudio. Minimizarlo era tanto una estrategia para reducir su problemática como para rescatarlo y salvaguardarlo desde esa misma superioridad. Pero aquí Groensteen propone una perspectiva que no sólo tiende a englobar las herramientas de análisis preexistentes, sino que las supera a partir de una propuesta basada en la dialéctica de la diégesis narrativa de la historieta:

(...) La historieta no es sólo un arte de los fragmentos, de la dispersión, de la distribución; sino que también es un arte de la conjunción, de la repetición, de la vinculación (...) Las articulaciones del discurso historietístico son indistinguibles de los contenidos encarnados en el espacio, o, si se prefiere, de los espacios investidos de contenido. (...) [El espacio-topia] Se asienta en la preexistencia de lo que he llamado una "forma mental" (...) El espacio-topia es el punto de vista que se puede tener sobre la historieta antes de pensar en cualquier historieta particular, y a partir del cual es posible pensar en una nueva interpretación del medio.³⁴
(Groensteen, 2007 [1999], pp. 22-23. Traducción del autor)

empobrece esta tesis.

³⁴ "(...)comics is not only an art of fragments, of scattering, of distribution; it is also an art of conjunction, of repetition, of linking together (...) The articulations of the comics discourse are indistinguishable from the content-incarnated-in-space, or, if one prefers, the spaces-invested-with-content. (...) [The spatio-topia] It holds to the preexistence of that which I have called a "mental form" (...) The spatio-topia is the point of view that can be had on comics before thinking about any single comic, and starting from which it is possible to think about a new performance of the medium."

Esta idea resulta fascinante porque revelan en buen grado cuáles eran las limitaciones de las perspectivas anteriores: se intentaba reducir la historieta como lenguaje a un caso particular, y cuando era obvio que la profusión de estilos radicalmente diferentes - que también componían la historieta - eran tanto inabarcables como sabotadores de la idea de *un estilo*, se propendía a señalar la necesidad del caso-por-caso; o bien se subsumía al medio como *expresión de la cultura popular* con lo cual se neutralizaba en buena parte la cuestión del estilo – homologándolo a un contenido que a su vez reflejaba directamente una condición de época -.

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 se arriesga a caer en los errores del estructuralismo semiótico, el autor le da otra vuelta de tuerca: la diferencia estriba 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:

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”.³⁵ (Groensteen, 2007 [1999], p. 28. Traducción del autor)

³⁵ "To draw an ordinary multiframe is to consider not any particular comics page, but comics itself, to the device upon which the language is founded (...) kinds of symbolic pictograms (...) comics are composed of interdependent images (...) these images, before knowing any other kind of relation, have the sharing of a space as their first characteristic. And, remarkably, they do not say *anything other* than that (...) this "grid" effectively incarnates comics as a "mental form"."

La conjunción de percepción y lectura puede ser caracterizada como doblemente productiva: la historieta *se hace* en el dibujo y en la diagramación y vuelve a (re)hacerse en su lectura. Aquí está la pauta que caracteriza al lenguaje como específico, y fuera del campo cinematográfico - donde prima la edición de las imágenes luego proyectadas sobre una superficie en un tiempo específico y previamente estipulado -:

(...) la puesta en página (...) generalmente es inventada al mismo tiempo que los dibujos son hechos sobre el papel, o incluso antes que el escenario sea dibujado (...) dejémosle la edición al cine (y la foto-novela) y ajustémonos al estudio de la puesta en página - lo que el cine no puede hacer.³⁶ (Groensteen, 2007 [1999], pp. 101-102. Traducción del autor)

Y del literario, donde se privilegia la diversidad del detalle y la descripción:

Esta diversidad de la escritura gráfica es encontrada también en la historieta. Pero a ella se le suma una propiedad mediante la cual la historia dibujada se opone una vez más a la historia literaria: el grado de precisión de la imagen se mantiene más o menos igual, cualquiera sea el motivo representado (sitio, objeto, personaje). Si la imagen es descriptiva, lo es igualmente para todos los motivos convenidos por la historia, otorgándoles a todos la misma atención (...) La regla que prevalece es la de la homogeneidad de estilo. La historia dibujada es por lo tanto mucho menos discriminadora que el texto literario.³⁷ (Groensteen, 2007 [1999], p. 123. Traducción del autor)

Aparece como *ritornello* la tarea inevitable de explicar la historieta como lenguaje no-cinematográfico - a pesar de ser preeminentemente visual -; como lenguaje no-literario - a pesar de incluir texto en su narrativa -. Una de las características propias de la diégesis de la historieta, como había sido señalado con

³⁶ "(...) the page layout, on the contrary, generally is invented at the same time that the drawings are realized on the paper, or even before the scenario is drawn (...) let us leave the editing to the cinema (and the photo-novel) and fasten ourselves to the study of the page layout - which the cinema cannot do."

³⁷ "This diversity of graphical writing is found within comics. But to it is added a property whereby the picture story opposes the literary story again: the image's degree of precision stays more or less the equal, whatever the represented motif may be (site, object, character). If the image is descriptive, it is equally so for all the motifs convened by the story, granting to each the same care (...) The rule that prevails is that of the homogeneity of style. The picture story is therefore much less discriminating than the literary text"

anterioridad (McCloud, 1993), estaba en esa *brecha-entre-imágenes*, donde la secuenciación venía a funcionar como sutura mediante una imagen virtual que era incluida por el lector, allí donde sólo había vacío. Michel Foucault, en su texto sobre la obra de Magritte *Esto no es una pipa*, advertía

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación. El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde pueden interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico. (Foucault, 2002 [1976], p. 101)

Es decir, en principio la sutura parecería imposible debido a la irreductibilidad de las palabras por las imágenes y viceversa. Sin embargo, aquella separación era irresoluble en los términos de la Cultura y del Arte, pero no para un medio ya nacido como posthistórico. El mismo Foucault lo detectaba en el lenguaje vanguardista del collage, como lo habían practicado artistas al estilo 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. (Foucault, 2002 [1976], p. 102)

Volviendo a Groensteen, quien tiene en cuenta el texto de Foucault a la hora de dar su interpretación de ese “pequeño espacio blanco”, nos encontramos con la siguiente observación:

La función de cierre y la función de separación no son, en verdad, más que la misma función, prevista sucesivamente mientras se ejercita hacia adentro del cuadro y hacia el exterior del campo.³⁸ (Groensteen, 2007 [1999], p. 45. Traducción del autor)

³⁸ "The function of closure and the separative function are, in truth, nothing but the same function,

El *cierre* se da *junto* con la separación, y no a pesar de ella, justamente por las características de la lectura: ese entrar y salir del cuadro conforma el juego metonímico de la historieta donde cada cuadro es la totalidad de la trama y al mismo tiempo componente de una red más extensa, que no deja de adquirir sentido – o de perderlo, o de transformarlo – a medida que se avanza por el entramado imagético (Groensteen, 2007 [1999], p. 11).

Es en este sentido que el autor belga critica cierto riesgo en una percepción conductista de la secuencia y la *brecha*, como si el lector reaccionara automáticamente al ordenamiento cuando en realidad es el despliegue visual el que se reacomoda y resignifica según quién lo lea

Al leer una historieta, estoy aquí, luego estoy allá, y este salto de un panel al siguiente (un salto óptico y mental) es el equivalente a un electrón que cambia de órbita. En otras palabras, no existe un estado intermedio entre paneles. La imagen de historieta no es una forma la cual, sometida a una continua metamorfosis, sería modificada al colocar cuadros sucesivos (entre los cuales sería permisible reconstituir los momentos faltantes). Es necesario, en contraste, que la brecha cancele (provisionalmente) el panel ya leído para permitir el derecho a existir del panel siguiente, en términos de una forma completa y compacta (...) la solidaridad icónica (...) es programada por el autor en la etapa de la escaleta, y, al momento de la recepción, postulada por el lector en la forma de una hipótesis de coherencia narrativa.³⁹ (Groensteen, 2007 [1999], p. 113. Traducción del autor)

La lógica sobre la que opera la historieta – relacionando elementos tan complejos como la instancia autoral, el soporte material y la recepción del lector – sería la de una *dialéctica diegética*, y es bajo esta lógica que la *brecha* implica un *articulación semántica* antes que una imagen virtual faltante (Groensteen, , p. 114).

successively envisaged as it exerts itself on the interior space of the frame and toward the exterior field."

³⁹ "Reading a comic, I am here, then I am there, and this jump from one panel to the next (an optical and mental leap) is the equivalent of an electron that changes orbit. In other words, an intermediate state between the two panels does not exist. The comics image is not a form that, subjected to a continual metamorphosis, would be modified by investing successive frames (between which it would be permisible to reconstitute the missing moments). It is necessary, in contrast, that the gutter (provisionally) cancels the already read panel in order to allow the next panel to exist in its own right, in terms of a complete and compact form (...) this iconic solidarity (...) is programmed by the author a the breakdown stage, and, at the time of reception, postulated by the reader in the form of hypothesizing a coherent narrative."

Es esa función artrológica y no otra la que hace de las viñetas una composición coherente que deviene historia. Groensteen pareciera sugerir que no hay una historia predeterminada que es automáticamente aprehendida como significado dado, sino que dicho sentido es resultado de la articulación de los cuerpos visuales que componen dicha historia. Y todo ello no podría suceder sin la activa participación del lector que se ve comprometido a resolver, en el pasaje del papel a su exterior, y de vuelta al papel, una relación dialéctica inmanente a nivel mismo del contacto con el objeto.

Aquí resurge con fuerza el rescate masottiano del esquematismo y la iteración: es gracias a ese esquematismo repetitivo – el mismo que servía de argumento principal para la condena del medio – que la lectura puede fluir en un todo coherente, y al mismo tiempo donde el autor puede elegir intervenir de forma disruptiva el esquema para potenciar la búsqueda y el efecto de estrategias narrativas innovadoras. Masotta percibía correctamente el potencial de la historieta como herramienta de lectura del arte pop, y a su vez lo que el arte pop devolvía: una lectura de la creatividad, la resistencia y la subversión desde el corazón mismo del sistema de reproductibilidad infinita; una *economización de la redundancia* (Groensteen, 2007 [1999], p. 117).

Si es posible la reproducción de un esquema ideológico sistémico *ad infinitum*; si es cierto que no hay un *afuera* de dicho sistema; entonces podemos suponer que del mismo modo se puede invertir la carga y reproducir otros mensajes que se filtren entre las mismas brechas del sistema que los produce. Y si bien la lectura siempre tiende a estar vectorizada – por la distribución y organización misma de los paneles y la puesta en página -, no es menos cierto que la historieta toma sentido como un todo que a su vez deja siempre puntos de fuga en el camino por donde encontrar sentidos múltiples y simultáneos al que se presenta como sentido principal – la historia -.

La lógica de la *solidaridad icónica* es la de una red de sentidos, que se extiende y proyecta sobre las subjetividades singulares de cada uno de los cuerpos lectores con los que entra en contacto, que a su vez le otorgan sentido. Es un

ejercicio privado y masivo al mismo tiempo, donde la disolución de la distancia entre sujeto y objeto anula aquella diferencia foucaultiana entre el *mostrar* y el *decir*:

Para la narrativa, mostrar y decir son una y la misma cosa. La narrativa dibujada no regresa a un referente, sino que va directamente a ser significante (...) La evolución estética de la historieta en el último cuarto de siglo ha sido en dirección a una liberación de la imagen (...) cada vez más literaria, cada vez más inmóvil, cada vez más poética, cada vez más sensual, y cada vez más introspectiva.⁴⁰ (Groensteen, 2007 [1999], pp. 163-164. Traducción del autor)

MARCO TEÓRICO

EL DEBATE POST-HISTÓRICO: ARTHUR DANTO, DAVID CARRIER & MILES ORVELL

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

Danto concluye que hablar en términos posthistóricos implica no ya el ascenso de un nuevo tipo de relato como superador de su antecesor, sino directamente la imposibilidad de continuar un relato sea cual fuere su naturaleza

⁴⁰ "For the narrative, showing and telling are one and the same thing. The narrative drawing does not return to a referent, but goes straightaway to being a signified (...) The aesthetic evolution of comics for the past quarter of a century has been toward the direction of liberating the image (...) increasingly literary, increasingly immobile, increasingly poetic, increasingly sensual, and increasingly introspective."

(...) 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. (Danto, 2009 [1997], p. 20)

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

Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se pudo pensar filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. (Danto, 2009 [1997], p. 36)

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?

(...) ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? (...) El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera especial; puede parecer una caja de Brillo o una lata de sopa (...) Una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada. (Danto, 2009 [1997], pp. 57-58)

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

Pero bien, hemos podido definir a través de Danto el marco en el que se encuentra nuestro planteo, pero hace falta presentar el objeto de nuestra interrogación: la historieta. Es curioso cómo Danto apenas si menciona los cómics 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, será necesario dirigir nuestra atención a otra obra, una que trate sobre la naturaleza del cómic. En *The Aesthetics of Comics* (Carrier, 2000), 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, acepta que efectivamente nos encontramos en una etapa de transición en todos los niveles que puede ser definida como posthistórica; hace hincapié en la imposibilidad de juzgar medios como la historieta desde la perspectiva tradicional de la historia del arte – la historieta siempre estuvo fuera del *linde* -; y encuentra en el Modernismo la búsqueda no resuelta por un nuevo lenguaje que de testimonio de su momento histórico. Ya en su introducción propone una definición del medio:

Los cómics (...) son como la música pop – una forma de arte que casi todos entienden sin la necesidad de teorizar. El gran descubrimiento del gran arte fue que era posible narra escenas altamente complejas sin apelar a las palabras. El descubrimiento igualmente sorprendente de los cómics fue que era posible desplegar muchas y diferentes formas de información verbal dentro de imágenes narrativas.⁴¹ (Carrier, 2000, p. 2. Traducción del autor)

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

Los cómics (...) son distintos tanto de las pinturas de los viejos maestros como de las modernistas. En su mezcla de imagen y palabra, los cómics son un arte intermedio – en escala, así como también en la relación que establecen entre el observador y el objeto.⁴² (Carrier, 2000, p. 65. Traducción del autor)

Es justamente esta cualidad como *arte intermedio* que hizo siempre del *comic* 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

Los cómics nos permiten ver, en retrospectiva, cuál fue la esencia de la pintura (...) Nos muestran cómo las necesidades de la pintura narrativa llevaron naturalmente al uso de los globos de diálogo y de secuencias visuales. Los cómics, por lo tanto, hacen explícito el problema implícito en la pintura narrativa: ¿de qué manera es posible contar una historia sin una referencia textual previa? (...) Lejos de ser una forma de arte visual extraña o marginal, los cómics son de central importancia porque ellos marcan los límites naturales de la corriente principal de la tradición modernista (...) Lo que define la narrativa en una tira es

⁴¹ “Comics (...) are like pop music – an art form almost all of us understand without any need for theorizing. The great discovery of high art was that it was possible to narrate highly complex scenes without any appeal to words. The equally surprising discovery of the comics was that it is possible to deploy many different kinds of verbal information within storytelling visual images.”

⁴² “Comics (...) differ from both old-master and modernist paintings. In their admixture of image and word, comics are an in-between art – in scale, and so also in the relation they establish between viewer and object.”

que el dibujo y el texto trabajan juntos para contar *una* historia.⁴³ (Carrier, 2000, p. 74. Traducción del autor)

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

Una pintura tiene muchas partes; una novela, muchas palabras; un comic, muchas imágenes y palabras: sintetizamos la multiplicidad de elementos para experimentar la unidad de la obra (...) la unidad de imagen y texto en los cómics es, idealmente, algo tan cercano a un lazo como el que tienen el cuerpo y el alma para formar una persona (...) por lo tanto la narrativa de las tiras muestra lo que es ser una persona.⁴⁴ (Carrier, 2000, p. 71-73. Traducción del autor)

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

(...) ¿por qué fue sólo a principios del siglo veinte cuando fue inventada la tira cómica, cuando las técnicas de los globos y las secuencias de imágenes hacía tiempo estaban disponibles? La pregunta es fácil de contestar. Sólo cuando los periódicos necesitaron atraer a una nueva audiencia masiva de letrados fue que hubo una razón para hacer estas imágenes. Una vez que esa necesidad fue advertida, fue fácilmente satisfecha; la invención de los cómics sólo requería la adaptación de una tecnología visual previa, el globo de diálogo, y el

⁴³ “Comics permit us to see, in retrospect, what was the essence of painting (...) They show how the needs of narrative painting naturally led to the employment of speech balloons and visual sequences. Comics thus make explicit the problem implicit in narrative painting: How is it possible to tell a story without reference to some prior text? (...) Far from being an odd or marginal form of visual art, comics are of central importance because they thus mark the natural limits of this mainline modernist tradition (...) What defines narrative in the comic strip is that picture and text work together to tell *one* story.”

⁴⁴ “A comic strip uses text and picture to tell one story – and so it is unified insofar as every element, visual and verbal, contributes to that end. Rationally speaking, why should there be any potential conflict between words and pictures when they work together to achieve a single end? A painting has many parts; a novel, many words; a comic, many images *and* words: we synthesize that multiplicity of elements to experience the artwork’s unity (...) the unity in comics of image and text is, ideally, as close a bond as this unity of body and soul bound together to form a person (...) comic-strip narratives thus show what it is to be a person.”

desarrollo de una secuencia narrativa cercana.⁴⁵ (Carrier, 2000, p. 108. Traducción del autor)

Así concluiría una larga línea que, de acuerdo a Carrier, iría de Giotto al Impresionismo. La solución que parece tan simple, incluso obvia, no lo fue del todo porque justamente incluso cuando lo que se atacaba era el canon impuesto a priori – en sus múltiples versiones, de Vasari a los manifiestos -, los términos del conflicto seguían siendo los mismos, como la serpiente que mordiéndose la cola hasta confundirla con su cabeza deviene infinita. El Arte, así planteado, se encontraba con sus propios límites al intentar llegar a las masas sin cambiar su naturaleza. 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. Si se tiene sentido del humor, podrá apreciarse el papel de la ironía en la Historia.

Otra contribución interesante a la discusión en torno a la dimensión posthistórica de la historieta – esta vez en relación a la literatura – y había sido propuesta por Miles Orvell en su análisis comparativo entre la novela *Krazy Kat*, de Jay Cantor – un experimento literario que tomaba los personajes de la tira de Herriman -; y la anteriormente mencionada *Maus*, de Art Spiegelman (Orvell, 1992). El autor rastreaba en ambas obras la posibilidad de

(...) crear un arte que pueda de alguna manera abarcar eventos de violencia exorbitante que parecen hacer superflua la imaginación y que cuestione la función misma del arte.⁴⁶ (Orvell, 1992, p. 111. Traducción del autor)

⁴⁵ “(...) why was it only in the early twentieth Century that the comic strip was developed, when the techniques of balloons and image sequences had long been available? That question is easy to answer. Only when newspapers needed to attract a newly literate mass audience was there reason to make these images. Once that need was felt, it was easily satisfied; the invention of comics required only adaptation of an already existing visual technology, the speech balloon, and development of the closely narrative sequence.”

⁴⁶ “(...) creating an art that can somehow encompass events of an exorbitant violence that seem to render superfluous the imagination and that question the very function of art.”

Se trataría de un arte que acepta la vicisitud y la autocontradicción – en base a esa autoironía más o menos involuntaria de la historieta – como medio de reconfiguración de la cultura (Orvell, 1992, p. 116). La hipótesis de Orvell tendría que ver con una antigua obsesión norteamericana: el encontrar un arte verdaderamente popular que aúne las diferencias entre lo alto y lo bajo, que sepa manejar las diferencias incluyéndolas pero sin neutralizarlas ni aniquilarlas – esta perspectiva aparece en los trabajos de Eisner, McCloud y Carrier, donde se contempla la posibilidad de la historieta como arte popular y democrático, que sublima por medio de la secuencia las diferencias irreconciliables e irreductibles entre imagen y palabra -. Sólo en un marco posthistórico esto sería posible, ya que se trataría de superar la historia como lectura de la Historia y retomar la aceptación con todo el peso del pasado transitando ya otros caminos:

Con sus invenciones híbridas, Cantor y Spiegelman están intentando ocupar una zona cultural intermedia en donde el lector es devuelto hacia dentro de las catástrofes de la historia del siglo veinte de una manera que pide una sana auto interrogación y auto renovación junto con un ajuste de cuentas con la culpa y que finalmente nos lleva mucho más allá de los pastiches usuales del postmodernismo y del yo siempre en riesgo de desaparecer.⁴⁷ (Orvell, 1992, p. 126. Traducción del autor)

LOS PENSADORES MARXISTAS: BENJAMIN, GRAMSCI, WILLIAMS

Comencemos por el escrito de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2009 [1936]) Este ensayo-manifiesto bien podría considerarse como una aproximación al arte posthistórico *avant-la-lettre*. Benjamin no sólo señaló a la fotografía y al cine como los nuevos medios de la modernidad, sino que les otorgó un carácter plenamente subversivo y revolucionario, y al mismo tiempo denunció la posibilidad del su cooptación fascista como amenaza inmediata. Esta ambivalencia se hacía angustiante para cuando Benjamin escribió su ensayo en 1936, pues más que nunca los nuevos lenguajes estaban moldeando nuevas formas de vida.

⁴⁷ “With their hybridized inventions, Cantor and Spiegelman are attempting to occupy a cultural middle zone in which the reader is brought back into the catastrophes of twentieth-century history in a way that calls for a healthy self interrogation and self renewal along with a reckoning of guilt and that takes us finally well beyond the usual pastiches of postmodernism and the forever disappearing self.”

La obra está volcada a enfatizar apasionadamente la posibilidad del cine de acercar el objeto al sujeto hasta aniquilar la distancia. En ese movimiento no habría lugar para el progreso histórico como lo pretendía el arte pictórico. El cine es violento, destruye la tradición, la arrincona hasta reducirla a una mera muestra de tiempos pretéritos. La potencia de la masa está en su movimiento arrollador. ¿Cómo responder a esta exigencia salvaje? ¿Qué posibilidades políticas hay en esa exigencia?

(...) “acercar” las cosas, en términos espaciales y humanos, es precisamente un deseo tan apasionado de las masas actuales como lo es su tendencia a una superación del carácter único de cada acontecimiento mediante la acogida de su reproducción. Cada día, adquiere una vigencia más irrecusable la necesidad de apropiarse del objeto desde la mayor cercanía, en la imagen, más bien, en la copia, en la reproducción. (Benjamin, 2009 [1936], p. 94)

La violencia del proceso, su radicalidad, consistió en obligar a redefinir el arte como un todo al haber destruido su dimensión *aurática*, y en este proceso se definía no sólo un nuevo medio sino al mismo tiempo, en simultáneo, la definición de un nuevo sujeto histórico

La técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición. Mientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva en el lugar de su aparición única. Y, en la medida en que le permite a la reproducción salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido (...) Su importancia social no es concebible en su configuración más positiva, y precisamente en ella, sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. (Benjamin, 2009 [1936], pp. 91-92)

Benjamin no menciona en ningún momento a la historieta de manera directa, pero al mismo tiempo define el momento histórico del desarrollo de su público

La reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte. De ser la más retrógrada, por ejemplo, frente a un Picasso, la relación de la masa con el arte tiende a ser progresista, por ejemplo, ante Chaplin. (Benjamin, 2009 [1936], p. 118)

El comportamiento de la masa es ambiguo, pero Benjamin se negó a juzgarlo en términos morales, sino que fue más allá: lo sitúa en términos políticos. El autor no se lamentaba por el fracaso de la experiencia modernista, al contrario, consideraba a esta como la causa de su propia destrucción:

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. (Benjamin, 2009 [1936], pp. 118-119)

La aparición de la masa significó el límite infranqueable del arte moderno. Por un lado, la masa se definió en oposición a ese público que debía ser definido desde arriba por la *alta cultura*; y se constituyó en relación con las nuevas formas de aproximación a los objetos reproducidos, apropiándose los al mismo tiempo que los examinaba. El desarrollo de la capacidad para decodificar algo tan sorprendente como el cine no pudo producirse de la nada. He aquí la situación intermedia de la historieta: su recepción inicial fue en contacto con un público cuya experiencia de lo visual en acción estaba determinado por el teatro, y al mismo tiempo configuró la existencia de un público cuya experiencia de lo visual en acción pasó a ser el cine

(...) los periódicos ilustrados comienzan a agregar indicadores de camino. No importa si son correctas o erróneas. En esos periódicos, las leyendas se volvieron, por primera vez, obligatorias. Y es claro que ellas tienen una naturaleza completamente diferente a la del título de los cuadros. Las directivas, que recibe el observador de las imágenes en la revista ilustrada a través de la leyenda, pronto se vuelven más precisas e imperiosas en el cine, donde la interpretación de cada imagen parece estar prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes. (Benjamin, 2009 [1936], p. 102)

Contemporáneo de Benjamin, Antonio Gramsci dejó también su lectura y su propuesta para una aproximación a la cultura popular, en cuyo centro mismo se encontraban las luchas por la construcción de una nueva sociedad. La amenaza del fascismo que persiguió a Benjamin, encarceló hasta su muerte a Gramsci. En ambos autores se trasmite cierto apasionamiento vertiginoso, acaso el precio de pensar en la

tempestad. Desde un principio nos encontramos ante un planteo donde lo vital y lo crítico resisten la separación:

(...) el tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis (...) debe fusionar en el fervor apasionado, aunque sea bajo la forma del sarcasmo, la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de las concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística. (Gramsci, 2009 [1950], pp. 18-19) Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que devenga en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, en un mundo íntimamente connaturalizado con los "artistas posibles" y con las "obras de arte posibles". (Gramsci, 2009 [1950], p. 21)

Es importante subrayar esta *filosofía de la praxis* no sólo como método analítico, sino como vivencia misma de la cosa analizada. Gramsci habla del pueblo con pasión pero no con idealización romántica, habiendo sido él mismo de origen sumamente humilde. La filosofía, la ideología, la cultura; todas perspectivas materiales de la misma cosa, es decir el ser social, que vaciadas y neutralizadas por el poder instituido – Estado, Iglesia, Partido – son presentadas en su estado petrificado, como si conformaran la columna desde la que los estilistas intelectuales resguardan sus verdades y dejan al vulgo las sobras, sólo para condenarlo por ello.

De esta manera, Gramsci presenta a toda producción cultural – en el contexto de la Italia posterior al *Risorgimento* -, como un campo de combate por el sentido de la dirección social. No hay productos inocentes, y por lo tanto incluso lo más bajo debe ser objeto de atención para el crítico, puesto que a menudo la circulación de la *baja* cultura da testimonio de aquello que coexiste con lo institucionalizado, a su vez naturalizado en su legitimación

Dos escritores pueden representar (expresar) el momento histórico-social, siendo uno artista y el otro un simple pintor de brocha gorda. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que ambos representan o expresan socialmente, es decir, resumiendo más o menos bien las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico (...) No es crítica e historia del arte y no puede ser presentada como tal, so pena del confucionismo, retroceso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, de

no lograr la obtención de los fines inherentes a la lucha cultural. (Gramsci, 2009 [1950], pp. 16-17)

En el reverso menor del canon se encuentra, justamente, el síntoma material, visible e históricamente determinado de un sistema sostenido sobre sus propias grietas, generadas por la misma tensión que amenaza con descubrir la potencia en acto de la creatividad. Y esa potencia no es propiedad exclusiva sino pública y común a todos los cuerpos que componen la sociedad. El hecho cultural implica en sí mismo una construcción activa del proceso que es generado y resignificado de manera colectiva. El ganar conciencia profunda de este hecho, desacralizando la Cultura en el proceso, dejaría sin sustento las diferencias que la alimentan como dispositivo de jerarquización y control:

La literatura no genera literatura, etc., es decir, las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras sino como herencia de inercia y pasividad: son engendradas, no por "partenogénesis" sino por la intervención del elemento "fecundante", la historia, la actividad revolucionaria que crea el "nuevo hombre", es decir, nuevas relaciones sociales. (Gramsci, 2009 [1950], p. 23)

Siguiendo la tradición de la crítica cultural marxista, encontramos en Raymond Williams un punto de condensación de toda la tradición del pensamiento materialista, y como resultado de ello, una propuesta para revisar el desarrollo de dicho pensamiento. En *Marxismo y Literatura* (Williams, 2009 [1977]), el autor galés daba cuenta de las diferentes perspectivas que habían ido desarrollándose con respecto a la definición – entre otras cosas – de la *cultura*. El siglo XVIII fue un punto de inflexión en este proceso, con figuras tales como la del intelectual italiano Giambattista Vico, de quien Williams afirmaba:

(...) al insistir que podemos comprender la sociedad en tanto que la creamos, y ciertamente la comprendemos no de un modo abstracto sino en el mismo proceso de su producción, y siendo la actividad del lenguaje central en este proceso, Vico abrió una dimensión completamente nueva." (Williams, 2009 [1977], p. 36)

A partir de esta nueva concepción, se pueden comprender básicamente dos cuestiones respecto a la cultura: a) está históricamente determinada; b) es constitutiva de lo humano. La relación entre ambos factores hace de la cultura un proceso dinámico y constante. Comprender esto no consistiría sólo en explicarlo, sino en profundizarlo para devolverle el significado – o los infinitos, posibles significados – que lo conforman como propiedad misma de la existencia. El problema fue, justamente, que la mayoría de las interpretaciones sucesivas evadieron o minimizaron lo que tendría que haber sido considerado como factor principal de la producción cultural. Desde el idealismo romántico hasta el materialismo histórico y científico, el compromiso con dicho objetivo había sido neutralizado ya fuera por una posición reaccionaria, ya por una mala interpretación de la complejidad dialéctica sobre la que se construyen las luchas sociales. De esta manera Williams asumió el desafío de reencauzar los estudios culturales hacia una perspectiva materialista sin los prejuicios del dogma que habían limitado los desarrollos precursores.

(...) [el término cultura] encarna no sólo los problemas sino las contradicciones a través de las cuales se ha ido desarrollando (...) No es posible llevar a cabo ningún análisis cultural serio sin tomar conciencia del concepto mismo: una conciencia que debe ser, como veremos, histórica. (Williams, 2009 [1977], p. 19)

Para ello el autor se propuso construir las bases de una crítica cultural radical, basada en una nueva interpretación del lenguaje; en una toma de conciencia de la producción cultural como herramienta de combate y de cambio a través de la articulación material de esos factores. El proceso se compone desde una lógica dialéctica los sujetos y su producción, donde estarían inscritas las huellas del siempre conflictivo devenir histórico de las sociedades. Una verdadera praxis que forma y transforma la existencia:

En todas nuestras actividades en el mundo producimos no sólo la satisfacción de nuestras necesidades, sino también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades. Fundamentalmente en este proceso histórico humano, nos producimos a nosotros mismos y a nuestras sociedades; y es dentro de estas formas variables y en desarrollo donde es llevada a cabo aquella "producción material", ella misma variable, tanto en el modo que adopta como en su esfera de acción. (Williams, 2009 [1977], p. 126)

Otra cuestión en común con Benjamin y Gramsci es esta noción de una *conciencia práctica*, entendido como el acto de retomar un ejercicio crítico no meramente sancionador del gusto y legitimador de un canon – tal como fuera impuesto por la crítica de arte burguesa en el siglo XIX –, sino como compromiso vital, ético y estético; intelectual y justamente por eso, material; político, y por lo tanto, revolucionario:

(...) un "sistema de signos", apropiadamente comprendido, es a la vez una tecnología cultural específica y una forma específica de conciencia práctica: aquellos elementos aparentemente diversos que de hecho se hallan unificados en el proceso social material (...) una sociología de la cultura dentro de esta dimensión (...) es una "sociología" y a la vez una "estética". (Williams, 2009 [1977], p. 192)

El ejercicio de una crítica práctica estaría directamente ligado en sus objetivos a reinterpretar los elementos de la producción cultural que se presentan – en apariencia – dispersos e incompatibles. Estos elementos pasarían a ser entendidos como nodos de sentido articulables entre sí, con una inusitada capacidad de despliegue y subversión de los significados impuestos como *naturalmente* dados.

(...) justamente porque toda conciencia es social, sus procesos tienen lugar no sólo entre, sino dentro de la relación y de lo relacionado. Y esta conciencia práctica es siempre algo más que una manipulación de formas unidas fijas (...) La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial; y esta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, y no sólo lo que se piensa que se está viviendo (...) Es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una frase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido. Por lo tanto, las relaciones que establece con lo que ya está articulado y definido son excepcionalmente complejas. (Williams, 2009 [1977], pp. 178-179)

Williams acuña un concepto propio que tiene algo de oxímoron, y que fusiona de alguna manera el ideal sentimental con el discurso estructuralista: la *estructura del sentimiento*. Es decir, hay formas de sentir, de percibir, de crear que estarían social e históricamente determinada; cuyo recorrido subterráneo bajo la estructura – como el viejo topo de Marx – puede reaparecer conformando y transformando los

significados contemporáneos, incluso cuando dichas formas se presenten bajo un aspecto anacrónico. De esta manera, en la materialidad de un sentir de época habría simultáneamente una dimensión contemporánea y pretérita. Sería una configuración particular de la resistencia a un sistema cuya pretensión final es hacer de la existencia misma una mercancía.

Aquí Williams concretó un giro radical dentro de la propuesta marxista: no hay miserabilismo ni idealización de lo popular como inherentemente bueno, luchando contra el abuso del sistema; es el sistema el que debe reconfigurarse constantemente ante la ilimitada capacidad del deseo humano, su verdadera potencia que necesita ser encauzada constantemente bajo un férreo disciplinamiento social para mantener el estado de cosas de manera atemporal, desconectado de su propia historia, sin más presente ni porvenir que la maquinaria triste de la explotación:

(...) [la hegemonía] no existe de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada (...) La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que, mientras por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo. (Williams, 2009 [1977], p. 155) (...) *ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana.* (Williams, 2009 [1977], p. 171. Las cursivas pertenecen al texto original.)

La estructura del sentimiento - ese topo que Williams encuentra en el subsuelo de la estructura que se pretendía inmutable e inamovible - va dejando sus huellas. Es en esas conexiones laberínticas donde la cultura se despliega, donde avance y retroceso se confunden; en síntesis, ahí mismo donde se construye y reconstruye constantemente el sentido de las cosas en el mundo, es donde debemos comenzar a buscar las pistas para la transformación de una experiencia que exige ser vivida y comprendida en su totalidad. Y como Marx, poder exclamar: ¡Bien cavado, viejo topo!

ROGER CHARTIER: EL LIBRO, *LECTIO MUNDI*

Desde la Escuela de los Annales, Roger Chartier ha aportado herramientas sumamente interesantes al momento de pensar en la lectura como acto material, donde un sujeto lector construye el texto y a su vez es transformado por él. En su estudio sobre la cultura francesa del siglo XVIII, dio cuenta de algunas de las consecuencias que tuvieron la ampliación y constitución de un nuevo público lector masivo en el contexto de la Francia prerrevolucionaria. La tensión por el control del significado textual se hizo significativa en las postrimerías a la caída del Antiguo Régimen.⁴⁸ Chartier propuso, desde el comienzo, una interpretación de la lectura como un acto radicalmente material:

(...) la lectura es siempre una práctica encarnada en gestos, espacios, costumbres. A distancia de la fenomenología de la lectura que borra cualquier modalidad concreta de acto de lectura y lo caracteriza por sus efectos, postulados como universales (Chartier, 2005 [1989], p. 108) (...) La lectura no es sólo una operación abstracta de intelección: es la puesta en marcha del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo y con los demás. (Chartier, 2005 [1989], p. 110)

Chartier reveló la manera en que las nuevas formas de lectura – y aproximación al objeto literario, es decir el contacto con el material gráfico mismo – generaron nuevos lectores y nuevas comunidades de lectores, a partir de los libelos de la *Biblioteca Azul*, vendidos por buhoneros ambulantes. Era justamente esta reconfiguración intelectual - en la etapa de consolidación de los estados centralizados europeos y por lo tanto en la redefinición del sujeto *pueblo* – la que amenazaba con fortalecer una lectura del mundo opuesta a la del Antiguo Régimen. Si el leer era un acto material, y por lo tanto corporal, entonces el libro mismo devino dispositivo de disciplinamiento de esos cuerpos lectores, en conjunto con las otras instituciones disciplinarias.

⁴⁸ Es importante rescatar el siguiente punto tratado por Robert Darnton en su obra *La Gran Matanza de Gatos*: la tradición oral-popular era transmitidas por las matronas campesinas a los hijos e hijas de la aristocracia, quienes luego volcaron ese corpus popular en forma de fábulas. Lo interesante es que de alguna manera dichas fábulas habían sido transformadas para justificar la posición de la aristocracia del Antiguo Régimen, y eran estos escritos los que eran devueltos al pueblo con toda su carga ideológica (Darnton, 1995 [1984]).

Nos interesa particularmente – y en relación al factor de disciplinamiento de la lectura como síntoma del combate por un sentido social en circulación -, la relación entre imagen y palabra que comienza a darse en nuevos términos a partir de la producción impresa masiva:

(...) se establece una relación entre la ilustración y el texto entero y no entre la imagen y tal o cual pasaje proporcionando una clave que dice a través de qué figura debe entenderse el texto, ya sea que la imagen conduce a comprender la totalidad del libro por la ilustración de una de sus partes o que propone una analogía que guiará el desciframiento (...) la imagen tiene otra función, pues permite fijar y cristalizar, alrededor de una representación única, aquello que fue una lectura entrecortada e interrumpida (...) Cuando aparecen en serie, las ilustraciones (...) están más estrechamente ligadas a las secuencias del texto y encuentran su lugar en el cuerpo mismo del libro (...) la serie de imágenes pueden emanciparse del texto y mostrar otras prácticas aparte de la lectura. (Chartier, 2005 [1989], pp. 156 – 157)

ERNST GOMBRICH: EL DEVENIR DE LA IMAGEN

Gombrich ha desarrollado una serie de conceptos en torno a la cuestión de la caricatura y el tratamiento particular de la imagen/retrato que el dibujo compone. Uno de los interrogantes con respecto a la caricatura – y particularmente la sátira, aunque no de manera exclusiva – era el por qué de su relativamente tardía aparición, más específicamente a partir del siglo XVII en Europa. Gombrich concluyó que se trataba de un cambio en la concepción de lo que hacía a un artista. Este artista que

(...) ya no era el trabajador manual, el *banauos* de la antigüedad, sino que se había transformado en creador. Y esto sólo sucedió de manera total y completa en el siglo de los grandes maestros. El artista ya no estaba atado a patrones fijos, como en la Edad Media; ni siquiera estaba atado a la imitación de la realidad – compartía el supremo derecho del poeta de crearse una realidad propia. La imaginación antes que la habilidad técnica, visión e invención, inspiración y genio hacían al artista, y no la mera destreza en el manejo de las complejidades manuales. De imitador se había convertido en creador, de un discípulo de la naturaleza, su amo (...) La obra de arte fue una visión nacida de su mente. Su realización concreta fue sólo un proceso mecánico que no agregó nada al valor estético y de hecho a menudo lo disminuyó (...) La obra de arte es – por primera vez en la historia europea – considerada como una *proyección* de la imagen interior. No es su proximidad con la realidad la que prueba su valor sino su cercanía con la vida psíquica del artista. Así por primera vez el

boceto fue tenido en cuenta como el documento de inspiración más directo. He aquí el comienzo del desarrollo que culmina en los intentos del expresionismo y del surrealismo por hacer del arte un espejo de la conciencia o del inconsciente del artista (...) “Invenzione”, el poder de la imaginación, es considerado como el más noble de los dones del artista.”⁴⁹ (Gombrich, 1938, pp. 5-6. Traducción del autor)

Es interesante la mención que hace Gombrich, por un lado, a la generación mental de la imagen realizada a priori por el artista. Esto puede conectarse con el *marco mental* de Groensteen quien proyectó esa particularidad al nivel de condición *sine qua non* de la historieta.

