

Cuaderno 74

Año 20
Número 74
Septiembre
2019

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación

Laura Vazquez: Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** La “Beya” durmiente: entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino* y *Mangucho* y *Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini** y **Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez** y **Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Aníbal Villordo:** La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eseverri:** Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GINO GERMANI
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



**Cuadernos del Centro de Estudios en
Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno nº 74

Laura Vázquez. (D&C, UP, Argentina)
**Instituto de Investigaciones Gino Germani de la
Facultad de Ciencias Sociales, UBA.**

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá, Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de
Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás, Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo, Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás,
Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo, Brasil.
Allan Castelnuevo. Market Research Society, Reino
Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa,
Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo, Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica
Federico Santa María, Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del
Plata, Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoame-
ricana, Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio, Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de
Artes, Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa
Catarina, Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile,
Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe,
República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse
Lautrec, Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnoló-
gico Espíritu Santo, Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade
Estadual Paulista, Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo, Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análi-
se de Pesquisa e Inovação Tecnológica, Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC,
Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey,
México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo, Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo, Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás,
Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo, Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo,
Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín,
Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo, Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo, Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT, Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo, Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat, Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La
Cañada, Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. Prodiseno Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 300

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Septiembre 2019.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 74

Año 20
Número 74
Septiembre
2019

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación

Laura Vazquez: Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** La “Beya” durmiente: entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino* y *Mangucho* y *Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini** y **Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez** y **Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Aníbal Villordo:** La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eseverri:** Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GINO GERMANI
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Septiembre 2019.

Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación

Prólogo

Laura Vazquez.....pp. 11-15

La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín*

Mara Burkart.....pp. 17-32

La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia

Laura Caraballo.....pp. 33-42

La “Beya” durmiente: entre reescritura y transposición

Alice Favaro.....pp. 43-56

La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca en Patoruzito* (1945-1950)

Amadeo Gandolfo.....pp. 57-70

Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta*

Sebastian Gago.....pp. 71-84

La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers

Jozefh Queiroz.....pp. 85-94

Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini

Marilda Lopes Pinheiro Queluz.....pp. 95-107

Anime y consumo en Argentina en las páginas de <i>Clarín, La Nación</i> y <i>Página 12</i> (1997-2001) Analia Lorena Meo.....	pp. 109-122
Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos Ana Pedrazzini y Nora Scheuer.....	pp. 123-141
O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais Paulo Ramos.....	pp. 143-152
O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor Roberto Elísio dos Santos.....	pp. 153-167
<i>Jago</i> de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare Facundo Saxe.....	pp. 169-179
<i>Breccia Negro</i>: el testimonio de un autor Pablo Turnes.....	pp. 181-190
Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea Laura Vazquez y Pablo Turnes.....	pp. 191-198
La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes Aníbal Villordo.....	pp. 199-211
Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento Máximo Eseverri.....	pp. 213-228
Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.....	pp. 229-253
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 254

Resumen: El volumen busca indagar en la historieta como medio de comunicación, lenguaje y soporte de narrativas contemporáneas con la intención de correrle el velo a cierta comodidad crítica enfocada ya sea en una supuesta especificidad del lenguaje (posición legitimista) o en su origen bastardo y literario (posición elitista). Lejos de juicios totalizantes nos interesa pensar en la imagen secuencial y gráfica en relación y mixtura con las artes, la composición plástica de las nuevas escrituras, la transformación de los espacios de circulación, las formas de reconocimiento del género, los cambiantes modos de re-contar y reinventar aquello que, aparentemente, ya estaba dicho o enunciado. Finalmente, en la heterogeneidad de intereses y en la complejidad de las pesquisas e indagaciones de los autores y autoras que participan de esta compilación reside la clave de lectura y el juicio crítico de sus enriquecedores aportes.

Palabras claves: Historieta - lenguaje - comunicación - historia - artes.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 15]

(*) Doctorado y Postdoctorado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Es investigadora Adjunta del CONICET. En la Carrera de Comunicación de la UBA ha dictado varios seminarios optativos dedicados a la historia y estudio de las artes secuenciales y coordina junto al profesor Oscar Steimberg dirige el Área de Narrativas Dibujadas. Se desempeña como Profesora Asociada en la cátedra Historia de los Medios de Comunicación Nacional y Latinoamericana, en la UNM. Asimismo, es profesora de postgrado en la carrera de Crítica y difusión de las Artes, UNA en donde dicta el Seminario de tesis y el taller de Formatos Mediáticos. Forma parte del Cuerpo Académico del Doctorado en Diseño. Dirige la Línea de Investigación Artes Dibujadas .

Me gustaría comenzar este prólogo con una premisa argumentativa que ponga a prueba el carácter labil y acaso antojadizo de este tipo de presentaciones. Los prólogos escritos y por venir se asemejan en la imposible tarea de constreñir el sentido de aquello que está destinado a la dispersión y a la fuga de propósitos e iniciativas. ¿O acaso hay algo menos asible que esa primera intuición de un investigador o crítico sobre su propio texto? Claro, podría sostenerse que todo dossier o compilación de ensayos (académicos o los de cualquier tipo) responde a un eje primero y ordenador del relato. En este caso, el volumen se

originó en la convocatoria para la publicación, con todos los usos y costumbres conocidos y que no hace falta revalidar aquí: normas de edición, evaluación de pares, selección de textos, temas y objetos sugeridos previamente, ejes o zonas de trabajo y desde luego, búsqueda de cohesión y coherencia interna una vez recibidos y ponderados los artículos destinados para su edición.

Ahora bien, la pregunta sigue siendo cómo dar fusión y amalgamar intereses y recorridos disímiles o, en otros términos, cómo cerrar bajo un paraguas vertebrador lo que se resiste a ser capturado por el ojo avizor de un vulgar prologuista. Entiendo que la indagación es un proceder constructivo y positivo cuando no está destinada a corroborar la verdad de un sistema de ideas o aquello que llamamos, con cierta indecencia, “corriente de pensamiento”. Partiendo de esta problemática, y en tanto escribo es que experimento el placer de redactar un prólogo lúdico y que con seguridad fracasará en el intento de reponer el sentido plural y heterógeno de un lenguaje acaso, polisémico.

Porque si las literaturas dibujadas (sigo abrazando esa definición bastarda y ostensiblemente, equívoca) nos han enseñado una y otra vez que el lenguaje historietístico es impotente (en tanto deseo permanente de autosatisfacción incumplida) ¿cómo podríamos los investigadores sellar el sentido de su propio y diaspórico devenir? Si la mostración de lo real es imposible (siguiendo las conocidas premisas derridianas) y la historieta desnuda sin rodeos ese artificio, me pregunto: ¿seguimos siendo lectores los lectores de la secuencia dibujada? ¿O estamos bajo una suerte de influjo fantástico o acto fantasmagórico?

Retomando las lecturas de Oscar Masotta y Oscar Steimberg, sabemos ya que la historieta es un “medio transparente” destinado al deslinde continuo de sus propios límites y contornos de ensamblaje. No hay diseño de página, esquema de narrativa secuencial o modo dominante de mostrar y parecer que no sea puesto en cuestionamiento cada vez que los artistas fuerzan el lenguaje y contorsionan su matriz industrial y esquemática hasta romperla en pedazos. Parece ser, entonces, que la única salida está en la aceptación de la contradicción de un medio pueril y maravilloso, condenado a la muerte y a la eternidad: un comic, una historieta, una secuencia gráfica en movimiento e inevitable suspensión.

Siguiendo esta idea, la prioridad del volumen ha sido por sobre todas las cosas: el dar la palabra. Se trata de una antología que no garantiza respuestas y aunque está atravesada por esquemas perceptuales y edificios teoréticos intenta privilegiar el gusto por el tono antes que por sobre el discurso. Numerosas líneas críticas e investigaciones apuntan a *darle forma* a aquello que se resiste no sólo a ser legitimado por los discursos hegemónicos del arte y de la literatura, sino que aglutinan en compilaciones temáticas o genéricas un lenguaje destinado a escurrirse entre los dedos. Un breve repaso por la historia de las corrientes de la historieta nos llevan casi a un punto ciego o callejón sin salida: ha sido necesario volver a decirlo todo de nuevo cada vez que el medio superó sus propias constricciones y obligó a críticos y a analistas a repensar sus definiciones y conceptos.

Porque la historieta, acordemos una vez más, es eso: pura inestabilidad y murmullo de un decir estético y narrativo que no quiere ser apresado por modelos o modas más o menos pasajeras. Entiendo que los textos que componen este entramado de significados, esta suerte de *antología antojadiza* que reúne miradas y aproximaciones complejas, ricas y diversas tienen como punto de partida ese interés común: la necesidad de brindar corpus, objetos y problemas para poner a prueba el sentido de sus proposiciones múltiples y abarcativas.

Planteadas esta posición crítica, el volumen propone secciones y núcleos afines que de ningún modo suponen compartimentos estancos. La elección responde a zonas comunes de abordaje (el humor gráfico, la historieta, la animación) y cortes geográficos (Argentina, Brasil) alrededor de problemas teóricos y periodizaciones históricas transversales y en continua referencia. En este sentido, las divisiones no podrían ser más que caprichosas y obedecen a un principio de desorden deliberado. El lector podrá con facilidad establecer esos cruces y puentes, reorganizar las secciones y volver dar la baraja según sus propias inquietudes y búsquedas analíticas.

Las palabras escenas y cartografías presentes en el título de esta compilación sobre narrativas de la imagen buscan reponer, en cierta medida, postulados teóricos de ya clásica circulación en donde el mapa no está definido por el territorio y la navegación por los textos propone una suerte de horizonte de partida en desplazamiento. Se trata, en definitiva, de desestabilizar la percepción de lo que significa y representa el arte para configurar un tejido de la experiencia sensible y un registro de lo político antes que de lo estético, entendiendo que una dimensión no puede dejar de pensarse sin la otra.

En la primera sección el artículo de Mara Burkart *La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en Clarín*, se concentra en el análisis de la obra del reconocido dibujante tomando como periodización los meses en los que se desarrolló el conflicto por las Islas Malvinas. La circulación de sus caricaturas en uno de los medios más poderosos del país le permite a la autora problematizar críticamente acerca de los modos en los que el espacio público fue clausurado así como las grietas y fracturas que esa restricción habilitó. Por su parte, el trabajo de **Laura Caravallo** *La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia* indaga en el arte de la transposición de Alberto Breccia para reflexionar sobre el pasaje literatura-historieta con el objetivo de discutir algunas premisas en torno al concepto de género. En su artículo, y más allá de la representación figurativa, la plasticidad del trazo brecciano le permite explorar de manera densa mecanismos retóricos y figuras ya reconocidas como la parodia, el grotesco o la sátira. En una línea similar de abordaje, el texto de **Alice Favaro** *La "Beya" durmiente: entre reescritura y transposición* aborda la transposición en historieta de una novela breve haciendo hincapié en el trabajo político y estético de los autores. Se trata de una novela gráfica en donde la problemática de la violencia de género, las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad, aparecen como núcleos complejos de abordaje crítico.

Asimismo, el ensayo de **Amadeo Gandolfo** *La historia interminable: Langostino y Mangucho y Meneca en Patoruzito (1945-1950)*, repasa la historia de la revista ya célebre *Patoruzito*, deteniéndose especialmente en la obra de la dupla de Eduardo Ferro y Roberto Battaglia. El análisis del trazo estético, el modo de contar y la tensión entre esquematismo y experimentación de la serie analizada arroja luz sobre problemas y definiciones del género en su sentido más clásico. En continuidad, el artículo de **Sebastian Gago** *Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas Nippur de Lagash y El Eternauta* también aborda el género de aventuras pero desde series con circuitos de circulación y consumo disímiles entre sí. La reposición del contexto, los mecanismos de consagración y legitimación de obras y autores, los complejos entramados de construcción editorial, la maleabilidad muchas veces caprichosa del gusto y de la crítica, son algunos de los problemas de abordaje del investigador.

Por otra parte, el ensayo de **Jozefh Queiroz** titulado *La crónica-historieta en Macanudo, de Limiers* aborda la tira gráfica del reconocido dibujante centrándose especialmente en los rasgos de su humor *nonsense* y en las redes intertextuales entre la crónica diaria y la historieta para reponer sus tramas de sentido, relaciones y múltiples conexiones. Asimismo, el trabajo de **Marilda Lopes Pinheiro Queluz** *Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini* tiene por objetivo analizar en profundidad las tapas del diario *Don Quixote* enfatizando los recursos metalingüísticos creados en torno a la idea de construcción del logotipo y el establecimiento de una narrativa secuenciada para la identidad visual del periódico.

En otro orden, el trabajo *Anime y consumo en Argentina en las páginas de Clarín, La Nación y Página 12 (1997-2001)* de **Analia Lorena Meo** se trata de una primera aproximación al consumo de este medio y lenguaje en el país tomando como referencia y punto de partida un muestreo interpretativo y cualitativo de notas críticas y periodísticas publicadas en distintos medios de alcance nacional. En continuidad, el artículo de las investigadoras **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer** titulado *Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos* analiza a partir de un corpus de viñetas las diversas formas y grados en que los modos verbal y visual se relacionan en el humor gráfico multimodal, focalizando en las funciones que ambos asumen para construir la situación referida y la situación ficticia así como en los recursos verbales, visuales y mixtos utilizados. Se trata de un artículo que problematiza de manera rigurosa el humor gráfico multimodal y sus múltiples características. El abordaje de **Paulo Ramos**, *O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais* investiga un corpus de historietas creadas para el soporte digital con la meta de reflexionar sobre los nuevos usos, formatos y modos de circulación de las mismas. Centrado en la serie *Um Sábado Qualquer*, de Carlos Ruas, el autor brinda herramientas para pensar un tema de escasa discusión en el campo. Por su parte, **Roberto Elísio dos Santos**, realiza un cuidado análisis histórico por la obra de dibujantes brasileños desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad a través del humor gráfico en su texto *O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor*. Con un interés disímil, **Facundo Saxe**, en su *investigación Jago de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare* repara con maestría en la novela gráfica de Ralf König desde una perspectiva queer para dar cuenta de qué manera el autor resignifica desde un posicionamiento subversivo el propio cómic queer.

En *Breccia Negra: el testimonio de un autor*, **Pablo Turnes** se detiene en el análisis del volumen *Breccia Negra*, para desarrollar de manera exhaustiva la experimentación gráfico-narrativa y el contenido político de las historietas del ya célebre dibujante. **Laura Vazquez y Pablo Turnes**, en *Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea* reflexionan de manera comparativa sobre dos historietas con la meta de reconstruir los sentidos de la memoria, los modos de lectura y las complejidades del lenguaje a partir de casos atípicos y contrastivos.

El ensayo *La imagen intolerable. Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes* de **Aníbal Villordo** aborda de manera original la temática de la intensidad estética y de la violencia en el cómic de superhéroes a partir de casos delimitados y en *Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil, un primerísimo primer acercamiento*, **Máximo Eseverri** realiza un análisis pomenorizado de la trayectoria de Víctor Iturralde entendiendo que

su labor es crucial en el campo de las llamadas literaturas de la imagen y de la animación en la Argentina.

Y por último, también agradecer al área de Narrativas Dibujadas de la Carrera de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y al grupo de Narrativas Gráficas y Animadas con funcionamiento en el **Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA**. Este cuaderno es también fruto del trabajo realizado en esos espacios de colaboración, intercambio y crecimiento sostenido.

Sin más para agregar e invitando al goce de la lectura, sólo resta agradecer a los autores la generosa participación y la riqueza de sus textos, ahora sí, a disposición de todos nosotros.

Abstract: The volume looks forward to investigate comics as a means of communication, language and support of contemporary narratives with the intention of unveiling a certain critical comfort focused either on a supposed language specificity (legitivist position) or its bastard and literary origin (elitist position). Far from totalizing judgments we are interested in thinking about sequential and graphic images in relation and mixture with the arts, the new writings plastic composition, the transformation of the spaces of circulation, the forms of recognition of the genre, the changing ways to re-tell and reinvent that which was apparently already said or enunciated. Finally, in the heterogeneity of interests and in the complexity of the researches and inquiries of the authors who participate in this compilation, lies the key of reading and the critical judgment of their enriching contributions.

Key words: comic - language - communication - history - arts.

Resumo: O volume busca investigar a história como um meio de comunicação, linguagem e suporte de narrativas contemporâneas com a intenção de velar o véu a um certo conforto crítico focalizado ou numa suposta especificidade da linguagem (posição legitimista) ou na sua origem bastarda e literária (posição elitista). Longe de juízos totalizantes, interessa-nos pensar a imagem seqüencial e gráfica em relação e mistura às artes, a composição plástica dos novos escritos, a transformação dos espaços de circulação, as formas de reconhecimento do gênero, os modos mutáveis de contar e reinventar o que, aparentemente, já foi dito ou enunciado. Finalmente, na heterogeneidade de interesses e na complexidade das pesquisas e indagações dos autores que participam dessa compilação, encontra-se a chave para a leitura e o julgamento crítico de suas contribuições enriquecedoras.

Palavras chave: Quadrinho - linguagem - comunicação - história - artes.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín*

Mara Burkart *

Resumen: Este trabajo propone analizar las caricaturas producidas por Hermenegildo Sábat, dibujante del diario *Clarín*, durante el conflicto por las Islas Malvinas desatado por la dictadura militar argentina en abril de 1982 y que concluyó dos meses después con una estrepitosa derrota militar. Concebida en su sentido moderno, la caricatura es un instrumento visual poderoso y eficaz a la hora de continuar los conflictos políticos por medios simbólicos. Entonces: ¿Qué sucedió con la caricatura en uno de los principales diarios nacionales durante la Guerra de Malvinas? ¿Se convirtió en un arma más al servicio de la causa nacionalista o posibilitó nuevas y críticas interpretaciones del conflicto? Nuestra hipótesis es que las caricaturas de Sábat dan cuenta de la clausura del espacio público entre el momento de la llamada “recuperación” y la guerra propiamente dicha, y se sugiere que pudieron habilitar un resquicio crítico.

Palabras clave: Guerra de Malvinas - caricatura - Hermenegildo Sábat.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 31-32]

(*) Socióloga, Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el IDAES-UNSAM, Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Investigadora asistente del CONICET con sede en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe y coordinadora del Grupo de Estudios Cultura, Medios y Sociedad en América Latina (GECUMESAL).

La Guerra de Malvinas es indisoluble de la dictadura militar que gobernó la Argentina desde el golpe de Estado de marzo de 1976 a diciembre de 1983. A fines de 1981, las fuerzas armadas designaron como nuevo presidente de facto al general Leopoldo Fortunato Galtieri, representante del ala militar menos propensa a una apertura democrática. Galtieri llegaba al poder después de un golpe palaciego que destituyó a Roberto Viola, exponente del sector aperturista. La crisis política del autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional” se había hecho pública a lo largo de 1981, mientras la sociedad civil había comenzado a alzar su voz contra el régimen y a reorganizarse de forma más sistemática que en los años anteriores. En 1982, el clima de creciente descontento social fue en aumento y su momento más álgido fue la movilización a Plaza de Mayo del 30 de marzo convocada por la CGT-Brasil. La respuesta del gobierno militar fue una dura represión que se cobró centenares de heridos y miles de presos. Era la primera gran movilización contra la dictadura y todos los diarios

informaron sobre lo sucedido. En ese contexto, Galtieri sorprendió a la sociedad argentina con el anuncio de la “recuperación”¹ militar de la soberanía sobre las Islas Malvinas. Se trataba de nuevo intento de inyectarle iniciativa al “Proceso”.

La Guerra de Malvinas quedó registrada en diversos soportes visuales gracias a los medios de comunicación de masas. Imágenes de televisión, fotografías, publicidades, caricaturas, chistes gráficos e historietas conforman un corpus visual variado y rico sobre los acontecimientos de aquellos meses y sus protagonistas. A partir de un paradigma que concibe a la cultura como un espacio privilegiado de producción de visiones del mundo, las cuales entran en disputa para definir el orden y sus expresiones legítimas, este trabajo se propone analizar las caricaturas que aluden a la disputa por Malvinas realizadas al calor de los acontecimientos por Hermenegildo Sábat para el diario *Clarín*.

Entendida en su sentido moderno, la caricatura es la distorsión cómica de una persona. Es el arte de exagerar (caricare: “cargar”) a los fines de rebajar, desenmascarar y de restarle títulos de autoridad a quien se eligió como blanco. En su uso político, ese arte se dirige a satirizar especialmente a la clase dirigente. Para Ernst Gombrich ([1940] 2001, p. 6), la caricatura tiene poderes mágicos y subversivos asociados a su función pedagógica en tanto enseña “a verlo de manera novedosa, a verlo como una criatura ridícula. [...] Contra este hechizo hasta el más poderoso queda impotente”.

Para que la caricatura sea eficaz, el dibujante debe ser capaz de involucrar al espectador y convertirlo en cómplice en contra de un enemigo al que se torna cómico al exponerlo y volverlo inferior y despreciable. Además de atacar, la caricatura cohesiona y tranquiliza a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar a partir del uso de metáforas visuales. (Gombrich, 2003)

Estas características de la caricatura la convierten en un instrumento visual poderoso y eficaz a la hora de continuar los conflictos por medios simbólicos, en especial, en contextos de guerra y de dictadura. ¿Qué sucedió con la caricatura durante la Guerra de Malvinas? ¿Se convirtió en un arma al servicio de la causa nacionalista? ¿Posibilitó nuevas y críticas interpretaciones del conflicto? ¿A quiénes “embrujo” Sábat? Nuestra hipótesis es que las caricaturas de Sábat dan cuenta de la clausura del espacio público entre el momento de la llamada “recuperación” y la guerra propiamente dicha, y se sugiere que sus caricaturas pudieron habilitar un resquicio crítico.

A los fines de responder a los interrogantes planteados, dividimos el artículo en cuatro secciones: la primera, presenta brevemente a Sábat y al diario *Clarín* en relación a la dictadura militar; en las siguientes se presenta el análisis de las caricaturas siguiendo un orden cronológico. De este modo, la segunda parte está dedicada al momento de la llamada “recuperación” de las Islas que se extiende desde el 2 de abril a los primeros días de mayo; la tercera, se centra en la guerra propiamente dicha, y la cuarta, en la derrota y la inmediata posguerra. Por último, presentamos unas reflexiones finales a modo de conclusión.

Sábat, *Clarín* y la dictadura militar

Hermenegildo Sábat comenzó a ilustrar las secciones centrales de *Clarín* en 1973, y lo sigue haciendo hasta el día de hoy. Previo a ello, este uruguayo nacido en 1933 colaboró con

la revista *Primera Plana* y con *The Buenos Aires Herald*, se consagró en 1971 con su trabajo para el diario *La Opinión* donde impuso su estilo: un trazo suelto y experimental que prescinde de palabras (aunque los editores del diario agreguen la leyenda con los nombres de los personajes retratados). Esta ausencia de palabras, su sensibilidad casi surrealista y su negativa a explicitar algún significado a los elementos que incorpora a sus dibujos, vuelven a su obra por momentos críptica para el censor y para el lector medio de un diario masivo como *Clarín*².

La llegada de Sábát a *Clarín* fue parte de una renovación visual y humorística del matutino. Ese mismo año se sumaron Caloi, Crist, Fontanarrosa y Bróccoli a la contratapa del diario, consagrada al humor gráfico. Publicados en blanco y negro, los retratos caricaturescos de Sábát estaban rodeados por extensas notas periodísticas, o estaban cerca de fotografías y anuncios publicitarios, todos también en blanco y negro. Las caricaturas de Sábát se alternaban en ese entonces con los *cartoons*³ de Landrú en las secciones Política, Economía, Internacionales y, a partir de 1981, acompañaron la columna Panorama Político que escribían los principales periodistas del matutino. Si algo es común a todos estos dibujantes, es la producción diaria de imágenes. En tanto caricaturas políticas, entonces, estamos hablando de imágenes que se elaboran al calor de las noticias del día. Es por este motivo que los dibujantes, y Sábát no es una excepción, suelen armar series a partir de algunos elementos que se reiteran durante algún tiempo, mientras que otros más coyunturales cambian.

En los años setenta, Sábát ya era reconocido por sus colegas como un “maestro”⁴ y se convirtió en uno de los dibujantes más destacados de la prensa nacional donde, además de Landrú, también descollaba Andrés Cascioli, responsable de las portadas de las principales revistas satíricas de aquel entonces: *Satiricón*, *Chaupinela* y *HUM*[®].

El golpe de Estado supuso que la caricatura política se retirara de las principales secciones del matutino a otras menos comprometidas políticamente como eran Internacionales, Economía y al suplemento Cultura y Nación. A poco tiempo volvió tímida y gradualmente, como si los editores estuviesen identificando los márgenes de lo permitido por un régimen que apostó a la ubicuidad de la censura y de la represión al no explicitar sus reglas de juego. En *Clarín*, la primera caricatura personal en publicarse después del Golpe fue hecha por Sábát. Esto ocurrió el 7 de abril de 1976 y el retratado fue Guillermo Bravo, flamante Secretario de Comercio, es decir, una figura de segunda línea de la nueva administración. Dos días después, Sábát retrató al ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz y por unas semanas la galería de retratados se amplió con la incorporación de otros funcionarios civiles y militares de más alto rango. Sin embargo, al poco tiempo se circunscribió a círculo de los posibles retratados a los miembros del equipo económico. Estos protagonizaron las caricaturas de *Clarín* entre 1976 y mediados de 1978, cuando en medio de la coyuntura del Campeonato Mundial de Fútbol, el matutino publicó la primera caricatura del presidente de facto Jorge R. Videla, también realizada por Sábát (*Clarín*, 30/07/1978). Sin embargo, a las pocas semanas de aquella primera imagen, dejó de ser retratado y los miembros del equipo económico volvieron a protagonizar las caricaturas de dibujante. Videla recién volvió a ser caricaturizado en 1980, a propósito de la crisis política y económica que amenazaba con derrumbar al “Proceso”⁵.

Recientemente ha habido excelentes estudios sobre el diario *Clarín*, soporte de estas caricaturas, y sobre su relación con la dictadura militar y la gravitación que conquistó en

ese entonces en el espacio periodístico y mediático, basta citar a Marcelo Borrelli (2010), Martín Sivak (2013) y Florencia Levín (2013). Todos ellos coinciden que desde mediados de los años setenta, el matutino fundado por Roberto Noble en 1945 era el referente de la clase media urbana y el de mayor tirada a nivel nacional. En 1982, tenía un promedio de 611.000 ejemplares vendidos, ampliando los 575.000 que había vendido en 1981⁶.

En cuanto a su posicionamiento político, *Clarín* presentó como inevitable el golpe de Estado y mostró anuencia con la necesidad de refundar la sociedad argentina que plantearon los militares, aunque sostenía que ésta debía ser a través de “soluciones desarrollistas” (Borrelli, 2010). Si bien actuó como un “juez crítico” de la política económica del ministro Martínez de Hoz, no vio impedimento en asociarse al Estado junto a los diarios *La Nación* y *La Razón* para la producción monopólica de papel en Papel Prensa S.A. El diario osciló entre acompañar y expresar algunas críticas al régimen militar como sucedió en 1979, cuando su directora, Ernestina Herrera de Noble, celebró junto a Videla el año de la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol y al mes siguiente, publicó la carta “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes” de la cantautora infantil María Elena Walsh que denunciaba la censura y la infantilización de la sociedad por parte de la dictadura.

A fines de 1981, el diario se despojó de su prédica desarrollista (Sivak, 2013) y con la llegada de Galtieri al poder, *Clarín* omitió las críticas al gobierno y como toda la prensa masiva, apoyó la invasión a las Malvinas. Sin embargo, Sábat demostró márgenes de autonomía y en algunas ocasiones se burló de del nuevo dictador como cuando intentó conseguir apoyos políticos civiles y para ello organizó un gran asado en la localidad de Victorica, provincia de La Pampa. Más audaz aún, fue cuando en una caricatura sugirió que no habría justicia bajo su mandato en relación a un tema delicado para las fuerzas armadas como era la investigación judicial por las violaciones a los derechos humanos que los organismos y los familiares de las víctimas venían reclamando. En la caricatura, Galtieri personifica una justicia que lleva una túnica pero que no es ciega (la venda no le cubre los dos ojos), no le importa ser justa (la balanza que lleva es bien pequeña) y exhibe una gran espada bien afilada (*Clarín*, 28/02/1982).

Sábat ante la “recuperación” de las Islas Malvinas

El 2 de abril de 1982, un comunicado en cadena nacional anunció a la sociedad argentina que las fuerzas armadas habían “recuperado” las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur. Ese mismo día miles de argentinos se acercaron a la Plaza de Mayo a vitorear “Argentina, Argentina” y Galtieri salió al balcón de la Casa Rosada a encontrarse con esa multitud. La televisión transmitió ese encuentro. Al día siguiente, la gran prensa reprodujo fotografías en blanco y negro de lo que llamaron “Euforia popular” o “Alborozo ciudadano” (*Clarín*, 03/04/1982; *La Nación*, 03/04/1982). Las imágenes de los policías y militares reprimiendo a los trabajadores en las calles de la ciudad de tres días atrás cedieron a las imágenes de unidad y fraternidad promovidas por la interpelación nacionalista.

En contraste con las imágenes televisivas que mostraron a Galtieri sonriente ante las personas que se habían congregado en la Plaza, desde *Clarín*, la caricatura de Sábat aludió con sarcasmo al encuentro entre gobierno y sociedad, o entre militares y civiles. Desde su lugar

de retratista cómico, hizo foco en el líder que encabezaba la gesta patriótica de devolverle al país el pedazo de territorio arrebatado hacía casi ciento cincuenta años. En la imagen creada por Sábat, Galtieri continuaba una genealogía nacional y popular que comenzaba con Carlos Gardel y seguía con Juan Domingo Perón (*Clarín*, 04/04/1982, Ver Figura 1). La sonrisa gardeliana y la peronista se prolongaba en la mueca de Galtieri. También era una continuidad el gesto de alzar los brazos y poner los pulgares en alto para formar una guirnalda triunfal y celebrar el reencuentro nacional, y olvidar la represión del 30 de marzo y la masacre que la dictadura había perpetrado desde su instauración en 1976.

Según Rosana Guber (2012, p. 37), Galtieri “era mucho más que Perón” porque había logrado reunir en la emblemática plaza a todos los argentinos, como él mismo proclamó: “sin distinción de los sectores o banderías [...] que] han luchado por la reivindicación de nuestros derechos” (*Clarín*, 3/04/1982). Sábat ponía en evidencia esa pretensión de Galtieri de querer superar a Perón y su caricatura lo expone en la contradicción de ser parte de un régimen que se había empeñado por eliminar del imaginario, la memoria social y de la política todo gesto o actitud carismática que remitiese al peronismo. Con la puesta en escena del 2 de abril, Galtieri se había transformado de un día para el otro en el nuevo líder carismático de la Argentina. Sábat parecía citar a Marx cuando dice “La historia se repite primero como tragedia y después como farsa”: si Gardel había sido la historia, Perón había sido la tragedia y Galtieri era la farsa.

La caricatura creada por Sábat se publicó junto con la nota de opinión “El desembarco del consenso” de Joaquín Morales Solá que se congraciaba con el régimen por haber dejado atrás el “vacío de consenso” por el cual “debió reprimir con dureza inusual los repudios” (*Clarín*, 4/04/1982). El diario así avalaba esta posición ambigua y quedaba en el lector qué interpretación hacer de los hechos.

La causa de Malvinas tuvo un gran apoyo ciudadano y el aval de todas las organizaciones de la sociedad civil. Las dirigencias eclesíastica, empresarial, sindical, partidarias, ex presidentes, periodistas y personalidades de la cultura y del deporte expresaron públicamente su adhesión⁷. Como sostienen Novaro y Palermo (2003, p. 440), “si la ocupación se consolidaba, el costo de haberse mantenido al margen sería abrumador; y si terminaba mal, la unanimidad reinante diluiría el costo de haber adherido de un modo parejo”.

Los medios de comunicación debieron acatar las *Pautas a tener en cuenta para el cumplimiento del Acta de la Junta Militar disponiendo el control de la información por razones de seguridad*, que exigía evitar toda información que “reste credibilidad y/o contradiga la información oficial” y que “sin provenir de fuente oficial, se refiera a operaciones militares argentinas” (Blaustein y Zubieta, 1998, p. 470). Como señala Lucrecia Escudero (1996, p. 177), en ellos se entremezclaba “censura y autocensura, voluntad de informar y producción ficcional”. Sin poder cuestionar la orden, muchos expresaron adhesión, gran fervor nacionalista y un triunfalismo arrollador. La televisión se sumó a esa intensa campaña, hubo programas especiales como aquel de 24 horas dedicado a la colecta del “fondo patriótico” el cual, como después se sabría, nunca llegó a los combatientes en las islas.

El espacio público que en 1981 había mostrado signos visibles de revitalización, nuevamente se clausuró frente a los discursos nacionalistas y triunfalistas. *Clarín* se plegó al discurso oficial de la “recuperación de la soberanía violada por el colonialismo” y no criticó abiertamente la responsabilidad del gobierno militar en la ocupación. Se trataba de

un acto justo e incuestionable, y la pluma de Sábat se plegó a esta operación simbólica por la cual se reavivaba la reivindicación anticolonial. En el matutino se podía ver cómo una mano le sacaba la silla donde hacía 133 años estaba sentada la reina Victoria del Reino Unido (1837-1901) o a Galtieri velar por el sueño de Juan Manuel de Rosas o a este último desafiar con firmeza y decisión a la Reina Victoria ante el secretario de Estado estadounidense, Alexander Haig, que intentaba distanciarlos (*Clarín*, 7/04/1982, 3/04/1982, 8/04/1982). Por un lado, se aludía a la vigencia del viejo colonialismo inglés y por otro, se exaltaba el desafío y la irreverencia de una joven y envalentonada Nación Argentina hacia la vieja potencia imperial.

Sin embargo, al poco tiempo este desfile de personajes históricos cedió su lugar al panteón tanguero que se convirtió en el recurso visual predilecto de Sábat para su interpretación gráfica del conflicto por Malvinas. El dibujante apeló a las imágenes que había creado para sus dos libros dedicados a la música porteña: *Al troesma con cariño* de 1971 y *Tango mío* de 1981, y convirtió esta célebre iconografía en el símbolo de la argentinidad en el marco del conflicto por la soberanía de Malvinas. Carlos Gardel comenzó a representar indistintamente a las autoridades militares como a la Argentina unida más allá de las banderas partidarias e ideológicas. La unidad era cultural antes que política, y era porteñocéntrica y “de exportación”. El tango era la carta de presentación de Argentina ante el mundo y Sábat, que había publicado uno de sus libros sobre sus figuras emblemáticas en España, lo sabía. De este modo, una lectura audaz puede entender a Gardel como la máscara de una Argentina que decía estar unida, pero en realidad no lo estaba. Esta ambivalencia estará constantemente presente en la obra de Sábat.

En el diario, las representaciones cómicas de los ingleses quedaron en manos de Landrú y la planta de humoristas que publicaba en la contratapa del diario⁸, en cambio, Sábat fue el responsable de la crónica visual a partir de lo que sucedía en las altas esferas del poder a lo largo del devenir del conflicto con el Reino Unido por las Islas Malvinas. Margaret Thatcher fue uno de los blancos predilectos de la caricatura. Sábat la retrató angustiada, con lágrimas en los ojos y, en algunos casos, indecisa: sus pies van para un lado y su torso y cabeza, para otro. También reforzó sus atributos asexuados y de señora mayor, como su papada y la joroba en su espalda. El dibujante la hizo compartir escenas con los más eximios músicos de los años de oro del tango argentino desde Aníbal Troilo y Homero Manzi, creadores del tango *Sur* (*Clarín*, 17/04/1982), a Pedro Laurenz y Pedro Maffia, los bandoneonistas de la Guardia Nueva. En cada entrega los músicos cambiaban pero la escena era parecida: estos tocaban sus instrumentos y, a sus espaldas o a un costado, Thatcher caminaba sin prestarles atención (*Clarín*, 22/04/1982). Si bien esas fueron semanas de frenéticas negociaciones diplomáticas, para Sábat no había diálogo sino que cada uno atendía su juego y, mientras los argentinos están estáticos y se lamentaban con el bandoneón, la primera ministra estaba en constante ir y venir.

La caricatura del 18 de abril rompió esa supuesta indiferencia. En la imagen, Celedonio Flores le habla al oído a Carlos Gardel y le señala a la primera ministra que está a sus espaldas (Ver Figura 2). Tampoco hay diálogo pero el lector lo podía imaginar: “Carlos, mirá, ahí está Margot”, en un tono moralmente condenatorio en alusión a la muchacha decente y humilde que se había acomodado y corrompido para escapar de su destino de pobreza, según narra el tango que ambos compusieron en 1921 junto a José Ricardo.



Figura 1. Sábat, *Clarín*, 4/04/1982.



Figura 2. Sábat, *Clarín*, 18/04/1982.

Sábat remarcada que Margaret Thatcher no actuaba según las expectativas de los militares argentinos y, como dice el tango, se había ido con quienes le prometieron “pasarla de bacana”:

hasta el nombre te han cambiado como has cambiado tu suerte: Ya no sos mi Margarita... ¡Ahora te llaman Margot!
Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana a un lujoso reservado del Petit o del Julien...

La cúpula militar argentina había especulado que la toma de las Islas por la fuerza no supondría un enfrentamiento bélico sino que el Reino Unido se vería resignado a negociar con ella, pero las decisiones que salían de Londres fueron en la dirección contraria (Novaro y Palermo, 2003, p. 419; Guber, 2012, p. 29). Thatcher solicitó apoyo a los Estados Unidos y a la OTAN para evitar lo que consideraba una usurpación por parte del gobierno argentino. Este y buena parte de la prensa y la sociedad argentina vivieron en ese gesto de la primera ministra un desplante, y Sábat no fue el único en apelar a la imaginaria del tango para representarlo, Cascioli en su caricatura para *HUM*[®] también lo hizo (*H* n° 80, mayo de 1982). En la primera portada que la revista le dedicó al tema, la asociación entre Margaret Thatcher y el tango Margot también fue un recurso que Cascioli explotó. Más explícito que Sábat, el director de *HUM*[®] caricaturizó a Galtieri y al canciller argentino, Nicanor Costa Méndez, lamentándose por la ida de Thatcher “con los otarios”: ambos guitarra en mano, le cantan a la primera ministra “Ya no sos mi Margarita...”⁹.

Margot era un recurso metafórico y familiar que permitía aludir a la histórica relación entre Argentina e Inglaterra que –a pesar del colonialismo sobre las Malvinas y varios desentendimientos–, había tenido momentos de estrechos acuerdos y bastaba recordar el pacto Roca-Runciman de 1933 o más recientemente y en otro plano totalmente diferente, el gran interés que había demostrado la prensa masiva argentina por el casamiento entre el sucesor de la corona inglesa y Diana Spencer. En este caso, el conflicto por la recuperación de las Islas quedaba sintetizado y reducido a un desengaño amoroso, narrado en un tango. Las caricaturas podían interpretarse como una burla de la supuesta degradación moral de la primera ministra inglesa y exhibían el lamento del gobierno militar argentino ante sus decisiones. Pero también o capaz es mejor decir, antes bien, ambas imágenes parecen privilegiar el juego cómico alrededor de las coincidencias entre el célebre tango y el nombre de la Thatcher, y la posibilidad de reinterpretar las decisiones políticas de esta última a la luz de la historia de Margot narrada en el tango. De este modo, lo complejo y angustiante que podría ser el desencadenamiento de una guerra se veía matizado por la caricatura, que al asociar aquello con el tango lo convertía en algo familiar y moralmente reprochable.

Sábat ante la guerra contra Inglaterra

Ante la cada vez más certera posibilidad de que la “recuperación” deviniera en guerra se produjo un prudente alejamiento de aquellas posiciones de apoyo declaradas en un inicio por parte de políticos como Raúl Alfonsín y Arturo Illia. Alfonsín fue ajustando su pos-

tura a un diagnóstico que preveía una derrota militar si se desataba la acción bélica. Sin embargo, no sucedió lo mismo con la gran prensa. El 1º de mayo, *Clarín* anunció en su portada que Gran Bretaña había sufrido pérdidas al intentar desembarcar en las Islas y que Galtieri había declarado que los ingleses “Pagarán un alto precio por la agresión”. Al día siguiente, mientras los ingleses hundían el crucero general Belgrano, la caricatura de Sábat aludía al dictador y a sus declaraciones: Gardel serio, con gesto de advertencia se llevaba el dedo índice a un ojo y empujar el párpado inferior hacia abajo (*Clarín*, 2/05/1982) (Ver Figura 3) En otra imagen, un Gardel sonriente sugería que los ingleses estaban advertidos, sus épocas de piratas exitosos y de gran Metrópoli imperial habían terminado (*Clarín*, 4/05/1982). En los días siguientes, las caricaturas insistieron en mostrar a un Gardel con una sonrisa inmutable. Ante un triste y resignado George Washington, un Gardel sonriente muestra su “as bajo la manga”, en referencia a los apoyos que Argentina había conseguido (*Clarín*, 8/05/1982). Si Inglaterra tenía a los Estados Unidos como aliados, Argentina tenía a los países latinoamericanos y a los no-alineados que habían leído el conflicto por Malvinas en clave Sur versus Norte.

A quince días de iniciada la guerra propiamente dicha, Sábat representó la hora de la verdad, el fin de las máscaras: Estados Unidos era aliado de Gran Bretaña. La caricatura retrataba al Zorzal sonriente sacándose una careta de sí mismo porque cara y máscara eran lo mismo; en cambio, detrás de la máscara de Thatcher estaba la cara de Reagan. La Argentina –el gobierno militar– se valía por sí misma, hecho que no generaba angustia ni miedo sino la sonrisa alegre y amigable. Esa misma sonrisa en la cara de Gardel siguió inalterada aun cuando las tratativas diplomáticas se “encaminaban al naufragio”, junto a la cara de espanto de la primera ministra inglesa y la de preocupación de Javier Pérez de Cuellar, secretario general de la ONU (Sábat, *Clarín*, 16/05/1982). Es inevitable preguntarse acerca de qué generaban estas imágenes, ¿reforzaban el optimismo y el triunfalismo imperante o eran vistas como una sonrisa impostada que negaba la realidad? La insistencia de Sábat en la sonrisa grande e inmutable parece habilitar sutilmente una lectura inversa en tanto mueca impostada, máscara que se burla del excesivo optimismo y triunfalismo que se había propagado en la Argentina gracias a la publicidad oficial que el mismo matutino reproducía.

Fue recién a fines de mayo cuando comenzó a vislumbrarse la angustia y la tristeza entre los argentinos. Por primera vez, Margaret Thatcher se tapaba los oídos, ya no quería escuchar a Aníbal Troilo, a quién se le piantaba un lagrimón (*Clarín*, 20/05/1982). Al poco tiempo, *Clarín* publicó la última caricatura de Galtieri durante el conflicto armado, en ella era invitado por Humphrey Bogart –en alusión a Reagan– a firmar un documento. Días más tarde el diario anunciaba que la junta militar había rechazado la propuesta y que las negociaciones con los Estados Unidos habían fracasado (*Clarín*, 25/05/1982, 28/05/1982). El papa Juan Pablo II se convirtió en la nueva esperanza de una mediación en el conflicto (*Clarín*, 29/05/1982). Con la sonrisa nuevamente en los labios aunque también con una lágrima asomándose en la comisura del ojo, Gardel agradecía esperanzado la intervención papal. Estas negociaciones también fracasaron y las viñetas de Sábat se cubrieron de ráfagas de tinta china, inaugurando una serie de caricaturas dedicadas al escenario bélico propiamente dicho. En ellas no se representó al enemigo externo sino el frente interno: la Nación unida por Galtieri. En la primera de ellas, Gardel se funde en el territorio de las islas en

alusión a la dimensión territorial de la Patria (*Clarín*, 22/05/1982, Ver Figura 4). En las siguientes, el cantautor abraza a Mercedes Sosa, quien a su vez le da la mano a León Gieco (*Clarín*, 23/05/1982). La unión del tango, el folclore y el rock nacional a través de sus figuras más emblemáticas (recordemos que la dictadura utilizó la canción de León Gieco, *Solo de pido a Dios*, para movilizar a su favor a la ciudadanía) simbolizaba la unidad de los argentinos. Jóvenes y mayores, hombres y mujeres, Buenos Aires y el llamado “interior” del país estaban unidos para hacer frente a la guerra. Se trataba de una imagen de armonía y consenso que exponía que “ya no había enemigos a la vista ‘entre nosotros’” (Guber, 2012, p. 47). Con desconcierto, quienes hasta hacía muy poco habían sido prohibidos y perseguidos eran bienvenidos a la comunidad, y Mercedes Sosa era un ejemplo más que emblemático. La cantante se había tenido que exiliar, sus temas estaban prohibidos y recién pudo volver a cantar en el país en febrero de 1982, gracias a un empresario que desafió las prohibiciones y se animó a conseguirle un escenario¹⁰. Otro tanto sucedió con el rock nacional que si bien no fue totalmente prohibido durante la dictadura militar, sí fue perseguido, censurado y las habituales razzias policiales fueron parte del clima represivo en el cual se desarrolló. A partir del 2 de abril el rock nacional ingresaba a la cultura masiva con todos los derechos garantizados. La prohibición de difundir música en inglés le abrió como nunca las barreras a este sector marginado aunque ya masivo, del campo musical. Pese a estas imágenes de unidad al fragor de la guerra, la sonrisa del Zorzal se hizo insostenible en la secuencia de caricaturas creadas por Sábat. Estrecharle la mano de Fidel Castro era el límite, indicador de que las cosas no andaban bien. Con una lágrima en uno de sus ojos, Gardel representaba la falta de alternativas y que se estaba “conjurando fantasmas”, como se tituló la crónica que acompañaba a la caricatura y que narraba el paso de Costa Méndez por la reunión de los Países No Alineados en La Habana (*Clarín*, 4/06/1982). Como había sucedido en el plano interno, ocurría en el externo donde los hasta entonces enemigos declarados del régimen argentino se convertían en amigos contra el imperialismo.

Sábat, la derrota y la posguerra

El 15 de junio los diarios argentinos anunciaron “un alto en el fuego” (*La Nación*, 15/06/1982) y el “cese del combate” (*La Prensa*, 15/06/1982). La derrota en Malvinas fue para buena parte de la sociedad tan inesperada y sorpresiva como el anuncio de la “recuperación” del 2 de abril. Pero en este caso el desconcierto inicial se transformó rápidamente en frustración, bronca y en un fuerte repudio hacia los militares. Dos días después, en una ilustración de Sábat, Gardel serio y compungido apoyaba su mano en gesto de compasión sobre el hombro de un hombre anónimo lleno de interrogantes (la imagen mostraba signos de interrogación sobre su cabeza, típicos recursos del comic). Era la primera vez que en un dibujo de Sábat aparecía representado el pueblo, y lo hacía en el extremo inferior izquierdo del recuadro mientras que Gardel ocupaba todo el lado derecho. Ya no había unidad, pueblo y gobierno se escindían. El pueblo quería saber qué había pasado, quería una explicación que por el momento nadie podía o quería dar. La imagen se sumaba al coro de voces que erigió a la sociedad argentina, al pueblo argentino, como víctima inocente de la manipulación del gobierno.



Figura 3. Sábat, *Clarín*, 2/05/1982.



Figura 4. Sábat, *Clarín*, 22/05/1982.

Al día siguiente, el matutino anunció en su primera plana “Cayó Galtieri” y en la caricatura, Sábat dibujó a Gardel, que seguía serio y que se jactaba de ignorar a un Galtieri incapaz de aceptar la realidad tras el fallido acto que intentó hacer en Plaza de Mayo después del rendimiento de las tropas argentinas (*Clarín*, 18/06/1982). Si hasta entonces Gardel y Galtieri se habían fundido en una misma persona, la derrota los había desdoblado y la sonrisa no quedaba con el primero sino en la cara de Galtieri, que aún con el pulgar en alto, parecía no haberse enterado del catastrófico desenlace de la guerra.

Con el fin de la guerra volvieron a *Clarín* las caricaturas de las autoridades militares. Sin embargo, Sábat siguió recurriendo a la figura de Gardel para representar a la nación argentina en la nueva coyuntura de la transición a la democracia. Primero, para evidenciar la crisis en que había caído el “Proceso” y que las fuerzas armadas ya no eran la salvaguarda de la Nación sino más bien sus asesinas. En la imagen de Sábat, mientras el Zorzal convalecía en una cama, el teniente general Cristino Nicolaidis, flamante comandante en jefe del Ejército y único miembro de la junta militar tras la renuncia de los representantes de la Armada y la Fuerza Aérea, antes que cuidar de la salud del enfermo más bien al encenderle un cigarrillo quería que empeorara o que directamente, muera (*Clarín*, 1/08/1982. Ver Figura 5). Pero Gardel se recuperó y en diciembre de 1983, nuevamente radiante se sacó el sombrero y saludó afectuosamente, con su enorme y blanca sonrisa al flamante presidente de los argentinos: el radical Raúl Alfonsín que sellaba el retorno a la democracia (*Clarín*, 11/12/1983).

Reflexiones finales

El conflicto por las Islas Malvinas acaparó la agenda mediática y la vida cotidiana de los argentinos con distintos niveles de entusiasmo y de involucramiento. En este artículo hemos analizado las caricaturas dedicadas al tema realizadas por Sábat para el diario *Clarín*. Al tratarse de una producción diaria, su obra tuvo un carácter de crónica visual y humorística basada en las acciones y los discursos de las clases dirigentes de los países en conflicto y de los que intervinieron como aliados o que procuraron evitarlo, en especial, los Estados Unidos. Durante las semanas en que el conflicto giró en torno a la ocupación militar argentina de las Islas, y pese a la censura que se instauró, Galtieri estuvo en la mira de Sábat. Este se burló de la transformación súbita del dictador en líder populista. Sin embargo, el blanco predilecto de la sátira fue Margaret Thatcher, y el tango –sus personajes y sus letras– el recurso privilegiado para su representación.

Con el paso del tiempo y ante la cada vez más probable definición bélica, las estrategias visuales y cómicas cambiaron. Galtieri y los miembros del gobierno militar dejaron de protagonizar las caricaturas, Sábat los reemplazó por la figura de Gardel. El Zorzal se convirtió en un símbolo omnipresente en las páginas del matutino y entendemos que representó tanto a las autoridades como la unidad nacional que estas se ufanaban de haber alcanzado. La sonrisa inmutable que día tras día los lectores veían en la cara de Gardel, acompañando las buenas y malas noticias en los frentes diplomáticos y bélicos, tiene una doble lectura habilitada por la ambigüedad de la imagen y la risa. En una interpretación transparente, aludía al optimismo y al triunfalismo que se fomentó desde las altas esferas



Figura 5. Sábbat, *Clarín*, 1/08/1982.

del poder y que gran parte de los medios reprodujeron, pero también esa inmutabilidad sugiere que era más bien una máscara, una mueca impostada para hacer creer que había un frente interno cohesionado y que se estaba ganando o que había posibilidades certeras de triunfo cuando en verdad estas eran cada vez más difíciles. Es una lástima no contar con datos sobre la recepción de estas imágenes, y en ese sentido, el análisis se centra en las posibles lecturas que las imágenes podrían haber tenido.

Después de la derrota, el espacio público se abrió definitivamente y Sábbat reforzó la sátira en sus caricaturas en especial contra Galtieri quien aparecía como el único responsable de la “aventura” y de la derrota. De modo simultáneo, comenzaba a construirse la imagen de víctima inocente de la manipulación política e informativa de la sociedad argentina con respecto a la guerra.

Notas

1. “Recuperación” fue el modo en que las fuerzas armadas argentinas denominaron a la ocupación de las Islas que realizaron el 2 de abril de 1982.
2. Sábbat rechazó ser entrevistado para esta investigación.
3. A diferencia de Sábbat, que trabaja solo con imágenes, Landrú incorporaba la caricatura personal a la viñeta humorística, lo cual implica que el efecto cómico no está únicamente en el dibujo, que exagera los rasgos del caricaturizado o apela a su animalización sino en el texto que, en forma de diálogo, acompaña a esa imagen.

4. Así se refieren a él en las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en Córdoba en esos años, y en la revista *HUM*[®] (*H* n° 8, enero de 1979, p. 11).
5. Para un análisis más pormenorizado de la caricatura durante la dictadura militar, véase Burkart, 2014.
6. Mientras el diario *La Nación*, exponente de las clases altas, vendió 240.000 ejemplares en 1982, y el popular diario *La Razón*, 370.000 (Muraro, 1987).
7. También expresaron su apoyo quienes estaban en el exilio. En el campo intelectual, León Rozitchner, desde Venezuela, en solitario tuvo la lucidez y la audacia de oponerse a la “guerra limpia”. Según su punto de vista, “el éxito del poder militar de ejército de ocupación argentino significaba la derrota del poder –moral y político y económico– del pueblo argentino” (Rozitchner, 2005, p. 12). De este modo, Rozitchner le respondía al Grupo de Discusión Socialista conformado por intelectuales argentinos exilados en México, como Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Emilio de Ípola, José Nun y Néstor García Canclini, que había hecho público el documento “Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en Argentina”.
8. Véase Levín (2013, pp. 213-248).
9. Para un análisis sobre la posición de *HUM*[®] ante la Guerra de Malvinas, véase Burkart, 2013.
10. Excede los límites de este trabajo analizar el regreso de Mercedes Sosa, al respecto véanse Marchini (2008, pp. 265-308) y Burkart (2011).

Bibliografía

- Berger, P. (1999). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Blaustein, E. y Zubieta, M. (1998). *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue, .
- Borrelli, M. (2010). *El diario Clarín frente a la política económica de Martínez de Hoz (1976-1981)*, Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- Burkart, M. (2014). “La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)”, *Contemporánea*, Año 4, n°4 Disponible en: <http://www.historia.uff.br/nec/revista-contemporanea>
- Burkart, M. (2013). “Avatares de la crítica y de la sátira: *HUM*[®] y la Guerra de Malvinas”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, [En línea], Cuestiones del tiempo presente. Disponible en: <http://nuevomundo.reveus.org/64808>
- Burkart, M. (2011). *HUM*[®]: la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1983, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Escudero, L. (1996). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. ([1940] 2001). *Caricature*, Ross Woodrow & The University of Newcastle, Newcastle.

- Gombrich, E. (2003). "Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira política" en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: FCE.
- Guber, R. (2012). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Landi, O. (compilador) (1987). *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires: Legada.
- Levín, F. (2013). *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marchini, D. M. (2008). *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960/1983*. Buenos Aires: Catálogos.
- Muraro, H. (1987). "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986" en Landi, O. (compilador), *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires: Legada.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- Rozitchner, L. ([1982] 2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires: Losada.
- Sábat, H. (1971). *Al troesma con cariño*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Sábat, H. (1981). *Tango Mío*. Madrid: Ameris.
- Sivak, M. (2013). *Clarín, el gran diario argentino. Una historia*. Buenos Aires: Planeta.
- Varela, M. (2013). "La Plaza de Malvinas: el color de la multitud" en Mestman, M. y Varela, M., coordinadores, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Fuentes

Diario *Clarín* de marzo a septiembre de 1982 y 11 de diciembre de 1983.

Abstract: The aim of this work is to analyze the caricatures created by Hermenegildo Sábat for *Clarín* newspaper, during the Malvinas/Falklands conflict caused by the Argentine military dictatorship on April 1982 that ended in a clamorous defeat. Conceived in its modern sense, caricatures are a powerful and effective visual instrument to continue political conflicts by symbolic means. Since then, what happened with the caricatures during the Malvinas/Falklands war? Did they become a weapon of the nationalistic cause or were able to offer new and critical interpretations about the conflict? Our hypothesis is that Sábat's caricatures acknowledge the closure of the public space during the so-called "recuperation" and the war itself, and suggests that they could set up a critical crank.

Key words: Malvinas/Falklands War - caricature - Hermenegildo Sábat.

Resumo: Este trabalho propõe analisar os cartoons produzidos por Hermenegildo Sábat, cartunista do jornal *Clarín*, durante o conflito sobre as Ilhas Malvinas desencadeadas pela ditadura militar argentina em abril de 1982 e que terminou dois meses depois com uma retumbante derrota militar. Concebida no seu sentido moderno, a caricatura é um instrumento visual poderoso e eficaz quando se trata de conflitos políticos contínuos através de meios simbólicos. Então, o que aconteceu com a caricatura em um dos principais jornais nacionais durante a Guerra das Malvinas? Será que se tornou outra arma ao serviço da causa nacionalista ou permitiu interpretações novas e críticas do conflito? Nossa hipótese é que os desenhos de Sabat consideram o fechamento do espaço público entre o tempo da chamada “recuperação” e a própria guerra, e sugere-se que eles possam permitir uma lacuna crítica.

Palavras chave: Guerra de Malvinas - caricatura - Hermenegildo Sábat.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia

Laura Caraballo *

Resumen: Este artículo propone algunas pistas de análisis de ciertos aspectos genéricos de la obra transpositiva de Alberto Breccia. Específicamente se aborda el modo en que el autor –sobre la base de elementos temáticos del fantástico– realiza un movimiento paródico y satírico. El corte realizado en el corpus de su obra destaca aquellas historietas resultado de una transposición de relatos literarios a la historieta. El concepto de género se extiende a su vez de la literatura a otros dispositivos, como la historieta, permitiéndonos situar estas obras (y no solamente los textos literarios que las inspiran) dentro de lo fantástico y lo maravilloso. Breccia opera en su trabajo una transposición de lo fantástico a la imagen, siendo este género un denominador común de su obra transpositiva.

Palabras clave: Alberto Breccia - transposición - fantástico - sátira.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 42]

(*) Doctora en Estética por la Université Paris Ouest Nanterre La Défense y Magíster en Artes plásticas y ciencias del arte por la Ecole Normale Supérieure de Lyon. Cursó su Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata.

Del género fantástico a la parodia y la sátira

La inscripción de la obra de Breccia en el género fantástico constituye un parámetro para analizar el detonante de una nueva forma plástica. Breccia comienza a repensar el dispositivo a partir de su colaboración con Hector German Oesterheld, con historietas que pueden situarse en ese género. Igualmente, en la etapa en que la mayor experimentación formal tiene lugar en sus transposiciones, sus elecciones temáticas se mantienen casi invariables. De este modo, al momento de realizar las transposiciones, Breccia eligió clásicos literarios vinculados a lo fantástico, lo maravilloso, a la literatura gótica y de horror. El mismo ha afirmado, en efecto, que ese campo genérico le permitió hacer sus búsquedas plásticas e ir mas allá de la representación figurativa. En sus palabras, el fantástico constituye un clic que lo lleva a una búsqueda centrada en la puesta en imágenes, permitiendo explorar ese dominio mas allá de los bordes de la verosimilitud historietística y el realismo figurativo. Analizaremos la distancia que toma Breccia al trasponer a través de un enfoque irónico y cómico. El dibujante opera, en este sentido, un desdoblamiento en la transposición.

Transpone visualizando (literatura - secuencia de imágenes) y realiza un segundo desvío, el de la parodia y la sátira. Situamos aquí los análisis correspondientes a estas categorías, ya que la parodia puede concebirse, como el fantástico, como un género que se materializa tanto en el contenido temático como a través de los elementos plásticos y representativos. Si bien los textos-fuente de las historietas transpositivas de Alberto Breccia pertenecen en su mayoría a la misma familia genérica del fantástico y lo maravilloso, no se trata en ningún caso de un conjunto coherente y cerrado, sino de un ensamble dinámico. Las historietas de Breccia son fantásticas pero poseen elementos y cumplen con propiedades de otros géneros, como el cómico y lo grotesco, que usualmente no asociamos al fantástico, pero que comportan del mismo modo una licencia de deformación y de transposición de la realidad considerada “ordinaria”. En ambos casos se trata de un franqueo del realismo. El análisis de la obra de Breccia nos permite, entonces, sugerir una afinidad entre el fantástico y la comedia, entre otras cosas, mediante la caricatura.

Si la parodia como género implica retomar un discurso precedente, esta dimensión se suma y redobla, como dijimos, el enfoque transpositivo del texto a la imagen-secuencia. Se opera en efecto un desdoblamiento de la transposición: la primera es una puesta en imágenes (literatura-historieta), la segunda es un pasaje al burlesco.

Una definición sumaria de la parodia evocará precisamente lo cómico como principio de ese desdoblamiento: “Imitación consciente y voluntaria, sea de fondo, sea de la forma, en una intención burlona o simplemente cómica”¹ Vale decir, que del mismo modo que sucedió con la historieta, el aspecto cómico de la parodia la ha relegado a género menor o divertimento en relación a la gravedad y “seriedad” de la tragedia. Pero seguramente esa condición de menor constituya el valor y riqueza de estas artes.

Desplegando los recursos de lo cómico, la historieta ha sido susceptible a lo largo de su historia a las influencias caricatura, el film burlesco y la literatura satírica, engendrando, a su vez, formas de humor propias. En sus inicios, confinada a la última página del periódico, estaba reservada al divertimento, su objetivo principal siendo la eficacia de una respuesta ideal del lector: la risa. Lo cómico busca asimismo esa eficacia directa, una mala broma no hace reír. Es en este sentido que Henri Bregson busca definir lo cómico, en su relación indefectible con la existencia humana y social: “Un paisaje podrá ser bello, agradable, sublime, insignificante o feo; no será nunca risible”². No disfrutaríamos de lo cómico si estuviéramos aislados; la risa necesita de un eco. Para existir, debe tener un significado social y apoyarse en una serie de referencias compartidas.

Atraído por esta dimensión irónica y ridícula, Breccia no tuvo, al principio de su carrera como dibujante, la intención de hacer historietas serias de dibujo naturalista. Pero si las realizó, a título de trabajo de subsistencia, por ejemplo en sus colaboración con la editorial Manuel Láines y con las revistas Paturuzito y Aventuras. Pero afirmó siempre haber buscado mantener lo caricatural en su trabajo³. Un gusto por el género humorístico se mantiene presente en su obra transpositiva que fue habitualmente resultado de elecciones personales y no de editores, lo que dio lugar a una gran libertad creativa. Esta tendencia aparece bajo diversas configuraciones, especialmente en lo caricatural, en las figuras excesivas, que emergen de una cierta crueldad, presente visualmente y que responde a lo grotesco de las historias elegidas para transponer.

Son, en sus palabras⁴, las historias que lo llevan sobre la vía formal del grotesco. Breccia nos comparte un cierto determinismo de los textos o guiones a transponer, como si las posibilidades estilísticas del texto-fuente fueran taxativas. Es decir, que cuando Breccia se refiere a sus transposiciones, no considera, por ejemplo, la voluntad de un editor, sino simplemente la fuerza propia de las historias que él recrea en imágenes. Y nos explica también los vínculos entre fantástico, humor, caricatura y experimentación en historieta: esas historias imponen la articulación de nuevos medios, estrictamente historietísticos, precisamente porque éstas se sitúan en las aristas del realismo.

El distanciamiento de la parodia, ironía y la sátira

La ironía aparece en la parodia como un mecanismo retórico que busca activar la toma de consciencia del lector, que deviene de algún modo un “descodificador”⁵. A diferencia de otros tipos de alusión que puede hacer un discurso a otros que lo preceden, la parodia conlleva una distancia crítica manifestada en la ironía. Esta implica una cierta perspectiva que sucede tanto del lado del productor como del receptor.

Si bien sus orígenes en tanto género o procedimiento se remontan a la Antigüedad, la parodia expresa una forma de autoreflexión muy extendida en la modernidad. La vasta literatura sobre la parodia en diferentes épocas y diferentes sitios pone de manifiesto que no existe ninguna definición trans-histórica y unitaria. Actualmente, una caracterización suficientemente amplia se adaptará a prácticas contemporáneas en las diferentes artes. Linda Hutcheon ve a la parodia como una forma de *inter-art discours*, ampliando el concepto más allá de la literatura para cubrir necesidades del arte moderno y contemporáneo que implican nuevas apropiaciones textuales.

La parodia tiene sus raíces en las nuevas prácticas decimonónicas como por ejemplo la literatura en segundo grado: hacia fines del Romanticismo como paradigma dominante y una vez superados los valores del genio inspirado, concepciones más artesanales de la literatura como la reescritura o la imitación de modelos reconocidos son vistas como etapas necesarias para la creación. “Luego de haber querido reflejar el yo y después la realidad, la literatura tiende a auto-reflexionarse en una consciencia más aguda del *déjà vu* [ya visto] y el *déjà lu* [ya leído]”⁶.

Las parodias de Breccia retoman los textos-fuente siguiendo diferentes enfoques, como por ejemplo como un medio para criticar la realidad social y política de su tiempo, a través de la evocación del horror y la denuncia del terror. El tono irónico, el estilo grotesco de la imagen y la referencia a la actualidad nos lleva a su vez hacia el concepto de la sátira, vista como un género a través del cual se denuncian por la risa los vicios, abusos y defectos del individuo, la institución o de una categoría social o profesional⁷. La naturaleza textual o discursiva de la parodia se diferencia entonces de la sátira, que encuentra su fuente y su objeto en la realidad y la actualidad extra-textuales. No obstante una parodia puede someterse a un objetivo satírico (extra-textual).

La parodia satírica es entonces definida por Daniel Sangsue como la transformación paródica de un texto con el fin de hacer sátira de un objeto exterior a éste. El recurso a la parodia de la sátira se explica porque aquella constituye un desvío en vistas de evitar, por

ejemplo, la censura, reportando indirectamente una parte de responsabilidad de la sátira a la autoridad del texto parodiado y protegiéndose detrás de éste.

Los textos parodiados por Breccia son textos canónicos de la literatura, conocidos por una gran parte del público y se convierten, a causa de su propia notoriedad, en medios seguros y eficaces para vehicular una crítica, una expresión de descontento por la vía satírica. No es casual si esas transposiciones datan de fines de los años 70 y principios de los 80, momentos de transición política y de extrema violencia en Argentina. Esas historias deben ponerse en relación con la actualidad política y social, articulándose con las vivencias de los ciudadanos.

Es el caso de la transposición del cuento de Edgar Allan Poe, “William Wilson”, en que Breccia y Sacomanno transplantan el relato situado en la Inglaterra del siglo XIX al barrio de Mataderos a principios del siglo XX, en medio de las fiestas de Carnaval. La restitución de la historia en el contexto del carnaval constituye un medio para burlar la censura del gobierno militar. Esta fiesta popular es una de las primeras en ser prohibidas por la dictadura. El carnaval siempre tuvo un sentido político fuerte, el de la transgresión temporal del orden establecido, en estrecha relación con lo mundano y lo carnal: es un momento de toma de posesión del espacio público y las transgresiones son autorizadas.

La historieta evoca entonces uno de esos momentos de la manifestación popular contra las autoridades y tematiza, al mismo tiempo, la violencia que reinaba en el país. Breccia y Sacomanno eligen burlarse del régimen militar exaltando el costado prohibido del carnaval y cubriendo a los personajes con grotescas y coloridas máscaras. Por otro lado, lo ridículo llevado por la sátira del carnaval contienen un propósito terapéutico, la puesta en marcha del ridículo funciona como una salida para sanear la agresividad y la revuelta contra el orden establecido, para ofrecer una necesaria libertad de expresión. Estas manifestaciones permiten luego una vuelta a la calma⁸. Duval y Martínez toman prestada a Bajtin la visión carnavalesca de la sátira como una forma de vida y un espacio catártico de descarga, un medio para ridiculizar y criticar en un ambiente que lo permite, en este caso, un soporte o dispositivo que lo facilita. En *Drácula, Dracul, Vlad ? Bah* (transposición de la novela de Bram Stoker), publicada en la vuelta democrática, la indignación y la crítica directa del contexto reciente son simples de descifrar. Breccia visualiza los horrores del terrorismo de estado recurriendo a una imagen tanto estereotipada como grotesca.

Al igual que otros personajes de ficción, Drácula a sido retomado en una diversidad de dispositivos (cine, teatro, comedia musical, etc.). En la transposición de Breccia, el Conde muestra sus colmillos de vampiro y su sed de sangre humana pero se vuelve una criatura en apariencia inofensiva, sobrepasada por el doloroso contexto que lo rodea. Esta historieta constituye una visión significativa en medio de la diversidad de enfoques del célebre personaje. En el marco de la parodia, construye un sujeto grotesco, alienado y perdido, en un contexto que reenvía a un momento preciso de la historia argentina. El héroe deambula en los cinco episodios del álbum en un país devastado por el terror, el hambre y la violencia. A juzgar por el lugar que ocupa en los espacios que recorre y la expresión constantemente sorprendida de su rostro, siempre con ojos grandes y abiertos, juega el rol de testigo y de juez de los acontecimientos sin comprenderlos del todo.

El episodio “Ya no soy leyenda” constituye en ese sentido un retrato caricaturizado del horror observado por Drácula. Todas las imágenes evocan acontecimientos en relación

con la dictadura. La primera página presenta al héroe con anteojos de sol paseando por las calles de una ciudad X. Pero los signos que anclan la historia en un contexto contemporáneo comienzan a develarse: un afiche con el rostro de un dictador con la palabra “papá”. La viñeta siguiente muestra una mujer, saliendo de una carnicería llamada “el carnicero del pueblo”, con una pierna humana en la mano. Finalmente, vemos a un niño comiendo tripas de perro y la inscripción “Dios nos ama” sobre un muro de fondo. Las referencias a la tortura, muerte y participación de sectores de la Iglesia en la dictadura se entrecruzan rápidamente. La plancha siguiente desarrolla una secuencia de una manifestación popular, pidiendo paz en el territorio (Ver Figura 1). Distinguimos al fondo la Casa Rosada. Los militares por su parte discuten su situación y uno de ellos ordena reprimir a los manifestantes. En tanto éste personaje grita con su gran boca abierta, manchas rojas “salen” de ésta, símbolo de la sangre de los ciudadanos. Las imágenes de soldados abriendo fuego sobre los manifestantes, que son masacrados, se muestran en la plancha siguiente, que también nos presenta un Drácula bañado en sangre que observa con sorpresa, para luego emprender la fuga. En la plancha 4, Drácula recorre un cementerio y sobre el muro aparece la inscripción NN. En el interior, varias tumbas llevan la misma inscripción, referencia directa a los desaparecidos, pero esta vez como una inversión respecto de la realidad, en la que hay nombre y no hay cuerpo. Aparecen también retratadas las Madres de Plaza de Mayo y una cruda escena de tortura con picana eléctrica. La sonrisa de satisfacción de los verdugos pone en imágenes el sadismo de los responsables del plan sistemático del terror. Lo satírico se implanta entonces en la mostración grotesca de los fragmentos de cuerpo, la sangre, la brutalidad de una historia real, que se articula con la historia fantástica de Drácula, cuyo mito de origen –el de Vlad Tepes– es también sangriento. Lo más notable en las historias, y que revela el enfoque paródico, es el hecho de que el mismísimo Drácula, que bebe sangre humana para alimentarse, parece desconcertado en ese regadero de sangre, en tanto se pasea entre la desolación y el horror. Secuencia tras secuencia, él parece más y más asqueado y disgustado, y claramente decepcionado de la realidad que descubre.

En tanto Drácula continúa mudo a lo largo de todas las secuencias, la ironía se manifiesta en lo caricatural, como en el contrapunto que emerge de la contradicción entre imágenes y palabras escritas en los carteles y paredes en el interior de las viñetas. Hay varios ejemplos ya evocados, como el afiche del dictador-papá, el carnicero del pueblo y la inscripción “Dios nos ama”. Asimismo, la manifestación por la paz que es replicada con violencia, el NN y finalmente, la escena de un barrio pobre en que un cura da de comer a los habitantes. El afiche del muro es elocuente: “Todo va mejor con Coca Cola”. Se utiliza aquí el slogan real de la publicidad de la bebida símbolo del capitalismo y el neocolonialismo estadounidense, y manifiesta tanto la pobreza y precariedad en Argentina, como las consignas de la dictadura, su propaganda, su corrupción y sus medidas neoliberales. Las palabras y las imágenes son tan grotescas porque sintéticas, abreviadas al punto de devenir ridículas, desmembradas como pedazos de cuerpos que aparecen acá y allá en la secuencia. Mencionemos también la transposición de los cuentos de hadas de los Hermanos Grimm, especialmente “Blancanieves” (Ver Figura 2), que asume dos dimensiones, la ironía en la lectura del texto-fuente y la sátira que apunta a personajes y circunstancias del contexto histórico. Esta transposición es de algún modo más insólita que otras, por un lado, ya que el texto-fuente apunta originalmente al público infantil. Por otro lado, la presencia de cari-



Figura 1. Alberto Breccia, *¿Drácula, Dracul, Vlad? ¡Bah...!*, "Ya no soy leyenda", Plancha 2

capturas de figuras públicas de la realidad interpela al lector que comparte esas referencias. Igual que Drácula, Blancanieves constituye tanto un texto como un personaje largamente retomado sobre varios soportes y que toma bajo la mirada de Breccia matices macabros. La historieta sigue el orden de la historia escrita por los hermanos Grimm pero, como en Drácula, recurre a imágenes y símbolos sintéticos, simplificados al extremo, lo que pone en evidencia la distancia crítica de la ironía. Los personajes y decorados, contruidos en parte por pedazos de papel y de fotos ensamblados con la técnica del collage, son fragmentados dentro de un espacio plástico aplanado y caótico.

Una vez más, la distancia y la contradicción irónica entre la palabra y la imagen aparecen en ciertas secuencias, por ejemplo cuando la reina se disfraza para matar a la heroína ofreciéndole una manzana roja. Mientras los cartuchos de texto describen su disfraz de pobre granjera, la imagen la muestra disfrazada de granjero mejicano, con su sombrero y su grandes bigotes. Por otra parte, cuando Blancanieves llega a la casa de los enanos, éstos son representados a través de caricaturas de personajes ficticios y reales. La referencia interna a la historieta y a los medios está asegurada por Yellow Kid, Corto Maltese, etc., algunas referencias a Argentina y también se hace presente Napoleón Bonaparte. El príncipe se encarna en una suerte de malevo, que llega en un auto de los años 1930. Cuando éste encuentra a Blancanieves, nos damos cuenta de que ella no está muerta por influencia de un hechizo, sino ahogada por un pedazo de manzana, que sale despedido de su garganta cuando el príncipe se acerca. Breccia crea de este modo una escena cómica, lejos del beso de amor eterno que tantas transposiciones de este relato han evocado. Lo que hace reír aquí es precisamente la referencia y el contraste entre las dos situaciones, lo ridículo de la comparación entre un beso de amor romántico y un rechazo burlesco y la manera en que la transposición se burla creando una situación inverosímil.

En Blancanieves como en Drácula, la ironía aparece en la caricatura, las contradicciones manifiestas entre palabras e imágenes y la simplificación burlona de la situación. Asimismo, los elementos plásticos llevan ellos mismos una paradoja siendo que el carácter sombrío de las historias es puesto en imágenes con colores saturados y atmósferas coloridas y luminosas. Es decir que el aspecto siniestro es transpuesto por climas cromáticos asociados a circunstancias alegres. Se trata de un posicionamiento de Breccia que busca dibujar la fealdad con los medios de la caricatura, lo grotesco, pero con un tono alegre y burlón: lo siniestro se vuelve aún más siniestro en vivos colores.

Parodia, sátira y la caricatura: las figuras grotescas

La obra transpositiva de Breccia se caracteriza de manera general por un cierto exceso de materia y de formas, específicamente en la representación de los personajes y sus rostros, en los cuales el dibujante trabaja en la estilización, la exageración, el agrandamiento de ciertos rasgos, en un modo caricatural. Ese carácter a veces torpe o de boceto de las figuras, que las lleva al lado risible, se articula y contrasta con el oscuro clima de las historias. Las figuras grotescas que Breccia crea en pos de visualizar el costado desmesurado, casi sublime de ciertas historias se volvieron un elemento identificable en su imagen. Las figuras son deformadas en muchos grados en su obra en blanco y negro, así como en las de color.



Figura 2. Alberto Breccia, Carlos Trillo, *Blancanieves*, Plancha 8.



Figura 3. Alberto Breccia, Juan Sasturain, *Acuérdate*, Plancha 4.

En *Acuérdate* (Ver Figura 3) del escritor mejicano Juan Rulfo, con guión de Juan Sasturain, las figuras están formadas por pequeños pedazos de plano blanco sobre un fondo negro: se forman por la articulación de planos yuxtapuestos, que crean por ejemplo rostros exuberantes con grandes bocas y ojos, rasgos muy contundentes que transmiten una cierta angustia en los personajes. Las formas son sistemáticamente fragmentadas, construidas por esos pequeños trozos que se disuelven en el fondo. Los cuerpos se forman de esos pequeños fragmentos como cortados a cuchillo, como si las cabezas hubieran sido masticadas y escupidas. La misma configuración aparece en muchas otras de sus historietas. En *Drácula* y en *El gato negro* (transposición del cuento de Edgar Allan Poe), es esta vez el color que se vuelve totalmente pictórico, las formas manteniendo un acabado grosero y caricatural. La necesidad de Breccia de construir fragmentariamente sus figuras y darles un aspecto grotesco proviene de su representación del mundo como un lugar hostil y oscuro y de un posicionamiento irónico. Lo maravilloso de su obra, es que se puede ver cómo él mismo logra reír de sí mismo y de su circunstancia. Sin embargo, una humana mezcla de risa y de desesperación se encuentra latente, siempre, detrás de sus imágenes.

Notas

1. Dupriez, B. (1984). *Gradus: les procédés littéraires* (diccionario). Paris: Union générale d'édition. p. 331.
2. Bergson, H. (1964). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF. p. 2.
3. Sasturain, J. (2013). *Breccia, el Viejo. Conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Colihue. p. 242.
4. Sasturain, J. (2013). *Breccia, el Viejo. Conversaciones con Juan Sasturain*. op. cit., p. 242.
5. Hutcheon, L. (1985). *A Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen. p. 31.
6. Sangsue, D. (1994). *La parodie*. Paris: Hachette. p. 22.
7. Sangsue, D. (2007). *La relation parodique*. Paris: J. Corti. p. 243.
8. Duval, S.; Martinez, M. (2000). *La satire: littératures française et anglaise*. Paris: A. Colin, p. 29.

Bibliografía

Fuentes primarias 1 : transposiciones de Breccia

- Breccia, A. (2011). *Edgar Allan Poe. El gato negro y otras historias*. Buenos Aires: Doedytores.
- Breccia, A. (2008). *Los Mitos de Cthulhu*. Buenos Aires: Doedytores.
- Breccia, A. (2006). *Breccia Negro. Version 2.0*. Buenos Aires: Doedytores.
- Breccia, A. (1993). *Dracula, Dracul, Vlad ? Bah...* Ginebra: Les Humanoïdes Associés.
- Breccia, A.; Oesterheld H. (1982). *Mort Cinder*. Grenoble: Glénat.
- Trillo, C.; Breccia, A. (2013). *Había otra vez... El lado oscuro de los cuentos infantiles*. Buenos Aires: Doedytores.

Fuentes primarias 2 : textos literarios

- Hermanos Grimm (1937). *Contes de Grimm*. Paris: Nelson.
- Poe, E. A. (2008). *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Flammarion.
- Stoker, B. (1912). *Dracula*. Londres: W. Rider and son.

Obras citadas, artículos consultados

- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Bergson, H. (1964). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF.
- Breccia, A.; Imparato, L. (1992). *Ombres et lumières: conversations avec Latino Imparato*. Paris: Vertige graphic.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus: les procédés littéraires*. Paris: Union générale d'édition.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Groensteen, T.; Van Belle, A.; Dellisse, L.; Croix, A. De La; Coma, J.; Lecigne, B. (4/1985). "Dossier Alberto Breccia", *Cahiers de la bande dessinée*. n° 62.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- Lovecraft, H. P. (1985). *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris: C. Bourgois.

- Marin, L. (1978). *Le récit est un piège*. Paris: Minuit.
- Sangsue, D. (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- Sangsue, D. (2008). *La relation parodique*. Paris: J. Corti.
- Sasturain, J. (2013). *Breccia, el Viejo. Conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Colihue.
- Smolderen, T. (2009). *Naissances de la bande dessinée: de William Hogarth à Winsor McCay*. Paris: Les Impressions nouvelles.
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
-

Abstract: This article proposes some clues to analyze certain generic aspects of Alberto Breccia's transposable work. Specifically, it deals with the way in which the author, on the basis of thematic elements of the fantastic, makes a parodic and satirical movement. The cut made in the corpus of his work highlights those comic strips resulting from a transposition of literary stories to the comic strip. The concept of genre extends in turn from literature to other devices, such as comics, allowing us to place these works (and not only the literary texts that inspire them) within the fantastic and the wonderful. Breccia operates in his work a transposition of the fantastic to the image, this genre being a common denominator of his transpositive work.

Key words: Alberto Breccia - transposition - fantastic - satire.

Resumo: Este artigo propõe algumas pistas de análise de certos aspectos genéricos do trabalho de transposição de Alberto Breccia. Especificamente, trata da maneira como o autor, com base em elementos temáticos do fantástico, faz um movimento paródico e satírico. O corte feito no corpus de seu trabalho destaca as tiras de quadrinhos resultantes de uma transposição de histórias literárias para a historieta. O conceito de gênero se prolonga da literatura para outros dispositivos, como os quadrinhos, permitindo colocar essas obras (e não apenas os textos literários que as inspiram) dentro do fantástico e maravilhoso. Breccia opera em seu trabalho uma transposição do fantástico para a imagem, sendo esse gênero um denominador comum de seu trabalho transpositivo.

Palavras chave: Alberto Breccia - transposição - fantástica - sátira.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: *Beya. Le viste la cara a Dios* (transposición en historieta de la novela breve *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* publicada en 2011) se destaca por abordar un tema muy actual: la trata de mujeres en Argentina. La autora, junto con los dibujos de Iñaki Echeverría, propone una reescritura de *La Bella Durmiente* y se auto-transpone, siendo la guionista de la historieta. La protagonista es Beya, una joven víctima de las redes de prostitución en el conurbano bonaerense que, después del secuestro, está obligada a prostituirse y vivir en cautiverio. La novela gráfica hace particular hincapié en la reivindicación del cuerpo y la afirmación de sus derechos, la violencia, las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad.

Palabras clave: Trata de personas - comic - transposición.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 55-56]

(*) Doctorado de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Universidad Ca' Foscari de Venecia con la mención de Doctor Europaeus en 2015 con una tesis titulada “Entre la palabra y la imagen. La literatura argentina en historieta. Estudio sobre las transposiciones (estructura, historia y elementos temáticos)”. Se ha licenciado en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas en la misma universidad.

La bella durmiente

La bella durmiente del bosque es un cuento de hadas de la tradición oral europea que tiene numerosas versiones. Entre las más conocidas se recuerdan la de Charles Perrault contenida en *Los cuentos de Mamá Ganso* (1697) y la de los Hermanos Grimm “Rosita de Espino” o “La bella durmiente del bosque” en *Cuentos de la Infancia y el Hogar* (1812). *El Roman de Perceforest*, texto literario francés anónimo compuesto hacia 1340, y “Talía, Sol y Luna”, del italiano Giambattista Basile (*Pentamerón*, 1634) son las versiones más antiguas. La historia contada por Basile hace referencia a un estupro mientras que Perrault adapta el cuento a un público de alta burguesía quitándole los aspectos perturbantes; los Hermanos Grimm utilizan una versión similar a aquella contada por Perrault. También Italo Calvino en *Cuentos populares italianos (Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1956), propone “La bella durmiente

y sus hijos” cuya procedencia se le atribuye a la región de Calabria. El cuento es similar a la versión propuesta por Basile en que la bella durmiente queda embarazada por el amor que el hombre siente por ella y cuyos gemelos se llaman Sol y Luna (precisamente como en el relato del Basile). Aquí también, pues, el autor imputa la causa del embarazo a una violación.

Según la interpretación psicoanalítica del cuento brindada por Bruno Bettelheim el largo período de sueño de la princesa sería el período que precede y sucede la llegada de la primera menstruación en las adolescentes, un tiempo en que las jóvenes mujeres aparecen como pasivas y adormiladas. El despertar corresponde a la necesidad de encarar a sí mismas y al mundo; por más que los padres intenten impedir el florecimiento sexual de sus hijas este se producirá de manera implacable. En el momento en que la niña alcanza la madurez física y emotiva, está lista por el amor. El mensaje implícito sería pues de no apurar el desarrollo normal de los eventos ya que, cuando los tiempos serán maduros, el problema encontrará una solución. En la posmodernidad son muchos los autores que han realizado reescrituras, como por ejemplo la catalana Ana María Matute con *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995) en que ofrece un final diferente del cuento en que la princesa se encuentra atrapada en una realidad que se demuestra muy diferente de la que parecía, sometida a la voluntad del príncipe y en un estado de pasividad. En Argentina, Luisa Valenzuela ha trabajado el tema de la reescritura de la misma historia pero desde otra perspectiva haciendo hincapié en la reivindicación del cuerpo¹. La escritora ha elaborado la trama de *La bella durmiente* en algunos cuentos contenidos en *Simetrías* (1993) en la sección “Cuentos de hades”. En el breve relato “4 príncipes 4”, compuesto por cuatro breves historias de príncipes, en “Príncipe II” el protagonista es un hombre que besa a todas las mujeres que encuentra despertándolas con su beso, en la espera de su princesa; cuando por fin encuentra a la bella princesa durmiente, la que sabe ser la mujer de su vida, no está capaz de besarla de tan hermosa y tan perfecta que es y se revela ser un incapaz. En cambio en “No se detiene el progreso”, que se basa en *La bella durmiente* sólo en mínima parte, se cuenta de una princesa que se queda dormida y de un príncipe que la despertará después de un siglo pero al final del relato se descubre que es la princesa quien atrapa al príncipe porque de sus brazos crecen unos “zarcillos viscosos que lo atrapan”.

Le viste la cara a Dios. La bella durmiente

En cambio la historietita que se analiza en este breve artículo ofrece una versión del cuento desde una perspectiva diferente y distorsionada. *Beya (Le viste la cara a Dios)* es la primera novela gráfica del catálogo editorial de Eterna Cadencia que se publicó en 2013. Se trata de la transposición de la novela breve *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* escrito por Gabirela Cabezón Cámara en 2011. La publicación de la novela forma parte de un proyecto de la editorial Sigue leyendo que en 2010 convoca a la escritora, junto con otros escritores latinoamericanos con el objetivo de reescribir un cuento clásico de la literatura para editarlo en formato digital; ella eligió *La Bella durmiente* proponiendo su reescritura en tres formatos, soportes y editoriales diferentes: ebook, libro y novela gráfica. La autora nació en 1968 en Buenos Aires y se ocupa de la sección cultural del diario Clarín; se intro-

dujo como narradora en el circuito editorial argentino en 2008 con la publicación de *La Virgen Cabeza* por Eterna Cadencia.

La novela propone una relectura de un cuento clásico abordando un tema extremadamente actual: la trata de mujeres en Argentina. La protagonista es Beya, una joven víctima de las redes de prostitución en el conurbano bonaerense que, después del secuestro, está obligada a prostituirse y vivir en cautiverio en un prostíbulo nauseabundo de Lanús. Existe también una adaptación teatral, realizada por Marisa Busker, que se estrenó en febrero 2016 en los teatros de Buenos Aires.

La literatura y luego la historieta aquí devienen en instrumentos de denuncia social y material documental. El texto fuente tiene un ritmo apremiante con numerosas referencias a la literatura, al arte, a la religión y las creencias populares. El uso de frases muy breves como si la narradora fuera una ametralladora verbal con un realismo desesperado y exasperado en que se describe lo más vulgar y bajo acentúa el lenguaje violento y el ritmo vertiginoso. Las imágenes cruentas en las descripciones de los abusos sufridos por la protagonista comunican al lector el sentido de pérdida de la dignidad y de la posesión sobre el propio cuerpo que paulatinamente percibe la protagonista mientras está violada por sus clientes habituales, entre los cuales se destacan figuras de policías, jueces, curas, políticos. El texto fuente y el hipertexto representan un instrumento de denuncia social y ponen el lector frente a un fenómeno que representa un evidente caso de negación de los derechos humanos.

Beya (Le viste la cara a Dios)

La novela gráfica representa un caso original ya que la autora se autotraspone siendo la guionista de la transposición en historieta. El dibujante, Iñaki Echeverría, nace en Balcarce en 1974, se dedica a la ilustración y a la novela gráfica y publica tiras en *Página/12* y en *Fierro* además de ilustrar libros. La historieta recibió el premio Alfredo Palacios otorgado por el Senado de la Nación por su contributo a la lucha contra la trata de personas. Además fue declarada de interés social y cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y recibió el Premio del Lector como mejor libro del año durante la Feria del Libro de Buenos Aires en 2014.

La obra no se puede definir una verdadera transposición en historieta, sería mejor definir la novela gráfica o versión ilustrada de la novela ya que casi no hay globos y prevalecen las imágenes con las acotaciones; se podría situar a mitad entre poema ilustrado y *graphic novel* en que el texto no está nunca dentro de la viñeta sino al lado. En la historieta, dividida en cinco partes, se hace particular hincapié en la reivindicación del cuerpo y la afirmación de sus derechos, la violencia, las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad. A través del empleo de muy pocos diálogos, un fuerte contraste entre blancos y negros y la composición de las viñetas y de los cuerpos, se enfatizan el dolor, el sufrimiento y la barbaridad del hombre. La novela gráfica narra la historia de la protagonista con imágenes violentas que se mezclan con un registro lingüístico bajo, vulgar, casi pornográfico, cargado de términos típicos del castellano argentino. Los dos lenguajes se cruzan para narrar desde el punto de vista de las víctimas la tragedia de la desaparición de mujeres en manos de las

redes de prostitución. La narración, ambientada en las orillas suburbanas, se desenvuelve entre diferentes niveles sociales y culturales de la lengua donde se afirman los derechos del cuerpo de las víctimas en contra de quien lo tortura, viola, reprime, destruye. El cuerpo femenino capturado se convierte aquí en un cuerpo de ficción en que el secuestro con que inicia el relato hace referencia a la última dictadura militar, como se puede leer en una entrevista hecha a la autora:

[...] el relato exige atravesar el guión del secuestro y de esta manera pasa a emparentarse con los relatos de secuestros y torturas de la dictadura y en segundo lugar, lo obliga a emplazarse en las lógicas prostibulares y aquí es donde podemos distinguir una larga tradición en la novela argentina y establecer otros vínculos. (Domínguez, 2014, p. 5)

Una primera diferencia con el hipotexto se encuentra en el título en que *Le viste la cara a Dios, La bella durmiente* se transforma en *Beya (Le viste la cara a Dios)* donde Beya deviene en nombre de la protagonista en la trasposición y se juega en el mismo sonido “ll” - “y” pero el empleo de la “y” en lugar de la “ll” transfigura la palabra. El adjetivo deviene en sustantivo, transformado y transfigurado. La protagonista ya no es la Bella durmiente sino que es simplemente Beya, como si también su belleza hubiese sufrido una metamorfosis. Ya en el título pues la transposición ofrece una versión del hipotexto torcido, modificado, asumido desde una perspectiva diferente. La oralidad se impone en la norma lingüística y genera la nueva identidad de la protagonista. El haber añadido como epígrafe: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en redes de prostitución. Juicio y castigo a los culpables” sitúa al texto en una doble referencia: por una parte la historia de Marita Verón, desaparecida en 2002 en la provincia de Tucumán², y los frecuentes casos en Argentina de trata de mujeres; por el otro la referencia a la última dictadura militar. De hecho se intersecan el campo de concentración con el prostíbulo. En la transposición se enfatiza la reivindicación del cuerpo femenino que ya en la primera imagen está representado como si fuera un objeto en venta con detrás un código de barras, como se puede ver en la Imagen 1. La represión de los derechos del individuo en la esclavitud sexual se manifiesta también, a través del lenguaje, en la expresión “cosecha de mujeres” que hace referencia al campo semántico de la agricultura. Los personajes en la historieta no tienen una voz propia, aparecen como si fueran mudos, silenciosos o costringidos al silencio. Hablan a través de las acciones que cumplen pero es el texto que explica lo que acontece, el estado de ánimo, los pensamientos de la protagonista y no los diálogos. De hecho toda la primera parte está caracterizada por el silencio de las imágenes que imprimen un tono de suspenso.

La narración de la metamorfosis que sufre la protagonista acontece y se desarrolla en dos binarios paralelos: por una parte la joven se convierte en una prostituta y aprende el oficio y por el otro entiende que le conviene aparecer como sumisa y obediente y mientras tanto va preparando su venganza: se mantiene fuerte y piensa en cómo reaccionar. Empieza así a delinarse en el texto, después de un denso momento inicial en que el lector sigue el sufrimiento y la humillación de la protagonista en su vida diaria en cautiverio, la necesidad por parte de la víctima de redimirse desde el lado más oscuro de la marginalidad, de la violencia, de la locura, convirtiéndose en una heroína.



Imagen 1.

Las imágenes violentas que se ven (Ver Imagen 2 y 3) se mezclan con un registro lingüístico bajo y vulgar, un vocabulario prostibulario se podría decir. El lenguaje visual y aquello verbal se compenetrán para narrar la tragedia de la desaparición de las mujeres desde el punto de vista de las víctimas. También en la historieta se mantiene el “vos” con que la narradora se dirige al lector para aumentar la cercanía a la narración.

A lo largo de la narración hay numerosos ejemplos, enfatizados en la historieta, de conexiones entre lo sagrado, la muerte y el sexo. La protagonista está paragonada a una Virgen, como en la imagen que sigue en que aparece, como en un díptico, al lado de la Virgen donde la guirnalda de flores que adorna la primera imagen se convierte en una guirnalda de falos en la segunda. (Ver Imagen 4 y 5)

La religiosidad, exasperada y casi blasfema, es muy presente en la narración y no hay que olvidar que uno de sus clientes es un cura. Las escenas religiosas que aparecen refiguradas son a menudo citas o referencias a pinturas famosas. La protagonista encuentra en la fe un refugio, reza para que su alma sea absuelta de los pecados. Hay un paralelismo entre el sufrimiento de la protagonista y el sufrimiento de Cristo, donde se explica que aunque él no pueda saber lo que siente una mujer violada y torturada ha conocido él también el padecimiento, como Beya que aparece aquí crucificada y ornada con capullos de flores que parecen úteros (en la imagen a la derecha). (Ver Imagen 6 y 7)

El hecho de encontrar amparo en la religión produce en la protagonista un efecto de bilocación y desdoblamiento en que el alma se separa del cuerpo representando una manera para huir de la realidad demasiado atroz: “querés fuga y bilocación, / un espíritu que sepa/



Imagen 2.



Imagen 3.



Imagen 4.



Imagen 5.

estar en otro lugar,/ muy lejos mas sin morirte,/ vos querés desdoblamiento/ cual místico en viaje astral/ y cantar como San Juan/ la noche oscura del alma" (31). La historia avanza en una continua intersección entre culto y popular sagrado y profano y narra la degradación de Beya con un lenguaje al mismo tiempo descarnado y cargado de violencia. La perspectiva del narrador que focaliza desde la subjetividad de la protagonista se mezcla con la segunda persona que se acerca a la oralidad y que invoca la mujer a actuar, registra las distintas etapas de la trata, la exhorta a cultivar el odio. El uso de la segunda persona enfatiza el desdoblamiento de Beya frente al dolor. Son numerosas las experiencias de viaje fuera del cuerpo de la protagonista, justamente como los testimonios contados por las víctimas secuestradas durante la dictadura militar mientras estaban brutalmente torturadas. En este estado de enajenación física se narran, sin omitir los detalles violentos, el tormento, el delirio místico, la gestación imaginaria del odio, la sed de venganza, la recuperación, donde se lee: "[...] lo que podés es cuidar/ a tu odio como si fuera/ un bebé recién nacido/ [...] el monstruito está hecho/ de todo lo que te duele/ y cuando llegue a su término/ la asquerosa gestación,/ te van a nacer diez púas/ en las puntas de los dedos" (51, 68), como se puede ver en la imagen siguiente donde la mujer lleva en el vientre una especie de monstruo donde vuelve el tema del decorado con una flor que parece un útero y un enredo de espinas. (Ver Imagen 8)

La relación con la violencia se manifiesta aquí también, como dicotomía entre civilización –la ciudad– y barbarie –el burdel de Lanús. De hecho es inmediata la referencia a El matadero de Echeverría, al que se alude directamente en la primera estrofa a través de la comparación del cuerpo de la joven con el cuerpo de la vaca y cuyos versos se citan al principio de la historieta: "Si a Matasiete el matambre,/ a vos el resfalar en tu sangre" (24), estrofa que detiene en los roles de torturador y víctima. De hecho la escritora misma en una entrevista afirmó que existe un imaginario nacional de escritura de la violencia al que no puede renunciar y que ya casi no puede pensar la violencia sin referirla a algunos textos literarios. (Domínguez, 2014a, p. 2)

Beya está representada siempre desnuda; en particular se destacan los dibujos que siguen, en que aparece, antes, con los efectos que tienen en su cuerpo las continuas administraciones de droga y después, utilizando el estilo del fileteado muy típico del ambiente tanguero porteño, el paralelo entre la mujer y la bestia, como si estuviera esperando ser descuartizada antes de llegar a la carnicería, en que se lee: "[...] como no se acaba nunca/ la cosecha de mujeres/ y eso te lo hacen saber,/ no te vayas a olvidar,/ que ellos te pueden pasar/ a degüello como a un chanco/ y filetearte después/ como si fueras jamón" (37). (Ver Imagen 9 y 10)

El paralelismo entre mujer y vaca está enfatizado en diferentes partes del texto, por ejemplo en la frase: "[...] Como a una marioneta./ No te matan porque sos/ su hacienda y les rendís viva,/ les rinde tu kilo en pie/ o más bien en cuatro patas/ ya lo dice el cuervo rata:/ 'Mis putas me rinden más/ que las vaquitas al *Farmer*/ más poronga de mis clientes'" (36) donde la mujer se convierte en mera carne para ser fuente de placer y de ganancia.

El estilo utilizado por el dibujante, a través de una estética en blanco y negro que recuerda los fanzines de los años 80, en la representación de los dibujos, es violento precisamente como el lenguaje y emplea una línea gráfica marcada en que predominan los negros y las sombras. El texto aparece sólo después de las quince páginas del capítulo inicial y se



Imagen 6.



Imagen 7.

presenta adyacente a los dibujos que lo ilustran, como si fuera subordinado a la imagen. Se utilizan fragmentos del hipotexto pero a veces con leves modificaciones u omisiones en algunas partes. El negro predomina en el blanco y las imágenes tienen un fuerte corte expresionista alemán como si se tratara de xilografías y de incisiones más que de dibujos. Hay un contraste intenso entre blanco y negro en una estética basada en un cambio continuo de planos. La descomposición de las viñetas rectangulares procede, a medida que avanza el secuestro, paralela a la descomposición y deshumanización que está sufriendo a nivel psicológico y físico la protagonista. El zoom en los detalles en que se multiplican los puntos de vista y el alejamiento con vistas que proceden del alto en diferentes momentos de la narración enfatiza el efecto de desdoblamiento que siente la joven. En la composición de la página la lógica habitual de las viñetas está invertida ya que están desparramadas en la hoja. Las partes blancas subrayan un diferente ritmo de la narración y representan el martirio de la esclavitud sexual que induce a la “Beya durmiente” a fingirse inconsciente, a perderse o desdoblarse mentalmente para resistir a la violencia, al “ablande” al cual está sometida. Para construir el universo gráfico de *Beya* Echeverría se nutre de una mezcla de estilos de los grandes dibujantes argentinos relatando no sólo una sucesión de acontecimientos sino también de atmósferas y de climas. Dibuja viñetas oscuras, manos, bocas, órganos genitales en una historieta que aparece casi pornográfica. Estas secuencias fragmentarias están intercaladas con imágenes a página entera en las que están presentes alusiones a la iconografía cristiana donde se refugia la protagonista. (Ver Imagen 11 y 12)

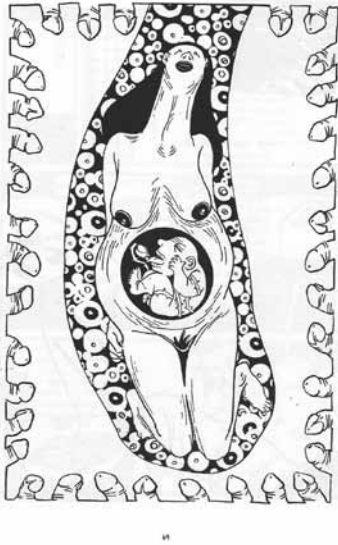


Imagen 8.



Imagen 9.

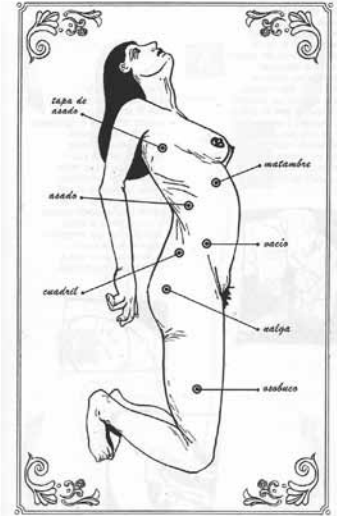


Imagen 10.

El texto construye un cuento hipnótico a partir de una modulación rítmica repetitiva y que en algunos puntos tiene la fuerza de un texto religioso. El choque entre el lenguaje culto y el lenguaje bajo, típico del habla porteña y rioplatense se mezcla con las escenas de las torturas y violaciones alternadas a las referencias a las pinturas notorias. Narrado casi con el ritmo del rap con versos cortos, octosílabo, un léxico fuerte y palabras que evocan imágenes continuamente, la escritora adopta una estrategia narrativa extremadamente visual, en ciertos momentos musical, que se cruza de manera natural con el estilo de Iñaki Echeverría cuyas imágenes en blanco y negro fuertemente contrastantes dan lugar a un cuento muy duro tanto desde el punto de vista del contenido como desde lo estético. El lenguaje también, de hecho, es violento y casi pornográfico y permite, metiéndose en la psiquis del personaje principal, acceder a diferentes planos de lectura. El ritmo del cuento está escandido por el subseguirse alternativamente de blancos y negros en que las palabras disparan imágenes y la voz en *off* de la narradora propone la venganza: “se entrelazan dos partes de la novela, la que narra el exceso de la opresión, esclavización, pornografía y muerte con la del deseo de vida y la potencia femenina”. (Domínguez, 2013, p. 143)

La yuxtaposición de dimensiones diferentes en que el texto se ubica en distintos momentos de la historia cultural donde hay una continua mezcla de popular, erudito y la experiencia religiosa, que aparece como posibilidad de salvación, se manifiesta a través de la transmedialidad e intertextualidad. De hecho las referencias a pinturas notorias es muy evidente, por ejemplo en las imágenes 11 y 12; en que en la primera hay una referencia

a *Adoración de los pastores* (1612-1614) de El Greco, en la segunda a *La trasfiguración* (1518-1520) de Raffaello. En la pintura de Raffaello se puede notar en la parte abajo a la izquierda una referencia a un particular de *El Juicio Final* (1535-1541) de Michelangelo (Ver Imagen 13 y 14) y aquí *La última cena* (1495-1498) de Leonardo (Ver Imagen 15).

Las pinturas están mezcladas entre períodos históricos y estilos artísticos diferentes: se entrecruzan arte moderno y contemporáneo, como por ejemplo la referencia a *El beso* (1907-1908) de Klimt y a *Maternidad. Las tres edades de la mujer* (1905) o *Eperanza II. Visión, fecundidad, leyenda* (1907-1908) del mismo pintor representado en la imagen de Beya que vimos más arriba en que está dibujada como una mujer embarazada y cuyo estilo retoma el adorno típico de Klimt (Ver Imagen 16).

Además de las alusiones literarias y artísticas hay también referencias al cine en que la protagonista está paragonada a la protagonista de *Kill Bill* que busca venganza.

La representación del mundo de las orillas suburbanas desde lo más oscuro de la marginalidad relata una entre las tantas trágicas historias de mujeres quebradas víctimas de la violencia masculina en que, una vez más, quien gana es el más fuerte. Cuerpo y voz se separan, la narración se proyecta desde un vos, utilizando una segunda persona, en que en algunos puntos parece sea Beya que habla directamente al lector y en otros la autora que se dirige a la protagonista. Beya se aparta de la primera persona y se convierte en una tercera. Esta voz violenta, imperativa, desencarnada construye otra salida para la narración. La mezcla de registros entre oral/bajo y culto/con referencias literarias y culturales da lugar a una suerte de fábula de redención en que se vuelca el mito femenino infantilizado congelado en la belleza y donde el final inesperado en que la mujer deviene en justiciera es muy diferente de lo que en realidad acontece a las víctimas: la desaparición o la muerte. La mujer pasa aquí de una condición de víctima a una de vengadora.

El personaje llega a un punto extremo en términos de experiencias límite sobre el cuerpo donde el sometimiento, el cuerpo mercancía deviene espacio de resistencia. El cuerpo

Es decididamente un territorio de imaginación biopolítica [...] exiliado de su vida por el delito de la trata de personas, enajenado por la explotación sexual y el terror desatado en el puti-club, llevado a la extenuación de sus funciones vitales y subjetivas. (Domínguez, 2014b, p. 23)

El cuerpo de la mujer es aquí un disparador narrativo en que la literatura sirve como instrumento de denuncia política y social en el que el tema de la trata de personas se conecta a un problema actual. De hecho en una continua mezcla entre moderno y postmoderno entre artes y estilos, el texto, aunque tenga referencias a diferentes períodos históricos que se refieren a la historia nacional y a la violencia política, es cuanto más actual por su estilo, lenguaje y por el tema que trata. El cuerpo es un cuerpo desnudo, abandonado en la soledad del cautiverio, acurrucado, en que la mujer se cubre el rostro con los brazos, se encierra en sí misma, desaparece. Un cuerpo amatambado (Dominguez, 2014b, p. 25) que asume el papel principal en que lo más abyecto estalla, llevado a la aniquilación, al extremo, donde se retrata la corporalidad en su parte más animal y baja.

En la historieta, a través del modo en que se narran los cuerpos atravesados por la violencia, “el formato del cómic soporta los silencios de un cuerpo robado y ultrajado que



Imagen 11.



Imagen 12.



Imagen 13.



Imagen 14.



Imagen 15.

interpela al lector exigiendo juicio y castigo a los responsables de la trata de personas” (Rios, p. 1). De hecho la transposición en historieta exagera lo trágico de la historia contada donde el cuerpo ultrajado y dominado físicamente y moralmente por el otro-hombre es un cuerpo que está secuestrado y prostituido justo por ser un cuerpo femenino³. En el espacio del prostíbulo, un espacio imaginario poblados por vidas aniquiladas en tránsito y en trampa, la potencia del lenguaje y del estilo narrativo de Cabezón Cámara se fusiona con las imágenes cautivadoras, sin censura, de Echeverría. El resultado es una novela gráfica con un estilo muy actual y agresivo que atrae el lector desde el principio hasta el final



Imagen 16.

en una única lectura, casi sin respirar, donde resuenan palabras violentas y vulgares. Todo bajo una atmósfera de terror y horror que nos acerca, aún más, al sufrimiento de la víctima y al deseo de hacer justicia y donde hipotexto e hipertexto dialogan continuamente.

Notas

1. Véase Regazzoni, Susanna (2010), “Cuando la curiosidad te salva”. *El Barbazul* de Luisa Valenzuela”.
2. María de los Ángeles Verón tenía 23 años al momento de ser secuestrada el 3 de abril de 2002. El 8 de febrero de 2012 comenzó en Tucumán el proceso con 13 imputados; luego de varias postergaciones, el 10 de diciembre de 2012 el Tribunal dictó la absolución de los 13 imputados. Los abogados de la familia Verón presentaron inmediatamente la apelación en la Cámara de Casación, al tiempo que hicieron un pedido de Juicio Político a los magistrados, por mal desempeño al maltratar y discriminar a las víctimas durante su declaración testimonial en el proceso. La apelación en la Corte Suprema Tucumana fue a favor de la familia Verón, señalando como culpables a 10 de los imputados. Todos los condenados debían esperar la sentencia firme cumpliendo prisión preventiva. Pero fueron liberados, en su totalidad, hasta que la sentencia quedara firme. El viernes 4 de noviembre de 2016 la Corte Suprema de Tucumán publicó su rechazo a la apelación de los delinquentes, por lo que los abogados de la familia Verón pidieron inmediatamente la prisión de todos los condenados. Para ampliar véase: <http://casoveron.org.ar/>

3. Nora Domínguez define esta novela como perteneciente al género del "barroso feminista". (Domínguez, 2013, p. 145)

Bibliografía

- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente*. Barcelona: Sigueliendo.
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría, I. (2013). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Calvino, I. (1956). "La bella addormentata e i suoi figli", Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino. Turín: Einaudi.
- Domínguez, N. (2013). "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres", *Aletria*. Revista de Estudios de Literatura, N° 1, enero-abril, Belo Horizonte.
- _____. (2014a). "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara", *Cuadernos LIRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, N° 10, pp. 1-6.
- _____. (2014b). "La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos", Palchevich, M. y Rivara, A. L. (eds.), *Literatura y política*. Boletín de la BCN, N° 128, Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, pp. 23-29.
- Matute, A. M. (1995). *El verdadero final de la Bella Durmiente*. Barcelona: Destino.
- Regazzoni, S. (2010). "Cuando la curiosidad te salva. El Barbazul de Luisa Valenzuela", Serafin, S.; Perassi, E.; Regazzoni, S. y Campuzano, L. (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Sevilla: Renacimiento, pp. 213-234.
- Rios, M. C. (2016). "Vidas soportadas: de la zoé (bios) a la vida ovillada", IV Coloquio Internacional "Literatura y vida", 8-10 junio, Rosario.
- Valenzuela, . (1996) [1993]. *Simetrías*. Barcelona: Plaza & Janes.
- "El caso Marita Verón", <http://casoveron.org.ar/>

Abstract: *Beya. Le viste la cara a Dios* (transposition in comic of the short novel *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente*, published in 2011), stands out for addressing a very current issue: trafficking of women in Argentina. The author, along with the drawings by Iñaki Echeverría, proposes a rewrite of *La bella durmiente* and she becomes the scriptwriter of the cartoon. The protagonist is Beya, a young victim of a prostitution network in the suburbs of Buenos Aires. After the kidnapping, she is forced to prostitute herself and live in captivity. The graphic novel places particular emphasis on the vindication of the body and the affirmation of its rights, violence, connections with the sacred and transmediality.

Key words: Trafficking in Persons - comic - transposition.

Resumo: *Beya. Le viste la cara a Dios* (transposição em desenhos animados do romance curto *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* publicada em 2011) destaca-se por abordar um problema muito atual: o tráfico de mulheres na Argentina. A autora, juntamente com os desenhos de Iñaki Echeverría, propõe uma reescrita da *La bella durmiente* e tornando-se o roteirista do comic. O protagonista é Beya, uma jovem vítima das redes de prostituição nos subúrbios de Buenos Aires que, após o seqüestro, é forçada a se prostituir e viver em cativeiro. A novela gráfica coloca especial ênfase na reivindicação do corpo e na afirmação de seus direitos, violência, conexões com o sagrado e transmedialidade.

Palavras chave: Trata de pessoas - comic - transposição.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950)

Amadeo Gandolfo *

Resumen: La aparición de la revista *Patoruzú* en 1936 marca el inicio de una de las editoriales de historieta más prosperas de la Argentina, aquella comandada por Dante Quintero. Durante mucho tiempo la compañía por él fundada sería el paradigma de una organización moderna del trabajo de las viñetas y de una línea estética: dibujos redondeados, líneas claras, personajes amables, historias donde el bien siempre triunfa. En 1945 el empresario decidió expandir su línea con el agregado de una revista de historietas apuntada a los más pequeños: *Patoruzito*. Esta se presentaba como una revista que deseaba ofrecer en cada página una nueva aventura, historias que se continuaban de forma eterna, personajes incansables. En un principio combinó material nacional y estadounidense, adquirido mediante syndicates. Pero pronto desarrolló a sus propios dibujantes estrella, entre ellos la dupla que tratamos aquí: Eduardo Ferro y Roberto Battaglia.

Palabras claves: Eduardo Ferro - Roberto Battaglia - Patoruzito.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 69-70]

(*) Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Tucumán. Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos en la materia optativa de la Carrera de Sociología (UBA), “El lado B de la sociología: Nuevas sociologías pragmático-pragmatistas y su reencuentro con viejas tradiciones”, dirigida por Gabriel Nardacchione.

1. Una industria nacional

Dante Quintero representa uno de los modelos más acabados del empresario editorial dedicado a la historieta en Argentina. Hombre hecho a sí mismo, trabajador del plumín en redacciones y diarios durante antes de consagrarse como hábil editor y empresario, con aspiraciones multimediales y la ambición de establecer una verdadera empresa gráfica moderna.

Es notorio como la condición de dibujante y creador de Quintero es prontamente abandonada en pos de la figura del empresario. Y como, si bien es conservador en lo político, es moderno en las formas y en su modelo industrial. Como menciona Laura Vazquez: “impugna la democratización de la vida política por un lado pero, por el otro, usufructúa

los réditos del progreso, la industrialización y el proyecto burgués” (2012, p. 23) una combinación tan exitosa que hasta el día de hoy el recuerdo de su empresa adquiere caracteres míticos e “Ideología y mercado se conjugaron para revelar un repertorio iconográfico y narrativo que dejó su huella en el imaginario de los profesionales del medio y en el público lector” (2012, p. 25).

En el continuo enfrentamiento entre arte e industria que surca a la historieta desde su creación como lenguaje se puede decir que Quinterno es, en realidad, un artista de la industria. Quinterno creaba personajes y rápidamente los abandonaba en manos de otros dibujantes, pero mantenía la marca de origen y la firma: la autoría nunca era cedida. Quinterno, además, buscó, y durante un período prolongado lo logró, una factoría de producción. Como menciona Eduardo Ferro:

Cuando entré había el compromiso de cumplir un horario de dos y media a siete de la tarde. Nunca lo pude cumplir (...) En Quinterno había un reloj donde teníamos que firmar la entrada. Yo me rebelé y en lugar de firmar le empecé a hacer un dibujito (...) Al fin sacó el reloj y quedó el compromiso de cumplir el horario. Pero yo la verdad que nunca llegué antes de las cuatro... En una época, todas las tardes trabajábamos juntos los humoristas en un salón con seis escritorios (...) De cuatro a siete estábamos allí todos los días. (Sasturain, 1980, p. 84)

El modelo pareciera ser el del “shop” que surge durante la época dorada del comic book norteamericano, en los años 40, en donde grupos de artistas hambrientos producían páginas para una industria voraz. Pero hay que considerar que la revista *Patoruzú*, cabeza de lanza del imperio Quinterno, se inicia en 1936, un par de años antes del despegue del comic book. Quinterno es, además, pionero en la organización del trabajo de la historieta en Argentina. El modelo, entonces, era la redacción periodística, con su disciplina y su sistema jerárquico. Quinterno revisaba todas las páginas y las tiras antes de enviarlas a la imprenta, y si encontraba algo que no le gustaba exigía al colaborador que lo corrigiese de acuerdo a su visión. Quinterno buscaba el mayor didactismo y uniformidad con su mensaje estético e ideológico. Como menciona Oscar Steimberg hablando de la revista *Patoruzito*: “se experimenta la sensación de estar abandonando el campo de la creación narrativa para recorrer el de los textos escolares” (2013, p. 92).

El proyecto de Quinterno es conservador no solo en lo ideológico sino también en su estructura formal. Por las aventuras en donde siempre triunfan los buenos y también porque sus revistas se encontraban organizadas siempre en las mismas secciones fijas ordenadas de la misma manera, transparentando una férrea conducción editorial.

Esto nos proyecta a la discusión sobre el esquematismo en la historieta, sostenida entre continentes por Umberto Eco y Oscar Masotta. Eco, en su famoso análisis de Superman, esgrime el punto de vista de que las aventuras del superhombre forman parte de una banda de mobius sin principio ni final, el tiempo se encuentra indefinido y no hay conexión temporal entre una aventura y otra, Superman reinicia sus aventuras una y otra vez desde un punto cero, básico, al que siempre retorna y la muerte jamás lo alcanza. Esto refuerza una “estructura circular, estática, vehículo de un mensaje pedagógico sustancialmente

inmovilístico” (1984, p. 287). Eco propone que contenido y estructura se refuerzan unos a otros y que generan efectos conservadores y de conformidad en su audiencia. El eterno retorno de lo mismo en Superman funciona como un marco dentro del cual los mensajes de una cultura conformista y repetitiva pueden ser volcados. Masotta, por su parte, le contesta que efectivamente las historietas son esquemáticas, pero que esto no necesariamente es malo, que es el contenido ideológico lo nocivo y que “lo que en ningún caso es recomendable hacer es deducir de las propiedades de la estructura sus efectos sobre los usuarios de los mensajes, esto es, inferir la función de la estructura” (2011, p. 308) y propone el efecto de la doble lectura como algo constitutivo del medio que evita la heterodirección del mensaje ya que “es como si exigiera (...) una decodificación ‘en molinete’, solo es posible tomarlos en serio a condición de reírse un poco de ellos y reírse de ellos a condición de tomarlos en serio” (2011, p. 310).

En este punto lo que nos interesa es otra condición del esquematismo: la repetición. Eco hace de la repetición un motivo de crítica y un principio último de la historieta. Pero, además, hay otro tipo narrativo que es muy común en la historieta, y que encontramos frecuentemente en tiras de prensa de los albores de la historieta como medio masivo: la sucesión continua e interminable de acontecimientos sin un orden premeditado pensado por el autor.

Aquí seguimos el trabajo de R.C. Harvey quién, en *The Art of the Funnies*, se propone una doble tarea: por un lado trazar una historia estética de las tiras diarias y dominicales en los Estados Unidos, tomando en consideración el cambio de los estilos de dibujo y la relación entre la historieta realista y la historieta humorística. Pero, por otro lado, esta evolución estética está indeleblemente asociada a la noción de narratividad y de acontecimiento, a la manera en que va desplegándose una serialización de la acción en aventuras largas, y como esto permite salir del acontecimiento aislado y narrado de forma repetitiva. Harvey destaca a Mutt & Jeff como la primera tira que establece el formato: “se presentaba como una ‘tira’ de dibujos, su narrativa continuada día a día, y apuntaba deliberadamente a audiencias adultas” y “una vez que la decisión había sido tomada de formatearlos en ‘tiras’ y publicarlos diariamente, el resto –continuidad, incluso el público adulto– sigue de forma lógica” (1994, pp. 41-42).

Sin embargo, a pesar de una rudimentaria continuidad, Mutt y Jeff seguía entroncada en la lógica de las tiras “de un solo chiste”. Mutt intentaba engañar a alguien, mientras que Jeff, eterno bonachón y soñador, arruinaba sus planes con su inocencia. Como dice Harvey, muchas de las primeras tiras contaban con “Un humor que residía en poco más que en una sola situación, presentada una y otra vez, cada presentación una variación de la primera y básica situación” (1994, p. 48). Esto cambia con la aparición de la tira de aventuras:

...no le tomó demasiado tiempo a los cartoonists darse cuenta que un cliff-hanger ganaba en poder emocional si los personajes abandonados estaban en peligro (...). El peligro que atenta contra la vida por consiguiente significa acción que amenaza a la vida; resumiendo, aventura. (1994, p. 70)

Destaca que el primer ejemplo de esta tradición es *Wash Tubbs y Captain Easy*, de Roy Crane, sobre el cual además destaca su condición híbrida en el dibujo: “La combinación

de Crane de lo fantástico y lo auténtico (...) hizo de Wash Tubbs única en la página de comics” (1994, p. 80).

Esto nos retrae a la caracterización propuesta por Federico Reggiani en cuanto al dibujo de historietas realista y humorístico. Reggiani, al igual que Harvey, encuentra en el dibujo realista se asocia fuertemente con “la línea que lleva de las historietas primitivas a una adaptación a un modelo distinto, a la construcción de relatos extensos en los que prime la narración sobre el efecto humorístico de corto plazo” (2012, p. 131). ¿Pero qué sucede con casos en los cuales la aventura se encuentra dibujada en un estilo caricaturesco, humorístico?

En 1945 Dante Quintero saca a la calle *Patoruzito*. A diferencia de *Patoruzú*, que ya tenía una década, estaba apuntada de forma directa a los niños. El objetivo era producir una revista de aventuras competitiva, profesional y moderna.

“La revista PATORUZITO será un nuevo semanario de grandes historietas, especialmente concebido para la juventud amante de las aventuras y un exponente de ese género del periodismo gráfico, por su cuidada presentación y seleccionada calidad de sus historietas”. (*Patoruzito* #1, 1945, p. 6)

La misma aunará lo mejor de la producción realizada en el interior de la editorial Quintero con importantes reproducciones de tiras estadounidenses, algunas de gran renombre (como Flash Gordon), otras prácticamente olvidadas (Justicia Invisible, Hugo y su Autómata). Si contabilizamos la cantidad de series aparecidas en el primer número observamos 10 series nacionales contra 15 internacionales. Con el paso del tiempo este número se equilibrará y luego las extranjeras prácticamente desaparecerán, a la vez que la revista enflaquece por las restricciones de papel. La revista, asimismo, reproducía el formato rígido de su antecesora para adultos: todas las historietas aparecían siempre en las mismas páginas.

Patoruzito nos brinda otra visión del proyecto editorial de Dante Quintero: diversificación de públicos y de contenidos, reproducción esquematizada de un formato, producción a gran escala, una industria cultural masiva que tenga algo que ofrecer a cada miembro de la familia. Pero también un ojo atento al material y modelos extranjeros, que seguía con atención, resultando en una inteligente mezcla de material local y extranjero, que nos lleva a preguntarnos sobre la relación entre la historieta argentina y su par norteamericano. Como menciona Vazquez, la empresa de Quintero debe ser entendida en tanto y en cuanto “sus estrategias de imitación de un modelo importado, el modo en que mixturó y se reapropió de un ideal hegemónico” (2012, p. 9).

Sin embargo, la revista alojaba en su interior a dos tiras muy inusuales para la factoría Quintero: *Langostino, marinero independiente* de Eduardo Ferro, y *Mangucho y Meneca*, de Roberto Battaglia. Si tomamos en cuenta el ordenamiento espacial de la revista, llama la atención que la primera se publique en retirada de tapa y la segunda en retirada de contratapa, los márgenes, casi cayéndose de la revista, como indicando que no terminaban de pertenecer a la misma.

Ambas tiras privilegiaban la aventura interminable y absurda, la concatenación de eventos, la improvisación sobre la página y sobre los cuerpos dibujados, la multiplicación de personajes y escenarios extravagantes. ¿Cómo funcionaban ambas tiras en el interior del producto Quintero, reglado y controlado? ¿Cómo construían su narratividad? ¿De qué manera graficaban la aventura? Intentaremos responder a estas preguntas en los siguientes

apartados. Tomaremos en consideración los primeros años de aparición de las mismas, ya que ellos son aquellos en donde su lógica narrativa y exploratoria se establece del ensayo y error hasta la tipicidad.

2. Langostino, marinero sin destino

Eduardo Ferro fue uno de los dibujantes más duraderos y confiables en el interior del proyecto editorial de Quinterno. Entró a trabajar en *Patoruzú* en 1937, apenas un año luego de que iniciase su publicación y se desvinculó de la empresa en 1976, 40 años después. Durante este extenso período cumplió diversas tareas. Ilustró cuentos, almanaques, continuó series iniciadas por Quinterno (*El Fantasma Benito*), desarrolló ideas originales de su jefe (*Cara de Ángel*) y dibujó personajes originales entre los cuales se encuentra quién aquí nos ocupa: Langostino.

La carrera de Ferro aún a dos elementos en principio incompatibles. Por un lado una adscripción profesional al interior del proyecto Quinterno y en diversas redacciones de otras publicaciones periódicas de la época (su carrera se inició en el semanario deportivo *La Chancha* y también colaboró durante 17 años con *La Razón*), por otro, una gran espontaneidad en el trazo y la construcción narrativa y desparpajo en las entregas. Como le comentaba a Juan Sasturain en un clásico reportaje: “Por mi característica de entregar sobre el cierre, lo acostumbé a Quinterno a que no me viera los trabajos, ya que ni siquiera recorrían las vías normales de redacción: iban al taller” (1980, p. 84). Asimismo, sobre su experiencia trabajando en *La Razón*, comentaba que Peralta Ramos, editor del diario, un día lo citó y “dijo que estaba cansado de que yo entregara de a dos tiras, que me daba el lujo de parar ‘La Razón’, que el último cliché que faltaba era siempre mi tira y que los secretarios se quejaban” (1980, p. 86).

Langostino, asimismo, surge de esta extraña conjunción entre profesionalismo al interior de una gran empresa gráfica y libertad creativa. Luego de ocho años de trabajar continuando o sobre ideas de Quinterno, para el lanzamiento de *Patoruzito* este le encarga que realice un personaje marítimo pero “me dejó hacer lo que yo quise. Él me pidió un navegante un poco aventurero y yo empecé a divagar a gusto” (Ferro, p. 1986). Así, se le ocurrió Langostino, que se publicó de forma ininterrumpida durante 740 semanas, hasta principios de los sesenta, momento en que Quinterno intentó una renovación de la revista y discontinuó la serie.

En la primera plancha en la que aparece, Langostino se encuentra cruzando pasajeros a lo largo del Río de la Plata en una barcaza precaria, juntando moneda sobre moneda para poder comprar quién será la única compañía de todas sus aventuras: Corina, un barco pequeñísimo, en el que apenas cabe su cuerpo, su cara ancha y sus brazos extensos. A partir de la adquisición de la barcaza, Langostino se embarca en un proceso de exploración aparentemente perpetuo.

La tira está construida sobre la base de la concatenación de acontecimientos y, al menos en sus primeros años, sobre un delicado proceso de improvisación de las aventuras. El mecanismo seguido por Ferro en un principio consistía en presentar una amenaza en los primeros cuadritos de la tira que era resuelta en los cuadritos centrales y en el último un

final de suspenso que introducía un segundo elemento de peligro o sorpresa que sería continuado en el siguiente episodio. De esa forma, la tira adquiriría una suerte de movimiento perpetuo, en el cual Langostino se encuentra continuamente arrojado a la acción y el imprevisto. El trazo de Ferro replica esta condición: volátil, curvilíneo, cinético, en cada cuadro se mueve un personaje o exclama un discurso. En los momentos en que Langostino navega, las olas son hipérbolas que cambian de dirección y arrojan al barquito hacia el siguiente cuadrado. Sin embargo, la disposición de la página es rígida, con cuadrillos cerrados y bien definidos y poca experimentación en el trazado de la misma.

Las primeras 30 entregas aún no construyen una narratividad de largo alcance. Son más bien sucesiones de eventos inesperados. Aparece un pez espada, Langostino se salva, aparece una ballena, Langostino termina en una isla, lo persiguen los canibales, aparece un mono gigante, el mono gigante se pelea con una serpiente, Langostino encuentra un tesoro. No hay una motivación que mueva al personaje más allá de la aventura por la aventura misma, del escape de una situación riesgosa para caer en otro punto límite.

A partir de la plancha 30 y hasta la 55 una lógica narrativa más extensa comienza a coagular. Langostino escapa de un prefecto que lo ha encerrado por desacato y encuentra un científico loco que le cambia la cara a la gente. Sin abandonar la concatenación de eventos disparatados, la tira comienza a adquirir motivaciones y conflictos que van más allá de la amenaza de la semana. Este proceso termina de encontrar forma con una larga secuencia que se inicia en la entrega 57 en donde un ave gigante roba a Corina y Langostino es secuestrado por dos científicos que quieren atraparla.

A partir de este momento la tira adquiere el carácter explorador, de descubrimiento de nuevas civilizaciones, islas y países por la cual se hizo famosa. En el período que consideramos Langostino viaja al Planeta de los Filipicus, al planeta de la Rara Avis, a la Isla de Bala (habitada por matones y ladrones armados), a Atomia (planeta de átomos donde Ferro despliega una imaginación visual deslumbrante y convierte a Langostino en música y partículas), a Balibali (territorio helado y, una vez más, repleto de malvivientes), a una isla sin nombre en donde diversas facciones se disputan el poder a través de la conspiración y la violencia y a Punchingbalia, tierra donde todos se encuentran obsesionados con el boxeo. Langostino, por momentos, adquiere motivaciones y objetivos. Viaja a la Isla de Bala debido a que a Corina se le rompió la cruceta y allí es el único lugar donde pueden arreglarla. Llega a Balibali siguiendo el impulso que le dicta una caja de música. En otras ocasiones, la lógica sigue siendo simplemente la simple profusión de eventos y aventuras.

Mucho de la manera en que la tira organizaba su narración tiene que ver con la forma en que Ferro la dibujaba:

Improvisaba totalmente (...) Como siempre entregaba tarde, llegué a hacerlo en dos horas... Miraba donde lo había dejado (...) y si no se me ocurría nada prolongaba la situación, le agregaba un parlamento filosófico y si llegaba al fin de la página sin cerrar la idea le incorporaba una nueva complicación. (Sasturain, 1980, p. 86)

Esto se percibe de forma muy clara en los continuos reversos de fortuna y carácter de muchos personajes. Un recurso muy utilizado por Ferro consiste en la revelación de un deta-

lle previamente desconocido de alguna de sus creaciones que da sentido a una situación sorprendente, o el cambio de parecer que hace que malos se vuelvan buenos y viceversa. Langostino mismo, muy a menudo, es sometido a operaciones, presiones psicológicas, experimentos y brebajes que cambian su personalidad o lo dejan convaleciente o delirante durante episodios enteros.

Pero Langostino además de independiente es solitario. Ya lo mencionó Oscar Steimberg en su pionero análisis de la tira: “Langostino no es un marinero sin destino, sino con un negro destino: navegar a la deriva, solo, y toparse a cada paso con peligros que no entiende ni busca” (2013, p. 91). No hay personajes secundarios ni de soporte más allá de aquellos específicos a cada aventura. Corina apenas puede transportar a Langostino.

Esto produce una forma de narratividad que se encuentra a mitad de camino entre la repetición y la continua y asombrosa novedad. Langostino siempre se enfrenta a nuevos peligros, pero esos nuevos peligros se encuentran enmarcados en una lógica de la deriva que es siempre la misma. Incluso, como hemos mencionado más arriba, hay ciertas cualidades que se repiten de aventura a aventura: islas pobladas de personajes siniestros y malvivientes, interludios en el mar en los cuales se enfrenta a criaturas marinas, la pérdida de Corina, de su pipa o de algún otro objeto que lo define como personaje (porque Langostino no es solo Langostino, es Langostino con Corina), los desperfectos técnicos, las salvaciones providenciales a través de personajes circunstanciales.

Hay un tropo particular que se repite de forma insistente y es intrigante: Langostino siendo enjuiciado y castigado por las reglas de las sociedades a las cuales llega y no comprende. En la Isla de Bala, el juicio es llevado adelante por sepultureros y funebreros y el estrado donde se para el acusado tiene forma de guillotina (*Patoruzito* #95-97, 1947). (Ver Figura 1)

En el Planeta de los Filipicus es encerrado en un tubo mientras sesiona un Tribunal Supremo de Alta Justicia frente al cual no puede ni apelar ni razonar (*Patoruzito* #70-71, 1947). En Atomia le quitan las cuerdas vocales por alzar la voz con violencia y cuestionar el funcionamiento de un globo de percepción individual que transforma las cosas (*Patoruzito* #118, 1948).

Langostino, sin embargo, es un alma inocente, que solo se ve arrojado a situaciones de enjuiciamiento y castigo por su desconocimiento elemental del funcionamiento de los países que visita. Desconocimiento lógico ya que sus aventuras no le dan tiempo más que para una aprehensión en la acción de la lógica del lugar que visita, urgido como se encuentra por los acontecimientos, y ya que jamás retorna, manteniéndose siempre en movimiento. No podemos evitar pensar: una persona del carácter y estilo de trabajo de Ferro, que privilegiaba la libertad y la improvisación, enmarcado en la férrea disciplina de una empresa como la de Dante Quinterno, ¿habrá encontrado una válvula de escape para la tensión entre ambos hechos colocando a su héroe en diversos juicios ridículos que replicaban su propia sensación de incompreensión y fastidio frente a una gran empresa y sus modos de trabajo?

Langostino pone marcha una narratividad en la cual la aventura no solo es lo inesperado y lo peligroso, sino también la deriva. Como dijo en un texto autobiográfico publicado en 1986: “Yo creo que lo principal era que me divertía haciendo una historieta loca y la dejaba que se hiciera casi sola” (Ferro, 1986). Langostino es similar a una historieta sui generis, una historieta que se construye de la misma manera para autor y lector: semana a semana, al ca-



Figura 1. E. Ferro, “Langostino en la Isla de Balas” (*Patoruzito* #96, 1947, p. 2), Ediciones Dante Quintero.

lor de los acontecimientos, sin un destino ni un final programado, casi de forma automática. Ferro alguna vez la comparó con la poesía, y es cierto que contiene mucho lirismo bonachón y un aire ligero y reflexivo, pero la poesía contiene métricas y reglas también. En realidad se parece mucho más a la improvisación del artista callejero o, aún mejor, al voiceo de un canillita que innova sobre los acontecimientos publicados en el más reciente periódico.

3. Mangucho y Meneca o el espesor del absurdo

Al lado de Ferro, autor que trabajó casi hasta el final de su extraordinariamente larga vida (murió en el 2011 a los 93 años), que fue rescatado como parte de un canon nostálgico de la historieta de humor y aventuras, y que aceptó y desempeñó su condición de trabajador de la historieta, Roberto Battaglia es poco menos que un misterio. Nacido en 1923, Battaglia desarrolló su actividad profesional en diversos medios, entre ellos *Billiken*, *La Hora*, *Patoruzú*, *Crítica* y por supuesto *Patoruzito*. Como correspondía a todo trabajador gráfico de la época la mayoría de las fotos que se conservan de él muestran un atildado y elegante caballero de traje y corbata, que no se sacaba el saco ni siquiera para dibujar en el estudio de Quintero.

Hacia mitades de los sesenta Battaglia emprendería el exilio hacia Estados Unidos, más precisamente Nueva York. Allí formó parte de una suerte de comunidad de dibujantes exiliados entre los que se encontraban Francho (Arnoldo Franchioni), Alfredo Olivera, Vic Martin, Narciso Bayón y Osvaldo Laiño. Pero con los años Battaglia, quién se retira por completo de la labor de dibujante, perdería contacto con todos estos expatriados, perdién-

dose el rastro de su vida hasta que en el 2007 por intermedio de un sobrino se conocería que Battaglia había muerto dos años antes (Laiño, 2007). En su trayectoria observamos un voluntario retiro de la misma industria que le había servido de sustento justo en el momento en que esta entraba en su largo eclipse, un exilio personal y profesional y un borramiento de su nombre en el tiempo.

La obra más conocida y recordada de Battaglia es aquella que trataremos aquí: *Mangucho y Meneca*, que luego sería re-bautizada como *Don Pascual*. Mangucho y Meneca son dos niños que están siempre a la caza de la próxima travesura. Pareja incipiente de seudonoviecillos, Mangucho por su parte trabaja en el almacén de Don Pascual, un descendiente de italianos gordo y de nariz colorada que siempre intenta, como el buen estereotipo del almacenero que luego será continuado en Don Manolo, ganar la mayor cantidad de dinero. Mangucho trabaja desde las 8 de la mañana (aunque muchas veces llega tarde) lo cual nos lleva a preguntarnos en que momento concurre a la escuela. De hecho, la tira existe en un universo en el cual la educación formal no existe, pero el trabajo es una constante de la vida infantil. El otro lugar para los niños, al menos en los inicios, es la calle. Battaglia dibuja una Buenos Aires de calles empedradas y garitas de ladrillo para el vigilante de la esquina, de buzones colorados y almacenes que guardan los productos en bolsas y barriles. Sus calles son anchas y siempre tienen fondos interesantes y el barrio, donde transcurren las aventuras, es tranquilo y repleto de niños, en lo que parece ser su hábitat natural. Battaglia realiza una imperceptible combinación entre detalles gráficos “standard” que se habían convertido ya parte del lenguaje tradicional de la historieta de niños traviesos con características propias de un Buenos Aires observado y costumbrista. Como destacaba en una nota publicada en la revista *Dibujantes*, lo más cercano que contamos a un testimonio de su filosofía artística:

...el mono cómico es la exageración al máximo con respecto a un hombre normal dibujado. De ahí que en lo primero que pienso cuando realizo una historieta es en humanizar lo más posible a mis personajes. Tratándose de un humorismo alocado y extravagante como el que cultivo, ello es primordial.

Un argumento disparatado, de situaciones exageradas; pero sin humanidad, tanto en la estructura del mono, como en la acción, nunca podrá alcanzar el éxito. (Battaglia, 1953, p. 5)

Es real que Battaglia, en *Mangucho y Meneca*, construye un tipo de humor y de narratividad donde lo disparatado y lo absurdo es lo que prima. Pero, además, Battaglia dibuja sus páginas con una densidad gráfica y humorística enorme. Una vez que la tira se asienta y encuentra un ritmo y un estilo con el cual está cómodo, se multiplican la cantidad de chistes por cuadrado, de ocurrencias y de giros absurdos y exageraciones. Battaglia trabaja sobre un montaje de situaciones humorísticas sobre situaciones humorísticas en progresión aritmética, una comedia de enredos en donde cada personaje puede causar la desgracia de otro, llevando a que cada media página de *Mangucho y Meneca* (que se publicaba en la retiración de contratapa de *Patoruzú*, compartiendo espacio con *Little Iodine* al principio y luego con *El Gnomo Pimentón*) reclame una lectura atenta y lenta y que los giros y contra-giros de la trama se compriman en espacios que parecen más prolongados de lo que son.

Pero detengámonos un segundo en la construcción y características de la trama que traza la tira. En un principio, nos es presentada con un par de aventuras. En la primera Mangucho, Meneca y Don Pascual tienen que recuperar un tesoro encontrado en el sótano del almacén que les es robado por el malvado Poroto (*Patoruzito* #1-9, 1945). En la segunda se nos presenta a Agustín, el terrible y malvado primo loco de Don Pascual, y la historia trata acerca de cómo quiere asesinarlo y adquirir el almacén (él también tuvo uno, pero fracasó por su mal genio) (*Patoruzito* #10-16, 1946). A partir de allí los siguientes dos años se dedicará a contar breves historias sin continuidad en entregas individuales, en las cuales en general Mangucho y Meneca le hacen alguna jugarreta a Don Pascual, o él ejerce sucumbe al egoísmo y encuentra su justo castigo, en una lógica muy similar a la de los Katzenjammer Kids y el Capitán, obvia inspiración de estos primeros años.