Por otra parte, está presente la idea de las vanguardias del siglo XX como el pico de la tradición artística del modernismo. Este límite último del Arte Moderno fue el punto de partida para las perspectivas teóricas de Danto y Carrier, como hemos visto anteriormente. De esta manera, habría un punto de encuentro entre el límite marcado por Gombrich y las nuevas interpretaciones posthistóricas. Y esto tiene que ver no sólo con el papel del artista y el autor, sino también – y de manera sumamente importante – con el cambio en la percepción de la imagen como consecuencia de las nuevas formas de circulación de las imágenes en general. Y este factor es interpretado por Gombrich desde una perspectiva psicológica, o si se prefiere, desde la psico-historia del arte:

(...) ¿por qué el mismo desarrollo ocurre tanto más tarde en el campo de las imágenes que en el de las palabras? (...) Uno conoce por las experiencias clínicas que las imágenes juegan de hecho papeles diferentes al de las palabras en nuestras mentes. Las imágenes están más profundamente enraizadas, son más primitivas. El sueño recurre a ellas así como a la

⁴⁹ “(...) he was no longer a manual worker, the *banauos* of antiquity, but he had become a creator. And this only happened fully and completely in this century of the great masters. The artist was no longer bound by fixed patterns, as in the Middle Ages; he was not even bound to the imitation of reality—he shared the supreme right of the poet to form a reality of his own. Imagination rather than technical ability, vision and invention, inspiration and genius made the artist, not merely the mastering of the intricacies of handicraft. From an imitator he became a creator, from a disciple of nature its master (...) The work of art was a vision born in his mind. Its actual realization was only a mechanical process which added nothing to the aesthetic value and indeed often diminished it (...) The work of art is—for the first time in European history—considered as a *projection* of an inner image. It is not its proximity to reality that proves its value but its nearness to the artist's psychic life. Thus for the first time the sketch was held in high esteem as the most direct document of inspiration. Here is the beginning of the development which culminates in the attempts of expressionism and surrealism to make art a mirror of the artist's conscious or unconscious (...) ‘Invenzione’, power of imagination, is considered as the most noble of the artist's gifts.”

emoción. La creencia en el signo mágico y la cosa significada está más profundamente enraizada en el arte pictórico. (...) las imágenes se mantienen para nosotros como una suerte de dobles, los cuales no nos atrevemos a dañar por miedo a lastimar a la persona o al ser mismo. La imagen-magia tal vez sea la más extendida de todos los hechizos. Sobrevive incluso en la civilización moderna, y puede recuperar su viejo poder, al menos parcialmente, si nuestro ego pierde parte del control de sus funciones directivas. Por ejemplo, los revolucionarios queman la imagen de un gobernante, o una amante la imagen del amado infiel.⁵⁰ (Gombrich, 1938, pp. 5-6. Traducción del autor)

La perspectiva de Gombrich rescató como evidencia la raíz primitiva de la imagen y su dimensión mágica, en oposición – y al mismo tiempo, interacción -, a la palabra que fue constituyéndose como mecanismo de sentido y también de sin-sentido – como los juegos de palabra y la rima -. La diferencia clave se encontraría en que, mientras que las palabras pueden *disimular* mejor su sustrato material, la imagen no puede proceder de esta manera sin negarse a sí misma. Esta continuidad de la imagen como cosa en sí misma retuvo, si se acepta la perspectiva de Gombrich, una raíz mística y mágica. Fue con la Modernidad – entendida como proceso de una ruptura importante con respecto al pasado - cuando la imagen pudo relajar los lazos que la ataban a una todavía presente lógica primigenia. Este proceso, sin embargo, llega hasta nuestro presente y como el autor señala, no fue automático ni careció de dificultades para el campo artístico:

(...) la caricatura como arte no pudo desarrollarse mientras que esta creencia en la imagen-magia se mantuvo fuerte, mientras no era considerado una broma sino como un daño posible el distorsionar el rostro de un hombre – incluso en dibujos. Tal juego con las imágenes presupone un grado de libertad mental el cual sólo fue alcanzado muy tarde y bajo circunstancias muy peculiares (...) La tormenta provocada por el expresionismo y el surrealismo nos demuestra cuán poderosa es la fuerza de las inhibiciones a las que se enfrentaron. Así, aún cuando la caricatura se volvió posible, no terminó de ser apreciada como un arte. Eso no es sorprendente porque si analizamos un poco más en profundidad el

⁵⁰ “One knows from clinical experiences that pictures in fact play a different part in our minds than do words. Pictures are deeper rooted, more primitive. Dream recurs to them as well as emotion. The belief in the magical sign and the thing signified is deepest rooted in pictorial art (...) a picture remains for us for all time a sort of a double, which we dare not damage for fear that we might injure the person or being itself. Image-magic is perhaps the most widespread of all spells. It lives on even in modern civilization, and it can regain its old power, partially at least, if our ego loses some part of its directing functions. For example, revolutionaries burn the picture of a ruler, or a lover the picture of the faithless loved one.”

objetivo del caricaturista comprendemos que la imagen-magia sobrevive bajo la superficie de la diversión y el juego.⁵¹ (Gombrich, 1938, p. 8. Traducción del autor)

Nos interesa señalar un elemento fundamental en este análisis: la continuidad de cierta dimensión primitiva de la imagen en el juego, en el entretenimiento. Esto podría conducirnos hacia una reflexión acerca del sujeto social generado en esta nueva relación con la imagen. Es decir, cómo la imagen puede ser interpretada y resignificada, y por extensión, cómo su presencia constitutiva del lenguaje de la historieta le otorga al medio una dimensión histórica específica.

Danto y Carrier nos han ayudado a comprender mejor esta nueva situación posthistórica de la imagen en general, y del arte y la historieta en particular. Y no es casual que caricatura, arte pop, *comic* e historieta se vean tan íntimamente relacionados en semejante contexto. Sumemos una perspectiva latinoamericana desde la crítica de arte en la perspectiva de Jorge Glusberg.

JORGE GLUSBERG: LA HISTORIETA, BASE POPULAR DE LA VANGUARDIA

En *Retórica del Arte Latinoamericano* (Glusberg, 1978), su autor mostró una notable lucidez a la hora de analizar la historieta como medio y lenguaje. Partiendo de postulados básicos ya tratados por la semiótica, desde un principio Glusberg daba cuenta del carácter posthistórico del medio:

La superación del "realismo" o el "naturalismo" pictóricos permitió pasar de la obra como instrumento a la obra como producto; del objeto artístico como "mediador" entre el hombre y la realidad, al valor propio de lo producido por el operador artístico. Desde sus orígenes, la historieta ocupa ese lugar de excepción (...) la historieta es, constitutivamente, la

⁵¹ "(...) caricature as an art could not develop while this belief in image-magic remained strong, while it was considered not as a joke but as a possible injury to distort a man's face—even in pictures. Such play with images presupposes a degree of mental freedom which was only achieved very late and under very peculiar circumstances (...) The storm which expressionism and surrealism raise show us how mighty is the strength of the inhibitions which they challenge. Thus even when caricature became possible it was not wholly appreciated as an art. That is not surprising because if we analyse a little more deeply the aim of the caricaturist we learn that image magic survives under the surface of fun and play."

manifestación de los procesos que se encuentran en la base de la producción artística contemporánea. (Glusberg, 1978, pp. 157-159)

Glusberg introduce dos factores importantes a tener en cuenta: a) la ya mencionada dimensión posthistórica de la historieta; y b) la relación del medio con el arte latinoamericano. La originalidad de dicho análisis puso en perspectiva la conexión entre la historieta y un contexto regional. La semiótica se había limitado a la descomposición de las partes constitutivas de la historieta, y – como en el caso de Masotta – se habían pasado por alto las relaciones con aspectos locales a favor de un arte pop internacionalizado – y por eso, sumamente *norteamericanizado* -.⁵²

El acierto de Glusberg fue haber interpretado la *desmitificación* que la historieta hace de sí misma al mostrar su soporte constantemente – aquella *autoironía* ya mencionada -, como compuesto ideológico y político de la producción artística latinoamericana. Es decir, el vanguardismo pop podía ser subversivo en el norte como en el sur. Pero si bien había recursos plásticos en común, los usos y motivos eran diferentes. Reducir los factores ideológicos a un mismo movimiento era perder de vista la singularidad en las diferencias constitutivas del proceso artístico

Gran parte del arte latinoamericano de vanguardia comparte con la historieta esta característica. En la exaltación del soporte material se desmitifica el "valor" del tema o el contenido como única variable. (Glusberg, 1978, p. 161) El sentido del arte pop no es hablar el lenguaje de la historieta, sino ser hablado por ella. (Glusberg, 1978, p. 165)

Aquí, como en Gombrich y Carrier, lo que se proponía era justamente invertir la ecuación y hacer del medio *menor* un agente de intervención y transformación de la perspectiva analítica considerada hasta entonces. Y de manera notable en la perspectiva de Glusberg, hay una recuperación del valor revolucionario y

⁵² Laura Vazquez ha señalado en lo que concierne a la relevancia del estudio de la historieta en Latinoamérica: “Necesariamente, estudiar historietas en América Latina es preguntarse por las condiciones de producción de lo simbólico pero también por las desigualdades que conlleva ese proceso. Es decir, estas imágenes y textos de circulación masiva y popular, vendidas a precios módicos en quioscos de revistas, también constituyen fenómenos de dominación, resistencia, negociación, choque y transculturación. En otros términos: producen una amalgama que de manera paradigmática revela una serie de tensiones entre modernización/nación, globalización/diferencia, mundialización/tradición.” (Vazquez, 2009, p. 3)

contestatario de la historieta, que podríamos caracterizar como el reverso positivo del escepticismo *frankfurtiano* encontrado en las obras de Eco, Dorfman y Mattelart. No sin entusiasmo, el autor concluía con una formulación ética y estética:

La historieta precede, como género, a las manifestaciones a las que hoy se integra estilísticamente en el arte latinoamericano (...) La historieta funciona así como signo anticipatorio de una convergencia que no es mera colección de elementos ni suma mecánica de técnicas, sino producción de algo estéticamente nuevo (...) Al afirmar que todo cambio estilístico implica un cambio semántico, queremos subrayar el carácter específico de la alianza entre la historieta y el arte futuro de Latinoamérica. (Glusberg, 1978, p. 171)

LA DÉCADA DE 1960: CRISIS Y RENOVACIÓN

El inicio de los años '60 implicó una prolongada decadencia de la industria historietística local. Este proceso de quiebre llevaría posteriormente a hablar de las décadas anteriores a la crisis – es decir, las décadas de 1940 y 1950 –, como *La Edad Dorada de la Historieta Argentina*. Ya hemos señalado las limitaciones en esa idealización categórica (Vazquez, 2010). Sin embargo, el fin de una etapa en la dinámica de producción industrial de la historieta implicó una serie de quiebres y cortes que tuvieron consecuencias inesperadas para el desarrollo posterior del medio.

La mención a estos factores ha estado presente en general en los estudios del campo. Jorge Rivera ha enumerado algunos de ellos al referirse a “*la expansión televisiva, la invasión de materiales mexicanos de menor costo relativo y el auge competitivo de la fotonovela en la franja de lectores adultos*” (Rivera, 1992, p. 6). Laura Vazquez, sin descartar los factores mencionados, indagó más en profundidad respecto a las contradicciones del sistema de producción y las dificultosas relaciones entre capital y trabajo en el campo de la historieta.

Vazquez encontró una fórmula paradójica: el modelo que presentaba Editorial Frontera, de los hermanos Oesterheld, se había presentado como una cooperativa donde los participantes eran autores, socios y accionistas – en oposición al modelo jerárquico y fordista de las editoriales Columba y Quintero -. Sin embargo, a partir de una serie de malos manejos editoriales, Editorial Frontera se vio obligada a colocar el material de sus autores en el mercado extranjero, en especial la compañía británica Fleetway Publications Limited y la editorial italiana Eura (Vazquez, 2010, p. 40) Sin saberlo, la misma editorial que había concretado una propuesta de producción historietística innovadora y local terminó dando forma al modelo que haría de los autores locales empleados – y posteriormente, autores y artistas – de empresas extranjeras, en particular europeas.

Las bajas en las ventas masivas, sumado al cambio en la relación capital/trabajo entre historietistas y empresas locales, conformó un panorama que fue interpretado, básicamente, como el fin de la historieta misma. Sin embargo, como ha

señalado Oscar Steimberg, lo que se interpretó como el fin de un medio era en realidad la decadencia de un género particular – el de aventuras – y el inicio de una toma de conciencia de la historieta como lenguaje:

En la exposición internacional organizada en el Instituto Di Tella en 1968, un nuevo gesto de valoración se manifestó en las numerosas ponencias y mesas de debate: opuestamente a lo que solía ocurrir en el tratamiento dispensado a la historieta en revistas culturales y trabajos críticos, donde era común que apareciera como exponente de una industria cultural adaptativa y enrasadora, en los nuevos espacios se la percibió como espacio de emergencia de la novedad mediática y artística (...) 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, 2000, p. 536)

A la paradoja señalada por Vazquez, le podemos sumar la paradoja del Di Tella señalada por Steimberg. Fue desde el campo del arte, en proceso de paso hacia su fase posthistórica, donde la historieta ganó perspectiva como lenguaje específico, con sus características y posibilidades. Esto le otorgaría eventualmente autonomía al medio aunque no necesariamente independencia. Esta serie de tensiones entre el artista y el asalariado, entre el arte y la historieta encontrarían su síntesis en la figura del *obrero intelectual*, homologable al *intelectual específico*:

El sintagma “obrero intelectual” designa una tensión sugerente: la interpretación de que escribir historietas forma parte de las opciones de mercado para un trabajador asalariado y la convicción de que se puede ser obrero e intelectual, sin que ello proponga un camino enfrentado (...) La flexibilidad técnica de la historieta para experimentar con formas estéticas a partir de su poder de cruce o "contaminación" llevó a reflexiones que buscaron elevarla a la categoría de arte. Los historietistas no fueron ajenos a este debate, sino que, por el contrario, lo alimentaron con sus propios deseos y aspiraciones. Atravesados por la tensión entre el arte y el mercado, reprodujeron sus contradicciones.⁵³ (Vazquez, 2010, pp. 108-109)

⁵³ El sintagma al que Vazquez hacía referencia fue acuñado originalmente por Héctor G. Oesterheld en su artículo “Cómo nace un personaje de historieta”, publicado en la revista *Dibujantes* Nro. 27, julio de 1957.

Si aceptamos que “*Arte y mercado, industria y legitimación son variables que más que una contradicción, proponen una tensión conflictiva*” (Vazquez, 2009, p. 5) entonces debemos preguntarnos cómo esto afectó la manera de conducirse de los historietistas como narradores. La reivindicación de la historieta por parte de las vanguardias artísticas generó malentendidos y resistencias en muchos autores quienes no podían dejar de verse a sí mismos, y antes que nada, como trabajadores.

La diferencia generacional entre los viejos autores – considerados *maestros* – y los viejos lectores, y entre los nuevos autores leídos por nuevos públicos, supone una variable importante. La relación dialéctica es sin duda compleja pero excluir uno de sus componentes sería negar lo que constituye al campo. En este sentido, la década de los ´60 propuso nuevas formas de encarar el oficio, ligadas ya no *sólo* a ese oficio, sino al trabajo del artista como autor:

(...) es posible advertir que tanto en la nueva historieta como en las nuevas revistas que iban apareciendo (con centro en las europeas) se afirmaba un nuevo decir narrativo, expresado en las distintas formas de una ironía reflexiva (volcada sobre la historieta misma, sobre el relato de aventuras y sobre sus escenas dramáticas canónicas), y al mismo tiempo en la indagación de las propiedades plásticas de la historieta como lenguaje visual. Pero ya por entonces era evidente que las nuevas revistas no interesaban a los lectores de la historieta popular, y los intelectuales las leían con regodeo, pero también con sospecha y algo de culpa. La pregunta era, aproximadamente: ¿estará bien abandonar así la linealidad y la fuerza del relato? (...) A partir de una mirada a los materiales de aquel momento, puede decirse que tanto en la dimensión verbal como en la visual empezaba a haber menos unidad narrativa (se sucedían en cada narración, con mayor independencia, los pequeños relatos y gags) y mayor diferenciación estilística. La descripción y el diseño de página empiezan a desentenderse por momentos de la búsqueda de fluidez narrativa característica de la historieta extensa. Grandes dibujantes de historietas, como Alberto Breccia, reconocían el carácter experimental de su producción y privilegiaban las búsquedas de ritmos y contrastes que obligan, precisamente, a detenerse en texturas y recorridos de cada cuadro o a focalizar el diseño de página, en lugar de la conexión entre cuadros. (Steimberg, 2000, p. 541)

Vazquez concuerda con Steimberg cuando afirma que:

A partir de la década del sesenta, los profesionales si bien continuaban haciendo uso de las imágenes “realistas”, quebraron desde distintos procedimientos de intervención plástica la

supuesta objetividad de la representación mimética. Así, la construcción de la página cede frente a la imprevisibilidad narrativa y el quiebre de los códigos habituales del lenguaje. (Vazquez, 2010, p. 75)

La década de 1960 vendría a suponer un punto de condensación de toda una tradición, entendiendo por esto la suma de prácticas, experiencias, modelos y estrategias acumuladas desde principios del siglo XX, y especialmente desde la década de 1920 en adelante para el caso argentino (Rivera, 1992). Esta periodización encontraría, en principio, un modelo – el norteamericano – de producción industrial como forma de organizar la relación capital/trabajo hacia dentro del creciente mercado de entretenimiento masivo. Pero también habría instalado la influencia de modelos narrativos en el género de las aventuras, principalmente en la figura de Milton Caniff, pero también de artistas como Roy Crane, Alex Toth, Noel Sickles y Frank Robbins.

El surgimiento de Editorial Frontera y la colaboración de historietistas tales como Héctor Oesterheld, Francisco Solano López, Alberto Breccia, Hugo Pratt, demostraron un punto de madurez importante de la industria local. No se trató sólo de un modelo editorial y productivo diferente, sino de otra perspectiva ideológica con respecto a cómo fue encarado el género de aventuras – al cual, por otra parte, nunca se renunció -. Donde el humor había mostrado una impronta propia, más fácilmente distinguible, la historieta de género *realista* supuso otra exigencia a la hora de ser analizada. Y esto, paradójicamente, sólo se concretó cuando el proyecto autoral entró en crisis; con una industria del entretenimiento – en lo que respecta a la historieta – en retroceso; con los historietistas experimentando con su narrativa al mismo tiempo que debían de cumplir con las férreas imposiciones editoriales de las empresas extranjeras.

Los cambios de la *historieta seria* fueron menos percibidos como tales en los otros medios y en la crítica de la cultura, y son, sin embargo, parte de lo que la década del 60 cambió para el resto del siglo, en una zona en la que se interpenetran, como en pocas más, las insistencias de los géneros mediáticos y las rupturas poéticas de un nuevo modo de narrar. (Steimberg, 2000, p. 547)

La lectura formulada desde el Instituto Di Tella fue una intervención necesaria para dar cuenta que había en el objeto *historieta* una condensación material de experiencias que daba cuenta de cómo había sido constituida una forma particular e innovadora de relato, propia de una nueva fase en las sociedades capitalistas occidentales. Su limitación consistió en haber interpretado ese movimiento global como estandarización estética, privilegiando al arte pop como lenguaje de masas - es decir un arte verdaderamente popular y masivo - pero sin terminar de dar cuenta de la tensión centro/periferia aún sostenida en ese esquema. Es cierto que el pop estaba indicando que el hablar el lenguaje de la mercancía implicaba poner en primer plano estas nuevas formas de la existencia en una sociedad radicalmente rupturista con su pasado. Pero al haber incluido a la historieta como subgrupo se perdió de vista que el arte pop había sido primero hablado por su objeto, y no a la inversa (Glusberg, 1978; Carrier, 2000).

Todo aquello, sin embargo, no puede ser interpretado eficazmente sin exponer una cuestión que a menudo, por su obviedad, pasa desapercibida: los mentores del arte pop, sus artistas, críticos, público, etc; habían sido y eran lectores de nuevas formas de contar. Es decir, en su experiencia, en buena parte de su formación como sujetos sociales, se habían visto involucrados – en mayor o menor medida – en el largo proceso del devenir lector. Sin este proceso constitutivo de la Modernidad no es posible entender del todo bien aquello que la sociedad de masas impuso con su irrupción en la historia: la inauguración de *nuevos circuitos mentales* que permitieron asimilar todo ese corpus de imágenes, palabras y sonidos:

Los complejos altibajos de los '60 marcarán como una zona de fractura y replanteo a este panorama, determinando en la década siguiente una nueva relación entre texto e imagen, más despegada y creativa que en la etapa anterior. Irrumpe, en este nuevo escenario, un público inédito, que traslada o exige sus propias convenciones culturales y estéticas, pero también desde luego, una nueva promoción de dibujantes y guionistas que hacen lo propio, determinando la emergencia de pautas, productos y reglas de juego no advertidas hasta aquí. (Rivera, 1992, p. 58)

La década de 1960 supuso para la historieta, como experiencia estética de las masas, la reconfiguración de un lenguaje y de un público. O mejor dicho, de la forma

de entender un lenguaje y su público.⁵⁴ Y como en todo proceso de reconversión, primó la ley de la entropía: para que algo pueda ganarse, también algo tiene que perderse.

EL LIBRO, ESE EXTRAÑO OBJETO DEL DESEO

Aquello percibido como el final de la historieta fue en realidad el final de una etapa, y a partir de 1970 comenzará en la Argentina un repunte en las ventas de historietas (Rivera, 1992, cuadros de las páginas 5 y 6). Obsta aclarar que los números de venta no volverán a registrar los niveles previos al año 1961, pero eso fue necesariamente parte de la cuestión: por un lado, una reducción de un público que implica a su vez una *especialización* de la experiencia lectora; por otro, el pasaje paulatino de los formatos de revista hacia el libro.

La estrategia es posicionar al lector como un lector especializado, que ha “evolucionado” (...) De allí que la oferta (...) de encuadernaciones y de revistas de lujo, responde a un fenómeno que no puede restringirse a sus aspectos comerciales más inmediatos. Se trata de una práctica que busca legitimar la producción (...) Frente a la fugacidad de la revista de quiosco, los libros se proponen como perdurables y “coleccionables”. (Vazquez, 2010, p. 215)

Esta ruptura en las formas narrativas de la historieta exigió y necesitó de un público con cierta experiencia social de lectura, con sujetos formados en la posesión de una herencia mnemotécnica cuya condensación material constituyó la *posibilidad histórica* de nuevas maneras de contar y mostrar, y por lo tanto, de leer.

(...) la condición innovadora, a veces con sesgos experimentales de una parte de las nuevas creaciones, empieza a reclamar otro tipo de lectura; en muchos casos, correspondería tal vez decir más bien: otro tipo de contemplación. El lenguaje historietístico muestra sus mecanismos, tematizados por el experimento; algunas de sus oposiciones internas

⁵⁴ Al respecto, Masotta señalaba: “(...) no nos ocupamos de las historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna. Nacida hace ya setenta años, se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación.” (Masotta, 1970, p. 11)

características pasan a tomar la escena (...) En la nueva poética del relato dibujado, cada dispositivo de producción de sentido (el dibujo, la sucesión de cuadros, el diseño de página, la representación de tonos e intensidades en el globo y los textos al pie) 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, 2000, p. 545)

Paralelamente, desde mediados de 1960 habían comenzado la aparición de nuevos historietistas dentro del contexto europeo, especialmente en Italia. Autores como Dino Battaglia, Sergio Toppi y Milo Manara, representaban una nueva generación de historietistas. Pero hay dos casos en particular que nos interesa resaltar: el de Guido Crepax (1933 – 2003) y el de Hugo Pratt (1927 – 1995).⁵⁵ El *giro autoral* de las obras tuvieron repercusiones directas en el ámbito local argentino.

La figura de Crepax - a partir de su obra *Valentina* (1965) aparecida en la revista italiana *Linus* - ya había sido notada por Oscar Masotta:

(...) nace entonces el relato derivacional, donde la consagración clásica del superhéroe por sus propios triunfos es abandonada por el relato rigurosamente vicario de una vida sin poderes, zarandeada por los acontecimientos, y donde la belleza, la pasividad de la heroína y los principios más generales de un feminismo encantatorio son una y la misma cosa. Sin duda que el mundo de Crepax es una parodia —duramente satírica por momentos— de la sociedad neocapitalista italiana y de la fascinación que ésta soporta por la cultura norteamericana. Pero este estilo burlón está lejos del de *Mad*: mientras los dibujantes norteamericanos

⁵⁵ *Alack Sinner* fue vendido en principio a la editorial Milano Libri, quien publicaba las revistas *Linus* y *AlterLinus*. Rápidamente pasó al resto del circuito europeo, y comenzó a ser publicado en Francia en 1975 (*Charlie Mensuel*) y en la España del inmediato post-franquismo, en 1977 (*Totem*). El panorama de mediados de los '60s hasta la década de los '80s se convirtió en un periodo clave para la historieta de autor y la experimentación gráfica. A los ya mencionados precursores italianos, podemos sumar a Jacques Tardi, Jean Giraud (Moebius) y Enki Bilal (para Francia); y a los españoles Carlos Giménez y Jordi Bernet, sólo por nombrar algunos.

descubrieron siempre la vuelta ridícula de eso que satirizan, Crepax se dejará guiar por los objetos que describe. (Masotta, 1982 [1970], pp. 131-132)



Fig. 1. Guido Crepax, *Valentina* (1975)

Por otra parte, Hugo Pratt había sido uno de los miembros de Editorial Frontera, y había realizado junto a Oesterheld obras como *Sargento Kirk* (1952), *Ticonderoga* (1957-58) y *Ernie Pike* (1957-1959). Su experiencia autoral en la Argentina, así como su paso como profesor por la Escuela Panamericana de Artes, lo

llevarían a volcar sus conocimientos en la primera obra integral: *Corto Maltés*. Entre 1959 y 1960 Pratt había tenido que renunciar a las libertades artísticas para ser empleado en la Fleetway, y luego de su regreso a Italia en 1962, comenzaría a encarar definitivamente sus proyectos personales.



Fig. 2. Hugo Pratt, *Corto Maltés: La balada del Mar Salado* (1967)

La experimentación a nivel narrativo está inevitablemente en relación con las otras dos variables ya mencionadas: el público y el soporte. Un público especializado y por lo tanto más exigente, que consume historietas que comienzan a alejarse de las características masivas de antaño y cuyo formato deviene progresivamente – en especial a partir de la década de 1970 – en libro. Groensteen se ha referido a este fenómeno en el contexto europeo:

(...) en la década de 1970, la producción de álbumes de pronto se ve incrementada de manera exponencial y en la década siguiente se estabiliza en un muy alto nivel (...) Al mismo tiempo, la prensa ilustrada va declinando, muchas revistas “históricas” dejan de existir (...) A su manera, un segundo giro es generado: luego de haber recuperado a su público adulto, el

arte de la historieta opera un regreso a su forma original, el libro.⁵⁶ (Groensteen, 2000, p. 30. Traducción del autor)

He aquí la base material que sustenta el proceso de reconversión de la historieta en la década de 1960: entre Europa y la Argentina se hacen posibles términos en común que implican una transferencia de recursos productivos y creativos, y que tienen como marca la creciente aparición de una historieta de autor – en tensión con el género –; y el progresivo abandono del formato revista periódica por el del álbum recopilatorio de lujo. La relación capital/trabajo implicada en la transferencia seguiría las normas de las empresas y la desigualdad editorial: los artistas tenían mejores ganancias, pero seguían siendo asalariados cuyas obras eran propiedades de las firmas para las que trabajaban. La historieta de autor será generada dentro de esta tensión entre Arte y Mercado, de los cuales éste último agente encontrará en el formato libro la manera de reconducir la potencia creativa de las nuevas formas de narrar. Teniendo esto en cuenta, pasaremos a analizar *Alack Sinner* como obra, y a esa obra como el devenir autoral de la relación entre José Muñoz y Carlos Sampayo, determinada por su contexto histórico y personal. Todos estos factores constitutivos de la obra crearán un tráfico de posiciones e intereses personales bajo el género del policial negro norteamericano; y desde este género subvertido un constante ensayo historietístico sobre la cultura, la política, la ideología del Imperio, desde y él y contra él también.

⁵⁶ (...) in the 1970s, the production of albums suddenly increases exponentially and in the next decade stabilizes at a very high level (...) At the same time, the illustrated press goes into decline, many "historic" magazines cease to exist (...) In his way, a second loop is formed: after having won back its adult readership, comic art operates a return to its original form, the book.

EL CASO MUÑOZ/SAMPAYO: EL EXILIO CREATIVO

Le escribí una carta, viajé a Barcelona y nos conocimos en junio del '74. Nos pusimos a charlar y en los primeros quince minutos habíamos acordado las líneas de trabajo para los próximos quince años. Parece una estupidez, pero es cierto: dónde nos íbamos a poner a explorar, con qué bagaje llegaba cada uno, los miedos, la inexperiencia... Y explorando fuimos descubriendo lo que ni siquiera hubiéramos imaginado. Desde ese punto de partida, el trabajo nos fue trabajando a nosotros. (Muñoz, 1984)

El encuentro de José Muñoz y Carlos Sampayo en el verano catalán seguiría durante los próximos seis meses en Mallorca, donde terminarían de crear “El Caso Webster”, primera historia para *Alack Sinner*. ¿Pero cómo habían llegado a complementarse de tal manera dos extraños entre sí? Un nexo los unía, Oscar Zárate, dibujante argentino quien a principio de la década de 1970 había decidido irse a trabajar a Inglaterra. En Ezeiza se habían cruzado los dos amigos de Zárate que pocos años después se reencontrarían en medio de situaciones críticas: desempleados, extranjeros y desencantados. Llevaban la marca de algunos de los historietistas de su generación: el exilio como condición forzosa; y dentro de éste, la lucha por el reconocimiento autoral. Laura Vazquez, en su tratamiento del tema, ha sugerido la siguiente aproximación:

Pueden rastrearse, a partir de la reconstrucción de trayectorias, distintos tipos de exilios que aquí denominaré “exilio económico”, “exilio político” y “exilio físico”. Estas categorías analíticas no funcionan como compartimentos estancos, sino que las experiencias pueden darse en forma simultánea. (Vazquez, 2010, p. 221)

De acuerdo a la autora, el caso Muñoz/Sampayo entraría en tipo de “exilio físico”, es decir, aquel que por cuestiones laborales y vitales llevaba a los autores a probar suerte, generalmente, en Europa. Sin embargo, los otros tipos de exilio entrarán en juego. Vayamos más atrás en el tiempo, en busca de los meandros antes que se hicieran río.

José Muñoz (Buenos Aires, 1942) debe su formación a la Escuela Panamericana de Arte, donde había estudiado bajo la tutela de Alberto Breccia y

Hugo Pratt; y también a la formación en artes plásticas como discípulo de Humberto Cerantonio. A fines de la década del cincuenta comenzó a trabajar como ayudante de Francisco Solano López. Oscilando entre el abandono de sus estudios por cuestiones económicas, el trabajo proletario y la vuelta a la historieta, finalmente comenzó a hacerse estable en su tarea y así pasó por Editorial Frontera, donde trabajó con Héctor Oesterheld y continuó su contacto con Alberto Breccia y Hugo Pratt, además de ser compañero de muchos contemporáneos como Leopoldo Durañona, Ángel Fernández y Alberto Balbi, entre otros.

En la década de 1960, luego de caído el proyecto de los Oesterheld, trabajó en la revista *Misterix*, bajo la dirección de Hugo Pratt y poco tiempo después, debido a la partida a Europa de Solano López y el mismo Pratt – marcando los primeros exilios físicos -, trabajaría clandestinamente para la Editorial Columba (ya que, junto con Jorge Sosa, estaban marcados por sus actividades sindicales, lo que obligó a Muñoz a presentar trabajos bajo el nombre de otros artistas admitidos, a cambio de una comisión).

Entre 1966 y 1972, Muñoz mejoró su situación gracias a la vuelta de Solano López, quien lo empleó en su propio estudio como primer ayudante. Sin embargo, cuando la situación parecía estabilizada, las ventas repuntaban a nivel local y se seguía produciendo para el exterior...

El alma no estaba. Siempre intuí que yo estaba buscando una expresión total de mí dentro de este campo del dibujo narrativo, que se llama historieta, pero pude soportar de forma bastante confortable períodos en los cuales no tenía acceso a ese placer. Pero sabía que lo iba a buscar... Yo, más bien sabía lo que no quería seguir haciendo. Lo que quería hacer era un poco más oscuro, para mí. Quería entrar más con mis ideas y mis deseos dentro del cuerpo profundo del trabajo. (Muñoz, 2009a)

A partir de entonces, y luego de la partida de Oscar Zárate a Inglaterra, Muñoz comenzaría su prolegómeno por Italia, luego Londres – donde trabajaría para la Fleetway durante un año -, y finalmente, otra vez a la deriva, se encontraría con Carlos Sampayo en Barcelona.

Carlos Sampayo (Carmen de Patagones, 1943) provenía de un contexto diferente. Su interés había estado unido tempranamente a la poesía, el jazz, la literatura y el cine. Su infancia en Suecia, debido al oficio marino de su padre, lo había mantenido lejano del entretenimiento popular argentino. Afiliado a la Federación Juvenil Comunista, ensayó experimentos editoriales como la revista de poesía *Veinte y Medio*, que tuvo un primer y único número, en colaboración con Oscar Steimberg y Santiago Kovadloff; trabajó alternativamente en tareas administrativas y la publicidad. Finalmente, y en sintonía con el deseo de Muñoz, decidió probar suerte en España a principios de los '70.

Desencantado de su trabajo como *escribidor* para la Editorial Bruguera, también desempleado, probaría suerte con Muñoz al presentar en octubre de 1974 una historia de policial negro – mediante un representante – a la editorial Milano Libri, editora de *AlterLinus*: “*Alack Sinner* fue aceptado enseguida, y yo también supe enseguida que necesitaba expresarme también de otra manera, escribir mis propias imágenes.” (Sampayo, 2010)

Al exilio económico – la exportación de la producción local -; al exilio físico – desencanto y salto al vacío -; le seguirían el exilio político. Años más tarde, en 1976, Sampayo recibiría un mensaje: “Secuestraron a Haroldo, Dios lo proteja”. Se refería a Haroldo Conti, quien lo había hospedado, en su momento, en su casa del Tigre, la misma donde había escrito su primera novela, *Sudeste*. A partir de ese momento, ya instalados con Muñoz en Italia, el exilio se hizo forzoso:

Nosotros nos expatriamos voluntariamente en el año '71 o '72, y en el '76 comenzó nuestro exilio. No podíamos volver porque nos hacían de goma. Yo recuerdo haber ido en el '78 a renovar el pasaporte y las amenazas fueron explícitas y directas por parte del cónsul en Milán: “Vuelva, vuelva, que lo estamos esperando en el aeropuerto...” Teníamos actividades más o menos públicas reclamando por los desaparecidos, allá se sabía todo. Aparecía mucha gente exiliada. (Sampayo, 2011)

ALACK SINNER O EL EXILIO DE LAS FORMAS

Codificada en su intimidad, *Alack Sinner* es en buena medida una obra autobiográfica, disimulada en el género policial transnacionalizado. Este “escribir mis propias imágenes” de Sampayo era un sentimiento compartido con Muñoz:

(...) dimos como una naciente y sólida armonía, en medio de la tragedia emotiva de nuestra situación; poca guita y futuro oscuro. Así que nos agarramos el uno al otro. (...) nuestra experiencia de viajeros tuvo momentos altos y bajos; sin documentos, sin casa, sin historia reconocible en la inmediatez. Entonces nuestra historieta, nuestro trabajo, nuestra amistad y el producto de ella, se transformaron en nuestra sede central, la casa metafísica. Entrar a las páginas del trabajo y estar junto a Alack Sinner por un rato era como estar protegido por un amigo. (Muñoz, 2009a)

La memoria emotiva de Muñoz se presenta como una constante en sus testimonios, porque es un elemento constitutivo de su obra tal como la encara desde su oficio. En busca de este giro autoral, de la recuperación de aquella *invenzione* mencionada por Gombrich, Muñoz buscó a Hugo Pratt, su antiguo maestro quien había pasado por una situación similar: el abandono de su labor argentina, su paso por Inglaterra y su vuelta a Italia hasta comenzar con *Corto Maltés*:

(...) Pratt me había dicho... en mi crisis londinense, yo lo fui a ver a París; él vivía en Rue de Lancry al 42, en París. Y llego yo y le cuento un poco las cosas que estaba haciendo. Y me dice (...) “Vos, Muñoz, ¿te acordás de lo que hacías en *Misterix*, cuando lo dirigí? El “Precinto 56”. Ese eras vos (...) porque estabas emparentado un poco conmigo” (...) Entonces, Pratt me recondujo a mí. (Muñoz, 2009a)

La vuelta al maestro es, en este contexto, una muestra de cómo funcionaba la tradición del oficio en la experiencia argentina, con sus talleres, el sistema de maestros y aprendices, el rigor laboral, la comunidad de historietistas; es decir, todo aquello que hacía a una *conciencia práctica* del campo de la historieta, funcionando como estrategia de readaptación y resistencia activa a un nuevo estado de cosas en un período de reacomodamiento del capital a nivel global:



Fig 3. José Muñoz & Ray Collins, *Precinto 56* (1963)

La contradicción entre una producción realizada crecientemente en colaboración y las habilidades y los valores aprendidos de la producción individual es hoy especialmente aguda en algunos tipos de escritura (...en lo que respecta a la narrativa y los argumentos), y no solamente como un problema de publicación o distribución, como a menudo resultan más identificables, sino más atrás, en los propios procesos de escritura (...) lo que había sido aislado como un medio (...) como modo de acentuar la producción material que debe constituir todo arte, llegó a ser considerado, inevitablemente, como una práctica social; o, en la crisis de la producción cultural moderna, como una crisis de la práctica social. Este es el factor común fundamental, de lo que otro modo serían tendencias diferentes, que vincula la estética radical del modernismo y la teoría y la práctica revolucionarias del marxismo. El lenguaje, por lo tanto, no es un medio; es un elemento constitutivo de la práctica social material. (Williams, 2009 [1977], pp. 218-219)

En esta suma de potencias en acto estaría una de las claves, acaso la matriz que completa y circunscribe el proceso de disrupción comenzado en 1960: una utilización de resistencia creativa, de *goce autorral*, al interior de la maquinaria espectacular globalizada. Muñoz acude a las fuentes y va al encuentro con Alberto Breccia y, nuevamente, Hugo Pratt en el festival de Lucca de de 1973. Decidido a retomar su camino como historietista, Muñoz elegiría los trabajos de Pratt y Crepax como guía en su colaboración con Sampayo.⁵⁷

Todos aquellos autores en tránsito, desnacionalizados, expatriados, exiliados, en fin, nómades, encontraban entre las grietas de las imposiciones editoriales la posibilidad de construir su obra. Y esta obra personal, en principio enmascarada bajo el disfraz de género, en el desfile de la mercancía, estaba siendo al mismo tiempo reproducida inevitablemente por esa misma maquinaria que debía hacerla consumible y por lo tanto, obsolescente. Muñoz, con plena conciencia, acercará en este devenir autor el oficio al goce, donde al enfrentar la página el artista está solo, y la decisión – así como la consecuencia – sólo le pertenecen a él:

⁵⁷ El Festival anual de Lucca es un festival celebrado en la localidad toscana entre los meses de octubre y noviembre. Comenzó siendo organizado en 1966 por el académico Romano Calisi y el escritor Rinaldo Triani, y se ha mantenido con mayor o menor regularidad desde entonces. Siendo uno de los principales encuentros mundiales de autores de historieta, su premio *Yellow Kid* es considerado un reconocimiento de alto valor simbólico dentro del campo. José Muñoz, Alberto Breccia, Carlos Trillo, Robin Wood, Horacio Altuna, Hugo Pratt, Juan Giménez, Art Spiegelman, entre otros, han sido galardonados con dicho premio.