Pero a medida que avanzan las tiras Battaglia va construyendo un universo. Primero con Zaza, la novia de Don Pascual, mujer gigante de busto imponente que fuma tarugos de cigarro. Luego el Dr. Pulgueti, linyera narigón y de pies largos que se encuentra infestado de pulgas a las cuales entrena o contagia al resto de los personajes. Después Taraleti, el mensajero del correo, de dientes prominentes y habla graciosa. Finalmente el Sapo Felipe, mascota en todo inesperada y absurda, que siempre usa un moño. Esta es una forma a través de la cual Battaglia construye continuidad y espesor incluso en tiras inconexas unas de las otras. Un elenco de personajes cada vez mayor implica una variabilidad cada vez mayor de interacciones, de chistes, de vuelcos en la fortuna y caída en el infortunio.

Una vez que el elenco se encuentra fuertemente establecido Battaglia se embarca en aventuras extensas. La primera ve a los protagonistas envueltos en la búsqueda de un tesoro enterrado por un antepasado pirata de Don Pascual (*Patoruzito* #130-149, 1948). Pero, una vez descubierto, se revela que en realidad es un cuadro de una mujer muy espantosa, la amada del pirata. El cuadro, entonces, se torna en un objeto estético pero también político. Por un lado un grupo de críticos descubren que es la última obra conocida de Max Turbio, pintor reconocido. Esto vuelve al cuadro valiosísimo y se suceden una serie de peripecias en las cuales diversos delincuentes quieren robárselo a Pascual. Luego cae en posesión de Agustín, el primo demente, quién emplea el gran poder horroroso de la pintura para volverse emperador del barrio y de la Argentina.

En una secuencia que por momentos parecería ser una velada parodia del gobierno peronista de turno, Battaglia muestra a Agustín subido encima de una tarima con cientos de personas aclamándolo por miedo al cuadro. Asimismo, se rodea de chupamedias que Battaglia dibuja con una media literal en la boca. La multitud en más de una ocasión se encuentra presta a liquidar a nuestros héroes, pero finalmente prevalecen. (Ver Figura 2)

En las últimas dos tiras, en un acto de vanguardismo para la época, el mismo Battaglia se hace presente, señalando su firma como marca de autoridad, y opina sobre la calidad del cuadro y la belleza de la mujer, aniquilando su poder negativo, ejerciendo su derecho a sanción y cambio de aquello que había inventado (Ver Figura 3). A partir de allí, el ritmo se encontraba marcado. Battaglia alternará narrativas de una sola plancha en donde la gracia reside en algún reverso de la fortuna marcado por la violencia cómica con aventuras más largas en las que se busca algún tesoro, se enfrenta algún malvado o se descubre una tecnología o elemento misterioso que cambia la fortuna de sus protagonistas. En una de ellas viajan a una difusa representación de Arabia ya que un maharajá ha secuestrado a



Figura 2. R. Battaglia, “Mangucho y Meneca” (*Patoruzito* #147, 1948, p. 23), Ediciones Dante Quinterno.



Figura 3. R. Battaglia, “Mangucho y Meneca” (*Patoruzito* #148, 1948, p. 23), Ediciones Dante Quinterno.

Meneca (*Patoruzito* #159-170, 1948-1949). En otra la aventura los lleva al Amazonas, en búsqueda de una ciudad llena de oro (*Patoruzito* #174-186, 1949).

Battaglia no escapa, sin embargo, a cierto exotismo racista que caracterizaba también a las tiras clásicas de Quinterno. Los árabes son cuasi salvajes que tienen a sus mujeres atadas. Mujeres que, además, son muy feas. Las Amazonas y los indígenas también son bestias, con rasgos exagerados, labios gigantes y huesos atados en sus cabellos. Una caricatura judía, narigona y de largos cabellos y sombrero negro, hace su aparición con frecuencia, siempre en la situación de un vendedor inescrupuloso que regatea y negocia productos a precios mucho mayores de los reales.

Pero, más allá de estos detalles que se ven violentos a los ojos contemporáneos y que en ese entonces eran parte del discurso gráfico general de las tiras de prensa y los dibujos animados, Battaglia culmina la transición de una tira de niños traviesos basada en la repetición

de un esquema de broma y venganza, a una tira de aventuras en la cual la narración también se va construyendo al ritmo de la publicación semanal y sin dejar de lado una gran cantidad de chistes individuales por entrega.

Por supuesto que ciertas características estructurales que desatan o sostienen el relato de las aventuras se repiten (el tío pirata de Pascual es un clásico) pero lo interesante es como son suplementados con una batería de detalles gráficos y de innovaciones continuas en la presentación de nuevos personajes, en la manera de dibujar y en los recursos empleados para narrar. Battaglia dibuja muchos chistecitos en el fondo de la tira ocurren en el trasfondo de la tira, y los va repite, pero esta repetición se torna teatro del absurdo y cada nueva iteración profundiza nuestra desorientación y nuestra risa. Uno de los más conocidos de estos muestra a dos mozos gallegos que charlan. Uno de ellos le pregunta al otro “*Are you Manolo?*” a lo que el otro contesta “*I am*”. Rara avis, incomprensible, desconectada de lo que sucede a su alrededor, se torna contraseña entre el autor y el lector y signo de que en el mundo de Battaglia todo puede suceder.

Como dicen Trillo y Bróccoli “Battaglia es exagerado, surrealista, vital” (1972, p. 73). Y es este surrealismo el que le permite abandonar el costumbrismo y la repetición para construir una historieta que, como *Langostino*, pareciera estar construyéndose frente a nuestros ojos continuamente. A menudo las tiras no cuentan con remate y muchas veces la situación cambia de cuadrado a cuadrado en una sobrecarga de información. Como *Langostino*, abundan las inversiones de carácter y fortuna y las apariciones providenciales. Son, además, frecuentes los casos en los que Battaglia quiebra el registro de la narración introduciendo sueños de alguno de sus personajes. Lo radical de su propuesta es que no señala de ninguna manera, ni gráfica ni verbalmente, que ellos son sueños sino solo hasta su desenlace. Debido a la característica alocada de la narrativa usual de Battaglia, nos encontramos a menudo leyendo esas secuencias e intentando dirimir si pertenecen al orden de la “realidad” de la historieta o a su fantasía.

En definitiva, encontramos tanto en *Langostino* como en *Mangucho* y *Meneca* un equilibrio entre el esquematismo y la experimentación, entre la repetición y la construcción de una multiplicidad de sucesos encadenados. La solución que ambos encuentran para romper los esquemas impuestos por la factoría Quintero es la aventura, pero la aventura entendida como una concatenación de eventos que no necesariamente construyen una narrativa coherente, sino que se van agregando en una tira infinita. Sus personajes no regresan a casa, no almuerzan, no reposan. Están siempre arrojados por fuerzas externas o por su propio deseo a la búsqueda de la próxima acción. Frente a las aspiraciones de gran industria y producción masiva y controlada de Quintero, tanto Battaglia como Ferro encuentran la libertad en el abandono de la narrativa iterativa y del planeamiento. Además, ambos encuentran esta libertad en la experimentación con el dibujo. Battaglia con sus cuerpos enloquecidos y Ferro con sus continuas transformaciones de los espacios y las tierras y su desfile de habitantes de otros mundos. Ambos eran empleados y colaboradores, bien pagos, que cumplían un horario, pero encontraron en estos personajes y una manera de plantear la fuga que el dibujo siempre representó, en primera instancia, para todo creador.

Bibliografía

- Battaglia, R. (1953). "Sentido gráfico y humanidad son la base del dibujo humorístico". En: *Dibujantes #2*. Buenos Aires: sin editorial registrada.
- Eco, U. (1965/1984). *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Lumen.
- Ferro, E. (1986). "Langostino vuelve a navegar". En: *Crisis #41*. Buenos Aires: Ideas, Letras, Artes en la Crisis. Recuperado de: <http://sonrisasargentinas.blogspot.com.ar/2015/12/langostino-navega-por-don-gregorio.html>
- Harvey, R. C. (1994). *The Art of the Funnies*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Masotta, O. (2011). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Patoruzito* (1945-1950). Buenos Aires: Editorial Dante Quinterno.
- Reggiani, F. (2012). "La única verdad es la realidad: apuntes sobre la noción de historieta realista". En: *Cultura, lenguaje, representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, Vol. 10.
- Sasturain, J. (1980). "Ferro, dibujate algo". En *Superhumor #2*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Steimberg, O. (1977/2013). *Leyendo Historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Trillo, C. & Broccoli, A. (1972). *El humor gráfico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vazquez, L. (2012). "Un modelo a imitar: Disney en Ezeiza y el proyecto empresarial de Dante Quinterno". En: *Antíteses* v. 5 n. 9.

Abstract: The appearance of the magazine *Patoruzú* in 1936 marks the beginning of one of the most successful cartoon publishers in Argentina, that commanded by Dante Quinterno. For a long time the company founded by him would be the paradigm of a modern organization of the work of the vignettes and of an aesthetic line: rounded drawings, clear lines, friendly characters, stories where good always triumphs. In 1945, the businessman decided to expand his line with the addition of a comic magazine aimed at the little ones: *Patoruzito*. This was presented as a magazine that wanted to offer on each page a new adventure, stories that continued eternally, untiring characters. Initially it combined national and American material, acquired through syndicates. But soon he developed his own star cartoonists, among them the duo we are dealing with here: Eduardo Ferro and Roberto Battaglia.

Key words: Eduardo Ferro - Roberto Battaglia - Patoruzito.

Resumo: A aparição da revista *Patoruzú* em 1936 marca o início de uma das editoras de desenhos mais bem sucedidas da Argentina, com o comando de Dante Quinterno. Durante muito tempo, a empresa fundada por ele seria o paradigma de uma organização moderna do trabalho das vinhetas e de uma linha estética: desenhos arredondados, linhas claras, personagens amigáveis, histórias onde o bem sempre triunfa. Em 1945, o empresá-

rio decidiu expandir sua linha com a adição de uma revista de quadrinhos destinada aos mais pequenos: *Patoruzito*. Isto foi apresentado como uma revista que queria oferecer em cada página uma nova aventura, histórias que continuavam eternamente, personagens incansáveis. Inicialmente, combinou material nacional e americano, adquirido através de sindicatos. Mas logo ele desenvolveu seus próprios cartunistas estrela, entre eles a dupla com a qual estamos lidando: Eduardo Ferro e Roberto Battaglia.

Palavras chave: Eduardo Ferro - Roberto Battaglia - Patoruzito.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash y El Eternauta*

Sebastian Gago *

Resumen: En este trabajo indagamos cuáles han sido los “mecanismos antropológicos” que posibilitaron el “acuerdo tácito” (Ramírez, 2009) por el que un amplio número de lectores, en diferentes épocas y contextos culturales, han decidido leer un determinado título de historieta. Abordamos nuestro problema analizando los circuitos de circulación y recepción de los textos. Reconocer los mecanismos que hacen posible “fenómenos editoriales” como las historietas argentinas *El Eternauta* y *Nippur de Lagash*, implica evitar una mirada sustancialista de la obra separada del contexto (Bourdieu, 2007). Nuestra hipótesis indica que los usos sociales de lo leído, las prácticas de apropiación lectora y las instancias de consagración y los procedimientos editoriales (Chartier, 2002) constituyen mediaciones culturales situadas entre un autor y la sociedad. El recorte en el corpus de indagación, obedece al hecho de que es precisamente desde estas series que podemos pensar la consagración de sus respectivos autores, Héctor Oesterheld y Robin Wood, como referentes centrales de la historieta argentina.

Palabras clave: Oesterheld - Wood - historietas - fenómeno editorial - consagración - lectura.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 83-84]

(*) Licenciado en Comunicación Social y Doctor en Estudios Sociales en América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor asistente de Teorías Sociológicas II de la Licenciatura en Comunicación Social, FCC, UNC. Becario Postdoctoral del CONICET con sede en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS, Conicet y UNC). Miembro del proyecto SECYT-UNC “Estudios y crítica sobre la historieta: continuidades, crisis y renovaciones” (2016-2017) y del programa “Ideología, prácticas sociales y conflictos” (CIECS, Conicet y UNC). Coordinador local por la UNC del proyecto de investigación internacional “Cultural Narratives of Crisis and Renewal” (CRIC), financiado por la Marie-Curie RISE, Unión Europea.

Las obras y sus creadores

Héctor Oesterheld se inició como historietista en los años cincuenta, un momento de esplendor del género en el país. Participó en numerosos proyectos editoriales con suerte

dispar, como editor y como asalariado de otras empresas, siendo su período cumbre en creatividad e innovación fue cuando dirigió Editorial Frontera, entre 1957 y 1961. Oesterheld supo crear nuevas reglas de construcción narrativa para la historieta: profundidad psicológica de los personajes, finales no siempre felices, un nuevo modelo de heroísmo que no es individual sino grupal, y un cuestionamiento a la tajante división entre el “bien” y el “mal”. De esa etapa data su título más reconocido, publicado entre 1957 y 1959 en el *Suplemento Semanal Hora Cero: El Eternauta*. La obra, en coautoría con el dibujante Francisco Solano López, relata una invasión extraterrestre con epicentro en la ciudad de Buenos Aires, cuyos habitantes se organizan para resistir frente un enemigo de mayor poder tecnológico y militar. La serie ha sido reconocida a nivel mundial y es un ícono de la historieta argentina. El guionista tuvo un final trágico: en 1977, siendo él militante de la organización guerrillera Montoneros, fue secuestrado y desaparecido por la última dictadura militar argentina.

De la obra de Robin Wood, autor aún en actividad, nos centramos en *Nippur de Lagash*, título creado junto a Lucho Olivera (dibujante) en 1967, año que marca el comienzo de sus trayectorias profesionales. La historia de este personaje se sitúa en la antigua Mesopotamia y tiene como protagonista a un General sumerio obligado al exilio luego de que su ciudad fuera conquistada a traición por un rey vecino. Convertido en un guerrero “errante” y justiciero, *Nippur* se impone reconquistar a su pueblo y liberarlo del tirano, no sin antes protagonizar numerosas aventuras en distintos lugares y épocas.

Nippur de Lagash fue publicada por tres décadas ininterrumpidamente en Editorial Columba, primero en la revista *D'artagnan* y, desde 1979 hasta 1998, en *Nippur Magnum*. Su permanencia regular en el mercado editorial explica la trayectoria profesional de su creador, que en términos relativos fue más pareja que la de Oesterheld. Robin Wood se desempeñó hasta mitad de los años noventa en Editorial Columba, en Argentina, aunque desde mediados de los ochenta comenzó a trabajar para editoriales europeas, y continúa hasta hoy.

Instancias de consagración

¿Cómo llegan los textos a los lectores? ¿Por qué *El Eternauta* (primera parte) es leído, tendencialmente, por una mayor proporción de no consumidores habituales de historieta en comparación con *Nippur de Lagash*? ¿Por qué el primer título es más reconocido que conocido por el público general, y con el segundo sucede al revés?

Nuestra vía explicativa de los distintos caminos que recorrieron las citadas producciones culturales, y que las hace pervivir en el tiempo, es la reconstrucción de las tramas de sentidos configuradas en torno a éstas. Son los procesos de circulación los que permiten que un texto llegue a (ser elegido por) los lectores (Ramírez, 2009). La mayor o menor complejidad de los circuitos de mediadores culturales que legitiman y posicionan una historieta, y las formas en que el mundo mercantil y editorial trata a la obra, modifica la relación de los lectores con ella.

Como hipótesis planteamos que en el caso de *El Eternauta*, este proceso presenta una trama diversificada, que genera apropiaciones muy diferentes: la obra ha sido, a lo largo de décadas, objeto de múltiples usos e investiduras sociales que repercuten en su lectura. Su

reconocimiento proviene en mayor medida desde afuera que desde dentro del campo de la historieta. En cambio, en *Nippur de Lagash* tenemos una historia de circulación más pareja en cuanto a los dispositivos editoriales de “puesta en texto” y “puesta en libro” (Chartier, 2002) y al rol de los mediadores culturales que legitiman la obra (Papalini, 2011), que se correlaciona con una mayor homogeneidad en los sentidos construidos en su recepción.

Ambas series fueron creadas en un período en el que la historieta era un espacio dominado por las formas del mercado y la producción industrial, con un predominio en términos comerciales de la Editorial Columba. Ésta contaba con una oferta con contenidos diferenciados según una política de segmentación del público por clase social, edad y sexo.

A mediados de los sesenta, en medio de un período de decadencia comercial, creativa y editorial en la historieta argentina, Columba se relanzó en el mercado con la incorporación paulatina de guionistas y dibujantes locales que se amoldaron a sus conservadoras pautas de producción (von Sprecher, 2010, p. 5). Surgiría en esa época *Nippur de Lagash*, el popular héroe de la dupla Robin Wood-Lucho Olivera.

En ese contexto, comenzaron a ampliarse y diversificarse los espacios de producción y de recepción¹ de historietas en Argentina, al tiempo que se conformó dentro de ésta un incipiente ámbito de crítica y reflexión sobre el medio. El puntapié inicial de este proceso se produjo, por un lado, con los estudios fundacionales de corte semiológico de Oscar Masotta y Oscar Steimberg (Berone, 2011, pp. 21-22), y por otro lado, en las artes plásticas de vanguardia, instancia desde la que se legitimó a la historieta como lenguaje estético, singularizando algunas de sus expresiones en salones de exposición. Un ejemplo claro fue la Primera Bienal Internacional de la Historieta, organizada en Buenos Aires por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, en 1968. *El Eternauta* fue celebrada dentro de ese bastión de las artes plásticas, y su creador, Oesterheld, dio el discurso de cierre del evento (von Sprecher, 1996, p. 13).

En los setenta, se formó un espacio de crítica específica de historietas. Al tiempo que comenzaba a destacarse como guionista en la entonces novel Ediciones Récord, Carlos Trillo redondeó la construcción de una *historia* del medio (Trillo y Saccomanno, 1980), que se tornó con el paso de las décadas en un filtro de consagración de obras y autores. Erigió a la obra de Héctor Oesterheld como el canon de la historieta argentina y sólo dedicó espacios mínimos a Editorial Columba y a Robin Wood, que aún eran parte destacable de la historia que reconstruía (Gago y von Sprecher, 2013).

Esa línea de crítica la continuó Juan Sasturain a partir de los años ochenta. En su rol de jefe de redacción de la primera revista *Fierro* (de 1984 a 1988) y luego desde otros medios de comunicación y ensayos, Sasturain destacó a la obra temprana de Oesterheld² por su creatividad, libertad expresiva y su “identidad” argentina.

Tras la recuperación democrática del país, el públicamente conocido destino de desaparecido político de Oesterheld resultó decisivo para que *El Eternauta* (Ver Figura 1) fuera objeto de consagración heterónoma como ninguna otra historieta argentina. No tardaría en difundirse una lectura de esta obra en clave de metáfora premonitoria del terrorismo de Estado dictatorial, como puede apreciarse en los prólogos de las reediciones recopilatorias de las últimas dos décadas. El título de Oesterheld y Solano López fue la única historieta incluida en la colección literaria de alcance masivo publicada por Clarín, *Biblioteca Argentina Serie Clásicos*, en el año 2000.

Durante los períodos presidenciales del kirchnerismo (2003-2015), un inédito interés del Estado nacional por la historieta se manifestó en distintas acciones, como el fomento y respaldo económico a proyectos editoriales tales como la revista *Fierro* (segunda época) y el ya extinto suplemento *Historietas Nacionales* de la agencia de noticias Télam, concursos con premios, investigaciones académicas sobre historieta, la creación de museos y archivos nacionales, y una serie de gestos de consagración hacia Oesterheld y *El Eternauta*. La canonización oficial de este cómic, que alentó su *revival* editorial³, incluyó su ingreso en 2007 a la escuela como material de lectura recomendada y la legitimación desde el campo literario: en octubre de 2010, la entonces presidenta de Argentina, Cristina Fernández de Kirchner, homenajeó al guionista desaparecido en la persona de su viuda, Elsa Sánchez, durante la apertura de la Feria del Libro de Frankfurt.

El gesto de la política hacia esta historieta no fue casual. Se dio en un momento en que el Gobierno nacional operaba una reconstrucción del relato político peronista a partir de *El Eternauta* (Fernández y Gago, 2012). No fue la primera vez que la serie de Oesterheld y Solano era objeto de una apropiación creativa desde el terreno de la militancia social y política, y sin ir más lejos, el primero en operar este tipo de usos y relecturas fue su propio guionista (Gago, 2015, p. 17). En 2010, agrupaciones políticas kirchneristas operaron una mitificación heroica del expresidente Néstor Kirchner (1950-2010), a través del uso y difusión de la figura de *El Eternauta*: nació el “Nestornauta”. Esa nueva incursión del relato de Oesterheld en el universo discursivo político argentino, impulsó una lectura actualizada de la obra en clave de resistencia al poder.

En 2014, el propio Juan Sasturain presentó la primera versión en francés de *El Eternauta* en la Feria del Libro de París. El crítico reconfirmó el estatus literario del título, al calificarlo como “el relato más fuerte y poderoso del género en nuestra cultura en la segunda mitad del siglo XX”⁴.

En contraposición, *Nippur de Lagash* (Ver Figura 2) obtiene el grueso de su visibilidad y reconocimiento de la masa de lectores. Su ropaje consagratorio se compone de telas diferentes a las de *El Eternauta*. Juan Sasturain la clasifica dentro de la “producción adocenada, rutinaria en su profesionalismo” de Editorial Columba (Sasturain, 1995, p. 30). Juzga a la obra de Robin Wood monótona, “estereotipada en el maniqueísmo” y “mercantilizada”, y a *Nippur de Lagash* lo define como “mítico y ultracaminador” (ibíd., p. 31). La valoración poco favorable de las aventuras del “Errante” se repite en la colección *Biblioteca Clarín de la Historieta*, en la que fueron republicados, parcial o totalmente según el caso, ocho títulos de Oesterheld y uno de Wood, precisamente *Nippur de Lagash*. Al volumen 9, que compila 16 episodios del personaje, lo encabeza un prólogo escrito por el periodista y escritor Martín Caparrós, titulado “La espada y la palabra”. Allí se menoscaba el estatus de historieta de esta serie:

Yo no era un lector de historietas –nunca fui. A veces sospecho que por eso leí tanto a Nippur de Lagash: Nippur es escasamente una historieta. Sus dibujos son una ilustración, no una de las formas que dialoga con la otra para armar una historia. Nippur son textos que, a lo largo de veinticinco años, fueron ilustrados por una docena de distintos dibujantes: ningún personaje cuya imagen fuera decisiva habría soportado tal maltrato. Pero Nippur es sobre todo un



Figura 1. *El Eternauta* (H. Oesterheld y F. Solano López, 1957-1959).



Figura 2. *Nippur de Lagash* (R. Wood y L. Olivera, 1967).

nombre y una idea –y supo sobrevivir a todo eso (...) (Caparrós en *Nippur de Lagash*, 2004, pp. 10-11)

Nippur de Lagash encaja dentro de la masa enorme de títulos pertenecientes a un tiempo en que la historieta de aventuras era recluida a la categoría de *paraliteraturas* (Boyer, 2008). En los últimos veinte años, su creador, Robin Wood, obtuvo reconocimiento a partir de premios internacionales (ganó el Yellow Kid en 1997), homenajes en eventos de historietas, notas periodísticas, trabajos de crítica, recuperación y documentación de su obra en comunidades virtuales, tales como el grupo *Woodiana*, y weblogs con episodios para descargar. El propio Sasturain dedicó al personaje uno de los capítulos de su programa televisivo *Continuará... Historietas Argentinas*, emitido por Canal Encuentro (Heredia, 2015, pp. 6-7). Asimismo, está en rodaje una adaptación filmica de las aventuras del héroe sumerio, con dirección de Enrique Piñeyro y guion del propio Wood. El rescate actual, que complejiza los modos de mediación de la historieta, ha contribuido a reposicionar a *Nippur de Lagash* en el mercado editorial y ante los círculos expertos.

El mercado editorial y los modos de acceso al *texto*

En el punto anterior, hemos revisado las diferentes y acumulativas instancias de consagración que posicionaron y legitimaron (o no) a las series *El Eternauta* y *Nippur de Lagash* como clásicos de la historieta argentina. En este apartado, indagamos la trayectoria editorial, los dispositivos institucionales y las redes de sociabilidad lectora, factores que, al intersectarse en el análisis, nos muestran los entrecruzamientos de lo particular y específico del fenómeno editorial con aspectos culturales y sociales generales. Estos factores inciden en la circulación de cada una de las historietas, y se combinan, de diversas maneras, con las mediaciones provenientes de los círculos expertos y la crítica para afectar las lecturas y representaciones sobre las obras y, por ende, la posición que éstas ocupan en el sistema de legitimidades culturales.

1. La naturaleza de la historieta ha cambiado en las últimas décadas, cuestión que se evidencia en sus modos y contextos de apropiación y circulación (Bourdieu, 1988, pp. 266-267). La inserción y diálogo que el medio entabla con la “esfera de bienes ampliados” (películas, historietas, televisión) y con la “esfera erudita” (literatura, pintura) del campo cultural (Ortiz, 2005, p. 112), juega un papel relevante en la posibilidad de que una historieta pase a formar parte del universo de obras dignas de valoración literaria o plástica. Los distintos tipos de posicionamiento que los autores asumen como productores culturales, tienen implicancias artísticas e ideológicas diferentes: el diálogo con el cine, la literatura argentina, la narrativa de aventuras clásica y de ciencia ficción anglosajonas (Isaac Asimov y Arthur C. Clarke), y la participación en las discusiones intelectuales y políticas de la coyuntura histórica nacional, en el caso de Oesterheld; el contacto con la novela y el relato de aventuras y el melodrama, buscando satisfacer una demanda preexistente dentro de un público masivo, sin la intención de crear un nuevo campo de recepción (Vázquez, 2010, pp. 271-272), en el caso de Robin Wood.

El posicionamiento de Wood explica, en parte, que *Nippur de Lagash* sea un relato marginal, no legitimado desde el ámbito literario. Otro factor, extrínseco al texto, permite entender la popularidad de esta obra y su cualidad *paraliteraria*: el liderazgo de Columba en el mercado editorial de la historieta argentina durante el último tercio del siglo XX. Desde su origen en revistas antológicas de kiosco impresas en papel barato, *Nippur de Lagash* fue un producto destinado a circular en un público masivo y de forma obsolescente. Con 450 episodios, contó con varias líneas argumentales y ediciones recopilatorias. Se trata de un texto de autoría múltiple (Heredia, ob. cit.), realizado, en distintas épocas, por más de una decena de dibujantes y varios guionistas. El modo de producción de *Nippur de Lagash* determinó la lógica de construcción narrativa, las contingencias de su dilatada vida editorial y su historia de recepción.

Al respecto, nos detendremos en las representación y valoraciones que sus lectores hacen y han hecho sobre la obra. Las series de Robin Wood pertenecen a esas lecturas “poco legítimas” (Lahire, 2004, p. 171), que son cortas o discontinuas, “no recordables” como “verdaderas prácticas de lectura” en una situación de encuesta. Esa calidad de lectura “invisible” (ob. cit., 2004, p. 164) proviene principalmente de ese contexto popular de consumo y circulación cultural. Asimismo, su prolongado *no reconocimiento* desde círculos expertos

y el Estado, refuerza esa representación que el lector medio se hace de este comic. Numerosos antiguos lectores de entre cincuenta y setenta años definen al estilo de Wood como un relato “interesante”, “ágil y entretenido”, y construido mediante el recurso de “intertextualidad” ateniéndose a los detalles históricos. Asimismo, por el hecho de ser historias unitarias, no había “problemas de si perdiste una revista, lo salteaste”, y se podía “seguir el hilo” narrativo. A aquellos lectores les atraían “las historias” de Nippur pero no se preocupaba por saber en qué punto del mapa estaba Lagash o quién era el autor de la serie. Se trataba de una lectura lúdica, de disfrute, en la que se valora al título de Wood como una “buena narración de aventuras” y se destaca especialmente la probidad de su héroe⁵.

El “juicio sincero y sensible de las clases populares” (Bourdieu, 1988, p. 31) se da en el modo de leer, ajeno a la disputa por el símbolo en la arena pública: “Yo no la pienso [a *Nippur de Lagash*], yo la vivo, me zambullo en la historieta y yo estoy viviendo en esa época”, declara otra antigua lectora de 64 años que actualmente relee la serie en soporte digital desde su computadora. En la recepción del título de Wood no predomina una memoria de la estética sino de lo que representa para sus lectores y del recuerdo en tanto “historia” narrada (Martín-Barbero, 1987), un rasgo concomitante a su circulación masiva y popular. El propio Robin Wood, ignorando el veredicto de la crítica, atribuye a su origen social obrero y en su no pertenencia a la “rama intelectual” su capacidad de hacer historietas que le gustaban “a la gente”:

Por eso es que llegué a la gente. Un producto hecho con ganas llega al pueblo, y si además viviste la vida de las personas que te leen, de una manera u otra los retratás. Yo creo que ése fue uno de los secretos. La historieta de Columba fue la verdadera historieta justicialista; la leían los peones y el medio pelo. [...] Columba vendía medio millón de ejemplares [...] A eso hay que sumarle que cada una de esas revistas era leída por dos o tres personas más, así que imagnate. (R. Wood en entrevista con Facundo García, *Página/12*, 2008)⁶.

Wood convirtió la carencia en virtud: se jacta de ser un profesional que se hizo a sí mismo, exitoso y popular. A la vez que adopta la posición de “genio creador” (de “espíritu” libre y desinteresado), refuerza el argumento de su “fama industrial” (Vázquez, 2010, pp. 258-260). De manera que resta importancia a aquello que, durante años, le marcó una exclusión simbólica: la legitimidad y la consagración obtenida del juicio de sus pares. Es que la masividad de *Nippur...* se diferencia de la *El Eternauta* por el origen de su reconocimiento y visibilidad, que proviene mayormente de su masa los lectores –nacionales e internacionales– antes que de la crítica y las instituciones.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el consumo de historietas de aventuras fue una práctica cultural no reclusa a un acto separado del resto de la vida cotidiana familiar y barrial⁷. Las revistas de Editorial Columba en particular fueron importantes como consumo cultural que se transmitía de generación y generación, y como práctica distintiva de los jóvenes de diversas clases sociales. Roberto Di Palma, exeditor de la desaparecida revista *Hortensia*, cuenta al respecto: “Nosotros decíamos con mi hermano, como cargada para un tipo que le faltaba calle, ‘Nunca un *D’artagnan*’, decíamos. Al tipo ‘le faltaba un *D’artagnan*’, [...] no había pasado por eso, entonces le faltaba foguearse.

La desaparición de Columba y, junto a ella, de la industria editorial de comics en Argentina, mermaron la visibilidad y la lectura de *Nippur de Lagash*. La mayoría de sus antiguos lectores, pertenecientes a sectores sociales medios y populares, dejaron de leer historietas, migrando sus consumos hacia otros medios de comunicación y entretenimiento. La circulación de la obra de Wood, no obstante, no se limitó a “columbófilos” nostálgicos de “las revistas de antes”, sino que abarca a jóvenes formados en tradiciones dispares como *manga* o comic estadounidense. Los blogs de Internet con contenidos para descargar, que incluyen reseñas y órdenes de lectura, juegan un papel importante en esas visitas –y revistitas– a la historieta. Asimismo, la antigua forma de sociabilidad lectora aún se sostiene, si bien decrecientemente: los hijos y nietos de los antiguos lectores de Columba conocen y/o reconocen al personaje. “Incluso luego de concluida su publicación [*Nippur de Lagash*] siguió siendo popular, con reediciones de algunos de los episodios, la búsqueda de los viejos ejemplares y su intercambio en Internet” (von Sprecher, 2010, p. 1). El tomo de *Nippur...* de la Biblioteca Clarín de la Historieta o las recopilaciones en libro hechas por Columba en los ochenta, son reliquias costosas que esporádicamente aparecen en el sitio web *Mercado Libre*.

Nippur de Lagash llegó a ser libro sólo por un criterio editorial: desde hace quince años el formato de historietas predominante es, en Argentina y en el mundo, el libro. La materialidad de las antiguas republicaciones en libro de *Nippur...* (con prólogos y tapas más duras que las tradicionales revistas de Columba), dista de parecerse a las formas literarias, ya sea por el color, la calidad del papel y el diseño. El renacimiento editorial de *Nippur de Lagash* se dio de la mano del tomo recopilatorio de *Clarín*, los libros publicados por Doedytores entre 2003 y 2004 (*Adiós a Tebas, Hipólita y Teseo* y *La búsqueda de Teseo*), y la reedición de la saga completa llevada adelante desde 2012 por el sello español ECC Ediciones, con ocho volúmenes a la fecha.

2. *El Eternauta* (primera parte) tuvo numerosas y sucesivas reediciones en libro compilatorio y en fascículos, siendo importantes en volumen de ventas y masividad las de Ediciones Récord, entre 1975 y comienzos de los noventa. Este sello, mediante una política editorial de referencia y valoración de la cultura del libro, ofreció historietas editadas en ese formato para coleccionar frente a la fugacidad de la revista de kiosco (Vázquez, 2010:215). Esas reediciones y la publicación de *El Eternauta II* en la revista *Skorpio* (Ediciones Récord) entre 1976 y 1978, pusieron a la vieja serie en la consideración y acceso de nuevos lectores.

En las últimas dos décadas, el diario Clarín y los sellos Colihue y Doedytores republicaron la historieta y sus continuaciones (que fueron numerosas, la mayoría de ellas a cargo de otros guionistas). Doedytores es, desde 2006, el único autorizado para reeditar la primera y segunda parte de *El Eternauta*. La reedición de la serie de 1957 tiene sus formatos “clásico” (similar al original), de bolsillo (pensada para la escuela, contiene actividades de estudio en la última página del libro), y *vintage* (un libro de lujo para aficionados, compuesto por facsímiles de las páginas originales de la revista *Hora Cero* donde se publicara originalmente el título).

La *revival* editorial de la serie de Oesterheld no puede entenderse sin las múltiples instancias de consagración de las que fue objeto, que reseñamos en el apartado anterior. A golpe

de gestos institucionales, *El Eternauta* se convirtió en la “vaca sagrada” del comic argentino: un negocio editorial seguro.

La múltiple naturaleza consagratoria del título determina los modos de adquisición de su lectura, en particular durante la última década, estando ya desaparecida la industria editorial de historietas y, con ella, el público masivo que el medio supo tener⁸. Las redes de socialización y de información lectora tejidas en torno a *El Eternauta* han sido –y lo son aún– diversas. Dentro de los lectores de entre 15 y 35 años, la tendencia a la socialización familiar y en grupos de amistad barrial disminuye frente a tres procesos contemporáneos: en primer lugar, la recomendación de lectura dentro del *fandom* comiquero –eventos de historieta, el intercambio de información y comentarios en las redes sociales, y el “boca en boca” generado por los vendedores de comics más allá del *feedback* que existe desde lo digital–; segundo, la adquisición y lectura en el ámbito escolar, en el que la recepción de la serie adquiere las formas del análisis narrativo; y finalmente, el conocimiento y lectura del personaje dentro de los espacios de militancia política universitaria y barrial. Esas nuevas redes de sociabilidad implican un mayor grado de codificación y encorsetamiento de la interpretación. Hay un detalle interesante al respecto: la mayoría de sus lectores más jóvenes no leyeron *El Eternauta* en el ámbito escolar, y accedieron al reconocimiento de la historieta a raíz de la visibilidad que ésta ganó en los medios periodísticos y las redes sociales de Internet.

El peso de la relectura postdictatorial de *El Eternauta*, mediado por la politización póstuma de Oesterheld (Vázquez, 2010), explica que las recepciones actuales porten huellas del contexto político argentino en mayor medida que las lecturas contemporáneas a su publicación original. El consumo de *textos previos* –notas periodísticas, análisis, reseñas, homenajes, prólogos, textos con actividades escolares de estudio de la obra– que contienen sentidos actualmente predominantes del autor y de su obra, condicionan fuertemente la interpretación. Los paratextos de las reediciones actuales, en tanto “dispositivos de puesta en libro” (Chartier, 2002), juegan un papel clave como mediadores de la valoración de la obra y del direccionamiento de la lectura, particularmente en los tiempos recientes en los que se instaló un nivel político de interpretación de *El Eternauta* dada su asociación con el kirchnerismo. Esas capas de sentido acumuladas en torno a la obra imposibilitan una lectura *virginal*: un joven lector de *El Eternauta* que lo lea como un mero relato de aventuras, sabrá y estará al tanto de las relecturas filosóficas y políticas de la serie. Se trata de un proceso de hipercodificación ideológica (Eco, 1993, pp. 120-121) que convierte a *El Eternauta* en un “clásico” portador de valores sociales: el humanismo, la solidaridad y la dignidad de toda resistencia a poderes opresores. Incluso numerosos lectores veinteañeros que tomaron conocimiento de la historieta de Oesterheld en un contexto de recuperación oficial de la memoria del pasado reciente, creen que la historieta fue escrita durante la última dictadura y que habla de ésta. La percepción de la narración como una metáfora del terrorismo de Estado iniciado en Argentina en marzo de 1976, es recurrente en las lecturas actuales. Incluso no faltan quienes atribuyen al comic la capacidad de “dejar una enseñanza” tendiente a “mejorar el mundo”.

La recomendación escolar y el consumo de discursos mediáticos acerca de *El Eternauta* condicionaron, y condicionan, la recepción de los jóvenes lectores del título. Este encorsetamiento directivo de la recepción de *El Eternauta* se entiende si prestamos atención a toda

la red de vínculos íntimos, sociales e institucionales en los que se entretaje la lectura como práctica social (Papalini, 2011, p. 6): las amistades –que incluyen las virtuales–, el *fandom* comiquero (que suele solaparse con las amistades), los dispositivos editoriales, el Estado, la escuela, la crítica de historietas y el periodismo.

La serie de Oesterheld y Solano es representada de distintas maneras de acuerdo al tipo de público. Para los viejos lectores que la siguieron en la revista *Hora Cero Semanal*, sigue siendo una historieta de ciencia ficción atrapante y mundialmente conocida, cuyos atractivos principales son el *suspense* en la narración y la originalidad de ser una historia de ciencia ficción “a la criolla”, situada en Buenos Aires y cuyos protagonistas son gente común. Si nos enfocamos en las jóvenes generaciones, reconocemos dos grupos: para el comiquero “duro”, se trata de un “clásico” de lectura obligada y una fuente de iniciación al conocimiento de la historieta argentina. Para quien no es lector de historietas y forma parte de un público más amplio, ha pasado en algunos casos a ser una lectura obligatoria (impuesta en la escuela).

El estatus de pieza narrativa fundamental de *El Eternauta*, que la hace más reconocida que conocida, no puede explicarse sin tener en cuenta la variable “formato” editorial. Federico Reggiani (2010) señala que basta con que una historieta se edite como un libro para que se novelice: “Una de las muchas anomalías de *El Eternauta* es ese temprano destino de libro, esa voluntad de novela que habilitó su rara canonización. No nos olvidemos que una historieta también es una novela más fácil de editar y de reeditar” (ibíd.). Ese “temprano destino” proviene de su historia editorial, que cuenta con medio siglo de republicaciones en libro. Un formato que registra mejor la memoria de los lectores al insumirle tiempo, pues se lee de manera integral (Lahire, 2004). Si a eso sumamos su capital simbólico y presencia pública, el recuerdo del lector se refuerza: sin que sepamos nada del personaje, lo podremos reconocer con sólo ver su iconografía.

Conclusión

Los *textos* –y dentro de esa categoría, pensamos a la historieta– son un producto de la interpretación y no a la inversa, y en cada época, “es una decisión de la comunidad de lectores, lo que va a contar como literatura” (Varela, 1999, p. 4). La citada tesis viene a cuento del objetivo de este trabajo: explicar comparativamente cuáles fueron los “mecanismos antropológicos” que posibilitaron el “acuerdo tácito” por el que dos títulos de narrativa dibujada se convirtieron en “fenómenos editoriales” (Ramírez, 2009). Nuestra propuesta requirió indagar una serie de condiciones de producción de sentido: los flujos de información y sociabilidad lectora, las trayectorias editoriales y los recorridos consagradorios. Nuestro objeto de análisis es pertinente habiendo cuenta de que en el presente, desaparecida la historieta de aventuras como industria cultural en Argentina, se dan dos procesos concomitantes: un nuevo despertar editorial y creativo y un renovado interés por este lenguaje mediático y forma narrativa.

Nippur de Lagash ha sido más leída, valorada y recordada que cualquiera otra historieta argentina, pese a su exiguo y en ocasiones *negativizado* prestigio concedido por la crítica. La consagración de la obra y de su autor creció en la medida en que el personaje ingresó y

permaneció en la memoria y la consideración de los lectores, fenómeno que se vio reforzado por una continuidad de tres décadas en el mercado y por su pertenencia a la editorial más poderosa comercial y geográficamente, Columba.

Los modos de acceso a *Nippur de Lagash* variaron con el tiempo, desde las redes de sociabilidad familiar y barrial, mientras la serie fue publicada, hasta su circulación a través de las redes sociales digitales y los eventos de historietas, a partir del siglo XXI. Por otra parte, las distintas lecturas de la serie de Robin Wood se ajustan mayormente al nivel de relato de aventuras, que se corresponde con su pertenencia genérica (es una ficción histórica) y con el origen más popular y menos intelectual de su reconocimiento.

Por su parte, *El Eternauta* ha sido consagrado y legitimado culturalmente desde el campo literario, el periodismo, la escuela y el Estado, un capital simbólico que guarda correlación con los usos, discusiones y relecturas sobre el título situados en diferentes coyunturas históricas. La obra ingresa en el reconocimiento de las nuevas generaciones a través de múltiples lugares, incluyendo la política, las redes sociales y el arte callejero.

La serie más importante de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López presenta una mayor variedad de niveles de lecturas, especialmente en la actualidad, que se explica por factores extrínsecos a la obra, como lo es su dilatada condición de símbolo político, y por factores intrínsecos, a saber, la narrativa de invasión y resistencia, y la radicación del “domicilio de la aventura” (Sasturain, 1995): en el relato aparecen claramente referencias a la historia y la cultura argentina.

El estudio de la circulación y recepción de las obras de Héctor Germán Oesterheld y Robin Wood, nos permitió mirar la manera en que procesos socioculturales que dotan a los “textos” de ropajes simbólicos diferenciados, constituyen un elemento fundamental para comprender la trayectoria de un bien cultural y de su apropiación social.

Notas

1. En 1974 surgieron dos nuevos proyectos editoriales en Argentina, que innovaron en lenguaje, temáticas, construcción narrativa y gráfica: Ediciones Récord, con sus revistas *Skorpioy* y *Tit-Bits*, entre otras, y Ediciones de La Urraca, que publicó *Humor Registrado*, *El Péndulo*, *SuperHumory*, luego en 1984, *Fierro* (primera época).
2. Los títulos creados por Oesterheld que alcanzaron masividad, aunque sin llegar a las ventas de Columba ni de otros sellos como Dante Quinterno, fueron las de su etapa de producción en Editorial Abril y en Editorial Frontera, en los años cincuenta. Algunas de esas series serían reeditadas por Ediciones Récord en los setenta y ochenta, lo cual promovió su visibilidad y el reconocimiento autoral.
3. Desde 2006, el sello Doedytores realiza la única edición legal de *El Eternauta* (su primera parte), es decir, autorizada por los propietarios de los derechos autorales –Solano López y la viuda de Oesterheld, ambos fallecidos en los últimos años–.
4. El testimonio de Sasturain puede encontrarse en el siguiente enlace a una nota publicada en el diario *Página/12* marzo de 2014: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/espectaculos/17-31699-2014-03-25.html>

5. *Nippur de Lagash* fue conocido con los calificativos de “El Errante” y “El incorruptible”. Desde 1979, sus episodios y otros títulos de Robin Wood (*Dago, Dennis Martin, Jackaroe*) se publicaron en la revista *Nippur Magnum* (título que alude al personaje de Wood). La aparición de la publicación podemos pensarla como una estrategia de reposicionamiento de Editorial Columba ante la emergencia de Ediciones Récord. En los ochenta, las cuatro publicaciones tradicionales de Columba (*D’artagnan, El Tony, Intervalo y Fantasía*) pasaron a editarse en formato álbum y anuario (Vázquez, 2010, p. 239).

6. El testimonio de R. Wood puede encontrarse en el siguiente enlace a una entrevista hecha por Facundo García, publicada en *Página/12* en mayo de 2008: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10183-2008-05-27.html>

7. En la actualidad las redes sociales digitales, el campo político –que incluye la militancia política y partidaria– y el ámbito escolar se han convertido en instancias de socialización lectora y de legitimación y promoción del medio historietístico.

8. En Argentina, la historieta cuenta con una relativamente pequeña masa lectora, si bien se trata de un “campo de límites expandidos” (Vázquez, 2014) en los que confluyen públicos de gustos culturales diversos –tendencia visible en los eventos de historieta o los blogs especializados. El renacimiento del medio en Argentina fue apuntalado por proyectos de autoedición y por pequeñas editoriales que cambiaron la naturaleza (material, social, cultural y simbólica) de la historieta, al tiempo que se modificaban los modos y contextos de apropiación y circulación (Bourdieu, 1988, pp. 266-267): los kioscos de diarios y revistas fueron progresivamente desplazados por librerías, comiquerías y la venta en convenciones y eventos.

Bibliografía

- Bahloul, J. (2002). *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Berone, L. (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la “operación” Masotta a un campo en dispersión*. Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina. Córdoba: Universidad nacional de Córdoba.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Boyer, A.-M. (2008). *Les paralittératures*. Paris: Armand Colin.
- Bróccoli, A. y Trillo, C. (1971). *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 3ª edición.
- Fernández L. y Gago, S. (2012). “Al que le quepa la escafandra que se la ponga: la reconstrucción del relato político peronista a partir de *El Eternauta*”, en *Creencias bien fundadas: Historieta política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo* (Berone y Reggiani -eds-). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gago, S. (2015). *Sesenta años de lecturas de Oesterheld*. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, vol. 8. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gago, S. y von Sprecher, R. (2013). “Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo”. En Gago, S. y otros (Eds.): *Recuerdos del presente. Historietas argentinas*

- contemporáneas*. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, vol. 5. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Heredia, P. (2015). *Nippur de Lagash. La (re)escritura del mito del héroe*. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, vol. 9. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Lahire, B. (comp.) (2004). *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa Ed.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Oesterheld, H. y Solano López, F. (2010). *El Eternauta*. Edición Clásica. Buenos Aires: Doedytores.
- Ortiz, R. (2005). *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Papalini, V. (2011). "Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales". En *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, n° 43. Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ramírez, A. (2009). "¿Por qué se venden los libros que se venden?". En *Congreso Internacional del Mundo del Libro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reggiani, F. (2010). "Forma de libro, certificado de obediencia". En blog *Hablando del asunto*. Argentina. Acceso julio 10 2014. <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=7219>
- Sasturain, J. (1995). *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.
- _____. (2010). *El aventurador: una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina.
- Trillo, C. y Saccomanno, G. (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record.
- Varela, M. (1999). "De las culturas populares a las comunidades interpretativas". En *Diálogos de la Comunicación*, n° 56. FELAFACS. Acceso enero 2, 2017: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/varela.pdf>
- Vázquez, L. (2010). *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2014): "Historieta argentina: 'La relación autor-lector se transformó y nos obliga a revisar viejas fórmulas teóricas'", entrevista publicada en sitio web de Conicet, Argentina. Acceso julio 8, 2014. <http://www.conicet.gov.ar/historieta-argentina-la-relacion-autor-lector-se-transformo-y-nos-obliga-a-revisar-viejas-formulas-teoricas/>
- Von Sprecher, R. (1996). *Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en Argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en «El Eternauta» y en «Mort Cinder» de Héctor Germán Oesterheld*". Informe de Investigación para el Fondo Nacional de las Artes. Córdoba: Mimeo.
- _____. (2010). "Luchas en el campo de la historieta argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y de Héctor Germán Oesterheld". En revista *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Acceso agosto 2012: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf>
- Wood, R. (2004). *Nippur de Lagash*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, n° 9.

Abstract: In this paper, we will focus on the anthropologic mechanisms that ensured an unspoken deal through which a great number of readers have decided to read a particular

comic over the ages and different cultural and historical contexts. We address our problem analyzing the cultural goods circulation and consumption circuits, and trying to identify the mechanisms that make “publishing phenomena” possible such as the Argentine comics *El Eternauta* and *Nippur de Lagash*. This aim of this research involves a look at the works taking into account the social and cultural context. Our hypothesis is that the social uses of comics, the reading practices, mechanisms of consecration and editorial procedures are cultural mediations between a comic writer and his readers. We have selected the aforementioned works because it is none other than these two comics that have granted their respective authors, Hector Oesterheld and Robin Wood, prestige and visibility, to the point at which they are considered the major figures of Argentine comic.

Key words: Oesterheld - Wood - comic - publishing phenomenon - consecration - reading.

Resumo: Neste trabalho, investigamos o que os “mecanismos antropológicos” tornaram possível o “acordo tácito” (Ramírez, 2009), pelo qual um grande número de leitores, em diferentes momentos e contextos culturais, decidiram ler certo título de historieta. Abordamos nosso problema analisando os circuitos de circulação e recepção de textos. Reconhecendo os mecanismos que possibilitam “fenômenos editoriais”, como os quadri-nhos argentinos *El Eternauta* e *Nippur de Lagash*, implica evitar uma visão substancial do trabalho separado do contexto (Bourdieu, 2007). Nossa hipótese indica que os usos sociais da leitura, as práticas de apropriação da leitura e as instâncias de consagração e os procedimentos de publicação (Chartier, 2002) constituem mediações culturais localizadas entre um autor e a sociedade. O corte no corpo de inquérito obedece ao fato de que é precisamente a partir dessas séries que podemos pensar na consagração de seus respectivos autores, Héctor Oesterheld e Robin Wood, como referentes centrais do desenho animado argentino.

Palavras chave: Oesterheld - Wood - fenômeno editorial.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Desde el año 2002 en el diario *La Nación*, se publica la serie *Macanudo*, de Ricardo Siri Liniers. Caracterizada por su humor *nonsense*, sus personajes pertenecen a distintos universos, como los pingüinos, Enriqueta y su gato Fellini, las aceitunas, la Vaca Cinéfila, el Misterioso Hombre de Negro o el propio autor representado como un conejo. Tras más de una década de publicación, la serie tiene ya casi 4 mil tiras publicadas, prácticamente en un ritmo diario. Analizar la complejidad de este autor demanda un amplio aparato teórico: aspectos metalingüísticos, la subversión de la forma de narrar en el formato cómic y también el juego con otras formas de lenguaje, como el cine e internet, son algunos elementos característicos de su obra. En este estudio, se propone lanzar una mirada atenta a las formas en las que el autor se expresa ante los hechos que ocurren en la sociedad argentina y en el extranjero, simulando el género crónica, comúnmente vehiculado por los periodistas de los principales medios de comunicación. De esta manera, se propone observar la relación intertextual entre la historieta y la crónica, enfatizando sus puntos de intersección y la influencia de uno sobre el otro. Además, se observa el modo en que el autor utiliza el espacio de la tira para presentar su mirada crítica ante los hechos relevantes del mundo.

Palabras clave: Macanudo - Liniers - Crónica - Historieta - Intertextualidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 94]

(*) Profesor en la Universidad Federal de Alagoas, en Brasil, donde ejerce la docencia de la lengua española y enseñanza de idiomas, además de realizar investigaciones sobre la historieta.

La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers

Pensar la sociedad argentina, especialmente si nos encontramos en otro país como Brasil, donde las informaciones que circulan son bastante genéricas, demanda una mirada más crítica y personal; así que reflexionar sobre algunos eventos se nos hace más difícil. Esto nos mantiene distantes aunque tengamos muchas características similares, especialmente en el aspecto político y económico.

Liniers, que lleva más de una década publicando sus historietas en el diario *La Nación*, empezó a ser publicado en Brasil recién en el año 2008. La publicación del autor es bas-

tante reciente, por lo tanto demandará tiempo hasta que el público brasilero conozca su versatilidad, que lo traslada continuamente desde el humor *nonsense* a la crítica política sin abandonar su mirada cómica.

En lugar de la fantasía frecuentemente explorada por Liniers, este breve estudio plantea analizar cómo el lenguaje de los cómics y el mundo real del lector dialogan en la composición de la narrativa gráfica. Las historietas se convierten en registro de los acontecimientos urbanos y evidencian una conexión con la crónica. En este proceso, se destaca la memoria de la ciudad como eje de las dos formas narrativas. Se habla de una imagen fundamentalmente intertextual de la ciudad, dado que el espacio urbano representado por Liniers permite que los dos géneros dialoguen con los eventos que suceden en la vida del lector/autor. Steimberg ya remotaba esta característica abierta del cómic al mencionar que “sin referente no hay chiste posible” (2013, p. 164).

Se trata de un autor signado por una característica intertextualidad e intermedialidad, en continuo contacto con otros campos del arte, como la literatura, el cine, internet y la música, entre otras áreas. Liniers utiliza el lenguaje de la historieta para abordar la ciudad desde un punto de vista documental, transformándola en el escenario del registro de las acciones que tienen lugar en el espacio urbano, ampliando su capacidad narrativa, puesto que amplía las estrategias utilizadas para elaborarla. De acuerdo con Ludmer (2013), este proceso inaugura nuevas formas de narrar; es un movimiento natural, originario de la aglutinación de dos o más características distintas, por ejemplo, la reunión de aspectos del cómic y de la crónica periodística:

Supongamos que el mundo haya cambiado y que estamos en otra etapa de la nación, otra configuración del capitalismo y otra era en la historia de los imperios. Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente de aquel que anteriormente usábamos. Otras palabras y conceptos, porque no solamente el mundo ha cambiado, sino que también los modelos, géneros y especies en los cuales acostumbrábamos a dividirlo y diferenciarlo. (Ludmer, 2013, p. 7)

En su reflexión, Ludmer nos invita a imaginar el mundo como tiempo. En el espacio urbano, sus transformaciones, relaciones y movimientos dinámicos requieren otras formas de registro y narración, anteriormente desconocidos o simplemente inexplorados. Frente a otros géneros narrativos, la historieta es la que decide descubrir nuevas formas de contarse e inaugurar mecanismos de narración, como se ve en la obra de Liniers. Si hay cada vez más pluralidad en las relaciones humanas y en los sentimientos existentes en el espacio urbano, las herramientas actuales de registro de esos elementos podrían ser insuficientes para comprender y narrar toda la complejidad de nuestras relaciones.

De esta forma, las historietas gradualmente pasan a aglutinar características de otros géneros narrativos. En nuestro caso, veremos cómo incorpora la crónica, simulando sus efectos y ampliando el potencial discursivo del cómic. A través del análisis de algunos registros del autor, será posible notar que en este proceso no hay necesariamente una pérdida de su capacidad imaginativa ni de los elementos que componen su aspecto cómico, como puede verse en la sátira. (Ver Figura 1)



Figura 1. Tira de *Macanudo* 8. Fuente: Liniers, 2010, p. 16.

La tira presenta elementos fantásticos que son inherentes al humor peculiar de Liniers, como la presencia de animales realizando acciones humanas y reflexionando sobre su lugar en la sociedad, mientras piensan en ejecutar su venganza contra los humanos. Por la lectura de los diálogos, se observa que el autor convoca un repertorio de experiencias previas del lector, convirtiéndolo en la figura fundamental para atribuir sentido a la narrativa. El humor solo se desencadena cuando se entiende la referencia al virus Influenza A H1N1, que fue popularmente conocido como “gripe porcina” o “gripe del cerdo” en el momento de su pandemia, registrada en 2009. Argentina fue uno de los lugares con mayor número de casos, junto a países como México, Estados Unidos y Canadá. El pánico creado por el miedo a contraer el virus, evidenciado por el abordaje masivo en medios de comunicación, fue registrado en la historieta.

Liniers articula una de sus herramientas narrativas más frecuentes: la presencia de animales que actúan como seres personificados, a dos elementos pertenecientes a la realidad del público: el estado de pánico en el cual las personas se encontraban en el momento de la pandemia y la imagen originaria del término “gripe porcina”, responsabilizando a los animales que protagonizan la tira. Lo que anteriormente sería simplemente una sátira cómica, adquiere un sentido propio, al pasar al diálogo con el cotidiano del lector, que exige el repertorio de experiencias necesarias para comprender la situación representada. Consecuentemente, será posible comprender la desesperación de los humanos que figuran en la sátira. Los lectores que no se hallaran familiarizados con el caso, especialmente aquellos que estén en otros países, por ejemplo, posiblemente no comprenderán la característica de crónica que la historieta asume, es decir, el referente del cual habla Steimberg.

Situación semejante ocurre en la siguiente tira (Ver Figura 2), que también se realiza a partir de la articulación de elementos externos a la narrativa gráfica con elementos intrínsecos del cotidiano del lector.

Publicada el 6 de agosto de 2014, la sátira presenta un sutil homenaje a Estela de Carlotto, líder de *Abuelas de Plaza de Mayo*, el conocido grupo de mujeres argentinas activistas que buscan a sus hijos y nietos desaparecidos en el periodo de la dictadura militar argentina, ocurrido entre los años 1966 y 1973. Sobre el contexto de la tira, el día anterior a su publicación había sido encontrado el nieto de la líder del grupo, Guido, después de 35 años de



Figura 2. Tira publicada en el diario *La Nación*. Fuente: Liniers, 2014.

intensas búsquedas y fuerte activismo por parte de Estela de Carlotto. El acontecimiento generó una gran conmoción pública en toda Argentina, considerándose el reconocimiento y la importancia que tiene Carlotto como activista¹.

Con este gesto, el historietista abdica temporarily su rutinario humor para que su arte asuma el carácter de crónica urbana, mostrando, en sintonía con las noticias, su empatía con el caso. Sin adoptar un tono sensacionalista y evitando tocar las heridas todavía no cicatrizadas provocadas por la sanguinaria dictadura, en un gesto metonímico, el autor resalta la importancia de la militancia liderada por Carlotto, representando en su narrativa gráfica uno de los resultados producidos por su arduo trabajo que lleva ya varias décadas. En la sátira, notamos que no se mencionan los nombres de los personajes relacionados al caso, como si se tratase no solamente de un homenaje al caso en cuestión, sino una señal de esperanza para las demás madres y abuelas que siguen buscando a sus seres queridos desaparecidos, como puede verse en la ausencia de rostros específicos que referencian a Carlotto y a su nieto.

Al mencionar esta forma sutil en que la crónica aborda temas de gran seriedad, el crítico literario brasileño Cândido afirma que “esta [la crónica] se ajusta a la sensibilidad de todos los días. Principalmente porque elabora un lenguaje que habla acerca de nuestro modo de ser más natural. En su ausencia de pretensión, humaniza” (1980, p. 13).

Este recurso narrativo de Liniers ha sido explorado con énfasis en los años más recientes de su producción. A principios de 2015, otros dos casos significativos –uno nacional y otro extranjero– llamaron la atención del autor, que inmediatamente se manifestó por medio de su arte, siendo representados como crónicas en el formato de historieta. El primero de los eventos denuncia sutilmente ciertas acciones del gobierno argentino, en aquel momento presidido por Cristina Kirchner, ante una grave crisis política que enfrentaba y que llegó a consecuencias trágicas. Liniers rescata su posición ante el caso en la siguiente sátira (Ver Figura 3).

El humor existente en la tira se origina de la conclusión de que los fantasmas que atormentan a los niños ya no son las figuras pertenecientes al imaginario infantil, sino los elementos que están presentes en su cotidiano político, como la mención a un órgano investigativo del gobierno. La referencia a la Secretaría de Inteligencia denuncia la investi-



Figura 3. Tira publicada en el diario *La Nación*. Fuente: Liniers, 2015.

gación inconclusa del asesinato del fiscal argentino Alberto Nisman, encontrado muerto en su residencia el 19 de enero de 2015. Nisman había denunciado a la presidenta por encubrir Irán en actos terroristas ocurridos en 1994 a la Embajada Judía a cambio de favores políticos.

Realizadas las primeras investigaciones oficiales, la Secretaría de Inteligencia presentó insatisfactorias conclusiones a la población, afirmando que el fiscal había cometido suicidio, aun habiendo varias pruebas en contrario. En esta narrativa, el autor utiliza la repercusión del caso y lo incorpora a su repertorio humorístico, nivelando aquellos que componen dicha secretaría al plano de otras criaturas temerosas. Así manifiesta su desconfianza referente a las declaraciones del Gobierno, una vez que se sospechaba que había la pretensión de asesinarlo para encubrir el crimen que el fiscal investigaba. Además, otro aspecto característico del humor de Liniers, sin olvidar la seriedad del caso, es que incluso los niños pasaron a desconfiar de las figuras gubernamentales, dado que el caso no ha llegado a conclusiones satisfactorias. La ironía de la sátira consiste en el hecho de que hasta para los niños el caso produjo resultados misteriosos, generando temor y duda, satirizando la forma como el gobierno supuestamente ha subestimado la población respecto a las respuestas sobre el caso.

El otro caso corresponde al 2015, que resultó en gran proyección internacional. Fue el atentado terrorista ocurrido en París el 7 de enero en la sede del periódico humorístico *Charlie Hebdo*, que anteriormente había publicado una caricatura del profeta Mahoma, lo que provocó la furia de los grupos extremistas religiosos. En esta ocasión, por lo menos 23 personas fueron víctimas del atentado, contabilizando 12 muertos². Miles de personas en el mundo se solidarizaron con el caso y expresaron su duelo en las principales redes sociales. El apoyo a los integrantes del periódico se reprodujo con la frase *Je suis Charlie*, que se convirtió en eslogan reivindicatorio por la libertad de expresión y contra el terrorismo. Sin embargo, el autor utiliza este contexto y conocimiento del lector para elaborar su historieta-crónica para recordar otro evento posterior, como se verá en la sátira siguiente (Ver Figura 4).



Figura 4. Tira publicada en el diario *La Nación*. Fuente: Liniers, 2015.

El autor reproduce un símbolo generado en el incidente ocurrido en Francia, consciente de que los recuerdos todavía se mantenían en la memoria de sus lectores, para poner de relieve otro atentado de proporciones más grandes, olvidado o simplemente ignorado por los grandes medios de comunicación: el atentado realizado por el grupo *Al Shabaab*, compuesto por islamitas somalíes, contra estudiantes de la Universidad de Garissa, en Kenia, que resultó en un total de 147 muertos³.

Pasados tres meses del incidente ocurrido en la capital francesa y su enorme conmoción mundial, el masacre en Nairobi, que produjo un número casi trece veces mayor de muertos, recibió una proyección infinitamente menor que el atentado de París.

A través de la historieta, Liniers registra el incidente de forma irónica, cuestionando la ausencia de la conmoción anteriormente direccionada a los franceses. Además, hay un tono acusatorio a la forma en que los medios de comunicación pueden ser parciales de acuerdo con sus intereses. Se invita al lector a reflexionar sobre los dos casos y la respectiva atención dada a cada uno. La tira también se presenta como un registro de una noticia que ha recibido poca atención, pese a su importancia, en respecto a la memoria de un pueblo por el cual no se ha tenido la misma empatía que aquella expresada a los franceses.

Con este gesto Liniers realiza, por medio de su visión crítica, un homenaje a las víctimas del atentado olvidado por la prensa. La acción de Liniers se convierte en un gesto político, como afirma Caparrós al mencionar que “la crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política” (2012, p. 610).

De esta manera, sumado al ejercicio de recordar, este cómic se presenta como la reflexión sobre la experiencia vivida: ¿hasta qué punto realmente podemos sentir la dimensión del atentado ocurrido y adónde direccionamos nuestro duelo? Respecto a esto, Alberto Manguel afirma que:

La memoria, en el Occidente, es el vínculo de nuestra experiencia, a lo largo de la línea temporal, con los repositorios del pasado. En términos inuit, la memoria equivale en todo a la experiencia presente: aquello que se recuerda es la realidad en la cual vivimos, física e imaginativamente. No hay “grados” de



Figura 5. Tira publicada en el diario *La Nación*. Fuente: Liniers, 2015.

conocimiento o reconocimiento en el hecho de recordar. Somos lo que la experiencia previa nos ha enseñado como individuos o como comunidades –pero, para ser más precisos, tendríamos que dispensar el término “previa”. La historia que ha sido contada existe solamente como la historia que se cuenta ahora (Manguel, 2008, p. 79)⁴.

En este sentido, la crónica presentada anteriormente en el espacio del arte secuencial, término creado por Eisner (1999), brinda un homenaje a las docenas de víctimas del atentado en cuestión y también invita al lector a recordar los eventos sucedidos y repensar su noción de experiencia ante el hecho; más importante, provoca empatía con los kenianos víctimas del atentado y sus respectivos familiares. Repensar esos eventos anteriormente olvidados, a través de la historieta-crónica, permite al público no solamente visitar y dar la debida atención al caso, sino que también evoca el aprendizaje que la experiencia ante el tema nos trae. Aún en las palabras de Manguel,

Por impalpables que sean, nuestros lenguajes nos dan el poder de imponer cierto orden al mundo; es a través de las historias contadas y recontadas que constituimos nuestras identidades. Por fin, es a través de las palabras de la literatura que expresamos lo mejor de nuestro esfuerzo para imaginar la vida en común (Manguel, 2008, solapa)⁵.

Volviendo a los eventos políticos locales, hay otro momento en que Liniers utiliza el espacio de la tira para dejar los “rastros” de una crónica, cuyos elementos trataremos (Ver Figura 5).

Por menores que sean los detalles ofrecidos para llegar al evento en cuestión, el segundo cuadro no solamente nos “entrega” dicho evento como fácilmente ubica a los argentinos en el tiempo que ha sido publicada: se trata de las elecciones presidenciales ocurridas el 22 de noviembre de 2015. En ese momento, y así Liniers lo mimetiza en su tira cómica, los ciudadanos argentinos se dividían entre dos propuestas políticas completamente divergentes a la hora de elegir el sucesor de Cristina Kirchner: de un lado tenían a Mauricio

Macri, que presentaba un seductor discurso neoliberal y como una posible solución para los innumerables problemas que sufría la sociedad argentina, tales como la inseguridad e inflación crecientes; del otro lado podrían elegir a Daniel Scioli, candidato indicado por la presidente, que defendía la continuidad de las políticas sociales Kirchneristas.

El momento fue de grande tensión política y social, dado que la sociedad enfrentaba recurrentes quiebres y crisis económicas tras 12 años de gobiernos Kirchneristas, mientras se temía la amenaza de un gobierno neoliberal y sus posibles fantasmas, como las privatizaciones y cortes de subsidios e inversiones en programas sociales.

Sin posicionarse ante la inminente decisión que habría de tomar la población, Liniers sintetiza en la tira cómica, de manera precisa en cada uno de los cuadros, la inquietud que sufría argentina en ese momento: la cuestión planteada por uno de los personajes en el primer cuadro, evidenciando que el sentimiento de duda era un síntoma general; después, el titubeo del otro personaje, que a través de un efecto cómico, mezcla en el globo los nombres de ambos candidatos en su respuesta; el silencio incómodo del tercer cuadro, tanto de parte de quien escucha como de parte de quien responde; y por fin, la consolidación de la inquietud: la respuesta que ya era insatisfactoria todavía no es cierta.

Liniers representa con tamaña precisión la incomodidad de una situación, tan particular a la sociedad argentina que, no se sabe al cierto la razón, esta tira nunca ha sido copilada en libro, quedándose en la comunidad local, lo que la impide de circular en otros países, a pesar de estar disponible en internet, si estuviese en uno de los libros de la serie. Tal vez por la particularidad o por la fugacidad del tema, no se sabe al cierto; el tema de la circulación puede ser materia para un estudio futuro, desvelando otras características por detrás de la crónica-historieta.

A modo de conclusión, de manera general los estudios literarios ya no tienen la pretensión de definir qué es literatura en la actualidad: es de conocimiento amplio que las fronteras entre el lenguaje literario y las otras formas de narrar se han acercado bastante, inaugurando nuevas formas de contar historias, por medio de un intercambio entre distintos lenguajes. Las narrativas gráficas, en su forma multifacética y dinámica de expresión, naturalmente incorporan mecanismos originarios de otros géneros, como se ha visto en este estudio con el caso de la crónica. La capacidad de huir de la realidad para representar su universo fantástico no es la única habilidad de Liniers: al mismo tiempo, el autor nos muestra ser posible, sin salir de su territorio discursivo, utilizar el arte secuencial para mimetizar la crónica, ampliando las formas posibles de registrar la identidad política y la historia.