Soy un buen producto derivado de la excelencia que me formó, yo soy un obrero de artes varias en esa precisa zona de la narración dibujística donde la luz se mezcla con la sombra (...) La emoción, el sentimiento profundo que surge de una imagen, es una hipótesis narrativa. El sentimiento es un conato de narración, para mí. (Muñoz, 2009a)

El cambio de público, el desafío de los autores, ya no podían encontrar espacio en los viejos soportes sin revelar la distancia que había entre la vieja historieta popular y la nueva historieta de autor. Este momento de incertidumbre, de pasaje entre lo residual y lo emergente, será revelado en la materialidad de la obra:

Empezamos con ritmo novelesco, de textos explicativos, tímidamente. Luego fue la primera persona, que es la expresión de sentimientos internos; después, una percepción de los personajes circundantes hace a la historieta más coral para terminar traduciendo lo que recibe un oído atento a todo: a las voces de las figuras y del entorno. Los sonidos vienen de adelante, del fondo... Aunque no tiene mucho sentido explicarlo así, empezamos como novela y luego la cosa comienza a ser más teatral. O mejor, y de esto estoy seguro, más historieta, historieta pura. (Sampayo, 1984)

“¿Qué flecha no deja nunca de volar?”, se preguntaba Vladimir Nabokov. Y respondía “La que ha alcanzado su objetivo”. Como en una de las aporías de Zenón de Elea, en ese recorrido de la flecha encontraremos los instantes infinitos que nos llevan a nuestro blanco.

LA HISTORIETA DESTERRITORIALIZADA

Asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada.

Leónidas Lamborghini, *La gauchesca como arte bufo*

¿Cómo comenzar a considerar, entonces, una obra como *Alack Sinner*? ¿Se puede hablar efectivamente de una historieta argentina, siendo sus autores exiliados, nómades, escribiendo un policial negro ambientado en Nueva York, para públicos europeos? Es entendible que las categorías anteriores no sean aplicables, al menos no taxativamente. El recorrido de la obra es el de sus autores. Y el de sus autores es un destino particular y singular pero no necesariamente excepcional, en el sentido de su *posibilidad histórica*.

(...) el problema de la industria de la historieta no es la “extranjerización” de los autores locales, ni la falta de “políticas nacionales” de los editores, sino la conciencia que los mismos autores tienen de sus relaciones de producción y de su relativa autonomía en un mundo globalizado. Partiendo de la perspectiva de que la globalización no es un simple proceso de homogenización, sino de reordenamiento de las desigualdades, cabe preguntarse por los rasgos que adquiere el mercado en este contexto: ¿qué cambios se producen a partir de las nuevas relaciones laborales que se establecen en un mercado global? ¿Sigue vigente o desaparece la “historieta argentina” en tanto tal si es producida localmente pero para ser consumida por lectores internacionales? (...) la integración y la diferenciación son parte del mismo proceso. (Vazquez, 2010, p. 230)

Hemos rastreado los factores que hicieron del campo de la historieta un terreno de conflicto y tensión: los cambios en las relaciones globales de producción e intercambio estuvieron determinadas por una serie de movimientos al interior del sistema capitalista que cambiaron el panorama cultural definitivamente. Por una parte, la fragmentación y especialización de la cultura popular en su versión *pop*, es decir una auténtica nueva forma de vida, con el *modelo* (norte)americano como estrategia ideológica de exportación. Pero al mismo tiempo, la diversificación de estrategias de respuesta ante esa realidad, allí donde el sistema demuestra que su *panoptikon* dista de ser totalmente efectivo tal como pretende presentarse; en esos pliegues y grietas donde la brecha entre viñetas señala siempre un lugar libre donde suturar otros sentidos. Ese es el sentido en que las viñetas – y por extensión, la cultura *pop* – son constitutivamente subversivas, porque ellas mismas pueden ser invertidas, reconvertidas y devueltas al sistema que las puso en circulación:

Como ya otros hicieron antes que nosotros, expropiamos un lenguaje nacido en USA y lo hacemos nuestro sin complejos, con alegría. Tratamos de demostrar que no hay lenguajes condenables – en este caso el comic – sino usos condenatorios. Comics fascistas proliferaron por todo el mundo, con eficacia y profusión, especialmente los que llegaban de Estados Unidos. Tratamos de contraatacar con sus mismas armas. (Muñoz & Sampayo, 1977)

Desde esta cita se pueden contestar los argumentos más pesimistas con respecto al contenido ideológico de las historietas. La penetración ideológica difícilmente tenga una efectividad apodíctica. El despliegue de un estilo, de una puesta en página como la de *Steve Canyon* como *forma mental* materializada de

vehiculización ideológica, fue más bien efectivo en otros sentidos: fue el modelo a seguir por muchos de los historietistas que lo sucedieron, como Alberto Breccia. Sin embargo, esa influencia tomó direcciones inesperadas, fue cruzada por otras influencias, contextos, intenciones, estilos. De *Steve Canyon* a *Alack Sinner* hay toda una inversión multiplicada de sentidos. Ciertamente, la diferencia tiene que ver con su alcance, pero lo meramente cuantitativo no minimiza el hecho que nos indica que todo sucede dentro del mismo sistema. Y como afirmaba Raymond Williams, ningún sistema puede nunca agotar del todo las posibilidades de la creación (Williams, 2009 [1977], p. 171).

La historieta en su *posibilidad histórica* fue, entonces, producto de un devenir autorial del medio, en plena reconfiguración del sistema global donde la precarización laboral incluía también oportunidades de creación innovadoras, que utilizaban ese mismo sistema para repartirlas infinitamente a un público lector que exigía otro nivel de narración, otras cuestiones narradas, y cuya misma existencia sustentaba al sistema y lo desafiaba al mismo tiempo en ese contrato de lectura tan particular que había entre los autores y los lectores de historieta. Aquello que se había insinuado pero que se mantenía relegado comenzó a ser rescatado desde adentro del medio, indicando que siempre había habido creadores dentro de la máquina. Y en sus obras encontramos esas voces particulares, incluso hasta entender que en muchas de ella – y cada vez más – la obra *es* la voz. *Alack Sinner* es una de esas voces, y ahora estamos en condiciones de poder entender mejor lo que nos estaba diciendo.

Y ahí llegamos, en un buen momento para la historieta de autor (la que se larga opinando) y, en ese cuadro, empezamos a pasear el *Alack Sinner* (...) En ese momento, nos habíamos convertido en exiliados. A la Argentina no se podía volver. Nos habíamos transformado en exiliados después de viajeros, así que fuimos acogidos por la bondad de nuestro material y porque estábamos dentro de un contexto de pensadores y escritores y dibujantes armónicos con nuestra visión del mundo, digamos. Una gran familia “socialistizante”. (Muñoz, 2009a)

AY DE MÍ, PECADOR: DOS AUTORES EN BUSCA DE UN PERSONAJE

La anécdota de la creación del personaje de Alack Sinner ha sido relatada por José Muñoz de la siguiente manera:

(...) cuando llegué a Barcelona y charlando con Carlos le conté un poco toda esta historia y lo que había hecho, él estaba interesadísimo porque era muy similar a las cosas que le interesaban a él. La narración policial, la ciudad, la búsqueda de justicia, el caballero solitario que es el detective, toda esa ficción literaria. Entramos los dos ahí, perfectamente. Encajamos inmediatamente. Entonces le propongo una tarde “Sinner”, y él tenía un diccionario... no, yo tenía un diccionario Español-Inglés muy completo, entonces él se puso a hojear, buscando una palabra, un nombre, y encontró una expresión (que yo la había escuchado) del dialecto de Londres, que es “*Alack and alas*”; que quiere decir “Ay de mí”. Y me dice: “Mirá: Alack”. ¡Catzó! Digo: “Alack Sinner”, queda bárbaro. Así que yo encontré “pecador” y él encontró “ay de mí”. Y quedó: “Ay de mí, pecador”. (Muñoz, 2009a)

Ya desde su concepción, el personaje se presentaba con un carácter singular: un detective pecador, un policía duro de una Nueva York aún más dura. Las autores, como ha sido notado, encontraban un refugio en su personaje, quien a su vez los devolvía a una memoria emotiva que servía de base en la construcción gráfica de ese personaje, y a partir de él, de ese mundo. ¿Pero qué base era esa? Sin duda el policial negro, especialmente Chandler, pero más aún el cine norteamericano de la década de 1940 y 1950. Sampayo ha señalado (Sampayo, 2011) como referencia el film *La Ciudad Desnuda* (*The naked City*, Jules Dassin, 1948). El planteo narrativo era innovador: se trataba de plantear la ciudad como un relato de la simultaneidad, donde la cámara elegía una historia que contar, al mismo tiempo que se entrecruzaban y continuaban los otros infinitos acontecimientos cotidianos que quedaban fuera de escena, pero la constituían al mismo tiempo.

Sin embargo, antes de comenzar a hablar de esquema narrativo, la cuestión estaba en la definición de los rasgos del personaje. En un principio los autores habían pensado en basarse en el actor Richard Burton. Sin embargo, resultaba demasiado apuesto para el tipo de personaje que se suponía debía encarnar:

Yo encontré entre esas dos caras... Bronson, que tiene sangre indígena, piel roja, es una mezcla. Steve McQueen es más bien anglosajón; sin mezclas hispanas, me parece, o indígenas. Entonces, empecé por... empezamos de común acuerdo, con Carlos, charlando sobre la cara (...) de Richard Burton. Pero, dibujándola, tratando de sacarle el jugo, nunca me convenció. Nunca entré. Era demasiado regular, demasiado poco entretenida (...) al final, surgió. Encontré el pómulo. (...) Cuando encontré cómo encajaba ese pómulo prominente y al mismo tiempo chato en la cara rubiales de Steve McQueen (...) Me acordaba de Cerantonio cuando me hablaba de la escultura, de las entradas y las salidas de los volúmenes. Cuando trabajábamos con él, recorríamos (como se hace en escultura, digamos) todo el espinel alrededor de la forma. Y entonces estabas viendo hacia dónde fugaba una forma y cómo se encastraba en la siguiente y detrás. Y entonces, me quedó también toda esa mirada alrededor. (Muñoz, 2009a)

La anécdota de Muñoz es sumamente significativa. En primer lugar, porque traslada su conocimiento sobre volumen rescatado de su formación con Humberto Cerantonio, y lo aplica sobre el plano bidimensional de la viñeta. La segunda, porque se inscribe en toda una tradición de personajes cuya materialidad es tan patente que persiste en el tiempo. Y en este caso, emparentado con la memoria colectiva de los actores hollywoodenses. Al respecto, Eco señalaba:

(...) para ser típico, no debe ser la expresión de una media estadística, sino que debe ser, ante todo, un individuo perfectamente concreto, un “ese hombre” (...) sólo cuando el personaje está artísticamente logrado, podemos reconocer en él motivos y comportamientos que son también los nuestros, y que apoyan nuestra visión de la vida. (Eco, 2004 [1964], p. 197)

(...) nos vemos inclinados a verlo como fórmula viviente, definición encarnada de aquellos mismos comportamientos (...) la tipicidad del personaje puede definirse en relación de éste con el reconocimiento que del mismo puede realizar el lector (...) una fórmula disfrutable y creíble a un tiempo (...) el tipo perdura en la memoria del lector y puede proponerse de nuevo como experiencia moral. (Eco, 2004 [1964], p. 206)



Fig. 4. Alack Sinner, de *El Caso Webster* a *Nicaragua*.

El personaje mismo como parte de una tipología ha recorrido un largo camino, y ha estado a menudo asociado a formas populares - o que devienen populares - y a su vez son convertidas en modelos reconocibles. Gramsci notaba que

Una de las actitudes más características del público popular hacia su literatura es ésta: no importa el nombre y la personalidad del autor, sino la persona del protagonista. Los héroes de la literatura popular, cuando han entrado en la esfera de la vida intelectual popular, se separan de su origen "literario" y adquieren el valor del personaje histórico (...) el mundo fantástico adquiere en la vida intelectual del pueblo una concretez fabulosa particular. (Gramsci, 2009 [1950], pp. 172-173)

Esta separación del “mundo literario” lleva, sin embargo a otra referencia, la cinematográfica que ha siempre estado en relación conflictiva con la historieta. El mismo Gramsci encontraba, al igual que Benjamin, en esa relación una pauta importante para el nuevo bagaje que componía la cultura popular:

Existen muchos "conformismos", muchas luchas por nuevos "conformismos" y diversas combinaciones entre aquello que es (en sus variados comportamientos) y aquello por cuyo advenimiento se trabaja (y son muchos los que trabajan en este sentido). Colocarse en el punto de vista de una "sola" línea de movimiento progresivo, donde cada nueva adquisición se acumula y se convierte en la premisa de nuevas adquisiciones, constituye un grave error: no sólo las líneas son múltiples, sino que hasta en las líneas "más progresistas" se dan pasos atrás (...) la cuestión de la llamada "literatura popular", es decir, del éxito que encuentra entre las masas populares la literatura de folletín (de aventuras, policial, de la serie amarilla, etc.), éxito ayudado por el cinematógrafo y el diario. (Gramsci, 2009 [1950], p. 27)

Esta última cita nos pone más en la perspectiva del *factor biblia pauperum*, es decir, la circulación del objeto de entretenimiento y consumo masivo es a su vez redistribuido y condicionado por dicha circulación, que adquiere connotaciones inesperadas e incluso inversas a las planteadas inicialmente. El tomar como punto de referencia el personaje, un esquema en sí mismo, es al mismo tiempo dar cuenta de cómo este hecho implica en realidad retomar una herencia que hace a buena parte de la cultura Moderna:

Alack entra en la familia de los duros de corazón tierno e inteligente que se enfrentan con los blandos del corazón duro e ignorante, todo ese tipo de grandes lugares comunes que después han sido explotados en exceso...En los años setenta, cuando nosotros comenzamos a trabajar en este filón del humanismo narrativo de investigación sentimental, ya había una estructura sólida sobre este tipo de caracteres. Así que nosotros lo que hicimos con Alack Sinner es poner a un personaje más en la fila de esa urgencia de sentido filosófico, metafísico, literario y plástico alrededor de la figura del detective privado. (Muñoz, 2009a)

El factor clave para entender, en principio, la excepcionalidad de Alack Sinner como personaje, no es sólo su transformación *a pesar* de ser un estereotipo, sino que justamente es a necesidad de comenzar con esa base para luego romper definitivamente con ella la que lo hace innovador y específico. Lo que hace a la obra

y al personaje es, desde un principio, saber que en su devenir autobiográfico la historieta va a terminar como termina la vida de los personajes reales: Alack Sinner va a morir. Y esto es patente en el registro de su envejecimiento.

(...) en algunos casos, el topos convencional (...) constituye el elemento básico de una alegoría que lo supera, y asume funciones de ruptura y de propuesta, no de mera confirmación de los hechos (...) aún en el ámbito de una narrativa popular, como los cómics, se dan casos en que un personaje aparentemente esquemático, presuntuosamente convencional, se convierte en algo más, en un <<hombre>>, en un modelo de situaciones concretísimas; y se han convertido en tal, merced a una especial estructura de la narración, a un sistema de reiteraciones y *leit motiv*, que han contribuido a excavar, bajo la corteza del esquema convencional, la profundidad de un tipo. (Eco, 2004 [1964], p. 218)

La relación entre cine, historieta y literatura popular siempre ha sido compleja y a menudo se ha visto teñida por prejuicios que responden a un esquema jerárquico, específicamente a la jerarquía de las artes. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja. Masotta rastrea esta influencia mutua en la expansión de las tiras cómicas norteamericanas en la década de 1920:

A partir de 1920 el “comic” norteamericano sufre la presión de factores diversos, que revelan la situación concreta de un medio masivo de información en el interior de una sociedad donde la información se intensifica, y donde dos medios en especial cobran una importancia creciente: el cine y la publicidad. El cine transforma, a lo largo de la década, las formas narrativas de la historieta (Masotta, 1982 [1970], p. 36) (...) Una vez que comienza a crecer la importancia del “book”, y que por lo mismo comienzan a existir dos medios relativamente independientes, la historia de la historieta no se relacionaría solamente consigo misma, sino que, y sacudida fundamentalmente por el nacimiento de la televisión y por su rápido y desmesurado crecimiento comenzará una vigorosa y original relación de la historieta con los otros medios de comunicación. (Masotta, 1982 [1970], p. 85)

A estos transvasamientos, Eco lo ha denominado como el *debate promoción/precedencia*. Es un debate estéril si lo que se intenta es demostrar qué medio influyó al otro primero. En primer lugar es reproducir, como hemos dicho, jerarquizaciones que no responden a la lógica sobre la que funcionan y circulan esos medios. En segundo lugar, también es perder de vista la oportunidad de profundizar los estudios con respecto a esos intercambios dialécticos, muchas veces intuitivos,

otras estudiados y deliberadamente aplicados. Steimberg veía en el uso del cine, y sobre todo en la moda de “adaptar” películas a la historieta, una política editorial que utilizaba esa dialéctica como estrategia de ventas, pero también como reforzamiento de lo *menor* de un medio frente al otro:

No se trata de un mero pasaje de temas y problemas de un medio a otro, hecho repetido desde siempre en toda manifestación artística, sino de la acción de revestir a un medio con los emblemas de otro, con el objetivo de "mejorarlo" (...) Estas características no distinguen a todas las revistas de historietas, pero son representativas de una particular situación de género en relación con otros. (Steimberg, 1977, p. 38)

Jorge Rivera se refería a la misma cuestión de la siguiente manera:

La evolución ulterior de la historieta, a su vez, producirá una suerte de curioso efecto de "devolución", merced al cual la literatura dibujada pagó parte de su deuda con el séptimo arte. Nos referimos (y se notará rápidamente que la evolución fue menos generosa y radical que lo tomado en préstamo) a cierto tipo de lenguaje del comic incorporado a sus películas por directores como Resnais, Lester, Fellini, Godard, Ridley Scott, Burton, etcétera, o al uso cinematográfico de historietas como Flash Gordon, Superman, Buck Rogers, Mandrake, Charlie Chan, Barbarella, Dick Tracy, Batman, etcétera. (Rivera, 1992, p. 26)

Nótese lo siguiente: cuando Rivera hace referencia al cine, habla de directores; cuando habla de historieta, hace referencia a los personajes, acumulando en sus referentes ejemplos en extremo disímiles entre sí. Supone a la historieta como en relación deficitaria con respecto a lo que devuelve comparado con lo que ha tomado. Sin embargo, paso por alto que esos mismo directores fueron primeramente influenciados por la historieta y lo que trasladaron no fue una *copia* de recursos sino una lógica de cómo esos recursos pueden ser utilizados para narrar de forma innovadora dentro de los términos de su oficio. En este sentido, desde las interpretaciones semióticas la cuestión fue mejor comprendida:

Dejando de lado la cantidad de personajes de historietas que han sido tomadas del cine, o la cantidad aun mayor de películas filmadas sobre héroes de historietas, ¿cómo olvidar el uso intencionado que Resnais y Godard han hecho de técnicas narrativas que jamás habrían sido descubiertas sin la existencia de ese relato temporal, de esa combinación especial de tiempo e

imagen que surge cuando una historia debe ser procesada sobre el papel y en cuadros discontinuos? (Masotta, 1982 [1970], p. 11)

Y Eco había indicado también esa inversión de caminos antes que Masotta:

El hecho de que el género presente características estilísticas precisas no excluye que pueda hallarse en relación parasitaria respecto a otros fenómenos artísticos. Por otra parte, el hecho de que se puedan observar relaciones de parasitismo a ciertos niveles, no excluye que, en otros, el género se halle por el contrario en relación de promoción y precedencia (...) la historieta puede imponer sus propias convenciones gráficas como lenguaje universal, sobre la base de una sensibilidad adquirida ya por un público más vasto. Es obvio que en un caso como éste, parasitismo no significa inutilidad. El hecho de que una solución estilista sea tomada en préstamos de otros campos, no invalida su uso, si la solución es integrada en un contexto original que la justifique. En el caso de la representación del movimiento, puesta en vigor por el cómic, nos hallamos frente a un típico fenómeno de transmigración a nivel popular de un estilema que ha hallado un nuevo contexto en qué integrarse y en qué reencontrar una fisonomía autónoma (...) Todo esto significa pues que, a nivel del montaje, el cómic estaba realizando desde tiempo ha una trayectoria que preanunciaba (¿y hasta qué punto promovía?) la de un cine posterior. (Eco, 2004 [1964] p. 161-162)⁵⁸

El problema es que el paralelismo histórico en el surgimiento de ambos lenguajes ha hecho buscar cuál llegó primero – y ambos en desventaja inicial con respecto a la literatura –, cuando en realidad se trata de rastrear esos intercambios de manera específica pero también como lógica de la cultura popular, con su *fluir* multidireccional. No es competencia, ni *parasitismo*, sino un diálogo particular, determinado históricamente por la evolución de sus formas y la toma de conciencia que cada uno de los lenguajes hizo de sí mismo.

En una observación interesante, Javier Mora Bordel ha sumado a este corpus cinematográfico la tradición del *humanismo oesterheldiano* en la construcción del personaje. Muñoz había trabajado con Oesterheld, lo cual ya involucra el modelo de un *hacer* historieta como compromiso moral, y esto relacionado a la lectura como

⁵⁸ Debe tenerse en cuenta que la primera experiencia que implicó una confluencia de lecturas y un cruce de perspectivas, a menudo olvidada, fue la Primera Exposição de Comics, realizada en São Paulo el 18 de junio de 1951. Dicha exposición fue organizada por Álvaro de Moya, Jayme Cortez Martins, Miguel Penteado, Reinaldo de Oliveira y Syllas Roberg. Puede consultarse la obra de De Moya, *Shazam!*, Editorial Perspectiva, 1977 (1970).

política autoral y editorial – teniendo en cuenta un público masivo como era el argentino a fines de la década de 1950 -:

(...) una cohesión interna de las palabras en relación a las imágenes, una fuerte caracterización de los personajes, un sentido pleno de la aventura y del rigor histórico; enseñanzas todas estas de un mismo maestro, máximo ejemplo de una pedagogía fundamentada en el compromiso artístico y moral con sus lectores. (Mora Bordel, 2003, p. 1)

Muñoz, a su vez, ha reconocido dicho legado:

Eso es lo que trajo Oesterheld. Un humanismo, ¿cómo se podría decir? No “increíble”, porque era muy creíble. Un gran sueño humano. Trajo proporciones humanas, trajo ternura, trajo inteligencia, trajo espesor. (Muñoz, 2009a)

Pero queda la pregunta de cómo se entronca la perspectiva de Sampayo en esta herencia, siendo él, como guionista, un *outsider* de la historieta. Mora Bordel lo ha expuesto de la siguiente manera:

Aunque Sampayo apenas conocía la obra de Oesterheld, podemos encontrar claras concomitancias que van más allá de lo anecdótico (en sus inicios como guionistas de tebeos ambos desconocían casi por completo las triquiñuelas del medio y tienen que partir de su amplio conocimiento literario) y remarcan una actitud paralela que, salvando las distancias, animarían sus obras y, en especial, creaciones tan dispares pero semejantes como serían *Sargento Kirk* y *Alack Sinner* (las comparamos por ser en ambas obras donde inician su estética humanista). La culpabilidad que impregna sus almas; la pesadumbre ante sí mismos... y, a la vez, la confianza instintiva en sus fuerzas; su lucha ciega contra el entorno que les oprime... son rasgos que en conjunto hacen de estos personajes enteramente humanos, cercanos a nuestros modos de conducta y pensamiento. (Mora Bordel, 2003, p. 9)

Una coincidencia notable entre Oesterheld y Sampayo es su origen por completo ajeno a la historieta, y su posterior devenir como guionistas, cuya perspectiva particular ha supuesto cambios importantes en el uso del lenguaje historietístico. La diferencia estriba en las influencias literarias, por un lado – la ciencia ficción y la aventura, para Oesterheld; el policial negro para Sampayo -; la

influencia del cine norteamericano – en Muñoz/Sampayo el cine negro de los '40 y '50, y la obra de Scorsese; y la cadencia jazzística del narrar en *Alack Sinner*, frente a una transición escena-a-escena de corte más clásico en Oesterheld como hiciera en *Cayena* (Reggiani, 2009a).

La anomalía que implica el personaje de este detective pecador es sorprendente en su simplicidad, y de ahí su excepción: es mortal. Los autores desde un principio vieron en su personaje un vehículo de las preocupaciones existenciales que les eran propias; y al mismo tiempo compusieron un mecanismo de defensa contra la tentación de una esquematización temporal, donde el paso del tiempo parece haber sido neutralizado o extremadamente ralentizado.⁵⁹ Con respecto a su propia obra, Sampayo se preguntaba: “¿Por qué no decir que este personaje crea un género que es el de aquel que envejece junto con sus autores, que es un género muy serio?” (Sampayo, 2011). Y es ciertamente difícil encontrar ejemplos donde los personajes sufrieran el paso del tiempo de modo notable.⁶⁰ La salud en el papel no se deteriora, las acciones cotidianas son a menudo obviadas, la elipsis se transforma en modo narrativo y se expone como resultado un *continuum* que, en su fantasía, logra vencer a la muerte. No es necesariamente malo, pero confirma cierta mirada que el entretenimiento ha constituido, es decir, la mortalidad les está vedada a los personajes de ficción.

⁵⁹ Como ejemplos a tener en cuenta, podemos nombrar a *El Fantasma* de Lee Falk (1911 – 1999), o *Gasoline Alley* de Frank King (1883 – 1969). Sin embargo, de alguna manera la presencia de la muerte era sublimada ya fuera por la herencia de la máscara y la persona, como en el primer caso; ya fuera por la dinámica de una tira diaria o semanal cuyo objetivo era proponer una continuidad indefinida, donde los personajes desarrollaban paulatinamente sus vidas. En los universos superheroicos, el tiempo pasa de manera particular, e incluso existe la posibilidad de reformatear la continuidad y ponerlo todo a funcionar desde un nuevo comienzo.

⁶⁰ Al respecto, Masotta señalaba una cuestión interesante en *El Príncipe Valiente* de Harold Foster (1892 – 1982): "(...) en Foster el trabajo existe." (Masotta, 1970, p. 63) "Prevalece en la historieta en verdad una pintura no escolástica de la Edad Media y un aire pagano de vida, un cristianismo democrático que se halla en la base, se sabe, de un cierto socialismo utópico." (Masotta, 1970, p. 65) La insinuación de una relación entre la perspectiva ideológica del autor y de la tira con respecto al manejo del tiempo puede ser considerada una clave – aunque desde ya, no de manera excluyente –, de cómo una forma de narrar compromete siempre una visión política.

LA DECONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE

Raymond Williams afirmaba que "(...) la presentación de personajes ("caracteres") posee convenciones significativamente variables. En tal presentación deben considerarse dos variantes habituales: la apariencia personal y la situación social." (Williams, 2009 [1977], p. 232). Hemos visto que la apariencia personal y la situación social del personaje estaban en buena medida relacionadas con un trasfondo cinematográfico, que a su vez proveía de esquemas y referencias reconocibles en la cultura popular. También eran importantes la dimensión literaria y un modo narrativo heredado de la historieta argentina con Oesterheld como mentor de dichas formas.

La primera historia producida por Muñoz y Sampayo se titulaba *El Caso Webster*. El título ya proveía de algunas coordenadas que insinuaban el estilo del policial norteamericano o al menos anglosajón. Los autores tardaron casi seis meses en terminar la historieta de 23 páginas. Esto se debió, como ellos mismos han explicado (Muñoz & Sampayo, 1984) a sus propias dudas y reservas, y en concreto a la calidad de lo producido. Había en la narrativa, por un lado, referencias y guiños al género negro; por otro, insinuaciones de tipo socio-político en la presentación de un crimen que involucraba a una familia de la alta sociedad. El personaje de Calvin Webster fue una pequeña venganza de Sampayo, quien basó el personaje en un antiguo jefe de su trabajo publicitario (Muñoz, 2009a).

A pesar de las limitaciones con que los autores encararon su proyecto se pueden rastrear algunos recursos que dan cuenta que había un saber previamente adquirido por parte de ambos que lograron plasmar en la historia detalles interesantes a nivel narrativo. Un examen de las tres primeras páginas de *El Caso Webster* (1975) nos ayudarán a entender mejor lo afirmado.

La página se abre con una viñeta apaisada, donde predomina el negro. Una mano golpea la puerta de la oficina que pertenece a Demetrius D. Demetrius. El nombre es fácil de recordar por su particularidad aliterada y palindrómica: se igualan nombre y apellido y las iniciales son D.D.D. La mano que golpe cubre la palabra PRIVADO, que sin embargo alcanzamos a descifrar. Hacia el extremo derecho,

podemos ver el marco de la puerta, que quiebra el efecto de plano bidimensional del color predominantemente oscuro de la viñeta.

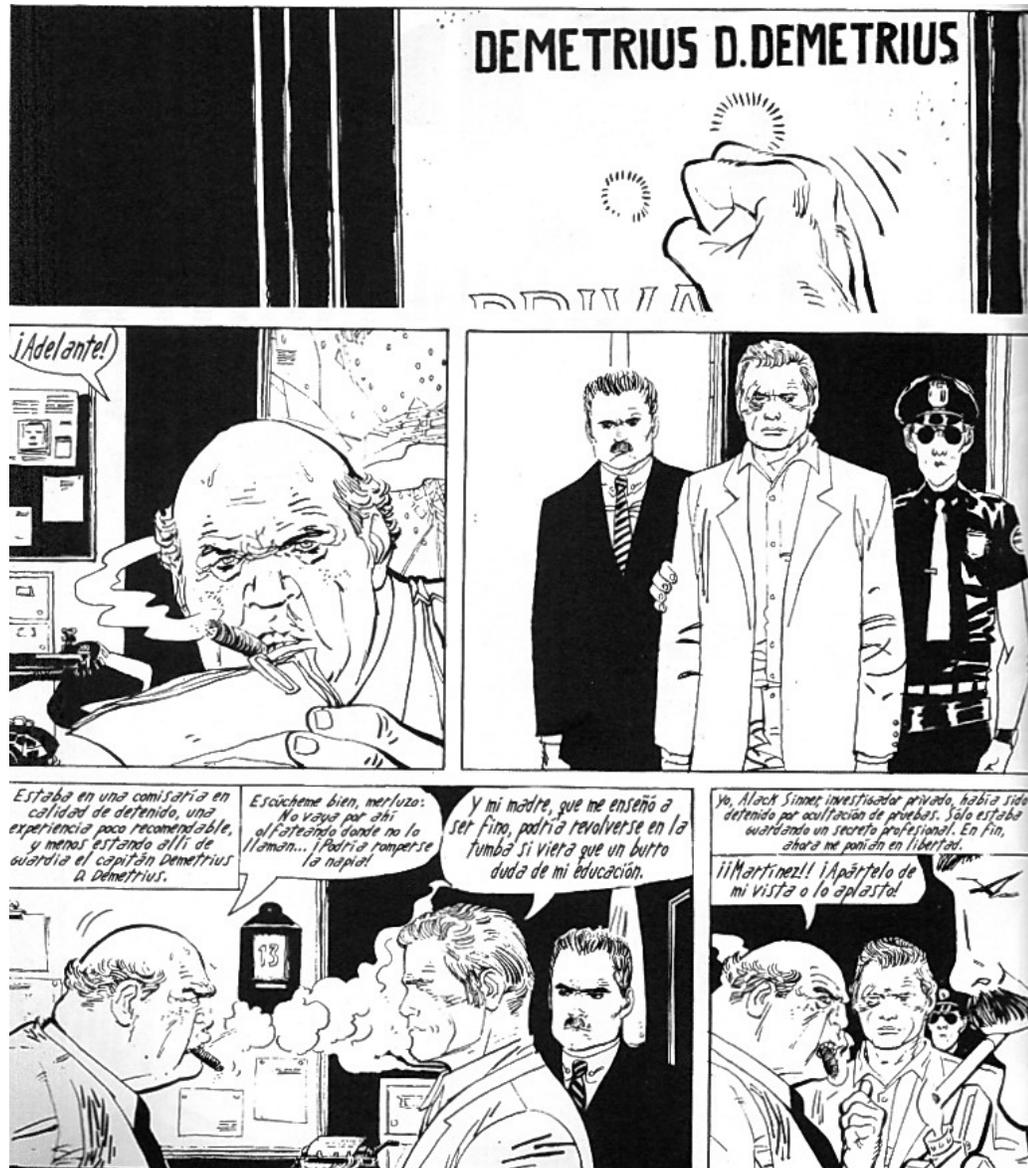


Fig. 5. El Caso Webster (1975)

La segunda viñeta presenta un primer plano de un hombre mayor, cuyo carácter osco y nervioso parece acentuado por su aspecto obeso, calvo, sudoroso y su cigarro prendido en la boca. Se encuentra revisando un documento, y el breve fondo nos revela un mapa con lugares marcados, así como una pizarra con recortes. Estos

elementos refuerzan la idea inicial que nos encontramos en una oficina, y la exclamación “¡Adelante!” denota cierto grado de autoridad.

La tercera viñeta, sin indicación textual alguna, nos presenta tres personajes. El primero que vemos se distingue por un trazo más débil, donde predomina el blanco, flanqueado por un policía de uniforme y el que sostiene su brazo, tal vez otro policía de civil, en quienes predomina el negro. El hombre a quien llevan ante Demetrius está golpeado. El sobrio fondo, donde predomina el blanco de la pared, nos muestra la puerta abierta que da al mismo negro pasillo que estaba presente en la primera viñeta. La austeridad del fondo de la viñeta contrasta con el de la anterior, transmitiendo una sensación de desnudez – y por lo tanto, de inferioridad – frente a la acumulación de objetos en la oficina de Demetrius.

En la cuarta viñeta nos enfrentamos desde un principio con el texto. El ritmo pausado de la secuencia se quiebra a favor de la información. El cartucho de texto remite a un narrador en primera persona como voz en off, recurso típico del policial.⁶¹ Se nos informa, por un lado, que efectivamente el personaje de la viñeta anterior ha sido arrestado, que se encuentra en una comisaría y el personaje del cigarro es el capitán que está allí de guardia. La familiaridad y la ironía con que la voz se refiere la situación denotan que los personajes se conocen y que su relación es conflictiva. El intercambio verbal comienza con el Capitán Demetrius, como corresponde a la autoridad, amenazando al arrestado: “Escúcheme bien, merluzo: No vaya por ahí olfateando donde no lo llaman...;Podría romperse la napia!”⁶² A la amenaza apenas velada del policía, la respuesta es sarcástica: “Y mi madre, que me enseñó a ser fino, podría revolverse en la tumba si viera que un burro duda de mi educación.” El intercambio presenta a la fuerza del lado de la brutalidad policíaca,

⁶¹ En las versiones anteriores, se trataba de una voz de narrador en 3ra persona. En la edición de Planeta-De Agostini del año 2003 la voz fue cambiada a la 1ra persona. Respecto de este recurso, Gasca y Gubern han señalado: “En bastantes ocasiones, la aparición de la voz en off está precedida o seguida de otra viñeta que muestra al sujeto de la locución (...) la dirección del rabo del locugrama suministra una información esencial para la identificación de su supuesta procedencia. Tal señalización es inexistente, en cambio, en las voces en off cinematográficas.” (Gasca & Gubern, 2001, p. 562)

⁶² En la versión anterior, el texto decía: “Escúcheme bien, merluzo: no vaya por ahí metiendo las narices donde no le llaman...;Podría usted romperselas!” Alack decía: “Y mi madre, que me enseñó a ser un chico fino, podría revolverse en su tumba de ver que un bestiajo como cualquiera duda de mi educación.” Estos pequeños detalles proceden de cierta *argentización* de algunos términos presentados en principio a un público europeo, y por lo tanto en un castellano que debe mantenerse neutral para poder ser traducido más fácilmente.

frente al uso de la ironía estoica del detenido. El policía de civil queda en segundo plano, como testigo de la escena. El fondo muestra un fichero, los papeles en la pared, una máquina de escribir y un calendario que marca el número 13, tal vez como elemento metatextual que indica la mala suerte del detenido. El azar y la maquinaria burocrática se ven sutilmente entrelazados como escenario de la esgrima verbal entre jerarquías desiguales.

La quinta viñeta, que finaliza la página, presenta al igual que la anterior un texto introductorio en la voz del protagonista: “Yo, Alack Sinner, investigador privado, había sido detenido por ocultación de pruebas. Sólo estaba guardando un secreto profesional. En fin, ahora me ponían en libertad.” Ahora sabemos quién es el personaje detenido, el protagonista, y a qué se dedica. También entendemos que algo ha pasado, lo que ha resultado en su problema con la ley. Demetrius se dirige al policía de civil, quien responde al nombre de Martínez: “¡¡Martínez!! ¡Apártelo de mi vista o lo aplasto!”⁶³ Ahora sabemos el nombre de los tres personajes que presentan características particulares. Queda en el anonimato el agente de policía, cuyo rostro aparece recortado del fondo negro. Ha habido un cambio de posición en los personajes, lo cual implica movimiento. La perspectiva pone en primerísimo plano a Martínez, con gesto divertido mientras enciende un cigarrillo. Demetrius sigue cerca de Alack, quien mantiene la misma expresión que en la 3ra viñeta.