Conviene destacar que la velocidad con la cual el autor se manifiesta –inmediatamente a los eventos sucedidos– al menos en las situaciones utilizadas en este estudio, se debe gracias a internet: si los medios de elaborar la crónica se transformaron con el paso de los años, es natural que las formas de producción y circulación de estas narrativas también se hayan modificado, conforme decía Ludmer. El soporte de la crónica, anteriormente físico –el periódico impreso– adquiere agilidad en el mundo virtual, con el objetivo de acompañar la velocidad con la cual las noticias se propagan en esos ambientes; de ahí surgen las “tiras-crónicas”, facilitando al público la asociación de los eventos representados en la narrativa gráfica a la realidad. No solo Liniers, sino otros historietistas consagrados han empezado a utilizar las redes sociales para promocionar sus tiras, que frecuentemente

reflexionan sobre acontecimientos puntuales. En Brasil, los historietistas Laerte y André Dahmer reportan con frecuencia temas del cotidiano político, económico y social a través de las redes sociales.

Realizando una lectura atenta de la obra de Liniers, se nota que, a pesar de su tono comúnmente fantástico, es posible observar que hay otra habilidad presente en la obra de este consagrado historietista argentino: el poder de observar críticamente la realidad de su entorno, y, por medio de su sensibilidad y empatía con los hechos, reivindicar un mundo mejor a través de su particular comicidad.

Notas

1. Más información sobre el caso en el siguiente enlace del diario *La Nación*: <<http://www.lanacion.com.ar/1715975-estela-de-carlotto-recupero-a-su-nieto-guido-tras-35-anos-de-busqueda>>. Acceso el 16.04.2016.
2. Más información sobre el caso en el siguiente enlace: <<http://www.lanacion.com.ar/1860358-otro-ataque-en-paris-empana-el-homenaje-a-charlie-hebdo>>. Acceso el 17.04.2016.
3. Más información sobre el caso en el siguiente enlace: <http://www.clarin.com/mundo/muertos-atentado-ultraislamico-universidad-Kenia_0_1331868448.html>. Acceso en 16.04.2016.
4. Adaptación de la versión en portugués a la cual se ha tenido acceso.
5. Adaptación de la versión en portugués a la cual se ha tenido acceso.

Bibliografía

- Cândido, A. (1980). *A vida ao rés-do-chão*. In F. Coutinho, M. Carvalho, R. Moreira (Ed.), *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário* (pp. 13-22). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Caparrós, M. (2012). Por la crónica. In D. J. Agudelo (Ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 607-612). México D.F.: Alfaguara.
- Eisner, W. (1999). *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes.
- Liniers (2009). *El Macanudo universal*. Buenos Aires: Editorial Común.
- _____. (2010). *Macanudo 8*. Buenos Aires: Editorial Común.
- _____. <www.porliniers.com>. Acceso en 17.04.2016.
- Ludmer, J. (2013). *Aqui América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Manguel, A. (2008). *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños (2013). Trad. Claudia Berliner, Eduardo Brandão, Monica Stahel. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Abstract: this analysis presents a specific cut of comic strips by Argentine comics artist Ricardo Siri, known as Liniers, that compose the series *Macanudo*, published since 2002 in the pages of the newspaper *La Nación*. Although the series is predominantly based on humoristic situations, this selection is intended to show the existing dialogs between the newspaper strips and the news reported by it, under the critical eye of the author, who has a point of view that is sometimes divergent from the one exposed by the mainstream media. In order to understand the functioning of this narrative form, which links comics, literature, and journalism, four strips by the author are analyzed, dialoguing with theorists of these three specific fields, such as Antônio Cândido (1980), Florencia Levin (2015), Josefina Ludmer (2013), Martín Caparrós (2012), and Oscar Masotta (2010), among others.

Key words: *Macanudo* - Liniers - comics - literature - journalism - chronicle.

Resumo: esta análise apresenta um recorte específico das tiras do quadrinista argentino Ricardo Siri, conhecido como Liniers, que compõem a série *Macanudo*, publicada desde 2002 nas páginas do jornal *La Nación*. Apesar da série se fundamentar em situações predominantemente humorísticas, nesta seleção se pretende mostrar os diálogos existentes entre as tiras de jornal e as notícias nele veiculadas, sob o olhar crítico do autor, que exerce um posicionamento por vezes divergente daquele que figura na grande mídia. Para entender o funcionamento desta forma narrativa, que atrela quadrinhos, literatura e jornalismo, são analisadas quatro tiras do autor, dialogando com teóricos destes três campos específicos, a exemplo de Antônio Cândido (1980), Florencia Levin (2015), Josefina Ludmer (2013), Martín Caparrós (2012) e Oscar Masotta (2010), entre outros.

Palavras chave: *Macanudo* - Liniers - quadrinhos - literatura - jornalismo - crônica.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini

Marilda Lopes Pinheiro Queluz *

Resumen: El objetivo de este texto es reflexionar sobre las portadas del diario Don Quijote, fundado en 1895, por el inmigrante italiano Ângelo Agostini (1843-1910), enfatizando los recursos metalingüísticos creados en torno a la idea de construcción del logotipo y el establecimiento de una narrativa secuenciada para la identidad visual del periódico. El contexto de decepción con el inicio del régimen republicano oligárquico brasileño y de desconfianza con la modernización tecnológica dialoga con las confusiones y divertidas aventuras de los personajes cervantinos en los animados encabezados de Agostini. El eximio trazo académico del caricaturista experimenta, en la litografía, nuevos rumbos para el lenguaje del humor gráfico, dejando entrever, aunque por un sesgo conservador, las transformaciones de la ciudad y de la prensa.

Palabras clave: Don Quijote - Agostini - historieta - humor gráfico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 107]

(*) Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC-SP, professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR.

Ângelo Agostini (1843-1910)¹ foi, sem dúvida, um dos nomes mais expressivos da caricatura e das artes gráficas do século XIX no Brasil. A crítica mordaz e a precisão de seu lápis aprimoraram as possibilidades da litografia e a qualidade das revistas ilustradas. Entre suas inúmeras façanhas, está o fato de ser reconhecido como um dos pioneiros dos quadrinhos brasileiros. Coube-lhe:

A glória de ter sido um dos precursores, no mundo, das histórias em quadrinhos, e de ter publicado, no longínquo ano de 1869, a primeira novela-folhetim em quadrinhos de que se tem notícia, As Aventuras de Nhô-Quim, ou Impressões de uma viagem à Corte, continuadas depois em As Aventuras de Zé Caipora, quando Agostini já era dono de técnica narrativa impressionante, que se traduzia em sequências verdadeiramente cinematográficas. (Cagnin, 2005, p. 18)

Mas, o que nos interessa discutir neste texto é a atuação de Agostini nas capas de *Don Quixote*², considerando as sequências narrativas criadas em torno do cabeçalho e do logotipo do periódico, animadas por uma versão tupiniquim dos personagens cervantinos. Além do cavaleiro da triste figura parecer uma espécie de alter ego de Agostini, é intrigante pensar como esta representação daria conta de traduzir as relações entre o repórter visual –artista e intelectual–, os leitores e o cotidiano político.

Mesmo se tratando de imagens do passado, aquelas que já adquiriram um caráter de preciosas fontes históricas, como estas charges oitocentistas, é fundamental ressaltar a polissemia e a ambiguidade:

As imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação. (Burke, 2004, p. 232)

Quando *Don Quixote* foi lançado, em 1895³, o desenhista já havia sido consagrado por seus combates abolicionistas e seus ataques à monarquia de D. Pedro II. A queda do Império não trouxe mudanças na estrutura econômica latifundiária e muito menos nas relações de trabalho, excluindo a população negra e os brasileiros e imigrantes pobres dos direitos de cidadania. O Brasil experimentava o desencanto com o novo regime político⁴ e a decepção com as promessas de modernizar e civilizar o país e sua capital, o Rio de Janeiro. Era o início da República oligárquica, do governo civil de Prudente de Morais (1894-1898).

O arranjo político que melhor expressava o projeto do abolicionismo racista –com a conseqüente importação de força de trabalho europeia– era a República Oligárquica. Excludente, elitista, antidemocrático e mantenedor da grande propriedade da terra, esse era o regime dos sonhos de um setor majoritário das classes dominantes que aceitou a libertação como parte de um projeto de modernização conservador. (Maringoni, 2011, p. 205)

Agostini apoiou esse projeto e, por isso, seus traços e suas críticas apresentam as contradições e as angústias com o final do século, a descrença na política e no futuro do país. Talvez aí esteja o motivo da escolha de *Don Quixote* para representar seus ataques à imprensa e ao governo, atualizando o personagem seiscentista espanhol de Miguel de Cervantes⁵ para os trópicos brasileiros, bem como o fiel escudeiro Sancho Pança, o cavalo Roncinante e o burro. Esse título era muito comum em jornais da época e já fora utilizado em outros periódicos ilustrados de diversos países da América Latina.

Na América hispânica, em meados do século XIX e início do XX, várias obras reconstróem parodicamente as figuras de D. Quixote e Sancho como motivo de sátira político-social à nacionalidade. Predomina a ideia de que por trás do riso e da caricatura está a reflexão filosófica, resultando daí o caráter universal da obra. (Velloso, 1996, p. 140)

O personagem recriado por Agostini e que daria nome a sua folha de notícias era lúcido e perspicaz, descontente com a política fraca de Prudente de Moraes, representado, muitas vezes, de olhos fechados ou como uma marionete, denominado pelo caricaturista como Prudente De Mais (Ipanema, 2013).

Tanto para Joaquim de Andrade (2004), como para Gilberto Maringoni (2011), *Don Quixote* foi uma das últimas publicações em litografia com uma certa expressividade a circular no Rio de Janeiro. O periódico surgiu em um momento em que os processos de reprodução fotomecânicas começavam a se disseminar, com uma maior qualidade de impressão, exibindo cores, combinando fotografia e ilustração em uma diagramação mais arrojada graças à zincografia, em tiragens maiores e a preços mais acessíveis para o crescente público urbano.

A folha de Agostini trazia ilustrações extremamente detalhadas, explorando todo o espaço das páginas centrais, com “cenas abertas de tragédias, desfiles carnavalescos, batalhas campais, situações épicas, ou mesmo simples retratos de personalidades que admirava.” (Maringoni, 2011, p. 167)

Na capa da primeira edição (Ver Figura 1), os personagens se apresentam. Don Quixote, em primeiro plano, montado em seu cavalo, carrega uma lança que funciona como estandarte, uma bandeira que tremula ao vento, com o nome do jornal ilustrado. A ponta da lança cruza a fronteira da moldura, para além da cena e dos limites gráficos. Sancho Pança, em seu burro, caminha em nossa direção, no instante em que vai tirar o chapéu para nos saudar. Os moínhos ao fundo reiteram a referência e a identidade dos personagens.

A inspiração de Agostini vem das xilogravuras de Gustave Doré (1833-1883), cujas ilustrações da obra de Cervantes “tornaram-se, com o tempo, a mais difundida tradução visual do cavaleiro da triste figura”. (Maringoni, 2011, p. 171)

No editorial da primeira edição de *Don Quixote*, afirma-se a afinidade com o “desgastado e engenhoso fidalgo de La Mancha” e a necessidade de se lutar contra os “prejuízos morais” e contra os “abusos” do poder em defesa dos fracos “que são, na maioria dos casos, os que não têm consciência de sua força.” (*Don Quixote*, 1895, p. 2). A ironia e a ambiguidade parecem convergir para uma pátria que soa como mentira e ilusão, como Dulcinea:

Pois bem: com o pensamento na sua Dulcinea, que é esta pátria brasileira, tão bela e tão forte, o Don Quixote, que ora se apresenta, está resolvido e pronto a quebrar muitas lanças pelo seu grande ideal, que é: Mais civilização, mais progresso, mais humanidade. (*Don Quixote*, 1895)

Nas páginas centrais deste mesmo número (Ver Figura 2), há uma citação visual do personagem ilustrado por Gustave Doré e uma comparação com o Don Quixote brasileiro. Enquanto a legenda do desenho espanhol, à esquerda, explica “Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que se achava nos livros”, o personagem de Agostini, à direita, é assombrado “pela fantasia de tudo que se acha nos jornais”. Ali vê-se a jovem Imprensa Independente amordaçada e com as mãos amarradas, e os vários conflitos que agitavam as províncias brasileiras.

A intertextualidade com a obra de Cervantes e os paralelos com as aventuras quixotescas são constituídos pela paródia da situação do país e da atuação da imprensa brasileira.



Figura 1.



Figura 2.

Figura 1. Capa da primeira edição de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.1, 23/01/ 1895). **Figura 2.** Páginas centrais da primeira edição de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.1, 23/01/ 1895)

Monica Velloso, ao estudar as influências hispânicas literárias no modernismo do final do século XIX e início do século XX, questiona: “qual o poder de síntese contido na dupla D. Quixote/Sancho? Como esses personagens saem das páginas de um clássico do século XVII para se integrarem ao moderno contexto brasileiro?” (Velloso, 1996, p. 130)

A historiadora demonstra que havia um sentimento comum, entre os intelectuais espanhóis oitocentistas e os nossos modernistas, de rechaçar a política “como espécie de corpo estranho à modernidade. Deposita-se, de modo geral, uma confiança ingênua no poder da arte e da literatura como instrumento de transformação social”. (Velloso, 1996, p. 135) Assim como Don Quixote, Agostini se coloca como um personagem deslocado do mundo a sua volta, queixando-se da raridade de assuntos interessantes para os jornais, deixando entrever uma falta de engajamento e uma visão moralista. Tratava a política como “algo distanciado do jornal e não como o embate de ideias, interesses e forças na sociedade, na qual todos os seus membros, direta ou indiretamente, estão envolvidos”. (Maringoni, 2011, p. 168)

Ao final do século XIX os olhares de desencanto voltam-se para a vida cotidiana, acreditando que a sociedade precisaria passar por um processo de regeneração, pautado em novos parâmetros baseados na ciência e na razão, por um viés conservador. Imaginar um futuro melhor para as cidades passa a fazer parte da agenda de artistas e intelectuais. Colocar-se fora da realidade seria o melhor jeito de compreendê-la, usando estratégias como o humor, o absurdo, a exposição ao ridículo. A opção por reler o cavaleiro da triste figura se daria pela afinidade com seu projeto derrotado, impossível. O que se busca na obra de Cervantes é a sensação de que só o *nonsense* e o riso podem avançar contra o mundo das aparências. Logo, só um Don Quixote conseguiria enxergar a humanidade em sua essência, só um herói enlouquecido conseguiria revelar a verdade. (Velloso, 1996, p. 139)

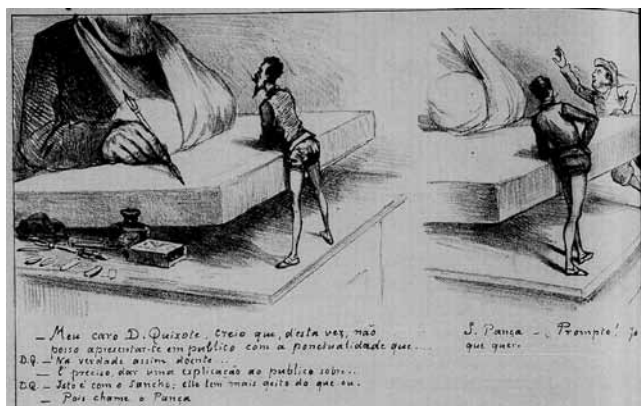


Figura 3. Agostini conversando com seus personagens enquanto desenha (Agostini. *Don Quixote*, n.21, 15/06/1895)

A obra de Cervantes acolhe a justaposição de elementos culturais distintos, fato que também caracteriza a história da América Latina. Daí por que seus personagens têm atualidade e impacto simbólicos entre nós. Por outro lado, servem de metáfora e emblema para expressar uma realidade marcada pela contradição, pela ambiguidade e por contrastes socioculturais profundos. A própria oscilação cervantina entre ficção, realidade, mentira e verdade e a intercomunicação incessante entre esses domínios nos são extremamente familiares. (...) É nítido o desencanto latino com o universo da política republicana vivenciado enquanto farsa, mentira e ficção. (Velloso, 1996, p. 144)

A metalinguagem e a autorreferência são recursos recorrentes utilizados por Agostini e são fundamentais na experimentação da linguagem do humor gráfico. Um exemplo interessante é o diálogo visual entre o próprio autor, desenhando na pedra litográfica, e os personagens Don Quixote e Sancho Pança. (Ver Figura 3)

Nesse sentido, Agostini se apropria do procedimento muito usado na obra cervantina:

Deslocando o tradicional eixo narrador-narrativa-leitor, a obra estabelece múltiplas possibilidades de interpretação. Assim, volta e meia o autor –Cervantes ou D. Quixote– interfere no texto, expressando sua opinião sobre o mesmo. Também o leitor é convidado, direta ou implicitamente, a opinar e participar da construção narrativa (...) busca-se estabelecer uma cumplicidade entre o leitor e o narrador, em que o primeiro se sente interagindo no desenvolvimento do enredo. (Velloso, 1996, p. 143)

As notícias da semana e o cotidiano do Rio de Janeiro eram interpretados pelos desenhos de Agostini em narrativas sequenciadas, marcadas por grande dinamismo gráfico, criando verdadeiras crônicas visuais. Essa estratégia estava presente na maior parte de seus trabalhos, embora tenham alcançado seu auge em, pelo menos, dois momentos: nos quadrinhos (*As aventuras de Nhô Quim*, *As aventuras de Zé Caipora*) e nas capas de *Don Quixote*.

“Repórter do lápis, como gostava de chamar-se, não se satisfazia com uma única imagem dos personagens e fatos. Suas caricaturas desdobravam-se em inúmeras outras, em sequência, como se tentasse dar-lhes movimento e vida”. (Cagnin, 2005, p. 18)

A narrativa em torno da construção do logotipo, trazendo uma nova cena a cada número do periódico, constrói uma aventura paralela, sem palavras, em uma sequência que lembra muito os primeiros desenhos animados. Na segunda edição, Sancho Pança aparece pintando a placa com o título do jornal, uma simples atividade que transforma o cabeçalho em palco de muitas trapalhadas e confusões (Ver Figuras 4 e 5).

Nesta narrativa da construção do cabeçalho e da elaboração do título do periódico, na sequência da pintura das letras, traçadas manualmente, e do preenchimento com tinta, destaca-se o valor do trabalho, do tempo do serviço –lento, gradual–, a dedicação de Sancho Pança e seu esforço a cada número da revista, como metáfora do próprio fazer da litografia. Diante das trapalhadas do burro, esfregando-se e borrando o leteiro, culminando com os coices dele e de Roncinante na placa, para desespero de Sancho, resta o improviso do tecido amarrado a duas varas (Ver Figura 6).

Ao comentar essa brincadeira com o título do jornal e o modo como os leitores eram convidados a participar deste jogo, Maringoni faz uma comparação com Will Eisner:

O surpreendente dessa sequência gráfica é a narrativa montada, perceptível somente por um leitor constante, que colecionasse todas as edições. Ela só faz sentido em seu conjunto. O apuro formal aqui registrado só teria equivalente nas histórias em quadrinhos norte americanas na década de 1940, quando Will Eisner (1917-2005), criador do personagem *The Spirit*, trabalharia os logotipos de suas histórias com abordagem semelhante. É necessário ressaltar a palavra semelhante, pois enquanto Agostini fazia do símbolo de seu jornal um personagem de uma narrativa, Eisner, meio século depois, limitava-se a criar uma marca a cada semana, sem maiores arroubos narrativos. (Maringoni, 2011, p. 171)

A segunda tentativa (Ver Figura 7) de construir o cabeçalho sugere um projeto mais elaborado, observado na precisão da letra técnica, com uma tipografia mais profissional, com cuidado na diagramação, no alinhamento e no espaço entre as linhas.

Na capa da Figura 8, vemos a tinta escorrendo, como estratégia de metalinguagem, interrompendo a ação intelectual de Don Quixote (ou de Agostini?), provocando o deslocamento de um quadro para o outro (Ver Figura 9), borrando os limites entre os espaços das cenas retratadas pelo jornal e o espaço da identidade visual do periódico, subvertendo a diagramação da página. Trama-se na composição uma metáfora do espaço fictício

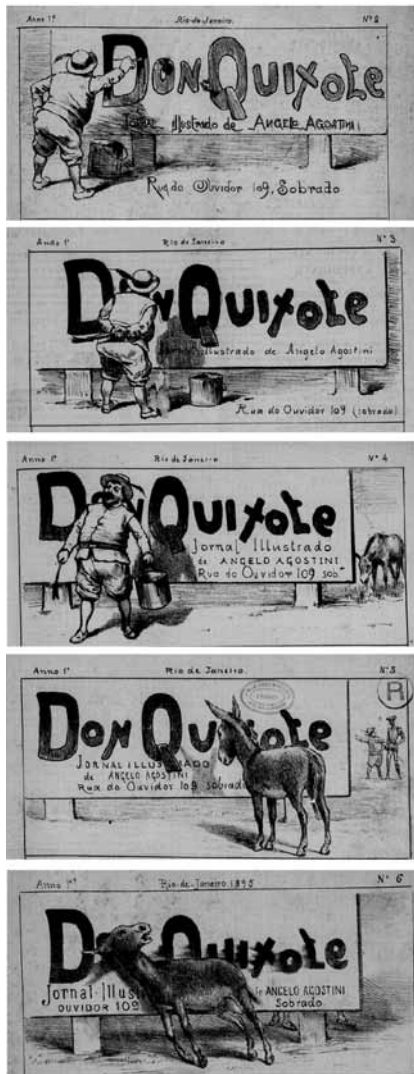


Figura 4.

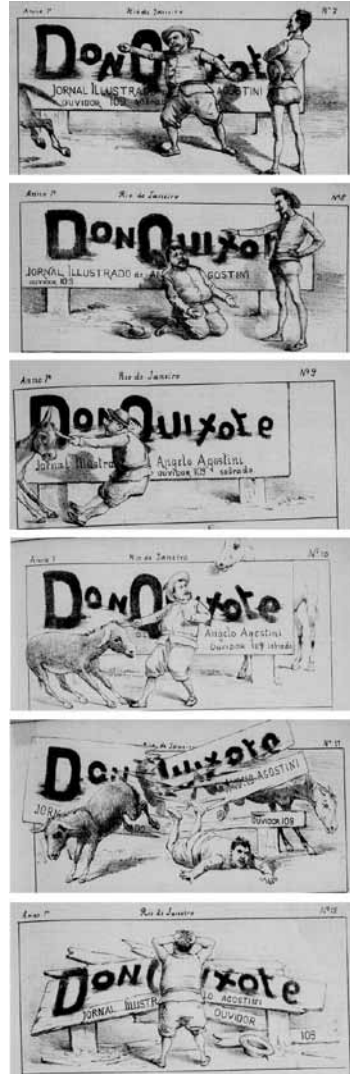


Figura 5.

Figura 4. Cabeçalhos das capas de *Don Quixote* do número 2 ao 6 (Agostini. *Don Quixote*, 1895). **Figura 5.** Cabeçalhos das capas de *Don Quixote* do número 7 ao 12 (Agostini. *Don Quixote*, 1895). **Figura 6.** Cabeçalho improvisado de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.13, 20/04/1895).



Figura 6.

misturando-se ao suposto espaço público, transitando entre a seriedade e a comicidade, a fantasia e a realidade, a imprensa e o que acontecia nas ruas e no governo.

A reação do personagem, de abandonar seu posto e perseguir seu fiel escudeiro provoca uma sequência hilária, *nonsense*, digna de uma cena de filme de pastelão (Ver Figura 10). Na sequência, há a destruição da tabuleta com o nome do jornal por quatro índios (Ver Figura 11), agindo com fúria e de modo insensato. A presença de índios neste cabeçalho é uma incógnita, pois eles sempre apareceram na obra de Agostini como símbolos do Brasil, ainda que em uma visão romântica e eurocêntrica, como heróis que representavam a pátria e a nacionalidade. Entretanto, aqui aparecem associados à selvageria, à violência, impedindo o estabelecimento do logotipo, a consolidação do jornal. Em outro momento, Sancho e o fidalgo são caracterizados com trajes indígenas, destacando os tempos selvagens que o país atravessava (Ver Figura 12). Essa mudança de significados e valores atribuídos a esse grupo reforça o preconceito e o conservadorismo, reiterando a imagem de que este país não era civilizado e estava longe do modelo ideal de progresso branco e europeu. O desfecho desta narrativa é o apelo a mais um improviso, colocando-se novamente um lençol, uma grande faixa de tecido pendurada por pregos, com o título do periódico. Um detalhe que acompanharia todos os cabeçalhos é o aviso entre parêntesis de que este é um frontispício provisório (Ver Figura 13).

Na edição número 45, inicia-se outra saga para a instalação de um logotipo definitivo (Ver Figura 14). Observa-se o esforço para levantar uma carga pesada, com o auxílio de cordas, gancho e roldana, demandando grande empenho dos quatro personagens. Há uma sofisticação de equipamentos para a composição do título. A preocupação com o aperfeiçoamento técnico pode ser vista no desenho da “*encomenda frágil*”, vinda do Rio de Janeiro, em um grande caixote de madeira. Parecem tipos ou o logotipo pronto. Mas, um acidente interrompe os trabalhos, destrói a caixa e estraga seu conteúdo, partindo o logotipo em vários pedaços.

A situação se agrava com uma inundação (Ver Figura 15), decorrente das chuvas intermitentes e dos alagamentos noticiados nos jornais, deixando nossos bravos heróis sem muitas opções. Interessante como os eventos trágicos do Rio de Janeiro passam a fazer parte do cenário da revista, protelando/inviabilizando a reestruturação do cabeçalho. Problemas das enchentes, da cidade, tornam-se problemas da revista. Propõe-se uma paródia das tragédias urbanas, ironizando as dificuldades de infraestrutura e a falta de recursos técnicos. A cena de equilíbrio, pós dilúvio, pode ser uma metáfora visual da revista tentando sobreviver, mesmo em momentos conturbados, mesmo consciente da litografia estar na iminência de tornar-se uma técnica obsoleta, concorrendo com outros produtos gráficos. Sancho pendurado, sendo ajudado na capa seguinte por Don Quixote, faz pensar em um gesto de resistência, uma incrível façanha de Agostini para se manter no mercado. Decide-se, então, por uma faixa improvisada, desta vez, fixada com pregos. Chama a atenção uma capa em que vemos no cabeçalho a cena de Sancho Pança remendando a faixa (Ver Figura 16). Pode-se refletir sobre a escolha do fiel escudeiro, com os pés plantados na realidade, a vista dos leitores, para representar o papel do artista gráfico, designer, diretor de arte, editor, unindo trabalho intelectual e artesanal, dando ênfase na própria fatura da capa, no investimento visual e na materialidade do jornal. Agostini parece insistir no



Figura 7.



Figura 8.

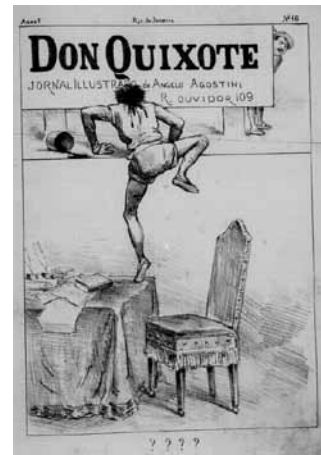


Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

Figura 7. Cabeçalhos das capas de *Don Quixote* dos números 14 a 16 (Agostini. *Don Quixote*, 1895). **Figura 8.** Capa de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.17, 18/05/1895). **Figura 9.** Capa de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.18, 25/05/1895). **Figura 10.** Sequência dos cabeçalhos com o fidalgo perseguindo seu escudeiro (Agostini. *Don Quixote*, n.20 a 23, 1895). **Figura 11.** Índios destruindo o logotipo de *Don Quixote* (Agostini. *Don Quixote*, n.24, 13/07/1895). **Figura 12.** Don Quixote e Sancho Pança fantasiados de índios (Agostini. *Don Quixote*, n.7, 09/03/1895)

processo litográfico como uma batalha solitária em busca da perfeição entre arte e técnica - *techné*, no sentido grego de fabricação, habilidade e criatividade.

O cabeçalho do jornal remete a uma cortina, um lençol ou um pano de cena, atrás do qual os personagens se escondem. Funciona como um refúgio, um posto de observação, um local secreto em cumplicidade com o leitor, de onde é possível interagir com o mundo político e o cotidiano. Até 1897, torna-se um espaço privilegiado (Ver Figura 17): às vezes é enfeitado com adornos para comemorações cívicas; às vezes é transformado pelas decisões políticas. O cabeçalho passa a assumir múltiplas funções, evidenciando a capa como suporte e como processo midiático.

As capas de *Don Quixote*, além de interpretarem o contexto nacional e opinarem sobre a política da época, propõem uma discussão visual sobre tecnologia e invenção criativa. Experimenta-se a inovação da linguagem gráfica, mesmo em uma técnica que já começava a ficar ultrapassada. Parte-se da imaginação, das aventuras tumultuadas dos personagens inspirados em Cervantes para os quadrinhos sem palavras, simulando quase uma animação.

Don Quixote era um jornal caro, voltado para uma pequena parcela da sociedade, recheado de comentários elitistas, conservadores e até mesmo racistas. Trazia muitas críticas às transformações urbanas, reclamando das aglomerações, dos acidentes, do péssimo estado de conservação das ruas. A visão da cidade que se construía a cada número era a de um inferno, onde o perigo, a sujeira e a violência eram constantes. Alimentava-se o sentimento das classes dominantes de desencanto com a república e com o país.

Para Maringoni, Agostini, assim como Don Quixote, era um personagem anacrônico:

Agostini pertencia a outra época, às décadas que antecederam o fim do Império. Como artista, ele assistiria ao surgimento de profissionais que não bebiam mais de sua fonte estética, mas buscavam influência numa geração que florescia na França e na Alemanha. Estes repeliam o academicismo na caricatura e aproximavam-se tanto do art nouveau, quanto do expressionismo. A analogia de Agostini com o fidalgo cervantino não se dá pelo combate a moinhos de vento, mas pelo passadismo que ambos encarnaram a certa altura da vida. (Maringoni, 2011, pp. 208-209)

Apesar de Agostini estar trabalhando com uma técnica antiquada, que não seria deixada de lado, mas teria outros rumos artísticos, experimenta novos usos da linguagem litográfica, para além dos quadrinhos, inventando novas propostas de identidade visual e de narrativas sequenciadas. Usa os cabeçalhos como bastidores, entre o design gráfico e a animação, ironizando o fazer da tipografia, da marca, do logotipo, do próprio jornal. As configurações técnicas abusam da metalinguagem e da intertextualidade para provocar inversões na dinâmica das páginas e do espaço privilegiado de visibilidade do mundo. O rigor e a agilidade de seu lápis traçam uma comédia das contradições e das transformações da sociedade, pessimista em relação ao futuro, mas antevendo extraordinárias soluções gráficas e narrativas, desenhando uma paródia da imprensa e de si mesmo. A tradição acadêmica ganhou ares de vanguarda nos gestos insanos do cavaleiro da triste figura, contaminados pela poética da desilusão de Agostini.

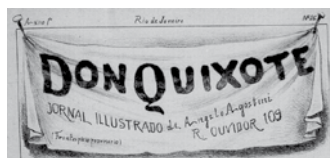


Figura 13.

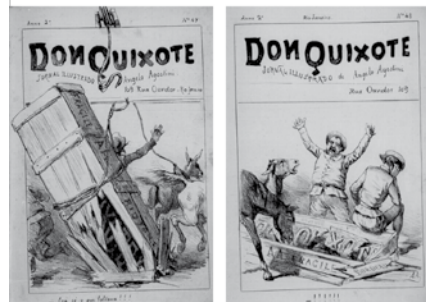
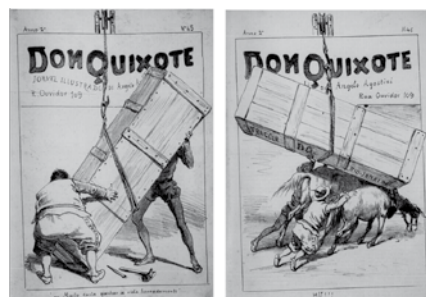


Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.

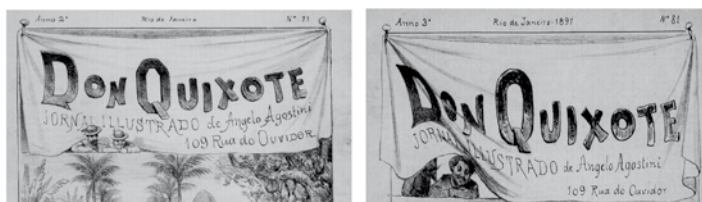


Figura 17.



Figura 13. Cabeçalho com o logotipo provisório de *Don Quixote* (Agostini, *Don Quixote*, n.26, 27/07/1895). **Figura 14.** Sequência da encomenda do logotipo se arrebrandando (Agostini, *Don Quixote*, n.45 a 47, 1895). **Figura 15.** Sancho Pança equilibrando-se para pendurar o título do jornal (Agostini, *Don Quixote*, n.49 a 51, 1895). **Figura 16.** Sancho Pança remendando a faixa que exhibe o título do jornal (Agostini, *Don Quixote*, n.60, 04/05/1895). **Figura 17.** Exemplos de usos do logotipo de *Don Quixote* (Agostini, *Don Quixote*, n.71, 1896; n.81, n.83, 1897)

Notas

1. Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, no Piemonte, ao norte da Itália e passou a infância e a adolescência em Paris. Por volta de 1859 chegou ao Brasil. Em São Paulo criou o *Diabo Coxo* (1864) e o *Cabrião* (1866). No Rio de Janeiro foi colaborador de *O Arlequim* (1897) e *Vida Fluminense* (1868). Fundou a *Revista Ilustrada* (1876-1891). Em 1889 foi para a Europa e só retornou em 1895. Neste mesmo ano, fundou *D. Quixote* (1895) e, mais tarde, colaborou com a revista infantojuvenil *O Tico-Tico* (1905). Para uma análise mais aprofundada de suas obras ver Maringoni (2011) e Balaban (2009).
2. A coleção do jornal *Don Quixote* foi consultada no acervo digital da Biblioteca Nacional. Ela está disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 01/02/2016.
3. *Don Quixote* foi publicado até 1903, com uma interrupção entre julho de 1897 e agosto de 1899 (Maringoni, 2011).
4. Agostini travou batalhas visuais contra a escravidão, especialmente nas litografias da Revista Ilustrada, e apoiou as campanhas republicanas. A abolição dos escravos foi assinada em maio de 1888 e a República foi proclamada em novembro de 1889, sob o governo militar do Marechal Deodoro da Fonseca, seguido do governo do Marechal Floriano Peixoto. Este foi um período marcado pelo autoritarismo e pela centralização do poder, conhecido como a República da Espada.
5. Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). A primeira parte de Dom Quixote foi publicada em 1605 e a segunda parte, em 1615.

Referências bibliográficas

- Andrade, J. M. F. (2004). *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Balaban, M. (2009). *Poeta do lápis. Sátira e política na trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Cagnin, A. L. (2005). "Foi o Diabo!?", em *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865*. Edição fac-similar. São Paulo, Edusp, pp. 9-19.
- Ipanema, R. A estética de Don Quixote e a imagem difícil de Prudente de Moraes. Em *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História* (2013), disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370185093_ARQUIVO_2013-SNH-ANPUH-TEXTOREVISA-DO-AESTETICAEDONQUIXOTEAIMAGEMDIFICILDEPRUDENTEDEMORAIS.pdf. Acesso em 22/03/2016.
- Maringoni, G. (2011). *Angelo Agostini. A imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir.
- Velloso, M. P. (1996). *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.

Fonte primária

Don Quixote (1895-1903).

Abstract: The purpose of this text is to reflect on the covers of the newspaper *Don Quixote*, founded in 1895, by the Italian immigrant Ângelo Agostini (1843-1910), emphasizing the metalinguistic resources created around the idea of the construction of the logo and the establishment of a sequenced narrative for the visual identity of the periodical. The context of disappointment with the republican oligarchic Brazilian regime and of distrust in the technological modernization dialogues with the confused adventures of the Cervantine characters in the lively headers of Agostini. The skilled academic stroke of the caricaturist experiments new directions for the language of graphic humor in lithography, revealing, although by a conservative bias, the transformations of the city and the press.

Key words: Don Quixote - Agostini - comics - graphic humor.

Resumo: O objetivo deste texto é refletir sobre as capas do jornal *Don Quixote*, fundado em 1895, pelo imigrante italiano Ângelo Agostini (1843-1910), enfatizando os recursos metalinguísticos criados em torno da ideia de construção do logotipo e o estabelecimento de uma narrativa sequenciada para a identidade visual do periódico. O contexto de decepção com o início do regime republicano oligárquico brasileiro e de desconfiança com a modernização tecnológica dialoga com as confusas aventuras dos personagens cervantinos nos animados cabeçalhos de Agostini. O exímio traço acadêmico do caricaturista experimenta, na litografia, novos rumos para a linguagem do humor gráfico, deixando entrever, ainda que por um viés conservador, as transformações da cidade e da imprensa.

Palavras chave: Don Quixote - Agostini - quadrinhos - humor gráfico.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Anime y consumo en Argentina en las páginas de Clarín, La Nación y Página 12 (1997-2001)

Analia Lorena Meo *

Resumen: Este artículo aborda una primera aproximación acerca de las representaciones efectuadas por los periódicos argentinos *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* referente a la animación japonesa (アニメ/anime) y su consumo en Argentina durante el período 1997-2001.

Palabras clave: anime - Argentina - periódicos argentinos - representaciones - consumo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 121-122]

(*) Doctoranda en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (FCS-UBA). Becaria doctoral en el marco del proyecto de investigación UBACyT “El Otro en los medios de comunicación. Diferencia(s) y legitimación simbólica de la(s) desigualdades” dirigido por la Dra. María Graciela Rodríguez. Maestranda en Comunicación y Cultura, cohorte 2012-2013 (FCS-UBA). Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (2010). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (FCS-UBA). Coordinadora de la Red Iberoamericana de Investigadores en *Anime* y Manga (RIIAM).

La animación japonesa (アニメ/anime)¹ es un arte audiovisual cuyo conocimiento en nuestro país fue escaso durante las décadas del ‘70 y ‘80 pero debido al incremento paulatino de su incorporación de las grillas de programación en canales infantiles y adolescentes en la televisión por cable –principalmente en Capital Federal y Gran Buenos Aires a comienzos de la década del ‘90 y principios del siglo XXI– su notoriedad fue creciendo en Argentina. Es por ello, que la prensa gráfica local comienza a plasmar en sus páginas información acerca de este producto cultural y su consumo.

A partir de lo planteado los objetivos son los siguientes:

- Identificar y construir una muestra de notas periodísticas de los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* en el período 1997-2001 que tomen como eje central al anime (アニメ) y su consumo.
- Mencionar los soportes mediáticos en la cultura contemporánea a través de los cuales se produce la circulación del anime (アニメ) durante 1997-2001 en Argentina y su posterior consumo en la actualidad.

- Analizar las representaciones efectuadas en las notas periodísticas de la prensa gráfica (*Clarín, La Nación y Página 12*) sobre las representaciones del *anime* (アニメ) y su consumo local.

La selección de los periódicos se debe a: su alcance geográfico nacional, su amplio tiraje y a la presencia de artículos periodísticos en los cuales se trate como eje central a la animación japonesa y su consumo local. Además, consideramos que los tres diarios posean un repositorio digital que facilite la búsqueda del material para su posterior estudio. Cabe destacar que el análisis del artículo es cualitativo e interpretativo.

El período de análisis seleccionado coincide con la expansión de la televisión por cable en nuestro país, junto con la creación de canales argentinos y extranjeros dedicados a la transmisión de series de animación tanto de origen estadounidense como japonés. Asimismo, con la producción de *fanzines*, revistas, convenciones y ciclos de animación japonesa realizados tanto desde el *fandom*² como desde editoriales argentinas y del ámbito académico. Destacamos que este artículo constituye un adelanto del capítulo cinco perteneciente a la tesis de maestría en Comunicación y Cultura (FCS-UBA): *Anime mitológico y contemporáneo: pasajes, representaciones y construcciones de la(s) identidad(es) 'Oriente-Occidente' (1995-2017). Producción, circulación y su consumo en Argentina*. (Meo, en curso, FCS-UBA) Dicha investigación tiene la intención de constituirse como una base para aquellos investigadores, docentes y fanáticos interesados en la indagación de la cultura japonesa en un producto cultural contemporáneo como el *anime* (アニメ), exponiendo tanto las condiciones de producción (en Japón), la circulación de este bien cultural, como el consumo de la animación nipona en nuestro país.

Con respecto al campo de las Narrativas Dibujadas coincidimos con Laura Vazquez (2009) al afirmar que trabajar tanto sobre animación como historieta y humor gráfico: “[...] nos sitúa en un campo epistemológico preciso. En este sentido, resulta necesario no leer sus objetos como ‘pasados dorados’ o ‘nostalgias arcaicas’ [sino que] [...] se trata de volver sobre las producciones para pensar su dimensión polémica y conflictiva” (p. 1).

Animación japonesa: producto de los medios masivos de comunicación

A continuación presentamos definiciones de *anime* (アニメ), los modos de circulación a través de los soportes mediáticos contemporáneos por los cuales fue y es consumido este arte dibujado y una breve mención a su llegada a nuestro país.

Mark MacWilliams plantea que el *anime* (アニメ) y la historieta nipona tienen una doble naturaleza híbrida. Por un lado, ambos combinan lo visual y lo verbal (Carrier, 2000, p. 69 en MacWilliams, 2008). Por otro, estos productos contemporáneos son híbridos culturales debido a la relación que Japón establece con Occidente. En ellos, se combinan la cultura visual Occidental con la tradición del arte secuencial y las caricaturas japonesas (Craig, 2007, p. 7; Nakamura 2003, p. 10 en MacWilliams, 2008). Otra forma de pensar al *anime* (アニメ) es como un arquetipo cultural contemporáneo (Jung, 2002), pues, a través de él, podemos localizar vestigios del discurso mitológico antiguo adaptado a la cultura actual (Meo & Goldenstein, 2011).

Por su parte, Susan Napier (2005) considera que: “A diferencia de las caricaturas en Occidente, el anime en Japón es realmente un fenómeno *mainstream* pop cultural. [...] El anime es simplemente aceptado por virtualmente todas las generaciones de jóvenes japoneses como un artículo de primera necesidad cultural”. (p. 7)³

Por lo tanto, con respecto a su público objetivo y su consumidor final, destacamos que la animación japonesa es producida tanto para niños y adolescentes como para adultos, ya que, debido a sus tramas tanto diversas como complejas junto a su calidad audiovisual, atrae a un público muy amplio (Meo y Goldenstein, 2011). William Tsutsui (2006) reflexiona que a partir de la década del ‘90 los productos de la cultura popular japonesa fueron cada vez más valorados por su gran calidad y por ser diferentes y refrescantes con respecto a las tradiciones narrativas y convenciones visuales de Hollywood.

Si bien en las últimas décadas el *anime* (アニメ) se ha difundido de forma notable hasta alcanzar su exportación masiva hacia Occidente, su llegada a países como Estados Unidos acontece en la década del ‘60 con la serie conocida como *Astro boy* (鉄腕アトム *Tetsuwan Atomu*, 1963), sin embargo, tendremos que esperar un poco más de una década para su aparición en Argentina. (Meo, 2013)

Durante las décadas del ‘70 y ‘80 podemos destacar la transmisión por televisión abierta⁴ en nuestro país de animaciones del género *shōnen* (少年)⁵: “Astroboy” (1976) (鉄腕アトム *Tetsuwan Atom-Átomo, el brazo poderoso*, 1963), “Fuerza G: la batalla entre planetas” (1979) (科学忍者隊ガッチャマン *Kagaku Ninjatai Gatchaman*, 1972), “Grand Prix” (1980) (アローエンブレム・グランプリの鷹 *Arrow Emblem Grand Prix no taka-Arō Enbremu Guranpuri no taka*, 1977), “Mazinger Z” (1981) (マジンガーZ *Majingā Zetto*, 1972-1974), etcétera. Otras destacadas producciones de la época pertenecientes al género *shōjo* (少女)⁶ son: “Heidi” (1977) (アルプスの少女ハイジ *Arupusu no Shōjo Haiji-Alps no Shōjo Heidi*, 1974) y “La abeja Maya” (1983) (みつばちマーヤの冒険 *Mitsubachi Maya no boken*, 1975-1976). La adquisición de estas animaciones niponas se debió a la compra de enlatados con el objetivo de disminuir costos y llenar horas de programación, ya que estos productos culturales fueron producidos para ser transmitidos y consumidos en el mercado nipón y al ser exportados a otros mercados (en el caso de Argentina con un desfase temporal importante entre su producción-transmisión japonesa y posterior transmisión y consumo en el exterior) los precios son mucho menores que en el mercado local.

Ross Mouer y Craig Norris (2009) retoman a los autores japoneses Kōichi Iwabuchi (1998) y Toshiya Ueno (1999) para hacer referencia a las estrategias de exportación de bienes culturales que las compañías audiovisuales niponas implementaban durante la década del ‘90. Indican que tanto Iwabuchi (1998) como Ueno (1999) plantean un proceso denominado ‘la ausencia de la nacionalidad’. Este último, implica la eliminación de la presencia cultural japonesa en los personajes de *anime* (アニメ) y juegos de computadora. Este proceso lo relacionamos con el concepto de contrato de lectura (Verón, 1981), es decir, la relación entre el discurso de un determinado soporte y sus lectores. Se establece un nexo entre estas dos partes, un contrato. En el caso de la animación y la historieta japonesa, se plantea un discurso sin huellas de su procedencia social y cultural para apelar a diferentes lectores/consumidores y ello conlleva a un consumo global.

Generalmente cuando éramos niños/as y no tan pequeños/as, solíamos consumir varias horas de programación dedicadas a distintas animaciones desconociendo su procedencia,

la cultura en torno a la cual fueron creadas y la época original de estreno. Nuestra fascinación giraba en torno por las diferentes tramas, los colores y diseños generales de los robots, la musicalización, por lo tanto, esos detalles no eran de importancia en aquel momento. Una de estas animaciones que captaba la atención del público no sólo de pequeños sino también adultos era: “Mazinger Z” (1981) (1972-1974, マジンガーZ *Majingā Zetto*), la historia tomaba como eje a un robot (Mazinger Z) y un grupo de científicos que lo utilizaban en su lucha en contra de las fuerzas maléficas del Dr. Hell (Doctor Infierno) quien quería gobernar el mundo.

En el año 1986 se emitía en la televisión abierta de Argentina, específicamente en canal 9 Libertad, “Robotech” (1985), una animación a la cual podemos referir como híbrida ya que se produce la combinación entre Japón como productor de las tres series que conforman “Robotech” (1985) y Estados Unidos como modelador de dichas animaciones cambiando ciertos aspectos de sus tramas para conformar una única. La combinación de estas tres animaciones japonesas: *The Super Dimension Fortress Macross* (超時空要塞マクロス *Chō Jikū Yōsai Makurosu*, 1982), *Super Dimensional Cavalry Southern Cross* (超時空騎団サザンクロス *Chōjīkū Kidan Sazan Kurosu*, 1984) y *Genesis Climber Mospeada* (機甲創世記モスピーダ *Kikō Sōseiki Mosupīda*, 1983), que tenían en común robots transformables pero como anticipábamos no tenían conexión en sus tramas, genera no sólo rating sino la compra de *merchandising* (productos derivados de las series como por ejemplo juguetes) en torno a su éxito.

Consideramos que series como “Astroboy” (1976) (鉄腕アトム *Tetsuwan Atom-Átomo*, el brazo poderoso, 1963), “Mazinger Z” (1981) (1972-1974, マジンガーZ *Majingā Zetto*), “Heidi” (1977) (アルプスの少女ハイジ *Arupusu no Shōjo Haiji-Alps no Shōjo Heidi*, 1974), “Robotech” (1985), entre otras, abrieron una gran puerta en varias partes del mundo para una mayor exportación de *anime* (アニメ) en las décadas siguientes, combinando no sólo los bajos costos sino la calidad de los bienes culturales adquiridos.

La compra de enlatados durante las décadas del ‘70 y ‘80 se incrementa notablemente en los ‘90. Alejandro Soifer (2012) plantea que esto se debió a la sanción de la Ley de Convertibilidad el 27 de marzo de 1991:

[...] y que duró hasta diciembre de 2001 con la caída del modelo económico que facilitó la entrada masiva de todo tipo de productos extranjeros en desmedro de la producción local, fue precisamente la década de la consolidación, el auge y la explosión de nuevos modos de consumo cultural que estuvieron íntimamente pegados a la imitación, la apropiación y la incorporación de los modelos estadounidense primero y luego japonés. (p. 111)

Sumado a la ventaja del 1 a 1, la masividad de este consumo cultural alcanza su apogeo en Argentina durante la década del ‘90 además con la expansión del cable –principalmente– en Capital Federal y Gran Buenos Aires. Varios canales como *Cablín* (1988-2000), *Magic Kids* (1995-2006), *The Big Channel* (1990-2001), entre otros, incorporaban a sus grillas de programación cada vez más horas de animación japonesa. (Meo, 2013)

En el caso de *Cablín*, algunas de las más destacadas animaciones japonesas transmitidas fueron: “Meteoro” (マッハGoGoGo, *mahha gō gō gō*, 1967), “Fuerza G: la batalla entre

planetas” (科学忍者隊ガッチャマン *Kagaku Ninjatai Gatchaman*, 1972), *Candy, Candy* (キャンディ・キャンディ *Kyandi Kyandi*, 1976), “Arbegas” o “Arbegas: el rayo custodio” (光速電神アルベガス *Kōsoku Denjin Arubegasu*, 1983), “Los caballeros del zodiaco” (聖闘士星矢 *Seinto Seiya*, 1986), *Sailor moon* (美少女戦士セーラームーン *Bishōjo Senshi Sērā Mūn*, 1992), entre otras.

El incremento de la popularidad del *anime* (アニメ) en nuestro país no sólo se debe a su aparición en las programaciones de la televisión abierta y cable facilitados por la convertibilidad, sino a diversos factores entre los que podemos destacar: el surgimiento de editoriales productoras de revistas dedicadas a la difusión del *anime* (アニメ) y el manga (*Lazer*, producida y editada por Ivrea es uno de los casos más destacables), ciclos de proyección de *anime* (アニメ), eventos de *cosplay*⁷ en Capital Federal por ejemplo, la concurrencia a festivales vinculados con la comunidad nipona realizados en el Jardín japonés, editoriales dedicadas a la comercialización de manga como Ivrea, dirigida por Leandro Oberto ex conductor del “El club del anime”⁸ –programa de cable emitido por *Magic kids*–, etcétera. (Meo, 2016)

Asimismo, consideramos que debido a la globalización y a la creación de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (NTIC) a comienzos del siglo XXI los soportes mediáticos se incrementan y los tiempos entre la producción, circulación y consumo de estos productos culturales japoneses se han acortado notablemente, como así también han cambiado las formas de consumirlos con productos tecnológicos como *notebooks*, PC de escritorios y/o celulares conectados a Internet se puede acceder a diversas páginas web dedicadas a la difusión del *anime* (アニメ) y consumirlo de forma gratuita en la mayoría de los casos (Meo, 2015). Con respecto a los celulares, a través del sistema operativo Android, por ejemplo, se pueden descargar desde la Play store diversas aplicaciones para consumir *anime* (アニメ), manga, música de anime, radios vinculadas a este tipo de productos culturales: AnimeEsp, JPAanime!, Música Anime, Anime Radio, Manga rock, ZingBox (Z manga), etc.

Por lo tanto, la circulación de estos productos se ha expandido notablemente y tanto el *anime* (アニメ) como el *manga* (漫画) han tomado gran notoriedad no sólo en nuestro país sino alrededor del globo, como afirma Napier (2011):

Hace veinte años, cualquier no-japonés encontrando las palabras “anime” o “manga” habría sacudido su cabeza con perplejidad. Mirando hacia adelante en el siglo veintiuno, nos encontramos en un mundo donde el “anime” y el “manga” son omnipresentes, conocidos y amados alrededor del mundo desde Sudáfrica a Latinoamérica. (p. 226)⁹

Representaciones de la prensa gráfica

En este apartado retomamos artículos destacando ciertas informaciones que den cuenta de las representaciones y el conocimiento que se tenía durante el período 1997-2001 acerca del *anime* (アニメ) como así también ciertos datos que generen en los lectores desinformación por erratas, por ejemplo.

Con respecto al término representación nos referimos al mismo así como lo plantea Carlo Ginzburg (2000), es decir, por sustitución del objeto/persona ausente o por evocación mimética:

[...] los maniqués de cera, de madera o de cuero que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los soberanos franceses o ingleses con el lecho fúnebre vacío y cubierto por un lienzo mortuorio que aún más anti-guamente ‘representaba’ al difunto soberano. La voluntad mimética presente en el primer caso estaba ausente en el segundo, pero en ambos se hablaba de ‘representaciones. (p. 85)

Asimismo, retomamos a Fred Patten (2004) pues realizó una recopilación de 25 años de sus ensayos y críticas para plasmarlos en su libro *Watching anime, Reading manga. 25 Years of Essays and Reviews (Mirando anime, y Leyendo manga. 25 años de Ensayos y Críticas)*, estas notas estaban vinculadas con estos productos culturales nipones. Coincidimos con su pensamiento de dejar los ensayos en su libro tal cual fueron originalmente escritos, aun conservando los errores, pues de esta manera se puede vislumbrar el estado de conocimiento acerca del *anime* (アニメ) en Estados Unidos en la época que fueron escritos. Como planteábamos hace unas líneas, lo mismo sucede con la muestra de notas periodísticas seleccionadas para el análisis, en las mismas se hacen presentes aciertos y desaciertos en la información. Comenzamos con un artículo escrito por Fabiana Scherer (1997) para *La Nación*, en el mismo consideraba que hay un incremento de señales infantiles que se incorporaban a la televisión por cable argentina. En este caso destacamos el anuncio en julio de 1997 del arribo a la pantalla chica de *Locomotion* (1996-2005). Canal que si bien Scherer (1997) considera destinado para la familia, era una señal focalizada en la transmisión de animaciones para jóvenes adultos y en determinados horarios para adultos. Aunque cabe manifestar que sí hace hincapié en la organización por segmentos de las animaciones: “[...] Locomotion organiza los dibujos animados en segmentos bien diferenciados y complementarios entre sí” (p. 1). Otro desacierto ocurre cuando la autora plantea que la animación japonesa en esa época va ganando espacios tanto en la televisión abierta como en cable pero al mencionar como ejemplo a *Dragon Ball* (ドラゴンボール *Doragon Bōru - Las esferas del dragón*, 1986-1989), afirma que su procedencia es de medio oriente y no lejano oriente, quedando en evidencia el desconocimiento de su origen. Máximo Eserverri (1998) desde la redacción de *Página 12* comunicó a los fanáticos de la animación japonesa sobre un “ciclo de animé” en el cual proyectaron *Macross II - 超時空要塞マクロスII Lovers again-Chōjīkū Yōsai Macross II Lovers, Again - Super dimensional Fortress Macross II: Lovers again - La Fortaleza Super dimensional Macross II: Amantes de nuevo*, compuesta por seis OVA (Original Video Animation - Animación Original en Video) –en el auditorio del Centro Cultural Rojas. También recuerda que en 1997, el Centro se convierte en el primer lugar de Capital Federal en donde los fans pueden ver estas películas en pantalla grande y con buen sonido, pues, durante la primavera se proyectaron según sus palabras: “[...] joyas del género [...] obras imprescindibles [...]” (p. 1) de Katsuhiro Ōtomo¹⁰, Mamoru Oshii¹¹ y Hayao Miyazaki¹². Y por último, afirma que en las últimas funciones de 1997 se colmaba la capacidad de la sala, dando cuenta del creciente

fanatismo en esa época y la posibilidad de contar con un espacio que proyecte estos bienes culturales. Además, menciona a la extinta comiquería Camelot que facilitó las películas en ese momento. Esta última funcionó durante muchos años y se había convertido en el lugar de ensueños para aquellos que buscaban este tipo de materiales.

Con el avance de la tecnología en general y principalmente con Internet se pueden consumir animaciones niponas de diversidad de géneros, directores, tramas narrativas etcétera, pero generalmente los productos que llegan a la pantalla de cine y principalmente durante el período que hemos elegido para el análisis, son productos *mainstream* y que no necesariamente tienen la calidad de las obras de los ya mencionados Ōtomo, Oshii y Miyazaki. Esto es algo que destaca Diego Lerer (1999) en su crítica a la película *Dragon Ball Z: El poder Invencible-Dragon Ball Z II: The Burning Battles* (1993) ya que la considera monótona, con violentos combates, aburrida y con limitados recursos visuales al compararla con obras como *La princesa Mononoke* (もののけ姫 *Mononoke Hime*, 1997) o *Akira* (アキラ *Akira*, 1988), por ejemplo. Una errata es el año de estreno en Japón indicada en el artículo como 1990 cuando en realidad fue en 1993.

Con respecto al modelo industrial y creativo de la animación, generalmente se pone en comparación el modelo propio con el constituido por Disney por ser uno de los estudios más antiguos y exitosos en estos menesteres, en el caso de la animación argentina *Cóndor Crux* (2000), uno de sus creadores Carlos Ruiz Brussain entrevistado por Lorena García (1999) para *La Nación*, manifiesta que: “Un exceso de movimientos encarece mucho una película de animación”, es por ello que su equipo tomó de guía el proceso efectuado en la animación japonesa que surge por la limitación de presupuesto y la limitación de movimientos en escena. El director consideró que ese estilo también es imitado por Estados Unidos dando prioridad a la expresividad de los personajes y no haciendo hincapié en la desmesura de los movimientos. Por lo tanto, estos cambios tomados de la animación nipona los vincula con la tradición cultural y estética japonesa.

Mariana Enriquez (2000) planteaba en *Página 12* que: “[...] los canales de aire ya tienen programas especializados en anime [...] “Animérica”, por América [...] ciclos de anime japonés en el Centro Cultural Ricardo Rojas [...] y Locomotion, el canal de DirecTV especializado en animación para adultos [...]” (p. 1). Dando un panorama alentador del progreso del *anime* (アニメ) con respecto a su circulación y potencial consumo en nuestro país, aunque en esta época el consumo aun no se había consolidado. Cabe realizar una aclaración cuando Enriquez (2000) se refiere a “ciclos de anime japonés”, en Japón el término *anime* (アニメ) hace referencia a la animación de todo tipo de procedencia, en cambio en Occidente cuando hablamos de *anime* (アニメ) hacemos referencia a la animación del país nipón, por lo tanto, no hacía falta aclarar su origen.

Además de los soportes mediáticos de la época, también se hace referencia a los espacios de socialización de los fanáticos. Enriquez (2000) planteaba que en Fantabaires –convención de cómics realizada en Buenos Aires, cuya primera edición fue en 1996– se producía ese año una aparición masiva del *Hentai* (変態 género pornográfico de manga y アニメ *anime*) y que:

El reciente furor por la animación japonesa es notable cuando se ve el crecimiento de Editorial Ivrea, editora de la revista de animación japonesa *Lazer*

y la primera en editar fielmente y con continuidad los mangas de Ranma ½, Evangelion, [...] y Fushigi Yuugi. (p. 1)

Laura Gentil (2001) en su artículo para *Clarín*, también da cuenta de un evento muy importante que convoca a los fanáticos de los cómics, historietas argentinas, *anime* (アニメ) y manga, llamado ExpoComics & Animé, una feria anual realizada en la rural del 23 de noviembre al 2 de diciembre de 2001.

Gentil (2001) manifiesta que:

[...] En la exposición se podrán ver más de 100 originales de manga y animé. Para neófitos, así se llaman las historietas y dibujos animados japoneses de los años 90, protagonizadas por personajes con superpoderes que se mueven en un mundo de violencia y corrupción. (p. 1)

En esta cita podemos observar nuevamente la calificación y el estereotipo de clasificar a los productos nipones como contenedores de violencia, como hemos manifestado hasta el momento, las tramas dependerán del género de la animación o la historieta, obviamente no todas están inclinadas hacia la violencia, la corrupción o la monotonía. Otra cuestión a remarcar es la indicación temporal que la autora le marca al lector: “[...] las historietas y dibujos animados japoneses de los años 90 [...]”, consideramos que efectúa esta aclaración debido al incremento de estos bienes culturales en nuestro país durante esa década, como indicamos con anterioridad, aunque el origen del *anime* (アニメ) se remonta a comienzos del siglo XX.

A modo de cierre, a través de las distintas notas periodísticas hemos podido reconstruir una primera mirada hacia el incremento de las opciones para ver *anime* (アニメ) en televisión abierta y cable durante el período 1997-2001; las diferentes proyecciones en el Centro Cultural Rojas, haciendo hincapié en animaciones japonesas de elite, es decir, realizando una selección minuciosa de aquellas “joyas” a exhibir en sus salas o las comparaciones de obras maestras de *anime* (アニメ) ya consolidadas con productos muy populares pero de menor calidad audiovisual y de casi una década de antigüedad, ya que su proyección en Argentina fue posterior a su estreno en Japón.

Asimismo, se observaron las representaciones del *anime* (アニメ) como inferior en calidad técnica con respecto a productos de otras procedencias, también se remarcó lo positivo que constituye su estilo de animación porque disminuye los costos y se observó el error de asumir que las tramas en general son violentas. A su vez, destacamos que se presentan en las notas, tanto el incremento de los espacios de difusión de estos bienes culturales que posibilitaban un mayor consumo y aumento de posibles fanáticos; la incorporación de la animación e historieta nipona en áreas pertenecientes al cómic e historietas nacionales y por último, el crecimiento de uno de los pilares de este consumo en Argentina, editorial Ivrea. En contraposición con los múltiples modos de acceso para consumir en la actualidad, en décadas pasadas, estábamos limitados al alquiler y/o compra de VHS, proyecciones muy esporádicas, o a la proyección y transmisión de los *anime* (アニメ) *mainstream* tanto en el cine como en la televisión. La convertibilidad y la aceptación del público propiciaron una oleada aún mayor de la animación japonesa, aunque el desconocimiento de su pro-

cedencia o la diversidad de formatos de consumo y géneros eran aún una constante en nuestro país.

Por lo tanto, en estas líneas pudimos vislumbrar, como planteaba Patten (2004), el estado de conocimiento acerca de este producto cultural nipón, sólo que en esta oportunidad ese viaje al pasado fue a través de una segmento de la prensa gráfica argentina.

Notas

1. Todos los términos japoneses utilizados en este artículo, como por ejemplo *anime* (アニメ), es escrito sin la *s* en su forma plural. Las palabras extranjeras en el cuerpo del texto han sido escritas en cursiva y traducidas. Asimismo, se ha incorporado en el caso de las palabras japonesas, su correspondiente *kanji* (漢字) y en algunas oportunidades el *hiragana* dependiendo de su utilización *vox populi*. Los *kanji* (漢字 carácter chino) son sinogramas empleados en la escritura del idioma japonés, es uno de los tres sistemas de escritura en Japón, los otros dos son silabarios: *hiragana* (平仮名 o ひらがな) y *katakana* (片仮名 o カタカナ). Este último suele ser utilizado para la escritura de palabras tomadas de otros idiomas, como ejemplo el inglés. La palabra *anime* (アニメ) proviene del término inglés *animation* (アニメーション, *animēshon*-animación) y de ahí su abreviatura *anime* (アニメ). Por lo tanto, su escritura es en *katakana* (片仮名 o カタカナ). En algunas oportunidades se ha incluido *rōmaji* (caracteres romanos), es decir, la escritura de la lengua japonesa en letras romanas o latinas. Además, las vocales largas se indican con un macrón encima de la vocal (ō).

2. Conjunto de aficionados que comparten un pasatiempo o gusto por una serie, película, personaje en particular, etcétera.

3. La traducción es propia. En el original en inglés: “Unlike cartoons in the West, anime in Japan is truly a mainstream pop cultural phenomenon. [...] anime is simply accepted by virtually all the younger generation of Japanese as a cultural staple”.

4. Los datos referentes a las fechas de transmisión de las animaciones fueron extraídos de los libros de Jorge Nielsen (2006-2010): “La magia de la televisión argentina” del número 3 al 7. Con respecto a estas fechas hemos indicado en el primer paréntesis el año en que fue estrenado en Argentina y en el segundo paréntesis junto a su nombre en japonés figura la fecha en que fue transmitido por primera vez en Japón. Además, los *anime* (アニメ) son citados primero cómo son conocidos y mencionados en los listados de programación en Argentina.

5. Generalmente sus tramas tienen mucha acción y humor. Sus protagonistas suelen ser masculinos y la audiencia objetivo serían varones pre-adolescentes y adolescentes (menores de 18).

6. Su trama es romántica y se focaliza en los sentimientos de los protagonistas. La audiencia objetivo serían mujeres pre-adolescentes y adolescentes (menores de 18).

7. El *costume play* (“Juego de disfraz”- *cosplay* es la forma abreviada y como se utiliza el término comúnmente) consiste en disfrazarse como un personaje de manga, *anime* (アニメ) o personajes de películas, cómics, etcétera.

8. Comienza a transmitirse en 1998. Fue producido por PRAMER y una productora argentina llamada La Corte. Su primer conductor fue Leandro Oberto también fundador de

la revista *Lazer* (1997-2009) que contaba con publicaciones orientadas al *manga* (漫画) y al *anime* (アニメ). Luego fue reemplazado por Mariela Carril –egresada de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), también formó parte del *staff* en la revista dirigida por Oberto– debido a comentarios que hizo sobre el canal. Dicho programa era transmitido los días sábados y domingos a la noche en el cual pasaban series antiguas y relativamente contemporáneas, además de algunas notas de interés para los *otaku* (オタク), es decir, fanáticos del *manga* 漫画 y el *anime* アニメ. Algunos sujetos no sólo consumen estos productos o juegan videojuegos basados en estos bienes culturales sino que realizan prácticas que podríamos llamar “activas” al efectuar, por ejemplo, el subtítulo no oficial de *anime* (アニメ) y *manga*, es decir, el *fansub* (fan subtitled-subtitulado de fanáticos llamados *fansubbers*) o vestirse y actuar como lo hacen determinados personajes (*cosplayers*). Hacer una determinada actividad, no inválida la realización o combinación de otras.

9. La traducción es propia. En el original en inglés: “Twenty years ago, any non-Japanese encountering the words “anime” or “manga” would have shaken their heads in puzzlement. Flash forward to the twenty-first century, and we find a world where anime and manga are ubiquitous, known and loved around the globe from South Africa to Latin America”.

10. Guionista, director de *anime* (アニメ) y dibujante de *manga*.

11. Guionista, director de *anime* (アニメ), novelista, escritor y dibujante de *manga*.

12. Director, productor, guionista, de *anime* (アニメ) y dibujante de *manga*.

Bibliografía

- Ginzburg, C. (2000). “Representación. La Palabra, la idea, la cosa”. En *Ojazos de Madera*. Barcelona: Península.
- MacWilliams, M. W. (2008). Introduction. En *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk, NY: M. R. Sharpe.
- Meo, A. L. y Goldenstein, B. A. (2011). “Introducción” en *Construcción del mito en la animación japonesa. Su relación con la tecnología, los mass media y la naturaleza* (Tesis de licenciatura). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Aprobada en Junio de 2010. Recuperada de http://comunicacion.sociales.uba.ar/?page_id=636 N° 2356. (Consultado: 25/02/16).
- Meo, A. L. (2013). *Autoconciencia de la vorágine alienante y racionalizadora de la modernidad. Análisis del cortometraje ‘Carne de cañón’*. Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación “Comunicación y Ciencias Sociales. Legados, diálogos, tensiones y desafíos”. GT 4 Narrativas dibujadas: historieta, humor gráfico y animación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. 27, 28 y 29 de noviembre de 2013. Recuperado de https://www.academia.edu/7960044/Meo_Analia_Lorena_2013_Autoconciencia_de_la_vor%C3%A1gine_alienante_y_racionalizadora_de_la_modernidad._An%C3%A1lisis_del_cortometraje_Carne_de_ca%C3%B1%C3%B3n._Jornadas_de_la_Carrera_de_Ciencias_de_la_Comunicaci%C3%B3n_FCS-UBA_ (Consultado: 1/03/16).

- Meo, A. L. (2015). "Animación japonesa. Industrias culturales, medios masivos de comunicación y productos de la cultura pop nipona". *Questión*, Vol. 1, N° 45, 358-372. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2389/2118> (Consultado: 28/02/16).
- Meo, A. L. (en curso). *Anime mitológico y contemporáneo: pasajes, representaciones y construcciones de la(s) identidad(es) 'Oriente-Occidente' (1995-2017)*. Producción, circulación y su consumo en Argentina. (Tesis de maestría). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Meo, A. L. (2016). "Aproximaciones al anime: producción, circulación y consumo en el siglo XXI". *Questión*, Vol. 1, N° 51, 251-265. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3416/2874>
- Mouer, R. y Norris, C. (2009). Exporting Japan's culture: From management style to manga. En Sugimoto, Y. (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. E.E.U.U.: Cambridge University Press.
- Napier, S. J. (2005). "Why anime?" en *Anime from Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Napier, S. J. (2011). "Manga and anime. Entertainment, big business, and art in Japan", en *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*. Editado por Victoria Lyon Bestor y Theodore C. Bestor, con Akiko Yamagata. New York: Routledge.
- Nielsen, J. (2006). *La magia de la televisión argentina 3: 1971-1980: cierta historia documentada*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Nielsen, J. (2007). *La magia de la televisión argentina 4: 1981-1985: cierta historia documentada*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Nielsen, J. (2008). *La magia de la televisión argentina 5: 1986-1990: cierta historia documentada*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Nielsen, J. (2009). *La magia de la televisión argentina 6: 1991-1995: cierta historia documentada*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Nielsen, J. (2010). *La magia de la televisión argentina 7: 1996-2000: cierta historia documentada*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Patten, F. (2004). "Preface" en *Watching anime, Reading manga. 25 Years of Essays and Reviews*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Soifer, A. (2012). "La felicidad del 1 a 1" en *Que la fuerza te acompañe. La invasión de las culturas nerd, geek y friki*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Tsutsui, W. (2006). "Introduction". En Tsutsui, W. y Ito, M. (Comps.). *Godzilla's footsteps. Japanese pop culture. Icons on the global stage*. E.E.U.U.: Palgrave Macmillan.
- Vazquez, L. "Editorial". *Narrativas dibujadas: arte, cultura de masas y lenguaje*. Coordinadora de número de *Diálogos de la Comunicación*. (Coordinación de los 18 artículos de la edición, presentación editorial en formato video y en texto, producción de entrevistas a referentes del campo y fotorreportaje). *Revista académica de la Federación Latinoamericana* de Facultad de Comunicación Social, FELAFACS, Lima, julio de 2009. Con Comité de Referato Internacional y Arbitraje (ISSN 1995- 6630). Recuperado de <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2011/10/78.pdf> (Consultado: 15/02/16).
- Verón, E. (1981). *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.

Animaciones mencionadas

- Bossi, P. y Buscarini, J. P. (Productores). y Buscarini, J. P., Glecer, S. y Holcer, P. (Directores). (2000). *Cóndor Crux* [Película]. Argentina: Patagonik Film Group.
- Hasegawa, Y. (Director). (1984). *Super Dimensional Cavalry Southern Cross* (超時空騎団サザンクロス *Chōjikū Kidan Sazan Kurosu*). [Serie de televisión]. Japón.
- Hayashi, S. (Director). (1977-1978). *Grand Prix* (アローエンブレム・グランプリの鷹 *Arrow Emblem Grand Prix no taka-Arō Enbremu Guranpuri no taka*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Imada, CH. y Anzai, Y (Productores). y Hashimoto, M (Director). (1993). *Dragon Ball Z: El Poder Invencible* (ドラゴンボールZ 燃えつきろ!!熱戦・烈戦・超激戦 *Doragon Boru Zetto: Moetsukiro!! Nessen - Ressen - Chōgekisen*) [Película]. Japón: Toei Company.
- Ishiguro, N. (Director). (1982-1983). *The Super Dimension Fortress Macross* (超時空要塞マクロス *Chō Jikū Yōsai Makurosu*). [Serie de televisión]. Japón: Mainichi Broadcasting.
- Kuri, I. y Barron, R. V. (Directores). (1985). *Robotech*. [Serie de televisión]. Estados Unidos y Japón.
- Morishita, K. (Director). (1983-1984). *Arbegas o Arbegas: el rayo custodio* (光速電神アルベガス *Kōsoku Denjin Arubegasu*). [Serie de televisión]. Japón: TV Tokyo.
- Morishita, K. y Kikuchi, K (Directores). (1986-1989). *Los caballeros del zodiaco* (聖闘士星矢 *Seinto Seiya*, 1986) [Serie de televisión]. Japón: TV Asahi.
- Nishiyama, A. (Director). (1972-1974). *Fuerza G: la batalla entre planetas* (科学忍者隊ガッチャマン *Kagaku Ninjatai Gatchaman*). [Serie de televisión]. Japón: Family Gekijō y Fuji TV.
- Okazaki, M. y Nishio D. (Directores). (1986-1989). *Dragon Ball* (ドラゴンボール *Doragon Bōru - Las esferas del dragón*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Saitō, H., Kaminashi, M y Endō, S. (Directores). (1975-1976). *La abeja Maya* (みつばちマヤの冒険 *Mitsubachi Maya no boken*). [Serie de televisión]. Japón: TV Asahi.
- Sasagawa, H. (Director). (1967-1968). *Meteoro* (マツハGoGoGo, *mahha gō gō gō*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Sato, J., Ikuhara, K. y Igarashi, T. (Directores). (1992-1997). *Sailor moon* (美少女戦士セーラームーン *Bishōjo Senshi Sērā Mūn*). [Serie de televisión]. Japón: TV Asahi.
- Serikawa, Y., Katsuda, T. y Katsumata, T. (Directores). (1972-1974). *Mazinger Z* (マジンガーZ *Majingā Zetto*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Suzuki, R. y Katō, S. (Productores). y Ōtomo, K. (Director). (1988). *Akira* (アキラ *Akira*) [Película]. Japón: TMS Entertainment, Bandai, Kōndasha, Mainichi Broadcasting System, Sumitomo Corporation y Tohō.
- Suzuki, T. (Productor). y Miyazaki, H. (Director). (1997). *La princesa Mononoke* (もののけ姫 *Mononoke Hime*) [Película]. Japón: Studio Ghibli.
- Takahata, I. (Director). (1974). *Heidi* (アルプスの少女ハイジ *Arupusu no Shōjo Haiji-Alps no Shōjo Heidi*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Tezuka, O. (Director). (1963-1966). *Astroboy* (鉄腕アトム *Tetsuwan Atom-Átomo, el brazo poderoso*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.
- Yamada, K. (Director). (1983-1984). *Genesis Climber Mospeada* (機甲創世記モスピーダ *Kikō Sōseiki Mosupīda*). [Serie de televisión]. Japón: Fuji TV.

- Yatagai, K. (Director). (1992). *Super dimensional Fortress Macross II: Lovers again* (超時空要塞マクロスII Lovers again-Chôjîkû Yôsai Macross II Lovers, Again - La Fortaleza Super dimensional Macross II: Amantes de nuevo). [OVA]. Japón: AIC y Oniro.
- Yukimuro, SH. (Director). (1976-1979). *Candy, Candy* (キャンディ・キャンディ *Kyandi Kyandi*). [Serie de televisión]. Japón: TV Asahi.

Manga

- Sadamoto, Y. (1994-2013). *Neon Genesis Evangelion* (新世紀エヴァンゲリオン *Shin Seiki Evangerion*). Volúmenes (1-14). Japón: Kadokawa Shoten.
- Takahashi, R. (1987-1996). *Ranma ½* (らんま½ *Ranma Nibun no Ichi*). Volúmenes (1-38). Japón: Shōgakukan.
- Watase, Y. (1992-1996). *Fushigi Yūgi* (ふしぎ遊戯 *El juego misterioso*). Japón: Shōgakukan.

Notas periodísticas

- Enriquez, M. (11 de diciembre de 2000). Arrancó Fantabaires 2000, una cita de tribus urbanas. Los fantasmas están entre nosotros. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-11/pag25.htm>
- Enriquez, M. (28 de octubre de 2000). Las dos caras del Japón, en un anime que juega al apocalipsis. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-28/pag24.htm>
- Eseverri, M. (14 de mayo de 1998). ¡Buenas noticias para el amigo comiquero! *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-05/98-05-14/199.htm>
- García, L. (27 de marzo de 1999). La Argentina dibujada. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/132749-la-argentina-dibujada>
- Gentil, L. (22 de noviembre de 2001). Lanzan una gran muestra de comics e historietas de culto. *Clarín*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/2001/11/22/s-03901.htm>
- Lerer, D. (7 de enero de 1999). Superhéroes a la japonesa. *Clarín*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/1999/01/07/c-00401d.htm>
- Scherer, F. (7 de agosto de 1997). La TV: cosa de chicos. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/74396-la-tv-cosa-de-chicos>

Abstract: This article approaches a first approximation about the representations made by the Argentinean newspapers *Clarín*, *La Nación* and *Página 12* referring to the Japanese animation (アニメ anime) and its consumption in Argentina during the period 1997-2001.

Key words: anime - Argentina - Argentinean newspapers - representations - consumption.

Resumo: Este artigo aborda uma primeira aproximação sobre as representações feitas pelos jornais argentinos *Clarín*, *La Nación* e *Página 12*, referindo-se à animação japonesa (アニメ anime) e ao seu consumo na Argentina durante o período 1997-2001. e no início do século XXI.

Palavras chave: anime - Argentina - jornais argentinos - representações - consumo.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos

Ana Pedrazzini* y Nora Scheuer**

Resumen: Estudiamos las diversas formas y grados en que los modos verbal y visual se relacionan en el humor gráfico multimodal, focalizando en las funciones que ambos asumen para construir la situación referida (tema) y la situación ficticia (juego humorístico) así como en los recursos verbales, visuales y mixtos utilizados. El corpus de viñetas humorísticas analizado fue obtenido a partir de un cuestionario en el que se solicitó a humoristas gráficos elegir una viñeta representativa de su estilo. Proponemos una gradación de la participación modal en la construcción de las situaciones referida y ficticia: distribución del trabajo modal (grado 1), conjunción parcial (grado 2) y total (grado 3).

Palabras clave: relación verbal-visual - multimodalidad - intermodalidad - humor gráfico - recursos - figuras retóricas.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 140-141]

(*) Dra. en Ciencias de la Información y de la Comunicación y Dra. en Ciencias Sociales. Investigadora Asistente de CONICET en el Grupo Vinculado de Estudios Culturales y Cognitivos del Instituto Patagónico en Humanidades y Ciencias Sociales de CONICET-Universidad Nacional del Comahue. Sus investigaciones versan fundamentalmente sobre la producción de humor gráfico en profesionales y niños.

(**) Dra. en Psicología. Investigadora Principal de CONICET en el Grupo Vinculado de Estudios Culturales y Cognitivos del Instituto Patagónico en Humanidades y Ciencias Sociales de CONICET - Universidad Nacional del Comahue. En sus investigaciones se interesa principalmente por el desarrollo cognitivo y el aprendizaje de diversos modos semióticos.

La abundancia y configuración dinámica de diversidad textos con los que interactuamos continuamente, informativos, argumentativos, de entretenimiento, pedagógicos, en los que participan simultáneamente los modos semióticos verbal y visual (según Martinec y Salway [2005] “los más ubicuos medios de comunicación”) ha despertado un creciente interés en la comunidad académica. Un aporte pionero en este sentido fue el de Barthes (1964), quien distinguió las archi conocidas funciones de anclaje y relevo en la relación verbal-visual. Desarrollos posteriores aplicados a diversos tipos de textos como los de Alonso Erausquín (1995) en la fotografía periodística; Gubern (1972), Groensteen (2007,

2011), McCloud (1994) y Peeters (1998) en la historieta; Unsworth y Cléirigh (2011) en libros escolares; Hoek (2002) en estampillas; entre otros, aportaron mayores precisiones en las formas de articulación entre ambos modos semióticos. El más reciente enfoque multimodal (Jewitt, 2009; Kress, 2010; Kress y Van Leeuwen, 2006; entre otros), con una reflexión integradora acerca de los recursos puestos en juego para construir y atribuir sentido en un amplio arco de situaciones sociales, ha asignado particular atención a las formas de articulación entre ambos modos. No obstante, continúa vigente la necesidad de contar con un mayor bagaje de trabajos analíticos que teoricen sobre su estructuración y funcionamiento (Martinec y Salway, 2005).

El humor gráfico ofrece un terreno propicio para profundizar este tema, en tanto buena parte de las producciones que lo conforman articulan en diversos grados el dibujo y la escritura para dar lugar a un todo significativo de notable síntesis y densidad semiótica.

El humor gráfico multimodal: multiplicidad de signos en estrecha articulación

Las viñetas humorísticas que articulan el dibujo y la escritura constituyen discursos multimodales en los que interactúan multiplicidad de signos icónicos, plásticos (Grupo Mu, 1992; Joly, 2005) y lingüísticos al servicio de una intencionalidad comunicativa y expresiva, con la finalidad última de denunciar, criticar, suscitar la reflexión, descargar tensiones y/o divertir. Tanto la producción como la interpretación de este tipo de discursos es simultánea (Hoek, 2002), es decir que los modos semióticos son convocados al mismo tiempo y uno no funciona independientemente del otro. Cada modo, desde su especificidad semiótica, aporta de manera sustancial a la producción de sentido. Mientras que el principio de organización principal de la escritura es secuencial, en la imagen es simultáneo. La imagen se enmarca espacialmente, siendo la disposición de cada elemento en ese espacio crucial (Kress, 2010). Además, las palabras no pierden su individualidad y responden a reglas gramaticales precisas, contrariamente a las imágenes que pueden ser fácilmente subsumidas en un todo más vasto y generadas a partir de principios menos normados. Las imágenes pueden sufrir transformaciones o manipulaciones espaciales significativas (ver Gross, 2009) como la deformación en la caricatura. Teniendo estas particularidades en mente, vemos que aún en casos en los que existe cierto solapamiento en la presentación de la información por parte de uno y otro modo semiótico, éste no alcanza a constituir una genuina redundancia.

En un estudio sobre la relación de la imagen y la escritura, Hoek (2002) distingue cuatro grados de cercanía entre los modos visual y verbal que contribuyen a delimitar el caso particular del humor gráfico: transposición, colocación, conjunción y fusión. La transposición tiene lugar cuando uno de los modos reenvía al otro en un momento posterior, como la crítica a una pintura (aquí el modo visual origina el verbal) o una película inspirada de una novela escrita (aquí inversamente el modo verbal origina el visual). En este caso, contamos con dos textos separados: aunque el segundo existe en base al primero, cada uno puede ser leído por sí mismo. La colocación se da cuando ambos modos son reunidos en un mismo texto, como ocurre en los libros ilustrados. Los modos son yux-

tapuestos y mantienen cierta autonomía; de hecho podrían ser separados y constituirse como dos textos, uno verbal y otro visual. La tercera categoría, en la que ubicamos a las viñetas humorísticas multimodales, implica una conjunción entre modos. Ambos son combinados en una relación de complementariedad. Tanto lo verbal como lo visual dejan de ser autónomos ya que si fuesen leídos independientemente, perderían el sentido que resulta de su interacción: el texto (Vilches, 1984) mixto así constituido significa más que la suma de los elementos que lo componen. La fusión, por último, es el más alto grado de co-ocurrencia modal y sucede cuando ambos modos son materialmente inseparables: constituyen una “amalgama” verbal-visual, un texto sincrético. Un buen ejemplo de este sincretismo es el caligrama.

La conjunción de lo verbal y lo visual en las viñetas humorísticas no asegura que ambos modos efectivamente contribuyan a alcanzar el efecto humorístico. Samson y Huber (2007) identificaron tres tipos de articulación funcional entre modos para la generación de humor gráfico: el humor se produce en el modo verbal mientras que lo visual sólo interviene de forma ilustrativa; el humor se produce en el modo visual, lo verbal puede ser incluso innecesario; y por último, el humor resulta de la interacción entre ambos modos. Proponemos -en sintonía con trabajos como el de Tsakona, 2009- que en el caso de interacción, lo verbal y lo visual pueden operar de forma convergente o divergente. En la convergencia, ambos modos aportan sentidos que confluyen en una o más ideas relacionadas. La contribución puede ser pareja, siendo la relación de complementariedad, o bien un modo puede predominar sobre el otro. Vemos así que dentro de la conjunción verbal-visual propuesta por Hoek, la complementariedad no es el único caso. En la divergencia, lo verbal y lo visual aportan sentidos que se contraponen en cierto grado, siendo esta contradicción deliberada, al punto de contribuir, en ocasiones, a la generación de humor.

Síntesis y densidad en la construcción de la situación referida y la situación ficticia

Las viñetas humorísticas conforman textos que se caracterizan por ser sintéticos y condensados, presentando pocos elementos verbales y visuales altamente significativos para la elaboración del mensaje que se desea difundir.

Esta síntesis y densidad intervienen en los dos componentes insoslayables de toda viñeta humorística: la situación referida y la situación ficticia o juego. La situación referida remite al tema abordado. Para que la viñeta se inscriba en el género humorístico, esta situación referida tiene una “contracara”, que es la situación ficticia instaurada por el autor (El Refaie, 2009; Pedrazzini y Scheuer, 2010). En esta construcción o recreación opera una incongruencia, una ruptura de lo previsible (Attardo, 1994; Fourastié, 1983; Pedrazzini, 2015). El autor juega con lo insólito, absurdo, ridículo, deformado y/o exagerado, articulando un sentido literal y uno o más sentidos latentes. Para ello pone en juego un amplio abanico de recursos. Algunos de estos recursos trascienden el campo humorístico, como es el caso de las figuras retóricas, que activan simultáneamente sentidos propios y figurados. Otros recursos son más específicos del humor, como el absurdo, la inversión de roles, la parodia y el travestimiento con fines satíricos o lúdicos.

Las clasificaciones tradicionales de las figuras retóricas distinguen cuatro grupos principales, atendiendo a los niveles en que se produce la operación retórica: fonográficos, semánticos, sintácticos o referenciales. Las figuras de palabras se basan en juegos léxicos y sonoros; las figuras de sentido comprenden los tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque) y otras figuras que sirven para enriquecer la o las significaciones de una palabra u otro elemento al utilizarlas en un contexto inesperado (Robrieux, 1993); las figuras de construcción se centran en la sintaxis; y las figuras de pensamiento refieren a la relación del enunciado/texto con el autor y con su objeto, el referente (Reboul, 1993).

Esta tetrapartición ha sido criticada por algunos expertos al constatar una interdependencia de los cuatro niveles, así como una dimensión transfrástica operando en las figuras. La idea de que hay un “*continuum*” (Fromilhague, 2005, p. 20) entre dichos niveles aporta una visión más dinámica sobre cómo operan las figuras.

Este tipo de clasificaciones puede aplicarse tanto a lo lingüístico como a lo icono-plástico. La pertinencia de una retórica aplicada a la imagen fue postulada ya hace décadas por, entre otros, Roland Barthes (1960), Dominique Durand (1970) y el Grupo μ (1992).

Como hemos señalado, las figuras retóricas juegan un rol central en los discursos humorísticos pero no pueden calificarse como recursos humorísticos en sí, pues intervienen también en otro tipo de discursos. Algunos recursos habituales más específicamente humorísticos son el absurdo, la parodia, el travestimiento y la inversión de roles¹. El absurdo consiste en un sin sentido que no puede someterse a una interpretación racional. Asocia universos semánticos que no guardan relación entre sí (Charaudeau, 2006). La parodia opera transformando un texto, un autor o un estilo de relativamente alta circulación social, con fines lúdicos o satíricos. La distorsión puede ser de toda la obra o de una parte de ella, siendo la obra original, el hipotexto (Genette, 1987), el foco de la transformación. Tiller (2005, p. 216) señala que para que funcione el juego paródico la referencia debe cumplir tres criterios: “tener una composición clara que preserve su identificación, poseer una apertura semántica suficiente que la torne utilizable en un nuevo contexto, estar dotada de una celebridad que garantice su reconocimiento por un público lo más vasto posible”. Un recurso próximo a la parodia es el travestimiento o préstamo textual con fines satíricos o lúdicos, que entendemos como una operación a partir de la cual se transforma un texto original al insertarlo en otro contexto sin que el foco sea ese texto original, el hipotexto. El préstamo permite actualizar una referencia cultural externa a la situación referida. La inversión consiste en dar vuelta una situación o invertir los roles, como es el caso típico del ladrón al que le roban (Bergson, 2008).

Un análisis semiótico y retórico en un corpus selecto de viñetas humorísticas

Teniendo en cuenta la revisión presentada, en este trabajo apuntamos a responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo operan los modos semióticos en la situación referida y en la situación ficticia en un corpus variado de viñetas humorísticas multimodales? ¿Hay recursos que operen más cómodamente en alguno de los modos de funcionamiento básico considerados: predominantemente verbal, visual o mixto? ¿Cuándo se registra una

distribución del trabajo semiótico y cuándo en vez lo realizan conjuntamente? ¿Es posible establecer una gradación en la articulación entre modos?

En estudios anteriores (Pedrazzini, 2012; Pedrazzini y Scheuer, 2010, 2012) hemos analizado la participación verbal, visual y mixta en la construcción de la situación referida y ficticia así como la diversidad de figuras retóricas que operan en esta última en un subgénero específico, el de la caricatura política. En los dos corpus argentino y francés estudiados (475 caricaturas políticas en total), identificamos cuatro tipos de funcionamiento: el juego es verbal, el juego es visual, el juego es mixto convergente complementario o mixto divergente, siendo el juego verbal mucho más recurrente en ambos corpus. Cada caricatura presentaba entre una y dos figuras, con una mayor frecuencia y diversidad de figuras verbales que visuales. Las figuras de asociación fueron las más recurrentes en el modo visual mientras que la ironía y sus variantes y otras figuras de pensamiento, como la alusión, fueron más habituales en el modo verbal.

En el presente trabajo, además de extender el estudio semiótico y retórico a otros subgéneros dentro del humor gráfico que trascienden la actualidad política (actualidad no política, viñetas atemporales), nos interesa también realizar un análisis de la estrecha articulación de los modos verbal y visual en el plano de las figuras retóricas y los recursos humorísticos específicos, es decir aquellos que podemos llamar genuinamente mixtos.

El corpus

Trabajamos con un corpus de viñetas humorísticas que fueron elegidas por humoristas gráficos profesionales como aquellas producciones más representativas de su estilo. Dicha elección se dio en el marco de un cuestionario que estaba estructurado en torno a cuatro ejes temáticos: antecedentes personales, modalidad de trabajo, visión sobre el humor gráfico, visión sobre la obra personal. El cuestionario fue escrito en español, francés e inglés y se distribuyó a la mayor cantidad posible de profesionales, fundamentalmente vía correo electrónico, de forma individualizada o a través de organismos o instituciones que nuclean a humoristas gráficos.

El cuestionario fue respondido por 90 humoristas gráficos de 22 nacionalidades (de Europa, 56%; Hispanoamérica, 30%; América del Norte, 9%; Asia, 3% y África, 2%). Dado que en este estudio focalizamos en la articulación verbal-visual, excluimos las viñetas puramente visuales (39% del total de producciones elegidas) así como las tiras (5% del total), en tanto estas últimas presentan características estructurales diferentes que ameritarían otro tipo de análisis. El corpus así constituido comprende 50 viñetas multimodales de un solo panel. Las mismas pertenecen a diversos subgéneros del humor gráfico: viñetas de actualidad política, viñetas de actualidad no política, viñetas atemporales.

Análisis de las producciones

Realizamos un análisis semiótico y retórico de las viñetas a dos niveles: a nivel macro, identificar y analizar las distintas funciones asumidas por los modos verbal y visual y las formas de interactuar respecto a la construcción de la situación referida y la situación fic-

ticia; a nivel micro, identificar y estudiar los diversos recursos verbales, visuales y mixtos utilizados para generar la situación ficticia.

Para ello, utilizamos un procedimiento de categorización que combina la aplicación y adaptación de las categorías conceptuales revisadas previamente con los patrones observados en el corpus. Cada viñeta fue categorizada en función de los dos niveles:

- La contribución de los modos semióticos en la construcción de las situaciones referida y ficticia. Las categorías son: verbal, visual, mixto.
- Las figuras retóricas y los recursos humorísticos específicos según el modo semiótico en el que operan.

Manteniendo la tetrapartición tradicional de las figuras retóricas (ver apartado anterior) pero conscientes del *continuum* entre las clases señalado por Fromilhage, en este trabajo adaptamos la clasificación de figuras propuesta por Beth y Marpeau (2005), dividiendo algunos grupos en función de la importancia cualitativa y cuantitativa de los tipos de figuras detectados en el corpus analizado. Dado el foco multimodal de este estudio y su baja frecuencia detectada en el corpus, descartamos las figuras de palabras. El grupo de figuras de sentido fue dividido en tres (contigüidad, asociación y doble sentido) y el de pensamiento en dos grupos (ironía y sarcasmo y otras figuras de pensamiento) (Ver Tabla 1).

Los recursos humorísticos específicos que distinguimos son: absurdo, inversión de roles, parodia/travestimiento.

GRUPOS DE FIGURAS		DESCRIPCIÓN
Figuras de contigüidad		Transfieren el sentido entre términos asociados en un mismo campo semántico: metonimia, sinécdoque y figuras relacionadas.
Figuras de asociación		La metáfora introduce una ruptura en un campo semántico. Metáfora creativa (in praesentia, in absentia, etc.), metáfora fija y lexicalizada, oxímoron, símbolo y figuras relacionadas.
Figuras de doble sentido		Trabajan con la polisemia del lenguaje. Calambur, silepsis, juego de palabras y figuras relacionadas.
Figuras de construcción		Se centran en la simetría, oposición, repetición y disposición de los elementos que componen un enunciado/texto: antítesis, paralelismo, elipse, entre otras.
Figuras de pensamiento	Ironía y sarcasmo	Ironía, antífrasis, sarcasmo.
	Otras figuras de pensamiento	Se centran en la intensidad y dialéctica de las figuras: hipérbole, lítote, personificación, alusión, paradoja y figuras relacionadas.

Tabla 1. Clasificación de las figuras retóricas utilizada en este estudio, adaptada de Pedrazzini, 2012; Pedrazzini y Scheuer, 2010, 2012.

Ambas autoras categorizaron independientemente todas las viñetas. Los casos de desacuerdo fueron resueltos en su totalidad por discusión. En un 20% de los casos, la comparación de los análisis permitió incrementar la cantidad de recursos identificados en cada viñeta, lo cual es entendible considerando la riqueza semiótica y retórica inagotable de los modos verbal y visual. Posteriormente, aplicamos la prueba χ^2 cuadrado para establecer la dependencia entre situaciones (referida y ficticia) y modos semióticos; así como entre categorías de recursos y modos semióticos. Luego aplicamos los Residuales estandarizados (Haberman, 1973) para identificar aquellas categorías sobre y sub-representadas en los casos de dependencia.

Resultados

Funcionamiento de los modos semióticos en la construcción de las situaciones referida y ficticia

Se encontró una diferencia significativa en la construcción de las situaciones referida y ficticia según los modos semióticos intervinientes ($\chi^2=15,7$, $gl=2$, $p=<0.001$). Como puede apreciarse en la Figura 1, tanto la situación referida como la ficticia se construyen predominantemente a partir de la interacción verbal-visual. La articulación entre los modos se encuentra sobre-representada en la situación ficticia, en tanto que el modo verbal está sobre-representado en la construcción de la situación referida (Ver Tabla 2). Se registra un sólo caso en el que el juego se construye únicamente a través del modo verbal.

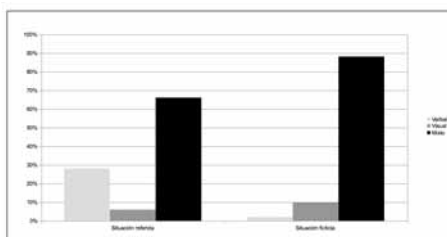


Figura 1. Participación de los modos semióticos en la construcción de las situaciones referida y ficticia.

	Verbal	Visual	Mixto
Situación Referida	3,95	-0,79	-2,37
Situación Ficticia	-3,95	0,79	2,37

Tabla 2. Residuales estandarizados aplicados a la participación de los modos semióticos en la construcción de las situaciones referida y ficticia. Las celdas en gris claro indican los casos de sobre-representación mientras que las celdas en gris oscuro los de sub-representación.

Si atendemos a la construcción de las situaciones referida y ficticia al interior de cada viñeta (Ver Tabla 3), observamos que los dos comportamientos más comunes son: o bien ambas se construyen de forma mixta o bien la situación referida es verbal y la ficticia es mixta.

		Situación Ficticia		
		Verbal	Visual	Mixto
Situación Referida	Verbal	0	0	1
	Visual	3	0	2
	Mixto	11	3	30

Tabla 3. Participación en la construcción de las situaciones referida y ficticia por viñeta.

Esta preeminencia del modo mixto en la construcción de una o ambas situaciones referidas nos lleva a adentrarnos en su funcionamiento. Son contados los casos en los que la construcción mixta produce sentidos divergentes. Dentro de la convergencia, identificamos tres casos diferentes. Cuando ambos modos aportan elementos no contemplados en el otro modo que son igualmente relevantes para la producción de sentido, de forma que éste resulta de la interacción entre los dos, hablamos de complementariedad. Si la contribución no es pareja sino que un modo predomina sobre el otro, puede ocurrir que uno de ellos esté reforzando o ampliando elementos provistos por el otro modo, o bien que un modo sea parcialmente redundante (como hemos dicho, la especificidad de cada modo semiótico no habilita una redundancia total).

A continuación analizaremos viñetas del corpus que nos permiten comprender mejor los funcionamientos mencionados en el modo mixto.

Situaciones referida y ficticia mixtas convergentes.

Complementariedad

La situación referida de la Figura 2 es doble. Por un lado, es explícita en el modo verbal, los Juegos Olímpicos de 1992. Esta referencia a los juegos es reforzada en el modo visual, mediante el símbolo de los cinco anillos entrelazados. Por otro lado, hay una referencia implícita a la Guerra del Golfo, vehiculizada en el modo visual mediante el militar y el tanque. El hecho de abordar dos acontecimientos no directamente relacionados en el humor gráfico es un recurso usual. La complementariedad en la construcción de la situación referida doble es relativa, o al menos distinta a lo que sería que surja ineluctablemente de la interrelación verbal-visual.

El juego de lenguajes que construye el humorista Vincent es variado y denso. Los anillos entrelazados funcionan como silepsis al remitir también a las ruedas del tanque. La metáfora visual del desfile militar y deportivo, asociada a la medalla del militar y su actitud

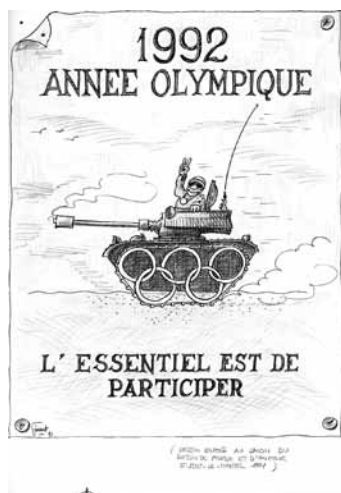


Figura 2. Vincent, Francia.

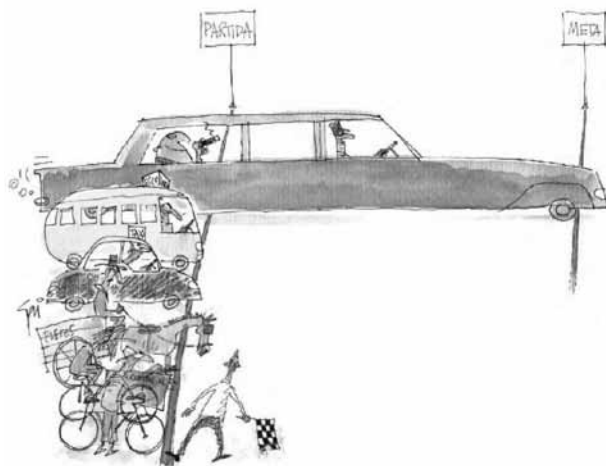


Figura 3. Gai, Chile.

trionfalista, introducen una crítica y denuncian con cinismo una postura de disfrute ante la beligerancia. La crítica opera también de forma mixta mediante la ironía de la frase “Lo esencial es participar”, que supone el travestimiento de un slogan conocido y que sólo cobra su sentido en relación con la imagen. El desfile militar también alude a las conquistas de los invasores cuando toman una ciudad o a su liberación, tal como ha sucedido a lo largo de la historia (las ciudades francesas en la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo). Por último, el dibujo de chinches le da a la viñeta el status de póster y la chinche caída connota, metonímicamente, cierta dejadez o decadencia.

Refuerzo o ampliación

La situación referida de la Figura 3 –la desigualdad social– opera de modo mixto, lo verbal reforzando o ampliando cierta información vehiculizada en el modo visual: “Carton. cl, Fletes, Taxi, Escolar”. Los carteles “Partida” y “Meta” participan de la situación ficticia reforzando –al límite de una redundancia– la metáfora de la carrera. La paradoja mixta de la limousine, que ya está en la meta, introduce sarcásticamente la visión del humorista Gai, quien logra valerse de muy pocos elementos para representar este problema social endémico y (cuasi)universal. La disposición de los vehículos, gradación que va de lo más modesto a lo más costoso, se asocia con la metonimia de cada vehículo que remite a las clases sociales. La antítesis contribuye a subrayar las desigualdades: en los tamaños entre la limousine (hipérbole) y los demás vehículos, en la postura derecha y firme del pasajero y del conductor de la limousine que contrasta con la postura encorvada del resto. La actitud del banderista, dispuesto a cumplir su función, resulta absurda y lúdica.

Redundancia parcial

La situación referida de la Figura 4 remite a la Masacre de la Plaza de Tian'anmen. La situación referida es implícita y existe una fusión entre ésta y la situación ficticia puesto que los elementos que permiten identificar el hecho, también sirven para construir el juego. En ambas el modo verbal interviene puntualmente, con la etiqueta de la tinta china que redundante con la imagen predominante. Como la tinta china mantiene en su nombre su origen, el humorista JL Savignac refuerza la identificación del mapa de China trazado por la tinta roja derramada, recurso metonímico para aludir a la crudeza de los acontecimientos que tuvieron lugar en Pekín en 1989.

Situación referida verbal - situación ficticia mixta convergente

En la Figura 5, el humorista Chumbi ancla la situación referida –tomar cursos de pesca a distancia– principalmente con el modo verbal. Si bien en el modo visual se observa a un hombre pescando, la idea de curso a distancia es actualizada con el título del libro dibujado. La presencia verbal se articula asimismo con la imagen para construir la situación ficticia. Es fundamentalmente con la metonimia de la canilla que reenvía al agua, que el autor propone una mirada absurda y lúdica sobre una práctica cultural muy extendida a lo largo y ancho del mundo. Una segunda lectura supone una crítica hacia la utilidad y pertinencia de ciertos cursos a distancia, acentuada en el caso de la pesca, que implica el disfrute de la naturaleza. El escenario representado, la paradoja irónica y el absurdo cumplen su cometido de construir una situación que resulta incongruente y con potencial lúdico.

Situación referida mixta convergente - situación ficticia mixta divergente

La situación referida de la Figura 6 puede inferirse a partir de la interacción verbal-visual. La viñeta fue producida por Plantu para el diario francés *Le Monde* en 2006, cuando la publicación de una serie de caricaturas de Mahoma por un periódico danés suscitó hechos de violencia en distintos países de Europa y Asia. El humorista gráfico se implica a sí mismo explícitamente a partir de la mano y el lápiz que por sinécdoque remiten al dibujante así como también del ratón, sello de Plantu presente en todas sus viñetas, que en esta oportunidad sostiene una carpeta de dibujos y se alerta ante la obra producida. Plantu hace de su producción un acto de protesta fuerte a favor de la libertad de expresión, desafiando ante las narices del imam que vigila, el mandato del islam que prohíbe la representación del profeta. Como en la Figura 3, la situación referida se funde con la ficticia en tanto es la escritura, a la vez imagen, la que permite anclar el hecho. El caligrama, como vimos un claro ejemplo de sincretismo entre el dibujo y la escritura, introduce aquí una paradoja, de ahí la divergencia. La repetición de la frase “No debo dibujar a Mahoma” resulta irónica ante el resultado obtenido, al mismo tiempo que hace alusión, parodiando de cierta manera el disciplinamiento escolar de antiguas generaciones. La parodia introduce una crítica punzante ante los principios del islamismo, asociándola a un método disciplinar obsoleto y destinado a niños y adolescentes. Podríamos decir que esta viñeta adquiere un tono aún más contestatario en la actualidad, luego de los atentados terroristas acontecidos en París en enero de 2015.



Figura 4. JL Savignac, Francia.



Figura 5. Chumbi, Argentina.

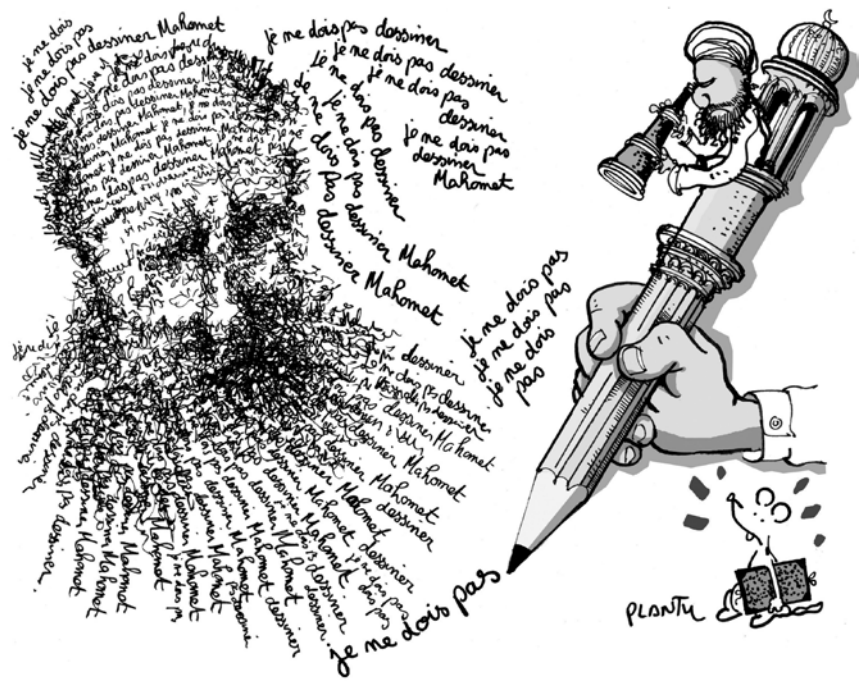


Figura 6. Plantu, Francia. Publicado en *Le Monde* el 3/02/2006. Utilizado con la amable autorización de Plantu. © Plantu, 2016. Todos los derechos reservados.

Recursos verbales, visuales y mixtos para la generación de humor

Pasamos ahora al nivel micro de este análisis, que focaliza en los recursos puestos en juego para construir la situación ficticia. Un primer resultado a señalar con respecto al conjunto de recursos identificados en este corpus es su densidad retórica, ya que la proporción es de prácticamente 6 por viñeta. El total de recursos se distribuye de forma muy despareja según los modos semióticos implicados ($\chi^2=62,44$, gl.12; $p<0.001$): 46 son verbales mientras que 139 son visuales y 109 mixtos. La baja frecuencia de recursos verbales se condice con la cuasi inexistencia de situaciones ficticias construidas exclusivamente mediante signos lingüísticos (ver Figura 1). Sin embargo, no puede establecerse una relación directa entre los modos semióticos de los recursos y la construcción de la situación ficticia puesto que cuando ésta es construida de forma mixta, puede haber recursos puros (verbales y visuales) o mixtos. De hecho, lo que observamos en este estudio es que aún cuando la situación ficticia es mayormente mixta, son los recursos visuales los más numerosos.

La Figura 7 permite apreciar que en los recursos verbales, las figuras de pensamiento y de construcción suman más del 50% de los casos, con la alusión principalmente en las primeras y la repetición en las segundas. En los recursos visuales, son las figuras de contigüidad, construcción y pensamiento las más numerosas (60% de los casos) mientras que en los recursos mixtos las figuras de pensamiento y los recursos humorísticos específicos totalizan 57% de los casos. Vemos así que las figuras de pensamiento resultan particularmente operativas para los humoristas gráficos en los tres funcionamientos modales básicos.

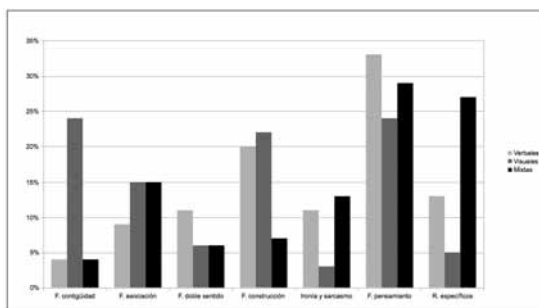


Figura 7. Figuras retóricas y recursos humorísticos específicos según los modos semióticos.

La Tabla 3 muestra que ningún recurso verbal presenta casos de sobre o sub-representación. En el caso de los recursos visuales, están sobre-representadas las figuras de contigüidad y de construcción mientras que están sub-representadas la ironía y el sarcasmo y los recursos humorísticos específicos. Los recursos mixtos, por su parte, presentan un comportamiento inverso a los visuales: la ironía y el sarcasmo y los recursos humorísticos específicos presentan una distribución superior a la esperada mientras que en las figuras de contigüidad y de construcción su distribución es inferior a la esperada. La ausencia de casos de sobre o sub-representación en las figuras de asociación, doble sentido y pensamiento indica que estos recursos operan cómodamente en los tres modos de funcionamiento considerados.

	F. contigüidad	F. asociación	F. doble sentido	F. construcción	Ironía y sarcasmo
Verbales	-1,94	-1,12	1,19	0,65	0,84
Visuales	5,01	0,54	-0,21	2,63	-2,99
Mixtos	-3,72	0,28	-0,68	-3,2	2,46

Tabla 3. Residuales estandarizados aplicados a la frecuencia de aparición de las figuras retóricas y los recursos humorísticos específicos según los modos semióticos. Las celdas en gris claro indican los casos de sobre-representación mientras que las celdas en gris oscuro los de sub-representación.

Las figuras de contigüidad –metonimias y sinécdoques– encuentran en el dibujo un terreno propicio para operar. En éstas, el desplazamiento del sentido propio al sentido figurado se da por un razonamiento deductivo. Mientras que la metonimia se basa en una contigüidad lógica, la sinécdoque se funda en una relación de inclusión. Ambas figuras tienen un alto poder de condensación (Fromilhague, 1995; Bacry, 1992); de ahí que sean recursos tan extendidos en el humor gráfico.

La metonimia es particularmente útil ya que permite designar un elemento mediante otro elemento del mismo conjunto. Un caso es el de representar el envase por su contenido, como ocurre en la Figura 5, en la que la canilla remite al agua corriente. Otro caso es el de designar un agente o un concepto abstracto mediante un instrumento característico, como ocurre en la Figura 2, en la que el tanque evoca la guerra.

La sinécdoque resulta efectiva en el modo visual ya que toda imagen opera fraccionando el mundo y mostrando sólo una parte. El fragmento toma el valor del todo (Rojas Mix, 2006). La sinécdoque permite representar la parte por el todo o viceversa, la especie por el género o viceversa. En la Figura 6, la mano y el lápiz designan al humorista gráfico –a la profesión y en particular al propio Plantu– así como el imam remite al islamismo.

Entre las figuras de construcción, la antítesis es muy utilizada en el dibujo pues resulta eficaz para contrastar objetos, ideas, personajes, valiéndose además de componentes plásticos como formas, tamaños, disposición espacial y colores. Este recurso permite al humorista presentar clara y enfáticamente dos posturas antagónicas valiéndose de muy pocos elementos. En la Figura 3, la desigualdad entre clases es representada al oponer posturas corporales de los personajes, disposición y tamaño de los vehículos.

La ironía y el sarcasmo suelen convocar el modo mixto en este corpus y en cambio, son menos habituales en el visual. Son figuras que operan de forma implícita y oblicua manipulando el valor de verdad del enunciado (Fromilhague, 2005) por lo que exigen un razonamiento rebuscado que pareciera menos viable en el dibujo por sí solo. Resulta interesante detectar que de todos los grupos de figuras retóricas sean éstas las que mejor se adaptan a la estrecha articulación verbal-visual. En la Figura 4, la frase “Lo esencial es participar” cobra su sentido irónico en relación con la imagen. De hecho, si ésta no existiese y sólo leyésemos el título “1992. Año Olímpico” probablemente la interpretaríamos no en el sentido contrario sino en su sentido literal; el riesgo que corre el autor cuando el receptor no cuenta con la información necesaria que le permite advertir la ironía.

El modo mixto también es el privilegiado en los recursos más específicos del humor –el absurdo, la parodia o el travestimiento y la inversión de roles. De estas tres categorías, la parodia es la más recurrente que como vimos anteriormente, está muy emparentada con

el travestimiento. La Figura 8 es un ejemplo de parodia ya que retoma irónicamente una frase pronunciada por el republicano Christopher Christie, “Obama doesn’t know how to lead” (Obama no sabe liderar). La parodia se da por la combinación de los dos modos semióticos ya que cobra su sentido al ver a los dos políticos republicanos caricaturizados como perros dirigidos por la derecha. La Figura 9 es un ejemplo de travestimiento puesto que el personaje ET no es el blanco de la operación crítica y a la vez lúdica llevada a cabo por el humorista Puglia sino que es recuperada para trasponerla a otro contexto, el de la crisis económica europea. Distinto al caso anterior, en el que la parodia se da a partir de la interacción de los modos verbal y visual, aquí el travestimiento es fundamentalmente visual, reforzado con el modo verbal. En ambas figuras resulta esencial la caricatura de los políticos representados, Mitch McConnell y John Boehmer en la Figura 8, y Herman van Rompuy en la Figura 9, quien fue hasta 2014 Presidente del Consejo Europeo. En la Figura 8 vemos igualmente un ejemplo de inversión de roles ya que McConnell y Boehmer se quejan de que el presidente Obama no sabe liderar mientras que ellos mismos no son representados como líderes políticos sino como perros conducidos mediante una soga.

Conclusiones y discusión

Este trabajo nos permitió analizar, en un corpus variado de viñetas humorísticas, las diversas formas y grados en que los modos verbal y visual se relacionan, a nivel macro, para construir la situación referida y la situación ficticia presentes en toda viñeta. A nivel micro, estudiamos además el uso que los humoristas gráficos hacen de las figuras retóricas y de recursos más específicos del género (absurdo, parodia, travestimiento, inversión de roles) a través de los diversos modos semióticos (verbal, visual, mixto).

En la mayor parte de los casos, los modos semióticos verbal y visual intervinieron conjuntamente tanto en la creación de la situación referida como de la ficticia. Sigue en frecuencia la participación verbal en la situación referida y mixta en la ficticia. Tan sólo una vez el juego se instauró movilizándolo exclusivamente el modo verbal y cinco el visual, por lo que podemos afirmar que en la elección de su viñeta representativa, los autores privilegiaron una conjunción (Hoek, 2002) estrechamente intermodal.

Un análisis funcional más en profundidad de la forma en que el dibujo y la escritura se articulan en las situaciones referida y ficticia hizo posible detectar cuatro funciones diferentes dentro de los casos de intermodalidad. La complementariedad y la divergencia (ésta muy poco frecuente en nuestro corpus) son los más netos ejemplos de conjunción, en los que ambos modos participan con una intensidad comparable, a la producción de sentido. El refuerzo o la ampliación, ya sea verbal o visual, implican que uno de los modos agregue o subraye información ya vehiculizada a través del otro medio. En la redundancia, por su parte, existe cierto solapamiento parcial –nunca total debido a la especificidad semiótica de cada modo– en la presentación de la información, ya sea verbal como visual. Estos dos últimos casos implican un predominio de uno de los modos semióticos. En suma, si integramos los resultados obtenidos a partir de los niveles de análisis macro y micro, podemos establecer una gradación de los funcionamientos modales en las viñetas humorísticas en las que se registran signos verbales y visuales (ver Tabla 4).



Figura 8. Jim Morin, Estados Unidos.



Figura 9. Claudio Puglia, Italia.

En el menor grado de articulación se evidencia una Distribución del trabajo de construcción de las situaciones referida y ficticia entre los modos verbal y visual: el verbal produce la situación referida mientras que el visual se ocupa de la ficticia. Ambos modos juegan un rol indispensable pero netamente diferenciado en la viñeta humorística. Un grado mayor de articulación, el de Conjunción parcial, se registra cuando los dos modos colaboran conjuntamente en la construcción de una de las dos situaciones intervinientes en la viñeta: o bien la situación referida o bien la ficticia es mixta (en nuestro corpus este caso es el más frecuente: ver Tabla 3). El mayor grado se da en la Conjunción Total, cuando ambos modos contribuyen en la construcción tanto de la situación referida como de la ficticia. Este máximo grado de intermodalidad se constata en más de la mitad del corpus analizado, lo cual da cuenta del esfuerzo de los autores de sacar máximo provecho de la relación verbal-visual. Cabe destacar que la conjunción (sea parcial o total) es aún más intensa cuando en la situación ficticia las figuras retóricas y/o los recursos humorísticos específicos surgen en el modo mixto.

	Grado 1 Distribución	Grado 2 Conjunción Parcial				Grado 3 Conjunción Total
Situación Referida	VE	VE	VI	MI	MI	MI
Situación Ficticia	VI	MI	MI	VE	VI	MI

Tabla 4. Gradación de la participación modal (verbal: VE, visual: VI, mixto: MI) en la construcción de las situaciones referida y ficticia.

Resulta interesante destacar que cuando la situación referida es implícita, se evidencia cierta fusión con la situación ficticia, lo cual es entendible en tanto lo implícito implica la decodificación de sentidos latentes que muchas veces operan conjuntamente con un lenguaje figurado. En estos casos podríamos afirmar que hay un grado relativamente alto de cercanía entre la situación referida y la ficticia.

Como vimos, no puede establecerse una relación directa entre los modos semióticos de los recursos y la construcción de la situación ficticia. Notamos que si bien los casos mixtos convergentes son los más habituales, son los recursos visuales los más frecuentes (47% del corpus). Los autores dieron mucha importancia al dibujo y a su potencial en la elección realizada, ya sea con fines argumentativos, lúdicos o de impacto.

Las producciones presentaron una alta densidad semiótica y retórica, con casi 6 recursos por viñeta. Este resultado contrasta con aquél obtenido en un corpus de caricaturas políticas, donde además los recursos verbales fueron mucho más numerosos que los visuales (Pedrazzini, 2012; Pedrazzini y Scheuer, 2010). En el presente estudio, las figuras retóricas y los recursos humorísticos específicos utilizados variaron significativamente según los modos semióticos visual y mixto. En el primer caso, las figuras de contigüidad y de construcción encontraron en el dibujo un terreno predilecto, aportando eficazmente a los fines de condensación, contraste e impacto tan centrales en el humor gráfico. La ironía y el sarcasmo y los recursos específicos, por su parte, fueron más característicos del modo mixto. Estas figuras, contrariamente a las anteriores, requieren casi ineluctablemente la actualización de elementos ajenos al enunciado/texto para su interpretación. En este sentido, Molinié (1993) habla de figuras macroestructurales, que distingue de las microestructurales, que sí pueden identificarse y aislarse en el texto puesto que están ligadas a la materialidad de los elementos formales del discurso. Sería productivo a futuro ahondar en el estudio de los recursos mixtos, no sólo para verificar si esta tendencia se mantiene sino también para entender mejor por qué estas figuras operan más cómodamente en el modo mixto. Asimismo, también resultaría de particular interés investigar el funcionamiento de los signos plásticos como un modo semiótico con sus limitaciones y potencialidades específicas. Como vimos, este tipo de signos trabajan conjuntamente con los icónicos en toda imagen. La articulación tan estrecha entre los signos verbales y visuales y las diversas capas en los que operan para la producción de sentido configuran un complejo entramado funcional. Las numerosas imbricaciones signílicas dificultan los esfuerzos analíticos, por lo que es necesario trascender la concepción de cada categoría como estanca y uniforme para pensar en modos de funcionamiento más continuos, permeables y dinámicos.

Notas

1. Más allá de que la mayoría de estos recursos pueden constituir géneros discursivos en sí, en las viñetas operan como procedimientos puntuales.

Agradecimientos

Agradecemos a todos los humoristas gráficos que colaboraron con esta investigación contestando nuestras preguntas y eligiendo una/s viñeta/s representativa/s de su obra. En particular, a los humoristas gráficos que nos autorizaron a publicar sus viñetas en este artículo. Esta investigación cuenta con el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (proyecto PICT 2014-2929), de CONICET (PIP 0142) y de la Universidad Nacional del Comahue (C-130).

Referencias

- Alonso Erausquín, M. (1995). *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*. Madrid: Síntesis.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style*. París: Belin.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51.
- Bergson, H. (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza.
- Beth, A. y Marpeau, E. (2005). *Figures de style*. París: Libro Mémo.
- Charaudeau, p. (2006). De nouvelles catégories pour l'humour? *Questions de communication*, 10, 19-41.
- Durand, J. (1970). Rhétorique et image publicitaire. *Communications*, 15(1), 40-51.
- El Refaie, E. (2009). Multiliteracies: how readers interpret political cartoons. *Visual communication*, 8(2): 181-205.
- Fourastié, J. (1983). *Le rire, suite*. París: Denoël Gonthier.
- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*. París: Nathan.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée*. París: Presse Universitaire de France.
- Gross, A. G. (2009). Toward a Theory of Verbal-Visual Interaction: The Example of Lavoisier. *Rhetoric Society Quarterly*, 39(2), 147-169.
- Groupe µ. (1992). *Traité du Signe Visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París: Seuil.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.
- Haberman, S.J. (1973). The analysis of residuals in cross-classified tables. *Biometrics*, 29, 205-220.
- Hoek, L. (2002). Timbres-poste et intermédialité: sémiotique des rapports texte/image. *Protée*, 30(2), 33-44.
- Jewitt, C. (2009). (Ed). *The Routledge Handbook of Multimedial Analysis*. Londres: Routledge.
- Joly, M. (2005). *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*. París: Armand Colin.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Londres: Routledge.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images. The grammar of visual design*. Nueva York: Routledge.
- Martinec, R. y Salway, A. (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual communication*, 4(3): 337-371.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics. The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- Molinié, G. (1993). *La stylistique*. París: Presses Universitaires de France.

- Pedrazzini, A. (2012). Dos presidentes bajo la mirada del dibujante satírico: el caso de la caricatura política y sus recursos en dos producciones de Francia y Argentina. *Antíteses*, 5(9), 25-53.
- Pedrazzini, A. (2015). Las incoherencias insólita y paradójica en la caricatura política: juegos verbales y visuales en la ruptura de lo previsible. *DeSignis*, 22, 99-109.
- Pedrazzini, A. y Scheuer, N. (2010). La interacción lingüística e ícono-plástica en la producción de caricaturas políticas: un estudio funcional y retórico. *IRICE Nueva época*, 21, 95-111.
- Pedrazzini, A. y Scheuer, N. (2012). Figuras retóricas verbales y visuales en la conformación de un estilo de autor: las caricaturas políticas del semanario satírico francés *Le Canard enchaîné*. *Cultura, lenguaje y representación*, X, 111-128.
- Peeters, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. París: Flamarion.
- Reboul, O. (1993). *La rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.
- Robrieux, J-J. (1993). *Eléments de rhétorique et d'argumentation*. París: Dunod.
- Rojas Mix, M. (2006). *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Samson, A. y Huber, O. (2007). The interaction of cartoonist's gender and formal features of cartoons. *Humor. International Journal of Humor Research*, 20, 1-25.
- Tillier, B. (2005). *A la charge! la caricature en France de 1789 à 2000*. París: Les Editions de l'Amateur.
- Tsakona, V. (2009). Language and image interaction in cartoons: Towards a multimodal theory of humor. *Journal of Pragmatics*, 41, 1171-1188.
- Unsworth, L. y Cléirigh, C. (2009). Multimodality and reading. The construction of meaning through image-text interaction. En C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodality*. Londres: Routledge, 151-169.
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Buenos Aires: Paidós.

Abstract: In this paper we study the ways in which verbal and visual modes are articulated in multimodal cartoons, focusing on: 1) the functions each mode accomplishes to build the referenced situation (theme) and the fictional situation (humorous play) and 2) the verbal, visual and mixed resources used. The corpus of cartoons analysed was obtained in the frame of a questionnaire in which cartoonists were asked to choose the cartoon that best represented their work. A gradation of modal participation in the construction of both the referenced and fictional situations was identified. Grade 1 consists in the distribution of modal labour; Grade 2 in partial conjunction, while in Grade 3 conjunction is total.

Key words: verbal-visual relation - multimodality - intermodality - cartoon - resources - rhetorical figures.

Resumo: Este artigo aborda as diversas formas e graus em que os modos verbal e visual estão relacionados ao humor gráfico multimodal, enfocando as funções que assumem para

construir a situação referida (tema) e a situação fictícia (jogo humorístico), bem como em os recursos verbais, visuais e mistos utilizados. O corpus de vinhetas humorísticas analisadas foi obtido a partir de um questionário, no qual os humoristas gráficos foram convidados a escolher uma vinheta representativa do seu estilo. Propomos uma gradação de participação modal na construção das situações referidas e fictícias: distribuição de trabalho modal (grau 1), conjunção parcial (grau 2) e total (grau 3).

Palavras chave: multimodalidade - intermodalidade - humor gráfico.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais

Paulo Ramos *

Resumen: Las historietas brasileñas creadas para ambientes digitales han puesto a prueba los límites de esa forma de producción de cómics. Hay casos en que el formato de la historia deshace de los moldes tradicionales adoptados por los soportes impresos. Estos nuevos usos han fomentado una constatación y un cuestionamiento. La constatación: las tiras brasileñas contemporáneas han presentado una maleabilidad en el formato de las historias. El cuestionamiento: ¿cómo pueden ser consideradas historietas? La respuesta a esta pregunta es el objetivo central de este artículo, que trabajará específicamente con tiras de la serie *Um Sábado Qualquer*, de Carlos Ruas. Los trabajos del autor ayudarán a ejemplificar el tema, así como a orientar la exposición sobre el tema.

Palabras clave: Historietas - soporte - entornos digitales.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

(*) Jornalista e professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Brasil, onde coordena o Grupo de Pesquisa sobre Quadrinhos (Grupesq). Integra o Observatório de Histórias em Quadrinhos da Universidade de São Paulo. É autor de várias obras e artigos sobre quadrinhos.

Definindo o problema

Mais do que humor, parte das tiras cômicas brasileiras contemporâneas tem trazido também alguns enigmas. Com formas variadas e inovadoras, distantes das tradicionais, elas chegam a pôr à prova o que se entende por essa forma de produção de histórias em quadrinhos. É algo que fica mais evidente nos ambientes digitais, como o exemplo a seguir ajuda a ilustrar com precisão. (Ver Figura 1)

A história em quadrinhos faz parte da série *Um Sábado Qualquer*, do desenhista brasileiro Carlos Ruas. Construída em um formato semelhante ao do número dois, ela mostra os protagonistas –Deus, de barba, e Adão– sendo vitimados por um momento “inspirado” do autor.

A tal inspiração do desenhista foi criar uma narrativa que rompia com o padrão convencional do que seria uma tira, como evidenciam as falas do personagem Adão, presentes no segundo e no terceiro quadrinhos (“Querendo romper paradigmas!”; “E resolveu fazer

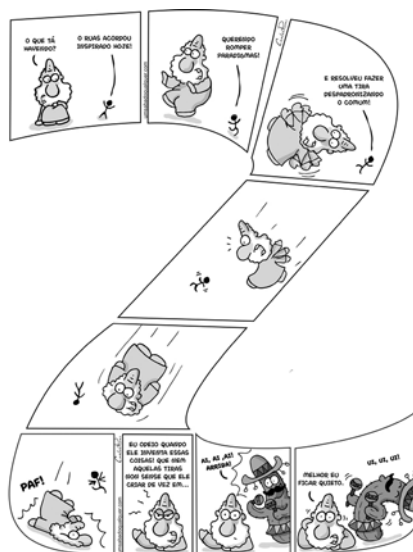


Figura 1. História da série *Um Sábado Qualquer*, de Carlos Ruas. Fonte: RUAS, Carlos (2014), *Um Sábado Qualquer*, disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/1342-pra-variari/>>

uma tira despadronizando o comum!”). Por conta do formato diferenciado, a dupla cai até chegar à parte de baixo, no que seria equivalente à base do número dois. “Eu odeio quanto ele inventa essas coisas!”, completa Deus.

O autor já antecipava no título, “Pra Variar”, a intenção de construir uma história fora do padrão. A expressão sugeria que, em vez de tiras pensadas para o tamanho tradicional, tendencialmente retangular e horizontal, haveria variação no molde usado para encapsular a narrativa. O que merece registro é que, apesar da forma diferenciada, a história continuou sendo rotulada como sendo uma tira.

Alguns dos leitores daquela produção também sinalizaram enxergar nela uma tira. Dos 14 comentários registrados naquela postagem¹, dois se referiam à narrativa como sendo uma tira ou tirinha (forma sinônima, bastante corrente no Brasil). Houve também observações dos leitores sobre o formato utilizado. Dois comentários reconheceram naquele molde o contorno de um número dois e brincaram com hipóteses sobre os motivos da escolha do formato (mantivemos os trechos com a mesma grafia que aparecia no site):

- “O post tem formato de 2, indica que foi postado a 22 horas. Estou postando as 11:20... 1 + 1 : 20. Tenho 2 calopsita com 2 olhos cada. Uma conspiração iluminatti. Abram seus óleos.”
- “O post tem formato de 2. A tirinha é a nº 1342. Temos 1 + 3 + 4 + 2 = 10. 10 é 2 em binário. Resolvido o mistério. Viajei longe nessa kkkkkk”

Interessam menos as hipóteses mirabolantes, redigidas em tom claramente cômico, e mais as constatações reais de que a história se valeu de um formato diferente do usual e que, mesmo assim, continuou sendo rotulada como tira pelo autor e lida desse modo pelos leitores. Fica mais claro, agora, o teor do enigma mencionado anteriormente: esse caso configuraria, de fato, uma tira? Refazendo a pergunta de outra maneira: uma tira pode contemporaneamente apresentar um formato narrativo tão maleável como esse?

A resposta a essas questões é o objetivo principal deste artigo. O foco da discussão serão tiras brasileiras, em particular as que circulam nos ambientes digitais. O fio-condutor da exposição é a leitura de que mudanças no formato das tiras não são uma exclusividade de sites, blogs e redes sociais –isso já ocorria no século passado nos suportes em papel–, mas é algo que encontrou novas possibilidades com o surgimento da internet. A questão central é se elas continuariam sendo tiras em situações-limite, como a vista na narrativa criada por Carlos Ruas.

Formatos regulares

Na literatura sobre as histórias em quadrinhos, encontram-se tanto defensores de que o surgimento delas tenha ocorrido nos Estados Unidos nos anos finais do século 19 quanto quem postule que já havia exemplos anteriores em outros países². Embora divergentes, essas duas correntes de pensamento parecem concordar que a criação das tiras, nos moldes como passaram a ser conhecidas, tenha ocorrido mesmo na indústria jornalística norte-americana.

Observando exemplos da época, publicados nos jornais estadunidenses da virada do século 19 para o 20, fica claro que não existia ainda um formato padrão estabelecido. O que havia eram formatos, no plural mesmo, dos mais variados³. O mérito da imprensa norte-americana foi o de padronizar essas diferentes experiências, dando a elas regularidade e uma cara própria. Esse movimento editorial começou a ganhar corpo no fim do século 19, com o surgimento dos suplementos com narrativas ilustradas.

Com circulação aos domingos, esses cadernos dos jornais traziam conteúdos que até então não tinham um nome bem definido. Os títulos utilizados para os suplementos dialogavam com palavras relacionadas ao teor humorístico das histórias: *funnies*, *humor*, *comics*. Nos anos e décadas seguintes, este último termo se impôs em relação aos demais e se tornou sinônimo de quadrinhos naquele país.

Esses suplementos dominicais tinham uma *tabula rasa* a ser preenchida. No caso dos formatos, o limite eram as dimensões físicas do jornal. Fora isso, como dito, havia quase tudo: histórias do tamanho de uma página, outras um pouco menores, algumas com o que seria equivalente a uma, duas ou três tiras, umas mais horizontais, outras mais verticais, parte delas quadrada.

Nos anos inaugurais do século 20, a concentração dessas histórias ocorreu nos suplementos de quadrinhos que circulavam aos domingos. Ao longo da semana, havia um vácuo de produções assim nos jornais dos Estados Unidos. Um início de mudança desse cenário ocorreu no fim de 1907. Foi quando começou a ser impressa no *San Francisco Chronicle* uma narrativa que se diferenciava das demais por ser diária, e não semanal⁴.

A história em questão se chamou inicialmente *A. Mutt* e foi criada por Bud Fisher. A proposta do desenhista era aproveitar a temática das corridas de cavalos. O personagem-título seria mostrado apostando em um dos animais do páreo. Se *Mutt* acertaria ou não na escolha, isso só seria revelado na tira do dia seguinte, uma forma de fisgar a atenção do leitor para o próximo número do jornal.

A ideia de Fisher não era original. Algo bem parecido havia sido feito em outro jornal do país entre o final de 1903 e meados do ano seguinte. A série anterior tinha o título *A. Piker Clerk* e havia sido desenvolvida por Clare Briggs. Apesar das semelhanças, inclusive no título e na caracterização física dos personagens (Ver Figuras 2 e 3), havia uma diferença, que é o que de fato interessa para esta discussão: não se tratava de uma publicação diária, como ocorreu com *A. Mutt*.

A repercussão do trabalho de Bud Fisher foi grande e rápida. Antes mesmo do final de 1907, seus quadrinhos já trocavam de jornal, migrando para o concorrente, o *San Francisco Examiner*. Com a mudança, o desenhista procurou abordar outros temas, mais amplos que as corridas regionais de cavalos. O protagonista ganhou, então, um parceiro, o baixinho *Jeff*. Os nomes dos dois passaram a servir de título para a série –*Mutt & Jeff* foram publicados até 1983.

A inclusão de um parceiro para *Mutt* não foi a única mudança. Houve outra, bem mais significativa para a crescente e ávida indústria dos quadrinhos nos Estados Unidos. Percebeu-se que a mesma história poderia ser distribuída para mais de um jornal. Bastaria que se padronizasse aquele formato para que os outros diários também pudessem publicar o produto. Essa lógica, na prática, permitia que se ganhasse mais (muito mais) pelo mesmo serviço. Estava criado o sistema de fornecimento de tiras diárias, que anos depois seria exportado para outros países, inclusive o Brasil.

Pode-se dizer que esse modelo de produção ainda é o que predomina nos jornais, bem como o formato retangular e horizontal. No caso do Brasil, Ramos (2014) defende que tenham ocorrido também alguns pontos de fuga desse modelo padronizado das histórias. Isso seria percebido tanto nos suportes impressos, como os diários jornalísticos, as revistas e os livros, quanto no meio digital.

No caso dos jornais, os periódicos brasileiros passaram a dividir o espaço dedicado às tiras tradicionais – a maioria – com outros, maiores, equivalentes ao tamanho de duas delas. Houve também casos esporádicos de histórias impressas na vertical, e não na horizontal. Esse recurso podia ser visto também nas revistas infantis, que tendiam a encerrar a publicação com uma narrativa publicada dessa forma.

Menos frequente nos jornais, o formato quadrado se tornou um recurso bastante proveitoso para tiras de jornal que eram adaptadas para o suporte livro. Em vez de a história ser apresentada na horizontal, ela era dividida ao meio para que se adaptasse à página onde seria impressa. Dessa forma, um bloco de quadrinhos ficaria na parte de cima, o outro, na debaixo.

Sabe-se que esse recurso já ocorria desde pelo menos o final da década de 1910 nos Estados Unidos. Há exemplos de obras da série *Bringing Up Father*, de George McManus, que se valiam do recurso⁵. Além do realinhamento para o formato quadrado, encontram-se também outras possibilidades de rearranjo dos quadrinhos das tiras, a depender do tamanho do suporte em papel utilizado e do projeto editorial envolvido.



Figura 2.

Mr. A. Mutt Starts in to Play the Races



Figura 3.

Figura 2. Tira de A. Mutt, de 1904. Fonte: FISHER, Bud, *The Early Years of Mut & Jeff*, New York, NBM Publishing, p. 8. Figura 3. Uma das primeiras histórias de A. Mutt, de novembro de 1907. Fonte: FISHER, Bud, *The Early Years of Mut & Jeff*, New York, NBM Publishing, p. 7.

Apesar de existirem tais pontos de fuga do formato estabelecido, os suportes impressos tendem a manter certa regularidade na escolha do tamanho das tiras, seja ele qual for (retangular e horizontal, equivalente ao de duas tiras, quadrado). Algo oposto ao que se percebe na internet, tão marcada pela irregularidade dos moldes narrativos das tiras.

Formatos flexíveis

Em um jornal, o autor sabe exatamente o tamanho que tem para produzir a tira. Ele tende a ser fixo, sempre com as mesmas dimensões. Nos ambientes digitais, essas amarras impostas pelos suportes impressos se soltam e o desenhista ganha a liberdade de produzir a história no tamanho que julgar conveniente.

Na leitura de Ramos (2014), houve uma tendência inicial no Brasil de os quadrinistas reproduzirem na tela os formatos herdados do impresso. No caso das tiras, o recorrente era a produção da história no tamanho retangular e horizontal. Com o passar dos anos e com a percepção de que os suportes e mídias digitais permitiam novas experimentações, começaram a surgir outros moldes narrativos. Segundo sintetiza o pesquisador (Ramos, 2014, p. 101):

Parece haver neste século 21 sinais do mesmo experimentalismo presenciado um século antes. A internet, sem dúvida, tem contribuído muito nesse sentido, embora haja ainda registros dos formatos convencionais da tira nos sites e blogs brasileiros. Mesmo assim, já existem casos suficientes, tanto nos meios impressos como virtuais, para autorizar uma definição que encampe um alargamento na dimensão física da tira.

Mais do que um alargamento, pode-se dizer também que haja uma flexibilização na regularidade de apresentação desses formatos. Se em um dia o autor opta por criar a tira no tamanho retangular e horizontal, nada impede que, no outro, apresente uma história em um molde completamente diferente.