Pasemos a la siguiente página, también compuesta por una grilla de 5 viñetas, con dos divisiones de dos viñetas cada una, y una viñeta apaisada ocupando toda una columna. La primera viñeta nos muestra desde un plano cenital la comisaría, fuera de la oficina del capitán Demetrius. Nuevamente, el que abre la escena es el texto: “El teniente Nick Martínez sabía que la ley y la justicia no siempre coinciden. Pero ante todo, era un policía.” Parece haber cierta familiaridad con el teniente, lo cual resignifica el gesto de Martínez en la última viñeta de la primera página. Un lazo afectivo los une: Alack es tratado por el teniente de *tú*, y no de *usted*. Sin embargo, prima el protocolo policial: “Firma aquí y recoge tus cosas.” La respuesta de Alack

⁶³ En las versiones anteriores Demetrius decía “...¡o cometo un asesinato en primera grado!” La revisión de los autores ha optado por un tono aún más brutal y menos sutil que el de la ironía en léxico jurídico.

confirma la relación de amistad al llamarlo por su primer nombre, sin renunciar a la ironía con lo cual sigue marcando su distancia despectiva hacia la autoridad: “Gracias, Nick. A veces pareces una persona.”



Fig. 6. El Caso Webster (1975)

Martínez le alcanza una copia del documento que Alack debe firmar. Sobre la mesa están repartidos los objetos que le habían sido incautados. Vemos llaves, una corbata,

un cinturón, un paquete de cigarrillos, lo que podría ser una licencia y una pistola en su funda. Aquí se nos entrega más información sobre el personaje y un conocimiento de códigos en común con el lector familiarizado con el género policial: Alack está armado, fuma, es sarcástico e inexpresivo. Por otro lado, el detalle de la incautación de la corbata y el cinturón tienen que ver con la precaución de evitar que el prisionero pueda hacerse daño a sí mismo o a otros. Demetrius insiste en ver que Alack se vaya de la comisaría, señalando la salida. El agente mira apoyado en otro escritorio, atento a la escena.

La segunda viñeta es exclusivamente la respuesta de Alack. Vemos un primer plano, donde se hace patente el detalle de su golpe sobre su ojo derecho. Esboza una sonrisa, mientras suelta otra ironía: “Aquí se me mima. Me marchó conmovido por tanta gentileza.” Suponemos que el golpe lo ha recibido de la policía misma. La respuesta al apuro de Demetrius parece ser respondida por el tiempo que se toma Alack para arreglarse la corbata.

La tercera viñeta apaisada nos lleva al exterior. Un cuadro de texto ocupa el centro superior del plano. “Caminar libremente es siempre agradable. Incluso si la brisa te recuerda que alguien se ha tomado demasiada confianza con tu jeta.”⁶⁴ El sarcasmo epigráfico de Alack funciona como queja ante el dolor de la herida, cosa que nunca había insinuado frente a la autoridad. Como todo personaje duro, sufre en soledad y para sí. Se muestra quieto, de espaldas a la visión del lector. A su izquierda, la estación de policía. Más atrás, un niño y un hombre, ambos negros, lo miran con desconfianza. Frente a ellos y al costado de la comisaría, adivinamos un callejón convertido en basural. La metáfora es clara: la basura se acumula junto al poder policíaco. Muñoz se muestra tan detallista con los desperdicios como con los objetos que había en la oficina del capitán. Desde un tacho de basura, asoma un periódico que muestra un titular: “Nixon renuncia”. Esta utilización de los periódicos será clave en la obra para situarla en el marco inmediato de la realidad estadounidense, donde lo político siempre aparece unido a lo corrompido y al

⁶⁴ En versiones anteriores, en vez de *jeta* aparecía *cara*.

espectáculo del poder. Richard Nixon había renunciado en marzo de 1974, pocos meses antes que Muñoz y Sampayo se encontraran en Barcelona.

La cuarta viñeta nos lleva directamente a un bar, donde Alack, sentado en la barra, conversa con el barman. Desde un principio se hace clara su amistad: “¡Alack! ¿Has hecho de balón de fútbol?” “Sí, a Demetrius le gusta entrenarse hasta fuera de temporada. ¡Anda, dame algo fuerte!” El intercambio humorístico revela que ha sido Demetrius el que ha golpeado a Alack, lo cual resignifica y pone en perspectiva las primeras viñetas introductorias. Bajo el cargo de ocultamiento de información se entendía que Alack había sido interrogado a los golpes por el capitán de policía que estaba de guardia. La enemistad con la autoridad y el capitán iba en paralelo con la amistad con el teniente Martínez. Es decir, sospechamos que Alack puede haber pasado por la policía, habiendo ganado amigos entre sus iguales y enemigos entre sus superiores. En cuanto al bar, vemos claramente que se llama *Joe's*, nombre inscripto en el gorro del barman – y probable nombre de éste -, y en los ventanales. Se adivina en el tipo de asientos y la canilla cervecera que se trata de un típico bar de ciudad norteamericana, al estilo de *Halcones Nocturnos* de Hopper. El lacónico escenario se completa con un cliente anónimo, en el extremo derecho de la viñeta, quien mira hacia fuera, solitario.

La quinta viñeta vuelve a ejercer un recorte temporal, esta vez optando por el recurso del ideograma y la onomatopeya. El texto vuelve a la voz en off en primera persona: “Así que pensé que cuando ha pasado una semana y los bolsillos atesoran oscuridad, es hora de volver al despacho.” Aquí se nos recuerda que Alack es un detective privado, y por lo tanto debe tener una oficina atendiendo a una de las reglas del género. También entendemos que el oficio es duro y el dinero no abunda. El teléfono está apoyado en la esquina de un escritorio, donde también asoman un sobre y unos papeles unidos por un clip. La mayor parte del espacio está ocupado por los *RIINNG!* que enfatizan la insistencia del llamado, incluso con el siguiente detalle: la primera onomatopeya tiene una *G* más que las dos siguientes, dando a entender que el primer llamado es un poco más prolongado que los siguientes, como solía pasar con los teléfonos más antiguos. También aparecen intercalados el color de la fuente de la onomatopeya, siendo el primer y tercer *ring* negros, y el segundo blanco, con lo que el grafismo de la palabra gana presencia.



Fig. 7. El Caso Webster (1975)

La grilla ha cambiado a siete viñetas, manteniendo una viñeta central apaisada. El diagrama es el mismo, pero se ha procedido a fragmentar las dos viñetas en las columnas superior e inferior en tres viñetas más pequeñas. La primera nos pone en un plano cenital a Alack, quien ha atendido el teléfono, acercándolo del extremo derecho del escritorio a su centro. También han cambiado de lugar el sobre

y los papeles y parece haber una carpeta. Se le han agregado una lámpara de escritorio, una ventana con persiana de enrollar, un fichero con libros acumulados. Una mosca sobrevuela a Alack dejando un trazo cinético en zig-zag, complementado con un *bzzz...* El efecto de compactación de la viñeta le da el efecto de un espacio pequeño para la oficina. Alack sostiene un mosquitero en su mano derecha mientras sostiene el tubo con la mano izquierda: “Un momento, por favor, no cuelgue...” La acción queda suspendida momentáneamente, en un diálogo entre la intención de Alack, el mosquitero y la mosca zumbadora, quien al igual que su posible verdugo ha dejado su acción en puntos suspensivos.

La segunda viñeta se resuelve rápidamente cancelando la acción suspendida, compactando todo en el espacio de la viñeta equivalente a la anterior. Aquí se da un diálogo a nivel de onomatopeyas: primero, el *SPLAT!* violento que da fin al vuelo – y a la vida – de la mosca, quien apenas tiene tiempo de responder con un *bzzz...?*, cuya textualidad es menor que la de la primera viñeta, y queda igualmente inconclusa. Se intersectan varias líneas cinéticas en el movimiento más rápido y fuerte del matamoscas, el vuelo breve y pequeño de la mosca y el impacto sobre el escritorio. El detalle está puesto en el sobre debajo de la manga de tres botones del saco de Alack; y de forma equidistante y simétrica, la mano que sostiene el teléfono, en el cual vemos las ranuras en el extremo del tubo que corresponde al parlante, y los orificios para el extremo del escucha. De éste último extremo del tubo vemos salir un signo de interrogación que corresponde a la persona que ha llamado a la oficina, y que repite en mayor escala gráfica el “...?” de la mosca.

La tercera viñeta muestra un primer plano de Alack con un cigarrillo prendido en la boca. Retoma la conversación con un lacónico “Bien, hable...” El cigarrillo prendido y el cambio de posición que nos permite ver la ventana desde un ángulo diferente nos indican que el detective no se ha apresurado, y que tal vez celebrando su pequeña victoria sobre la mosca, ha tomado su tiempo para encender un cigarrillo y acomodarse en su asiento antes de volver a la conversación interrumpida. El acercamiento también da cuenta que la herida sobre su ojo ya no está. Esta minisequencia dentro de la acción general aún por desarrollarse es un guiño a una escena

de *The Little Sister* (1949), quinta novela de la saga del detective Philip Marlowe, el personaje de Raymond Chandler.

La cuarta viñeta se expande ahora por todo el largo de la página, y descomprime el espacio constreñido compuesto por las tres primeras. Vemos a Alack aún más relajado, entreteniéndose con su matamoscas y estirando las piernas sobre el escritorio. El globo que sale del teléfono se distingue como un interlocutor distinto a Alack por su rabo serrado, una convención gráfica para expresar la distancia y la diferencia en el intercambio telefónico (Gasca & Gubern, 2001, p. 448): “¿Mr. Sinner? Me llamo Calvin Webster...Necesito de usted. ¿Cuándo podré verlo?” El nombre Webster aparece por primera vez y refiere al título que da nombre a la historia. Estamos en presencia de una primera pista que nos exige una atención especial, ya que comienza a desarrollarse la trama. Es por eso que el globo está situado en el extremo superior izquierdo de la viñeta, como para asegurar que esa información que reclama la atención del lector sea inmediatamente anclada luego de la secuencia anterior, siguiendo el orden de lectura occidental. “Estoy ocupadísimo, Mr. Webster...Pero puede venir inmediatamente. Le advierto que no me encargo de divorcios. ¿Dónde se encuentra ahora?” La actitud despreocupada de Alack contrasta con su situación inmediata. Sabemos que tiene problemas económicos, sin embargo, en su diálogo mantiene una ironía de la que su interlocutor no está al tanto. El globo de diálogo se extiende hacia el extremo opuesto de la viñeta, haciéndonos dirigir la mirada en un movimiento expansivo que revela una oficina más grande que lo que indicaba nuestra percepción inicial. El escenario provee una imagen de los hábitos del detective: soltero, descuidado, un tanto abandonado. Podemos ver el escritorio completo, junto con la silla destinada a un posible cliente. Sobre él, los elementos de oficina. Hay tres ceniceros: uno junto a la ventana, otro sobre el extremo izquierdo del escritorio y otro sobre la repisa. Todos parecen saturados de colillas. Hay una botella de lo que podría ser ron o gin, junto con un pequeño vaso que ha derramado su líquido. Vemos en el pequeño mueble con repisa un par de jarros y una cafetera. En la pared, una caja fuerte – oculta por el globo de diálogo en versiones anteriores -, y a su lado un cartel con lo que podría ser una foto de un criminal buscado. El calendario marca el día 20, es decir una semana después de los hechos – como mostraba el calendario en la comisaría en la 4ta viñeta de la 1ra página - que

iniciaron la historia, y como había sido expuesto en el texto de la última viñeta de la 2da página. Junto al archivero, hay un cuadro que parece ser *El Botones* (1928) de Chaïm Soutine.⁶⁵ Como epílogo final de la viñeta, un enchufe cuelga desconectado, saliendo detrás del mueble, cerca de un cajón semiabierto. Sobre el extremo derecho del panel, se insinúa la puerta de entrada a la oficina.



Fig. 8. *El Botones* de Chaïm Soutine, versión original y versión de José Muñoz.

En la quinta viñeta, un cambio de plano nos devuelve a un espacio constreñido, mostrándonos a Alack de perfil. El personaje divide desde su centro la oficina en dos, y nos permite tener una visión completa de la puerta, además de los elementos que ya habían sido presentados: La botella, la lámpara, el teléfono, la cafetera, el cartel de la pared. Cierta incongruencia hace que el cajón antes semiabierto ahora aparezca cerrado, y sin rastros del enchufe. Dos globos de diálogo continúan la conversación, ocupando la parte superior del plano: “En mi oficina, en Madison Av. Tardará un cuarto de hora en llegar... Y no se trata de un divorcio.” La ubicación de la oficina de Mr. Webster en la Avenida Madison insinúa que se trata de un hombre de negocios, específicamente de un publicista. También entendemos que la oficina de Alack está cerca, pero no tanto como para ser céntrica. El remate final descartando un vulgar caso de divorcio nos pone en guardia ante la inminencia de la presentación de un caso que tiene otras implicancias. “Una última pregunta, Mr. Webster: ¿Por qué se dirige a mí?” La pregunta del detective venido a menos revela

⁶⁵ Chaïm Soutine (1893 – 1943, nacido Shaïm Solomónovich Sutin), pintor de origen lituano – en momentos en que Lituania era parte del Imperio Ruso -. Habiendo comenzado sus estudios en artes, se trasladó a París en 1913, y se lo considera parte de la llamada Escuela de París, que engloba a variedad de artistas como Picasso, Modigliani y Chagall; y de estilos, como el expresionismo, surrealismo y postimpresionismo.

cierta curiosidad de su parte: acostumbrado a tratar pequeñeces y mezquindades, el enigmático llamado de un publicista lo pone en una situación imprevisible.

La sexta viñeta aparece como puede ser asociada a la figura retórica del *anacoluto*, es decir, una incongruencia en el fluir de un discurso. Sin embargo, este es un recurso que la historieta ha hecho propio y que aparece en el lenguaje del medio como un elemento en principio no-narrativo que está cargando de sentido acciones posteriores, o haciendo de disruptor de la secuencia inmediata. Ya vimos cómo, en la viñeta final de la 2da página, la aparición de un teléfono sonando funcionaba como corte temporal y al mismo tiempo como encadenador entre una secuencia y la siguiente, un anclaje de coherencia. Esto ha sido denominado por Scott McCloud, dentro de sus seis tipos de construcción narrativa, como el pasaje tema-a-tema (*subject-to-subject*) (McCloud, 1993, p. 71). Sin embargo, aquí no hay relación lógica inmediata, ya que la viñeta que muestra las manos y el torso de lo que parecería ser una anciana quien sostiene dos agujas con las que está tejiendo; mientras que la secuencia continúa situada en la oficina de Alack, quien mantiene una conversación telefónica con Webster.

McCloud lo sitúa como el caso más raro y extremo de un modo narrativo, al que denomina *non-sequitur* (McCloud, 1993, pp. 72-73), cuyo significado en latín se traduce como *no se sigue*. En este caso, el autor se acerca a través de este recurso a la lógica de la *solidaridad icónica* de Groensteen, es decir, este recurso en especial rompe definitivamente con la transparencia secuencial que construye un relato coherente en sí mismo, sacrificando esa coherencia inmediata para otorgar otros significados al interior de la historieta. McCloud sostiene que al situar dos imágenes sin relación aparente entre sí, el lector se ve obligado a construir para sí una relación que de alguna manera una lo mostrado. Groensteen extendió esta dinámica a todas las historietas, que funcionan como una lógica de red expansiva tanto hacia delante como hacia atrás:

(...) la proliferación de un motivo (...) se propaga a través de la totalidad de la red que compone una historieta, puede activar varias series diferenciadas temática o plásticamente (Groensteen, 2007 [1999], p. 155) Por lo tanto el trenzado hace manifiesta de manera

consciente la noción que los paneles de una historieta constituyen una red, e incluso un sistema. A la lógica sintagmática de la secuencia, se le impone otra lógica, la asociativa (...) las imágenes (...) física y contextualmente independientes, de pronto son reveladas comunicándose de manera cercana, en deuda las unas con las otras (...)⁶⁶ (Groensteen, 2007 [1999], p. 158. Traducción del autor.)

La séptima y última viñeta concluye con la conversación dando una respuesta elusiva, que incrementa la intriga: “He buscado en la guía y...me ha gustado su nombre. Hasta luego.” El final abrupto de la conversación nos deja con una pista hacia el apellido del personaje principal, *sinner*, es decir, un pecador. También hemos salido del espacio de la oficina, y se nos muestra parte de la ciudad y el edificio donde está Alack, invirtiendo la perspectiva que nos hacía ver la ventana desde el lado de adentro, dirigiéndonos fuera del ámbito privado y más familiar de la oficina hacia la urbe oscurecida, donde lo desconocido comienza a hacerse presente.

De esta manera, hemos visto cómo en las primeras tres páginas de la primera historia de *Alack Sinner*, los autores se mantenían dentro de un esquema rígido, respetando las pautas del género, pero al mismo tiempo revelando un despliegue de recursos y conocimientos compartidos que hacían de la narrativa y la puesta en página un planteo por momentos experimental y complejo. La descripción detallada de Sampayo encontró en Muñoz un historietista con la suficiente práctica y experiencia como para poder llevar todos esos elementos al espacio de las viñetas, sintetizando y dándole coherencia interna a un relato que ya insinuaba, tímidamente, otras posibilidades narrativas. Las referencias literarias a Chandler, la construcción del personaje en base a las pautas del detective de policial negro, el monólogo interno y la esgrima verbal salpicada de ironías epigráficas eran presentadas siguiendo el modelo cinematográfico, desde la construcción de una secuencia de acción hasta el desenlace de la historia. También había desplegado, con sutileza, cierta crítica a la política y a la sociedad norteamericana.

⁶⁶ “(...) the proliferation of a motif (...) spreads across the entirety of the network that composes a comic, it can arouse several thematically or plastically differentiated series.” “Braiding thus manifests into consciousness the notion that the panels of a comic constitute a network, and even a system. To the syntagmatic logic of the sequence, it imposes logic, the associative (...) images (...) physically and contextually independent, are suddenly revealed as communicating closely, in debt to one another (...).”





Fig. 9. Persecución en El Caso Webster (1975)

Analícemos la secuencia anterior. Alack se encuentra en el departamento de Loretta, la secretaria de Mr. Webster. Loretta descubrió que alguien había puesto ácido en su loción desmaquilladora. Esto se sumaba a hechos de carácter intimidatorio recibidos por Mr. Webster, como el asesinato de su perro y la presencia de azúcar en el tanque de gasolina de su auto. Mientras Alack tranquiliza e interroga

a la secretaria, entendemos cierta cercanía y atracción creciente entre los personajes. Sin embargo, el detective nunca baja las defensas y su visión periférica detecta una figura al acecho. Las dos primeras viñetas construyen un clima de intimidad, con la voluta de humo del cigarrillo de Alack dibujando el discurrir del tiempo en el espacio. En el segundo cuadro, la simultaneidad de la aspiración y espiración del humo confluye con la mirada del protagonista - a quien vemos en un primerísimo plano - mientras descubre al espía. A partir de ahí, la acción se vuelve desenfadada y se nos presenta una secuencia de persecución que comienza por las escaleras de escape y concluye en las escaleras del mismo edificio. Esta escena ocupa 9 de las 14 viñetas que componen las dos páginas, de siete viñetas cada una.

Para la primera parte, es decir la que va de la 3ra a la 7ma viñeta de la primera página, Muñoz elige encuadres distorsionados, donde los cuerpos adquieren movimientos extraños, se contorsionan, parecen deformarse ante el vértigo de la carrera sobre el vacío. Los personajes pierden sus rasgos, aunque podemos distinguirlos claramente. El rostro del hombre que estaba al acecho se mantiene oculto hasta el desenlace de la secuencia. Para la segunda página, el encuadre se vuelve más estable, y se opta por privilegiar la representación del movimiento, como puede notarse en las tres pequeñas líneas cinéticas curvadas sobre la mano de Alack en la 1ra viñeta para dar cuenta de un movimiento breve aunque no muy firme. Esta sensación de desigualdad en la intensidad del agarre de Alack es respondida por la multiplicación de líneas que forman un arco en torno al brazo del contrincante, condensándose en el puño que golpea el estómago del protagonista. Los *SOCK!* enfatizan la dureza del golpe. La respuesta al ataque en la tercera viñeta denota otra vez cierta sutileza no carente de violencia pero sin la brutalidad de un golpe al estómago. La línea elegante que dibuja el revés de la mano de Alack da cuenta de un movimiento conciso y efectivo, que da como resultado el derribo del acechador en la 4ta viñeta. Cuando Alack finalmente puede mirar cara a cara con quién ha estado peleando, nuevamente la escena es interrumpida por el cuadro que muestra las manos de la anciana tejiendo. La 6ta viñeta vuelve a la escena desde una falsa subjetiva que revela que el acechador es Foutiadis, el chofer de Webster. La página concluye con la revelación de la obsesión del chofer por la secretaria, y al mismo tiempo con su

presunta inocencia con respecto a las sospechas que se ejercían sobre él como autor de los hechos amenazantes explicados anteriormente.

Volvamos al caso de este *non-sequitur*, que compone una secuencia dentro de otra secuencia. El cuadro con las manos de la anciana tejedora se suceden en las páginas 3, 6, 8 y 11 y tienen su remate en las páginas 13, 14 y 20. Este sentido va adquiriendo fuerza con la repetición y enfatización de la incongruencia narrativa, hasta que finalmente condensa su sentido en el remate de la historia.



Fig. 10. *Non-sequitur* en *El Caso Webster* (1975)

La acción de la tejedora bien podría ser apenas un fragmento de tiempo ralentizado, como si se tratara de una cámara lenta, a la que se le agrega un zoom. Este recurso a su vez vectoriza múltiples significados: es la complejización de la trama metaforizada por las manos que tejen la historia; es la pista que se está dando, desde un principio, del elemento desconocido e inesperado que tendrá protagonismo en la historia, y que será activado en algún momento; es también una especie de metrónomo cuya cadencia va incidiendo en el ritmo de lectura, apareciendo esporádicamente pero con regularidad para indicar que algo está por acontecer. Para cuando llegamos a las páginas 13 y 14, encontramos a Alack interrogando a la madre de Webster. Aquí la sinécdoque retoma la unidad de lo referido: la anciana tejedora es la madre del cliente que comienza a convertirse en el principal sospechoso.



Fig. 11. La madre de Webster y el hilo de la trama.

La referencia a la aguja perdida toma otro sentido cuando el detective, al no poder contactar a su cliente, se dirige a la casa de los Webster y encuentra una escena del crimen siendo investigado por la policía: la hija y la esposa del publicista han sido asesinadas brutalmente con un objeto puntiagudo. El protagonista entiende la referencia al mismo tiempo que el lector, quien comienza a unir las pistas dispersas desde la 3ra página de la historia. El desenlace tiene lugar el departamento de la secretaria, al cual ya habíamos visto en la escena de persecución. Allí, Alack llega a tiempo, con la policía pisándole los talones, para detener a Webster quien intentaba matar a su secretaria con la aguja robada a su madre. El encuadre partido muestra el golpe de Alack sobre la mano del asesino – con una línea cinética similar a la de la

décima viñeta de la secuencia de persecución, indicando la misma firmeza en el golpe -.



Fig. 12. *El Caso Webster, resuelto.*

La aguja se recorta en blanco sobre el negro que predomina en toda la viñeta. En el extremo derecho, el capitán Demetrius es testigo de la escena mientras el agente anónimo se adelanta, con su arma en la mano, para intervenir en la escena. Este panel condensa los sentidos de *A lack Sinner* y al mismo tiempo de todo el *Caso Webster*, sumando los sentidos dispersos por la red de paneles, imágenes y referencias. El detective solitario, bajo la sospecha de la autoridad y en contravención al sentido común, ha encontrado al asesino en la persona que inicialmente era la víctima. La aguja, el golpe y el agente – quien aparece también durante toda la historieta -, sirven de confluencia y al mismo tiempo redistribuyen hacia atrás el sentido de todo lo expuesto, redirigiendo la mirada del lector nuevamente por los paneles ya visitados. A esta lógica la podemos denominar como *viñeta expansiva*, una acción efectiva que puede funcionar a varios niveles, ya sea dentro de la misma página, por toda la historia e incluso – como veremos - por toda la obra. Como remate, la explicación a los asesinatos cometidos por Webster es una referencia a *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock: el asesino estaba desquiciado como resultado de su relación enfermiza con su madre, la que había tejido la trama al haber hecho de Webster con su trato severísimo desde su infancia. Así, el fino hilo de Ariadna nos guía por un laberinto de imágenes congeladas.

Para *Fillmore* (1975), la segunda historia de *Alack Sinner*, comienzan a verse algunas transformaciones a nivel de relato, aunque se mantiene básicamente el mismo esquema: hay un crimen, los protagonistas son de clase alta, la policía siempre desconfía del detective privado, etc. Sin embargo, la introducción a la historia ya da cuenta de un cambio interesante.





Fig. 13. 1ra y 2da página de *Fillmore* (1975)

Ya presentado el personaje y algo de su entorno, los autores optaron por experimentar con la narrativa. Las dos páginas iniciales de *Fillmore* descomprimen la narración, sólo para mostrarnos el despertar de Alack y la sucesión de acciones cotidianas, sin mayor relevancia para el resto de la historia y sin plantear una

situación inicial que tendrá efectos posteriores. Se trata, simplemente, de construir la cotidianidad del personaje para entender mejor su mundo.

La primera viñeta se abre con una referencia irónica: vemos, sobre el mueble de la habitación, un libro titulado *The Long Sleep*, referencia a las dos obras más famosas de Chandler, *The long good-bye* (1953) y *The big sleep* (1939). La ironía está puesta en la referencia literaria, primeramente, pero también al diálogo entre los objetos que se ubican sobre el plano: los cigarrillos, un cenicero repleto de colillas, una taza y un frasco de valium. El gran sueño de Alack es el despertar de un personaje que no parece ser muy feliz. Su primera acción del día es prender un cigarrillo, reforzando la idea de su adicción al tabaco. En la tercera viñeta, vemos en el piso, al lado de las pantuflas que Alack se calza, un periódico y la revista Time. Ambas publicaciones sirven como texto extra-diegético: en el periódico se leen las palabras “Feisal” (por el rey saudí) y “oil price” (“precio del petróleo”), haciendo referencia a la crisis iniciada en 1973 ante la suba en el precio internacional del combustible. La revista Time titula *Argentine Nightmare*, la pesadilla argentina que sufren los autores en su lejanía de un país en las postrimerías del golpe militar. Este recurso se repetirá a menudo, dando cuenta de la situación geopolítica en la que se encontrarán dependiendo el momento en que la historia fuera realizada.

Alack va al baño, se mira al espejo, orina, va a su cocina - que notamos desordenada -. Rescata de entre la pila de platos el filtro de su cafetera italiana. El negro domina las viñetas, haciendo de la intimidad del personaje una zona en penumbras. Un primer plano de la cafetera nos dirige hacia Alack recogiendo su correspondencia y el diario, que en la viñeta siguiente sirve por segunda vez de recurso informativo extra-diegético, de forma crítica con la política norteamericana. Debajo del titular *Malas noticias, dice el presidente* (en ese momento, Gerald Ford), un pequeño recuadro anuncia *Kissinger Supersale*, la superoferta del secretario de estado responsable de la política exterior norteamericana entre 1969 y 1977, donde se incluían desde la guerra de Vietnam hasta el golpe de estado en Chile.

La taza de la que toma Alack es la misma que estaba en su pequeño escritorio en la habitación, identificada por el dibujo de una flor. El periódico queda oculto en

su mitad por una botella de leche abierta, ya mostrada en el fondo de la 3ra viñeta de la 2da página, donde Alack limpiaba el filtro. Finalmente, se vuelve al baño donde encontramos al detective limpiándose el rostro después de haberse afeitado con una *Gillette ajustable*, acción que vemos desde el interior del botiquín. La secuencia concluye con Alack saliendo a la calle, visto en el fondo del plano mientras que el acercamiento queda para una joven negra, indicando que el departamento del protagonista está en uno de los barrios marginales de Nueva York. Recién entonces el texto hace su aparición: “Lunes 6: fui a comer a Joe’s, vagué por los parques y me acerqué a mi despacho en busca de correspondencia. No había cartas, pero sonó el teléfono: era un nuevo cliente. Se llamaba Katy Fillmore, tenía que verla aquella noche en su casa...y no del modo más ortodoxo: durante una fiesta, fingiendo ser uno de sus invitados. Pensé que el buen whisky me facilitaría la interpretación. Fue un error. No tengo pinta de ser amigo de Katy...ni tampoco la edad para ello”

El breve texto epigráfico condensa una serie de acciones importantes que derivan en la historia que se va a desarrollar. Al mismo tiempo, se sigue construyendo el universo cotidiano del personaje: Joe’s, las caminatas, la visita a la oficina y por casualidad, un caso que se presenta, y que lleva a Alack a reflexionar sobre su propia madurez. Es un cierre curioso si se tiene en cuenta que en la historieta se suele presentar a la secuenciación y a la inclusión del texto como matriz de una economía de recursos narrativa que permite llevar información y desarrollar una trama en un espacio de viñetas y páginas limitado. En *Fillmore*, sin embargo, la introducción ocupa 14 viñetas en mostrar nada más que el inicio del día de Alack, y sólo un recuadro de texto como parte de la última viñeta para pasar la página y continuar la lectura. Pareciera ser que los autores hubieran invertido la lógica de la economización a favor de una pausa introductoria, un detenimiento en ciertos detalles que revelan más del personaje – y de manera sutil, de las posturas políticas de Muñoz y Sampayo -.

La escena siguiente tiene lugar en la fiesta. Aquí es posible comenzar a detectar lo que podríamos denominar como la *cadencia jazzística* de la obra, y que tiene que ver principalmente con el estilo narrativo de Sampayo, y cómo ese estilo encuentra su resolución gráfica en la intervención de Muñoz.



Fig. 14. Escena de fiesta en Fillmore (1975)

No debemos entender por esto la preeminencia de la dimensión literaria sobre la gráfica; la historieta *siempre* es grafismo. Lo que interesa resaltar es cómo esa relación conflictiva entre texto e imagen se traduce en la utilización de las diferencias aproximativas – de estilo, si se quiere –, de los autores en su obra. La diferencia pasará gradualmente de ser sublimada en un relato

literario/cinematográfico a ser utilizada como motor del relato, en su radicalización creciente y en su diferencia irrenunciable a sí misma. Pasemos a la escena mencionada.

Lo interesante aquí son los cortes presentados al interior de la secuencia. Se ha optado por una grilla de 7 viñetas, al igual que las páginas introductorias y que la secuencia de acción en *El Caso Webster*. Sin embargo, aquí nos encontramos frente a otra situación. Entre la primera y segunda viñeta se produce el efecto *tema-a-tema* antes señalado. La situación desagradable soportada por la joven Katy Fillmore, ya de por sí tensa, se vuelve inmanejable ante la presión del juez, quien terminará siendo el responsable de una serie de hechos criminales. Hasta ese momento, sin embargo, se trata de una fiesta que sirve como medida de fuerzas entre el *statu-quo* de la alta sociedad y la tensión que suponen una serie de invitados no bienvenidos – como se encarga de señalar el juez – en la 5ta viñeta. El *pathos* de la joven, que remite al estilo de las actrices del cine mudo, es el conector causa/efecto que une las viñetas. El rechazo se hace físico, hasta el punto de hacerla vomitar. El salto de la conversación con el juez en la sala al baño supone un recurso irónico, que como bien señala McCloud, implica una significativa participación del lector (McCloud, 1993, p. 71).

La breve escena en el baño sirve para plantear el desarrollo del caso y las potenciales amenazas que tendrá que sortear el detective dentro del infame mundo del *establishment*. Se nos muestra la salida del baño y el nuevo enfrentamiento con el juez. Alack, quien ya no intenta sostener la impostura, se retira. Y aquí nuevamente tenemos un corte interesante, en consonancia con la apertura de la secuencia: la grilla podría haber quedado en seis viñetas, sin embargo se opta por fragmentar el espacio de la tira final para incluir una última, bella y oscura imagen: la salida del personaje al mundo, que es siempre – inevitablemente – la ciudad. La imagen en sí no está conectada directamente al resto de las demás viñetas:

(...) el artista que usa tal lenguaje abreviado puede siempre contar con que el contemplador suplirá lo que él omite. En un cuadro bueno y completo, cualquier laguna será un defecto,

mientras que en el idioma de Töpffer y sus imitadores las expresiones elípticas se leen como formando parte del relato. (Gombrich, 2010 [1960], p. 286)

Sin embargo, ese congelamiento que funciona como epílogo de una noche tensa, e incluso violenta, encuentra su bálsamo en el frío nocturno y la voluta de humo que siempre deja el detective como su firma en el tiempo inmóvil del cuadro: “(...) el arte tiene que compensar la pérdida de la dimensión temporal concentrando toda la información requerida en una imagen inmóvil.” (Gombrich, 2010 [1960], p. 292) La salida a la calle siempre es una vuelta a sí mismo – como lo era en la salida de la comisaría en *El Caso Webster* -, y ese contacto con la ciudad comenzará a hacerse una marca de *Alack Sinner*, donde serán desplegadas, cada tanto, la referencia al andar nomádico del detective en su ciudad, donde nunca encuentra su lugar más que en el movimiento mismo de su cuerpo. Como metatexto, un fondo de neón inscribe en el vacío *Catarsis Sexual*, tal vez como alusión a cierta atracción entre la joven y el detective ya no tan joven.

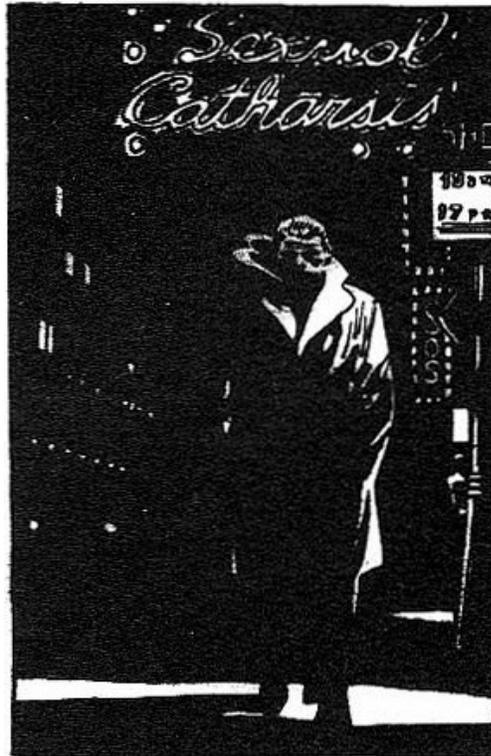


Fig. 15. *El detective en la ciudad, en Fillmore (1975)*



Fig. 16. Escena de acción en *Fillmore* (1975)

Como ejemplo final de este primer momento de la obra, tenemos la secuencia de acción que ha sido limitada a una página de seis viñetas. Este es un detalle interesante, teniendo en cuenta que *Fillmore* consta de 18 páginas frente a las 23 del *Caso Webster*; y dentro de esa limitación espacial se han privilegiado otros montajes y otros recursos, como han sido notados anteriormente. El recurso cinematográfico no deja de ser verdaderamente historietístico. Si hasta cierto punto es cierto que los

planos son tomados del cine, y que en su montaje es donde la historieta se presenta como lenguaje diferenciado; si se tienen en cuenta los planos elegidos por Muñoz, se revela un ejercicio de asociación sobre el plano de la grilla, en la puesta en página es donde esa grilla es activada y reactivada constantemente. Difícilmente una secuencia filmada podría sostener su coherencia ante cambios de plano tan radicales. Los cuerpos de las viñetas experimentan transformaciones plásticas, elipsis violentas, recursos gráficos propios – onomatopeyas, líneas cinéticas, descomposición del movimiento, cambios de fondo -; que sólo se sostienen al interior de esa lógica de red. Al mismo tiempo, el sentido está compuesto socialmente a través de la construcción de personajes y situaciones, es decir, una serie de términos y códigos compartidos por un público determinado, que puede conocer o no las reglas del juego pero que siempre se está adaptando y readaptando a ellas.

En la secuencia anterior, tenemos a Alack volviendo a su departamento luego de haber sido testigo junto al teniente Martínez de la muerte de la Sra. Fillmore, asesinada por alguien cuya identidad todavía no ha sido revelada. El detective es emboscado y su instinto lo alerta a tiempo para esquivar la bala mortal: “Cuando decidí echarme al suelo, desde la oscuridad ya había partido una bala.” La breve introducción hace de la voz en off una reflexión simultánea a la acción, algo inverosímil pero que indica un recurso de tiempo partido: la reflexión bien podría ser posterior a lo ocurrido. Federico Reggiani ha señalado lo siguiente:

Lo particular de la historieta es que, una vez más, nos enfrentamos a una polifonía constitutiva en la medida en que a la posición del enunciador que instala todo texto (me refiero, en este caso, a los textos en off, narrativos) se superpone otro sistema, el de las imágenes, que también implica puntos de vista y un aquí y ahora propios. (Reggiani, 2011a, p. 3)

La acción de desenvuelve en la oscuridad hasta la 3ra viñeta. Nos guían las onomatopeyas: el *FLOP!* de la pistola del asesino – que nunca vemos más que recortada como silueta en la 3ra viñeta - indica que está usando un silenciador, opuesto al ruidoso y clásico *BANG!* del revólver de Alack. En la 4ta viñeta, la vuelta de la luz recompone la estabilidad del plano, que hasta entonces se mostraba caótico,

deformando el espacio y las proporciones del departamento. Un golpe pesado, dado con cansancio por un Alack herido, da paso a la voz en off que vuelve para cerrar la secuencia: “Si él era un profesional, yo también...”

Por último, un detalle interesante es la falta de texto durante la secuencia. El modelo *oesterheldiano* no podía prescindir de la palabra, porque se suponía como ejercicio literario en formato de historieta. En *Alack Sinner*, el uso de la palabra irá variando pero mantendrá en general la forma de una viñeta interna, intercalada, introductoria o rematadora, al estilo de las historietas clásicas – como aparece en la página de *Precinto 56* (Fig. 3) -:

En el nivel institucional, la historieta argentina se desarrolló en el marco de una deuda de legitimidad con la literatura en lugar de en una competencia con el teatro de variedades, primero, y el cine, después, como en Estados Unidos. Como puede verse, la presencia de textos extensos y con marcas retóricas de la alta literatura --o de aquello que los guionistas y su público entendían como alta literatura-- establece desde lo enunciativo un deseo de legitimación. (Reggiani, 2011a, p. 2)

En el uso del texto y de la voz narrativa, comenzamos a ver cómo esos *stacattos* que proveen las imágenes son correspondidos con la brevedad epigráfica, que comienza a salirse del globo para pasar al cuadro de texto, una intervención del texto sobre la imagen que da cuenta de esta construcción conflictiva pero al mismo tiempo constituyente de un lenguaje particular. Este nivel de construcción estética, de la primera historia a la segunda, ya da cuenta de cierta soltura en el trazo de Muñoz y una incipiente aparición del estilo de escritura de Sampayo; es decir, el comienzo de una fórmula autoral donde todo ese conjunto de elementos en conflicto potencian la historieta porque la componen como tal desde un principio.

El próximo paso iba supuso una segunda etapa en la obra, y el comienzo de la ruptura con los códigos sobre los que se construye el relato de género, o mejor dicho, de su radicalización. Para recapitular, podemos encontrar los siguientes factores que pueden considerarse seminales:

- La construcción del personaje como relato existencial, como testimonio de vida desde una cotidianidad caótica e imprevisible, frente a la sujeción a un esquema preexistente – la figura del detective -.

- La experimentación narrativa con recursos que desde un principio revelaban un conocimiento sobre cómo contar en imágenes, y cómo montar una serie de significados y mecanismos discursivos de manera tal que la complejidad de todo un universo pueda entrar en una viñeta, y extender este significado por toda la red de imágenes que van ganando densidad en el diálogo de unas con otras.

- Una serie de referencias y guiños que estarán siempre presentes, de maneras más o menos explícitas, a la cultura popular, lo cual compone un diálogo con el resto de los productos y las obras de la cultura popular e inscribe a su vez a la *Alack Sinner* como una obra de su tiempo en ese flujo de mercancías, en el proceso de conversión “de un modelo de producción en que los historietistas, aún en el marco de ediciones masivas, adquieren una relativa autonomía.” (Reggiani, 2009b, p. 9).

- El registro de una voz autoral a través de, por un lado, el metatexto y los recursos de información extradiegéticos – como los letreros en la calle y especialmente los periódicos -, que dan cuenta de una posición política; y la modificación del texto y su inclusión de diferentes manera, a través de la *lunfardización* de los términos y los globos de texto que aparecen repartidos donde antes no estaban, con respecto a las ediciones anteriores. De esta manera, hay una insistencia explícita por parte de los autores por desafiar la transparencia de la obra mostrando las huellas de su construcción, un proceso relacionado con la reedición de la obra de forma orgánica, cuya lectura la modifica y los autores aprovechan esos circuitos reinaugurados para hacerse presentes ante el lector, desafiándolo en el intercambio de sentidos.

VIET BLUES: BARAJAR Y DAR DE NUEVO

En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.

Michel Foucault, *De los espacios otros*

La tercera historia de *Alack Sinner* comenzará un ciclo que podemos definir temporalmente entre 1975 y 1978, cuando los autores abandonaron temporalmente la serie. En el proceso, Muñoz y Sampayo vieron transformadas sus situaciones de vida: al exilio físico se le sumó el exilio político como resultado del devenir político argentino, al mismo tiempo que su situación económica se había hecho más estable. Estos avatares y contradicciones se vieron plasmados en buena parte por el espacio en tensión construido al interior de la obra, como matriz funcional de la misma. Es decir, por un lado no se podía renunciar a ciertas cuestiones de género, de códigos adquiridos que permitían la circulación de la historieta; al mismo tiempo, dentro de ese esquema, los autores aumentaron la apuesta para hacer de la fórmula autoral una verdadera inscripción material al interior de sistema cultural europeo, desde donde a *Alack Sinner* le era otorgada la permanencia, y por lo tanto, la existencia:

Escribir de modos diferentes significa vivir de modos diferentes. Significa asimismo ser leído de modos diferentes, y a menudo por personas diferentes. Esta área de posibilidad, y por lo tanto de elección, es específica, no abstracta, y el compromiso en su único sentido importante es específico precisamente en estos términos. Es específico dentro de las relaciones sociales reales y posibles de un escritor considerado como un tipo de productor. (Williams, 2009 [1977], p. 276)

Para comprender esta transformación compleja, que implicó un compromiso por parte de los autores con su obra y consigo mismos - por lo tanto, en algún punto, un quiebre con la dinámica editorial y con un público - ahondaremos en los conceptos de *principio de continuidad iterativa* y *cartografía de la cultura popular*. También serán analizadas dos historias en particular, *Constancio* y *Manolo* y *Conversación con Joe* (ambas de 1977), que darán muestra de una experimentación narrativa y una transformación del relato que marcarán definitivamente la obra.

Entre 1975 y 1976, Muñoz y Sampayo produjeron su tercera historia de *Alack Sinner*, y que hasta *Encuentros y Reencuentros* (1982-1983) se constituiría como la más larga de la saga. El cambio comenzará desde el planteo de la historia: el caso policial es menos un caso a resolver que una realidad a la que enfrentarse, específicamente la guerra y las drogas en la sociedad post-Vietnam. Lo insinuado en *Fillmore* será desarrollado en la etapa de *Viet Blues* hasta ser el relato mismo. Steimberg ha señalado que

En los sesenta volvía a ocurrir que la construcción del relato pasara a constituir el *tema*, y no sólo el objetivo de la creación historietística. Es decir, que se volviera a jugar con la secuencia, como había ocurrido prioritariamente fuera de la historieta seria desde las primeras décadas del siglo (...) (Steimberg, 2000, p. 542)



Fig. 17. Winsor McCay, *Little Sammy Sneeze* (1905)

Esta traslación del *tema al relato* ya estaba presente desde su inicio en la historieta, como lo había sugerido Jorge Glusberg cuando hablaba de la *desmitificación del tema* que en la historieta era operado a través de la muestra en acto de su construcción (Glusberg, 1978, p. 161). El mismo autor también afirmaba que “forma y contenido se asimilan reforzándose mutuamente, o, en otros términos, en que los significantes y los significados llegan a adquirir valores complementarios en el efecto total del sentido.” (Glusberg, 1978, p. 165) El recurso utilizado por Winsor McCay, apenas iniciado el siglo - y en buena parte, apenas iniciada la historieta -, señalaba este hecho que constituía al lenguaje secuenciado: es un artificio que gana potencia al recordarse a sí mismo – y a sus lectores – como artificio, y de manera creativa y curiosa, deja una huella autoral. En *A lack Sinner*, a partir de su segundo ciclo, los autores llevarán la potencia del artificio a sus extremos, distorsionándolo hasta hacer estallar las viñetas sobre el papel que las contiene, sin dejar de mantener – aunque en algún punto lejano – la credibilidad otorgada por el esquema de género.



Fig. 18. Los autores como actores de reparto en *Viet Blues* (1975 – 1976)

Esa credibilidad está relacionada con lo que Reggiani señalaba:

Más allá del enrarecimiento progresivo de lo gráfico en el avance de la mancha y el grotesco en el dibujo de Muñoz, las historias son claras, y esa claridad es parte de la deuda que tienen

con el género. El texto sigue muy de cerca a las imágenes y las comenta a efectos de favorecer la identificación de los objetos, completar posibles fisuras en la articulación entre viñetas y fijar el sentido e incluso la moral de los sucesos. (Reggiani, 2009b, p. 5)

Es decir, la inscripción de la obra en un género, en relación a una realidad determinada – específicamente, la norteamericana, y al mismo tiempo la latinoamericana en el discurso imperial de la cultura transnacionalizada -, le permiten cierta coherencia en el discurrir del relato, pero al mismo tiempo es el sabotaje vehiculizado en esta misma forma la que permite a *Alack Sinner* presentarse como punto de ruptura de un género desde un lenguaje que lo supera, y al que inevitablemente se vuelve para seguir presentando el devenir existencial de un personaje y sus autores. El caso irá progresivamente desapareciendo sólo para extenderse.

Uno de los recursos narrativos, al principio presentado como ironía, es la presencia de sus autores en las viñetas. En la página 8 de *Viet Blues*, Alack, quien se ha visto involucrado en los círculos del bajo mundo de Harlem al salvarle la vida a un pianista de jazz negro, asiste a verlo tocar. Un cartel anuncia *Gato Barbieri* y *Los Changuitos Jujeños*. La broma consiste en presentar a un músico de jazz verdadero – Barbieri -, y su precario acompañamiento, Muñoz y Sampayo, ubicados respectivamente a izquierda y derecha de la viñeta (Fig. 18.) y del saxofonista argentino, quien ocupa el centro del cuadro cantando la canción *El Arriero* de Atahualpa Yupanqui.



Fig 19. Alack en *Viet Blues*, junto a Gato Barbieri y Pharoah Sanders.

Los autores se incorporan a la obra en el mismo nivel que sus referencias. Pero esto es más que un guiño cómplice, es una manifiesto de lo que constituye a los autores como personas, su trasfondo existencial, traficado y diseminado subrepticamente por toda la obra. Esta lógica narrativa y estrategia de resistencia encuentran su desarrollo gracias a la dinámica extensiva del lenguaje historietístico, y todo esto es a su vez potenciado por la reproducción de la obra en su formato integral. Es decir, el formato altera el orden de lectura y lo hace ganar nuevos significados al poner en proximidad elementos antes dispersos material y temporalmente:

(...) el libro mismo induce a una innegable vectorización del discurso; el libro consagra una lectura linear, o más exactamente monovectorizada, que distingue (y a veces discrimina) un comienzo y un final, lo implícito y lo explícito, una tapa y una contratapa.⁶⁷ (Jan Baetens citado en Groensteen, 2007 [1999], p. 147. Traducción del autor.)

La acción en la viñeta de la Fig. 19 toma lugar en el mismo lugar que la viñeta de la Fig. 18 donde los autores hacen su aparición por primera vez. Por esos tiempos, Sanders era una referencia importante para Sampayo, especialista en jazz. Es interesante la manera en que los personajes reales son retratados con un aspecto más *realista*, o más fotográfico, en contraste con las simples líneas que componen el rostro de Alack Sinner, o el esquematismo de las figuras de fondo. Es decir, ya hay en el grafismo un indicio de cierta explicitación de un código a descifrar, que no incide necesariamente sobre la coherencia de la lectura, pero promueve un efecto.



Fig. 20. Cesare Pavese en Viet Blues.

⁶⁷ “(...) the book itself induces an undeniable vectorization of discourse; the book consecrates a linear, or more exactly monovectorized, reading, that distinguishes (and sometimes discriminates) a start and an end, and incipit and an explicit, a first and a last of a cover.”

En el ejemplo de la Fig. 20, una ocurrencia de Muñoz dejaba plasmada el sentir de un momento personal y político, factores indivisibles para la expresión artística en *Alack Sinner* como obra:

Éramos inmigrantes, una tierra lejana nos llamaba (...) En el tercer *Alack Sinner*, o en el segundo, pareció este tema en una panorámica, una tira entera en un bar neoyorquino, donde aparecen un grupo de anglos sobrepeso: un camionero, una rubia veterana y lùbrica, que miraban con desprecio a un tano que estaba sentado en una mesa, cantando una canción italiana. Y eso lo hice en Brescia, ¿capisci? Porque el grupo que nos recogió y apoyó, del cual formaba parte Carla, mi compañera, y sus hermanos, eran todos profesores en la escuela secundaria. Venían del sur de Italia, donde no había trabajo; eran de un pueblo que se llama Castellamare di Stabia, cerca de Nápoles. En Italia, si sos del sur y vivís en Lombardia, sos un inmigrante. Eso nos hermanó, ellos hablaban seguido en napolitano... y en el dibujito puse a Cesare Pavese (que no era napolitano), cantando “Chi dice ca la stelle so lucente non sape ‘sti uocchie ca tu tieni nfronte...”, imaginándome una escena similar en el Abasto, a principios del siglo veinte... ¡Carnaval de mi barrio! (Muñoz, 2009a)

No se trata de mera nostalgia anecdótica, sino justamente de la inscripción material de la experiencia de vida en la forma que toma aquella *invenzione* mencionada por Gombrich. La trama, el contenido, queda relegado a un segundo plano – más específicamente, al extremo derecho de la viñeta, el último tramo dentro de la lectura dirigida de izquierda-a-derecha -, y en ello hay justamente una decisión política: la de proponer un desvío disruptivo que señala que *eso es* un relato, narrado por alguien, quien se hace presente para luego dejar que el lector siga su entretención con la trama.

Ahora bien, esta misma lógica que irrumpe gráficamente para hacerse presente y dirigir la mirada hacia otros lugares del plano de la página, implica también referencias cruzadas dentro de la misma obra. Así, personajes vuelven a aparecer, con roles cambiados, o sin intervención necesaria en la historia, pero que hacen a un sentido del pequeño e infinito espacio urbano en el que el personaje existe, junto con toda una polifonía que comienza a volverse más compleja, un abanico de miradas que las multiplica sumando a autores y lectores en su encuentro. Y entonces comienza a nacer un universo cada vez que objetos y personajes son reconocidos.



Fig. 21. La obra y sus habitantes en *Viet Blues*

Este cruce recurrente del protagonista con los personajes que va conociendo en las historias otorga coherencia a una realidad progresivamente tensionada por el expresionismo de Muñoz, quien desde la mancha de tinta responde a los cortes violentos de escena-a-escena de los guiones de Sampayo. No se trata de una relación acción/reacción sino de una simultaneidad activa, que nunca termina de resolverse. Alack se cruza con el poder brutal del policía por la calle, y no pasa más que eso. Puede ser una advertencia. Vuelve a encontrarse con Loretta Parker, la secretaria de Webster, quien tendrá un rol importante en la trama de *Viet Blues*. Nada es premeditado, la ciudad se presenta como el tablero por el que los autores y sus personajes se encuentran, deambulan, chocan y vuelven a alejarse. Como Alack, se sale siempre a esa ciudad que toma forma en el encuentro, y nunca puede ser definida de antemano. Es, al mismo tiempo, una definición del funcionamiento de la fórmula autoral Muñoz/Sampayo: en el encuentro, en la conversación, se da el intercambio de pareceres, saberes y sensaciones que se transforman en recurso al dirigir el transcurso previo sobre el cual los autores construyen su obra.



Fig. 22. La explicitación de la elipsis en *Viet Blues*.

CAFETERAS, MOSCAS Y PERIÓDICOS

La *continuidad iterativa* a la que hemos hecho mención es una estrategia narrativa que funciona tanto a nivel consciente como inconsciente, y que despliega en la obra una serie de códigos gráficos – una especie de iconología – que remiten a la realidad del personaje y al mismo tiempo a la continuidad propia de los sujetos lectores que entran y salen de ese mundo en su distancia temporal y espacial. En *Alack Sinner*, esas distancias están de alguna manera moderadas por esos íconos/objetos que anclan el sentido de lo ocurrido dentro de un mismo universo ficticio coherente.

Objetos y acciones cotidianas actúan como pequeños señalamientos de un estar en ese espacio construido página a página, viñeta a viñeta. Los ejemplos van desde bromas internas de los autores hacia los lectores, hasta recursos narrativos como el texto extradiegético de los periódicos y revistas. El caso de las cafeteras (Fig. 23) fue uno de los primeros en aparecer. Ya desde *El Caso Webster*, el café refería a una situación más bien íntima, en soledad o compañía, dentro de los ámbitos que funcionan como el mundo privado de Alack: su departamento y su oficina.



Fig. 23. Las cafeteras, desde *El Caso Webster* a *Encuentros y Reencuentros*

Dado que, como hemos sostenido, esto se extiende dentro de un relato vectorizado por el formato pero también por la misma lógica de la historieta, la suma de ambos factores teje tramas subterráneas por debajo de la superficie de la trama principal, aquello que es presentado como *tema*. Y esa conexión multiplicada puede activar la memoria del lector en diferentes direcciones, que hacen a un movimiento de condensación de significado en un nodo dentro de una red mucho más amplia y extensa que muta constantemente en ese deambular por las viñetas que es la lectura de historietas. Es en este sentido que *Alack Sinner* se presenta como una obra pensada como tal, y siempre en construcción. La utilización de soluciones formales dentro de un esquema repetitivo no sólo pone rápidamente en situación al lector, sino que también transporta una perspectiva ideológica. El debate entre Eco y Masotta, entre el uso represivo y el uso desalienante del esquematismo, encuentra en *Alack Sinner* un modelo interesante por su complejidad radical. No hay viñetas repetidas,

Muñoz acompaña los saltos elípticos de Sampayo componiendo cuadros diferentes cada vez.



Fig. 24. Las moscas de oficina, las otras habitantes del mundo del detective.

Al mismo tiempo, esos objetos y acciones repetidas dialogan entre sí. Nótese que aquel enchufe que aparecía desconectado en la cuarta viñeta de la segunda página en *El Caso Webster* (Fig. 7), vuelve a aparecer en la viñeta de la Fig. 24 donde vemos a Alack trapeando su oficina, correspondiente a *Constancio y Manolo* (1977). De hecho, es la oficina tomada desde un ángulo casi a nivel del piso, desde la puerta de entrada. El espacio es recreado desde un punto de vista inusual, pero al mismo tiempo la distribución de ese espacio es perfectamente reconocible. El paseo repetido por la oficina activa en el lector el señalamiento que se está en terreno conocido, y como señalaba Reggiani respecto a la deuda que mantiene la obra con el género policial, se sabe que en la oficina es donde comienzan los casos. El espacio de la viñeta remite a un orden previamente adquirido y decodificable – o fácilmente adquirible y decodificable –; y al mismo tiempo transforma el lugar común haciéndolo parte de una red más grande, en un universo ficcional específico. Es la forma de construir un diálogo entre autores y público desde dentro del sistema productivo, no sólo a nivel del soporte/mercancía, sino también en su presentación como forma de contar el mundo, propia de un momento histórico, desarrollada en el tiempo: el género policial en este caso.

El caso de las moscas puede actuar también como metáfora de esos significados que siguen cruzando las historias que finalmente componen una obra. En *La vida no es una historieta, baby* (1976), los autores se presentan ante Alack para plantearle el juego quijotesco de la confusión entre obra y realidad. La mosca – a la que Alack finalmente liquida – cruza todas las viñetas excepto la 5ta y la 8va (dividida en tres, a modo de duelo de miradas de *spaghetti western*), donde la atención sobre la mirada impone una pausa al ritmo de lectura. El juego de espejos remite directamente a la secuencia de la primera historia, la cual a su vez era un homenaje a Chandler (Fig. 7). Los creadores se enfrentan a su criatura, y todos ellos resultan ser personajes del mismo mundo, esa ilusión compartida. La presencia de los autores se hace explícita, y sin embargo no puede dejar de estar sujeta a las reglas del género: hay un caso, la realidad de la obra no es suspendida, sus códigos se mantienen. Pero, al mismo tiempo, los autores utilizarán su propia presencia para dejar en claro su posición ideológica.



Fig. 25. El personaje enfrentando a sus autores, en *La vida no es una historieta, baby* (1976)

Esta tensión entre el decir propio y el cumplimiento de las reglas de producción irá transformando cada vez más el relato llevando al paroxismo la contradicción, y reconvirtiéndola en matriz narrativa. Al mismo tiempo, los autores ya venían utilizando los periódicos para asentar su perspectiva política sobre lo real, entendido esto último como aquello que es externo a lo sucedido al interior de la obra, lo que sigue existiendo cuando uno ha terminado de leer y devuelve las hojas a su descanso, y las imágenes a su extraña realidad:



Fig. 26. Los periódicos, recurso narrativo y posicionamiento ideológico.

La serie *Alack Sinner* es una reflexión sobre las relaciones entre el género y la obra, una acción política y estética sobre los sentidos del policial, sobre esas relaciones entre la ley y la verdad que el policial pone en juego. Lo interesante es que no se limita a la crítica de los primeros capítulos, clásica en el policial negro, basada en poner al detective como una figura por fuera del Estado, y al crimen en el lugar del poder y el dinero. Lo que hacen Muñoz y Sampayo en el desarrollo de la serie es dislocar el género: primero quitan un elemento estructural básico, la investigación, el enigma, y luego ponen en cuestión la voz narrativa y el saber del detective, al poner en crisis la relación entre el texto y la imagen. (Reggiani, 2011a, p. 6)

La huella que van dejando los autores en las sucesivas reediciones de la obra es un guiño a los lectores, y una reafirmación del paso por una obra que siempre se presenta cambiante:



Fig. 27. El juego de la diferencias, en *La vida no es una historieta, baby* (1976)

La viñeta la Fig. 27, que corresponde justamente a la misma historia donde los autores se ven enfrentados a su personaje, muestra a Alack en un calabozo al momento en que el guardia lo viene a buscar. Se pueden ver sobre las paredes los escritos dejados por otros presos anteriores, como el clásico “Este es el cuarto más barato de la ciudad”. Pero durante las reediciones, Muñoz se encargó de ir inscribiendo sobre esa pared su mismo paso como prisionero de la tira, o mejor dicho, de la maquinaria de producción de género, dentro del cual él junto a Sampayo eran autores. Así, se lee “I’m writing here again. 17/9/85”; y más arriba “It’s only a comic jail. 21/7/92.”

Las fechas corresponden a los años de reedición y revisión, pero son significativas por lo que dan a entender: la vuelta del autor a su obra, y el señalamiento de que aquello es sólo una historieta o aún mejor, es sólo una cárcel de papel. Este doble movimiento corresponde a ese conflicto que domina toda la obra, y que no es otra cosa que la radicalización de lo que la historieta siempre hizo patente: su lenguaje expuesto. En la exposición y la utilización de este factor – en oposición a la transparencia del género –, es donde deben buscarse las formas de reapropiación autoral del esquematismo historietístico. Lejos de ser un proceso lineal, es antes bien un campo de conflicto por el que reapropiarse de ese lenguaje desde dentro de la misma maquinaria productiva. La historieta, que había comenzado haciendo explícita su potencia como lenguaje que se revela a sí mismo, encontró en la década de 1960 una profundización de ese mismo lenguaje – en la experimentación gráfica – utilizando los modelos genéricos impuestos desde la década de 1930 en adelante.

Un recurso utilizado por José Muñoz consiste en la redundancia diegética: a las imágenes se las señala con un globo/etiqueta que explicita lo que esas imágenes son. Tal redundancia, justamente en la historieta donde – como decía Masotta *todo es*, antes que *todo representa* (Masotta, 1982 [1970], pp. 9-10) –; es una estrategia sumamente interesante que hace identificable las obras de Muñoz y Sampayo:

Forma extrema de anclaje, muchas veces con una extrema redundancia (...) son en sí un comentario burlón acerca del uso del texto y de su valor como aclaración. Incluso cuando el

uso es útil para la economía del relato, es a la vez una exhibición: un modo de decir que el régimen enunciativo de esta historia ya no es el régimen discreto y transparente de los primeros episodios, y que hay una instancia de enunciación que no es esa fuente de verdad que era el detective. (Reggiani, 2011a, p. 7)



Fig. 28. El juego de las diferencias en *Él, cuya bondad es infinita* (1976)

En la reedición de *Él, cuya bondad es infinita*, la historia posterior a *Viet Blues*, Muñoz ha hecho uso de las etiquetas de redundancia diegética. Esto es notable para una historia que se mantenía, dentro del ciclo, como conservadora, más en la sintonía de *El Caso Webster y Fillmore*, y menos que en *Viet Blues* – su antecesora – y *La vida no es una historieta, baby*, la historia que le seguiría. Tal vez de alguna manera, los autores inscribían una vez más su huella justamente porque la historia, en perspectiva, había quedado desajustada. La diferencia se puede ver en un cartel agregado, que publicita *Let's Chat a Bit*, y dos globos/etiquetas que señalan el cielo y los carteles respectivamente. La primera dice *El cielo continu-a*, con el texto siendo cortado por la voluta de humo del cigarrillo que la mujer en primer plano está fumando (una prueba directa de que el texto ha sido agregado posteriormente). El segundo dice *Lights on during the daylight*, leyenda reforzada por el agregado de una luz de calle y pequeñas líneas como metáfora visual del brillo de las lámparas. Aquí hay una cuestión interesante a tener en cuenta: se trata de la recuperación – aunque no necesariamente deliberada, pero que sí hacen a una tradición heredada - de metáforas visuales ya utilizadas en las historietas de principio de siglo XX, e incluso anteriores. Para el caso de la luz, esas pequeñas líneas que indican brillo ha sido utilizada frecuentemente como expresión de una idea, de una iluminación, de serendipia y cuyo origen puede ser rastreado a la luz pentecostal sobre la cabeza de los apóstoles cristianos (Gasca & Gubern, 2001, p. 372).

En cuanto a los globos/etiquetas, su inscripción extradiegética remite directamente al afuera de la obra, hacia el lector mismo (Gasca & Gubern, 2001, p. 572). En ese señalamiento – *esto es para Ud., quien lee* – esta la demarcación explicitada del adentro/afuera historietístico, propio de su lectura, que implica a un lector que se ve directamente implicado, y por lo tanto, de alguien quien escribe eso para ese lector. Esta dinámica exterior/interior es lo que da la pauta de la especificidad del tipo de lectura que la historieta propone y reclama: se sale y se vuelve a entrar constantemente, la participación del lector exige ser activa, su memoria menmónica estimulada, su capacidad de construcción y reconstrucción puesta a prueba viñeta a viñeta. Y esto, a su vez, está íntimamente ligado con el aspecto autoreferencial de la obra historietística, específicamente la de Muñoz y Sampayo, que fue desde un principio la utilización del género como vehiculización

de experiencias de vida propias, de saberes compartidos y de catarsis existencial, la del exilio.

La historieta debiera ser aprehendida como un modo en red que permite a cada panel mantener relaciones privilegiadas con cualquier otro y a cualquier distancia (...) la imagen puede presentar rasgos característicos o elementos constitutivos que señalan referentes externos al trabajo considerado; la interpretación – siempre incompleta – es por lo tanto invitada a tener en cuenta todas las determinaciones pertinentes que pertenecen a la cultura, a la memoria colectiva (socio-histórica) o a la memoria individual del lector, a la enciclopedia (...) constituida por el conocimiento que el lector tiene del ilustrador de la imagen que estpa sujeta a interpretación (...) y de las historietas en general. Este conocimiento es efectivamente determinante, comportándose como un arte que practica gran cantidad de auto-referencia, de forma notable en la modalidad paródica, pero también en los regímenes más serios del homenaje y la lectura crítica.⁶⁸ (Groensteen, 2007 [1999], p. 127. Traducción del autor)



Fig. 28. Diálogo entre viñetas: *Gypsy Rose en Viet Blues* (1975-76) y *Chispas* (1976)

Esa autoreferencia se presenta, como hemos visto, en maneras que remiten bien a saberes y gustos compartidos – especialmente la música, pero también la literatura, cine, etc -; y por otra parte a la explicitación de la huellas autorales en la

⁶⁸ “(...) comics should be apprehended as a networked mode that allow each panel to hold privileged relations with any others and at any distance (...) the image can present characteristic traits or constituent elements that signal exterior referents to the considered work; interpretation -- forever unfinished -- is therefore invited to take into account all the pertinent determinations that belong to culture, to collective memory (socio-historic) or the individual memory of the reader, to the encyclopedia (...) constituted by the reader’s knowledge of the illustrator of the image that is subjected to interpretation (...) and of comics in general. This knowledge is effectively determinant, behaving as an art that practices a lot of auto-reference, notably in the parodic mode, but also in the more serious regimes of homage or of critical reading.”

inscripción irónica sobre las reediciones o en la presencia misma y reiterada de los autores como personajes de su propia obra, así como también en ese diálogo que las imágenes en viñetas tienen a lo largo de toda la obra, como el ejemplo de *Gipsy Rose*, quien aparecía mencionada en un cartel en la escena de acción de *Viet Blues*, y finalmente será un personaje en *Chispas*, tres historias después (Fig. 28). En *Él, cuya bondad...* estas dos líneas se unen para, de algún modo – y justamente en la historia más conservadora del ciclo *Viet Blues* –, dar cuenta de la distancia que había entre el comienzo de lo que había supuesto la génesis de *Alack Sinner*, aquella historieta llamada *Precinto 56* (Fig. 3):



Fig. 29. El regreso al Precinto 56, 13 años después, en *Él, cuya bondad es infinita* (1976)

La ironía de Alack preguntando por Galván y Amato, los protagonistas de la tira que había guionizado Ray Collins,⁶⁹ es respondida con una ironía que da cuenta del fin de un ciclo: a Galván lo mató Fernández, refiriéndose a Ángel Fernández, dibujante y compañero de estudio de José Muñoz, quien también trabajó en la tira de la revista *Misterix*. El corte con el pasado es a su vez una reivindicación del mismo, y

⁶⁹ Ray Collins era el pseudónimo de Eugenio Zappietro, en aquellos momentos también guionista de Editorial Columba y comisario de la Policía Federal Argentina. Hoy es director del Museo de la Policía Federal, en la ciudad de Buenos Aires. El nombre de Ray Collins está inspirado en el actor norteamericano que actuaba en el papel del Teniente Arthur Tragg, en la serie televisiva *Perry Mason*.

un aviso de los cambios por llegar: “Alack Sinner es una historieta-límite entre la producción industrial y la producción autónoma, tanto para la carrera de Muñoz como para el conjunto de la historieta europea.” (Reggiani, 2006, p. 2).

EXPERIMENTACIÓN Y CENSURA: ALACK SINNER CONTRA EL FRANQUISMO

Las dos primeras páginas de *Chispas*, de 1976, muestran el inicio de cierta ruptura del estilo, a razón de un uso específico. En este caso, se trata de mostrar el pasaje entre la realidad callejera y la realidad mental donde Alack proyecta sus miedos frente a la pandilla que se cruza en su camino a la oficina. La palabra como texto aparece apenas en una frase simple, partida en dos: *Mornin Dreams*, el soñar despierto, un soñar pesadillesco. La palabra *GANG* (pandilla) se repite como un eco onomatopéyico, encadenándose hasta deformarse en el punto cúlmine de la fantasía violenta. Las dos secuencias, que pueden ser entendidas por separado, son montadas de manera que el inicio y el final de la escena están interrumpidos por un quiebre en el estilo, que parte la secuencia en dos tal como es quebrada la oración.

La historia siguiente a *Chispas*, *Constancio y Manolo* de 1977, volverá a hacer uso de esta ruptura del estilo para representar, una vez más, una escena de violencia y colapso mental. En esta última historia, los autores hablan directamente - y en especial Sampayo, quien ha investigado sobre el tema (Sampayo, 2011) - de la situación española en el inmediato post-franquismo. Los personajes de *Constancio y Manolo* son parte de una familia vasca de Guernica, exiliada en Nueva York. El título alude a Constancio, el abuelo quien combatió para el bando republicano en la Guerra Civil Española; y a su nieto Manolo, quien se gana la vida como boxeador. El padre, el *gap* generacional, no soporta su existencia como maestranza del subterráneo neoyorquino y pierde la razón, en una crisis nerviosa que lo lleva a destruir el vagón que limpiaba. La respuesta del sistema es punitiva: se lo multa a pagar los daños, y se lo interna en un psiquiátrico. El quiebre mental está en correlato con el quiebre del estilo gráfico, el mismo utilizado para los *raccontos* de las experiencias de Constancio durante la guerra.



De alguna manera, la batalla continúa de diferentes maneras, hermanada por un estilo que rompe el esquema dominante, como acontecimiento inesperado, como recuerdo, como locura, en fin: como experiencia de vida.

La elección de Muñoz es significativa: su trazo remite al expresionismo figurativo y caricaturesco de Carlos Alonso, pero en realidad tanto Muñoz como Alonso están atendiendo a su verdadera fuente: Francis Bacon. Muñoz se ha referido a su admiración por el artista inglés, y al mismo tiempo a cierta desilusión por el rechazo que éste último tenía por la narración al interior del plano (Muñoz, 2009a). Es que justamente ahí está la diferencia clave: se trata de una historieta. Y aquí Muñoz incluye los globos/etiquetas, los carteles explicativos que dirigen su dibujo al lector, para devolverlo a la secuencia de crudeza expresionista (“El Ojo de Aguirre”; “Aguirre vuelve a su trabajo”; “Grito de Aguirre”). Son cuatro páginas de experimentación gráfica donde el relato, la obra y sus autores toman distancia de su propia producción hasta ese momento, y a partir de entonces sólo se esfuerzan por desviarla desde dentro del medio.

El relato ya no tiene que retratar una realidad formal, ni siquiera la reconstrucción de un espacio donde priman los detalles realistas que dan verosimilitud al género; directamente arremete contra ello, busca exacerbar su anomalía, se presenta como ejercicio plástico y narrativo sin renunciar a ser una historieta. Justamente porque es una historieta no renuncia a hacerlo, o mejor dicho, una historieta de autor. Es, además, un manifiesto político, como venía siéndolo desde un principio, pero con diferentes niveles de compromiso y profundidad. Esa indagación y puesta en tensión de los valores propios a defender desde dentro de un relato masivo y mercantizable hace que *Alack Sinner* estreche constantemente sus márgenes, hasta amenazar con quebrar la viñeta. Cada viñeta es, en sí misma, una explosión y luego, finalmente, un escape hacia su adentro como obra; hacia su afuera como señalamiento a ese otro que es el lector.



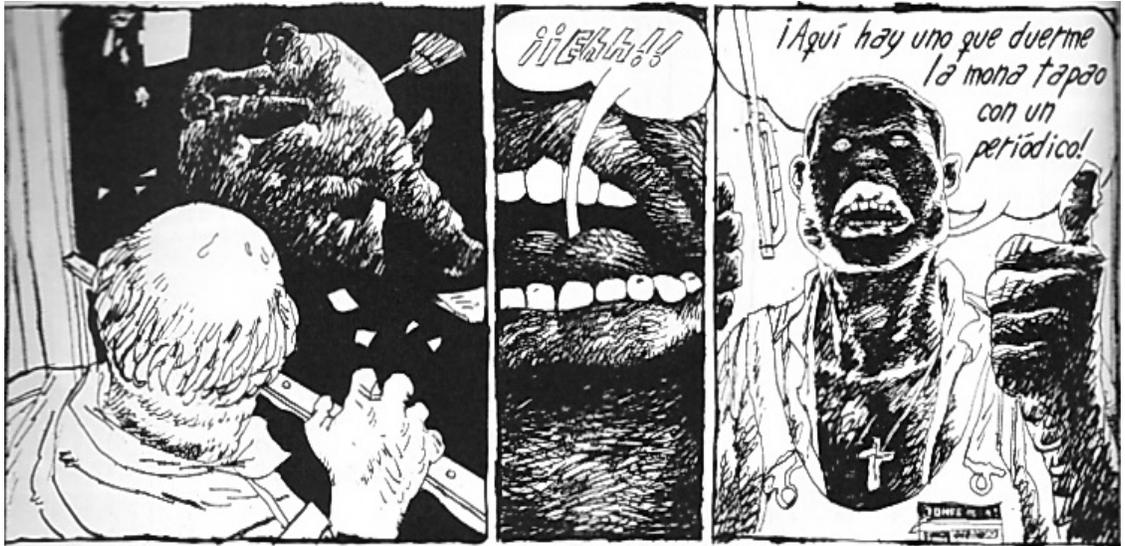






Fig. 31. *Constancio y Manolo* (1977)

El recurso plástico sigue estando presente en toda la historia, como cuando los recuerdos de guerra del viejo Constancio son presentados con el *Guernica* de Picasso, y el lecho de muerte del viejo combatiente se ve flanqueado por mujeres sacadas de las *pinturas negras* de Goya, otra influencia de Muñoz. “Después de Goya empieza la pintura moderna”, había afirmado André Malraux. Después de Muñoz y Sampayo, la historieta, ese engendro moderno, siguió comenzando en el mismo sentido que había comenzado con Rodolphe Töpffer; que continuó comenzando con Winsor McCay y George Herriman, con Alberto Breccia y Hugo Pratt, Héctor Oesterheld y Carlos Trillo, etc. Es decir, la historieta es un constante descubrimiento que las imágenes hacen de sí mismas y que el lector descubre - acaso sin quererlo - en esa intimidad, reapropiándose las. En las palabras del historietista norteamericano Matt Seneca: “Lo que hace especial a las historietas es que están compuestas de completa belleza tras completa belleza. Un índice de perlas en un hilo invisible sobre el que nos deslizamos mientras leemos.”

Esa experiencia estética de la historieta supone, por un lado, la necesidad de entender cómo el término *estética* juega un papel diferente a como fuera concebido en un principio, cosa que ya había hecho notar Raymond Williams:

El "arte" es un tipo de producción que debe ser comprendida separadamente de la norma productiva burguesa dominante: la producción de mercancías. Por lo tanto, en la fantasía, debe ser separado totalmente de la "producción", descrito mediante el nuevo término de la "creación", distinguido de sus propios procesos materiales, y diferenciado, finalmente, de los demás productos de su propio tipo o de tipos estrechamente relacionados con él: el "arte" de lo que "no es arte", la "literatura" de la "para-literatura" o "literatura popular", la "cultura" de la "cultura de masas" (...) El arte y el pensamiento sobre el arte deben separarse, por una abstracción cada vez más absoluta, de los procesos sociales en que todavía se hallan contenidos. La teoría estética es el principal instrumento de esta evasión. (Williams, 2009 [1977], pp. 205-206)

Se unen los dos prejuicios asumidos históricamente contra “el lenguaje de Töpffer y sus imitadores”, como decía Gombrich: el no-arte y la evasión popular. Pero aquí la ecuación se invierte: ¿cómo entender, sino, lo que Muñoz y Sampayo nos proponen?



Este entrecruzamiento de formato popular y experimental al mismo tiempo da cuenta de una transformación hacia el interior de la cultura popular, es decir, con la construcción de un *set* de imágenes y significados cuya relación – tal como se da en la página de la historieta – funciona en base a la lógica de la red, un tejido vivo donde las conexiones transportan su carga en múltiples direcciones, resignificando el



Fig. 32. Constancio recordando: Guernica y la guerra, en Constancio y Manolo (1977)

contenido original. Esta dinámica es aprehendida en el interior de la reproductibilidad infinita y devuelta nuevamente a su circulación. Es ahí donde el conflicto por el significado de lo puesto en escena, de lo materializado colectiva y socialmente, compone su propio campo de conflicto. Es lo que permite leer una página de historieta donde el *Guernica* da paso a una escena donde los pobres y

humillados de la gran urbe luchan pos sus últimos despojos, donde un detective conversa con un viejo guerrero que recuerda, mientras se sucede el caso que convida al lector a proseguir leyendo, a voltear la página, a darle sentido a aquello que no lo tiene a priori, pero cuya solución ya tiene espacio en la mente del constructor. Y entre las grietas de las viñetas, se opera el milagro: “No corras tras la poesía” – escribía Robert Bresson - “Ella sola penetra por las juntas.”





Esta elección del sentido que las imágenes toma es, en algún punto, irreductible en su singularidad: todos, como lectores, somos potencialmente actores de nuestra propia decisión, aunque sea en esa pequeña celda de papel. Muñoz y Sampayo, desde su posición, eligen un planteo complejo, denso, nunca condescendiente, pero igualmente bello y potente. Y sumamente oscuro.



Fig. 33. Confesión y muerte de Constancio, en *Constancio y Manolo* (1977)

Constancio se confiesa ante su nieto, Manolo: ha sido él quien ha asesinado a los explotadores, quienes lucraban con el sudor y la sangre de los boxeadores. Es su forma de pagar la deuda continuando la guerra ganada por los enemigos del hombre: el fascismo, el capital, la injusticia. Las imágenes del *Guernica* son extirpadas y reimplantadas al interior de las viñetas, dialogan entre ellas, son

resginificadas como parte activa de la secuencia, continúan su movimiento congelado del plano pictórico al de la página de historieta. Una continuidad dada por esa misma puesta en página, dentro de esa cartografía de la cultura popular que Muñoz y Sampayo activan y hacen reactivar a quien lee.



Fig. 34. La página final de Cosntancio y Manolo, censurada.

La viñeta final es la lámpara del *Guernica* que pende sobre el caballo desbocado, pero transformada en una metáfora visual rayana en la abstracción: es el ojo del muerto que se cierra, cuando la oscuridad mortífera se hace presente y da paso al horror contenido de la página final. Sondos y sueros se inyectan sobre el rostro del dictador que habita una estampilla. “Pulmones Artificiales”, “Alma Artificial”, “Sangre Artificial”, etc. El sangrado de un país que mantiene con vida lo que ya está muerto. La violencia del grafismo, su expresionismo delirante, el recurso de la página completa – algo excepcional en la obra, ver el Cuadro 2 – fue sin duda demasiado para los editores españoles, quienes sin ningún aviso quitaron la página para poder publicarla en España (Sampayo , 2011). A poco tiempo de muerto Francisco Franco, el peso de esa España que hiela el corazón estaba todavía presente. Pero es notable que semejante historia haya sido efectiva en la revulsión que provoca lo que nos es ni más ni menos que manchas de tinta, y unas pocas palabras.

RACCONTO/INTERMEZZO: CONVERSACIÓN CON JOE

Para 1977, ante el comienzo de la edición española y la continuación de su publicación italiana y francesa, un pedido editorial hizo que los autores construyeran un relato de 27 páginas que serviría como prólogo a las futuras ediciones de *Alack Sinner*. Este devenir prólogo fue en realidad resultado de la constatación del cambio de rumbo que los autores venían ejerciendo desde un comienzo: el uso del texto, el trazo cada vez más visceral de Muñoz, la ciudad como escenario y protagonista salvaje y caótica, la elipsis radicalizada, las posiciones ideológicas. Todo comienza con Alack entrando al bar de Joe, su otro hábitat confidencial, su refugio. Allí, se queda hasta que cierra el bar, y *Cheryl Blues*, de Charlie Parker, actúa como disparador de los recuerdos. Aquí ya hay una intervención por parte de los autores: la canción de Parker se llama sólo *Cheryl*, pero como ha afirmado Sampayo, “Nunca quisimos ser literales” (Sampayo, 2011). Javier Mora Bordel ha señalado que *Conversación con Joe* puede ser considerada como

(...) la frontera entre un estilo pasado y otro presente, donde convivieron a partes iguales los viejos textos de apoyo con los que acelerar y ralentizar la acción (totalmente justificados teniendo en cuenta el *flashback*) con el ritmo cinematográfico dispuesto en torno a la

secuencia; donde a la vez que se explotaron recursos tradicionales de exposición, se intensificó el uso de una nueva vía lingüística plenamente basada en el compromiso entre palabra e imagen. En suma, es este el momento en el que el estilo de Muñoz y Sampayo se entronca en una misma unidad formal de conjunto, adquiriendo ese atisbo de personalidad propia que el tiempo y sus sucesivos trabajos terminaron por desarrollar en toda su extensión...(Mora Bordel, 2003, p. 9)



Fig. 35. Conversación con Joe (1977)

Los recuerdos giran en torno al paso por la policía de Alack. Nos enteramos de los problemas planteados por su perspectiva humanista y un tanto ingenua, y cómo su enfrentamiento al poder surge de sostener su posición contraria a la institución. En una escena, un ladrón que roba una carte en la calle es atacado por la multitud.



Fig. 36. *Alack como testigo de la justicia de la turba, Conversación con Joe (1977)*

La violencia con que es mostrada el salvajismo de la multitud que se lanza sobre el ladrón, no puede menos que ponernos del lado del castigado. Y eso es justamente lo que el futuro detective hace: se identifica con la víctima, porque él mismo lo será de un sistema cuya punición es el impuesto a la existencia. Y los personajes con los que se cruzará en su vida – y quienes lo irán transformando – serán siempre, de alguna manera, víctimas frente a los que trabajan para el poder. Este debate no deja de ser dialéctico con las inquietudes mismas de los autores, quienes comienzan a encontrarse extrañados de su propio éxito como historietistas frente a una realidad que se hace más densa, entre la radicalización política de la Italia de esos años – donde los autores residían – y la situación de la Argentina

dictatorial. Juan Sasturain ha señalado que este episodio dentro de la obra puede ser comprendido como

(...) una operación artística y existencial – que no sólo involucra al personaje sino, sobre todo, a los autores, supongo -, habla simultáneamente de un pasado pisado y en cierto modo oprobioso o vivido como tal, de un desgarramiento personal, y de una serie de elecciones clave que terminan en la marginalidad elegida como camino inevitable de coherencia. El sujeto real y aparente de la historia es el policía Sinner; el sujeto metafórico son el escritor Sampayo y el dibujante [Muñoz], y el problema en cuestión, uno solo: el choque ético contra la realidad social y sus leyes, y los modos de supervivencia luego de esa colisión existencial... (Sasturain, 1995, p. 154)

Este pasaje de una construcción del relato apoyado sobre ciertas certezas narrativas, con sus bases en el policial literario y cinematográfico, comienza a transformarse para ser, como definía Sampayo, “historieta pura” (Muñoz & Sampayo, 1984). Y la forma que tiene de hacerlo es quebrando sus propios postulados: Alack ya no es el detective seguro de sí mismo, ni los casos son meros misterios a resolver; el detective deambula por la ciudad, sus casos provienen del encuentro con los perdidos como él; la narrativa toma la cadencia del jazz, el fluir improvisado, el corte inesperado; las viñetas insisten en su inmovilidad, en su tiempo congelado en el espacio del panel. En esta elección, es decir, en cómo se elige presentar la fragmentación del mundo, es donde debe buscarse la afirmación política.

El episodio donde la hermana de Alack es violada es sumamente significativo como ejemplo de este proceso de ruptura. El mismo recurso irónico utilizado en las primeras historias, como había notado Reggiani (Reggiani, 2009b), suponía la voz de un narrador que sabía la verdad allí donde debía relatarse lo que el protagonista no podía presenciar. Alack no es testigo de la violación, sin embargo, el relato nos remite a ese momento. ¿Quién no los cuenta? Obviamente un narrador otro, aunque la voz vuelve a la conversación entre Alack y Joe, en el bar. La superposición de voces se suma a la superposición temporal, el texto hace su aparición allí donde al dibujo le está vedado proseguir. El recurso utilizado anteriormente para mostrar la escena de un caso donde se cometía un crimen que el detective no podía ver, es ahora devuelto al crimen sin caso, al recuerdo, a la disolución material de aquello que sólo

puede ser imaginado, y en el mismo movimiento, rechazado. La revulsión nos devuelve fascinados a la imagen congelada del horror.



Fig. 37. La violación de la hermana Alack, o los límites del discurso.

La respuesta que Alack busca es la venganza, algo que su misma hermana le reprocha: no se puede funcionar dentro del sistema para criticar los actos de la institución policíaca, sólo para resguardarlos como derecho en el acto privado. Así, la “cruzada de limpieza” que organiza la policía, y con la que Alack se niega a contribuir; la multitud enardecida con ánimos justicieros; el deseo de venganza del protagonista; todo constituye parte del mismo problema: ¿puede haber justicia, de algún tipo siquiera, en ese mundo que es la ciudad? Alack difícilmente encuentre una respuesta, sólo encuentra a los demás, y mientras tanto, renuncia a ser aquello que se le había impuesto como camino a seguir:

El itinerario del policía que pasa a ser detective privado después de su decepción institucional – la edición francesa lo enfatiza en su título: **Flic ou Privé** – es mucho más que eso: transparente, homológamente el camino del creador que decide romper con el circuito de producción comercial regido por el encargo y la convención, e intenta el proyecto independiente, la salida individual, la intemperie. En ese preciso sentido, **Conversación con Joe** ejemplifica las contradicciones y respuestas de Muñoz-Sampayo, su trayectoria hasta el momento de elegir hacer **El Caso Webster** y no seguir con su sujeción anterior a esquemas creativos institucionalizados (...) A diferencia de las aventuras convencionales anteriores, aquí el único CASO, gran caso, es la sociedad toda, un orden desordenado que genera el crimen como conducta habitual. (Sasturain, 1995, p. 154. Las negritas y las mayúsculas pertenecen al original)

Un rasgo notable en la página final de *Conversación...* es el traslado del estilo de Muñoz del Alack contemporáneo a 1977 hacia el primer Alack de 1974, el del *Caso Webster*. Y la explicitación del cambio de estilo no es azaroso: está pensado para que el lector pase a leer la primera historia realizada por Muñoz/Sampayo luego de ese quiebre radical que significó el prólogo respecto al relato primigenio. Así, entre un estilo y otro también hay dos personajes diferentes, dos autores que han cambiado. Y en el medio, las palabras.



¿Y DESPUÉS?

PEDÍ LA BAJA Y ME FUI DE LA POLICÍA, SIN HONORES, TAN ANÓNIMAMENTE COMO HABÍA ESTADO EN ELLA.

¿TE HICISTE DETECTIVE A CONTINUACIÓN?

DURANTE UN MES ESTUVE PENSANDO QUÉ DEMONIOS HACER... FUE NICK QUIEN ME DIO LA IDEA DE METERME A INVESTIGADOR PRIVADO; EN EL FONDO ESTABA PREOCUPADO POR MÍ. SIN PROBLEMAS CONSEGUÍ LA LICENCIA... AH, ESTO TIENE GRACIA; LA FIRMO DEMETRIUS!

¿Y CÓMO TE FUE?

BAH, NORMAL, COMENCÉ FALLANDO EN ALGUNOS CASOS POCO IMPORTANTES, HICE SEGUIMIENTO DE PERSONAS; ESPOSAS INFIDELLES QUE MUCHAS VECES CAMINABAN MÁS APRISA QUE YO, NADA, EN SUMA, Y ALGO MUY EXTRAÑO, ¿GABES? ME PASÉ MÁS DE UN AÑO SIN MIRARME AL ESPEJO, DE MANERA QUE LLEGUÉ A OLVIDARME DE MI PROPIA CARA.

¿QUÉ PASÓ LUEGO?

LUEGO VIÑO EL CASO WEBSTER, MI PRIMER TRABAJO IMPORTANTE, FUE DRAMÁTICO... PERO BASTA DE HISTORIAS LACRIMÓGENAS. DAME OTRA CERVEZA.

NO PUEDO, TENGO QUE CERRAR... OYE, Y DESPUÉS, ¿VOLVISTE A MIRARTE AL ESPEJO?

SÍ, DESPUÉS SÍ.



Fig. 38. Página final de Conversación con Joe, y vuelta a empezar.

LA CUESTIÓN DEL PODER, Y DE CÓMO REPRESENTARLO

Las casas, las ciudades/son sólo lugares por donde/pasando/pasamos
José Ribamar Ferreira, fragmento de *Poema Sucio* (1976)

Llegados a este punto, comenzamos a transitar el final de una etapa para *Alack Sinner*. Las dos últimas historias, *Ciudad Sombría* de 1977 y *Recordando*, publicada entre 1977 y 1978, ya muestran – o mejor dicho, *son* - un desvío de la trama y del formato de género, señalan una otra cosa, un deseo que es también el de sus autores: *Alack Sinner* es una historieta que quiere dejar de serlo:

Es interesante notar cómo estos capítulos van haciéndose cargo de las torsiones a los que una ideología de izquierda debe someter al género antes de abandonarlo. El policial propone una verdad interna al relato que debe develarse. Si *Alack Sinner* al principio respeta cierto progresismo un tanto obvio (los poderosos encargan una investigación que desnuda sus propias miserias), en los capítulos siguientes son los desposeídos los que necesitan develar la verdad del poder (...) y finalmente, ya no habrá una Verdad que el relato deba descubrir, porque la verdad está afuera. Esta primera serie culmina en 1978 con "Recordando", que exhibe la completa disolución de las características del género: no hay crimen, no hay investigación, no hay misterio (...) (Reggiani, 2006, p. 3)

Para *Ciudad Sombría*, Alack ni siquiera es detective, sino que se gana la vida como taxista. Su pasear nomádico por la ciudad es su forma de existir. Y es interesante cómo en este ir y venir constante, se construyen los sentidos que se presentan cartografiados en esos traslados. Pequeñas referencias, guiños, autoparodias, todo ello compone un gran corpus que da cuenta de un trasfondo cultural compartido, entre los autores en primera instancia; entre los lectores también. Y más específicamente respecto a la cultura norteamericana. *Alack Sinner* es en sí misma una gran disección de la cultural imperial de los Estados Unidos, y en la reflexión acerca de cómo estos dispositivos de control continen a su vez, en sí mismos, el mecanismo de subversión y estallido que compone redes, formas de vida imaginadas, tan posibles como reales:

Lo que hallamos es un verdadero continuum correspondiente al proceso a la vez ordinario y extraordinario de la creatividad humana y la autocreación en todos sus modos y sus medios.

Y por ende debemos llegar más allá de las teorías y los procedimientos especializados que dividen este continuum (...) la práctica creativa es de muchos tipos. Es desde ya, y en forma activa, nuestra conciencia práctica. Cuando se convierte en lucha (...) puede adoptar numerosas formas. (Williams, 2009 [1977], p. 284-285)

El mismo título, *Ciudad Sombría*, hace referencia a la introducción de la novela *Las Aventuras de Augie March* (1948), de Saul Bellow (Sampayo, 2011): “Soy norteamericano, de Chicago, sombría ciudad, Chicago...”



Fig. 39. *La Ciudad Sombría, la gran protagonista.* (1977)

La salida a la ciudad, la gran protagonista del policial negro norteamericano, es siempre un hecho amenazante. Los casos pasan menos en la oficina – y ni siquiera hay oficina – sino que encuentran a Alack en su taxi, en la calle, en el bar. Las escenas se desvían del plano por donde pasa el argumento para mostrarnos lo que sucede en ese afuera: la violencia surrealista de la urbe, con sus ángulos deformados,

sus personajes siniestros, inhumanos. Estos elementos componen el relato más que el constante camino del detective hacia su caso a solucionar. Por una parte, los paneos externos; pór otro, la soledad de la calle, casi siempre de noche, donde Alack continúa su camino sin dirección.



Fig. 40. *El andar solitario*, en *Chispas* (1976)

Las distancias comienzan a hacerse notables entre aquel detective de constante sarcasmo y el progresivo desprecio por su propio pasado y su rol como parte de ese sistema de control. En *Ciudad Sombría*, Alack se ve involucrado con un joven portorriqueño, Jorge, quien trabaja en un frigorífico. El joven organiza una huelga por reclamos laborales, poniéndose en contra al sindicato y a los patrones. El choque final entre los huelguistas y otros trabajadores contratados como rompehuelgas, termina en una amarga reflexión de Alack, quien se ve impotente ante la realidad que se le presenta: “Policías buenos y policías malos. Verdaderos y falsos. Policías de alma y de oficio. El mundo estaba lleno de policías. Yo, una vez, fui uno de ellos. Es algo de lo que uno no puede librarse así como así. Es una condición que te imponen y que aceptas para sobrevivir. Volví a mi trabajo.” El sentido epigráfico del texto de Sampayo no desentona con el estilo de Bellow, y vuelve a poner en cuestión qué es ser detective, hasta qué punto se es cómplice del sistema al que, de una forma o de otra, se sirve. El final de la frase es significativo: *volví a mi trabajo*. Alack cumple con la misma orden que los matones le dan a los rompehuelgas, se sube a su taxi y continúa existiendo en la ciudad sombría.



Fig. 41. La huelga en Ciudad Sombría (1977)

Lo señalado por Reggiani (Reggiani, 2006, p. 3) es lo que pone en cuestión la relación entre los autores y su personaje – que, a fin de cuentas, son la misma cosa -: ¿cómo sostener un género policial desde una perspectiva de izquierda? Ya en *La vida no es una historieta, baby*, los autores concluían su relato echándole en cara a Alack su rol colaboracionista con el sistema:



Fig. 42. Muñoz, Sampayo y Sinner: ideología, política y hegemonía imperial

Para reforzar la idea de la injerencia y el control de la política de otros países a través de los organismos de vigilancia del estado, en el final de la historia, cuando Alack acompañaba a sus creadores hasta el aeropuerto, los tres volvían a cruzarse con Mr. Ferrari, un agente de la CIA quien había tenido un papel importante en la trama.

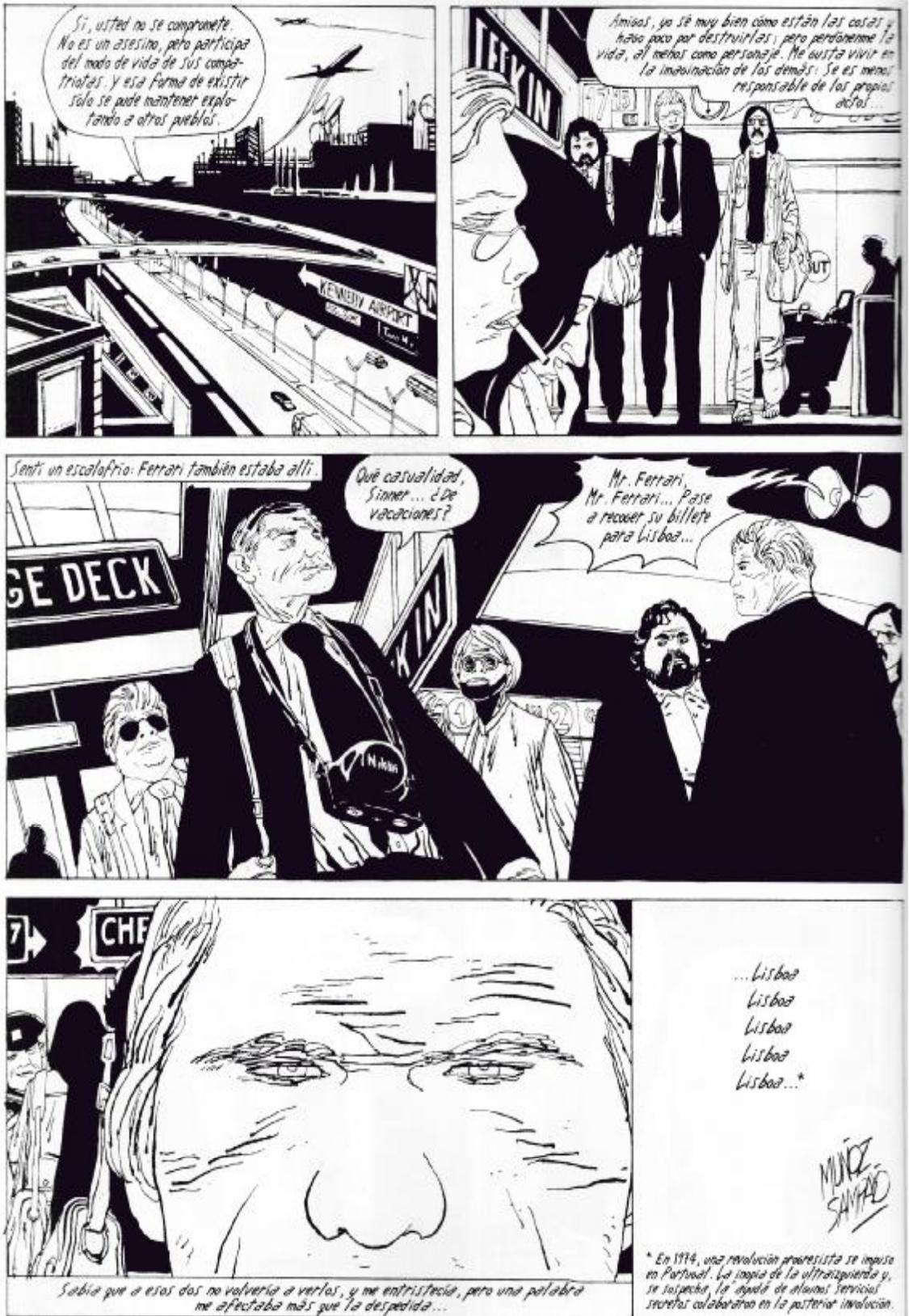


Fig. 43. Epílogo de un golpe, en La vida no es...(1976)

Por el altoparlante se convoca a Ferrari a llevarse su boleto para Lisboa. Las últimas palabras quedan resonando como mantra: *Lisboa, Lisboa, Lisboa...* En el original, sólo aparecía repetido el nombre de la capital portuguesa. Sin embargo, para su reedición, se le agregó un pie de página que explica: “En 1974, una revolución progresista se impuso en Portugal. La miopía de la ultraizquierda y, se sospecha, la “ayuda” de algunos servicios secretos colaboraron en la posterior involución.” El agregado da una pauta del paso del tiempo y de la distancia de lo que, en 1976, era un suceso contemporáneo, a 30 años después, cuando es un hecho histórico. Lo cierto es que Mr. Ferrari – quien volverá a aparecer en *Nicaragua* – conforma una serie de lo que llamaremos *ideologemas* que personifican el poder, en sus diferentes dimensiones. En un principio, las autoridades eran representadas en consonancia al estilo puritano del granjero de *American Gothic* (1930), la obra de Grant Wood.

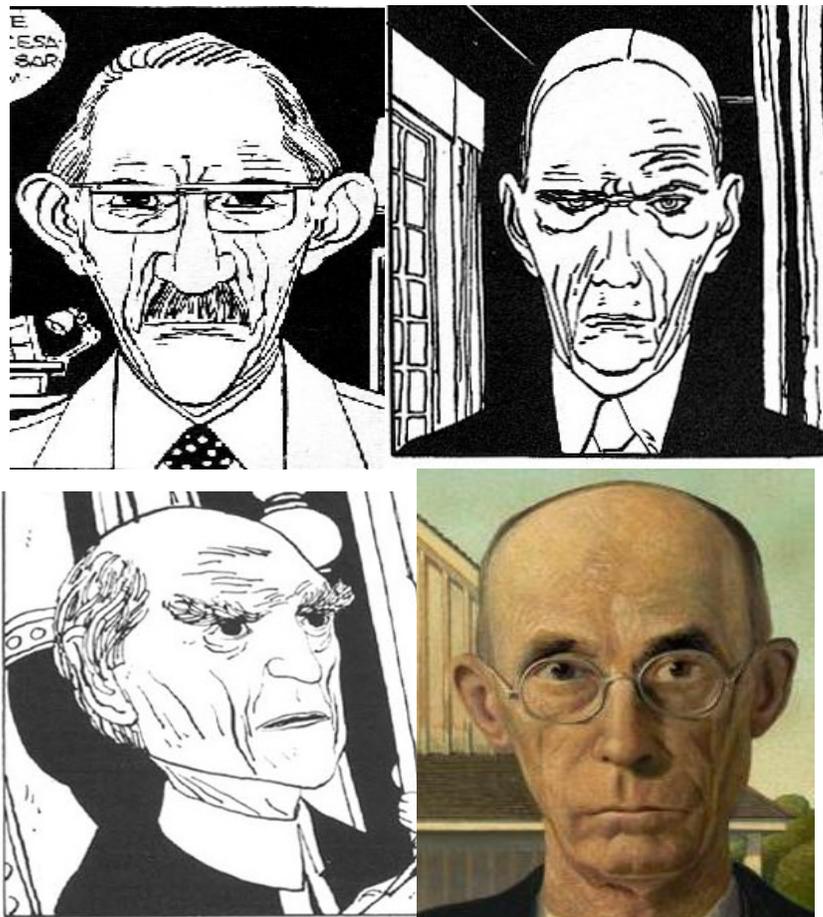


Fig 44. Los rostros del poder: Webster, el Comisionado, el Pastor Altmann, el granjero de Wood

Como complemento a estas formas de presentación del poder, se le suman otros como los pandilleros, presentes en la introducción de *Chispas* (Fig. 30), los mismos que violan a la hermana de Alack (Fig. 37), y que suelen aparecer como habitantes callejeros, siempre a la espera de una víctima, una posible amenaza: el estado de naturaleza humana en la ciudad. Su parecido con aquel Johnny Strabler interpretado por Marlon Brando en *The Wild One* (László Benedek, 1954), es notable y probablemente deliberado, aún cuando no funcione específicamente de manera consciente, ha quedado patentado en el imaginario popular.



Fig. 45. Los pandilleros, predadores en la jungla de asfalto. De izquierda a derecha, en *Viet Blues* (1975-1976) y *Recordando* (1977-1978)

También en los agentes del orden, un escalafón bajo del poder, se observa la brutalidad y el anonimato. El capitán Demetrius es una figura reconocible, pero es interesante notar cómo se repite la aparición silenciosa del agente de policía, con sus sempiternos anteojos oscuros, que no tiene ni una línea durante toda la obra.



Fig. 46. El agente anónimo, desde Webster hasta todo el ciclo Viet Blues

Una viñeta de *Conversación con Joe* muestra maravillosamente la relación del personaje y sus autores frente al poder, y de esa pequeña parcela del mundo habitado que se empequeñece aún más ante la omnipotencia policíaca del sistema.



Fig. 47. Alack frente al jefe de la policía, en *Conversación con Joe* (1977)

El jefe de policía y su palabra ocupan toda la parte superior y la mitad izquierda de la viñeta. Alack aparece replegado contra el extremo derecho, fundido con la oscuridad del departamento, retrocediendo frente a la extorsión jerárquica. En el vértice inferior derecho, asoma la taza con la flor, la misma que se mantendrá como motivo durante toda la obra. En sentido vertical opuesto, tenemos el discurso del poder enfrentado a la pequeña taza. Esas breves pistas dentro de los paneles, diseminadas por toda la obra y que constituyen esa *continuidad iterativa* antes mencionada, comparten espacio con toda una serie de referencias culturales las cuales actúan como confluencia de sentidos construidos socialmente y determinados históricamente en la realidad de la sociedad de masas. Esa red que denominaremos

como *cartografía de la cultura popular* funciona en el sentido que proponía Groensteen, es decir como diálogo entre convenciones y referencias gráficas (Groensteen, 2007 [1999], p. 127), la cuales generan – y de las cuales se obtienen – significados específicos y cambiantes al mismo tiempo. Es decir, no es exclusiva de la historieta, pero encuentra en ella una forma de materialización y condensación particularmente efectiva, donde las referencias quedan inscritas en su dimensión gráfica y explícita, constituyendo esa red que una sentidos dispersos en el tiempo y los hace reencontrarse en el espacio del panel.

TIPO DE REFERENCIA/HISTORIA	Autorreferencia	Cine	Historieta	Literatura	Música	Pintura	Política	Otros
<i>El Caso Webster</i> (1975)		1		1		1		
<i>El Caso Fillmore</i> (1975)				1	1			
<i>Viet Blues</i> (1975 – 1976)	1	2	1	1	3			1
<i>Él, cuya bondad es infinita</i> (1976)	1							
<i>La vida no es una historieta, baby</i> (1976)	1	1			5		1	
<i>Chispas</i> (1976)		1	2		2		1	
<i>Constancio y Manolo</i> (1977)			1		1	2	3	
<i>Conversación con Joe</i> (1977)					2			
<i>Ciudad Sombria</i> (1977)		1		1			1	1
<i>Recordando</i> (1977-1978)	1		1	1	1			
<i>Encuentros y Reencuentros</i> (1982-1983)	4	1	4		6		1	2
<i>Nicaragua</i> (1986)	2							
TOTAL	10	7	9	5	21	3	7	4

Cuadro 1. *Cartografía de la cultura popular en Alack Sinner entre 1975 y 1986*

Esta *cartografía de la cultura popular* se inserta constantemente como referente de las otras cosas en ella misma, y ella misma como referente en esa red expansiva donde la remisión a nodos de sentido con cierta densidad histórica señalaría las huellas impresas en la memoria histórica de las comunidades cuyo sentido original se ha transformado, al mismo tiempo que conservan su potencia

mutable. La experiencia estética de la historieta remite directamente a la lógica de funcionamiento de la cultura pop: multiplica en un abanico interminable las fruiciones singulares, y evita homogeneizarlas redirigiéndolas a través de nodos proveedores de sentido que han ganado la suficiente densidad material e histórica como para seguir presentes. Las historietas son también documentos de formas de vida, de sus posibilidades, de su devenir histórico.

[El lenguaje] Es una actividad social recíprocamente compartida que se halla enclavada en relaciones activas dentro de las cuales cada movimiento constituye una activación de lo que ya es compartido o recíproco o puede convertirse en tal. En consecuencia, aplicar un relato a otro es, explícita o potencialmente, como ocurre en cualquier acto de expresión, evocar o proponer una relación. Y a través de ellos, es asimismo evocar o proponer una relación activa a la experiencia que está siendo expresada (...) no se trata de ir más allá de la obra (...) sino de ir más a fondo dentro de su plena (...) significación expresiva. (Williams, 2009 [1977], pp. 222-223)

Parte de este rastreo implica un otro trabajo crítico y analítico de la obra en cuestión, pero también de la historieta como factor constituyente de la cultura popular moderna. Steimberg ya había señalado que este movimiento de conversión crítica iniciado en la década de 1960 “No consistía solamente en la verbalización de opiniones y perspectivas, sino en la expansión del tipo de mirada que busca y encuentra mecanismos constructivos, parecidos y citas entre relatos, diferencias entre estilos y contagios con el cine, la literatura y los géneros televisivos.” (Steimberg, 2000, p. 538).

Como podemos ver en el Cuadro 1 – que dista de ser exhaustivo, sino que debe entenderse como una aproximación desde las citas encontradas -, las referencias son numerosas y múltiples. La transmigración en términos de precedencia es en algún punto improbable, como preguntarse si en la teoría de los conjuntos, en la intersección de dos conjuntos uno ha llegado primero que el otro. De lo que se trata es de entender, primeramente, que hay un punto de contacto; y después, qué consecuencias tiene eso para los diferentes medios. En la historieta como *cartografía de la cultura popular* puede verse la influencia de la experiencia de un público y su trasfondo como dadores de sentido y modificadores de la estética historietística:

desde el plano único de *Yellow Kid* a la construcción fija y teatral de *Little Nemo*; de los experimentos vanguardistas de la puesta en página de *Krazy Kat* al interés de Will Eisner por reconstruir la experiencia cinematográfica *alla* Orson Welles en términos historietísticos desde *The Spirit*. Los ejemplos son numerosos, y todos determinados históricamente, lo que importa es resaltar a través de esos trasvasamientos la violencia y velocidad en la irrupción de la experiencia de la cultura de masas, y cómo eso obliga al sistema a readaptarse constantemente para poder reencauzar esa demanda llevándola de algo activo - que nunca deja de serlo, pero necesita ser re-activado - a algo pasivo y meramente pasatista, consumible y desechable:

(...) la forma depende de su percepción tanto como de su creación (...) las formas son propiedad común, con indudables diferencias de grado, de escritores y audiencias o lectores antes de que tenga lugar cualquier tipo de composición comunicativa (...) todas ellas forman parte de algunas de nuestras experiencias culturales más profundas. En sus formas accesibles, desde luego, son creadas y recreadas dentro de tradiciones culturales específicas que ciertamente pueden ser difundidas y tomadas en calidad de préstamo. En algunas de sus formas básicas, que son obviamente difíciles de separar de las formas accesibles compartidas, pueden asociarse a ciertos procesos de vida compartidos - activos - "físicos" y "mentales" de una organización humana evolucionada (...) estas participaciones reconocibles de la forma constituyen la finalidad más colectiva de todo continuum social. (Williams, 2009 [1977], p. 250-251)

La cita de Williams hace referencia a este *sentido de activación* de las formas presentadas como reconocibles – las cuales, por otra parte, distan de ser fijas en el tiempo -; es decir una reinención del lenguaje, un intercambio comunicacional a niveles que fluctúan por entre las grietas del esquema principal. El mejor ejemplo de esto en *Alack Sinner* es la música, cuyas referencias son notablemente abundantes con respecto a las demás. La aparición de las citas musicales suele presentarse como trasfondo de alguna radio o rocola que suena de forma subrepticia en el escenario del plano, o como canción siendo tarareada por alguien en la calle o en el bar (el ejemplo de Pavese cantando en napolitano, Fig. 20). Las canciones suelen ser fácilmente reconocibles – sobre todo teniendo en cuenta que eran a menudo contemporáneas al momento de la publicación de la historieta -, como es el caso de *Angie*, de los

Rolling Stones en *Encuentros y Reencuentros*, o *Ragged and Dirty* de Bob Dylan, en *La vida no es...* Sin embargo, hay otras referencias un tanto más oscuras, más específicas y que tienen que ver con el conocimiento musical de Sampayo. Pero, ¿qué sentido podría tener esto?



Fig 48. “Brando”(1974), de Dory Previn en *Constancio y Manolo* (1977); “Blame it on the night” (1974), de Kevin Coyne, en *Viet Blues* (1975-1976)

Como hemos mencionado, un lector contemporáneo probablemente esté más familiarizado con Dylan y los Stones, pero menos con Archie Schepp (en *Viet Blues*), Sleepy John Estes (en *La vida...*) o Ray Henderson y Mort Dixon (en *Chispas*). En su análisis de *La Balada del Mar Salado*, la primera historia del Corto Maltés de Hugo Pratt, Jorge B. Rivera realizaba un exámen 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? (...) Pratt no pensó quizá en una heterodoxa e improbable minoría de lectores capaces de advertir las contraseñas eruditas de la *Balada*, sino en dejar testimonio de la configuración de la existencia de un lector complejamente consustanciado con una atmósfera matricial precisa. Ese lector secreto o en filigrana es el propio Pratt, pasado por la experiencia de heterogeneidad y amalgama cultural que lo completó y maduró en la Argentina, y de ahí la fuerza con que aparecen en él la deriva, la alusión, la remisión, la contaminación, la cita, la traducción, la parodia, etc.” (Rivera, 1997, p. 66)

El ejemplo es doblemente significativo: por un lado, remite a una matriz cultural argentina caracterizada por la hibridez y la mixtura, y esto específicamente en el caso de Pratt, maestro de Muñoz. Por otro lado, Muñoz siempre se ha encargado de señalar cómo Pratt ha estado presente en su obra, y cómo fue el italiano quien lo resituó como autor para dejarlo en las vísperas de *Alack Sinner*:

Yo cuando miro a **Pratt**, lo veo vivo, porque está presente en cada cuadrito, en cada golpe de pincel. Siendo dibujante, agrego emoción y profundidad o como quieras llamar tú a esto... búsqueda... pero está allí (...) también la presencia de uno, las obsesiones de uno, los problemas de uno, las felicidades de uno, le empujan desde detrás del blanco, desde detrás del negro, desde detrás de la excusa narrativa. O sea, tu vida, que pasa por delante de tus ojos, tus manos que se mueven aquí. Todo esto, digamos, lo vas poniendo ahí. Porque sabés que no vas a ser eterno. El papel va a durar más que vos. Entonces querés seguir estando. Eso forma parte también de la, digamos, buena desesperación artística. (Muñoz, 2009b)

Esta *cartografía*, como bien había señalado Rivera, era también la inscripción en ese plano existencial de un sujeto, un sujeto autor y lector, un sujeto producido y productor de una cultura específica, con un trasfondo particular constituido por un contexto determinado en su dimensión histórica. Tanto Muñoz como Sampayo hacían de su detective una indagación de sus propias búsquedas, desde el interior del circuito historietístico europeo de mediados de la década de 1970, específicamente en la Italia políticamente radicalizada del norte – Brescia y Milán –, entre su *estar*

europeo y su *ser* argentino y latinoamericano como resultado del exilio, que adquiriría la dimensión de un escape de las formas que deja huellas y trazos a ser descubiertos. Ese dilema entre la ocupación de una posición en la industria y la construcción de una propuesta ideológica, de un decir político, se ve revelada en una secuencia de *Chispas*:



Fig. 49. *El detective en su laberinto. Sinner, entre Corto Maltés y Dick Tracy, en Chispas (1976)*

Ambas viñetas son consecutivas: la primera, ubicada en la parte inferior de la página izquierda es sucedida por la segunda, primera viñeta de la página derecha. En la primera, vemos a Alack pasar la Nochebuena en compañía de extraños, en un bar, todos juntos cantando *Bye Bye Blackbird* (1926), de Ray Henderson y Mort Dixon. Entre los extraños, en la parte superior izquierda del panel, se encuentra el Corto Maltés de Hugo Pratt. Salido de vuelta a la calle, Alack se enfrenta a su reverso y antecesor: el Dick Tracy de Chester Gould. Así, entre la izquierda y la derecha; entre

el rol del aventurero reemplazado por el policía y el detective conservador del sistema represivo; en esa encrucijada se mueven Alack y sus autores. El trazo de Hugo Pratt y la definición de Gould sobre su propia obra: “una reflexión sobre la muerte.”



Fig. 50. *El Corto Maltés en Chispas* (1976). *Detalle.*

De esta manera, esa *cartografía* tiene implicancias políticas en sus elecciones, incluso cuando se filtren otros elementos opuestos a las posiciones autorales, la idea es justamente esa: la cultura es un todo de fragmentos a menudo tan contradictorios como complementarios. La manera en cómo se presentan, en la elección de esa presentación y su posterior (re)activación, es donde se elige una posición – o al menos, donde existe la posibilidad de hacerlo -. La reapropiación de todo ese corpus y su puesta en escena acaso también indique el pasaje a otro estado de cosas, donde la cultura de masas ha pasado a ser parte de un período histórico del que se comienza a tomar distancia. La historieta, con su infinita red de imágenes, compone un modelo de reapropiación de esa cultura para llevarla al plano del documento, del registro de formas de vida contemporáneas, todavía presentes y al mismo tiempo pasadas. Guy Debord señalaba en su Tesis 133:

Cuando la seca cronología sin explicación del poder divinizado hablando a sus servidores, que no quiere ser comprendida sino como ejecución terrestre de los mandamientos del mito, puede ser superada y convertida en historia consciente, es menester que la participación real en la historia haya sido vivida por grupos extensos. De esta comunicación práctica entre aquellos que se reconocen como poseedores de un presente singular, que han experimentado la riqueza cualitativa de los acontecimientos como su actividad y el lugar en que habitaban - su época nace el lenguaje general de la comunicación histórica. Aquellos para quienes ha existido el tiempo irreversible descubren en él a la vez lo memorable y la amenaza del olvido (...) (Debord, 2008 [1967], p. 90)



Fig. 51. Reagan, Ford, Carter: la política como espectáculo

Esta forma de reapropiación y puesta en circulación de las imágenes obtendría su sentido en la reconstrucción de una memoria colectiva fracturada por la lógica capitalista de la mercancía, que todo lo individualiza para hacerlo rápidamente consumible y obsoleto al mismo tiempo. La contracara de todas esas referencias musicales, cinematográficas, literarias y autorreferenciales sería la del espectáculo del poder, presentado en la forma de campañas presidenciales. Alack siempre estaba en su Nueva York irreal, pero al mismo tiempo en un Estados Unidos real. Este distanciamiento entre la privacidad del detective y el devenir político norteamericano que los autores hacen aparecer como una grotesca feria de vanidades, es la lectura que esos mismos autores hacen de la realidad imperial en la que han ubicado a su personaje. Y la irrealidad de la imagen los trastoca todo, ya no es posible distinguir del todo una campaña presidencial del show constante que desfila por las calles de esa Nueva York irreal y caótica, cruel y desesperanzadora. “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (Debord, 2008 [1967], p. 37). La salida a la calle confirma que la realidad es de derecha, pero que en esa realidad también están aquellos otros que configuran el mapa de la existencia compartida.



Fig. 52. *La siempre conflictiva ciudad, en Chispas (1976)*

Los autores viajaron por primera vez a Nueva York a principios de los '80. Allí, se sorprendieron cuando Art Spiegelman, en aquel momento editor junto con Françoise Mouly de la revista *RAW* (donde serían publicadas algunas historias de *Alack Sinner*), les confesó que la Nueva York de Alack era aún más real que la

Nueva York en la que él vivía (Muñoz & Sampayo, 1984; Sampayo, 2011). Debord notaba que

El urbanismo que destruye las ciudades reconstituye un pseudo-campo, en el cual se han perdido tanto las referencias naturales del campo antiguo como las relaciones sociales directas y directamente puestas en cuestión de la ciudad histórica. Es un nuevo campesinado ficticio el que recrean las condiciones de hábitat y de control espectacular en el actual "territorio acondicionado": la dispersión en el espacio y la mentalidad limitada, que siempre han impedido al campesinado emprender una acción independiente y afirmarse como potencia histórica creadora, vuelven a caracterizar a los productores -el movimiento de un mundo que ellos mismos fabrican quedando tan completamente fuera de su alcance como lo estaba el ritmo natural de los trabajos para la sociedad agraria." (Debord, 2008 [1967], pp. 110-11)

Esta notable observación se hace patente en el mismo Alack, quien parece nunca rebelarse, y en las historias que cruzan la suya propia: en *Constancio y Manolo* (Fig. 31), en *Ciudad Sombría* (Fig. 41), la rebelión sólo queda en locura y en fracaso. El castigo es el mismo: la vuelta al trabajo, a la obediencia, al disciplinamiento de los cuerpos. La necesidad de componer una red que despliegue esos significados en las referencias, y los guiños y las parodias es justamente la resistencia al aislamiento de una existencia condenada al olvido. Significa haber dejado testimonio del paso por el mundo, y al mismo tiempo la necesidad de tejer lazos a través del tiempo con posibles lectores que reactiven las señales, que siguiendo las migajas dejadas en el camino de la fábula, sepan encontrar el suyo propio.

RECORDANDO. PUNTO Y APARTE.

El final del ciclo que supone *Recordando* (1977-78) es una suma de los recursos desplegados hasta el momento: la fragmentación del discurso, el motivo recurrente como metáfora visual y sinécdoque, la autorreferencia, el abandono de una trama concreta por un fluir de las imágenes y las palabras. El título define la historia: al prepararse el desayuno, un recuerdo gatilla toda una serie tras de sí, como recurso proustiano. Toda la historia está impregnada de surrealismo, Alack parece vivir todo a través de una alucinación. Esto no es gratuito: la experimentación gráfica también

da a entender las consecuencias del envejecimiento y las adicciones del personaje – el tabaco y el alcohol -. Y su soledad.



Fig. 52. El recuerdo de Alack que lo inicia todo en Recordando (1977-78)

El motivo predominante es el de los peces, que Alack sale a comprar para ponerlos en su pecera. Los recuerdos de su vida – la primera menstruación de su hermana, la misma que luego será violada; su juventud, su paso por la Guerra de Corea, su primer matrimonio -, se entremezclan con la realidad delirante que lo rodea, donde todo obtiene ese aspecto ictiológico.

La metáfora del pez asfixiándose por el cigarrillo, o la manera en que el pez al que Alack le está dando de comer anuncia – con su pequeño sombrero bombín – la visita de un vendedor que usa el mismo tipo de sombrero. El diálogo está cortado, la elipsis es violenta al punto de negarnos en principio el conocimiento de lo que se

vende. La onomatopeya del timbre (*TRILLO*) es una referencia a Carlos Trillo (1943-2011), uno de los principales guionistas de la historieta argentina y europea.



Fig. 53. El pez como motivo dominante en *Recordando* (1977-78)

La relación entre imagen y palabra tiene una puesta en escena interesante, y en varios niveles. La mujer-peze, obesa y semidesnuda, ofrece la posibilidad de participar en un *cadáver exquisito* escrito por transeúntes. Alack sólo puede escribir “*Imbéciles*”, mientras piensa en Gloria, su ex-esposa y sufre las consecuencias del alcohol. El rollo de papel muestra los pensamientos amontonados de los que pasaron por allí a dejar testimonio escrito, algo que en la próxima etapa los autores recrearán directamente en globos de diálogo, construyendo una polifonía caótica.



Fig. 54. Imagen y palabra, en Recordando (1977-78)

El poema escrito es al mismo tiempo dibujado, y a eso debe sumársele que la página corresponde a su reedición última donde la caligrafía ha sido modificada por otra de tipo manuscrito, lo que resalta y señala aún más la dimensión gráfica de la

palabra. Es decir, toda la composición es en la historieta es gráfica, y por lo tanto, se afirma el conocimiento y la consciencia que la obra historietística que es *Alack Sinner* hace de sí misma.

El delirio alcoholizado de Alack llega a su punto cúlmine con la representación del orden mundial que hacen los peces, comiéndose unos a otros, portando el símbolo de la USAF (Fuerza Aérea norteamericana), deformándose hasta la antrope-zoo-morfización, apareciendo como policías masacradores, como la cadena evolutiva del darwinismo social. Finalmente, se enfrentan a su espectador y lo interrogan. Es la pregunta que los autores le hacen a su personaje, que se hacen a ellos mismos y a los lectores, aquellos en el afuera de las viñetas y en el adentro de ese mundo.



Fig. 55. La farsa de los peces en Recordando (1977-78)



Fig. 56. Clímax y final para una historia, y para un ciclo

La pecera vaciada en el inodoro es rematada con la intervención final del texto salpicado por la tinta: el resumen de la trama es tan sencilla como puede serlo. No ha pasado nada extraordinario, no ha habido crimen a resolver, ni encuentros que derivan en aventuras oscuras, sólo recuerdos. “¿Qué más se puede pedir de la vida?” – se cuestiona Alack – “A veces me lo pregunto.” Y así, con la pregunta pendiente, los autores dejan su firma al borde de la viñeta final, como si se estuvieran por caer las palabras *Muñoz und Sampayo*, otro guiño, otra pequeña broma, para que el lector las recoja y repita la pregunta para sí.

CONCLUSIONES – PRIMERA PARTE

ENCUENTROS Y REENCUENTROS O LA REINVENCIÓN DE LA HISTORIETA

El arte es sacrificar la percepción, para imponer el acto estético de una memoria.

Charles Baudelaire

Cuando para 1978 los autores decidieron abandonar *Alack Sinner*, en realidad estaban optando por continuarla por otros medios. Ese otro medio sería *Sophie Comics*, inspirado en el personaje de Sophie, y a través de ese personaje, explorando el lado femenino del universo de Muñoz y Sampayo; y *El Bar de Joe* (1981), una serie de relatos breves con el bar frecuentado por Alack como espacio de la acción.



Fig. 57. *Las Mujeres en Alack Sinner: Loretta (El Caso Webster); Kelly (Fillmore), Sophie (Chispas); Enfer (Ciudad Sombría); Delia (Nicaragua)*

Dos personajes femeninos fueron determinantes: Sophie Milasewicz, aparecida por primera vez en *Chispas* (1976), y Enfer, introducida en *Ciudad Sombría* (1977), quien terminará siendo madre de la hija de Alack. La primera obtuvo su propia mini-serie, como ha sido mencionado antes, entre 1978 y 1981. Esta exploración supuso la profundización radical de los experimentos gráficos, narrativos e ideológicos insinuados en toda la etapa de *Viet Blues*, y que desembocarían en *Encuentros* y *Reencuentros*, la vuelta de los autores a *Alack Sinner* entre 1982 y 1984. Este breve desvío – y algunos desvíos futuros – pondrían en evidencia a *Alack Sinner*, en su *continuidad iterativa*, como la matriz autoral sobre la cual José Muñoz y Carlos Sampayo construyeron un universo al cual de alguna forma siempre están regresando, como lo muestran las apariciones y las referencias a Alack en *Sophie Comics*, y en *Billie Holiday* (1991).

La primera página de *Sophie* integraba todos estos elementos: Alack apareciendo como presentador, los autores fusionados en un solo cuerpo también presentando la historieta y la experimentación gráfica de estilo caricaturesco y grotesco subvirtiendo la obra constantemente. Como detalle activador de la lectura, vuelve a aparecer la mosca, ese motivo reiterado que cruza *Alack Sinner* (Fig. 24). Alack hará su aparición en la escena del parque, donde unos negros portorriqueños bailan y cantan *El Todopoderoso* (1975), de Héctor Lavoe (Fig. 59). También aquí aparece el uso de la *cartografía de la cultura popular*, como recurso narrativo ligado al esquema musical del relato.

En su regreso de 1982, la obra tomará definitivamente una dimensión personal, con el sello de los autores que continúan interviniendo en el relato; volviendo a desplegar los recursos narrativos antes desarrollados para experimentar con ellos; reintroduciendo a todos los personajes de las historias anteriores dando cuenta de la consistencia inestable de ese pequeño universo imaginado. A partir de esta dinámica autoral tan compleja y particular, habremos de considerar a modo de conclusiones tres cuestiones pertinentes a los estudios sobre historieta, que suelen sustentar las bases sobre las que se estudia al medio y al lenguaje: 1) la relación entre imagen y palabra; 2) la relación con el soporte; 3) la dinámica esquematismo/experimentación.



2

Fig. 58. Página introductoria de *Sophie Comics* (1978)

Como ha señalado Federico Reggiani, en ese desmontaje que los autores hacen del género, la cuestión de la Verdad y el saber del detective se ve subvertida en la exposición del conflicto imagen/texto, sobre el que Muñoz y Sampayo construyen su relato (Reggiani, 2009b, p. 6). He aquí una de las pautas a señalar en toda su obra:

el relato desarrollado funciona en base a ese conflicto al tomar conciencia de él y utilizarlo a su favor. Lo mismo puede extenderse a los mejores ejemplos de la historieta, es decir, cuando ésta se expresa en sus propios términos, en el uso deliberado de ese extraño y complejo *trenzado* del que hablaba Groensteen.



Fig. 59. Alack en Sophie Comics (1978)

Este factor está, al mismo tiempo, íntimamente ligado a la relación personal entre los autores, y entre éstos y su obra. El desvío de *Alack Sinner* tuvo que ver con el agotamiento de una etapa, y el replanteo acerca de qué significaba ser y hacer una historieta, y ser autor y trabajador en una industria en desarrollo como era la historieta en Europa:



Fig. 60. Alack y su hermana Toni, en *Billie Holiday* (1991)

(...) hubo interrupciones en el sentido de cambios de rumbo y desviaciones desde el argumento general hacia cosas que tuvieran que ver – fundamentalmente *Sophie* y *El Bar de Joe* -. Y después interrupciones por otros trabajos que no tuvieron nada que ver con *Alack Sinner*, pero para salir de ese flujo general que era convivir con algo que nos pesaba, que era

que él [Alack Sinner] iba envejeciendo y nosotros también. En ese sentido es una novedad en el mundo de la historieta, un tipo de implicación personal que no era fácil de sobrellevar. (...) Y claro, poníamos mucho ahí...seguimos poniendo mucho de lo personal – de ambos -. Las otras interrupciones fueron por otros trabajos que no coincidían, pero en *Billie Holiday* se nos escapó donde [Alack Sinner] se introduce, pero no por una planificación previa del guión sino porque se introdujo. Coincidió la época donde él [Alack Sinner] estaba en la policía y entra ahí y vigila a Billie Holiday y la historia sale redondita. Pero no salió así porque lo hubiéramos planificado, porque nuestro método de trabajo es abierto. Es decir, nunca tenemos el final, nunca tenemos todo el desarrollo. Tenemos el espíritu general de lo que se va a decir y algún acontecimiento importante que quisiéramos insertar y que a lo mejor de ser el argumento principal pasa a ser secundario porque aparecen otras cosas. (Sampayo, 2011)

A su vez, José Muñoz ha expresado algo similar en el mismo sentido:

Alack Sinner y toda esta trama negra de policial de búsqueda de la verdad, armonizaba con mi amor plástico con respecto a la construcción de las ciudades norteamericanas, al tipo de historias que a mí me habían contado, y sublimamos bastantes angustias argentinas dentro de las historias de Alack Sinner. En un momento determinado aparecíamos Carlos y yo en Nueva York. Vamos a pedirle refugio a La China, “recogenos en tu casa”. Al menos que haya un amigo... A vos te hemos inventado, Alack Sinner, ahora, aguantanos. (Muñoz, 2009b)

El personaje mismo, el género, aparecen como vehículos de instancias de expresión autorales que deben funcionar bajo esos términos cuando son propuestos desde la historieta. La dinámica conflictiva imagen/texto remite a las diferencias entre Muñoz y Sampayo, quienes al mismo tiempo componen una misma voz de dos que son singulares y distintas:

Yo no soy un autor completo pero me he completado con Sampayo (...) Somos autores incompletos. Bueno, nos completamos los unos a los otros. Y últimamente tengo menos entusiasmo narrativo que otrora, quiero quedarme más rato en una imagen (...) Sería como elegir la viñeta diecisiete y no hacer las dieciséis anteriores y tampoco hacer las siguientes. Que haya siempre una sospecha narrativa, que haya siempre como una emoción detenida. Busco emociones, tráfico con sentimientos, eso es el dibujo para mí. Eso son las artes para mí, también, alargando el concepto. O sea, somos traficantes de sentimientos, así que trafiquemos bien. (Muñoz, 2009b)



Fig. 61. La tristeza congelada en el final de Ciudad Sombría (1977)

Es curiosa y notable la tendencia de varios dibujantes por un interés progresivo del ejercicio plástico, por el tratamiento del plano en su *emoción detenida*. Es decir que en ese congelamiento de la viñeta hay algo que transporta a los artistas a buscar el relato narrativo en la imagen misma antes que en la puesta en

página, y que al mismo tiempo los hace volver a volcar eso en las historietas, que son su medio. Laura Vazquez ha señalado con respecto a la obra de Alberto Breccia que "(...) la historieta experimental de Breccia innova dentro de los márgenes del mercado, pero no puede romper las reglas del circuito industrial y las restricciones que orientan la obra desde fuera." (Vazquez, 2010, p. 112) Otros ejemplos de desvíos plásticos pueden encontrarse en los óleos de Enrique Breccia y las acuarelas de Hugo Pratt. El final de *Ciudad Sombría* es una muestra de esta llegada a la viñeta deseada. Compone en sí misma un plano que ha sido arrancado mediante la elipsis de la secuencia narrativa.⁷⁰

Por su parte, Sampayo ha expresado también ciertas limitaciones a la hora de narrar en forma guionizada:

Lo que aparece son los diálogos, todo lo otro está traducido en imágenes. En todo caso hay un sustraer, lo que para un guionista – que no me considero un guionista, sino un narrador por imágenes -, no deja de ser frustrante. Algunas de las cosas que yo escribo, como descripción de escenas e imágenes, son buenas en sí (...) Si hay un terreno donde no podemos escribir es en aquel de lo gráfico, donde yo escribo en el guión las sensaciones que quiero, después están los diálogos y el textito epigráfico. (Sampayo, 2011)

Es notable que Sampayo a menudo ha señalado a *Evaristo*, realizada junto a Francisco Solano López (1928 – 2011), como la obra de historieta más fiel a su estilo narrativo, mientras que de *Alack Sinner* sólo considera valioso *Encuentros* y *Reencuentros* (Sampayo, 2010; 2011). Esas *angustias argentinas sublimadas* encontraban en *Evaristo* una materialización expresamente argentina, justamente porque estaban expresadas por un artista de otra generación, maestro de Muñoz y en ese momento, acompañando en el exilio a su hijo Gabriel, perseguido por la dictadura militar. El círculo sólo se abría para volver a cerrarse sobre sí mismo, y en ese movimiento, dejaba como huella el conflicto en la construcción de un relato del mundo, de una existencia, de infinitas formas del devenir.

⁷⁰ En 2007 se publicó *La Pampa y Buenos Aires*, una compilación de acuarelas de José Muñoz.



Fig. 62. La cadencia narrativa de Sampayo en una página de *Operación Hermann*, en Evaristo (1980)

Estos pasos circulares nos devuelven a la obra, donde comenzamos, una vez más, con el despertar de Alack. La primera viñeta es un *non-sequitur*, que recobrará su sentido más tarde en la primera historia. De esta manera, ya estamos ante la

utilización de los recursos aparecidos en las dos primeras historias de 1975 (Fig. 11 y 13). En su análisis de esta introducción, Thierry Groensteen notaba cómo el juego de imágenes objetivamente no-relacionadas – el diario y Alack – vectorizaban una lectura que podía ser multi-direccional, al mismo tiempo que uni-direccional por el sentido de lectura occidental – es decir, de izquierda a derecha – (Groensteen, 2007 [1999], pp. 108-110). Groensteen incurre en una omisión importante: señala que su análisis toma la segunda página de la introducción, pero afirma que el lector no sabe de dónde proviene el periódico que se pega a la ventana. Esto le sirve al autor a la hora de enfatizar su punto – el cual no deja de ser acertado – pero pierde de vista que la primera página muestra exactamente eso, y que no deja de ser un excelente recurso narrativo que permite al lector acompañar la ingravidez del papel mientras vuela hacia la ventana – lector quien al mismo tiempo sigue el orden de lectura clásico -, para luego vernos enfrentados a ese juego de espejos entre una imagen y otra, para pasar a la 3ra página donde salimos del departamento y entendemos qué es lo que está sucediendo. La realidad de la palabra en el periódico – *John Lennon asesinado* -, muestra de algún modo que ese mundo exterior al pequeño departamento de Alack sigue siendo un lugar duro, frío e injusto. Y el refugio interior se ve amenazado por las debilidades de quien lo habita, y a quien el mundo afecta, incluso en maneras tan arbitrarias e inesperadas como la de un periódico que choca contra la ventana y trae noticias que dan cuenta de que, allí afuera, siguen sucediendo cosas terribles.

Retomando el concepto de multivectorización de la lectura, podemos complementarlo con la lectura específica de la *continuidad iterativa* en los elementos ya antes mostrados: el despertar del protagonista como *topos* conocido; el uso del periódico como texto extradiegético, cigarrillos y valium sobre la mesa de luz, el malestar de Alack por sus adicciones tal como había terminado en *Recordando*, la constante salida y entrada al relato y el guiño cómplice auto-referencial en el diálogo de los dos personajes negros que comentan la vuelta del personaje. El título anuncia una serie de reencuentros: el de los autores con su personaje y su universo, el de los personajes entre sí, el de Alack con su padre, con Enfer y el encuentro que define toda la historia, y hacia donde estará dirigida la atención del personaje y la obra: Cheryl, la hija de Alack y Enfer, una niña mestiza que sintetiza todo ese mundo de conflicto y contradicciones.



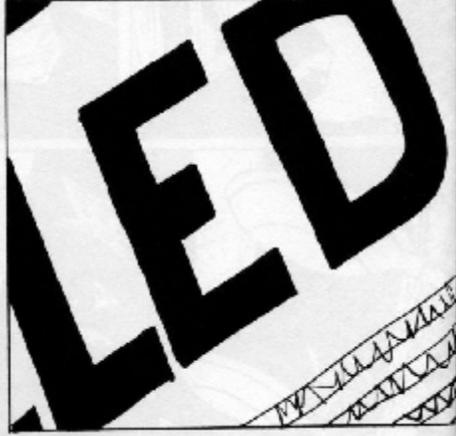




Fig. 63. Introducción de Encuentros y reencuentros (1982)

Entre el negro y el blanco de las razas y las viñetas, está la composición de una obra que vuelve encontrarse consigo misma, que sigue siendo historieta pero bajo otros términos; en síntesis, una obra que se revela en toda la hibridez del lenguaje historietístico y que hace de esa mixtura su lógica constitutiva.

Ahora bien, si es cierto que la hibridez es un paso al reconocimiento de la historieta como objeto específico (Carrier, 2000, p. 65), debemos poner eso en la perspectiva de la obra. Y esto resulta sumamente interesante, ya que tal como había señalado Groensteen, ese reencuentro de la historieta consigo misma – su *posibilidad histórica* – la reencauza a su formato original, el libro, o como en este caso, el álbum (Groensteen, 2000, p. 30). Debe entenderse por eso una manifestación de esa lógica híbrida – con todos sus “hándicaps simbólicos” con respecto a las otras artes (Groensteen, 2000, p. 35)⁷¹ -, pero además la reafirmación de ese lenguaje posthistórico que la conecta con todo el campo de la cultura popular, de la cual a su vez forma parte. Esa *cartografía* no es la mera inscripción de referencias, la simple acumulación de citas – aunque sin dudas, su dimensión lúdica es bienvenida por el ojo entrenado -, es la inscripción de un *yo* autoral, y de un goce de ese *yo* por inscribirse de múltiples maneras en su propia trama, siendo personaje y creador a la vez.



Fig. 64. *El yo entre los otros, Encuentros y Reencuentros (1982)*

⁷¹ (...) el arte de la historieta sufre de una desventaja cuádruple: 1° Es un híbrido, el resultado de la cruza entre texto e imagen; 2° Sus ambiciones narrativas parecen mantenerse en el nivel de la subliteratura; 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. (Groensteen, 2000, p. 35. Traducción del autor).

El ejercicio que propone la historieta tal como es ejercida en *Alack Sinner* es de alguna manera esa restitución del *yo*, que como señalaría Orvell, parece estar siempre amenazado por su disolución posmoderna (Orvell, 1992, p. 126). La *cartografía* es ni más ni menos que un mecanismo de inscripción y de reivindicación de los cuerpos lectores como sujetos en el ejercicio mismo de la reactivación de esa red de significados que compone las redes que han dado forma a una tipo particular de estadio civilizatorio: la cultura pop. Si bien se mira, esa condensación que ha ganado la suficiente sustancia para compilar sobre sí décadas y hasta siglos de memoria colectiva, funciona en el sentido en que Aby Warburg proponía su *Atlas Mnemosyne*, es decir una forma de reapropiarse de las imágenes que permita relatar el devenir histórico de una civilización, en un ejercicio siempre activo e infinito – pues siempre algo hay de inabarcable en toda empresa humana que tiene como objetivo la totalidad de la cosa perseguida –:

(...) Warburg tomó el concepto de “engrama”: un residuo que la reiteración de ciertas sensaciones dejan en la psique de un ser vivo. Esas huellas se relacionan entre sí, de modo que se producen asociaciones de engramas que suelen presentar, como eslabones de la cadena, una emoción y una determinada actitud del cuerpo la cual no es sino la estructura de una expresión, vale decir, el momento inaugural de un *Pathosformel*. Sistematizados, reproducidos y representados, los *Pathosformeln* pasan a ser símbolos de las civilizaciones (...) El repertorio de los engramas, inevitablemente unidos a los estados mentales que los acompañaron en sus orígenes, forman la “memoria social colectiva” de una cultura (...) según sea la “voluntad selectiva” de los hombres individuales y de las clases sociales en la época que revive aquellos complejos y se los vuelve a apropiar.⁷² (Burucúa, 1992, p. 14)

Volviendo a la cuestión del soporte, *Encuentros* y *Reencuentros* bien podría entenderse como esa vuelta a las fuentes que señalaba Groensteen, ya desde los experimentos formales que remitían a la subversión que el relato hacía de sí mismo – su dimensión posthistórica inicial –, ya por el formato de álbum el cual implica, como en este caso, la narración en base a un límite formal que supone el encadenamiento de pequeñas historias/capítulo que configuran una historia general, y que hace a la

⁷² El término *Pathosformel* hace alusión a una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura.

reconstrucción del universo conocido entre 1975 y 1978 – y expandido entre 1978 y 1981 con *Sophie* y *El Bar de Joe* -. Esta experimentación y cambio en la presentación de la relación imagen/texto necesitó de ese giro autoral que fue a su vez respondido con el traslado progresivo del soporte material de la revista al álbum, y bajo términos más contemporáneos, la novela gráfica. Esta transformación tuvo, sin embargo, su precio:

Ya habiendo estabilizado nuestras situaciones personales – más o menos -, podíamos limpiar el espectro de las preocupaciones con lo que ocurría. Nunca tuvimos intención de denunciar nada ni cosas por el estilo; eso estaba allí ¿por qué no mostrarlo? La historieta también tenía derecho a entenderlo y a pensar en estas cosas. Y empezó nuestro declive como historieta popular, sobre todo allí donde la política era una actividad pero no era algo que pudiera distraerse con otras cosas. Por lo tanto el que leía historietas se distraía, se entretenía y pensaba en términos políticos, tal vez, correctos. Por ejemplo, la gran masa militante en Italia en esos años dejó de leernos. (Sampayo, 2011)

Es notable que en ese contexto, la de una juventud italiana movilizada y radicalizada, *Alack Sinner* haya perdido parte de su público en su reconversión más experimental y explícitamente política. Como hemos afirmado, toda transformación funciona en base a la lógica de la entropía. Al mismo tiempo, la compilación integral de la obra nos otorga – *factor biblia pauperum* mediante -, nuevas posibilidades de intervención sobre lo real, al poner en compromiso a los cuerpos lectores en la lectura misma de una obra que se convierte en un ejercicio de memoria, en un recuerdo del presente, al poder disponer de las brechas temporales unidas materialmente. Es decir, incluso cuando la compilación no ha respetado el orden cronológico de aparición original, la fuerza del relato, su densidad y su oscura belleza nos permiten tejer nuevas tramas dentro de la trama, marcando distancia de la experiencia de aquellos lectores cuyo contacto con la obra fue naturalmente distinto.



Fig. 65. La materialidad de la palabra, Encuentros y Reencuentros (1982)

El soporte y su relación con la vectorización de la lectura se presentan en *Alack Sinner* como la integración de un desarrollo narrativo que al volverse sobre sí mismo da testimonio material de esas distancias, en relación con un público que ha desarrollado otras posibilidades de lectura y que a su vez, en la experiencia acumulada, es capaz de proponer nuevas formas de construir relatos. Esta emancipación de las imágenes – de la cual la palabra no escapa – expresa nuevas modalidades de lectura, y, por lo tanto, nuevas subjetividades en esa experiencia mnemónica activada y reactivada con cada lectura. (Chartier, 2005 [1989]).



Fig. 66. *Todos los casos, el caso. Encuentros y Reencuentros (1982)*

Una escena como la de la discusión entre Alack y su cuñada, Phoebe (Fig. 65), da cuenta de las posibilidades otorgadas por la historieta en la recuperación de la grafía de la palabra escrita. Y no es un hecho menor, ya que en esta simpleza están implicados los riesgos que asumen los artistas/autores al desviarse de lo esperado y esperable y hacer con su propia obra algo innovador. ¿Y dónde mejor que desde el álbum o la novela gráfica, acaso la continuación del libro por otros medios, donde la reconversión de la palabra se da en el mismo soporte que le hizo históricamente ganar autonomía?

(...) para los antiguos griegos una sola palabra, *graphein*, significaba “escribir” y “pintar”, nuestra cultura alfabética rápidamente se volvió logocéntrica, subordinando las formas de expresión visuales al lenguaje.⁷³ (Groensteen, 2000, p. 36. Traducción del autor.)

Estamos entonces frente a un cambio histórico en la percepción del lenguaje escrito y en su utilización visual y gráfica. Lo que podría parecer un “regreso” a las fuentes, no es en realidad tal, sino que, como hacía notar Danto, el devenir posthistórico hace que casi de manera circular se retomen caminos obturados por el desarrollo particular de los factores culturales (Danto, 2009 [1997]). El estar fuera de ese *linde* que la Historia del Arte en su modelo vasariano había impuesto (Turnes, 2010) - donde la sanción a la palabra como disruptora de la *imitatio* supuso una reconfiguración de la relación entre lo escrito y lo mostrado – supone un reencuentro con formas anteriores las cuales también quedaron fuera de los límites. Es, por así decirlo, el encuentro de las formas exiliadas que se reconocen como tales.

Un ejemplo interesante lo constituye el planteo en torno a cómo representar la tragedia, lo inenarrable e inconmensurable del horror. Andreas Huyssen ha propuesto entender el lenguaje historietístico como paradigma alternativo al representacional y al anti-representacional, específicamente desde *Maus*, la obra de Art Spiegelman (Huyssen, 2000, p. 69). El autor discute la sentencia basada en la interpretación errónea de la frase de Theodor Adorno acerca de cómo continuar escribiendo poesía luego de Auschwitz. Se trataría de buscar

(...) 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.⁷⁴ (Huyssen, 2000, pp. 73 – 74. Traducción del autor.)

⁷³ “(...) for Ancient Greeks a single word, *graphein*, meant "to write" and "to paint", our alphabetical culture quickly became logocentric, subordinating the visual forms of expression to language.”

⁷⁴ “(...) more estranging mode of narrative and figurative representation in order to overcome the paralyzing effects of a mimesis of memory-terror (...) a pictorial strategy that would maintain the tension between the overwhelming reality of the remembered events and the tenuous, always elusive status of memory itself.”

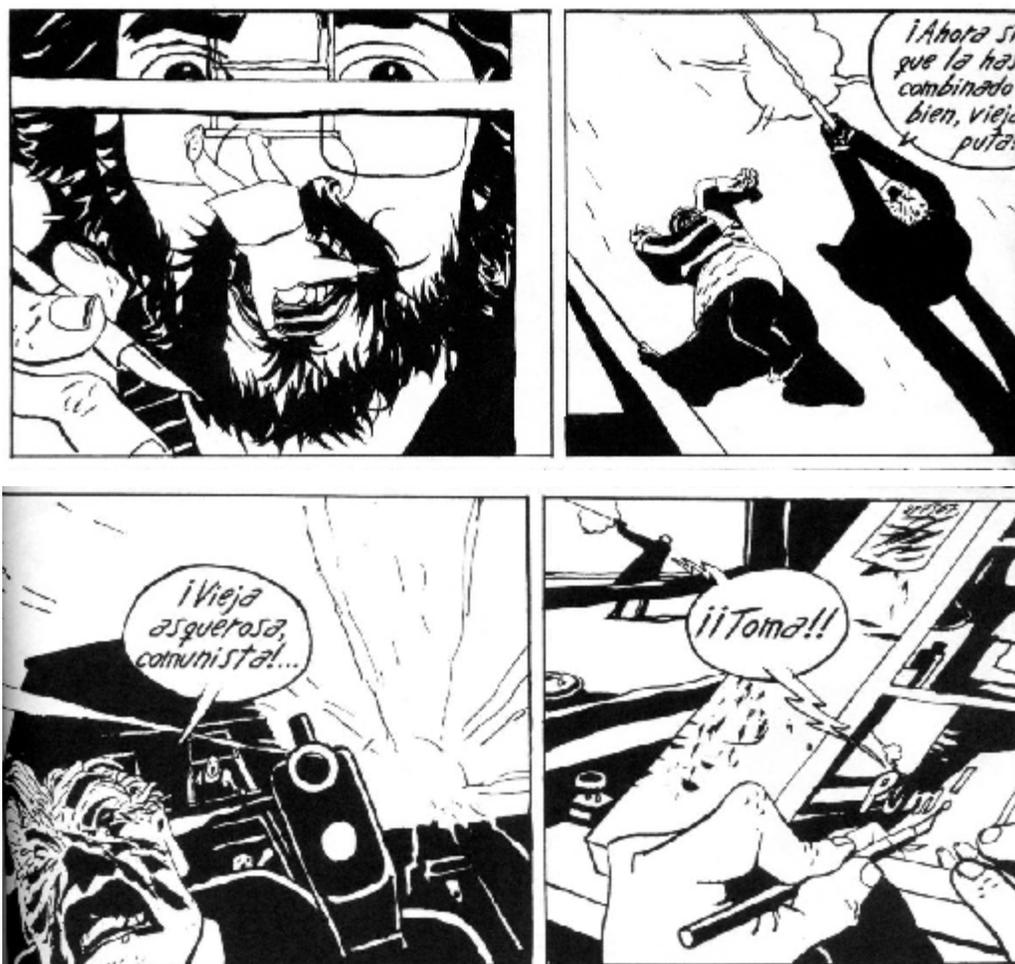


Fig. 67. El autor como testigo de su propio horror, *Encuentros y Reencuentros* (1982)

En una de las escenas de *Encuentros y Reencuentros*, el agente de policía Readmaker Jr., quien supo hostigar a Alack cuando éste era policía – como se viera en *Conversación con Joe* -, pierde la cordura luego de haber agredido a su antiguo compañero en la despedida de soltero del teniente Nick Martínez – antiguo camarada y amigo de Alack -. El evento toma lugar durante una huelga de la policía de Nueva York (hecho sucedido efectivamente once años antes, en enero de 1971), donde el agente enloquecido en su paranoia, obsesionado con matar a Alack, comienza a ejecutar personas mientras da rienda suelta a su racismo y su anticomunismo. Frente a la masacre, Muñoz aparece dibujando la escena, horrorizado por lo que él mismo construye, al mismo tiempo que sucede en la tira.

Un policía loco, aprovechando la huelga de policías que había en ese momento en Nueva York estaba tratando de matar a Alack. Era una situación horriblemente argentina. O sea, los

hombres armados locos...Entonces yo le puse “PUM”. Le puse “PUM”. Y ese “PUM” empezó a sonarme... porque ese “PUM” pertenece más a la historieta cómica que a la historieta trágica. Entonces, después de ese “PUM”, aparezco yo, y después seguimos con la historia. Porque siempre hemos hablado con Sampayo que una cosa es mencionar las cosas y otra cosa es dibujarlas. Que la palabra menciona y el dibujo toca. (Muñoz, 2009a)

La narrativa gráfica de la historieta no sólo supone una excepción sino un modelo o una estrategia innovadora que al momento de presentar una forma nueva de representación, de construcción estética, también modifica la manera en que se ven las aproximaciones que la antecedieron. Huysen hace una mención explícita a este ejercicio que implica un camino entre el dibujo y la escritura, en esa aproximación y alejamiento constante que implica la lectura de esa narrativa gráfica (Huysen, 2000, pp. 76; 79). ¿Cómo se conjuga esto con la circulación de estas nuevas estrategias narrativas con su circulación en el medio de la industria cultural?

(...) ¿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.⁷⁵ (Huysen, 2000, p. 81. Traducción del autor.)



Fig. 67. Ironía y angustias argentinas traficadas. Encuentros y Reencuentros (1982)

⁷⁵ “(...) How does one avoid the trappings of the culture industry while operating within it? How does one represent that which one knows only through representations and from an ever growing historical distance? All this requires new narrative and figurative strategies including irony, shock, black humor, even cynicism (...) constitutive of what I have called mimetic approximation.”

Poco tiempo después, en su obra *Sudor Sudaca* (1984), Muñoz se vio enfrentado a representar una escena donde se evocaba el secuestro, la tortura y la ejecución de exiliados en Sitges. El dibujante se negó, aunque lo consideraba importante (Sampayo, 2011). Su solución fue el hacer aparecer el texto, como voz narrativa, como documento escrito y como palabras fracturadas, que se reiteran desordenadas por la página. En esa interrupción del flujo figurativo, sólo aparece el mismo Muñoz, horrorizado, entremezclado entre las palabras que se ha negado a convertir en dibujo. “La realidad es demasiado COMPLEJA para una historieta” – afirmaba Orvell – “Es mucho lo que tiene que ser dejado fuera o distorsionado.” (Orvell, 1992, p. 124. Traducción del autor, las mayúsculas pertenecen al original).⁷⁶ Aquí, el documento que testimonia una nueva forma de narrar, en consonancia con otra instancia civilizatoria en la relación imagen/texto, no puede dejar de ser – y por lo tanto, de exhibirse en esos mismos términos – como un documento de la barbarie.

⁷⁶ “(...) reality is too COMPLEX for comics...So much has to be left out or distorted.”



Roby se siente satisfecho por el efecto tésico de sus palabras y no sospecha que...



...han ido viajando implacablemente y que ahora, para Titi Repetto...

un largo embajador uniformado
De espaldas Señala una pared de ladrillos, siempre algo de por medio, siempre.

... él es el culpable de quién sabe cuántas desapariciones, torturas, ejecuciones...

Quadro 1 - Imagen: Escena retrospectiva y tenebrosa de un secuestro en Buenos Aires. Hay un Ford Falcon sin matrículas, tiene las puertas abiertas y un hombre al volante. Otros tres le han echado una capucha en la cabeza a la víctima y están por introducirlo al coche. Un nene mira la escena lamiendo un chupetín.

De perfil

dibujado

Son las cinturas del son

Ya
Buenos Aires retrospectiva
abierta puerta
inerte,
tenebrosa.

...y no intuye que se dice que siempre fue un espía, desde el comienzo. Adiestrado para serlo...

...en las mejores escuelas nacionales y extranjeras.

Quadro 2 - Imagen: Interior de una habitación iluminada con una lamparita desnuda. Hay tres personas, futuras víctimas, sentadas en un largo banco contra una pared de ladrillos. De espaldas hay un oficial de algo, uniformado. De perfil está Roby, con traje y gafas oscuras. Señala a una de las personas con un gesto de "es él".

:ue\$[m

Quadro 3 - Imagen: Un aula de Panamá. Un oficial americano señala, con un puntero, un pizarrón donde está dibujado el típico diagrama de las organizaciones armadas (cada uno conoce a su superior y a sus dos subalternos, pero nadie del mismo nivel se conoce) Entre los alumnos está Roby, siempre muy aplicado, siempre con gafas oscuras, ahora con ropa de fajina.