Vejamos o caso do site *Um Sábado Qualquer*, de Carlos Ruas, série que rapidamente se tornou uma das tiras cômicas mais populares da internet brasileira⁶ e que tem norteado esta nossa discussão. Castro (2016) fez um levantamento detalhado das histórias veiculadas na página do autor, desde que ela foi iniciada em 26 de novembro de 2008, como blog, até 2015. O estudo somou 1.500 tiras.

A constatação do pesquisador é que a série tendia a apresentar inicialmente o formato tradicional de tiras usado nos jornais, ou seja, retangular e horizontal. Com o tempo, Ruas passou a flexibilizar o formato, optando por tamanhos maiores. A medição de Castro foi feita por meio do número de quadrinhos utilizados para a construção da história. Observemos os dados:

Número de quadrinhos por história	Percentual
1	7,48%
2	8,33%
3	27,61%
4	12,52%
5	4,66%
6	20,92%
Mais de 6	18,49%

Na leitura de Castro (2016), haveria uma tendência de o desenhista utilizar uma forma prototípica de tira. No caso, seria a pensada no formato retangular e horizontal, composto por três quadros (maioria das ocorrências registradas, 27,61%). A ele seriam mesclados outros moldes, a depender do que se pretendia narrar. Percebe-se um alto volume de histórias criadas com seis (20,92%) ou mais quadrinhos (18,49%), o que implica no uso de um tamanho maior que o convencional para a construção da narrativa. O caso da imagem 1 se enquadraria nessa situação de narrativa maior, com mais quadrinhos (ela foi criada com nove quadros). Os exemplos a seguir ajudarão a entender melhor esses usos diferenciados. (Ver Figuras 4, 5 y 6)

As três histórias abordam o personagem Deus em diferentes momentos, pensando o processo de criação dos seres humanos. A proposta do autor é extrair humor dessa situação. Além da temática, as narrativas têm outro ponto comum: apesar dos formatos diferentes (retangular e horizontal, equivalente ao de duas tiras, longo), todas foram rotuladas como sendo tirinhas no site da série. Cria-se, assim, um contrato ficcional entre desenhista e leitor de que aquele conteúdo pode ser lido como tira, independentemente do tamanho apresentado.

Nesse contexto, em que predomina a maleabilidade dos formatos utilizados para a construção das histórias, o visitante da página virtual já estaria de certa forma preparado para ter contato com o exemplo que abre este capítulo, o da narrativa criada em molde semelhante ao do número dois. Embora reconheça ser algo diferente, aspecto evidenciado pelo próprio autor, o leitor aceita que se trate de uma tira, pelo que se observou nos registros deixados no espaço dos comentários daquela postagem.

O que se percebe é que a série não se pauta pela regularidade no tamanho das tiras. Por mais que possa predominar um modelo prototípico, como o visto na Figura 4, o autor evidencia preferir a liberdade na construção de suas histórias. Algo que só é possível por conta da circulação em plataformas digitais –no impresso, por conta dos formatos fixos, isso seria algo impensável.

Não se pode dizer que seja uma regra a variação de formatos. Mas também não se pode afirmar que se trate de um caso isolado no Brasil. O levantamento feito por Castro (2016) observou ainda outras duas séries digitais produzidas no país, *Will Tirando*, de Will Leite, e *Vida de Suporte*, de Andre Farias. Em ambas, ele identificou mudanças no molde das narrativas.

Castro analisou 1.240 tiras de *Will Tirando* e identificou predomínio de histórias com três quadros (25,16%). Tiras com seis quadrinhos (6,21%) ou com mais de seis (12,5%) foram minoria, porém se fizeram presentes. Com *Vida de Suporte*, a maioria das 1.200 tiras foi composta por quatro quadros (56,75%), mas houve registros de histórias maiores (16,17% com seis quadrinhos e 9,58% com mais de seis).

Vê-se, portanto, que a flutuação dos formatos das tiras já é uma realidade na internet brasileira. Alguns deles chegam, inclusive, a pôr em discussão se aquele conteúdo seria, de fato, uma tira ou algo diferente, como é o caso da história de Carlos Ruas mostrada no início desta discussão.



Figura 4.



Figura 5.

Figura 4. Tira de *Um Sábado Qualquer*, criada com três quadrinhos. Fonte: RUAS, Carlos (2013), *Um Sábado Qualquer*, disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/669-antes-do-prncipio-2/>>. **Figura 5.** Tira dupla de *Um Sábado Qualquer*, com quatro quadrinhos. Fonte: RUAS, Carlos (2013), *Um Sábado Qualquer*, disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/762-corpo-humano/>>. **Figura 6.** Tira longa de *Um Sábado Qualquer*, construída com 16 quadrinhos. Fonte: RUAS, Carlos (2013), *Um Sábado Qualquer*, disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/768-criacoes/>>



Figura 6.

Obtendo respostas

Não são todos os desenhistas de tiras que modificam tanto os formatos. No Brasil, há os que preferem o molde tradicional, há os que optam por outros com regularidade, há os que se assemelham ao que Carlos Ruas faz. De todo modo, constata-se que existe uma liberdade nos ambientes digitais sobre o tamanho que a narrativa terá. O que já implica na necessidade de se repensar as definições de tira e de suas dimensões, ora mais curtas, ora mais longas.

Para além disso, percebe-se também que essas dimensões, em dadas situações, põem à prova a própria percepção do que seja uma tira ou uma história em quadrinhos, como no exemplo que reproduzimos no início deste artigo. Construída em forma de número dois, aquela história foi rotulada pelo autor e aceita pelo leitor como sendo uma tira. Questionávamos, no início desta exposição, se tratava mesmo de uma tira. Diante do exposto,

entendemos que sim. Seria mais um exemplo da maleabilidade que ela pode ter por conta da circulação em ambientes digitais.

Parece que a regra em sites, blogs e redes sociais é não ter regra. Pode-se utilizar tanto os formatos tradicionais da tira quanto outros, maiores, e até mesmo inusitados como o do número dois. Testemunha-se neste século 21 momento de experimentação semelhante ao vivido pelos desenhistas norte-americanos mais de cem anos antes, quando, por falta de um molde padrão, podiam flexibilizar o tamanho de suas histórias nos suplementos dos jornais. Uma diferença é que, antes, havia o limite da página. Agora não. O limite é a criatividade do desenhista.

Notas

1. Postagem é o nome dado a cada um dos conteúdos inseridos pelos autores nos blogs e nos sites que se assemelham aos blogs no modo de apresentação da página –ou seja, com a inserção do texto, de uma imagem e/ou de um vídeo, antecipado por um título e seguido de espaço para comentários dos internautas.
2. Há boa síntese sobre essas duas correntes em García (2010).
3. Há farta seleção de histórias em quadrinhos do final do século 19 e início do 20 nos trabalhos de Blackbeard e Williams (1977), Baker e Brentano (2005) e Walker (2011).
4. A exposição sobre o surgimento das tiras de Bud Fisher foi baseado em exposição de Holtz (2007).
5. Há exemplo de tiras adaptadas em coletânea de *Bringing Up Father* datada de 1919 (Fisher, 1919).
6. É difícil medir com precisão o impacto de um site. Há, no entanto, alguns indicadores. Um deles é o número de seguidores que aquele conteúdo tem no Facebook. Em 6 de dezembro de 2016, a página de *Um Sábado Qualquer* computava 2.827.842 seguidores naquela rede social. Outro indicador são números do SimilarWeb, que ajuda a medir a audiência de sites e blogs. Na mesma data (6 de dezembro de 2016), a página de Carlos Ruas ocupava a posição 4.361 no ranking de sites brasileiros e 416 na área de artes e entretenimento. Um terceiro indicado é a tendência de a página e o autor serem lembrados como exemplos bem-sucedidos de criação de tiras na internet.

Bibliografia

- Baker, N. & Brentano, M. (2005). *The World on Sunday: graphic art in Joseph Pulitzer's newspaper (1898-1911)*, New York, Time Warner Book Group.
- Blackbeard, B. & Williams, M. (1977). *The Smithsonian collection newspaper comics*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Castro, T. E. C. de (2016). *Tiras cômicas online: mediação e interações na linguagem das tiras*, 196 f., dissertação (Mestrado em Tecnologia), Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
- Fisher, B. (1919). *Bringing Up Father: second series*, New York, International Feature Service.

- García, S. (2010). *La novella gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- Holtz, A. (2007). "Mutt, Jeff and Bud: the trio Who revolutionized comics", en Fisher, Bud, *The Early Years of Mut & Jeff*, New York, NBM Publishing, p. 5-16.
- Ramos, P. (2014). "Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras", en *Nona Arte: revista brasileira de pesquisas em histórias em quadrinhos*, v. 3, n. 1, p. 85-103, disponible en: <<http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96/117>>.
- Walker, B. (2011). *Comics: the complete collection*, New York, Abrams ComicArt Books.

Abstract: Brazilian comic strips created for digital environments have put to the test the limits of what is meant by this form of comic book production. There are cases in which the format of the story disagrees with the traditional patterns adopted by printed media. These new uses have fostered a confirmation and a questioning. The confirmation: contemporary Brazilian comic strips have presented a malleability in the format of the stories. The questioning: cases like these can be considered strips? The answer to this question is the central goal of this article, which will specifically work with Carlos Ruas' *Um Sábado Qualquer* series. The author's works will help to exemplify the theme as well will guide the exposition on the subject.

Key words: Comic strips - format - support - digital environments.

Resumo: Tiras brasileiras criadas para ambientes digitais têm posto à prova os limites do que se entende por essa forma de produção de história em quadrinhos. Há casos em que o formato da história destoa dos moldes tradicionais adotados pelos suportes impressos. Esses novos usos têm fomentado uma constatação e um questionamento. A constatação: tiras brasileiras contemporâneas têm apresentado uma maleabilidade no formato das histórias. O questionamento: casos como esses podem ser considerados tiras? A resposta a essa pergunta é o objetivo central deste artigo, que irá trabalhar especificamente com tiras da série *Um Sábado Qualquer*, de Carlos Ruas. Trabalhos do autor ajudarão a exemplificar o tema, bem como a nortear a exposição sobre o assunto.

Palavras chave: Tiras - formato - suporte - ambientes digitais.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor

Roberto Elísio dos Santos *

Resumen: Este trabajo es el resultado de la investigación realizada en el Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Municipal de São Caetano do Sul (USCS), en Brasil, cuyo objetivo es entender cómo la trayectoria política y social de Brasil fue retratada por dibujantes brasileños desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad a través del humor. Para lograr este objetivo, una investigación documental y un análisis de contenidos y del contexto se llevó a cabo, así como la división en cinco grandes períodos en la historia del país y la producción de historietas.

Palabras clave: Historietas brasileñas - humor gráfico - dibujo humorístico - historia social y política - Brasil.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 166-167]

(*) Formado em Jornalismo e Publicidade e propaganda, mestrado em Comunicação Social (Universidade Metodista de São Paulo) e doutorado em Ciências da Comunicação (Universidade de São Paulo). Professor da Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Pesquisador na área de história em quadrinhos. Vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Introdução

O quadrinho, como narrativa sequencial gráfica, desenvolve uma história através da sucessão de imagens e textos, que deve ser lida em uma determinada ordem. Os conteúdos mais comuns deste produto midiático são humorísticos. Suas imagens e textos podem satirizar ou criticar as atitudes de personagens públicos ou ao ser humano comum. Segundo Moacyr Cirne¹, “não existem quadrinhos inocentes”. Para este teórico, os quadrinhos procuram ocultar sua verdadeira ideologia através de uma fórmula simples ou simplista, e também de redundância.

Portanto, este trabalho tem como objetivo apresentar uma visão geral do humor nas histórias em quadrinhos realizadas no Brasil e sua relação com o contexto histórico em que foram criadas (embora tenham sido criadas algumas tiras publicadas em jornais, o corpus deste estudo foi tomado principalmente de suplementos, revistas e álbuns de quadrinhos),

tratando de entender como representam o país e os brasileiros. Este é o resultado de uma pesquisa qualitativa de nível exploratório que empregou as técnicas de levantamento documental (em acervos públicos e privados) y de análise de conteúdo e de contexto. Com base no material recolhido e nos estudos realizados, estabeleceram cinco períodos relevantes para os quadrinhos e para a história do país: a transição do Império para a República, os anos do pós-guerra (1945-1964), a ditadura militar (1964-1985), o momento da redemocratização e da crise econômica (1985-1995) e a passagem do século XX ao XXI com o uso da tecnologia digital.

Humor no Império e na República

A crítica ao governo, aos escândalos e aos abusos de poder dos governantes foi o material utilizado pelos periódicos que se multiplicaram em todo Brasil durante todo o século XIX. Ao lado dos textos acusatórios, desenhos humorísticos e caricaturas compõem o coro de indignação dos editores e artistas. Este procedimento havia se tornado comum na Europa: em 1832, o artista francês Charles Philipon lançou a revista *La Caricatura* e, nove anos mais tarde, apareceram na Inglaterra periódicos ilustrados, títulos que influenciaram os primeiros desenhistas brasileiros.

Não há consenso entre os pesquisadores brasileiros sobre o começo da caricatura no país, já que, antes de sua publicação em jornais, eram vendidas de forma fragmentada. Mas a publicação da caricatura política (que tratava de corrupção) feita em 1837 pelo pintor e poeta Manuel de Araújo Porto-Alegre, pode ser tomada como ponto de partida. Um dos artistas que empregaram o humor gráfico como uma forma de discurso político e crítico foi o ítalo-brasileiro Angelo Agostini. Nascido na Itália, ele estudou arte em Paris e chegou a Brasil com 16 anos. Suas caricaturas e desenhos humorísticos feitos na segunda metade do século XIX mostravam seu descontentamento com a monarquia. Sua carreira artística começou em 1864 no periódico *Diabo Coxo*, em São Paulo. Também trabalhou no jornal *O Cabrião* e, depois de mudar-se para o Rio de Janeiro, produziu desenhos para publicações como *Vida Fluminense*, *O Mosquito* e *Don Quixote*. Em 30 de janeiro de 1869, Agostini publicou o primeiro capítulo das *Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à Corte*, mas só ilustrou nove páginas duplas que foram completadas por Candido Aragonez de Faria, artista que mais tarde se mudou para Buenos Aires.

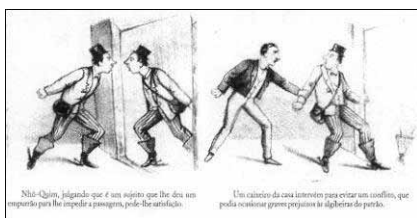


Figura 1. Agostini satiriza os costumes do século XIX nas histórias de Nhô Quim.

Nhô Quim foi a primeira história longa de Agostini, publicada no periódico *Vida Fluminense*. A narrativa segue a trajetória de um caipira rico, desde sua saída da fazenda de seus pais no interior, até as confusões que apronta na cidade por não estar familiarizado com as convenções da vida urbana: o personagem causa acidentes de carruagens nas ruas do Rio de Janeiro, se surpreende com a luz elétrica e com o sorvete e é vítima de ladrões que desejam tomar seu dinheiro. O autor comicamente retrata a ingenuidade e a incapacidade do protagonista, ao mesmo tempo em que registra a forma de vida na segunda metade do século XIX, as transformações que estavam em marcha, a moda (Nhô Quim troca a roupa de camponês e as botas por uma vestimenta tipo “Dandy”) e as convenções sociais.

Segundo Balaban², há um consenso em considerar Agostini “uma mescla de artista e político, associação que definiria a caricatura como arte no século XIX”. Para este autor, o artista “seria um dos pais da caricatura brasileira por ser feliz ao combinar seu talento empunhando o lápis com o ativismo político, sobretudo com respeito à abolição da escravidão e ao câmbio de regime político que a seguiu”.

Em sua vida agitada, Agostini fundou em janeiro de 1876 a *Revista Ilustrada* (que durou até 1888) e o periódico *Don Quixote*. Nas páginas da revista, este artista publicou a partir de 27 de janeiro de 1883, as aventuras de outro personagem, Zé Caipora, em 35 capítulos de páginas duplas, que foram reeditadas em *Don Quixote* e em *O Malho*. De modo diferente de Nhô Quim, Zé Caipora vive na cidade, mas como o primeiro, é também atrapalhado. Inicialmente, a história mostra as desventuras do protagonista azarado, que, em busca de fazer boa impressão na alta sociedade e, especialmente, aos olhos de sua amada, se converteu em uma vítima das zombarias dos outros, às vezes causando danos devido a sua própria inépcia. A história em quadrinhos humorística torna-se uma narrativa de aventuras quando o personagem viaja para o campo para ser curado de uma enfermidade. Na floresta, frente a animais perigosos e a uma tribo de índios selvagens e com a colaboração da índia Inaiá, pode superar os obstáculos.

Sempre crítico, Agostini satirizava a vida no Rio de Janeiro, pregando o fim da escravidão e do regime monárquico –seus desenhos humorísticos e as caricaturas que fazia de Dom Pedro II, então imperador do Brasil, mostram a decadência do regime– e também passou a condenar os descaminhos da República recém-proclamada. A colaboração para os quadrinhos brasileiros pode ser constatada, também, por sua participação na primeira publicação de quadrinhos dedicados às crianças, a revista *O Tico-Tico*, lançada em 1905. Para esta revista, Agostini elaborou o logotipo do título, capas, ilustrações e algumas narrativas sequenciais. Para a edição de *O Tico-Tico* número 5, de 8 de novembro de 1905, Agostini criou uma história para explicar aos mais jovens o que foi a escravidão no país.

Depois de Agostini, os desenhos de crítica política e social passaram pelas mãos de novos artistas: José Carlos de Brito e Cunha, mais conhecido pelo nome artístico de J. Carlos, foi ilustrador desde 1908 até 1922 da revista de humor *A Careta*. Este artista deixou impressa sua visão satírica dos fatos que afetaram o Brasil e o mundo, como a Primeira Guerra Mundial e as mudanças sociais e de comportamento. Além do humor político, também produziu peças de publicidade e criou quadrinhos infantis para a revista *O Tico-Tico*.

Ao lado de quadrinhos protagonizados por crianças (Chiquinho, Lamparina, Reco-Reco, Bolão e Azeitona, entre outros) e as histórias de aventura e de humor, *O Tico-Tico* oferecia a seus leitores jogos, contos e informação. Seus editores queriam levar o entretenimento

e o conhecimento ao público infantil. Do ponto de vista do formato e da padronização gráfica, este periódico seguiu o modelo de revistas europeias da época, especialmente as publicações inglesas e francesas, como *La Semaine de Suzette*. Assim como na Europa, os quadrinhos publicados na revista brasileira traziam o texto impresso na parte inferior das vinhetas. No que se refere às questões formais e estéticas, o desenho segue, em grande parte, a tendência artística característica da Belle Époque, o estilo Art Nouveau, com suas curvas e cores frias.

Inicialmente, os quadrinhos publicados nas páginas de *O Tico-Tico* seguiram o gênero mais popular dos comics estadunidenses da época, estrelados por personagens infantis como The Yellow Kid e The Katzenjammer Kids. J. Carlos, por exemplo, criou vários personagens, como a menina negra Lamparina, que vive a fugir de casa, e o garoto Juquinha. As primeiras histórias em quadrinhos desta publicação ambientavam-se em um cenário rural, já que o processo de urbanização do país apenas começava.

A edição número 1331 de *O Tico-Tico*, de 8 de abril de 1931, marcou a estreia das histórias protagonizadas por três meninos, Reco-Reco com seu cabelo espetado, o gordinho Bolão e o garoto negro Azeitona, criação de Luiz Sá, inicialmente com a colaboração de I. de Queiroz Galvão Neto. Também saiu da imaginação deste desenhista o papagaio Faísca, o detetive Pinga-Fogo e a garota negra Maria Fumaça. Seu estilo gráfico –com o corte nos olhos dos personagens e os braços que se dobram como tubos de borracha– foi influenciado pelos desenhos animados estadunidenses, como Mickey Mouse (de Ub Iwerks) e Betty Boop (dos Irmãos Fleischer).

Mas os quadrinhos publicados em *O Tico-Tico* não se limitaram a personagens infantis. Alfredo Storni criou em 1911 personagens Zé Macaco e Faustina, um casal marcado pela feiura e a estupidez, que, entretanto, queria mostrar-se sofisticado. Era uma crítica à classe média urbana, que surgiu no início do século XX. O par teve um filho, Baratinha, que apareceu brevemente nas histórias, que se centrava nos intentos fracassados da dupla para que fossem aceitos por el segmento mais rico da sociedade.

Desenhado por Max Yantok no mesmo ano que Zé Macaco y Faustina, o pseudoaventureiro Kaximbownd e seu empregado Pipoca apareceram em histórias que geralmente ocupavam uma página (Ver Figura 2). Viajando pela misteriosa Pandegolândia, buscavam tesouros e caçavam animais selvagens, mas sempre terminavam por meter-se em confusões. Yantok também foi o autor das aventuras do Barão de Rapapé, de Chico Maldesorte, um mendigo azarado que vivia sem dinheiro, e os amigos Pandareco e Parachoque e seu cachorro Viralata.

Seguindo o mesmo caminho de J. Carlos, o desenhista Belmonte criou o personagem Juca Pato em 1925. Publicado nas páginas do periódico paulista *Folha da Noite*, o protagonista era um homem fraco, calvo, que se converteu no símbolo da população pobre, das pessoas comuns, cuja situação de pobreza é causada pela má gestão e pela corrupção dos poderosos. A partir de 1933, este artista fez para o suplemento de quadrinhos *A Gazetinha* as histórias dos garotos Paulinho y Albina.

Se a revista *O Tico-Tico* seguiu o modelo europeu de publicações impressas –especialmente o inglês e o francês–, *A Gazeta Edição Infantil*, mais conhecida como *A Gazetinha*, incorpora o formato dos suplementos publicados nos Estados Unidos e a estética e a linguagem dos comics estadunidenses. Nos quadrinhos produzidos então no Brasil, o uso de balões

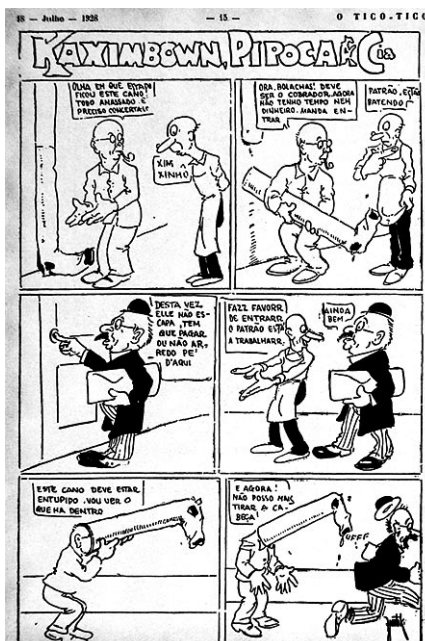


Figura 2. Kaximbown e Pipoca desenhados por Max Yantok.

de fala tornou-se comum, em substituição aos textos colocados abaixo das vinhetas, o estilo gráfico adotado pelos artistas passou a ser mais realista, baseado no desenho de Hal Foster e Alex Raymond, e as narrativas de aventuras dividiam o espaço com as humorísticas. *A Gazetinha* surgiu em 1929 como uma seção do periódico de São Paulo *A Gazeta*, em 12 de setembro desse ano, e logo se converteu em um suplemento semanal. Além das tiras cômicas produzidas nos Estados Unidos (Félix The Cat, Little Nemo, Thimble Theater, entre outras), artistas brasileiros também elaboraram quadrinhos para este periódico: na edição número 5 debutou Piolim, desenhado por Gómez Dias e Nino Borges, personagem baseado no famoso palhaço brasileiro da época. Descontinuado em 1930, o suplemento passou a ser publicado de novo três anos mais tarde. Histórias de Betty Boop, Brick Bradford, The Phantom e Superman compartilhavam espaço com Nhô Totico, estrela de um programa brasileiro humorístico de rádio muito popular.

Dois artistas brasileiros se destacaram nas páginas deste suplemento: Belmonte e Messias de Mello. As narrativas de aventura de Messias eram serializadas em capítulos semanais de uma página (como Capitão Blood –quadrinização do livro escrito por Samuel Sabatini–, Sherlock Holmes, Homem Elétrico, etc.). Este artista foi o criador, em 1934, da história humorística protagonizada pelo Pão-Duro. Embora não seja sovina, este personagem ar-

quitetava formas de ganhar dinheiro, normalmente junto a seu amigo Gibimba, mas suas ações sempre geravam confusões.

Os anos de pós-guerra (1945-1964)

No início da década de 1940 a influência dos Estados Unidos se acentuou ainda mais, sobretudo com a chamada “política da boa vizinhança” que pretendia cooptar países da América Latina para serem seus aliados na guerra. Neste contexto, o formato *comic-book* (18,5 x 26 cm) se converteu no padrão para as histórias de revistas em quadrinhos brasileiras. Os primeiros a adotar foram os títulos *Lobinho* e *Gibi*. Na década de 1950, para reduzir os custos, alguns editores passaram para o formato *digest* (14 x 20,5 cm).

Outras faces do povo brasileiro, menos tímidos e servis, se mostraram através de personagens como O Amigo da Onça e Dr. Macarra (Ver Figura 3). Criado em 1943 por Pericles de Andrade Maranhão para o semanário *O Cruzeiro*, um dos meios impressos mais influentes da época, O Amigo da Onça encarna o malandro sem caráter, mas amável e falador, que não perde a oportunidade de tomar vantagem sobre as debilidades dos demais. Este personagem utiliza-se de expedientes não para fins materiais, mas para superar outras pessoas, enganadas para satisfazer seu prazer sádico de exercer poder sobre os outros. Silva³ considera que as ações do personagem como uma relação de poder: a pessoa a ser derrotada sempre está em uma situação limite, e o protagonista se aproveita dela. Já Dr. Macarra, idealizado por Carlos Estêvão, vive jactando-se de mentiras inventadas para impressionar a seus ouvintes crédulos. A estrutura narrativa era invariável: na primeira vinheta, Macarra alardeia suas façanhas e, na seguinte, um *flash-back* revela ao leitor o que ocorreu na verdade.

Na década de 1950, a indústria cultural cresce no Brasil, com o início das transmissões de televisão e com a produção de comédias cinematográficas de grande atrativo popular. Vários quadrinhos passaram a ter como protagonistas os atores TV e do cinema, como a dupla Oscarito e Grande Otelo, o caipira Mazzaropi e os palhaços Arrelia e Pimentinha, que deleitavam as crianças. As histórias, desenhadas por Messias de Mello, João Batista Queiroz, Luiz Webster, Aylton Thomas, foram escritas por Alberto Maduar e as capas das revistas eram ilustradas por Jayme Cortez.

Para evitar que a aprovação de uma lei que obrigaria a publicação de quadrinhos brasileiros, os editores começaram a dar mais espaço a artistas que atuavam no Brasil. Assim, em 1960, a editora O Cruzeiro (que publicou revistas infantis como *Guri*) lançou *Pererê*, com personagens criados por Ziraldo Alves Pinto, inspirados no folclore e na fauna brasileira, em uma adesão clara à visão populista da época, que valorizava questões relacionadas à cultura do país.

No mesmo ano da aparição de *Pererê*, a editora Continental colocou a venda a revista *Zaz Traz*, na qual Maurício de Sousa debutou com histórias do cachorro Bidú e de seu dono, o menino Franjinha. As primeiras tiras desses personagens haviam aparecido em 1959 no diário *Folha de S. Paulo*. No ano seguinte, o artista lançou a revista *Bidú*, que teve oito edições. Em 1963, inicialmente em tiras de jornal, Maurício criou quadrinhos protagonizados pelas crianças Mônica, Cebolinha, entre outras, utilizando diversas vezes



Figura 3. O Amigo da Onça (à direita), um personagem sem caráter.

recursos de metalinguagem (com a linguagem das narrativas gráficas sequenciais) e de intertextualidade (com personagens de outras histórias, em especial os super-heróis). Os personagens desse artista, com exceção do caipira Chico Bento e do índio Papa-Capim, vivem em um ambiente urbano.

A intenção de ampliar a publicação de quadrinhos brasileiros continuou na década de 1960, e uma das iniciativas mais importantes neste sentido ocorreu no Rio Grande do Sul. A CETPA - Cooperativa Editora de Trabalhos de Porto Alegre era responsável pelo lançamento de tiras e revistas de quadrinhos realizadas por vários artistas, com destaque para Zé Candango, desenhado por Renato Canini, cujo nome era uma homenagem aos construtores de Brasília, que migraram de suas cidades para trabalhar na construção da nova capital do país. Além desta referência, o personagem representa o povo brasileiro diante do imperialismo estadunidense: em uma sequência, o protagonista dá uma surra no Super Cabra (alusão a Superman, que representa, ao mesmo tempo, os comics estrangeiros e a força econômica e militar dos Estados Unidos). O caráter político da tira de quadrinhos está em consonância com as ideias nacionalistas e populistas da época. As atividades da CETPA foram interrompidas em 1963 por falta de uma melhor estrutura de publicação.

O humor durante a ditadura militar (1964-1985): contestação e censura

Com o golpe militar de 1964, o humor gráfico brasileiro voltou a satirizar a política nacional. Não obstante, com a crescente censura aos meios de comunicação, este tipo de material se restringiu à chamada “imprensa alternativa”, como o semanário *O Pasquim*. Lançado em 1969, publicou as obras humorísticas e críticas feitas por Ziraldo, Jaguar, Henfil, entre outros artistas. Na década de 1970, a editora do periódico *O Pasquim* criou as revistas *O Bicho* e *Fradim*. Além dos quadrinhos de humor, a primeira revista, segundo Cirne⁴, “também é importante por sua investigação arqueológica” de artistas brasileiros e de histórias nacionais do século XX. A segunda publicação, por sua vez, apresentava os personagens idealizados por Henfil (Henrique Filho), um artista que se opôs à ditadura. Seus tipos, como Os Fradinhos (Ver Figura 4), refletem a crítica política e social deste desenhista. Já Graúna, Zeferino e Bode Orelana denunciam a miséria do Nordeste e do povo brasileiro. Também em relação ao tema político, *O Pato* foi uma tira desenhada pela ilustradora Ciça (Cecilia Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto) na década de 1970 e publicada em vários jornais e álbuns. *O Pato* tinha um traço simples, quase infantil, com a intenção de passar despercebido pelos censores, embora abordasse questões graves, como a repressão política e a crise econômica. Da mesma forma, o escritor gaúcho Luis Fernando Verissimo foi autor das tiras *As Cobras* e *Família Brasil*. Já o artista Renato Canini concebeu os quadrinhos do *Dr. Fraud* (o nome é uma alusão a Sigmund Freud, assim como remete a engano), um psicanalista louco, que contracenava de forma intertextual com personagens dos comics como Charlie Brown, Alley Oop, entre outros.

Os quadrinhos humorísticos brasileiros da década de 1970 não tratavam apenas de política, mas também de sexualidade, um tema que sofreu com a censura. No entanto, havia maneiras de evitar os obstáculos à publicação. Frequentemente, os quadrinhos eróticos defenderam ideias e comportamentos ousados para uma era marcada pelo conservadorismo e pela censura aos que iam além dos limites morais impostos pelo governo. Nas artes gráficas, Ziraldo Alves Pinto foi um dos artistas brasileiros que produziram histórias que tratavam de sexo, como a protetora *Supermãe* e o incansável *Minierinho*.

Durante a década de 1970, os artistas brasileiros também encontraram espaço em publicações comerciais, publicadas pelas principais editoras. Isso se deve ao fato de os artistas voltarem a recuperar o movimento em favor das histórias em quadrinhos brasileiras em revistas editadas no país. Ante o temor de que esta iniciativa se converteria em lei, as editoras começaram a utilizar materiais nacionais e até a criar publicações específicas para quadrinhos produzidos no Brasil. Este foi o caso da Editora Abril, que lançou em 1974 a revista *CRÁS!*

De acordo com Vergueiro e Santos⁵, este título trazia, sobretudo em seus dois primeiros números, “uma mescla de estilos gráficos e de gêneros, como quadrinhos de terror, humor, aventura, infantis etc.”. Artistas de diversas tendências, que vão desde o estilo clássico ao experimentalismo psicodélico típico da década de 1970, passaram por suas páginas. Entre eles, destacaram-se Renato Canini, com *Kactus Kid* (paródia de comics e películas americanas de *western*); Carlos Edgard Herrero, com seu *Lobisomem*, que não conseguia assustar ninguém; e Ruy Perotti, autor de *Satanésio*, um diabo que sofre em uma realidade difícil, pior que o inferno, ao lado do anjo Anjoca.

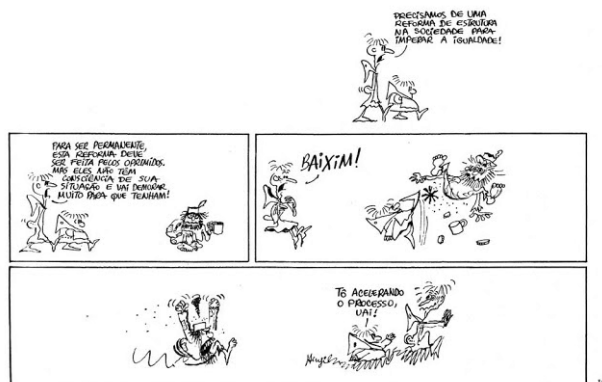


Ilustração 4. Os Fradinhos, de Henfil, faziam críticas à ditadura e à situação social.

Outra importante editoria, RGE (atualmente Editora Globo), pertencente ao empresário Roberto Marinho, realizou um concurso para criar uma revista de quadrinhos brasileiros. O ganhador foi o ítalo-brasileiro Primaggio Mantovi com o palhaço Sacarroilha, publicado em janeiro de 1972. Ambientada no circo ambulante Kabum, as histórias eram estreladas por um palhaço de bom coração. A mesma editora publicou tiras realizadas por artistas brasileiros na revista *Gibi*, como os personagens Chico Peste, do escritor Paulo Paiva e do desenhista Paulo César Munhoz; Olympo, de Xalberto (sátira aos deuses gregos); Zig e Zag, de S. Míguez (protagonizada por dois árabes que estão perdidos no deserto); e Ming-Au (sobre um monge), idealizada por Sinfrônio de Souza Lima Neto.

Existem diversos quadrinhos humorísticos produzidos e publicados regionalmente no Brasil. Do Sul do país são as tiras de Radicci, do desenhista Carlos Henrique Iotti, Rango, de Edgar Vasques, e A Dupla Sertanojo (uma sátira aos cantores populares), de Neltair Rebés Abreu, mais conhecido como Santiago. Radicci é habitante das Serras Gaúchas, um descendente da colônia italiana, grosseiro e autoritário, embora seja casado com uma mulher mandona e tenha um filho preguiçoso. Rango representa a parcela miserável da sociedade brasileira –o nome remete a comida, que ele raramente consegue. Sempre com fome, o protagonista e seu filho dormem em latas de lixo (metáfora da pobreza em que vivem) e perambulam por lixões em busca de migalhas que sobram da minoria privilegiada. Esses quadrinhos abordam temas como a opressão aos negros, a política e a economia nacional, a degradação do meio ambiente, etc.

Já as histórias da Turma do Xaxado possuem vários elementos da cultura do Nordeste do país –música, ambientação, modo de vestir dos personagens. De modo diferente do cangaceiro Chico Peste, idealizado em São Paulo, estes quadrinhos foram feitos por Antonio Cedraz, que nasceu em uma fazenda na Bahia. O protagonista é um garoto que vive em uma pequena cidade do interior. Entre seus amigos se encontra Arturzinho, o filho

do fazendeiro, o que conduz a reflexões sobre as diferenças sociais, assim como questões como a seca.

Investigador dos quadrinhos, editor, militante de fanzines, na Paraíba, Henrique Magalhães foi também o criador do personagem Maria, lançada em 1975. Com a motivação inicial de encontrar um marido, sua função narrativa começou a girar em torno da situação política e econômica do país, a defesa do quadrinho nacional e contra qualquer forma de intolerância seja em âmbito social ou em relação às preferências sexuais das pessoas.

O riso em um momento de crise (1985-1995)

Desde 1979, quando começou a abertura política, com a anistia aos militantes presos ou exilados, até princípios de 1985, quando o ciclo militar terminou com a posse do primeiro governo civil depois de duas décadas, o humor político se manteve presente, tanto em periódicos alternativos como nos meios de comunicação de massa. Mas o começo da década de 1980 se caracterizou também por outras mudanças, especialmente em relação ao comportamento e à cultura, especialmente em São Paulo. Foi o surgimento de uma produção cultural independente.

Uma experiência inovadora nesse contexto foi posta em marcha em 1980 pelo desenhista Francisco Marcatti Junior. Com o dinheiro que recebeu de herança, comprou uma impressora off-set e fundou a editoria Pro-C, para a qual publicou histórias em quadrinhos, como *Lodo* e *Mijo*, cuja distribuição também era feita alternativamente em livrarias e cineclubes. As histórias de humor, absurdas e escatológicas, tratam principalmente de sexo bizarro, em relatos que estão cheios de palavras y referências vulgares aos resíduos do corpo humano.

Pequenos editores de São Paulo passam a publicar revistas impressas em papel de baixa qualidade, que abrigavam em suas páginas quadrinhos impressos, na maioria dos casos, em preto e branco, o que reduzia os custos. Diferentemente das publicações comerciais, estas revistas “alternativas” refletiam uma determinada posição política ou a resistência à visão dominante, privilegiavam a inovação artística e se tornavam outra opção para o público. Os autores colocavam sua visão de mundo e desenvolviam seu próprio estilo gráfico, que não repetiam os modelos estabelecidos pelos editores e distribuidores de quadrinhos *mainstream*.

Entre os diversos editores de São Paulo destaca-se a Circo Editorial, fundada em 1984 por Toninho Mendes. Esta editora publicou revistas como *Chiclete com Banana*, *Piratas do Tietê*, *Striptiras*, *Geraldão* e outros títulos. Os principais artistas que participaram destas publicações foram Angeli, Laerte, Glauco, Luiz Gê e Adão Iturrusgarai. Em suas histórias, a sátira política deu lugar à crítica social e de costumes. Vários desenhistas abordaram temas e os modismos da vida cotidiana da classe média da metrópole. O estilo gráfico destes autores refletia a influência dos *comix underground* feitos por Robert Crumb e Gilbert Shelton.

Como reflexo da situação política e social da década de 1980, de acordo com Santos⁶, o humor desses quadrinhos publicados nas revistas da Editorial Circo eram críticos dos costumes dos pequenos burgueses. As piadas colocavam em relevo a contradição, a idios-

sincrasia, a vaidade e a arrogância da classe média urbana. De forma diferente da teoria elaborada por Bergson⁷, a historieta humorística da Circo Editorial não objetivava controlar o comportamento para adaptá-lo às normas sociais, mas tinham a intenção de denunciar atitudes ridículas que são consideradas aceitáveis por uma sociedade que cultua a aparência, a hipocrisia e o consumismo.

Santos⁸ classifica os quadrinhos de humor publicados nas revistas da Circo Editorial baseado em objetos que suscitam o riso, os personagens e o ambiente em que ocorrem a narrativa cômica. Desta maneira, pode-se formular uma tipologia do humor do quadrinho da Circo Editorial com as seguintes características: humor urbano (que tem a cidade como fundo e como tema das histórias), humor político, humor erótico e humor comportamental. Embora uma destas características sobressaia em uma história em particular, outras podem ser acrescentadas a ela (o humor erótico, por exemplo, pode estar presente em uma tira ou uma história na qual prevalece o humor político).

São personagens recorrentes o punk Bob Cuspe, a mulher e solitária Rê Bordosa, o último macho Bibelô, os dois velhos hippies Wood e Stock, o ativista político Meiaoitto, que não se ajusta à sociedade democrática, o narcisista Walter Ego, os anárquicos Piratas do Tietê (piratas que navegam pelo Rio Tietê, um dos maiores e mais poluídos da cidade), os habitantes do condomínio (o espaço característico da metrópole, que se converte em um microcosmo do Brasil), os caubóis homossexuais Rocky e Hudson, o solteiro Geraldão (que vive com sua mãe, mantendo com ela uma relação edípica), o Casal Neuras (que têm uma relação baseada no amor, na traição e no ódio).

Apesar da boa aceitação por parte dos leitores, a crise inflacionária levou ao fechamento da editoria em 1995. Contudo, o quadrinho humorístico publicado pela Circo Editorial teve o mérito de revelar, criticamente, os impasses e dilemas enfrentados pela classe média urbana brasileira nas décadas de 1980 e 1990, que luta com os dilemas existenciais típicos de uma vida monótona e intensamente dedicada ao consumo do supérfluo.

O quadrinho de humor no século XXI

Com o fim da maioria das revistas de quadrinhos brasileiras –à exceção dos títulos produzidos por Mauricio de Sousa–, os veteranos e os novos artistas de talento continuam a tradição de publicar tiras em jornais, que depois são reunidas em álbuns ou livros. Estas publicações costumam ser distribuídas em livrarias e lojas especializadas em quadrinhos, com tiragens baixas. Houve algumas tentativas de lançar revistas de quadrinhos de humor, seguindo o estilo *underground*, mas todos os títulos forma descontinuados depois de alguns números, como foi o caso de *Cybercomix*, cujas quatro edições chegaram às bancas em 1998, com obras de artistas nacionais estabelecidos (Laerte, Angeli, Adão Iturrusgarai, entre outros). Em 2005, a revista *F. Humor* teve três edições publicadas pelas editoras Gibiteca e Hy Brasil, editadas por Allan Sieber, Leonardo e Arnaldo Branco. Outra edição saiu em formato menor pela editora Conrad, que também foi responsável pela publicação de dois números da revista *Crocodilo* em 2003, um título que mesclou artistas estrangeiros e brasileiros, como Sieber. Este artista também participou do fanzine *Tarja Preta*, que totalizou sete edições até 2011.

Allan Sieber é um dos desenhistas que surgiram no século XXI. As tiras da série *Preto no Branco*, fortemente influenciadas pelo comix, são povoadas de personagens indignados (às vezes é o próprio autor caricaturizado), que estão fora da normalidade aceita pela sociedade. As histórias intituladas *Talk to himself show* apresenta um programa televisivo de entrevistas no qual o artista entrevista a si mesmo, expressa suas opiniões e faz autocrítica. Já as histórias intituladas *Vida de Estagiário* seguem um jovem que trabalha em uma agência de publicidade e precisa lidar com um chefe incompetente e com outros colegas –essas histórias viraram uma série televisiva.

Na mesma linha de Sieber, André Dahmer é autor da série *Malvados*, cujos personagens são cínicos e críticos e têm aparência de girassóis. Vivem situações estranhas e falam de religião, de relações desgastadas, bebida e de conflitos existenciais, normalmente empregando humor negro. O personagem Rei Emir Saad, conhecido como o Monstro de Zazarov, é o déspota e cruel monarca de um reino fictício da Europa. Seu nome e seu aspecto –traje roxo y barbas compridas– se referem aos czares russos. Na serie *A cabeça é a ilha*, os protagonistas são atormentados, como o jovem Ulisses, que roubou de um navio dez mil garrafas de vinho para esquecer sua amada Rebeca. Tanto Sieber como Dahmer passam com seus quadrinhos uma visão niilista.

Outro tipo de história em quadrinhos apareceu no século XXI: a tira poético-filosófica. Liberados da necessidade de ser engraçado e de obedecer à estrutura tradicional do quadrinho humorístico (que tem um elemento disjuntor que surpreende o leitor e causa o efeito cômico), o enfoque poético-filosófico aborda temas fora do comum, normalmente os dilemas existenciais. Este tipo de história, que foge da narrativa convencional, é influenciado pela *comix underground* da década de 1970. Na definição de Santos Neto⁹:

As histórias em quadrinhos poético-filosóficas tendem a ser apresentadas em relatos que costumam romper com a linearidade narrativa convencional do quadrinho, usando, para tanto, de características criativas em relação ao traço do artista e às novas propostas de uso de quadros.

Este autor percebe três características que definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: “1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. as histórias são curtas e requerem uma leitura diferente da norma tradicional; 3. inovação da linguagem dos quadrinhos em relação aos padrões narrativos tradicionais”.

Os quadrinhos poético-filosóficos produzidos por Laerte, por exemplo, têm uma história que pretende levar o leitor a refletir sobre um tema, mas nem sempre apresentam uma conclusão. Além disso, segundo Santos¹⁰, suas obras mostram uma procura formal em relação à arte e às convenções da linguagem quadrinística. No mesmo sentido, os irmãos Fabio Moon e Gabriel Bá elaboram para o diário *Folha de S. Paulo* uma tira cômica. Com o título *Quase Nada*, estas histórias estão além da norma convencional, se esquematizam em “dos andares”. A estrutura narrativa se divide em duas etapas: a primeira encontra-se na parte superior das vinhetas, na qual um ou mais personagens tratam de um assunto, seja em pensamentos ou diálogos; e a segunda tem lugar na última vinheta, colocada na parte inferior, onde normalmente existe a presença de um animal que faz um comentário.

Se os quadrinhos impressos no Brasil se limitam às revistas com personagens infantis de Mauricio de Sousa, álbuns ocasionais (em geral com uma tiragem pequena e preço alto), ou publicações alternativas que duram poucos números, a Internet se converteu –sobretudo depois da entrada em funcionamento da Web 2.0– em um espaço para disseminar o trabalho de desenhistas, especialmente os principiantes. Blogs y sites da Web são utilizados para reunir obras de um ou mais artistas, permitindo o contato direto e imediato com os leitores, que publicam suas opiniões e críticas. As redes sociais também ajudam na circulação de quadrinhos. Contudo, a durabilidade do material é curta, já que pode ser retirada do espaço virtual a qualquer momento, enquanto que as histórias impressas são conservadas por mais tempo em coleções privadas ou públicas.

Os quadrinhos digitais podem utilizar ou não as características possibilitadas pelas ferramentas digitais (som, movimento, a paleta de cores, efeitos visuais). Mas, principalmente, os artistas não sofrem as restrições impostas aos meios de comunicação impressos: determinações editoriais arbitrárias, barreiras econômicas, limitações da distribuição e divulgação, prazos apertados, o alto custo de produção, o que aumenta o preço do produto, ou a necessidade de seguir um estilo consagrado ou um gênero que tem um grande atrativo para os leitores. O blog <http://www.umsabadoqualquer.com/>, por exemplo, foi criado em 2010 e apresenta os quadrinhos feitos pelo desenhista Carlos Ruas. As histórias têm como protagonista Deus e incluem a participação de outras divindades, assim como seu filho, com quem possui diferenças. O autor já publicou três coleções impressas destas tiras, sendo a mais recente em 2014, com o título *Um sábado qualquer - Fique com os deuses!*, o que prova que as histórias originalmente disponibilizadas no espaço digital também podem se converter em publicações impressas.

Considerações finais

Em um século e meio de quadrinhos de humor produzidos no Brasil, ainda são suscitadas algumas perguntas: Como é possível entender a relação entre o humor gráfico e a sociedade brasileira? Os ambientes, os personagens, com suas ações e discursos, representam a nação e seu povo (ou parte dele, ao menos)? Seja no humor ingênuo ou no mais crítico, o país está refletido nas histórias em quadrinhos de humor?

Ao responder a estas perguntas, se pode dizer que o objeto de estudo desta investigação, o quadrinho de humor produzido no país, é um retrato das limitações e das falhas do povo brasileiro, seja da elite, dos setores médios ou dos que mais sofrem com a desigualdade do sistema. Se o humor político, que surge nos momentos cruciais da história (na agonia da monarquia ou durante os momentos mais duros da ditadura na década de 1970), se centra naqueles que utilizam o poder para oprimir, critica os costumes depois da redemocratização dos anos 1980 e se volta a aqueles que levam uma vida medíocre –embalado pelas modas geradas e reforçadas pelos meios de comunicação massivos–, zombando dos consumidores vorazes e alienados, e até dos que assumem o papel de críticos desta situação. Qual é o rosto do brasileiro que o humor gráfico revela: do caipira ingênuo Nhô Quim, do traíçoeiro Amigo da Onça, do pobre e faminto Rango, do mentiroso Dr. Macarra, da mulher boêmia Rê Bordosa, ou do consumista Geraldão? Sem dúvida, cada um desses

personagens representa uma das facetas de um povo heterogêneo. Tomados em conjunto, os quadrinhos de humor formam um painel da diversidade do Brasil –um termo que faz referência a diferentes pessoas quanto à origem, condição social e econômica, à localização geográfica e à cultura. A sensibilidade dos artistas para ver as contradições de ser brasileiro, com o tempo, em vez de causar o efeito cômico, o riso, leva o lictor a refletir sobre sua realidade cada vez mais complexa.

Do ponto de vista estético, as histórias em quadrinhos humorísticas realizadas no Brasil apresentam tanto desenhos realistas (como no trabalho de Angelo Agostini) como de caricatura (a maioria, a exemplo das histórias infantis). La presença/ausência de cenário depende de estilo do autor, assim como o uso das linhas de expressão. E a influência do *comix underground*, desde a década de 1970, deu lugar a uma representação pictórica “mais suja”, quer dizer, com manchas de tinta deliberadas em várias partes das vinhetas, estilo que reforça o tom irônico, de oposição e alternativo do humor gráfico brasileiro.

Notas

- Cirne, M. (1982). *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé, p. 11.
- Balaban, M. (2009). *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial*. Campinas: Unicamp, p. 28.
- Silva, M. A. da (1989). *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 91-92.
- Cirne, M. (1990). *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa / Funarte, p. 72.
- Vergueiro, W.; Santos, R. E. dos (2009). *Crás! Comic Book: Brazilian comics and the publishing industry*, *International Journal of Comic Art*, Vol. 11, n.1. Drexel Hill: IJOCA, pp. 247-261.
- Santos, R. E. dos (2011). Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos brasileiros. In: Vergueiro, W.; Santos, R. E. dos (orgs.). *A História em Quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado*. São Paulo: Laços, p. 156.
- Bergson, H. (1993). *O riso - ensaio sobre o significado do cômico* (2ed.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Santos, R. E. dos (2011). Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos brasileiros. In: Vergueiro, W.; Santos, R. E. dos (orgs.). *A História em Quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado*. São Paulo: Laços, p. 159.
- Santos Neto, E. dos (2009). O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro. *Revista Visualidades*, Vol. 7, n. 1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, pp. 68-99.
- Santos, R. E. dos. (2014). *HQs de Humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 112.

Abstract: This work is the result of a study carried out in the Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) in Brazil,

whose objective was to understand how the country's political and social trajectory has been portrayed by Brazilian artists since the nineteenth century to the present, through humor. To achieve this goal, documentary research and content and context analysis were carried out, as well as the division into five major periods of the country's history and the production of comics.

Key words: Brazilian comics - Graphic humor - Politics - Brazil.

Resumo: Este trabalho é o resultado de um estudo realizado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), no Brasil, cujo objetivo foi entender como a trajetória política e social do país foi retratada por artistas brasileiros desde o século XIX até a contemporaneidade através do humor. Para alcançar este objetivo, uma pesquisa documental e uma análise de conteúdo e de contexto foram realizadas, assim como a divisão em cinco grandes períodos da história do país e da produção de histórias em quadrinhos.

Palavras chave: Quadrinhos brasileiros - humor gráfico - desenho humorístico - história social e política - Brasil.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

***Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare**

Facundo Saxe *

Resumen: Este artículo analiza la novela gráfica *Jago* (1998) de Ralf König desde una perspectiva queer. Se aborda el caso como ejemplo de los usos de König sobre la tradición más elevada y canónica, que es resignificada o reformulada desde un posicionamiento subversivo propio del cómic queer. En consecuencia, la novela gráfica de König forma parte de una constelación de historietas del autor que se configuran en torno a la reescritura o visibilización de un pasado cultural queer. En ese marco, se hace hincapié en las cuestiones que pueden ubicar a *Jago* como una historieta que visibiliza la disidencia sexual. Esta operación forma parte del proyecto creador de König y permite pensar en la reformulación queer de Shakespeare y su obra así como otros tópicos presentes en las historietas del autor alemán.

Palabras clave: Queer - Shakespeare - Cómic - König.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 179]

(*) Doctor en Letras (UNLP), Profesor Adjunto de Literatura alemana (FaHCE-UNLP, docente a cargo del seminario “sexualidades y textos culturales” (FaHCE-UNLP) e Investigador del CONICET. Ha dictado seminarios de grado y posgrado sobre representaciones culturales, disidencia de sexo-género y teoría queer en la UNLP y otras Universidades Nacionales.

Introducción

Este artículo analiza los vínculos y reescrituras de la tradición cultural occidental en la obra de Ralf König. En particular, me detendré en el caso específico de *Jago* (1998), novela gráfica en la que König utiliza materiales shakespereanos como dispositivo de ruptura de una serie de prejuicios: en primer lugar, la historieta o cómic como arte menor; en segundo lugar, el posicionamiento de König como creador sexo-disidente. Estas dos cuestiones se configuran como prejuicios culturales contra los que König confronta directamente en varias de sus obras. En ese marco, *Jago* (1998) es una de las historietas que configura todo un sector de las historietas de König vinculadas al canon literario occidental. En este artículo, mediante el análisis de la obra mencionada, se intenta visibilizar los usos complejos que realiza el texto de König de la tradición shakesperana en diálogo directo con otras disciplinas culturales como pueden ser el cómic, el cine, la televisión, etc. También me in-

teresa el abordaje que realizan las historietas de König de la representación de la disidencia sexual¹ y la construcción de las prácticas sexuales no normativas. Para esto trabajaré con una perspectiva queer² que analiza las representaciones de las sexualidades disidentes en las historietas de König.

Historieta y disidencia sexual, historieta en Alemania

La historieta como material cultural permite cierta dinámica de representación del sexo-género que se podría pensar con mayor flexibilidad para la emergencia de estrategias de visibilización para los feminismos o las disidencias sexuales. Quiero decir, tomando como ejemplo el cómic *underground* norteamericano, la historieta es un texto cultural en el que la visibilidad de las sexualidades no normativas (así como los usos políticos para la lucha activista del movimiento gay-lésbico y los feminismos) se puede pensar desde fines de los años sesenta con una emergencia evidente en los años setenta en Estados Unidos y Europa. Creo que no es casualidad que la historieta haya usado como medio de difusión de la lucha activista de grupos sexo-disidentes así como el movimiento feminista. En ese marco, es importante señalar que la historieta, como material cultural muchas veces leído de forma prejuiciosa desde los lugares más retrógrados de la academia y las instituciones permite la emergencia tanto de representaciones conservadoras, pero (y esto es lo que me interesa) la posibilidad de representaciones inusuales en cuanto a visibilidad de las disidencias sexuales. El potencial de la historieta como medio para pensar las representaciones liberadoras de géneros y sexualidades es un campo por explorar al que autores como Ralf König comienzan a aportar desde los años ochenta.

La trayectoria de la historieta en Alemania no es como Bélgica, Francia, España, Italia e, incluso, Gran Bretaña que tienen una importante tradición. El desarrollo fuerte comenzó después de la Segunda Guerra Mundial. Con la división de Alemania, la historieta evolucionó de forma diferente en cada sector. En el Oeste hubo una influencia muy marcada del espacio franco-belga y Estados Unidos, que dominaron rápido el mercado. En el Este, la historieta se inscribió en la tradición de una educación socialista. La revista *Mosaik* con casi un millón de ejemplares fue en la RDA (República Democrática Alemana) el órgano central de una cultura de la historieta para la juventud. Junto con *Micky Maus* es hoy la historieta más antigua de Alemania.

El origen de la historieta en Alemania está ligado al nombre de Wilhelm Busch (1832-1908), que es considerado la gran figura fundadora del género en Alemania (y Europa). En los cincuenta el género sufrió la censura, fue tomada como literatura baja, “para analfabetos”, “veneno anti-literario” y “anti-pedagógico”. Esta censura, similar a lo que ocurría con el género en los cincuenta en Estados Unidos, generó una “ley de difusión sobre escritos que son amenaza para la juventud”, que provocó una autocensura en los editores de historieta alemanes³. Con la revolución estudiantil de 1968 y la emergencia de una nueva concepción de la vida, más anarquista, la generación “joven y rebelde” descubre la historieta *underground*, proveniente de Estados Unidos. En 1981 aparece *Invasion aus dem Alltag* (de Gerhard Seyfried), con el espíritu revolucionario de la época, importante porque fue un bestseller con más de 100.000 ejemplares vendidos. Aun más popular fue *Werner* (de

Brösel o Rötger Feldman). A fines de los setenta y principio de los ochenta también surgieron revistas de historieta alternativas como *Zomix* y *Hinz & Kunz*, que se convirtieron en un campo de experimentación para la nueva generación como Tomas M. Bunk (que hoy vive en Nueva York y trabaja para *MAD*). Las primeras historietas feministas de Marie Marcks y Franziska Becker fueron publicadas en esas revistas, muy a tono con su época. Con la presencia de historietas anarquistas e humorísticas de creadores influenciados por la historieta *underground* norteamericana se desarrolló el comic alemán en los ochenta, que logró una llegada importante al público *mainstream* (Knigge, 2010). En el marco de estas trayectorias, Ralf König, inmerso en el contexto socio-político de los movimientos sexo-disidentes, comienza a producir sus historietas.

Las historietas de Ralf König

Ralf König es uno de los autores de cómics más famoso y exitoso de la historia de Alemania, con una obra que juega con el humor, la ironía y el doble sentido como herramientas para combatir los prejuicios (externos e internos) de la comunidad LGBTIQ⁴ alemana. Según datos brindados por su página web, la obra de König ha sido traducida a trece lenguas y ha vendido cerca de siete millones de ejemplares, lo que lo convierte en el autor más vendido de cómic en la historia de Alemania. Con una gran influencia en el resto de Europa, se destaca su difusión en Francia y España, países que visita habitualmente por salones y congresos de cómics. König nace el 8 de agosto de 1960 en Soest, Westfalia. Según su biografía “oficial”⁵ sale del armario en el año 1979. La presencia de la liberación gay-lésbica alemana resulta determinante para su *coming-out*. A partir de los *SchwulComix*⁶ comienza a tener cierta notoriedad en el submundo gay alemán. Como señala Elmar Klages, la obra de König a partir de 1987 se configura en tres grandes líneas editoriales de acuerdo al público lector: comunidad gay, público *mainstream* y público lector de historietas. Aunque esta división se empieza a modificar a medida que König logra mayor independencia de las presiones editoriales hacia mediados de los años noventa con obras como la que me interesa analizar con mayor precisión en este artículo, *Jago*. De los ochenta a los noventa, la obra de König se diversifica temáticamente, con trabajos vinculados a la vida cotidiana de la comunidad gay, el humor autoficcional y reescrituras de clásicos literarios, entre otros temas.

Temas literarios e históricos desde una perspectiva sexo-disidente

Con *Jago* König se mete con la figura literaria e histórica de William Shakespeare, en un gesto rotundo como autor queer. Su interés por lo literario no es una novedad, hay antecedentes muy claros de ficcionalización de temas literarios e históricos. Brevemente, puedo mencionar algunos ejemplos: *Lysistrata* (1987), que retoma la comedia de Aristófanes; “Die jammertraurige Ballade vom Knappen Ottokar” [La triste balada del escudero Ottokar], en *SchwulComix 4* (1986) que juega con los tópicos medievales del caballero y el escudero; “David und Goliath”, también en *SchwulComix 4*, que reescribe el episodio

bíblico; la novela histórico-literaria que lee uno de los personajes protagonistas den *Beach Boys* (1989), que es representada como un relato enmarcado de un aristócrata francés del siglo XVII; los temas greco-latinos ficcionalizados en *Zitronenröllchen* (1990)⁷, con una tira sobre la sexualidad en tiempo de los griegos y otra sobre Ulises y las sirenas; la reconstrucción de una novela histórico-erótica de romanos y cartagineses en *Konrad und Paul 2* (1994); el *cartoon*⁸ “Martyrium des Hl. Sebastian” en *Comics Cartoons Critzeleien* (1988)⁹. No se trata de un interés que König agote en los ejemplos mencionados o en *Jago*. La línea temática de su obra vinculada a la reescritura en términos disidentes-queer del pasado “canónico” continúa en su proyecto creador en obras como el ciclo “Dschinn Dschinn” (con referencia a *Las mil y una noches*), la trilogía bíblica (*Prototyp*, 2008; *Archetyp*, 2009; *Antityp*, 2010) y *Elftausend Jungfrauen* (2012).

En el caso de *Jago*, se aprecia un trabajo de investigación y referencia a las obras de Shakespeare muy logrado. Tampoco es nuevo el interés de König en el dramaturgo inglés, ya en *Comics Cartoons Critzeleien* (1988) se puede detectar un uso de temas shakesperanos en clave sexo-disidente (Ver Figura 1)

En este caso como en *Jago*, trabaja con *Othello*, pero con la construcción de una Desdémona *drag queen*. También se prefigura el trabajo que König venía realizando para *Jago* en uno de los almanaques ilustrados que publica en 1996: *Shakespeare mit Nase*¹⁰ (un calendario de pared de 1997). Y con posterioridad a *Jago* no se agota el uso de figuras de lo shakespereano (siempre en un sentido de parodia queer), ya que existen reutilizaciones del material del almanaque como el de la ilustración de tapa de la revista de historietas *Comix* Nº 5 (2011), en la que König vuelve a utilizar la imagen del dramaturgo inglés. Con posterioridad, también en “Röschenkrieg”, publicado en *Götterspeise* (2012) se continúa con el uso de referencias shakesperanas con la presencia del rey Henry V de Inglaterra. La historieta tiene como subtítulo “un fragmento de Shakespeare”.

Dispositivos del cómic: teatro, cine y televisión

En *Jago* se ponen en evidencia los dispositivos propios del teatro y lo cinematográfico que utiliza König en sus historietas. Los mismos podrían ser utilizados para romper con las barreras de la narrativa visual del cómic tradicional. La historieta se presenta como si se tratase de una obra de teatro, pero por momentos los recursos se confunden con elementos propios de los discursos televisivo y cinematográfico. Se divide en nueve actos introducidos con epígrafes que citan diferentes obras de Shakespeare y la presentación se realiza como si se tratara de una producción cinematográfica. La página-viñeta de entrada en la obra es elocuente respecto al uso de los elementos provenientes del teatro (Ver Figura 2). *Jago* es una novela gráfica que combina tramas de varias obras de Shakespeare para construir una historia que retoma aspectos de las mismas pero se construye como obra original. König une *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, y *A Midsummer Night's Dream* con supuestos acontecimientos de la vida real de Shakespeare y su compañía teatral. En la trama de König, la compañía teatral de Shakespeare representa las obras del dramaturgo inglés, y en ese marco se da un triángulo amoroso que emula al de *Othello* y lo mezcla con la relación de Romeo y Julieta. Thomas “Tom” Poop y Augustine “Augus” Phillips, actores de la com-



Figura 1. König, página completa, 1988, p. 36.

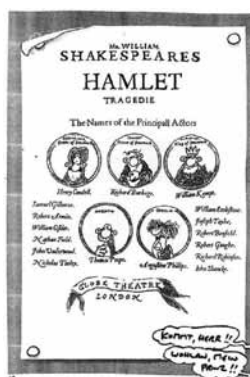


Figura 2. König, página entera, 1998, p. 18.

pañía shakespereana, junto con el moro Gronzo (un émulo de Othello) son los vértices de este triángulo. La obra traza los vaivenes de la relación entre Thomas y Gronzo, que construyen un vínculo amoroso con elementos BDSM¹¹ y la obsesión de Augustine por Gronzo, al que intenta separar de Tom. Gronzo tiene como punto débil los hombres rubios, con los que tiene constantemente relaciones sexuales pero sin implicancias románticas como ocurre en el vínculo con Tom. Producto de una de esas relaciones sexuales con Augus, éste se obsiona con Gronzo y lo quiere para sí a toda costa. El personaje deviene una suerte de tercero en discordia en la relación, asimilable al Iago de *Othello*. Por supuesto, la obra de Shakespeare representada en la historieta no respeta ninguna estructura shakespereana y se mezclan elementos de las diferentes obras: el consejo de las brujas de *Macbeth* a Augus, Gronzo y Tom como Romeo y Julieta, un momento en el bosque a lo *A Midsummer Night's Dream*, Augus actuando como un personaje de *Hamlet*, etc. Todo mezclado en una trama en la que aparece Shakespeare como personaje y se hacen juegos paródicos sobre la producción original de sus dramas. A partir de esta obra, König utiliza con mayor frecuencia un dispositivo narrativo que ya había aparecido en otras obras: que los personajes hablen directamente con el lector, pero para intervenir en la acción general de la historieta. Quiero decir, mientras avanza la trama, en determinados momentos la acción se interrumpe y tenemos a Tom sentado, hablando directamente al lector, en una técnica que parece producto de ciertos documentales cinematográficos y dispositivos televisivos.

Shakespeare porno-queer

Hay una cuestión trascendente de la publicación de *Jago* que puede pasar desapercibida. *Jago* es publicada en 1998 por Rowohlt, se trata de la editorial en la que König publica sus obras *mainstream*, con cierta adecuación de los contenidos sexuales por presiones edito-

riales. Pero en el caso de *Jago* esto se rompe, en un proceso iniciado (superficialmente) en la obra anterior de König en Rowohlt, *Heiße Herzen* (1990)¹². Con romper me refiero a que *Jago* es, junto con *Bullenklöten!* (1992)¹³, una de las novelas gráficas de König con mayor representación de prácticas sexuales no normativas. Algunas páginas de *Jago* pueden ser pensadas como representaciones político-pornográficas¹⁴ de la sexualidad disidente. Hay tres situaciones sexuales explícitas en la obra, dos de las cuales implican representaciones del cuerpo y las prácticas sexuales no normativas que se encuentran ausentes en obras anteriores publicadas por Rowohlt.

La primera escena sexual se da entre Augus y Gronzo. Luego de sacarlo del bar de los *leather*, Gronzo tiene relaciones sexuales violentas sólo porque Augus es rubio (la obsesión de Gronzo), visualmente se exhiben el sexo oral, la penetración anal y la eyaculación de Gronzo. Hay una carga pornográfica muy clara de la representación sexual visual, por ejemplo el pene aparece erecto, una de las “prohibiciones” de Rowohlt en tiempos de las primeras obras publicadas en esa editorial por König como *Der bewegte Mann* (1987). En la representación visual Gronzo eyacula claramente sobre el ano de Augus, no hay referencias al uso de preservativos como otras historietas anteriores y posteriores de König. La ambientación en el año 1603 le sirve a König para evitar el tratamiento del VIH-Sida, que es un tema que aborda de forma directa en algunas historietas de los años ochenta, para tomarlo de forma tangencial durante los noventa y cerrar la década con la historieta que ficcionaliza la situación de VIH-positivo de uno de sus personajes más célebres, Paul del dúo “Konrad y Paul”, me refiero a *Super Paradise* (1999).

La segunda escena sexual se da en el acto cinco, entre Gronzo y Tom Poope, cuando el primero busca hacer comprender al segundo que la relación con Augus sólo se trató de sexo sin amor. Entre ellos se repite en forma paródica la escena del balcón de *Romeo and Juliet*. Tom desea tener más sexo con Gronzo, y la escena termina con éste invitando a Tom al bosque para la noche siguiente (ya que hay luna llena, y ambos siempre tienen relaciones sexuales durante la luna llena). Gronzo deja en claro que sólo quiere a Tom y antes de irse le da un “adelanto”. La representación visual de las prácticas sexuales incluye la lluvia dorada visibilizada en la viñeta, así como el ano de Gronzo en primer plano en la historieta antes de que Tom introduzca su lengua.

Toda la representación visual tiene paralelos con la visibilización del sexo en una novela gráfica anterior de König ya mencionada, me refiero a *Bullenklöten!* La diferencia es que el ano de Gronzo no es un ano heterosexual castrado como el de Ramón (el personaje equiparable a Gronzo en la historieta mencionada), sino que estamos ante un ano que se abre al placer de la lengua queer de Tom¹⁵. Gronzo no podría ser equiparado a las categorías de sexualidad homo/heterosexual, porque en la obra está manifiesto que pertenece a una sociedad diferente de la europea y occidental de Tom, donde los tabúes sexuales no funcionan como tales y las categorías parecerían ser otras. Esto dejaría de funcionar hacia el final de la obra, momento en el que la crítica se acentuaría sobre la figura de Gronzo.

La tercera escena sexual se da una vez más entre Gronzo y Tom, a la noche siguiente de la antes mencionada, en el bosque, en toda una situación onírica que emula momentos de *A Midsummer Night's Dream*. La carga de representación pornográfica es menor, pero sigue habiendo una clara visibilización. En el bosque se da una especie de versión König de las criaturas de *A Midsummer Night's Dream*, con una reina de las hadas travesti se produce el

encuentro sexual entre Gronzo y Tom, pero en una atmósfera onírica. Paralelamente Gus intenta llevar a cabo su hechizo de amor y comete un error que lo lleva a tener relaciones sexuales con un burro. El acto cierra con una cita de Shakespeare sobre los sueños y todos los personajes de la danza durmiendo (con parejas cruzadas de hadas, elfos, sátiros y miembros de la tribu africana).

Por estas escenas señaladas, creo posible poder afirmar que hay un cambio en la representación sexual explícita en las obras publicadas en una editorial *mainstream* como Rowohlt. La “adecuación” de König en sus obras de los años ochenta comienza a resquebrajarse durante los años noventa para romperse en el caso de *Jago*. La consagración de König como autor de historietas alemán, con un éxito masivo de ventas, premios internacionales y la popularidad que le da el éxito de la adaptación cinematográfica de *Der bewegte Mann* en 1996, le otorga mayor margen de maniobra para dejar de responder a las presiones editoriales. En el caso de *Jago*, König logra llevar la representación visual explícita (y pornográfica) de la disidencia sexual al público que lo consume en Rowohlt.

Escribir “queer” sobre el canon literario

La operación de reescritura del pasado canónico en términos queer es estructural para el proyecto creador de Ralf König y atraviesa toda una línea temática de sus obras. Utilizar el teatro de Shakespeare como material para construir una narración visual queer que juega con las lecturas homosexuales de Shakespeare y realiza una parodia que entremezcla varias obras es un gesto de deconstrucción de la tradición heteronormativa. No se trata de una operación inusual en autores queer que buscan confrontar contra la construcción heterohegemónica del pasado cultural de la humanidad. Además, el uso de Shakespeare por parte de König permite pensar una confrontación con la tradición literaria clásica en términos de disidencia sexual, así como una operación de legitimación del autor al retomar temas culturales “elevados” y una búsqueda de posicionar la historieta como material cultural trascendente.

En el caso de *Jago*, König manifiesta en la obra las referencias puntuales de materiales shakesperanos, así como las razones de su decisión de trabajar con Shakespeare (en un apéndice que acompaña la edición de la novela gráfica). König señala que su intención tiene algo de “sacrilego” pero que se está burlando teniendo en cuenta el humor de las mismas obras de Shakespeare y que su objetivo se vincula con la construcción cultural de un Shakespeare “normal” y “heterosexual”. La precisión y el uso de muchos textos shakesperanos (con indicaciones de las referencias página por página) denotan el trabajo complejo que realizó König con los materiales originales de Shakespeare. No se trata sólo de una parodia cómica, hay una lectura profunda y compleja de las obras teatrales y los sonetos del autor inglés.

König toma el material shakespereano y lo parodia desde una perspectiva disidente. Un ejemplo puntual se da en la presentación de Shakespeare como personaje de la obra en el prólogo de la misma. El Shakespeare de König hace su primera aparición borracho y orinando sobre las estacas con cabezas de personas ejecutadas y no es un personaje trascendente y elevado, sino que se trata de un autor que tiene problemas con la bebida y que

evita asumir públicamente su homosexualidad. Otros ejemplos puntuales de usos de materiales shakespereanos son la utilización de las brujas de *Macbeth* como personajes que aconsejan a Augus¹⁶, la mención explícita de los títulos de las obras de Shakespeare trabajadas, el juego cómico que se da ante otras posibles versiones no escritas de los dramas shakespereanos (como una versión gay de *Romeo and Juliet*) y el uso de escenas enteras de obras de Shakespeare, entre otros.

Consideraciones finales

Jago termina con un final que modifica el cierre a lo Romeo y Julieta en el que aparentemente Tom y Gronzo habían muerto. En la conclusión, ambos personajes escapan a África y Tom relata cómo hace tres años viven juntos, con él realizando las tareas del hogar y Gronzo ocupándose de conseguir comida del mar. Pero Tom no es feliz, ya que Gronzo le es constantemente infiel con los marineros rubios que aparecen cada vez que atraca un barco. Tom manifiesta que la terapeuta del pueblo le dice que Gronzo es un vago, frívolo, despótico, egoísta y desconsiderado. Y se da cuenta de que no es feliz con Gronzo, siente que debería ser feliz porque está con el hombre que despierta su deseo, pero al mismo tiempo se pregunta si hubieran sido felices Romeo y Julieta si hubieran sobrevivido. Tom termina triste y evocando un soneto de Shakespeare y las ganas de volver a su casa. Todo este final de König es muy interesante para pensar una crítica a la normalización de lo gay, en su sentido imitativo de roles de género heteronormativos y binarios. Cuando Tom y Gronzo se vuelven una pareja “normal”, con roles delimitados y Gronzo representando algunos de los rasgos más normativos del varón heterohegemónico, Tom no es feliz. La crítica que puede sugerir esta conclusión es al modelo gay que imita o busca la normalidad heterosexual, el modelo de integración normalizadora.

Con *Jago*, König se pone a dialogar con Shakespeare de igual a igual, manteniendo la irreverencia de su obra. Con esta historieta, König articula líneas fundamentales de su proyecto creador que se pueden resumir en tres puntos. Primero, la recuperación de los costados disidentes y subversivos de temas tradicionales. Segundo, acercar el pasado queer al presente para hablar y criticar las políticas sexuales internas y externas de lo gay en el contexto contemporáneo. Tercero, posicionarse como autor, ya que acercar sus historietas “superficiales” a la alta literatura se convierte en un gesto irreverente que legitima su lugar como autor disruptivo.

Tal vez por esto se puede pensar que existe una marginación crítica para las historietas de König que responde a varias razones. Se trata de un autor visibilizado identitariamente como parte del colectivo LGBTIQ, que no es complaciente con lo “políticamente correcto”, que escribe historieta, un material cultural leído como menor y de poca importancia para la crítica tradicional. Y no sólo historieta, sino historieta que representa prácticas y posicionamientos identitarios sexo-disidentes, que tematizan la representación de la disidencia sexual visibilizando prácticas sexuales abyectas y cuestiones que quedan fuera de cualquier tipo de norma, tanto la heteronorma como la norma gay conservadora. También el uso paródico que realiza del canon tradicional, reconfigurándolo y acercándolo al lugar de la disidencia sexual no resulta una cuestión “cómoda” para una crítica “normal”.

En un punto, por ejemplo, acercar la pornografía a Shakespeare es una incorrección política que marca el camino queer de König.

Jago puede funcionar como ejemplo para pensar que en la obra de König la sexualidad no está fija, los personajes se mueven en diferentes polos que rompen con las ideas de naturalidad y de norma correcta. König no es políticamente correcto y constantemente crítica, por medio del humor, su propia construcción como sujeto, el modelo gay, la discriminación, la homofobia y los fundamentalismos que atentan contra la libertad de los individuos. König es un autor queer en el sentido subversivo del término, un autor disidente que confronta constantemente con la norma, sea la norma heterosexual, la norma gay de corrección política o el conservadurismo gay.

Notas

1. La categoría “disidencia sexual” no es original, sino que se encuentra ya expresada en la génesis y consolidación de la teoría queer en los años noventa. Ya Dollimore y Duggan/Hunter utilizan los términos “Sexual Dissidence” y “Sexual Dissent” respectivamente. Cf. Dollimore, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, 1999 [1991]; Duggan, Lisa/Hunter, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995]. Utilizaré el término “sexualidades disidentes”, “sexualidad disidente” y “disidencia sexual” de forma indistinta y como equivalentes. La categoría abarca las manifestaciones de sexualidad no normativa tendientes a la libertad socio-política del sujeto respecto el régimen heteronormado.

2. No voy a tomar el término “queer” como una categoría con una definición tajante, rígida o absoluta. En todo caso, lo que puedo ofrecer es mi versión, ya que, como señala Sedgwick, “el término queer sólo tiene sentido cuando se emplea en primera persona” (Ceballos Muñoz, 2005, p. 169). Insulto, categoría teórica, definición identitaria resignificada, definición contraidentitaria, etc. son todas posibilidades del término. Me interesa pensar lo queer como una categoría surgida en Estados Unidos, pero con orígenes y antecedentes vastos en la cultura universal (que van desde la Alemania de fines del siglo XIX hasta Latinoamérica en los años sesenta, por poner dos ejemplos). Una categoría que refiere a una sexualidad no normativa, subversiva, que va en contra de lo socialmente impuesto por la heteronorma tradicional. En ese sentido, lo queer como sexualidad disidente, como subversión de género, contendría todas las manifestaciones sexuales no normativas que impliquen la libertad del individuo abyecto.

3. Algo similar a lo que ocurre en Estados Unidos como consecuencia de la publicación de *Seduction of the innocent* (1954, Wertham).

4. La sigla corresponde a lésbico-gay-bisexual-trans-travesti-transgénero-interesexual-queer.

5. Me refiero a la biografía publicada en su sitio web: <http://www.ralfkoenig.de>

6. Que se podrían traducir como “Cómics putos” o “Cómics maricas”, en un uso resignificado del término injurioso, una operación que realiza el movimiento queer con el término “queer” hacia fines de los ochenta.

7. Hay una alusión sexual en la palabra *Zitronenröllchen* (rollitos de limón), una especie de factura comestible alemana.
8. Utilizo la acepción de “Cartoon” de Steimberg (2013).
9. Que se podría traducir como “Historietas, Dibujos, Garabatos” en alusión a que son *cartoons* o dibujos menores.
10. “Shakespeare con nariz”, en alusión a las narices de los personajes de König, llamadas *Knollenmasen* o narices de papa, casi una marca del autor.
11. Con BDSM me refiero a las prácticas sexo-disidentes conocidas como “sadomasoquismo”, no utilizo el término porque lo considero parte de un sistema de patologización de las prácticas no normativas. Para el BDSM en König Cfr. Saxe, Facundo. “El SM gay-lésbico y la felicidad promiscua: Gayle Rubin en The Catacombs, Ralf König en The Eagle, hacia una despatologización de las disidencias” en Amícola (comp), *Una erótica sangrienta. Literatura y sado-masoquismo*, 2015, La Plata: EDULP, pp. 221-258.
12. Editada como “Corazones Calientes” por La Cúpula.
13. Editada como “Huevos de toro” por La Cúpula.
14. Me refiero a la posibilidad de la representación sexual explícita en una historieta como la de König, que permite una visibilidad política de las prácticas sexo-disidentes.
15. Al respecto Cfr. Saxe, Facundo, “La lengua queer contra el ano castrado heterohegemónico: pornografía y sexualidad disidente en Bullenklöten! de Ralf König” en *Actas Tercer Congreso Internacional Viñetas Serias, congreso internacional sobre Historieta y Humor Gráfico*, 2014, 40-59.
16. Una vez terminado el prólogo se nos presenta la obra en un mix entre presentación cinematográfica y obra de teatro, con la introducción de las brujas de *Macbeth* dibujadas por Walter Moers (en lo que sería la tercera colaboración de ambos autores).

Referencias bibliográficas

- Ceballos Muñoz, A. (2005). “Teoría rarita” en Córdoba, D. ; Sáez, J. y Vidarte, P. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 165-178.
- Dollimore, J. (1999) [1991] *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- Duggan, L. & Hunter, N. D. (2006) [1995] *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*. Nueva York: Routledge.
- Jiménez Varea, J. (2008). “Teatro, comics y Shakespeare: Macbeth en viñetas”. *Tebeosfera 2ª Época*: 2. www.tebeosfera.com.
- Klages, E. (1996). “Elmar Klages über Ralf König” en Bartholomae, J. (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*. Hamburgo: MännerschwarmSkript. 56-87.
- Knigge, A. C. (2010). “Made in Germany. Notes sur l’histoire de la bande dessinée en Allemagne” en *Germanica*, N° 47, 11-24. Disponible en: <http://germanica.revues.org/1082>
- König, R. (1992) [1988]. *Comics, Cartoons, Critzeleien*. Berlín: Janssen.
- _____. (1998). *Jago*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Saxe, F. (2015) "El SM gay-lésbico y la felicidad promiscua: Gayle Rubin en *The Catacombs*, Ralf König en *The Eagle*, hacia una despatologización de las disidencias" en Amícola (comp). *Una erótica sangrienta. Literatura y sado-masochismo*, La Plata: EDULP, 221-258.

_____. (2014). "La lengua queer contra el ano castrado heterohegemónico: pornografía y sexualidad disidente en *Bullenklöten!* de Ralf König" en *Actas Tercer Congreso Internacional Viñetas Serias*, 2014, 40-59, disponible en: <http://www.vinetasserias.com.r/actas2014.html>.

Abstract: This article analyzes the graphic novel *Jago* (1998) by Ralf König from a queer perspective. The case is approached as an example of König's uses of the highest and canonical tradition, which is resignified or reformulated from a subversive position proper to the queer comic. As a result, the graphic novel by König is part of a constellation of comic strips that are configured around the rewriting or visualization of a queer cultural past. In this framework, the issues that can locate *Jago* as a story that makes sexual dissidence visible are emphasized. This operation is part of the creative project of König and allows us to think about the queer reformulation of Shakespeare and his work, as well as other topics present in the comic books of the German author.

Key words: Queer - Shakespeare - Comic - König.

Resumo: Este artigo analisa a novela gráfica *Jago* (1998) de Ralf König de uma perspectiva queer. O caso é abordado como um exemplo dos usos de König da tradição mais alta e canônica, que é resignificada ou reformulada a partir de uma posição subversiva própria do comic queer. Como resultado, a novela gráfica de König é parte de uma constelação de quadrinhos, configurada em torno da reescrita ou visualização de um passado cultural queer. Neste contexto, as questões que podem localizar *Jago* como uma história que torna visível a dissidência sexual são enfatizadas. Esta operação faz parte do projeto criativo de König e nos permite pensar sobre a reformulação queer de Shakespeare e seu trabalho, bem como outros tópicos presentes nos quadrinhos do autor alemão.

Palavras chave: Queer - Shakespeare - Comic - König.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: En 1978 se publicó el volumen *Breccia Negro*, que significó la presentación ante un público argentino de un Alberto Breccia consagrado como autor, premiado en Europa pero relativamente desconocido en Argentina. De esta manera, se trataría de una re-presentación en su doble sentido: la renovación de la presencia del dibujante, de larga trayectoria en el país; y de la representación de su persona artística y autoral, en un momento donde la posibilidad de pensar en una figura tal no sólo era posible sino que además era requerido por un público progresivamente más refinado, especializado, crítico y exigente. Por otra parte, el mismo autor elegía reconstruir su pasado como trabajador de una industria desde esa perspectiva personal y autoral, haciendo recortes y filtrando aquello que podía contribuir a la operación separándolo de aquello otro que no tenía lugar en ese corpus. *Breccia Negro*, además, puede leerse como la unión de dos factores que hasta ese momento, si bien de alguna manera siempre estaban presentes, comenzaban ahora a transformarse en acción deliberada: la experimentación gráfico-narrativa y el contenido político de las historietas.

Palabras clave: Alberto Breccia - Dictadura - Autoría - Historieta.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 190]

(*) Profesor en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata; Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín; Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires/CONICET. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Historia de los Medios de Comunicación Argentina y Latinoamericana, dirigida por Laura Vazquez, para la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Moreno.

“Es blanco y negro. Pero para llegar a eso hice todo ese recorrido.
Me llevó más tiempo pensarlo y resolverlo que dibujarlo.”
Alberto Breccia (Sasturain, 2013, p. 251)

La aparición en 1978 del volumen titulado secamente como *Breccia Negro* cobra una importancia clave. Editado por Record, el volumen proponía un recorrido por la obra de Breccia, seleccionada por él mismo bajo esa lógica del descarte implacable que solía ejercer

sobre su trabajo, aunque no habría que subestimar la limitación editorial². En su prólogo, Saccomanno volvía explícita la operación llevada a cabo por el volumen:

La impresión que queda tras leer este libro es la de hallar por primera vez, en muchos años, autores y piezas, a un artista que sabe devolver al género su perdida aura plástica. Por fin, me digo, un artista capaz de arrojar una nueva mirada sobre ese bruñido objeto que es la realidad. Por fin, la historieta cuenta nuevamente con un creador que a través de su prisma evidencia crédito en los hombres y en el porvenir, aunque para decirlo emplee una sombría acidez, cruel y devastadora en apariencia. (Breccia, 1978, p. 6)

Así, se llegaba al momento de consagración autoral y a una bisagra que, al mismo tiempo, era restauradora de la “perdida aura plástica” de la historieta. Si bien Saccomanno no aclaraba en qué momento se había perdido dicha aura, y qué historietas eran esas que la poseían, podemos interpretarlo –teniendo en cuenta la admiración de Breccia por aquellos historietistas norteamericanos de principios del siglo XX– como un movimiento que reconstruía líneas hasta entonces inexistentes entre aquellos maestros del pasado y al menos uno, Breccia, del presente.

Sin embargo, bastaba con observar esa particular evolución del tratamiento gráfico de las historietas para darse cuenta cuánto, en esa indagación constante, ansiosa y a menudo violenta y oscura del lenguaje, se había alejado de aquellas primeras páginas ahora consideradas verdaderos clásicos.

No hay que perder de vista que esta operación autoral sólo podía ser concretada en un formato que diera cuenta desde la materialidad misma que la contenía, que algo había cambiado de manera profunda y definitiva: se trataba de un libro de tapa dura, de riguroso blanco y negro, con una portada de Enrique Breccia al estilo xilográfico retratando a su padre (Ver Figura 1). No se trataba de una revista de tal o cual historieta o personaje, sino de un libro perteneciente a un autor³.

Ya habíamos mencionado cómo de pronto Breccia se había visto trasladado al campo autoral, mientras lamentaba que ese movimiento implicara su alejamiento de lo popular –un campo que ya no existía en los términos en que se anhelaba–. Y he ahí la paradoja: ahora que se habían logrado abrir nuevas posibilidades exploratorias para las fronteras del lenguaje historietístico, la fragmentación de los públicos y del consumo habían llevado a que la demanda de ese tipo de trabajos fuera minoritaria y para un tipo de lector acaso más especializado y refinado.

Esto no quería decir que hubiera dejado de existir un público masivo en la escala similar a la de antaño, pero frente a un mercado golpeado por las medidas económicas y censoras de la dictadura, la producción era pobre e ideológicamente hostil hacia tipos de experimentación que enrarecieran con demasía la transparencia del relato –sin que por esto, desde ya, hayan dejado de producirse buenas obras–.

También aquí se jugaba una dimensión político-ideológica, de la cual algunas de las historias de ese volumen daban cuenta, si propendemos a una lectura en conjunto y teniendo en cuenta el contexto argentino de 1978. De las cinco historias unitarias, cuatro estaban basadas en cuentos literarios y de autores del tipo que gustaban a Breccia, es decir, desde



Figura 1.



Figura 2.

Figura 1. E. Breccia, portada para Breccia Negro (1978), Ediciones Record. **Figura 2.** A. Breccia y H. Oesterheld, “Miedo” (Almanacco Linus ’75, 1975), Milano Libri Edizioni.

el horror, lo oculto, el terror, etc. Hablamos de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, William W. Jacobs y Lord Dunsany.

El autor de la historieta restante, “Miedo”, era ni más ni menos que Oesterheld, quien había trabajado para Columba al momento de realizarla, algo a lo que Breccia siempre se negó –y es interesante tener esto en cuenta, ya que pretendía alcanzar masivamente al público sin renunciar a la calidad del trabajo, posibilidad obturada por aquello en lo que su obra y aquel público se distanciaban en intereses estéticos e ideológicos–.

En términos generales, el tratamiento gráfico es una gran mixtura de los diferentes registros que Breccia venía trabajando desde *El Eternauta* y donde se encuentran recursos compartidos desde la simultaneidad de trabajos como *Los Mitos de Cthulhu* y *Un tal Daneri*. Está claro que se trata de una vieja obsesión brecciana: cómo narrar lo inenarrable, cómo dibujar aquello que no es otra cosa que una sensación, un paisaje mental que distorsiona la realidad (Ver Figura 2).

La organización del volumen hace que a “Miedo” siga “El corazón delator”, y es sin dudas un acierto de Breccia, quien explicaba que en principio el editor Scutti se había negado a incluir la historia en el volumen, lo cual daba una pauta de aquellos límites que tal experimentación encontraba en el ámbito local: “Si yo hago para acá *El corazón delator*, no me lo publican. Se publicó en el *Breccia Negro* que sacó [Alfredo] Scutti, porque yo lo

impuse” (Sasturain, 2013, p. 264). La versión del relato de Poe adquiere otro tenor si se tiene en cuenta como un trabajo inserto en una línea genealógica de la cual “Miedo” había sido una primera aproximación, reduciendo la idea básicamente a tres elementos: síntesis, iteración, ritmo.

La historieta en sí misma deviene cadencia de lectura: se trata de pocas viñetas, en blanco y negro, sin fondos, que son repetidas, ampliadas o reducidas creando el efecto de una secuenciación cinematográfica pero que en realidad remiten a la capacidad de la imagen de adquirir un sentido propio, que el lector reconstruye para sí –especialmente cuando no hay texto–. Toda la historieta puede ser descompuesta en una serie limitada de viñetas que se alternan repitiéndose.

La grilla de nueve paneles, el blanco recortado sobre el negro y la ausencia de escenarios y detalles ambientales logra un despojo tal que deriva en la exposición radicalizada de la cadencia sobre la que se mueve el relato, explicitación de la potencia de cada viñeta en sí misma a través de la exacerbación de ese esquematismo.

La repetición de los paneles –que apenas se ven modificados por algún movimiento o por el uso del *zoom*– sirve para identificarlos en su singularidad inscrita en la grilla predeterminada e inmutable. El crimen es perpetrado dentro de ese férreo mundo de la cuadratura reproducida hacia afuera, por los márgenes, y hacia adentro por la puesta en página. Breccia se limitó a cumplir con la *homogeneidad del estilo*, pero lo utilizó para acelerar y desacelerar el ritmo del relato, de manera que no fuera necesario completar una imagen faltante sino someterse a esa cadencia rigurosa que nos sitúa frente a viñetas similares y distintas cada vez⁴.

El salto de viñeta a viñeta construye su lectura con la ralentización y la aceleración como lógica operativa –similar al *staccato* musical–. Breccia no pretende (re)contar el cuento de Poe, sino que excusándose en una adaptación literaria expuso una forma de contar y de leer, completamente diferente y específica: la historieta. A esto último debe sumársele el contexto histórico y el momento de crisis institucional argentina irrumpe en ese mundo en los tres personajes –la policía de civil, símil de la Triple A–. Los personajes trasladan desde y hacia el interior del relato la tensión entre singularidad y repetición: una reproductibilidad singularizada⁵.

Las viñetas finales, con ese *TUMP* que hace presente el crimen enterrado en el subsuelo de la conciencia del asesino; y la imagen final de la confesión hacen de *El Corazón Delator* de Breccia un punto de conexión con devenir histórico de los mecanismos represivos del Estado, y por lo tanto con las formas de presentar esos mecanismos: un lenguaje y un medio que se evidencian a sí mismos y que –al menos por esta vez– no intentan disimularlo (Ver Figura 3)⁶.

Todo lo contrario: el recorte de ese universo condensado, repetitivo, casi xilográfico, nos asalta con sus *staccatos* que componen la cadencia. Esa transposición funciona como construcción/revelación de aquello que se encontraba en la fuente del relato pero que cobra sentido en un momento determinado, en ese movimiento que implica también tejer esas líneas invisibilizadas, ahora explícitas:

Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, re-



Figura 3. A. Breccia, “El corazón delator” (Alter Linus N°9, septiembre de 1975), Milano Libri Edizioni.

cuperando sentidos perdidos u ocultos –en versiones anteriores– de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, “de la palabra *c* a la palabra *h*”; es decir, de la continuidad a la historia. (Steimberg, 2013b, pp. 208-209)

La consolidación narrativa de la historieta, la ubica en ese espacio otro construido por su propio traslado desde lo literario; deviene original en sus propios términos. Así como los parámetros de construcción del relato mutan inevitablemente para posibilitar su traslado, también deben cambiar los términos de su recepción. Es decir que implican *un programa de lectura diferente* (Steimberg, 2013b, p. 213).

Un cuento que hoy podríamos considerar como *thriller policial*, o género negro, puede ser así definido en perspectiva a partir de su cambio transposicional: de alguna manera, la adaptación perturba el original, la excepción cambia la regla, la operatoria sobre un

corpus instalado previamente deja huellas mnemónicas al (re)establecerse como género. Y esa memoria afectada no es meramente cultural, sino que en sentido inverso, *lo cultural es la memoria*, y ambos se definen en acto, en su producción, reproducción, recepción y ambivalencia⁷.

Hay dos claves en principio: el cine y el teatro. De un lado, los mitos griegos, y el teatro como su vehículo material; por otro, el cine como medio definitivo de la sociedad industrial de masas y su cultura. Pero Breccia agrega la historieta desde el desafío narrativo, en un *cómo contar* resolviendo gráficamente aquello que provenía de un cuento gótico decimonónico pero cuya trama bien puede ubicarse en aquellos orígenes griegos: los del crimen, la culpa y el castigo en forma de aparición inesperada, enviada por una autoridad superior e implacable.

Dicha resolución se vuelve, en manos del dibujante, en un proceso de ascesis, donde debe despojarse de todo –incluyendo sus vicios aprehendidos en casi 40 años de oficio– y donde para desafiar a sus lectores a desaprender las formas de lecturas adquiridas, debe comenzar por desaprender él mismo desde la reconstrucción fundamental, desde los basamentos narrativos.

El factor a tener en cuenta, lógica matriz de la historieta, es el de la redundancia –o *sobre-redundancia*, como lo llama Steimberg (2013a, p. 149)–, aquí explicitado por esa ralentización del recurso cinematográfico –lo cual constituye finalmente su negación– y la revelación de lo que es: la puesta en página, con la elección de las imágenes, de su encadenamiento y su sutura, su ritmo y cadencia, como una elección política e ideológica tanto por parte del autor como del lector. Y no por una cuestión de *contenido*, sino en la misma experiencia de construcción narrativa, en el otorgamiento de sentido a esos paneles que se despliegan por la página, sin salir nunca de ella. Thierry Groensteen lo ha definido como *el arte de la economización de la redundancia* (2007, p. 117).

La historia gemela a “El corazón delator” fue “La gallina degollada”, basada en el relato de Horacio Quiroga, en colaboración con Trillo. Si bien esta última fue realizada en 1975, fue recién publicada en 1978 en *Breccia Negro*. El procedimiento formal fue, una vez más, motivo de conflictos editoriales ya que el dibujante había elegido un recurso que era clave para la “resolución gráfica” de la historia: el blanco y negro debía quebrarse con solo un color, el rojo⁸.

Lo único que alcanzan a decir los hijos idiotas, víctimas de sucesivas meningitis infantiles, es “rojo”. En el cuento hay apenas una sola línea reservada para ese parlamento, donde se multiplica la invocación del color: “rojo...rojo...rojo...”. En la versión de Breccia/Trillo, la línea es repetida en consonancia con las diferentes apariciones del color rojo: el de la sangre y el que habita en las pupilas de los idiotas como deseo absoluto.

De esta manera, la veta iterativa comprobaba con Poe, se potencia con la multiplicación de la idiotez de los personajes como existencia repetitiva, una rutina patética que solo encuentra su quiebre con la aparición del color (Ver Figura 4). Steimberg también reflexionaba en torno a esta cualidad de la historieta de Breccia:

La versión de “La gallina degollada” va más allá: el rojo que obsesiona a los idiotas del cuento –y que los hará fascinarse ante el color de la sangre de la gallina sacrificada, y luego ante el rojo de la que ellos mismos vierten en su



Figura 4. A. Breccia y C. Trillo, “La gallina degollada” (Breccia Negro, 1978), Ediciones Record.

crimen— recorre las sucesivas secuencias como una segunda melodía (único elemento de color en la producción en blanco y negro) que profundiza el continuo de la obsesión y de su verdad psicológica, y ahora estética: esa verdad que alienta muchas veces en forma oculta en los cuentos de Quiroga, reprimida por sus ideas explícitas, y que aquí estalla convocada por el dibujo de un historietista irrespetuoso [...] (2013a, p. 153).

Así, queda para los monstruos el inicio y el cierre del melodrama, y los lectores se ven confrontados con el horror que deben reconstruir desde ese rojo que adquiere un significado preciso en ese contexto —los colores en sí mismos no tienen sentido alguno, sino que son culturalmente traducidos para obtenerlo—; significado que sugiere brutalmente pero que no termina de cerrarse, como una herida que sangra, que no puede dejar de hacerlo incluso después que ha concluido la lectura, como quien cierra los ojos pero sigue viendo destellos detrás de los párpados.

“El corazón delator” y “La gallina degollada” conjugaban desde dos perspectivas literarias inscriptas en el género gótico —el anglo-norteamericano y el sudamericano— las posibi-

lidades de experimentación desde el lenguaje historietístico hacia las formas del relato nacidas –como la historieta– dentro de la cultura de masas, en su necesidad de inventar nuevas maneras de llegar a un público y de sostener un oficio en base a esas posibilidad de relato impactante y regular.

Debe entenderse que en ese despliegue de técnica repetitiva que hace a la historieta en sí cada vez, y al mismo tiempo la constituye como una continuidad lingüística y semántica específica, pueden encontrarse una manera de asentar posiciones singulares desde dentro de la maquinaria de la cultura de masas, desde un *aquí y ahora* que transcriba las angustias del presente dejando huellas mnemónicas en esa gran red tejida por las memorias colectivas, y donde obras como estas pueden servir de nodos dentro de esa red que contengan, resguarden, y condensen significados lo suficientemente importantes y radicales como para proponerse vía alternativa a la otra redundancia infinita, la de la mercancía.

Notas

1. Ponencia presentada en Congreso Latinoamericano de Comunicación - Preguntas, abordajes y desafíos contemporáneos del campo comunicacional 30 años de recorridos en Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Sociales, Universidad de Buenos Aires, 18 al 21 de agosto de 2015.

2. El volumen recogía cronológicamente las siguientes historietas: “El tranvía”, de *Sherlock Time*; “La torre de Babel”, de *Mort Cinder*; *Richard Long*; “El duelo”, “El Bagre”, “Ojo por ojo” y “Ojos dorados”, de *Un tal Daneri*; y las historias unitarias “Miedo”, “El corazón delator”, “La gallina degollada”, “La pata de mono” y “Donde bajan y suben las mareas”. Una segunda versión llamada *Breccia Negro versión 2.0* fue publicada por Doedytores en 2006, recopilando una nueva serie de historias, la mayor parte producidas después de 1978.

3. Si seguimos a Scolari, podemos entender también la excepcionalidad brecciana con respecto a la norma impuesta en esa misma década: “La consolidación a partir de los años ‘70 de los mecanismos comerciales entre las editoriales Record y Columba y sus pares europeas [...] ejercieron una fuerte influencia sobre la historieta argentina. Las consecuencias de esta dependencia fueron evidentes: la sobreproducción industrial de historietas, el achatamiento del nivel creativo y la construcción, en el mejor de los casos, de un cómic *oesterheldiano* más o menos fiel a la escuela del gran maestro. Lo que en los años ‘50 había representado una revolución narrativa, a partir de los ‘70 se convirtió en regla. [...] Estos desniveles aparecen especialmente en las obras de historietistas que trabajan para diversos circuitos (*popular o de autor*) que [...] no siempre coinciden de país en país”. (1999, p. 269)

4. El término *homogeneidad del estilo* pertenece a Groensteen, a quien cito: “Esta diversidad de la escritura gráfica se encuentra dentro de las historietas, pero a ella se agrega una propiedad por la que la historia en imágenes se opone una vez más a la historia literaria: el grado de precisión de la imagen permanece más o menos igual, sea cual fuere el motivo representado (sitio, objeto, personaje). Si la imagen es descriptiva, lo es igualmente para todos los motivos convocadas por la historia, otorgándoles a cada uno el mismo cuidado [...] la regla que prevalece es la de la homogeneidad de estilo de la imagen. La historia en imágenes es, por lo tanto, mucho menos discriminadora que el texto literario” (Groensteen, 2007, p. 123).

5. Andrei Molotiu propone un concepto interesante que sirve para pensar el ejemplo de *El corazón delator*, la *iconoestasis*: “[...] la percepción del diseño de una página de historieta como una composición unificada; percepción que no nos mueve tanto para rastrear la historieta de panel a panel en la dirección aceptada de la lectura, sino para incorporarlo de un solo vistazo, de la misma forma en que incorporamos una pintura abstracta”. (2012, p. 91)
6. [...] una de las mejores cosas mías es *El corazón delator*, por cómo lo conté. Sigue siendo *El corazón delator* de Poe, pero yo lo conté de una manera muy especial, que a mí me gusta. No sé si es buena o mala [...] si lo mirás, es una tragedia griega. Entonces me acuerdo de las tragedias griegas, que son telón negro, las túnicas y poco más [...] Entonces decido eliminar todo lo que no sea personaje. O sea: la víctima, el victimario y la policía, que son tres tipos iguales, a los que les saco hasta los ojos. La Ley es una cosa casi sin cara. La Ley no tiene cara. (Sasturain, 2013, p. 250)
7. “[...] los géneros forman la memoria abierta de un número indefinido e ilimitado de artefactos que dialogan entre sí y que se conectan a través de pasajes intertextuales. Más que recordar enunciados concretos de la historia cultural, rescatan los modos de enunciación que forman la propia tradición cultural [...] la memoria constituye la condición misma de la comunicación. Como tal, surge de las estructuras conectivas que son formadas por los géneros” (Michael y Schäffauer, 2003, p. 5).
8. Existen algunas versiones que han sido publicadas íntegramente en blanco y negro, anulando todo el sentido del planteo de Breccia, lo cual habla de los límites y dificultades que encuentran las aproximaciones más experimentales en éste medio.

Bibliografía

- Breccia, A. (1978). *Breccia Negro*. Buenos Aires: Editorial Record.
- Breccia, A. (2011). *Edgard A. Poe. El Gato Negro y otras historias*. Buenos Aires: Doedytores.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Mississippi: University Press of Mississippi. Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen.
- Michael, J. y Schäffauer, M. K. (2003). “Géneros entre medios y memoria. Pasajes cronotópicos”, *Figuraciones*, N° 1-2. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Piglia, R. et. al. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Scolari, C. A. (1999). *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue.
- Sasturain, J. (2013). *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Colihue.
- Steimberg, O. (2013a). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Steimberg, O. (2013b). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Turnes, P. (2015). “La milonga del destino. Héroes y anti-héroes en *Un tal Daneri*, de Alberto Breccia y Carlos Trillo”, *Acta Iassyensia Comparationis*, 15, enero de 2015, Universidad Alexandru Ioan Cuza, Facultad de Letras, Dpto. de Literatura Comparada, Iasi, Rumania, pp. 189-197.

Abstract: In 1978 the volume *Breccia Negro* was published, which meant the presentation to an Argentine public of an Alberto Breccia consecrated as an author, awarded in Europe but relatively unknown in Argentina. In this way, it would be a re-presentation in its double sense: the renewal of the presence of the artist, who has a long career in the country; and the representation of his artistic and authorial person, in a moment where the possibility of thinking of such a figure was not only possible but it was also required by a progressively more refined, specialized, critical and demanding public. On the other hand, the same author chose to reconstruct his past as a worker in an industry from that personal and authorial perspective, making cuts and filtering what could contribute to the operation, separating it from that other that had no place in that corpus. *Breccia Negro*, in addition, can be read as the union of two factors that until that moment, although somehow always were present, now began to transform into deliberate action: the graphic-narrative experimentation and the political content of the comic strips.

Key words: Alberto Breccia - Dictatorship - Authorship - Cartoon.

Resumo: Em 1978, o volume *Breccia Negro* foi publicado, o que significou a apresentação a um público argentino de um Alberto Breccia consagrado como autor, premiado na Europa, mas relativamente desconhecido na Argentina. Desta forma, seria uma re-apresentação em seu duplo sentido: a renovação da presença do artista, que tem uma longa carreira no país; e a representação de sua pessoa artística e autoritária, em um momento em que a possibilidade de pensar em tal figura não só era possível, mas também era exigido por um público progressivamente mais refinado, especializado, crítico e exigente. Por outro lado, o mesmo autor optou por reconstruir seu passado como trabalhador em uma indústria a partir dessa perspectiva pessoal e autoral, fazendo cortes e filtragem o que poderia contribuir para a operação, separando-a da outra que não tinha lugar nesse corpus. *Breccia Negro*, além disso, pode ser lida como a união de dois fatores que até esse momento, embora de alguma forma sempre estiveram presentes, agora começaram a se transformar em ação deliberada: a experimentação gráfico-narrativa e o conteúdo político das tiras de quadrinhos.

Palavras chave: Alberto Breccia - Ditadura - Autoria - Desenhos animados.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea¹

Laura Vazquez * y Pablo Turnes **

Resumen: A partir de las historietas *Intrusos*, de Dante Ginevra y Diego Agrimbau; y de *Menna-Lanzilotto* de Matías Trillo, el artículo se propone rastrear formas de re-construir los sentidos de la memoria desde un lenguaje como la historieta desde un contexto histórico presente. El decurso histórico se ve compuesto por fragmentos que construyen tanto un modo de lectura —el historietístico— como una perspectiva de la construcción de la memoria en relación con el pasado inmediato. En esa reconstrucción, desde la evidencia de los escombros, hay un acto político: el de la lectura/memoria como constante redefinición de aquello que, en principio, parecería como separado y disperso, pero que al ser re-ensamblado propone una lectura diferente, compartida, cómplice.

Palabras clave: Memoria - Reconstrucción - Fragmentos - Historieta.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 197-198]

(*) Doctorado y Postdoctorado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Es investigadora Adjunta del CONICET. En la Carrera de Comunicación de la UBA ha dictado varios seminarios optativos dedicados a la historia y estudio de las artes secuenciales y coordina junto al profesor Oscar Steimberg dirige el Área de Narrativas Dibujadas. Se desempeña como Profesora Asociada en la cátedra Historia de los Medios de Comunicación Nacional y Latinoamericana, en la UNM. Asimismo, es profesora de postgrado en la carrera de Crítica y difusión de las Artes, UNA en donde dicta el Seminario de tesis y el taller de Formatos Mediáticos. Forma parte del Cuerpo Académico del Doctorado en Diseño. Dirige la Línea de Investigación Artes Dibujadas .

(**) Profesor en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata; Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín; Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires/CONICET. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Historia de los Medios de Comunicación Argentina y Latinoamericana, dirigida por Laura Vazquez, para la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Moreno.

En su obra *Después del fin del Arte*, Arthur Danto afirmaba: “(...) debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviéramos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender” (Danto, 2009, p. 26). El interrogante había dejado de ser *qué* era o no era arte y ha pasado a ser *por qué* algo es o no es arte. En ese juego nuevamente abierto se ponían a prueba las técnicas, los lenguajes, las posibilidades artísticas de la producción creativa.

La historieta, cuya lógica funciona bajo otros términos y otra tradición que la del arte, parece estar haciéndose la misma pregunta en esta primera década del siglo XXI. Un buen ejemplo fue la historieta de una sola página titulada *Intrusos*, del dibujante Dante Ginevra y el guionista Diego Agrimbau (Ver Figura 1). Dicha historieta fue publicada en la revista *FIERRO* Nro. 36, en octubre de 2009, y suscitó un debate que partió de la pregunta “¿es esto una historieta?” Quisiéramos reformular la pregunta: ¿Por qué considerar esa página una historieta?²

Un signo interesante: la historieta se plantea las mismas preguntas que otros lenguajes y medios se han venido planteado en diferentes momentos, y el deseo de una respuesta transporta a los lenguajes más allá de sus propias fronteras, expandiéndose sobre territorio desconocido. No indagaremos en las posibles definiciones para la historieta, todas ellas son en algún punto fallidas, insuficientes. Son, en todo caso, recortes de corpus culturales aplicados a la historieta. Tomemos, en cambio, la definición del propio guionista respecto a su obra: “*Intrusos* es una historieta porque lo parece”. (Vazquez, 2012)

La historieta de Ginevra/Agrimbau comienza –como suelen hacerlo las obras– con la pregunta ¿cómo contar lo que se quiere contar? Y elige una constricción formal como respuesta: la página única donde contar una secuencia de un solo plano. Es decir, no puede haber secuenciación en el sentido clásico, con los pasajes panel-a-panel, la fragmentación del plano, la elipsis, etc. Esta síntesis radical lejos de promover una solución al esquema lo que hace es potenciar todas aquellas diferencias sublimadas tradicionalmente en el género y la secuenciación. Dibujo y palabras son incrustados sobre el cuadro pero al mismo tiempo mantienen su distancia. Los cartuchos de texto son una serie de epigramas que parecen deslizarse sobre el crepúsculo de las ruinas de un edificio demolido, y simultáneamente parecen abrirse como ventanas al vacío, señalando el artificio. La superficie *es* la cosa, y entre las grietas el texto afirma su dominio.

Thierry Groensteen nos habla de la *solidaridad icónica*, la capacidad que las imágenes tienen, desde la puesta en página, de potenciar su inquietante autonomía para reencauzarla en una concatenación de sentidos, constituyéndose como narrativa (Groensteen, 2007, p. 18). Por lo tanto, si se tiene en cuenta que la historieta puede prescindir del texto sin dejar de por eso ser historieta, es la dimensión gráfica la que define todo en su lenguaje. El texto no deja de ser grafía pero, reconoce Groensteen, tampoco un ancla para la mirada: no deja de tener su propio espesor. Deseamos las imágenes congeladas, arrancadas al tiempo en su *estética del silencio* (Vazquez, 2012, p. 68), pero buscamos el sentido en las palabras.

Intrusos comprime de tal forma estas unidades irreductibles que hace dibujar a la palabra su camino sobre el dibujo, interviene sobre ese plano gráfico que *ya es* algo en sí mismo. El texto nos obliga a seguir su espiral descendente, sin poder evitarnos la tentación de desviar la mirada hacia los trazos, los colores, las sombras... ¿Es eso sangre? ¿Son esas las huellas, esos los agujeros las balas? ¿Qué ha pasado/está pasando acá? El texto sigue su camino,

imperturbable, para finalmente dibujarnos su pregunta: literalmente un signo de interrogación. Somos devueltos a ese intermedio, al placer del oxímoron.

Creemos que es desde esa figura retórica que conviene pensar a la historieta como lenguaje específico desde una historieta particular –sobre todo si ésta extrema las tensiones que constituyen el lenguaje–. El tiempo narrado corresponde a los fantasmas del pasado que han inscrito su experiencia sobre el presente de los muros derribados. En el cadáver vacío del edificio –el presente del dibujo–, está sepultado el secreto de un crimen. Y aunque sea invisible para los transeúntes, no lo es para el lector a quien se le ofrece una manera de re-leer ese presente desde las huellas exhibidas.

Lo que los autores han hecho es revelar(nos) nuestra propia capacidad para leer historietas, un proceso de desarrollo colectivo, histórico y social. Enfrentados al plano único y fijo, reconstruimos la secuenciación, ordenamos la lectura de derecha a izquierda, recomponemos los espacios entre viñetas utilizando las distancias entre los cuadros de texto y las divisiones estructurales expuestas. Reordenamos lo que en apariencia está desordenado desde una manera de leer asimilada y estandarizada.

Los autores se adelantan a la jugada y entonces, sirviéndose de nuestra fe en el contrato de lectura, somos traicionados y todo vuelve a empezar. Debemos volver sobre nuestro camino para verificar esa *solidaridad icónica* trasladada a la relación imagen/texto, pero también hacia dentro de la composición del plano. Antes que la arquitectura de un edificio se trata de la arquitectura de la página como puesta-en-página. Desestructurada y desnuda a la vez, está la potencia de su lectura y de sus lectores.

La operación se vuelve doblemente política: es la suma de la elección de una manera de contar más la elección de lo contado. La clave está en un nombre: Garmendia. Es la única palabra que comparten las dos dimensiones del *texto textual* y del *texto diegético*. Y ese hilo sutura el sentido pero no lo obtura, lo deja abierto. El edificio revela materialmente la herida sobre la memoria, que aún sangra. Los agujeros de bala y la sangre transforman en fantasmas aquello que está ahora descolorido, sombra de lo que supo estar vivo. Si bien el asesinato de la memoria de una ciudad es metafórico, un punto de fuga se dirige hacia nosotros, testigos silenciosos como los transeúntes de la historieta, que ven perpetrado el crimen cotidiano, acallado y vergonzante.

Cuando yo veía todas esas casas derrumbadas –comenta Agrimbau– no podía evitar pensar que esos restos como las marcas de los muebles o los azulejos rotos que quedan en las demoliciones, eran los restos impresos de una historia pasada. Algo pasó ahí, en ese pasado de la pared. (Vazquez, 2012, p. 72)

La identificación entre ese proceso de destrucción del pasado edilicio y el de la página invierte las imágenes instaladas desde la cotidianidad, quebrando la naturalización de la destrucción de un pasado colectivo. Los mismos autores inscriben sus nombres en un cartel pegado contra la estructura temporal de la obra en construcción. Eventualmente, ellos también serán demolidos, como el cartel con el responsable del crimen. Sin embargo, los roles en la historia no serán los mismos.

Esto nos devuelve a la pregunta: ¿por qué es una historieta? Hemos visto que cumple con la lógica de la puesta en página, la distribución de los textos sobre el dibujo, el manejo de la

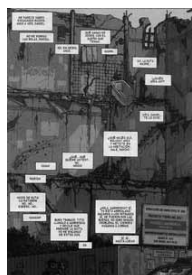


Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

Figura 1. Dante Ginevra y Diego Agrimbau, *Intrusos*, *Fierro* nº36, Editorial La Página S.A., octubre de 2009. **Figuras 2 y 3.** Matías Trillo. *Menna-Lanzillotto*, *Fierro* nº55, Editorial La Página S.A, mayo de 2011.

disyunción temporal, los recursos retóricos como la metáfora, el texto diegético, la ironía, etc.; incluso propende a la vectorización clásica –occidental– de la lectura. Llevando un poco más allá la frase de Agrimbau: *Intrusos* es una historieta porque *nos* lo parece, y por lo tanto así lo leemos.

Es reafirmación en acto de una memoria subjetiva e históricamente construida, tanto para la forma de lectura –la historieta– como para lo que se lee –el crimen de la destrucción de esa memoria–. He aquí lo político: un lenguaje que se muestra a sí mismo como artificio para contar la destrucción de múltiples relatos sociales y, por lo tanto, trasladar la idea disruptiva que propone que *todo* relato es, en algún punto, un artificio. Necesario o no, deseable o no, dependerá de la posición que cada lector tome. Ya no hay inocencia posible. Tomemos un segundo ejemplo teniendo en cuenta esta última afirmación. Las dos páginas de Matías Trillo (Ver Figuras 2 y 3) son en principio diferentes en objetivo y aproximación gráfico-narrativa. Forman parte del proyecto *Historietas por la Identidad*, herramienta que las Abuelas de Plaza de Mayo utilizan para su campaña en la búsqueda de aquellos infantes nacidos en cautiverio y posteriormente apropiados por familias que negaron su pasado familiar original³. He aquí una operación interesante que conjuga la necesidad de reconstruir, como en *Intrusos*, el pasado cancelado por el crimen aún presente. Pero, una vez más ¿cómo hacerlo? Y más específicamente, ¿cómo hacerlo en historieta?

Andreas Huyssen planteó la polémica irresoluble entre el *paradigma representativo* y el *antirepresentativo* cuando se trata de abordar el Holocausto –a su vez, paradigma del exterminio sistematizado en su posibilidad real e histórica–. Mientras el primero busca una representación fiel desde la reconstrucción exhaustiva o alegórica, el segundo niega toda posible re-presentación de los hechos bajo el riesgo de banalizar la tragedia. Huyssen vio en *Maus*, de Art Spiegelman, justamente una salida a esa partida en tablas:

(...) 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. (Huysen, 2000, pp. 73-74)

La estrategia de Trillo consiste en plantear la historieta como un cuento contado a un niño. Ese niño que ya no lo es, obviamente, pero que quedó congelado en su infancia prenatal para el recuerdo de la familia perdida, como los rostros de sus padres en las fotos carnet. De hecho, la figura invisible que interroga se inserta en el centro de la línea donde aparecen las víctimas, sin siquiera tener la sospecha de un rostro.

El rostro dado por la maquinaria estatal –la foto del documento que comprueba que existimos– es, a su vez, prueba de la existencia de un cuerpo desaparecido por esa misma maquinaria cuyo crimen es doble y simultáneo: contra el cuerpo singular y contra el cuerpo social. Las fotografías ingresan a la página de manera disruptiva pero son asimiladas por la lógica de la dimensión gráfica de la historieta. Incluso son retocadas, y se entiende: el tiempo también transforma/deforma los rostros a medida que se alejan de nosotros. O mejor dicho, sólo pueden estar presentes pagando el precio de su transformación en el traslado. En esa primera página, pareciera ser la muerte la que gana la partida. El general, ese avatar del exterminio, ocupa la mitad de la página. El rojo capta rápidamente nuestra atención, nos pone en alerta. El cuadro es de una densidad importante, sus referencias múltiples se disparan por todo el plano: desde las calaveras disparadas por el caño del tanque a cuerda –donde puede leerse *Proceso de Reorganización Nacional 1976*–, manejado por su comandante vampírico que lleva las medallas de los Estados Unidos, la fusión de los colores vaticanos y españoles; y los colores patrios. Detrás de él, la figura que sale del plano luego de haber dado cuerda al tanque, la mano invisibilizada del Mercado que no puede ocultar la sangre en sus zapatos. Como epílogo de fondo, el avión –también a cuerda– del exilio. La segunda página redobla la apuesta para volcarla a favor de la memoria, de la vida, de los cuerpos. Entre esa primera mitad, con el diablo y sus verdugos –los engranajes de la maquinaria exterminadora como fondo indican que no hay vacío, sino un sentido específico y deliberado del crimen–; con el *asesinados* remarcado en rojo, con las manchas salpicando la página y la melancólicas figuras cayendo a su tumba rioplatense; entre toda esa síntesis del horror planificado la página se desgarrar y señala al que sigue en lo oscuro esperando ser liberado. Hay ahí un sobreviviente soterrado esperando florecer. Y entonces somos devueltos a un presente que se desea futuro, que ya ha florecido –porque está floreciendo–, donde tenemos los rostros que prueban la continuidad de las vidas canceladas.

El efecto de distanciamiento por la vía infantil responde a la pregunta acerca de “cómo otorgar al pasado una forma visual que se corra de la mera evocación de los hechos” (Vazquez, 2012, p. 118). La voz de un narrador explica formal y cálidamente lo sucedido haciendo efectivo el objetivo de la historieta. El dibujo, sobre el que las palabras parecen deshacerse por momentos –al que esas mismas palabras deben ganarle lugar– sintetiza esa memoria y la proyecta, potenciando sus efectos políticos.

Se trata de una reconstrucción donde las brechas entre paneles no son vacíos a llenar con otras imágenes –ya que el crimen del Estado ha consistido en negarnos esas imágenes posibles– sino que, en términos de Groensteen, nos encontramos con una *articulación semántica* que resignifica ese vacío dándole un trasfondo particular, históricamente situa-

do, devolviéndoles a los desaparecidos un nombre y un devenir: los Menna-Lanzillotto (Groensteen, 2007, p. 114).

Al comprender cómo funcionan los casos elegidos, y sumándolos, podemos entenderlos en la perspectiva de la paradoja de Walter Benjamin: mientras que *Intrusos* es la mirada del ángel que mira un pasado que no es más que una acumulación de ruinas donde las voces de víctimas y victimarios se confunden, *Menna-Lanzillotto* es el soplo que desde el Edén empuja a la historia hacia lo desconocido del camino, sin poder ignorar la tragedia que ha marcado su trayecto. Pasado y presente se intersectan como lo hacen las palabras y las imágenes, sin poder cancelarse, disparando los sentidos que las originaron.

El gran meta-guión es la historia de un país, y por lo tanto, leer historietas también es leer como un país se ha leído a sí mismo en el tiempo. El crimen, después de todo, es el mismo ¿o acaso sería posible producir silenciosos transeúntes sin el trabajo previo de los verdugos y sus maquinarias? ¿Sería posible derribar el cuerpo urbano, la memoria de las vidas que lo habitaron, sin haber antes destruido los lazos que sostenían el cuerpo de un país? El péndulo parece estar posándose para el mismo lado, aunque los mecanismos que lo hagan funcionar sean diversos –y es bueno que lo sean–.

Una última reflexión: Lucas Berone ha propuesto pensar a la historieta retomando el relato de Benjamin acerca del empobrecimiento de la experiencia derivada del desastre –la guerra, el exterminio, los estigmas del Siglo XX–. Es decir, ahí donde la fragmentación impedía a los sujetos reconstruir un relato que pudiera ser transmisible, la historieta ha hecho de los fragmentos pauperizados su lógica (Berone, 2010). Es por eso que es posible pensar este lenguaje propio del siglo XX –junto al cine– como una manera de recuperar la posibilidad de relatarnos la tragedia desde la industria cultural, lo cual potencia las posibilidades de llegada –y los riesgos de su banalización– pero que no siempre puede ser reducida a simple mercancía.

El entretenimiento implica el *entre-tenernos*, el sostenernos mutuamente para hacernos más fuertes (Muñoz y Nine, 2009). Ese entretenimiento ha sido, es cierto, a menudo esquemático y banal. Pero si tenemos en cuenta que es el legado de las esquivas del pasado, la historieta es siempre un ejercicio en construcción⁴. Ha sido necesaria la reproductibilidad infinita para hacernos conscientes de sus posibilidades. Parafraseando a Italo Calvino, la memoria es redundante: repite los signos para que la historieta empiece a existir⁵.

Notas

1. Una versión de este artículo fue presentado en el panel “Políticas de un lenguaje”, dentro de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación, Santiago de Chile, 21 al 23 de agosto de 2013.
2. El debate tuvo lugar en el blog de Hernán Carreas, entre septiembre y octubre de 2009. Enlace directo al artículo en: <http://hernancarreras.blogspot.com.ar/2009/09/es-o-no-es-historieta.html>
3. Pueden consultarse las obras realizadas hasta el momento en el sitio oficial: <http://hisxi.blogspot.com.ar/>

4. Es importante remarcar el hecho que ambas historietas fueron publicadas en la misma revista, que al momento de escritura de este artículo es la única publicación de su tipo que puede considerarse masiva a nivel nacional —exceptuando las ediciones de cómic norteamericano que también son vendidas en los kioscos—. Esto supone, a su vez, la necesidad de revisar los últimos diez años en la historieta y cómo el campo, los autores y los medios han sabido reformular las crisis que supuso la década de 1990 con el final de los dos paradigmas editoriales que sostenían la mayor parte del mercado de historietas: la primera revista *FIERRO* (1984-1992) y la Editorial Columba —fundada en 1928 y quebrada definitivamente, luego de una prolongada decadencia, en 2001—. Como en otros momentos, las crisis del medio han sabido otorgar oportunidades a autores como Agrimbau y Ginevra para reformular las formas narrativas, luego de su paso por el circuito independiente de fanzines y las experiencias de un hacer post-industrial.

5. La cita original dice: “La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir”. Tomado de Italo Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, Buenos Aires, Crisálida Crasis Ediciones, 2008, p. 36. Traducción de Alejandro Benedetti.

Bibliografía

- Agrimbau, D. y Varela, L. (2009). Intrusos, en *Revista FIERRO* Nro. 36, Octubre de 2009, p. 12, Editorial La Página S.A, Buenos Aires.
- Berone, L. (2010). “H.G. Oesterheld, narrador de la última experiencia”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 87-98.
- Danto, A. C. (2009. 1ed. en inglés de 1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducción de Elena Neerman. Buenos Aires: Paidós.
- Groensteen, T. (2007. 1ed. en francés de 1999). *The system of comics*. Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Huysen, A. (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.
- Muñoz, J. (2009). 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://asoc-dibujantes-arg.wixsite.com/copia-de-a-d-a/sacapuntas>
- Trillo, M. (2011). Menna-Lanzillotta, en *Revista FIERRO* Nro. 55, Mayo de 2011, p. 34. Buenos Aires: Editorial La Página S.A.
- Vazquez, L. (2012). “Esto no es una historieta” y “Viñetas y nunca más” en *Fuera de Cuadro. Ideas sobre historieta*, Agua Negra, Buenos Aires, pp. 71-75 y pp. 117-119 respectivamente.

Abstract: With *Intruders* by Dante Ginevra and Diego Agrimbau; and *Menna-Lanzillotto* by Matías Trillo, this article proposes ways of re-tracing the way to build memory from the comics language within the current historical context. The historic course is composed of

fragments that build both a way of reading –comics– as an insight into the construction of memory in relation to the immediate past. In this reconstruction, made up from the evidence present in history's debris, there is a political act: the reading / memory as a constant redefinition of what, in principle, appear as separate and disperse, but when re-assembled, it proposes a different, shared, complicit reading.

Key words: Memory - Reconstruction - Fragments - Comics.

Resumo: Da banda desenhada *Intrusos*, de Dante Ginevra e Diego Agrimbau; e de *Menna-Lanzillotto* por Matías Trillo, o artigo pretende traçar formas de reconstruir os sentidos da memória a partir de uma linguagem, como quadrinhos de um contexto histórico presente. O curso histórico é composto de fragmentos que constroem um modo de leitura - o histórico - como uma perspectiva da construção da memória em relação ao passado imediato. Nesta reconstrução, a partir da evidência dos escombros, há um ato político: o da leitura / memória como uma redefinição constante do que, em princípio, apareceria como separado e disperso, mas quando remontado propõe uma leitura diferente, compartilhado, cúmplice.

Palavras chave: Memória - Reconstrução - Fragmentos - Historieta.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

La imagen intolerable¹: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes

Aníbal Villordo *

Resumen: El artículo aborda la temática de la intensidad estética y de la violencia en el cómic de superhéroes. Se analiza como la injusticia encuentra en la utilización de la violencia un medio para la resolución de los conflictos. En este contexto, el espectador asiste a una narrativa cargada de una intensidad estética monstruosa. La violencia gráfica que se posiciona como efectiva para apropiarse del símbolo (el castigo de los malos) constituye una pura ficción; que el lector comprende que no tiene consecuencias en el mundo real.

Palabras clave: violencia - comics - superhéroes.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 210-211]

(¹) Licenciado en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (FSOC-UBA). Maestrando en Comunicación y Cultura, cohorte VII 2012-2013 (FSOC-UBA). Integrante del Panel de Expertos de la Revista de investigación "Silogismos" CIDE ISSN: 1909-955XE ISSN: 2422-0736. Integrante del grupo de investigación Narrativas Dibujadas, Historieta, Humor Gráfico y Animación de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA). Docente CBC, Universidad de Buenos Aires.

Introducción

Y dijo Dios: no te harás imagen...
El resultado: el mundo se llenó de imágenes.

Fue Moisés, según cuentan los escritos bíblicos², quien recibió la enfática prohibición de parte de Dios de hacerse imagen cualquiera, tanto de lo que hay en los cielos, en la tierra o debajo de la tierra.

Si bien el énfasis de la prohibición no estaba puesto en la hechura de la imagen en sí, sino en la prohibición de adorarla, no obstante el mandamiento deja bastante implícito desde el principio el inmenso poder que las imágenes tienen en la mente de los hombres.

Tal es la fascinación que desde tiempos inmemoriales el hombre siente por intentar describir, aprehender o representar con trazos, sombras, colores o líneas el universo que le rodea (Gombrich, 2003) aún a riesgo de despertar la ira divina.

A ciencia cierta, no sabemos si algo de aquella prohibición originaria funcionó, pero las primeras representaciones tímidamente esbozadas comprenden trazos de figuras de animales, que derivaron luego en los de la figura humana, amalgamadas posteriormente en imágenes de seres combinados animal y humano que representaban la encarnación de las fuerzas de la naturaleza, que comenzaron a ser temidas y adoradas por considerar que estábamos a merced de dichas fuerzas arbitrarias a las que la humanidad debía calmar, mas que someter. Y en un momento, los trazos de la figura humana comenzaron a perfeccionarse, a idealizarse, a buscar la robustez y la belleza atribuible a aquellos que estaban por encima del estándar de los simples mortales: es el momento del nacimiento de los héroes, que desafiaron la ira de los dioses intentando devolver a manos de los hombres un destino que les era esquivo cumpliendo, quizás sin saberlo, la sentencia de la serpiente en el Paraíso bíblico cuando dijo a quienes habían perdido su inocencia: “seréis como dioses...”³ Desde ese momento, la imagen de la serpiente paso a ser el ícono dual del mal y la sabiduría, en infinidad de culturas.

Este el germen desde el cual se desplegó el lenguaje mítico.

El mito es, según Barthes, un habla, un habla elegida por la historia y como tal, una forma de habla que puede ser, no solo oral, sino también visual. (Barthes, 2008)

El mito habla de héroes y dioses y su relación con cuestiones éticas como el bien y el mal, la verdad, la justicia y la venganza, y en términos filosóficos, sobre la progresiva normalización de la injusticia (Zizek, 2009).

Con el arribo de la modernidad el mito y la religión intentaron ser desplazadas por una racionalidad técnica cuya operación discursiva es presentar los argumentos científicos como razonables e irrefutables, dotando de una carga valorativa negativa a todos los procedimientos que quedaban por fuera, intentando instalar una dualidad irreconciliable entre hechos comprobables y ficciones.

Sin embargo, esta pretensión totalizadora derivó en un resurgimiento y proliferación de relatos míticos que surgieron por muy diferentes lugares, ocupando diversos espacios:

...pero como una poderosa hidra⁵, la cabeza que la racionalidad científica pensó cortar al dar el golpe mortal a la irracional religión, derivó en una múltiple proliferación de cabezas que surgieron por lugares inesperados, manteniendo viva esta resistencia del mito ante la pretensión científica. (Villordo, 2015)

Mi hipótesis es precisamente, que el cómic de superhéroes aparece como una de estas posibles reformulaciones del lenguaje mítico y religioso que interpreta la profunda transformación de sentimiento que han experimentado las sociedades de la modernidad tardía, una reconfiguración que es peculiarmente efectiva pues se despliega desde el punto de vista de la imagen, con una intensidad estética muy particular, fascinante a la vez que monstruosa en lo que refiere a la potencia visual de sus imágenes violentas.

Por tanto, lo que intentaré en este artículo, será reflexionar sobre esta “intensidad estética” del cómic referida principalmente al tópico de la violencia en relación al concepto de imagen intolerable (Ranciere, 2010) y cuales son los mecanismos mediante los cuales esta violencia visual se desplaza desde la dimensión temporal de la visión empírica al ámbito imaginario de la efectiva apropiación del símbolo.

Breve historia

Siendo el tema de los héroes con poderes sobrehumanos una constante en la imaginación popular en todos los tiempos (Eco, 2009) el cómic de superhéroes aparece como un fenómeno que desde sus humildes orígenes a fines de la década del 30 en la Norteamérica pos crack del 29^º se ha desarrollado en tal forma que contribuyó a modelar el pensamiento occidental posibilitando la construcción de nuevos sentidos en cuanto a la concepción y reformulación del héroe.

Al respecto, Steimberg, refiriéndose a la historieta señala que: “la historieta, que en un comienzo no tenía otras aspiraciones que el impacto como entretenimiento popular y masivo, alcanzó un complejo desarrollo estético ulterior” (Steimberg, 2013, p. 45) mientras que otros autores ubican al cómic como un espacio artístico único y sin igual, considerando como una tragedia estética moderna el abandono de su lectura por parte del público adulto (Morris, 2010) ya que la historieta y el cómic de superhéroes y sus personajes, han realizado un arduo camino que los llevó a convertirse de una tira oscura y marginal, en estrellas rutilantes del universo cinematográfico en una posmodernidad de saberes precarios, fragmentarios y dispersos, donde se reinventan tramas complejas de villanos y superhéroes acorde a la profunda transformación en la estructura del sentimiento (Harvey, 2008) que interpretan algunos ha sufrido la cultura de las sociedades capitalistas avanzadas, y donde se traspasa continuamente la otrora delineada y prístina línea que separa el bien del mal.

Estas imágenes o cuadros serían una forma de invocar mediante formas líneas y colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual, esa especie de sueños producido por el hombre para los que están despiertos (Gombrich, 2003).

Es interesante el concepto de este autor cuando señala:

...que a muchos de estos sueños producidos por el hombre para los que están despiertos los expulsamos nosotros del reino del arte, tal vez con razón, porque son casi demasiado eficaces como sustitutivos del sueño, sean fotografías de atractivas muchachas o historietas. (Gombrich, 2003, p. 3)

Y es que precisamente por las limitaciones propias de sus orígenes y su destino manifiesto de simple divertimento popular, que se demoró ese desarrollo estético posterior, ya que aparecían presumiblemente como demasiado eficaces como sustitutivos del sueño, principalmente por el contexto social e histórico de su surgimiento, y por encarnar la idea de recuperación del sueño americano⁶ en el caso de Superman o de la búsqueda de justicia en el caso de Batman, siendo portadores a la vez que depositarios de una serie de evocaciones que priorizaban la apropiación del símbolo por sobre otro tipo de desarrollo artístico mas complejo.

Esta narrativa, fue vehiculizada en un formato con una estética muy particular, clásica en sus comienzos, y que referenciaba los lineamientos tradicionales del bien y del mal, no solo en la narración sino también en la estética: los superhéroes, semejantes a aquellas esculturas griegas que idealizaban en búsqueda de la perfección del ser humano; los villanos, estereotipos de mafiosos urbanos conforme al clima de época o humor social, y seres

grotescos y visualmente desagradables a manera de las antiguas gárgolas demoníacas que guardaban amenazantes la fachada de los templos medievales.

El resurgimiento de las imágenes

“El mundo entero coincide en la adoración al sol...”

Abby Warburg

Habida cuenta de que la sociedad occidental moderna necesita de la recuperación y reconfiguración del relato mítico mediante el cual es posible traslucir un fondo común de pensamientos, creencias y acciones, en definitiva, el imaginario mediante el cual nos apropiamos del símbolo detrás de la imagen, en definitiva “podemos entrever ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el invisible mundo de las ideas” (Gombrich, 2003, p. 6). Este resurgir cíclico de algunas características icónicas similares en la imagen del héroe durante distintas épocas y culturas diferentes de la historia es lo que se denomina la “imagen superviviente” (Didi-Huberman, 2009) es decir imágenes que en distintos tiempos y culturas resurgen y se reconfiguran en forma permanente, como es el caso, por ejemplo, de la serpiente, o la adoración al astro rey a través de la imagen del disco solar.

En el caso particular de los superhéroes de la primera hora bastaría con remontarnos al arte del período de la Grecia clásica para rastrear la similitud entre ambos.

Analizando visualmente la fisonomía que toman las figuras idealizadas del arte clásico y comparándolas con las imágenes de los primeros superhéroes, podemos establecer una línea de continuidad estética que emparejaría en un primer momento el bien con lo bello y el mal con lo feo.

En un primer momento, la imagen del superhéroe moralmente bueno, que no buscaba el realismo alcanzado en desarrollos posteriores, exageraba los rasgos físicos en contraste con el ciudadano del común, bajo los lineamientos de la belleza clásica: mentón cuadrado, pecho inflado, abdomen marcado, rostro amable a la vez de presencia intimidante. (Ver Figura 1)

Es decir existe una imagen concordante entre ética y estética, en los pares belleza-bondad en el caso de los superhéroes clásicos y fealdad-maldad en el caso de los súper villanos, por lo que en trabajos anteriores he definido esta correlación como “imagen lineal aquella que empareja súper héroe y súper villano en su ética con su correspondiente estética e imagen contradictoria aquella en donde una de estas características se ha invertido” (Villordo, 2012).

Este emparejamiento que señalo aquí desde lo estético y filosófico, recibí además un refuerzo institucional, como explicaré más adelante cuando me refiera al papel que desempeñó la censura en el desarrollo del cómic.

Ya que Didi-Huberman señala que:

...las imágenes forman parte de lo que los hombres se inventan para registrar sus temblores de deseo o de temor y sus propias consumaciones, saber mirar



Figura 1. Portada Superman n°6 Set (1940) DC Comics.

una imagen es poder discernir el lugar donde arde, poder discernir el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma. (Didi-Huberman, 2009)

...no podemos analizar el surgimiento de la imagen icónica del superhéroe, por fuera del contexto de la crisis no apaciguada en donde se origina, la fisura sensible por donde resurge la imagen superviviente de la cual es síntoma.

Norteamérica, fines de la década del 30, surge quien es, según el consenso de autores referentes a la temática, uno de los emblemas del superhéroe: Superman⁷.

Como vimos anteriormente, sus características fisonómicas se pueden rastrear hasta la imagen del período de los héroes de la Grecia clásica.

Pero aún podemos ver más: los colores azul y rojo de su traje, remiten a los colores emblemáticos del país adonde arriba como huérfano interestelar, y en donde puede desarrollar su vida como un humano mas, luego de que fuera encontrado siendo un bebe por el matrimonio Kent, humildes granjeros del pueblo de Smalville, en Kansas City.

También el planeta de donde proviene, Kriptón, destruido por un cataclismo ¿científico? evoca la Norteamérica a la que llega, sobrellevando las trágicas consecuencias del crack del 29, una de las mayores crisis financieras y sociales de la historia, y evoca el temor que en aquellos días la sociedad tenía a un desarrollo de la ciencia que se saliera de control.

Si ahondamos mas, veremos ya no una crisis en particular, sino la crisis del hombre en general en una sociedad tecnológica capitalista, donde el ciudadano vulgar necesita de un



Figura 2. Diabolik, www.diabolik.it/album-diabolik.php/foto9

héroe positivo: “en una sociedad de este tipo, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer” (Eco, 2008, p. 226).