R.A.

n4

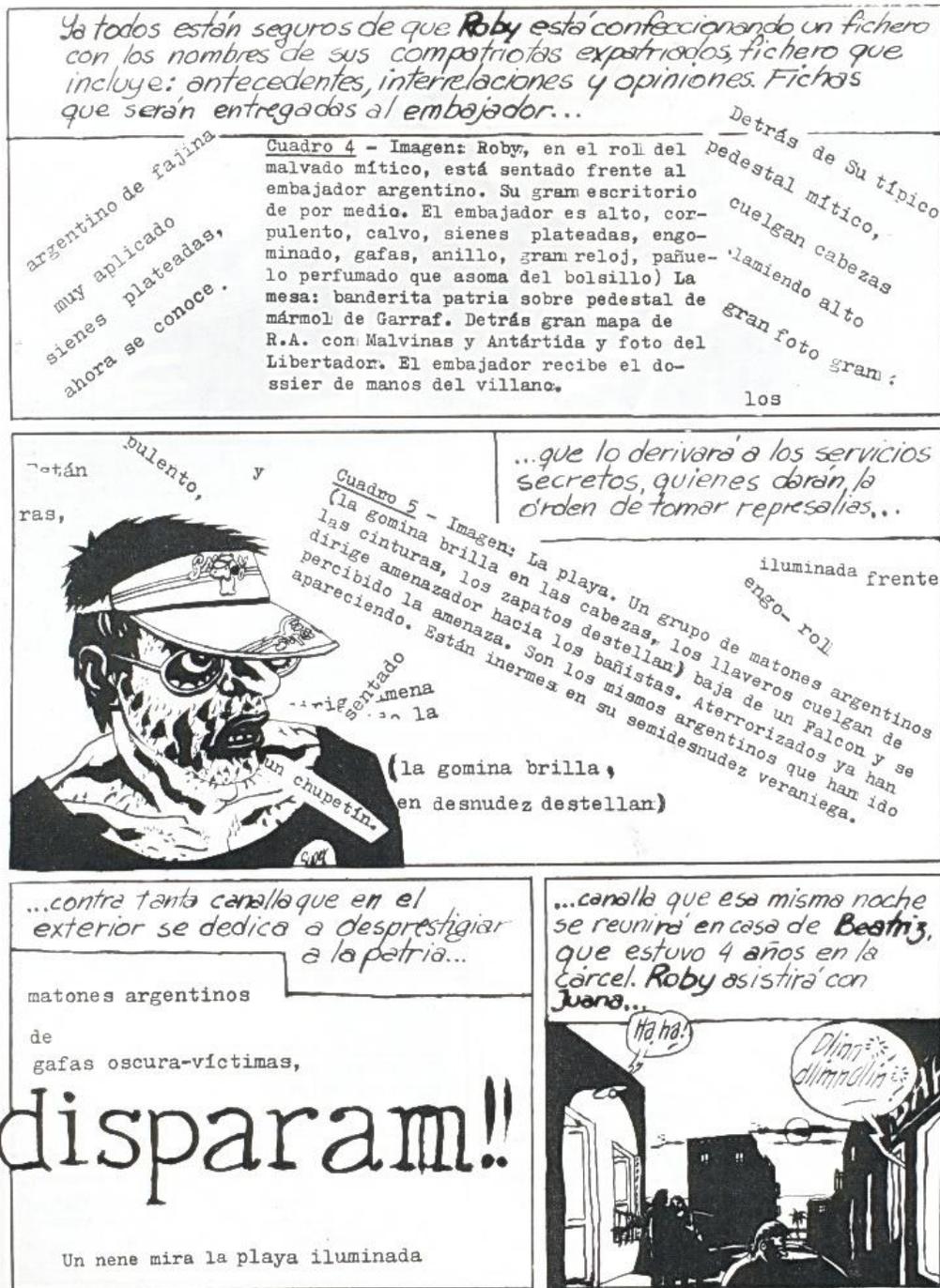


Fig. 67. Sudor Sudaca (1984)

Entra en juego, entonces, el tercer factor mencionado: el eje esquematismo/experimentación. Es aquí cuando podemos encontrar la profundización de aquella posibilidad *desalienante* propuesta por Masotta en su defensa del esquematismo (Masotta, 1982 [1970]), aunque para ganar toda su

dimensión histórica hiciera falta ganar consciencia a través de la tragedia. Gombrich afirmaba, en base a esta percepción creada a partir de los nuevos experimentos gráficos:

En este nuevo proceso de esquema y modificación, el artista es uno de los controles, y el público es otro. El artista puede temer el accidente, lo inesperado que parece dotar de vida propia a la imagen creada, o puede acogerlo como un aliado para expandir el registro de su lenguaje (...) cuanto más se avenga el público a unirse a este juego, menos le interesará la intención del artista. (Gombrich, 2010 [1960], p. 303)

He aquí una posible respuesta al por qué de la pérdida de público en el momento más artísticamente arriesgado de *Alack Sinner*: su masividad se vio contrapuesta a su experimentación formal, en consecuencia, perdió masividad al haberse entregado a la experimentación. Ante la pregunta de por qué la caricatura como tal – y por extensión, la historieta – no se hicieron presentes plenamente antes del siglo XVI, Gombrich planteaba la necesidad de la ruptura y el distanciamiento con el miedo a las propiedades mágicas de la imagen (Gombrich, 1938); Carrier hablaba de la aparición de la historieta cuando los grandes periódicos necesitaron salir a vender masivamente (Carrier, 2000, p. 108). Ambas nociones han sido superadas por esa experiencia mimética propuesta por Huyssen, y el ejercicio que eso implica en las nuevas obras. Steimberg señaló a este respecto:

Los nuevos ejemplos atenuarían el efecto de secuencia obligada de la exposición de Gombrich, y no reducirían el valor de su doble señalamiento de Gombrich (peso de la experimentación y la esquematización en la caricatura), que puede ser aplicado a la diferenciación de líneas estilísticas actuales, ya que la experimentación sigue articulándose con la esquematización, pero también sigue confrontando con ella. (Steimberg, 2001, p. 9)

Gombrich, al hablar de la máscara como rasgo esquemático necesario para la identificación con lo presentado, y por lo tanto para el funcionamiento efectivo del artificio, había propuesto la Ley de Töpffer, aquella según la cual “cualquier configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que esté, tendrá *ipso facto* su expresión e individualidad.” (Gombrich, 2007 [1972], p. 40). Como hemos visto anteriormente, Alack envejece pero al mismo tiempo permanece

en sus rasgos, que a su vez son derivados de las referencias de las máscaras actorales popularizadas en la pantalla. Este rasgo que deviene permanente es percibido como “la auténtica imagen del hombre.” (Gombrich, 2007 [1972], p. 65). Carrier retomaba esta concepción cuando afirmaba que la historieta mostraban lo que era ser una persona (Carrier, 2000, p. 73); y Scott McCloud también había reflexionado en torno a la lógica de Töpffer, e incluso la había extendido al uso de las imágenes cuya cercanía generaba significados allí donde no había ninguno previamente determinado (McCloud, p. 31; p. 73). En ese Alack de la última viñeta que nos mira (Fig. 63), y al que miramos mirarse, se compone el espejo invisible como experiencia sensible de una lectura particular: la del lenguaje gráfico, en su proyección, en su mimesis, en su sinestesia, en su demostración de lo que implica *ser la máscara*.

HISTORIA	Página Completa	2 viñetas	3 viñetas	4 viñetas	5 viñetas	6 viñetas	7 viñetas	8 viñetas	9 viñetas	11 viñetas	TOTAL DE PÁGINAS
<i>El Caso Webster</i> (1975)					9	10	4				23
<i>El Caso Fillmore</i> (1975)				1	6	6	5				18
<i>Viet Blues</i> (1975 - 1976)				3	12	18	5				38
<i>Él, cuya bondad es infinita</i> (1976)			1	2	6	6	3				18
<i>La vida no es una historieta, baby</i> (1976)			1	4	12	5	3	4		1	30
<i>Chispas</i> (1976)					5	13	7	5			30
<i>Constancio y Manolo</i> (1977)	1			2	5	9	8	5	1		31
<i>Conversación con Joe</i> (1977)	1	1	16	7	1	1					27
<i>Ciudad Sombria</i> (1977)				3	16	8	2	1			30
<i>Recordando</i> (1977-1978)				2	4	5	6	3			20
<i>Encuentros y Reencuentros</i> (1982-1983)			1	2	56	34	3				96
<i>Nicaragua</i> (1986)	1			3	41	17	3				65
TOTAL	3	1	19	29	173	132	49	18	1	1	426

Cuadro 2. Esquema de la puesta en página de Alack Sinner (1975 – 1986)

Es decir, la posibilidad reflexiva del esquema no se opone a su experimentación en el tiempo – aunque sí tiene consecuencias en su circulación -. El cuadro nos muestra la evolución en la utilización de las viñetas en *Alack Sinner* durante una década. Casi tres cuartas partes están ocupadas por el uso de la página con 5 y 6 viñetas, cuyo diseño es básicamente el mismo con la diferencia que en vez de utilizar dos columnas de 2 viñetas cada una, se elige una columna con una sola viñeta apaisada. Pero lo cierto es que hay una tendencia a condensar la proliferación de imágenes que se mantiene en toda la obra en este período, donde como hemos podido observar, los cambios fueron progresivamente radicalizados. He aquí una conclusión importante a la que arribamos después de nuestro análisis de *Alack Sinner*: la insistencia notada en muchos de los estudios sobre historietas donde se suelen dar ejemplos que van de los jeroglíficos egipcios a la Columna de Trajano; del tapiz de Bayeux a los códices mayas tiene dos explicaciones. La primera, que ha permanecido como percepción parasitaria, apunta a la necesidad de legitimarse históricamente desde un *continuum* comprobado y aceptado como Arte, surgido en un momento donde la investigación académica se mostraba reticente frente a un objeto tenido por vulgar e infantil.

La segunda – y la que interesa a esta tesis – es que esa primera explicación estaba equivocada en su invocación a los antepasados legitimantes. Era menos una continuidad que un indicio que hay en la historieta una percepción del lenguaje pre-sarriano, es decir, aquello que había quedado fuera del canon desde el cual se construyó el Arte desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX. La necesidad de entender el lenguaje posthistórico de la historieta generó como reflejo el buscar correspondencias con aquellos otros usos del a imagen, la palabra y la secuencia narrativa, implicados en un contexto donde la separación entre esos factores no había sido concretado. Estaríamos, entonces, ante un nuevo lenguaje que responde a una nueva etapa de la sociedad global, que ya no puede ser interpretada como aquella sociedad de masas donde la historieta nació y se desarrolló, sino como una etapa de transición y desarrollo de nuevas formas de lectura y organización; donde la novela gráfica se propondría como una manera innovadora de intervención sobre lo real (Turnes, 2009). Esta es la *posibilidad histórica de la historieta* en sus propios

términos, es decir la de una forma de relatar un mundo en transición hacia una nueva fase civilizatoria:

(...) su carácter de nueva escritura de ficción; una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente, la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar (por la presencia del trazo, de la línea no normada; y por la imposibilidad de inducir, desde la circulación incontrolable propias del dibujo, una lectura que pase por alto la instancia del lenguaje (...). (Steimberg, 1977, pp. 150-151)

En la producción de una *continuidad iterativa*; en el trazado de una *cartografía de la cultura popular* imbricada en esa continuidad, potenciando la lógica de red del lenguaje historietístico; con el *factor biblia pauperum* como principio de incertidumbre de ese nuevo objeto de lectura puesto en la circulación renovada que implicó su reedición como obra integral, *Alack Sinner* y sus autores dieron cuenta de los cambios experimentados al interior de la cultura occidental en su devenir existencial como exiliados; como creadores; como interventores políticos desde su identidad sostenida y dividida geográficamente; como observadores y analistas críticos de la *razón imperial* del dispositivo cultural globalizado con epicentro en los Estados Unidos. Y su vehículo fue, ni más ni menos, que una historieta:

(...) la historieta, que une lo visual y lo verbal, demuestra una asombrosa discontinuidad y los efectos de redes, y finalmente constituye una especie de banco de imágenes, y así parece estar situada no muy lejos del punto de inflexión entre la civilización del libro y de los multimedia.⁷⁷
(Groensteen, 2007 [1999], p. 160. Traducción del autor.)

⁷⁷ "(...) comics, which marries the visual and the verbal, demonstrates a discontinuity, a staggering, and the effects of networks, and finally constitutes a sort of image bank, appear to be situated not far from the turning point between the civilization of the book and that of multimedia."



Fig. 68. *Encuentros y Reencuentros* (1982)

Aquella imagen sugerida en la introducción de *Encuentros y Reencuentros* toma su significado en la escena de reencuentro de Alack con su padre, con quien tiene pésima relación. Alack termina ebrio, tirado sobre la nieve frente al motel que su padre regentea. Esta búsqueda de protección, de resignificación de su identidad y de salida a la intemperie es sugerente si se tiene en cuenta los rasgos de su padre, una mezcla de los rostros de Alberto Breccia y Hugo Pratt:



Fig. 69. *El padre de Alack, en Encuentros y Reencuentros* (1982)

En un sentido más específico y más próximo, la historieta construiría su experiencia histórica en relación a una manera de contar – transformando la visión que teníamos de aquellas otras maneras pre-históricas -, transformando su propia memoria desde dentro del circuito del mercado:

(...) 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 (...) parece posible producir desde el mercado (y leer en el mercado) unos mensajes artísticos capaces de recuperar, como horizontes de sentido, los universos definidos por la metáfora y la alegoría. (Berone, pp. 21-22, 2008a)



Fig. 70. El recuerdo del presente, en *La vida no es...* (1976)

En el reencuentro con sus padres, al mismo tiempo se marca la distancia y se reivindica una *estructura de sentimiento*, la toma de conciencia de un saber hacer y las implicancias éticas que eso tiene y sostiene. Como bien ha señalado Gombrich, “no existe el Arte, sólo los artistas” (Gombrich, 1996):

Entonces, nosotros somos todos como productos de luces anteriores. Hay como una fulguración, hay una especie de centelleo, como si fuéramos estrellitas que se van muriendo, unas detrás de las otras; pero que se van comunicando un poco las ganas de tener luz. (Muñoz, 2009a)

CONCLUSIONES – 2º PARTE

NICARAGUA O LA FILOSOFÍA PRÁCTICA DEL ENTRETENIMIENTO

¡Mira, papá!, ¡bueyes pintados!

María, hija de **Marcelino Sanz de Sautuola**, al descubrir de los dibujos de la cueva de Altamira

Si *Encuentros* y *Reencuentros* implicó la radicalización de todo el ciclo *Viet Blues*, *Nicaragua* supuso la radicalización de lo desplegado en *Encuentros* y *Reencuentros*:

El dibujo es cada vez más oscuro, la narración cada vez más elíptica, el guión cada vez más político. Muñoz y Sampayo llevan al extremo la contradicción entre un pensamiento de izquierda y la utilización de un género y un contexto geográfico nacidos en el corazón del imperio, y lo hacen en todos los frentes. El género aparece para ser desarmado, la geografía se cruza con su crítica, la historia hace su entrada en la historieta. En "Encuentros y reencuentros" y "Nicaragua" es dónde de manera más clara Muñoz y Sampayo se muestran como grandes inventores de soluciones formales. Baste notar el modo en que las palabras comienzan después o se interrumpen antes de completar esa convención que llamamos "diálogo", o las grandes elipsis entre viñetas, o la multiplicación de encuadres que incorporan objetos y personajes ajenos a la acción principal. Un recurso habitual es la exasperación casi paródica de la variación constante de encuadres que suele llamarse "cinematográfica", y que es característica de la narración clásica, de Milton Caniff al primer Hugo Pratt (...). (Reggiani, 2006, pp. 3-4)

Nicaragua comienza, una vez más, con el despertar de Alack, presentado desde esa *exasperación* de planos que ponen a prueba al lector, mientras la radio como recurso extradiegético lo invade todo con desde su globo de texto para informarnos que: a) hay una situación conflictiva con Nicaragua y b) está nevando, tal como se hace explícito en la última viñeta de la página, donde pasamos a la calle y vemos una pareja de niños jugar con la nieve y a Muñoz y Sampayo pasar por debajo de la ventana de Alack. La *continuidad iterativa* se pone en funcionamiento una vez más, desafiada desde el creciente expresionismo del trazo de Muñoz y el

grotesco de la superposición textual, que mezcla globos de diferentes tipos para reforzar el estado soñoliento del personaje que recién despierta.



Fig. 71. El despertar de Alack, en Nicaragua (1986)

Al salir a la calle, Alack se cruza con sus autores (Fig. 72), quienes al reconocerlo murmuran entre ellos: “Che...aquel tipo... ¿no es?” A la pregunta de Muñoz, Sampayo responde “¿Esse? No...no.” Y así, cada uno sigue su camino, autores por su lado y personaje por otro. Alack marcha al encuentro de su hija, y en su devenir cotidiano volverán a aparecer como reparto muchos de los personajes de las historias anteriores, señalados, una vez, más, con los carteles que ya son marca del estilo de Muñoz, posiblemente como estrategia de presentación para los lectores quienes podrían no estar tan familiarizados con la tira. Lo cierto es que *Nicaragua* puede ser entendida como reafirmación política contra la administración Reagan, y al mismo tiempo como un ajuste de cuentas con la dictadura argentina.



Fig. 72. Los autores y su personaje, en *Nicaragua* (1986)

La cuestión nicaragiense es tratada como el caso de un acto criminal ejercido contra un gobierno y un pueblo entero. Aquí, la lógica del policial toma dimensiones

geopolíticas y hace que el personaje se interrogue acerca de qué significa ser norteamericano y al mismo tiempo negarse a seguir el sentido común impuesto por la *Doctrina Reagan*.



Fig. 73. Los argentinos, en Nicaragua (1986)

En parte, Alack puede conservar su pequeña porción de los Estados Unidos en la nueva familia adquirida. Su hija Cheryl, de madre negra y padre blanco, es tal vez la esperanza de esa *otra* Norteamérica que mezcla lo mejor de los mundos que la componen, como en la tinta negra sobre el papel blanco que construye su propio mundo. Alack se reencuentra con Jorge, aquel joven trabajador del frigorífico en *Ciudad Sombría* (1977), quien ahora tiene un cargo diplomático en la ONU., para encargarle al viejo detective que le ayude a averiguar quién los está vigilando y probablemente planeando la muerte del líder de la delegación nicaragüense. Al mismo tiempo, reaparece Mr. Ferrari, el agente de la CIA presentado en *La vida no es...* (1976), como el rostro del viejo poder imperial que sigue activo y presente, la lógica de la política norteamericana. En el medio, un grupo de agentes de los servicios argentinos que operan por su cuenta bajo “razones antsubversivas”.



Fig. 74. Escena de tortura en Nicaragua (1986)

Ellos secuestrarán y torturarán a Alack, sólo para terminar reducidos por las fuerzas norteamericanas, quienes ya no los reconocen como agentes válidos para su política. Un final patético para un grupo de matones y torturadores, presentados con rasgos *videlianos* y *masserianos*. Una vez más, enfrentados a lo irrepresentable – la experiencia de la tortura (Fig. 74) –, Muñoz optó por una secuencia de surrealismo pesadillesco donde se ponen en juego una serie de íconos – los puñales, la jeringa –, la ironía – *Griteríos Argies*, la mención al pentotal sódico que se les administraba a los secuestrados –, y las imágenes de mujeres, cuerpos blancos y negros, el conflicto con su paternidad y la figura del cuerpo femenino acompañándolo mientras flota en el vacío del dolor.

Todo el relato tendrá su síntesis en la escena final: un show de marionetas donde se despliega, como metarelato, la representación de la historia de la relación entre los Estados Unidos y sus vecinos centroamericanos. Allí, los cowboys, encabezados por Ronald Reagan, aparecen como los villanos que persiguen a Augusto César Sandino y que acusan al público – mayormente nicaragüense – por su mestizaje. Esta vuelta a las imágenes primitivas, a un juego de niños, es la explicitación de lo que los autores sostienen como ejercicio ético desde su obra: la defensa del entretenimiento desde su interior, como forma de relatar(nos) el mundo y su devenir a menudo trágico:

(...) *entretenerse* también quiere decir *sostenerse*. Todos necesitamos entre-tenernos. Podemos leer un libro que plantea cosas terribles, pero es mejor si el libro está bien llevado desde el punto de vista narrativo, donde podés acceder a la historia y refugiarte en ella cuando la cosa es muy insoportable (...) Por eso entre-tenerse es también mantener la cordura en un mundo que hace mucho es un desastre (...) Yo creo que el arte de contar historias salvaguarda de alguna manera al lector – el receptor de estas historias – de la amargura total. (Sampayo, 2011)



Fig. 75. La representación dentro de la representación, en Nicaragua (1986)

Aquí encontramos, entonces, la dimensión ética – una de sus posibilidades – en el sentido de reapropiación del *entretenerse*, no como mera distracción de lo real, sino justamente como intervención sobre esa realidad desde la fruición imaginativa y creativa. El lenguaje de la historieta permite eso en un grado de profundidad

importante, al exhibirse a sí mismo como lo que es, en su experiencia mimética, e invitar a entrar en este juego donde las imágenes retoman su esquematismo gráfico primitivo. Si es cierto que la Modernidad quebró los límites que impedían experimentar con los dibujos y los rasgos humanos en los términos en que la caricatura lo hizo al sublimar la dimensión mágica que las imágenes habían mantenido, no anuló tampoco completamente esa dimensión. La caricatura política gana su potencia justamente por ese rasgo: sigue siendo una operación sobre un ser real, al punto tal de transformar su imagen ante los demás y, por lo tanto, de transformar en algún punto a ese mismo ser (Gombrich, 1938). Umberto Eco había notado lo siguiente:

(...) en el mundo contemporáneo existen sectores en los que se ha ido reconstruyendo sobre bases populares esta universalidad de sentir y de ver (...) Se trata de la identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto y una imagen y una suma de finalidad, ya conciente ya inconsciente, de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (que tiene mucho de la unidad mágica sobre la cual el primitivo basaba la propia operación mitopoyética). (Eco, 2004 [1964], p. 221)

José Muñoz, a su vez, ha hecho explícito esta vuelta a lo primitivo de las imágenes en su contexto posthistórico:

(...) la historieta también son sombras que bailan en la pared. Y lo que sucede es que, a través del dibujo, nosotros fuimos, nuestros antepasados, quiero decir, fueron pasando de la figuración a la abstracción para simbolizar el tráfico de significados que era necesario, edificando un lenguaje a través de las necesidades administrativas, contables, de los humanos del momento, y estas figuras, que fueron la espiga de trigo, la nube, se fueron abstractizando y formaron lo que son hoy las letras. Las letras son símbolos. Las letras fueron figurativas y se volvieron abstractas. Mezclar el temblor humano, el temblor de la mano, con letras y dibujos sobre una hoja de papel, es grotesco. Nosotros estamos en la gruta aún (...) Estamos mezclando. Nos seguimos divirtiendo y bromeamos. (Muñoz, 2009b)

Esta *filosofía práctica del entretenimiento* hace a la lectura de *Alack Sinner* – y por extensión, a lo mejor de la historieta - una acción constructora de sentido, de entrada y salida a mundos cuya dimensión real está constituida por su diálogo constante consigo misma – su *experiencia estética* -. La puesta en cuestión de la

diferencia entre representación y realidad, el señalamiento que el mundo *es* en sí mismo una constante construcción compartida - y a menudo, impuesta, resistida, ganada, perdida y subvertida -, “si toda imagen muestra simplemente la vida invertida, devenida pasiva, basta con darla vuelta para desencadenar el poder activo que ella a tergiversado.” (Rancière, 2010 [2008], p. 89).

La catarsis de la angustia nos expone un ejercicio colectivo de la memoria, que resignificado en su contexto posthistórico, nos incluye en una red de sentidos que al mirar para atrás giran sobre sí mismos y nos encuentra asombrados descubriendo bueyes pintados sobre la pared de nuestra caverna. No se trata de salir de ella – ya no hay un *afuera* -, sino de transformarla en ese espacio donde sostenernos, sabiendo que aún cuando vivamos entre penumbras, habrá imágenes para iluminarnos, cada tanto, el camino a seguir como lo hicieron otros antes de nosotros, dejando sus huellas en las paredes del tiempo. El espectáculo continúa, sólo queda declarar a este capítulo cerrado, y finalmente poder voltear la página esperando a descubrir el próximo dibujo.



Fig. 76. *Sólo fue un espectáculo de marionetas.*

BIBLIOGRAFÍA

TEÓRICA GENERAL

- **BENJAMIN**, Walter, 2009 (1936). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y Política*, Traducción y compilación a cargo de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires.
- **BURUCÚA**, José Emilio (comp.), 1992. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- **CHARTIER**, Roger, 2005 (1989). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa Editorial, Barcelona. Traducción de Claudia Ferrari.
- **DANTO**, Arthur C., 2009 (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires. Traducción de Elena Neerman.
- **DEBORD**, Guy, 2008 (1967). *La Sociedad del Espectáculo*, Editorial Último Recurso, Rosario, Santa Fe. Traducción del Colectivo Editorial Último Recurso.
- **DELEUZE**, Gilles
2006. *Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Editorial Cactus, Buenos Aires. Traducción de Equipo Editorial Cactus.
y **GUATTARI**, Félix, 2006 (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valencia. Traducción de Umbelina Larraceta y José Pérez Vázquez.

y **GUATTARI**, Félix, 2010 (1972). *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Paidós, 2010, Barcelona. Traducción de Francisco Monge.

- **FOUCAULT**, Michel

1984 (1967). “De los espacios otros”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967; publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Versión digital:

http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

2002 (1976). “Esto no es una pipa”, en *Esto no es una pipa y otros textos*, Editorial Nacional, Madrid. Traducción de Francisco Monge.

- **GOMBRICH**, Ernst

1938 “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, pp. 319-42. Versión digital:

<http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>

(1996) “The Big Picture”: David Carrier talks with Ernst Gombrich, *Art Forum*, Vol. 34 (6), pp.66-9, 106, 109. Versión digital:

<http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc74.pdf>

2007 (1972). “La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en Gombrich, Ernst, Hochberg, Julian & Black, Max, *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona. Traducción de Rafael Grasa.

2010 (1960). “El experimento de la caricatura”, en *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, China. Traducción de Gabriel Ferrater.

- **GRAMSCI**, Antonio, 2009 (1950). *Literatura y Vida Nacional*, Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires. Traducción de Guillermo David.
- **RANCIÈRE**, Jacques, 2010 (2008). “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010. Traducción de Ariel Dillon.
- **VASARI**, Giorgio, 1912-1915 (1568). *Lives of the Artists*, versión digital: <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html>, adaptado según la traducción original inglesa a cargo de Gaston C. De Vere.
- **WILLIAMS**, Raymond, 2009 (1977). *Marxismo y Literatura*, Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires. Traducción de Guillermo David.

TEÓRICA ESPECÍFICA

- **BAETENS**, Jan

2000. “The Burden of coherence”, en *Image [&] Narrative Issue 1, Cognitive Narratology*, noviembre de 2000. Versión digital:

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/janbaetens.htm>

2003. “Comic strips and constrained writing”, *Image [&] Narrative Issue 7. History and Theory of the Graphic Novel*, octubre de 2003. Versión digital:

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_constrained.htm

- **BENSON**, John, **KASAKOVE**, David y **SPIEGELMAN**, Art. 2007 (1975). “An examination of *Master Race*”, *Squa Tront* Nro 6 (fanzine), USA. Traducción por Entrecomics. Versión digital en castellano: <http://www.entrecomics.com/?p=9278>

- **BERONE, Lucas Rafael**

1999. “Para una lectura de *El Eternauta*. Borrador de un ensayo.” Trabajo presentado en el "X Congreso de Literatura Argentina" (U.N.S., Bahía Blanca), noviembre de 1999. Versión digital: <http://www.picasosos.ahiros.com.ar/eter.htm>

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, nº 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

2006a. “La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos”, Ponencia presentada en las VII Jornadas “Teatro-Cine-Narrativa: abordajes transdisciplinarios”, Bs. As., octubre de 2006. Versión digital: <http://www.docstoc.com/docs/48170283/La-historieta-como-estructura-híbrida-de-significación-Principios>

2006b. “Oscar Masotta y la ‘literatura dibujada’”. Reflexiones sobre la disolución de un objeto”, Versión digital disponible en: Estudio y crítica de la Historieta Argentina, <http://www.descartes.org.ar/masotta-berone.htm>

2007a. “De la historieta en la literatura popular: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones”, Ponencia presentada en las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las ciencias sociales y humanas en Córdoba”, Universidad Nacional de Córdoba, mayo de 2007. Versión digital: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/delahistorietaenlaliteraturapopular.pdf>.

2007b. “La semiótica en cuestión, o sobre cómo leer al Pato Donald”. Ponencia presentada al VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica (7 al 10 de noviembre de 2007- Centro Cultural Bernardino Rivadavia. Rosario, Argentina). Versión digital:

<http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/09/lasemioticaencuestion-comoleeralpatodonald.pdf>

2008a. “La memoria y la ficción en el mercado. Notas sobre *Mort Cinder*, de Oesterheld y Breccia”, Revista *Árbol de Jítara* Nro. 1, abril de 2008, Córdoba.

Versión digital: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/03/eldiscursosobrelahistorietaponencia-berone.pdf>

2008b. “El discurso sobre la historieta en Argentina. Intertextualidad, conciencia y mercado”, Estudio y crítica de la Historieta Argentina, <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/03/eldiscursosobrelahistorietaponencia-berone.pdf>.

2009. “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)”, Diálogos de la Comunicación Nro. 78, Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), Julio - Diciembre de 2009. Versión digital: www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/articulos/78BeroneLucas.pdf

- **BROCCOLI**, Alberto y **TRILLO**, Carlos

1971a. *El humor gráfico*, La Historia Popular. Vida y milagros de nuestro pueblo Nro. 69, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

1971b. *Las Historietas*, La Historia Popular. Vida y milagros de nuestro pueblo Nro. 77, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

- **CARRIER**, David, 2000. *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- **DE MOYA**, Álvaro, 1977 (1970). *Shazam!*, Editora Perspectiva, San Pablo.

- **DORFMAN**, Ariel y **MATTELART**, Armand., 2002 (1971). *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.
- **ECO**, Umberto, 2004 (1964) *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen, Buenos Aires. Traducción de Andrés Boglar.
- **EISNER**, Will

2001 (1985). *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, USA.

2003 (1996). *La narración gráfica*, Norma Editorial, Barcelona. Traducción de Enrique S. Abulí.
- **GASCA**, Luis y **GUBERN**, Roman, 2001. *El discurso del comic*, Cátedra, Madrid.
- **GLUSBERG**, Jorge, 1978. “Las historietas y el Arte Latinoamericano”, en *Retórica del Arte Latinoamericano*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- **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 Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.

2007 (1999). *The system of comics*, University Press of Mississippi, Mississippi. Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen.

- **HARVEY**, Robert C., 1996. *The art of the comic book. An aesthetic history*, University Press of Mississippi, Mississippi.
- **HUYSEN**, Andreas, 2000. "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno", en *New German Critique*, No. 81, Dialectic of Enlightenment. (Otoño de 2000), New German Critique, Department of German Studies, Cornell University, New York.
- **KARASIK**, Paul y **NEWGARDEN**, Mark, 1988. "How to read Nancy", en **WALKER**, Brian, *The Best of Ernie Bushmiller's Nancy*, Comicana Books, Wilton, Connecticut.
- **LEFÉVRE**, Pascal
 - 2000a. "The importance of being published", en **CHRISTIANSEN**, Hans-Christian y **MAGNUSSEN**, Anne (editores), *Comics and Culture*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.
 - 2000b. "Narration in comics", *Image [&] Narrative Issue 1, Cognitive Narratology*, agosto de 2000. Versión digital: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascaldefevre.htm>
- **LIPSZYC**, Enrique, 1958. *La historieta Mundial*, Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires.
- **MASOTTA**, Oscar
 - y **LIPSZYC**, 1968. *La Historieta Mundial*, Catálogo de la I Bienal Mundial de la Historieta, Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires.
 - 1982 (1970) *La Historieta en el Mundo Moderno*, Editorial Paidós, Barcelona.

2010 (1966). “El “esquematismo” contemporáneo y la historieta”, en *Conciencia y Estructura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

2010 (1967). “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en *Conciencia y Estructura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

- **MC CLOUD**, Scott, 1993. *Understanding Comics. The Invisible Art*, HarperPerennial, New York.
- **MCLAUGHLIN**, Jeff, 2007. *Comics as philosophy*, University Press of Mississippi, Mississippi.
- **MORA BORDEL**, Javier, 2003. “A través de la palabra: de Kirk a Sinner (tradición y renovación a la hora de escribir tebeos)”, *Tebeósfera*. Versión digital: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Guionistas/DeKirk/aSinner.htm>
<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Guionistas/DeKirk/aSinner2.htm>
- **ORVELL**, Miles, 1992. “Writing Posthistorically: Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon”, *American Literary History*, Vol. 4, No. 1 (Primavera de 1992), Oxford University Press, Oxford, UK.
- **REGGIANI**, Federico

2006. “Alack Sinner: un detective degenerado”, *Comiqueando Extra* (Dic. 2006-Feb. 2007), Domus, Buenos Aires. Versión digital:

<http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/05/alacksinnercomiqueando.pdf>

2007. “El espesor y el signo”: Historietas y enunciación”, Ponencia presentada en las V JORNADAS DE ENCUENTRO INTERDISCIPLINARIO “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Investigaciones “María Saleme de

Burnichón”, 10 y 11 de mayo de 2007. Versión digital:
<http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/02/ponencia-cordoba-2007.pdf>

2008. “De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001”, Presentado en el III Foro de Investigación e Intervención Social Córdoba, 24 y 25 de noviembre de 2008. Escuela de Ciencias de la Información - Universidad Nacional de Córdoba. Versión digital:
http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/12/reggiani_de-la-revista-al-libro.pdf

2009a. “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)”, *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata. Versión digital:
http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/03/reggianifederico_congresoespanola.pdf

2009b. “Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación”, *Diálogos de la Comunicación* Nro. 78, *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS)*, Julio - Diciembre de 2009. Versión digital:
<http://www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/articulos/78ReggianiFederico.pdf>

2011a. “Del texto a la imagen: lugares de la verdad en la historieta”, *Revista Avances* Nro. 16 (2010-2011), Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Versión digital:
http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2011/05/reggiani_del-texto-a-la-imagen.pdf

& **TURNES**, Pablo, 2011b. “El último sueño de Gardel. Mito, Identidad y Modernidad en la Obra de José Muñoz y Carlos Sampayo”, presentado en las 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, Escola de Comunicações e Artes ECA/USP, São Paulo, 23 al 26 de agosto de 2011.

- **RIVERA**, Jorge

1981. “Las literaturas marginales”, *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina* Nro. 109, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

1985. “Para una cronología de la historieta”, en FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B. y ROMANO, *Medios de comunicación y cultura popular*, Eduardo, Editorial Legasa, Buenos Aires.

1992. *Panorama de la Historieta*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires.

1997. “El Paraíso intertextual”, en VOLTA, Luigi (compilador), *La Aventura Infinita*, Ediciones Corregidos, Buenos Aires.

- **ROMANO**, Eduardo, 1972. “Examen de la historieta”, en RIVERA, Jorge B., en *Capítulo. Historia de la Literatura Universal* Nro. 14, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- **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.
- **SHANNON**, Lyle, 1954. “The opinions of Little Orphan Annie and her friends”, en *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 18, No. 2 (Verano de 1954), Oxford University Press, Oxford, UK.

- **SPIEGELMAN**, Art, 2002. “Ballbreaker. Bernard Krigstein's life between the panels”, *The New Yorker*, 22 de Julio de 2002, New York. Versión digital: http://www.newyorker.com/archive/2002/07/22/020722crbo_books

- **STEIMBERG**, Oscar

1977. *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un arte menor*, Nueva Visión, Buenos Aires.

2000. “La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa”, en JITRIK, Noé (editor), *Historia de la literatura argentina*, vol. 11: “La narración gana la partida”, dirigido por DRUCAROFF, Elsa, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

2001. “Sobre el análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2009. Entrevista realizada por Lucas Berone y Federico Reggiani. Versión digital íntegra: http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/05/entrevistaaoscarsteimberg_versionfinal.pdf

- **TURNES**, Pablo

2009. “La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real”. Publicado en *Diálogos de la Comunicación* Nro. 78, revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social afiliada a la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura. Julio-Diciembre de 2009.

2010. “El mundo según el *gap*. Una aproximación estética a la historieta”. Presentado en el I Congreso Internacional de Historieta Viñetas Serias, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 23 al 25 de setiembre de 2010.

2011a. “Alack Sinner o la subversión de lo literario. Una aproximación estético-política a la historieta”. *Avances* Nro. 16 (2010-2011), revista semestral del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

- **VÁZQUEZ, Laura**

2009. “En el comienzo hay un muerto...”: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”, *Diálogos de la Comunicación* Nro. 78, Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), Julio - Diciembre de 2009. Versión digital: <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/articulos/pdf/78VazquezLaura.pdf>

2010. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Paidós, Buenos Aires.

- **ZAROWSKY, Mariano**, 2010. “De la desmitificación de la historieta a la historia del mito: una genealogía de *Para leer al Pato Donald*”, Presentando en el Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 23 al 25 de septiembre de 2010. Versión digital: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historieta,PoliticayPeronismo/zarowsky.pdf>

- **ZORBAUGH, Harvey** (ed.), 1944. *Journal of Educational Sociology*, Vol. 18, No. 4, *The Comics as an Educational Medium* (Diciembre, 1944), American Sociological Association, Washington D.C.

FUENTES

- **CREPAX, Guido**, 1975. *Valentina*, imagen obtenida en <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/3888/valentina-by-guido-crepax-exhibition-at-triennale-milan.html>

- **McCAY**, Winsor., 1905. *Little Sammy Sneeze*, imagen obtenida en <http://rocbo.lautre.net/illus/mccay/sammy.htm>

- **MUÑOZ**, José y **SAMPAYO**, Carlos

1981. *Sophie*, Colección Tumi Extra, Madrid.

1984. *Sudor Sudaca* – “Solos Para Siempre” - *Fierro* Vol. 1 N°2, octubre de 1984, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

2003. *Alack Sinner* Vol. 1, *Memorias de un detective privado*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

2004. *Alack Sinner* Vol. 2, *Recuerdos de un detective privado*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

2004. *Alack Sinner* Vol. 3, *Viet Blues*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

2004. *Alack Sinner* Vol. 4, *Encuentros y reencuentros*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

2005. *Alack Sinner* Vol. 5, *Nicaragua*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

- **PRATT**, Hugo, 1969. *La Balada del Mar Salado*, imagen obtenida de <http://www.surferrosa.es/2008/04/14/la-balada-del-mar-del-salado-de-corto-maltes-por-hugo-pratt/>

- **SOLANO LÓPEZ**, Francisco. 1998 (1980). *Evaristo*, Editorial Colihue, Buenos Aires.

ENTREVISTAS:

MUÑOZ, José

2009a. Entrevista realizada por Lucas Nine, *Revista Sacapuntas* Nro. 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>

2009b. Entrevista con público realizada por Christian Gasser y Max en Avantcomics 2009, 10 de octubre de 2009, La Casa Encendida, Madrid. Versión digital: <http://www.entrecomics.com/?p=37364>

y **SAMPAYO, Carlos**, 1977. Entrevista realizada en *Totem* Nro. 3, Editorial New Comic S.A., Madrid.

y **SAMPAYO, Carlos**, 1984. Entrevista en *Fierro* Nro. 1, septiembre de 1984, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

SAMPAYO, Carlos

2010. Entrevista realizada por Martín Pérez para el suplemento *Radar*, de *Página 12*, 5 de diciembre de 2010, Buenos Aires. Versión digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/index-2010-12-05.html>

2011. Entrevista realizada por el autor, el 16 de abril de 2011. Ver anexo.