Por la misma época y en el mismo país, surge Batman⁸, el encapotado justiciero, quien resuelve tomar en sus manos la justicia que se les escapa a los agentes de la ley, un auxiliar vigilante en las sombras en medio de un contexto social de crisis.

Italia, segunda mitad de la década del 50, la ciudad de Milán experimenta un boom económico, que originó una masiva inmigración del campo a la ciudad.

Las reseñas históricas señalan que, en poco más de una década Italia se había convertido en un país industrializado, una transformación económica tan radical que ya a principios de la década del 60 se hablaba del milagro italiano.

Sin embargo la percepción de los obreros no era de milagro sino de explotación con el agravante que la ciudad se encontraba cercada por el accionar del crimen organizado.

Es muy posible que, la convulsionada mezcla de este ambiente, haya servido de inspiración y modelo para que las hermanas Giussani⁹ dieran forma a la figura del famoso antihéroe de estética sombría, Diabolik¹⁰ (Ver Figura 2) quien a mi entender se plasma en el imaginario colectivo como un vengador en contra del sistema explotador de aquel momento.

Estas historias finalmente trascienden el contexto de lo local para apropiarse de algún tipo de símbolo más amplio del orden de lo universal, y es sabido como al colectivo humano le gusta participar de un sentimiento que se presuma como universal.

Saber mirar estas imágenes (Didi-Huberman, 2009) es entender la necesidad de una iconografía propagandística que potencie la credibilidad en la recuperación del sueño americano (Superman), o en la posibilidad de una supra justicia (Batman), o en la venganza de un ladrón espectacular en contra de un sistema social y financiero explotador y opresivo (Diabolik) en definitiva, en la necesidad de un ser superior o heroico que vela por nuestros intereses, nos defienda y nos vengue del mal, la reconfiguración de una creencia casi religiosa. Y como parte del relato mítico y religioso en todas las culturas es, precisamente no solo la recompensa de los buenos sino también el castigo de los malos, el cual es generalmente inseparable de la idea de algún tipo de juicio, ejecutado violentamente.

Es en este contexto de crisis no apaciguada en el que el superhéroe surge que la violencia deviene como una de las características específicas del cómic: no existe cómic de superhéroes, si no hay violencia en su desarrollo y resolución del conflicto.

Los compartimentos argumentativos clásicos de la primera hora, son: una persona generalmente débil o despreciada por sus pares recibe, generalmente por algún tipo de accidente o manipulación científica, poderes sobrehumanos, oculta su identidad generalmente bajo un traje visualmente llamativo, se dedica a combatir el crimen o los males de la humanidad cualesquiera que estos sean, pero esto solo puede resolverse por medio de la mas pura violencia.

Si el Estado es quien tiene el monopolio legítimo de la violencia (Weber, 1919) el superhéroe es quien tiene el monopolio privado de una violencia superlativa que puede utilizar a su antojo en base a su propio código ético súper heroico que incluiría una justicia mas del tipo inscrita en naturaleza u ontológica que en un primer momento coincide con las leyes de la sociedad a la que auxilia.

Esta tensión, es precisamente, el nudo argumentativo de la mayoría de los cómics y películas de superhéroes recientes.

Siguiendo esta línea de razonamiento, es que entiendo a la imagen violenta en el contexto del cómic como una necesidad estética en la búsqueda de la normalización de la injusticia y el castigo de los malos.

El papel de la censura

Reforzando estas cuestiones referentes al emparejamiento estético bondad-maldad entre héroes y villanos y la utilización de la violencia en las imágenes del cómic, no puedo dejar de mencionar el papel que desempeñó la censura referente a esta temática, a través del “Comics Code Authority”.

Esta entidad fue creada por la Asociación de Revistas de Cómic como medio de autocensurarse, luego de que la campaña en contra del género promovida principalmente por el psiquiatra Fredick Wertham con su obra “The Seduction of Inocent” (1954) hiciera impacto en la opinión pública y fuera retomada por la comisión de delincuencia juvenil del Senado de los Estados Unidos.

En esta obra se describían y denunciaban las representaciones explícitas y encubiertas de violencia, sexo, consumo de drogas y otra temáticas adultas dentro de los cómics de crímenes en las historias del cómic con temas referidos a la delincuencia, el horror y aún los superhéroes que, siempre según este autor, corrompían a los niños quienes imitarían supuestamente dichos comportamientos siendo ello una de las causas del aumento de la delincuencia juvenil.

Ante la presión de la opinión pública y antes de que el gobierno norteamericano tomara en sus manos la censura, los editores de revistas decidieron autocensurarse creando la referida CCA, cuyo código limitaba la representación de la violencia, las imágenes sexuales, el imaginario del mal, la delincuencia y de los representantes de la ley.

Al observar la lista de los puntos principales del código, vemos que se refuerza, ya de una manera institucional, el emparejamiento de la belleza con el bien y la fealdad con el mal,

con la creación de los estereotipos de héroes y villanos que marcaron fuertemente el imaginario occidental, aún después de la caída en desuso del código de la CCA.

Más allá de que el código señalaba que el bien siempre debía triunfar sobre el mal, que los delincuentes nunca debían ser presentados en forma que despierten simpatía y las autoridades de manera que nunca inspiren desconfianza, se ponía énfasis en la prohibición de utilizar imágenes de excesiva violencia.

La tortura, el sadismo, el innecesario uso de armas, los crímenes sangrientos, la depravación, la lujuria, la seducción, la violación, la desnudez, la obscenidad, la utilización de símbolos indeseables, el lenguaje vulgar o soez, estaba directamente prohibido.

También se prohibía abordar temáticas como la licantropía¹¹, el vampirismo¹², zombis y muertos vivientes.

Es muy interesante que, en la actualidad, las series televisivas de mayor éxito son precisamente las que tratan sobre estos tópicos, o una combinación de todas ellas.

Con el tiempo, principalmente a partir de la década del 70, el uso del código cayó en desuso, aunque algunos cómics siguieron adhiriendo al mismo.

Es posible que una sociedad que se vio expuesta a las crudas imágenes de la guerra de Vietnam, comenzara a reformular su relación con las imágenes y la violencia.

La imagen intolerable

¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen? En principio la cuestión parece preguntar tan solo cuales son los rasgos que nos vuelven incapaces de experimentar una imagen sin experimentar dolor o indignación. Pero una segunda pregunta aparece enseguida envuelta en la primera: ¿es tolerable hacer y proponer a la vista de otros tales imágenes? (Ranciere, 2010, p. 99)

Analicemos la siguiente escena: una vieja y derruida casa en un barrio marginal, gente de mala vida fumando y bebiendo, contando pilas de dinero mal habido producto de las drogas y la extorsión, envueltos en la niebla de un humo inespecífico.

De repente, se abre la puerta de la habitación y aparece una niña.

Su edad: quizás 12 años. No es una niña común: se encuentra vestida con un traje violeta ceñido al cuerpo, máscara y peluca de igual color.

Los guantes gruesos, cubren las manos de una niña en edad escolar.

Pero sus manos no portan útiles, libros, ni lápices de colores, sino afiladas katanas¹³, cuchillos, y revólveres.

Comienza la matanza: la sangre a borbotones empapa todo el lugar, piernas, brazos y cabezas caen al suelo mientras ella sonríe cínicamente.

Quien observa la escena, participa de esa dualidad de horror y satisfacción.

Un despliegue de sadismo inusitado, muy difícil de contemplar: ella es Hit Girl...la niña golpeadora, la niña asesina, la vengadora enmascarada (Ver Figura 3).

El espectador, embargado, por la “intensidad estética de un espectáculo monstruoso” (Ranciere, 2010) participa de esta danza sangrienta de mutilaciones, sin experimentar



Figura 3. Hit Girl, Marvel, www.marvel.com/images/921377#0-921377

ningún remordimiento: ¿cómo es esto posible?: ¡solo porque estamos en el ámbito del cómic, en el mundo de los superhéroes!

Imaginemos por un momento, si nos tocara contemplar esta sangrienta imagen en nuestra vida real y cotidiana, cuales serían las implicaciones psicológicas y éticas que esto tendría. Mas aún, contemplarlo en una ficción cinematográfica más realista sería bastante traumático... ¿que es entonces, lo que diferencia a la imagen del cómic que permite asimilar y consumir estas imágenes tan explícitas de violencia?

Como primera medida, debemos atender a que, como señala Ranciere al reflexionar sobre la famosa foto de “La niña y el buitre”¹⁴ una imagen jamás va sola, sino que pertenece a cierto dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos, y define el tipo de atención que merece: la cuestión sería entonces saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. (Ranciere, 2011)

En el caso del cómic de súper héroes, este dispositivo atencional contiene una gran cantidad de códigos y guiños muy particulares que el espectador debe discernir en su relación con las imágenes, guiños que permiten construir fronteras de comprensión psíquica que permiten deslizar la violencia efectiva al ámbito de la apropiación del símbolo, lo que nos permite en términos de Zizek (2009) “hacer como si” fuera posible, algo que sabemos no lo es.

Lo que intento postular aquí es que lo que tiene el cómic desde lo visual es una intensidad estética particular que acrecienta el sentido de irrealidad en tal manera que permite priorizar la apropiación de un símbolo, de carácter generalmente universal o en otras palabras:

“la deducción de lo visible por debajo de lo decible, y la deducción de las significaciones y los afectos por debajo del poder de la acción, una acción cuya realidad es idéntica a su irrealdad”. (Ranciere, 2011).

Quizás, y siendo consciente de la enorme distancia del caso, podamos acercarnos al concepto utilizando las palabras de Zizek (2009) cuando se refiere a la experiencia de la Revolución Francesa, la distancia entre los acontecimientos y el símbolo:

La revolución de un pueblo lleno de espíritu puede tener éxito o fracasar, puede acumular tantas miserias y horrores que un hombre sensato que pudiera promoverla por segunda vez con la esperanza de un resultado feliz jamás se resolvería a repetir el experimento a semejante precio. Pero esa revolución encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos en el juego) una simpatía rayana en el entusiasmo, y que no podía obedecer a otra causa que a una disposición moral del género humano. (Zizek, 2009, p. 69)

Es lo que en su andamiaje teórico Zizek denomina una “denegación fetichista”, en donde la auténtica dimensión de lo real no está en la inmediata realidad del acontecimiento violento, sino en lo que les parece real a estos observadores no participantes, y las esperanzas que en ellos despierta como imagen sublime. (Zizek, 2010)

Quizás sea posible entonces que, la “intensidad estética” del cómic funcione como un mecanismo que genera la distancia suficiente entre un acontecimiento visual monstruoso (la imagen violenta) y las esperanzas que ello despierta en el observador no participante (la imagen sublime) que finalmente prioriza la apropiación de un símbolo (la normalización progresiva de la injusticia, por ejemplo) que obedece como hemos visto, a una disposición moral del género humano.

Estos seres súper heroicos encarnan toda la potencia que el ciudadano vulgar no puede satisfacer (Eco, 2008) evocando sentimientos que el ser humano anhela y que puede lograr al menos en la ficción, a través de la violencia: “la ficción sería también una forma de esculpir en la realidad, de agregarles nombres y personajes, escenas e historia que la multiplican y la privan de su evidencia unívoca”. (Ranciere, 2010, p. 55)

Como señala Ranciere:

Pero estos seres ficticios no son menos que seres de semejanza, seres cuyos sentimientos y acciones deben dividirse y apreciarse. La “invención de las acciones” crea al mismo tiempo fronteras y pasajes entre dos cosas: los acontecimientos, a la vez posibles e increíbles, que enlaza la tragedia, y los sentimientos, voluntades y conflictos de voluntades reconocibles y divisibles que propone al espectador. Crea fronteras y pasajes entre el disfrute suspensivo de la ficción y el placer actual del reconocimiento. (Ranciere, 2011, p. 125)

Podemos resumir entonces que, siendo el cómic de superhéroes en mi opinión, una de las “cabezas de la hidra” que resurge en contra de la pretensión del desplazamiento que la modernidad a intentando hacer del mito y la religión, las imágenes en relación con la

normalización de la injusticia que encuentran como hilo central y distintivo la utilización de la violencia como principal medio de resolución de conflicto en el cómic, permiten, en término de Zizek, una “denegación fetichista” (Zizek, 2009), en donde el espectador, absorto en el disfrute de un espectáculo de una intensidad estética monstruosa (Ranciere, 2011), puede sin embargo construir fronteras de comprensión psíquica que le permiten comprender que ese despliegue de violencia inusitada no tiene consecuencias en el mundo real, sino que se constituye como una irrealidad (magnificada a través de una intensidad estética muy particular) efectiva para apropiarse del símbolo (el castigo de los malos y la normalización de la injusticia) detrás del acontecimiento visual que sabe de por sí, constituye una pura ficción, “la deducción de lo visible por debajo de lo decible, y la deducción de las significaciones y los afectos por debajo del poder de la acción, una acción cuya realidad es idéntica a su irrealidad”. (Ranciere, 2011)

Notas

1. Refiere al título de un artículo del libro *El espectador emancipado* de Jaques Ranciere, pág. 85, citado en bibliografía.
2. Libro del Éxodo, cap. 20 ver. 4 - Biblia Reina Valera (1909).
3. Libro del Génesis, cap. 3 ver. 5 - Biblia Reina Valera (1909).
4. Dragón policéfalo mitológico que, al cortarle una cabeza, crecían dos en su lugar.
5. Una de las mayores y más emblemáticas crisis financieras y sociales en la historia de los Estados Unidos.
6. Término acuñado por primera vez en 1931 por James Truslow Adams, en su libro *The épic of América*, donde se emparejaba este término a un imaginario de prosperidad individual basado en las oportunidades de la libertad individual y la meritocracia independientemente de la clase o el origen social. Este imaginario no se reducía simplemente al acceso de bienes a través de altos salarios y acumulación de dinero, sino que se constituía en un estilo de vida fundante del espíritu americano y al que todo ciudadano debía aspirar.
7. Superman, el “Hombre de Acero” uno de los primeros y quizás el más icónico de los superhéroes de todos los tiempos, un alienígena huérfano que llega a la tierra con poderes sobrehumanos. Aparece en el n° 1 de Action Cómic, en el año 1938, en Estados Unidos.
8. Batman, el “hombre murciélago” es otro de los superhéroes emblemáticos de occidente. Aparece en la edición de Junio de 1939, revista n° 27 de Detective Cómic, Estados Unidos.
9. Ángela y Luciana Giussani, creadoras en el año 1962 del cómic de gran suceso Diabolik, en Milán, Italia.
10. El personaje Diabolik es un hábil ladrón con grandes conocimientos tecnológicos cuyos golpes espectaculares apuntan a los grandes bancos y a las élites más favorecidas de su época.
11. Historias referidas a hombres lobo.
12. Historias referidas a hombres vampiros.
13. Espadas utilizadas por ninjas y guerreros japoneses.
14. Foto tomada por el fotógrafo sudafricano Kevin Carter, que le valió el premio Pulitzer. En ella se ve una niña hambrienta arrastrándose por el desierto sudanés al borde del

colapso, mientras que detrás un buitre espera su muerte para devorarla. La campaña de indignación que le valió al fotógrafo por esta imagen, se tradujo en su suicidio.

Bibliografía

- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba Editores.
- Eco, U. (2008). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Fabula Tusquet Editores.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la pos modernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Editorial Amorrortu.
- Morris, T. y Morris, M. (2010): *Los súper héroes y la filosofía moderna*. Barcelona: Blackie Books.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Ranciere, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo Historietas: Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. España: Paidós.

Artículos

- Gombrich, E. (2003). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. PDF Internet - www.inicia.es
- Villordo, A. (2012). *Estética del cómic e imagen síntoma*. Ponencia Congreso Latinoamericano, "Preguntas, abordajes y desafíos contemporáneos del campo comunicacional" CCOM - FSOC UBA, Bs As, Argentina ISBN 978-987-3810-21-3.
- Villordo, A. (2015). *Mito, Razón y pos razón: Un collage pos moderno*. Revista Silogismo de Investigación. (CIDE) Volumen 1, nº16 - ISSN: 1909-955X E - ISSN: 2422-0736.
- Weber, M. (1919). Conferencia: *La política como vocación*.

Abstract: The article addresses the theme of aesthetic intensity and violence in the superhero comic. It is analyzed how injustice finds in the use of violence a means to resolve conflicts. In this context, the spectator attends a narrative charged with a monstrous aesthetic intensity. The graphic violence that is positioned as effective to appropriate the symbol (the punishment of the bad) constitutes a pure fiction; that the reader understands that it has no consequences in the real world.

Key words: violence - comics - superheroes.

Resumo: O artigo aborda o tema da intensidade estética e da violência no comic do super-herói. É analisado como a injustiça encontra no uso da violência um meio para resolver conflitos. Neste contexto, o espectador atende a uma narrativa encarregada de uma intensidade estética monstruosa. A violência gráfica que se posiciona como efetiva para se apropriar do símbolo (a punição do mal) constitui uma pura ficção; que o leitor entenda que não tem conseqüências no mundo real.

Palavras chave: violência - quadrinhos - super-heróis.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento

Máximo Eseverri *

Resumen: La trayectoria de Víctor Iturralde (1927-2004) es hoy reconocida en Argentina en campos tan diversos como los estudios de cine, el cineclubismo, la animación experimental, la investigación en comunicación, la literatura infantil o la gestión cultural orientada a los niños. Su trabajo constituye un eslabón fundamental en el desarrollo y la transmisión de tradiciones artísticas, culturales e intelectuales en general ubicadas en los márgenes de (o en oposición a) las instituciones tradicionales y los medios masivos.

Palabras clave: Víctor Aitor Iturralde Rúa - Cine infantil - Cineclubismo - Animación - Crítica cinematográfica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 228]

(*) Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (Instituto de Altos Estudios Sociales / Universidad Nacional de San Martín). Es profesor de Historia de los Medios en la carrera de Comunicación Social (FCS-UBA) y Secretario Académico de la Maestría en Periodismo en la misma casa de estudios. Dirige la colección *Cosmos – temas de cine* para la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y realiza tareas de investigación y edición en la Escuela de Maestros (Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y el Ministerio de Educación y Deporte de la Nación. El autor agradece a Ana Broitman y Adrián Muoyo, quienes garantizaron el acceso a la hemerografía que se utilizó en este artículo, y a Fernando Martín Peña, Gustavo Bombini, Alberto Ferro y Raúl Manrupe, por su generosa orientación y sus comentarios.

Cuando muchacho empecé a estudiar Química en la Facultad. Lo hice porque me resultaba simpático trabajar con materiales, hacerlos cambiar de color, de estado. Quizás pudiera hallar una sustancia desconocida hasta el momento: ¡ser un descubridor!

Tenía un profesor fascinante, mezcla de sabio con prestidigitador: era un viejito dedicado, que hacía experimentos a la vista de sus alumnos, ¡Y le salían bien! ¡Qué placer estar en sus clases! Nosotros en un aula grande, él al frente, moviendo matraces, probetas, calentando líquidos, agitando soluciones rojas y azules, introduciendo papelitos en los frascos para lograr que lo que era amari-

llo se convirtiera en violeta, o saliera humo violento, y se produjera una ligera explosión. Él sonreía pícaramente detrás de sus anteojos mientras explicaba, mientras daba las claves de sus sortilegios, y nosotros escribíamos en los cuadernos sin perdernos uno solo de sus hechizos.

Pero para llegar a la Química había un largo trecho, poblado de números, electricidad, barómetros complicados, estudios sobre vibraciones.

La meta estaba lejos.

Un día conocí el cine.

Otra vez la magia, pero ahora envolviéndome, haciéndome parte de ella. Imágenes, mundos maravillosos, proyectores, sombras, el triquitri de los mecanismos, el olor de la película vieja. Hasta que aprendí a hacer dibujos animados. Ahora el mago era yo. Fue entonces cuando pensé: ¿para qué estudio? A mí no me interesaba descubrir verdades. Pero en esos momentos no había muchas instituciones en las cuales se pudiera investigar. Me quedaba la posibilidad de trabajar con un microscopio (como lo había hecho mi madre, que me regaló uno de juguete). Pero para esto no necesitaba pasarme años en la Facultad. O bien podría poner un laboratorio y fabricar drogas (en casa muchas veces había ahuyentado a mi familia con las emanaciones o gases tóxicos de mis experimentos). Peor, para esto necesitaba dinero, capital. ¿Y si tenía dinero, no podía usarlo en otra cosa? Dejé la carrera, seguí enamorado del cine. Desde entonces hago cine, escribo un poco, o doy clases. O viajo por otros países y conozco gente linda. Y oigo hablar en ruso, francés, alemán, finlandés, vietnamita, inglés, italiano. O escucho hablar con el agradable cantito que emplean los colombianos, los bolivianos. Y me encuentro con muchos argentinos de Salta, Trelew, Misiones, Córdoba, Tucumán.

Observé que en mi país el cine que consumen los niños podría ser mucho mejor. Pero ¿acaso existe un cine mejor?

Sí. Sí que existe. Yo lo vi. Es un cine bello, abundante, original. Por eso me ocupé de conseguir estas películas mejores, para luego difundirlas, proyectarlas a los chicos. Y fundé cine clubes infantiles en los cuales podría exhibir estas cintas, rodeado por muchos pibes, y podría verlas de nuevo, y hablar sobre ellas, y jugar, y pintar, evocarlas con placer. Y llevé esta iniciativa a la televisión, donde mostré películas, hablé con los chicos sin pedirles “un fuerte aplauso” para este muñeco o para este televisor, y les expliqué cómo es la magia de la televisión, cómo se realizan algunos trucos de cine (como el profesor vejito).

Así comienza a presentarse Víctor Aitor Iturralde Rúa (VAIR) en las páginas finales de su novela *El bramido horripilante*¹ (1987). Cada línea de esta peculiar autobiografía encierra muchos años de experiencias en los mundos de la cinefilia, el cineclubismo, el periodismo, la publicidad, la investigación de cine, la divulgación, la realización cinematográfica y televisiva y, sobre todo, el trabajo con y para niños.

A poco más de diez años de su muerte, por desgracia, el tamaño de la obra de VAIR sólo se compara con la enorme dificultad para acceder a ella: sus libros se encuentran agotados y sus realizaciones audiovisuales se han perdido o son prácticamente inhallables. Tampoco

se encuentran disponibles sus producciones televisivas, ni han sido reunidas las colaboraciones periodísticas y críticas que publicó en múltiples medios gráficos, ni existe, más allá de sus propios libros, un racconto de las diferentes experiencias de enseñanza, divulgación y cineclubismo para niños y adultos que Iturralde desarrolló durante medio siglo.

VAIR es hoy reconocido en Argentina como una figura destacada y hasta fundante en campos tan diversos como la moderna crítica cinematográfica, los estudios de cine, el cineclubismo, la animación experimental, la investigación en comunicación, la literatura infantil o la gestión cultural orientada a los niños. Su trabajo constituye un eslabón fundamental en el desarrollo y la transmisión de tradiciones artísticas, culturales e intelectuales que en general se han ubicado en los márgenes de (y en ocasiones en oposición a) un *canon* propio de las instituciones tradicionales y los medios masivos de comunicación. Repartidos (y tensionados) entre el ejercicio profesional de la escritura o la realización audiovisual comercial y un trabajo vocacional como divulgadores, artistas o emprendedores culturales; numerosos actores del campo de la cultura local como VAIR dieron forma a trayectorias singulares, caracterizadas por lo autodidáctico, lo autogestivo, lo erudito, lo comunitario y la celebración de lo creativo, lo diverso y lo alternativo, frente a una cultura hegemónica que consideraban masificada y alienante².

El impacto de su incansable trabajo es hoy innegable y puede comprobarse en el testimonio de los numerosos hombres y mujeres del arte y la cultura que lo reconocen como pionero y maestro. En un homenaje realizado en 2011 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires³, Fernando Martín Peña definió a VAIR como “realizador, animador, documentalista, docente, escritor, crítico, erudito, investigador, historiador, cineclubista, anarquista y bohemio”. Ya en 1962 un artículo sobre él declaraba que “su labor es vastísima”, y desde ese momento siguió creciendo de manera sostenida a lo largo de décadas, en las que publicó varios volúmenes, tradujo otros, dictó conferencias, cursos y talleres a lo largo de todo el país y el exterior, fue jurado en diferentes certámenes nacionales e internacionales, participó en los dos cineclubes más importantes de la Argentina, realizó documentales y cortometrajes animados con diversas técnicas, logró construir lentamente un archivo filmico de obras para niños y adultos, montó cineclubes infantiles y muestras itinerantes, practicó el periodismo en medios masivos y especializados y llevó adelante diferentes ciclos televisivos. En 1981 recibió el Diploma al Mérito de la Fundación Konex. Seguiría trabajando luego al menos por dos décadas más.

Víctor Iturralde nació en el barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires el 6 de agosto de 1927. En su juventud estudió Química en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, donde fue compañero del Premio Nobel César Milstein, pero pronto abandonó sus estudios para abocarse al cine, en el que se formó de manera autodidáctica a través de la lectura de libros y revistas de cine, y de charlas y seminarios dictados por referentes de la talla de Leopoldo Torre Nilsson, Pablo Tabernerero o Isidro Maiztegui. A mediados de los cincuentas ya había logrado concretar varios cortos de animación y algunos trabajos de cine publicitario.

Por esa época tradujo libros del inglés para las editoriales Acme, Eudeba y Muchnick. Participó en el cineclub Gente de Cine y en la revista homónima que editaba ese espacio, junto a Carlos Burone, Rolando Fustiñana, Salvador Sammaritano, Nicolás Mancera o Ed-

mundo Eichelbaum, entre otros⁴. Allí, VAIR halló, por fin, un espacio para la investigación y el análisis cinematográficos.

Participó del Films Museum de Peña Rodríguez, fue cofundador de la Cinemateca Argentina y del Cineclub Núcleo, y fue una de las plumas de la revista *Tiempo de Cine*. También escribió crítica en las revistas especializadas *Butaca Crítica* (allí realizó su primera reseña, sobre *En cualquier lugar de Europa – Hungría, 1947–* de Geza von Radvanyi), *Tiempo de América*, *Cine ensayo* y *Karina*, y en diarios de Argentina y el extranjero.

Fue docente de Historia del Cine y asesor cinematográfico del Departamento de Extensión en la Universidad de Buenos Aires. En 1958 dirigió, para esa universidad, un documental de veinticinco minutos llamado *Crónica en Maciel*, sobre una experiencia de educación popular realizada en esa isla. La película aborda, entre otros temas, las condiciones laborales de los obreros portuarios y brinda a las mujeres de la zona información sobre distintos momentos del embarazo. Ese mismo año integró las Misiones Pedagógicas organizadas por la Dirección Nacional de Cultura. En los ochentas y noventas retomó la enseñanza universitaria como titular de cátedra en la materia Historia Universal del Cine en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras y de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano en la (por entonces nueva) carrera de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, en ambos casos en la Universidad de Buenos Aires. Y dictó un seminario de animación en la Fundación Universidad del Cine, a poco de que ésta fuera fundada.

También ejerció la docencia en la Universidad Nacional de Córdoba en las materias Introducción al Cine y Cine de Animación y dictó cursos en el Instituto Torcuato Di Tella y el Instituto Summa. En este último desarrolló clases de perfeccionamiento docente para maestros de educación inicial y nivel primario. A mediados de los ochentas volvería a trabajar en formación docente continua con educadores del sistema público porteño a través de una serie de propuestas desarrolladas en la Escuela de Capacitación, refundada luego del retorno de la democracia. Allí realizó paralelamente proyecciones para niños en diferentes escuelas de la ciudad de Buenos Aires⁵. También participó en propuestas de formación para cortometrajistas. Enumerar las diferentes charlas, seminarios, talleres, cursos y conferencias que dictó es una tarea interminable⁶.

Entre las películas que más quería y acostumbraba a proyectar se encontraban *El globo rojo* de Lammorre, *El Golem* de Paul Wegener, *Nosferatu* de Murnau, o *Codicia* de Erich Von Stroheim, y también las obras de Dreyer, Eisenstein o Flaherty. Fue un difusor del neorealismo italiano, el nuevo cine indio, la animación checa o los films de Georges Méliès y Norman McLaren, entre muchas otras cinematografías. Estableciendo contactos con los servicios culturales de distintas embajadas, logró acceder a muchas obras por fuera del circuito comercial y fue su promotor y difusor, llegando incluso a restaurar artesanalmente las copias para poder exhibirlas.

En 1956, con su amigo Floreal Seijas, creó el Recreo Infantil La Calesita, inspirado en parte por las experiencias de la educadora y cineasta parisina Sonika Bo⁷ y la “Escuela Viva” de las maestras rosarinas Olga y Leticia Cossettini. Allí los niños del barrio de Flores participaban de charlas y talleres de arte. Pronto comenzaron a realizarse también proyecciones de películas. A esta experiencia siguió la apertura de diferentes cineclubes infantiles en barrios residenciales de la ciudad de Buenos Aires y asentamientos del conurbano, como

El duendecito, que tuvo, entre otras sedes, las Galerías Pacífico y la Alianza Francesa de Buenos Aires, o diferentes locales en San Isidro, Provincia de Buenos Aires. Sus exhibiciones lograron en poco tiempo atraer a cientos de niños que, en muchos casos, nunca habían concurrido a una sala de cine. Luego siguieron otras experiencias cineclubísticas para infantes, que concretó en colaboración con otros entusiastas que buscaban seguir su ejemplo y método de trabajo: La casita, Pla Pla, Platero, Mamarracho (en la ciudad de La Plata), Miranda y Mirón, Casimira (ambos en la zona de Quilmes), Muni Muni y El Principito, esta última en la Biblioteca “Mariano Moreno” de Bernal⁸. También, en 1982, montó experiencias similares para grupos de niños discapacitados. VAIR llegó desarrollar una red nacional de cineclubes infantiles, a los que abastecía con las películas de su propia filmoteca, que alcanzó unos mil títulos. Fue becario del Fondo Nacional de las Artes y la Embajada de Canadá para estudiar técnicas especiales de animación en ese país. Allí se familiarizó con el funcionamiento de la pantalla de alfileres desarrollada por Alexandre Alexeieff y Claire Parker. A su regreso, montaría en la Facultad de Arquitectura de la UBA un dispositivo similar para demostrar su funcionamiento. En los noventa aún continuaba organizando y animando proyecciones en el barrio de Belgrano, en el sótano de un bar cerca de su domicilio, en la Feria de Mataderos y, en marzo de 1996, en la Manzana de las Luces los días viernes, donde revivió por última vez su cineclub infantil.

En 1964, como encargado de publicidad y *marketing* de la distribuidora de cine “Rank”, para el lanzamiento del film *Mary Poppins*, organizó un desfile con una caravana de autos, a través de un convenio con la automotriz Citroën. También trabajó en la Secretaría de Turismo de la Nación, en el edificio Olivetti, donde se ocupó del microcine y la filmoteca de esa cartera. Se desempeñó como jurado en una Muestra de Cine de Arquitectura (1969), en los certámenes de la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR), el Festival de Cine de Moscú (1984) y en los festivales internacionales de cine para niños de Saint-Maló y Río de Janeiro. A mediados de los setentas realizó junto a Mario Grasso el espectáculo “Vamos al biógrafo”, en el que ambos, vestidos de época, presentaban placas de linterna mágica y películas como las de Charles Chaplin, mientras el Arquitecto Eduardo Cerbera musicalizaba en vivo tocando un piano. El espectáculo se realizó en Buenos Aires y en Villa Gessell.

En 1979, en plena dictadura militar, fue uno de los que impulsó y sostuvo el Cineclub Jaen, en la biblioteca anarquista “José Ingenieros”, que se convirtió, junto con el Cineclub Núcleo, en uno de los más longevos de Buenos Aires. En los ochentas, animó proyecciones para niños los sábados a las 17 en salas A-B y Enrique Muiño del Centro Cultural General San Martín⁹.

En televisión, comenzó a trabajar junto a Mario Grasso en un canal de la ciudad de Córdoba. A principios de los setentas acompañó a la conductora Canela en el programa *La luna de Canela*, por Canal 7. Iturralde realizaba un bloque del programa, titulado “El cineclub de la luna”. Allí recibió como invitado, entre otros, al documentalista Jorge Prelorán. Más tarde, en el verano de 1976 creó y condujo el programa *Cine Club Infantil*, también junto a Mario Grasso. El programa se emitió los domingos por la mañana en Canal 13 de Buenos Aires hasta junio de 1979. Fue retransmitido por trece repetidoras del interior del país y más tarde pudo verse en un canal de Video Cable Comunicación (VCC), pocos meses después de inaugurada ese servicio de TV¹⁰. El programa se sostuvo cerca de cuatro años

en el aire. En 1984, también en Canal 13, realizó el programa *Taller del sol*, en el que diferentes profesionales presentaban a los niños una misma temática, y también el programa de proyección de películas *Filmoteca*. En 1984, luego de un viaje por Europa, regresó con el objetivo de reeditar el festival internacional de cine infantil gestado en los sesentas por Cándido Moneo Sanz y crear un festival argentino de animación. Tenía esos proyectos entre manos al menos desde 1980. Pero tuvo que rearmar su agenda, porque fue convocado como asesor filmico en Argentina Televisora Color (canal 7, la TV pública). A fines de los ochentas realizó en para esa misma señal el programa de verano *La ventana* y participó con un bloque en otro de Hugo Midón¹¹. En los noventas fue uno de los asesores del multipremiado ciclo *Caloi en su tinta*.

Además de su trabajo como exhibidor, divulgador y crítico, Iturralde realizó también cortos de animación. Entre los trabajos de Iturralde que se conservan se encuentran *Ideítas* (1952), *Hic...!* (1953), *Puna* (1954), *Piripipí* (1956), *Baladita* (1956), *Petrolita* (1958, realizado en Cinemascope y restaurado por la Filmoteca Buenos Aires) También realizó *Las manos del Marqués* (1964), un comercial de caramelos marca Sugus para la empresa Suchard (1957) y otro corto publicitario para la agencia de prensa estatal Télam en 1970, pata audiovisual de la campaña “Para Télam el amor también es noticia”¹². Estos trabajos experimentales fueron realizados con diversas técnicas de trabajo directo sobre el celuloide, similares a las que utilizó el escocés Norman McLaren para la National Film Board de Canadá. Contra lo que se supone, señala el investigador Fernando Martín Peña, los primeros de estos films fueron hechos antes de que Iturralde conociera la obra de McLaren¹³. Y VAIR también fue un autor. Su obra más recordada consiste en una serie de novelas para niños para la colección Coquena - Libros del quirquincho: *El onésimo sueño un cuete* (1987), *El bramido horripilante* (1987)¹⁴, *Las cabezas sin hombres* (1991) y *Los dinosaurios de la seis de la tarde* (1994); más otras dos para la editorial Métodos: *Los emplastos de Don Zafiro* (1988) y *El invasor de los sueños* (1991). Sin embargo, ya a inicios de los sesentas había comenzado a trabajar como autor de libros para niños: *Yo pregunto a la jirafa* (Buenos Aires: Norte, 1962). Y hasta entrados los noventas siguió colaborando en diferentes obras para público infantil como *Re-divertido con letras 6° y 7° grado* (en coautoría, Buenos Aires: La colmena, 1993). Sumado a su trabajo literario, Iturralde publicó libros de cine como *AH Biografía de Alfred Hitchcock* (1960) como parte de una serie de fascículos editados por el Cineclub Núcleo. O *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine* (1981), editado por la Embajada de Canadá en Buenos Aires. Iturralde concretó, además, dos libros específicos sobre los consumos culturales de los niños argentinos y el cineclubismo infantil local. Fueron editados con veinte años de diferencia. En 1964, la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) publica *Qué ven, qué leen nuestros hijos*. Es la primera vez que VAIR sistematiza sus reflexiones y su experiencia en forma de libro. Todo comienza con una serie de imágenes, las primeras que Iturralde recuerda en el inicio de su experiencia cinematográfica, que lo llevan, en su adultez, a interesarse por “la relación imagen-niño” y la forma en la que ésta moldea la experiencia infantil. En la breve introducción del libro, VAIR avisa a los lectores: “no soy educador, sino un curioso que quiere a los niños y trata de respetarlos”. La advertencia es, a un mismo tiempo, una excusa por la ausencia de referencias al campo de la pedagogía y la declaración de una posible ventaja frente a los educadores profesionales porque “explicaré

por qué pude aproximarme a los niños desde otro punto de vista, sin despertar desconfianzas, obteniendo testimonios espontáneos y verosímiles”. En *Qué ven, qué leen nuestros hijos* Iturralde manifiesta una relación de amor-odio con la institución escolar: por un lado, expresa fascinación por aquellos espacios (como los laboratorios de química) en los que la escuela permite a los niños el ejercicio de la creatividad y la imaginación y, por el otro, demuestra desazón por “la ciega burocracia que considera al niño como un futuro contribuyente”. El anarquismo que VAIR militó en su juventud, se encuentra aquí con la mirada sesentista sobre la educación formal como instancia represiva y la apuesta por una formación y una crianza libre de esas ataduras.

El libro, sin embargo, no se ocupa de la escuela, sino de otras instituciones, las audiovisuales, que por esta época ganan cada vez mayor terreno en la experiencia infantil. Frente a las instituciones educativas, que dialogan con la familia desde hace tiempo y establecen espacios claramente delimitados; la TV, el cine o las historietas (cada una de estas instancias posee un capítulo entero, más otro final de integración) tienden a relacionarse directamente con el niño, sin la mediación adulta, en un vínculo caracterizado por el consumo, la publicidad comercial y el entretenimiento. Mientras la TV –que Iturralde describe como un “Gólem” en el living del hogar– y las revistas de historietas ingresan directamente en el espacio doméstico, el cine continúa poseyendo un espacio propio (si bien la TV comienza lentamente a alterar esta vicisitud). Sin embargo, en la oscuridad de la sala, el niño también se encuentra finalmente solo frente a la pantalla.

Iturralde está interesado por los usos que los niños hacen de la historieta, el cine y la TV, cómo operan las tradiciones escolares en la construcción de los vínculos con objetos culturales, qué tipo de personajes tiene para ofrecer la historieta mexicana en relación con la argentina, qué obras son originales y cuáles fruto de la traducción y la adaptación; cómo se dirimen las franjas etarias del público infanto-juvenil, las estéticas que se ponen en juego, las calidades del papel de las historietas, las características de la impresión, el diseño de las páginas, la configuración del mercado local. Por ese camino, Iturralde se detiene en casos, cuenta anécdotas, describe personajes y los compara, enumera géneros, repasa los clásicos y describe los nuevos relatos. Presta atención a cómo se aborda en diferentes casos el ejercicio de la violencia. Caen bajo su lupa los personajes de Disney, Quintero u Oesterheld. Estamos en 1964, y los niños porteños aún poseen un espacio de encuentro en las veredas, las plazas y los últimos terrenos baldíos. El circo compite con el cine, el teatro y, de manera cada vez más desigual, con la TV. Iturralde está preocupado por los primeros sondeos de opinión y *ratings* que, señala, no se conciben con las entrevistas que ha realizado a diferentes niños. Le preocupan los *jingles* publicitarios mezclándose con las canciones tradicionales, o los héroes televisivos que usan “calibre 44”. Boris Karloff, Superman o Lassie se encuentran ahora “entre las paralelas del hábito” de los niños. La TV es parte insoslayable de su cotidianeidad, sin que la escuela ni ninguna otra institución del estado o la sociedad civil la haya pensado críticamente ni en profundidad: los docentes, señala, parecieran no tener nada que enseñar a sus alumnos sobre este nuevo objeto que gravita en sus vidas. El libro constituye un llamamiento a diferentes instituciones a reconocer la situación, sensibilizarse con ella y actuar al respecto. Dos décadas después, sin embargo, reconocerá que se trata de una tarea cíclopea, que quienes se ocupan de la infancia sólo han logrado dar forma a expresiones de deseo y urgencia sin mayores consecuencias, y que es posible y

necesario “rodear” el problema a través de una herramienta al alcance de cualquiera: los cineclubes infantiles.

En *Cine para los niños*, VAIR inicia su disquisición con una suerte de declaración de principios, bajo el título “Por qué este libro”:

Hace muchos años que me preocupo por los niños en relación con el cine. Pero advierto que en la Argentina ellos no tienen opciones para ver un cine específico. Tampoco la televisión llena esta falta. Aunque abundan las declaraciones, los congresos referidos a la televisión y el niño, las frases ampulosas, los funcionarios que muestran el ceño y proclaman huecas convicciones con voz engolada haciendo referencias al futuro, la cultura, nuestros valores, y una cantidad de sustantivos imponentes y adjetivos no siempre apropiados, pero retumbantes.

Los cines comerciales “usan” a los niños, aprovechan su natural ingenuidad para convertirlos en consumidores.

La desorientación monta a las mesas de los cronistas de cine, y ellos tampoco manifiestan su opinión en este tema cuya urgencia me parece día tras día más acuciante: en mi país los niños no tienen un cine que les convenga.

La distorsión es enorme; el tiempo se pierde irremediamente; la agresión a la sensibilidad e inteligencia de los niños, de mis propios hijos, es implacable; el vértigo geométrico con que se confunde todo el panorama no parece hallar impedimentos.

Es un momento grave.

Y lo más doloroso es la ceguera, el taparse los oídos para no querer escuchar, porque esto ocurre en Argentina y otros países más, pero no en todo el mundo. Hay naciones donde el fenómeno del cine y los niños ha sido encarado con madurez, serenidad, franqueza.

¿Por qué no aquí? (1984, p. 9)

Este volumen editado en 1984 por Corregidor representa un último esfuerzo de VAIR por exponer de manera detallada una posición política en torno a formas de abordaje a la infancia desde el estado y la sociedad civil, que contengan al mercado y posibiliten a los niños y sus familias prácticas y consumos culturales alternativos. A diferencia de lo que había ocurrido veinte años antes, en este caso todo el libro se centra en lo cinematográfico, que es descrito en detalle como hecho técnico, fenómeno cultural, negocio o herramienta de trabajo de y para los más pequeños. *Cine para los niños* es, finalmente, la apuesta por plasmar una memoria del aporte realizado a lo largo de muchas décadas, tanto de VAIR como de otros promotores culturales, nacionales y extranjeros, que han trabajado junto a él o cuyo trabajo ha funcionado como ejemplo y fuente de su inspiración.

Página tras página, VAIR describe qué es el cine, cómo se hace, cómo funciona, cómo es el negocio, qué le sucede a un niño en una sala de cine a diferencia de un adulto, qué tipo de cines existen, qué tipo de películas, de dónde salen, cómo conseguirlas. El mismo procedimiento realiza con la TV –nuevamente identificada con el “Gólem” de la tradición hebrea–, la técnica y el negocio televisivo para, de inmediato, volver sobre cómo el cine se

produce, distribuye y consume a través de la televisión. Todo es explicado con las palabras más sencillas, con opinión implacable, con la seguridad de aquél que siente conocer un fenómeno en profundidad, y el sordo resentimiento de quien advierte que no ha podido, pese al esfuerzo de toda una vida, alterar las reglas del juego.

Para entender el problema, afirma Iturralde, es necesario pensar quién enciende la TV y cuándo, cómo llegó el aparato a un hogar, dónde se ubica en el espacio doméstico, cómo se genera y emite la programación, cómo se organiza la labor cotidiana en un canal televisivo. Quienes trabajan en TV adquiriendo dibujos animados, afirma VAIR, no saben nada acerca de ellos. Todo el tono general es de durísima crítica, de desazón, con breves descansos como el siguiente “intermedio casi utópico”:

La televisión correctamente empleada, con libretistas, sicólogos, plásticos idóneos, productores inteligentes, con gente que le confiera coherencia podría ser el medio más fascinante, útil, perfectible, eficiente, penetrante de todos los vehículos de la comunicación social.

Podría ser la más hermosa herramienta de la educación. (1984, p. 51)

Las críticas más duras de VAIR son para quienes practican la censura en el cine y la TV. Iturralde expone la burocracia ciega que gobierna todo el proceso, y cómo ésta es afectada por las reglas del mercado, el peso de la iglesia católica y, más en general, por un ciego y perimido encuadre moral. Todo es descripto con la forma de un relato que se vuelve humorístico. Es claro que el autor recurre a escenas que ha presenciado en su transcurrir por las salas de cine y los canales TV a lo largo de los años.

Toda la zona intermedia del libro está destinada a historizar diferentes experiencias de cineclubismo infantil, que Iturralde presenta como una forma de “rodear” los problemas que presentan la producción y el consumo de cine y TV para niños. Los cineclubes representan, tanto en los sesentas como en los ochentas, espacios situados, de base, reproducibles en una escala importante, en el marco de los cuales realizar una tarea de promoción cultural y educación con un alto grado de autonomía y alguna chance de acumulación política.

Tras recuperar algunas experiencias de “cine escolar” dirigido a niños en diferentes países en la Europa de entreguerras, VAIR se concentra en el trabajo de Sonika Bo, iniciado en 1933. Sus iniciativas comienzan a tener proyección internacional en 1945, luego de ser presentadas en un encuentro en la ciudad de Basilea, el primero consagrado al cine luego de la Segunda Guerra Mundial. Asistieron allí, entre otros, el fundador de la Cinemateca Francesa Henri Langlois, el historiador del cine Georges Sadoul, la investigadora Lotte Eisner o el realizador sueco Arne Suckdorf. La experiencia derivó en una red de proyecciones para niños en diferentes ciudades europeas y en la creación de una cinemateca especializada en cine infantil.

La otra experiencia fundadora recuperada por Iturralde es la de Arthur Rank en el Reino Unido. La iniciativa de realizar proyecciones regulares para niños se remonta a 1927, se detiene en 1939 a causa de la guerra y es recuperada en 1943, cuando comienzan a regresar a las grandes ciudades los niños que habían sido evacuados durante los bombardeos alemanes. La experiencia de estos clubes de cine para niños desbordan la promoción cultural,

y encarnan un trabajo social de reconstrucción de los lazos comunitarios y del lugar de los niños en ese proceso. El trabajo de Rank influyó otras experiencias de cineclubismo infantil en Estados Unidos, Canadá o Australia. Si la obra de Sonika Bo había derivado en la creación de un archivo de películas, en Reino Unido, la labor de Rank llevará a la creación de instancias de realización cinematográfica, con un diseño de producción y lógicas de distribución y circulación pensadas en el contexto de una política cultural dirigida a los niños.

En la perspectiva de VAIR, lo esencial de estas experiencias es la puesta en foco de una *especificidad* del cine infantil, que va más allá de la realización y que implica formas originales de montar una proyección, programar las películas, o gestionar un espacio de expectación e intercambio entre los asistentes.

A estas dos experiencias europeas, Iturralde suma una argentina. Tras mencionar iniciativas estatales de cine escolar montadas por el Ministerio de Educación de la Nación¹⁵ o la Caja Nacional de Ahorro Postal durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón, VAIR se concentra en una experiencia realizada entre 1960¹⁶ y 1968: los festivales internacionales de cine infantil realizados por Cándido Moneo Sanz. El trabajo de este último complementa y enriquece la labor de Iturralde en Argentina¹⁷.

Finalmente, VAIR desarrolla en el libro su propia experiencia, que se inicia con el recreo infantil “La Calesita” a mediados de los cincuentas. Le sigue el cineclub “El Duendecito”, fundado en 1967 en el barrio de Almagro. Iturralde funda nuevos espacios cineclubísticos en ciudades del interior como Río Cuarto, Santa Fe o Mercedes. Junto a un grupo de colaboradores crea una federación argentina de cineclubes infantiles, con filiales en Rosario, Avellaneda, Ramos Mejía, La Plata y varias más en la ciudad de Buenos Aires¹⁸. Iturralde presenta su trabajo televisivo junto a Mario Grasso como una instancia más de su labor cineclubística, es decir, como la televisación de una práctica situada, que de esa manera puede llegar a miles de niños, a partir del trabajo con un grupo estable de asistentes, de entre seis y doce años. En algunos programas muestran cómo se monta una pelea con mesas y botellas de utilería en un *saloon* del lejano oeste, o cómo se genera en cine una tormenta de arena, o cómo se logra que King Kong suba a una torre. En las últimas emisiones, VAIR logra emitir pequeños cortometrajes realizados por los mismos niños que asistían al programa, dos de los cuales eran sus propios hijos.

El extenso cierre del libro corresponde a una descripción pormenorizada del funcionamiento de sus cineclubes: los aspectos técnicos, el perfil de los diferentes miembros del equipo, la obtención y uso de las películas, las actividades que pueden realizarse: el libro todo es una guía detallada de cómo crear y sostener un cineclub infantil.

Éste último es encarado como “lo contrario de un cine-debate, pues la estimulación es previa a la proyección”. Una de sus premisas es el respeto por el espacio que el niño necesita: las salas tradicionales no se adaptan a los más pequeños, se encuentran “fuera de escala”. Iturralde prefiere salones o casonas “que se ajustan a la realidad espacial de los niños”, recintos que nunca se oscurecen por completo sino que permanecen iluminados o en penumbra, posibilitando en todo momento al niño verse, ver a los demás y reconocer su lugar. Los espectadores asisten munidos de un almohadón, que utilizarán para sentarse durante la proyección, u ocupan una colchoneta al llegar. Entre película y película, realizan ejercicios de relajación. Pueden pararse, moverse, ir al baño. Todos los niños se

presentan y saludan, pueden participar del hecho filmico como acomodadores o ayudando a proyectar, son interpelados en diferentes momentos y, luego de las proyecciones, participan de talleres y actividades relacionadas con las películas vistas. Iturralde promueve la formación de equipos interdisciplinarios para el armado de cineclubes infantiles: en todas sus iniciativas busca integrar psicólogos, docentes, artistas, especialistas en literatura. Propone estudiar las reacciones de los niños frente a las películas, recurriendo incluso a fotografías, y sistematizar esa información en un archivo junto con el resto de los datos de cada cinta. Un cineclub infantil, definió Iturralde¹⁹, “es un lugar donde un niño se deja fascinar por un filme, y donde la compañía de sus pares lo protege contra la angustia, la incertidumbre y la soledad”.

VAIR falleció en Buenos Aires el 25 de enero de 2004 en un instituto geriátrico donde se había retirado poco tiempo antes. Su familia donó los filmes de su cinemateca personal a la Filmoteca Buenos Aires y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y una gran parte de su biblioteca a la Fundación Universidad del Cine.

Para Fernando Martín Peña,

Como buen librepensador, Iturralde privilegiaba aquellos films en los que la creación artística pura se demostraba tan posible como en la pintura o en la literatura, es decir, prescindente de las ataduras industriales y comerciales. Al mismo tiempo, enseñaba que el cine entendido de ese modo también era de realización accesible para cualquiera y apostaba al estímulo de la imaginación, la curiosidad, los valores humanistas, la comunicación. El arte y el conocimiento como caminos directos hacia una verdadera libertad individual²⁰.

Notas

1. El mismo texto figura en todas las obras de VAIR publicadas en la colección “Libros del quirquincho”.
2. Elina Adduci Spina (2015, p. 4 y ss) enfrenta a la figura de VAIR con la del empresario de TV Goar Mestre en el contexto de la década del sesenta, cuando el desarrollo de la TV comercial se cruza con una renovación en las concepciones de niñez (en 1959 la ONU había aprobado la Declaración de los Derechos del Niño) y la ampliación y diversificación de un mercado de lo infantil. Mientras Iturralde “trabajó por el desarrollo, el estímulo y la autonomía de los niños, Mestre, fundador de Canal 13 y su productora Proartel, transmitió los valores de la sociedad burguesa a una infancia entendida como un nicho de mercado. Por su parte, el cine y la televisión fueron el medio y el campo de batalla de estos dos tipos de proyectos: el de la construcción del niño como sujeto u objeto del mercado”.
3. La actividad se realizó como sección paralela del Tercer Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, organizado por la Asociación Nueva Mirada y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
4. <http://www.lanacion.com.ar/567209-victor-iturralde-un-apasionado-del-cine>. Consultado 5/12/16.

5. La Escuela de Capacitación, Perfeccionamiento y Actualización Docente fue creada en 1984, sobre la base de un departamento de formación docente continua de la Secretaría de Educación de la entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en funcionamiento desde 1978. Es una de las instituciones características de la apertura democrática en el ámbito educativo porteño, y funciona hasta hoy bajo el nombre “Escuela de Maestros”. En sus inicios, la institución contaba con una sede central en una vieja casona del barrio de Belgrano (que fuera residencia de Lucio V. Mansilla) pero también realizaba actividades en diferentes escuelas de la ciudad. En sus cartillas de cursos pueden hallarse propuestas sobre historieta dictadas por Oscar Steimberg, u otras de canto coplero con caja a cargo de Leda Valladares. Desde el departamento de Arte y Comunicación coordinado en ese momento por Alberto Ferro, Iturralde y Roberto Sobrado organizaban, además de las propuestas para docentes, proyecciones en diferentes escuelas, en las que se utilizaban los recursos y la filмотeca desarrollados en los cineclubes y talleres de VAIR. La idea de integrar talleres para niños, proyecciones de películas y actividades de capacitación docente en el ámbito escolar reconoce un antecedente en la labor del Grupo C.IN.E (Cine Infantil Educativo), fundado en 1972. Iturralde realizó varias visitas a este grupo, cuyos miembros estaban interesados en la dinámica de trabajo que VAIR y sus colaboradores imprimían a sus cineclubes infantiles (entrevista personal realizada a Liliana Mazure, abril de 2014).

6. Entre muchas otras actividades: en los noventa, los sábados de enero de 1992 proyecta películas junto con su colaboradora Rosario Luna en el sexto piso del Centro Cultural General San Martín; en agosto de 1994 realiza un taller de cine para niños en El castillo del juguete, en el barrio de San Telmo de Buenos Aires, que incluye la proyección de un documental sobre plantas carnívoras (los asistentes tienen que llevar moscas y mosquitos), otro sobre música alemana y un espacio en el que los niños animan pintando sobre celuloide; en marzo de 1996 realiza su taller de cine infantil en la Escuela de Arte de Palermo, con la asistencia de Mónica Gruber.

7. Sonika Bo (su verdadero apellido era Kavounovsky) fundó el “Club Cinematográfico para niños *Cendrillon*” en París, Francia, en 1933. Veinte años después, la iniciativa contaba ya con una cinemateca con más de ochocientos films para niños. Iturralde también recupera la experiencia de los británicos Arthur Rank y Mary Field, quienes desarrollaron *Children’s Entertainment* y *Children’s Film Foundation*, con una orientación similar a la de Sonika Bo. Nótese que a mediados de los sesenta VAIR trabaja para una distribuidora llamada “Rank”, que incluye en su catálogo películas para niños. Volveré sobre estas experiencias más adelante.

8. Romero y Sancho (2014: 245) refieren “Pla Pla” como “Bla Bla” y agregan a la lista una experiencia desarrollada en FUSEMIA, una institución para niños que también albergaba actividades del Collegium Musicum.

9. En este espacio, en abril de 1988 Iturralde repite la experiencia de *reenactment* de las primeras funciones de cine gestada con Grasso, pero en solitario, nuevamente con la participación de Cerbera al piano y una joven que reparte golosinas entre el público. Pocos años después, a comienzos de los noventa, Iturralde trabajó en el proyecto de un largometraje llamado “Vientos de magia”, que recurriría al lenguaje cinematográfico y la estética desarrollada por Georges Méliès. La película sería filmada con una cámara original de 1910, confeccionada por un socio del cineasta francés (revista *La Maga*, 10 de junio de 1992).

10. Iturralde también realizó tratativas para que el programa fuera emitido por el Canal 2 de La Plata, con auspicio del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (diario *Convicción*, 3 de febrero de 1983).
11. Hacia 1985 Iturralde trabajaba en un piloto televisivo llamado “El ojo del mago”, que buscaba brindar un panorama de la historia del cine desde sus inicios hasta la actualidad (*La Nación Revista*, 2 de diciembre de 1984).
12. Raúl Manrupe (2004) refiere otros encargos de cortos publicitarios para las empresas Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), La Campagnola y Peugeot. Y otros cortometrajes experimentales: *Duerme liebrequita* (1956) y *Botellita* (1961).
13. En una entrevista publicada en el diario *La Nación* (11 de octubre de 1981) VAIR señala como referencia “una señora muy extraña”, quien acerca al cineclub Gente de Cine un cortometraje llamado “Ideas”. “Veámos relieves, sombras –recuerda Iturralde–, pero nadie acertaba a saber, entre risas groseras e incontenibles, cómo estaba hecho”. Más tarde, como parte de una apuesta, VAIR comienza a experimentar con una cámara Pathé Baby de 9,5 mm., rayando el celuloide y aplicándole, en base a sus conocimientos de química y a los consejos de un ex compañero universitario, solventes y colorantes. La entrevista refiere 1952 como el año en el que VAIR entra en contacto con la obra de McLaren. Iturralde lo conoció personalmente en 1954 durante la primera edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Allí le obsequió una bolsa con quenás y una copia de una de sus películas (Manrupe, 2004: 42). Diez años más tarde, VAIR y Mc Laren volverían a encontrarse en Córdoba durante un festival internacional de animación. Al igual que Manrupe, Pablo Marín (2014) también ahonda sobre el carácter experimental de las películas realizadas por VAIR, y las coloca en diálogo con la obra del rosarino Luis Bras, o con la de artistas de vanguardia como Stan Brakhage.
14. En la reseña del libro, publicada en diario *Clarín* el 14 de enero de 1988, Carlos Silveira rescata la “tensión dramática, aunque dándose algunos permisos para colocar sutiles toques de humor”. Para Mónica Cerezales (2014, p. 2), la obra escrita de Iturralde, en especial *Las cabezas sin hombres*, recupera, a fines de los ochentas, elementos de lo siniestro para el canon de la literatura infantil argentina, junto con diferentes relatos de Ricardo Mariño y Ana María Shúa, entre otros.
15. Para una historia de las iniciativas estatales en torno al cine educativo ver Serra, 2011.
16. Otras experiencias locales en la primera mitad del siglo XX son los proyectos de cine escolar de la educadora Gerarda Scolamieri en la escuela “República de México” de la Ciudad de Buenos Aires, desarrolladas desde inicios de la década del 20 y hasta entrada la década del '40 (Scolamieri, 1946: 81-87), o tempranos cortometrajes gestados por fuera del mundo escolar como *El pañuelo de Clarita* (1919) y *La niña del bosque* (1917), ambos de Emilia Saleny (1894-1978) –considerada una de las primeras cineastas de América Latina–, *El mono relojero* (1933) de Quirino Cristiani –hoy reconocido como pionero mundial de la animación cinematográfica– o *Upa en apuros* (1941) de Dante Quinterro (Adduci Spina, 2015: 262).
17. Por el tamaño de su trayectoria, la figura de Moneo Sanz podría ocupar un artículo entero: el mismo Iturralde se sorprende de su capacidad de gestión al encargarse personalmente de prácticamente todos los aspectos de los festivales que organizaba. Estas son solo algunas de sus iniciativas: en 1943 crea la compañía teatral “Los títeres del triángulo”

junto a Gregorio Verdi y José Vaccaro, tres años después inaugura un teatro sobre la calle Tucumán en la ciudad de Buenos Aires, que contiene una juguetería sin juguetes bélicos y un museo de muñecos, edita la revista *Titirilandia*, funda una asociación argentina de titiriteros, crea y dirige el estudio CADYA de cine documental y educativo, funda y dirige un grupo experimental de teatro, crea el Teatro Universitario de La Plata, desarrolla el primer curso de cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata). En 1958 organiza el Primer Congreso Nacional de Medios Audiovisuales. Desarrolló una colección de muñecos de diferentes países, cuya donación constituyó la base del “Museo de los Muñecos” que actualmente funciona en la República de los Niños.

18. En una entrevista publicada en la revista *La Maga* en junio de 1992, VAIR también hace referencia a “un taller de filmación para niños en Vicente López”: se refiere a El Mate, iniciativa de Irene Blei y Lucía Cano, fundado en 1987. El espacio fue refundado en 1999 como la “Primera Escuela de Cine Infantil y Juvenil”. Blei trabajó junto a Iturralde en el ámbito universitario y tanto ella como Cano han reivindicado la figura y el aporte de VAIR a su proyecto.

19. Diario *Clarín*, domingo 13 de octubre de 1996.

20. http://intranet.malba.org.ar/web/prensa_det.php?id=20. Consultado 5/12/16.

Bibliografía

- Adduci Spina, E. (2015). “Sujetos u objetos: la construcción del imaginario infantil en la producción audiovisual para niños. Acerca de Víctor Iturralde Rúa y Goar Mestre”, en revista *Question*, La Plata, vol. 1, N° 46, abril-junio.
- Cerezales, M. V. (2014). “Experiencias de lectura: posibles razones para incluir lo siniestro en el canon infantil”. Ponencia publicada en actas del Primer Simposio de Literatura Infantil y Juvenil en el Mercosur - Homenaje a María Delia Díaz Rönnner.
- Iturralde Rúa, V. A. (1960) *AH Biografía de Alfred Hitchcock*, Buenos Aires: Cineclub Núcleo.
- _____. (1962). *Yo pregunto a la jirafa*, Buenos Aires: Norte.
- _____. (1964). *Qué ven, qué leen nuestros hijos*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- _____. (1981). *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine*, Buenos Aires: Embajada de Canadá.
- _____. (1984). *Cine para los niños. Proposiciones para fundar cine clubes infantiles*, Buenos Aires: Corregidor.
- _____. (1987). *El bramido horripilante*, Buenos Aires: Coquena - Libros del Quirquincho.
- _____. (1987). *El onésimo soñó un cuete*, Buenos Aires: Coquena - Libros del Quirquincho.
- _____. (1988). *Los emplastos de Don Zafiro*, Buenos Aires: Métodos.
- _____. (1991). *El invasor de los sueños*, Buenos Aires: Métodos.
- _____. (1991). *Las cabezas sin hombres*, Buenos Aires: Coquena - Libros del Quirquincho.
- _____. (1993). (en coautoría) *Re-divertido con letras 6° y 7° grado*, Buenos Aires: La colmena.

- _____. (1994). *Los dinosaurios de la seis de la tarde*, Buenos Aires: Coquena - Libros del Quirquincho.
- Manrupe, R. (2004). *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Libro del Rojas.
- Marín, P. (2014). "Investigadores de la forma. El cine de Víctor Iturralde y Luis Bras", en revista *Hambre*, Vicente López, noviembre, pp. 14-18.
- Romero, S. y Sancho, F. (2014). "Víctor Iturralde Rúa (1927-2004)", en Malowicki, Alejandro (coord.) *Historia del cine infantil en Argentina*, Buenos Aires: APCI.
- Scolamieri, G. (1946). *Vida y espíritu de una escuela*, Buenos Aires: La Razón.
- Serra, M. S. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico. Articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*, Buenos Aires: Teseo.

Hemerografía

- B.I., "Cine como en la escuela" (entrevista), en diario *Clarín*, 5 de marzo de 1983.
- Dátola, D., "Víctor Iturralde, un patriarca con alma de pibe", en diario *La Razón*, 8 de abril de 1986.
- Esteban, A., "La TV limita a los chicos" (entrevista), en diario *Ámbito financiero*, 20 de agosto de 1990, p. 12.
- Fundación Universidad del Cine. Cartilla de seminarios 1992.
- Garff, J., "Pequeños cineastas", en diario *Clarín*, 19 de agosto de 1994.
- Iturralde, V., "Y el respeto, ¿para cuándo?", en revista *Santiago*, diciembre de 1984, p. 21.
- Martínez, A., "Víctor Iturralde, un apasionado del cine" (necrológica), en diario *La Nación*, 4 de enero de 2004, p. 5.
- Mehl, R., "Víctor Iturralde tiene un duende en sus películas", en diario *La Nación*, 9 de marzo de 1996, p. 3, cuarta sección.
- S.E., "Algo que los niños perdieron", en diario *Clarín*, 2 de febrero de 1980.
- S/f, "Biógrafo, evocación con silencio y piano", en diario *Clarín*, 26 de abril de 1988.
- S/f, "Iturralde Rúa: 'El buen cine infantil aquí no se conoce'", en diario *Clarín*, 15 de marzo de 1976.
- S/f, "Sólo para bajitos", en diario *Clarín*, 3 de enero de 1992.
- S/f, "Víctor Iturralde, 'El cine debe ayudar al niño a pensar y a crecer'", en *La Nación Revista*, 2 de diciembre de 1984, p. 46.
- S/f, "Víctor Iturralde Rúa filmará 'Vientos de magia'", en revista *La Maga*, 10 de junio de 1992, p. 11.
- S/f, "Víctor Iturralde: 'la respuesta está en ellos'", en diario *Clarín*, 9 de septiembre de 1976.
- S/f, "Víctor Iturralde: 'se le falta el respeto al niño'", en diario *La Nación*, 11 de octubre de 1981, p. 10, segunda sección.
- Sendrós, D., "Víctor Iturralde acusa y pone en el banquillo a los programas infantiles de televisión", en diario *Convicción*, 3 de febrero de 1983, p. 23.
- Silveyra, C., "La palabra innombrable", en diario *Clarín*, 14 de enero de 1988.
- Tello, N., "El niño debe participar, sentirse protagonista" - Planes de Víctor Iturralde, flamante asesor de ATC", en diario *Tiempo Argentino*, 25 de febrero de 1984, p. 15.

Tenewicki, I., “Víctor Iturralde Rúa, el papá de los cineclubes”, en diario *Clarín*, 13 de octubre de 1996.

Abstract: The career of Víctor Iturralde (1927-2004) is nowadays recognized in Argentina in fields as diverse as Film Studies, Cineclubism, Experimental Animation, Communication Research, Children’s Literature or Cultural Management oriented to children. His work is a fundamental link in the development and transmission of artistic, cultural and intellectual traditions generally located on the margins of (or in opposition to) traditional institutions and mass media.

Key words: Víctor Aitor Iturralde Rúa - Children’s Cinema - Film Clubs - Animation - Film Critic.

Resumo: A trajetória de Víctor Iturralde (1927-2004) é hoje reconhecida em Argentina em campos tão diversos como os estudos de cinema, o “cineclubismo”, a animação experimental, a pesquisa em comunicação, a literatura infantil ou a gestão cultural orientada as crianças. Seu trabalho constitui uma parte fundamental no desenvolvimento e a transmissão de tradições artísticas, culturais e intelectuais localizadas geralmente nas margens das instituições tradicionais e os meios massivos.

Palavras chave: Víctor Aitor Iturralde Rúa - cinema infantil - cineclubismo - animação - crítica cinematográfica.

[Las traducciones de los abstracts al inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Ddesign Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando y

haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle:** Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson:** Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa:** Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño.** **Ivana Mihal:** Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre:** Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello:** El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco:** Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino:** Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini:** Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau:** Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini:** Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre:** Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto:** O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra:** Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg:** Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza:** El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre:** Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julietta Infantino:** Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cíbea:** Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova:** Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini:** Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman:** Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** Daniel Wolf: Prólogo de la Universidad de Palermo | Jorge Pokropek y Ana Cravino: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | Leila Lemgruber Queiroz: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | Maximiliano Zito: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | Gabriela Nuri Barón: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | Marina Andrea Baima: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | Marinella Ferrara and Valentina Rognoli: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | Linda Worbin: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | Zurich Manuel Kretzer: Educating smart materials | Murat Bengisu: Biomimetic materials and design | Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | Giulia Gerosa and Laura Daglio: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | Giovanni Maria Conti: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | Giulio Ceppi: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** María Verónica Barzola: Prólogo de la Universidad de Palermo | Rita Ribeiro: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: Jorge Gaitto | María Verónica Barzola | Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Míchura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisângela Batista. EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior. FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo | Rodolfo Battagliese: Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | Lizel Tornay:

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental.** **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Alejandra Niedermaier:** Introducción | **María José Alcalde:** Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez:** Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio:** *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho:** La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes:** Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella:** Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez:** Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera:** Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez:** Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo:** Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y**

Eleonora Vallazza: Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño. M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández:** Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar:** El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Eliçabe:** Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz:** Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doria:** Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini:** Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras:** Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono:** Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella:** El cuerpo como territorio | **V. Stefanini:** La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm:** Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib:** Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm:** Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya:** Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio:** Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby:** "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas):** **Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora**

Vallaza: El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental.** **Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **María A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles.** **Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras.** **Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras.** **Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras.** **Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades.** **María Gabriela**

Figueroa: Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo.** **Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulagés:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulagés:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** |

S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología.** Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváz y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváz: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas**

sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoledo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negrera: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica

Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Caroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Cœil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldito de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico**.

El gran desafío del siglo XXI | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista Catalogue** |

Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artillugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones**. Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo:

Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior | Alfredo Gutiérrez Borrero: Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante | Viviana Polo Florez: Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cóppola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes.** Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación.** Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón:

El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y

Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros**. Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo**. Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global**. Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder**. Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital**. Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby**. Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica**. Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez

Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias**. Internet: **el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eserverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La incommensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe.

Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura. Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediaticizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y

Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Ban-
chero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar.**
Creación - recreación. Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes**
audiovisuales. Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del**
Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos. Graciela Pacua-
letto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.**
Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad
de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comu-
nicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado
Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego.**
La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer. Sergio Caletti. **Imagina-**
ción, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del
método y la creación. Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía**
ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin. Susana Finquelievich. **De la tarta de**
manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la informa-
ción. Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La**
máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en
Sergei Eisenstein. Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos
Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáti-
cos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.**
Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de**
América Latina y España. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Di-
seño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre.
Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003)
Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de
Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Rele-**
vamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios
de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.
(2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro
de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]
Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc