

capítulo

109

la historia
de la literatura
argentina



Centro Editor
de América Latina



Las literaturas
"marginales"
1900-1970

Las literaturas "marginales". 1900-1970

Jorge B. Rivera

La Ciencia, afirman los epistemólogos, es esencialmente "abierta", y su método (por lo menos el de la Ciencia moderna) nos predica en forma incansable la imperiosa necesidad de no sucumbir al prejuicio, a la hipótesis basada en un preconcepto o en una observación parcial de la realidad o del sistema a explorar. Cualquiera que esté razonablemente familiarizado con la metodología de la inducción científica aceptará como altamente deseable, por el contrario, la posibilidad de reunirse con la mayor cantidad posible de casos en los que se verifique un fenómeno, o con la mayor variedad posible de casos en dos series experimentales cotejables, a fin de prevenirse contra los factores incidentales fortuitos.

Pero al proceder al dimensionamiento y ordenamiento de su campo específico, por el contrario, la crítica y la pedagogía de la literatura han operado sorprendentemente con cierta ligereza anti-científica, al dictaminar que un apreciable número de fenómenos, géneros y formas narrativas o líricas vinculadas con los nuevos medios masivos de comunicación —como la historieta, la novela y el cuento policiales, los relatos de ciencia-ficción, el radioteatro, la literatura fantástica, el humor gráfico, la canción popular, la literatura infantil, etc.— no merecían los "honorés" del tratamiento crítico o de la ponderación en un pie de igualdad con otras formas tradicionales, o consideradas como más "prestigiosas" desde el punto de vista cultural y artístico.

El amplio territorio de las llamadas literaturas "marginales", en consecuencia, quedó de esta manera condenado a una suerte de exilio, que lo desterraba en forma sistemática de los panoramas e historias de la literatura; aunque paradójicamente la historia de la literatura nos demuestre, a cada paso, la perentoria necesidad de proceder por "integración"

nes" y no por "recortes" de sus multifacéticos sujetos.

Carentes de un específico reconocimiento por parte de la crítica y de la cultura "superior" tradicionales, y al mismo tiempo ignoradas o mal conocidas, las diversas formas de la nueva cultura *masiva* fueron objeto de severas acusaciones, como presuntivas portadoras de estigmas de brutalidad, trivialización, corrupción del gusto popular, banalidad, evasión, bastardeo, desnaturalización de los propósitos del arte, erotismo, comercialización, etc., según lo testimonian, entre otros, los apocalípticos análisis de tempranos detractores como Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*), Dwight Macdonald (*A theory of mass culture*), Wertham (*The seduction of the innocent*), etc.

En el mejor de los casos el cine, la historieta, la radio, la televisión y las restantes formas de masas fueron objeto de análisis desde la perspectiva de disciplinas o ramas del conocimiento cuyas finalidades y metodologías nada tenían que ver con los procesos de la creación estética y artística, como la sociología, la pedagogía, la lingüística, la psicología, la política, la psiquiatría, la criminología, etc. Y no es extraño, por consiguiente, que dentro de esta particular línea crítica, centrada en el análisis de los "contenidos" de los medios y de las "motivaciones" que inducen el consumo, los críticos se hayan preocupado sensiblemente por el problema de los "efectos" sobre el consumidor, y en especial sobre las capas juveniles o sobre los sectores menos *preparados* desde el punto de vista educacional y social.

Tal énfasis tiene que ver, naturalmente, con el tipo de formación científica de los analistas e investigadores y con los mismos objetivos básicos de las disciplinas en que éstos se formaron. Si un investigador social, por ejemplo, trabaja habitualmente sobre los "efectos" de determinados mensajes en relación con



El "cartoon" humorístico a comienzos de siglo. Dibujo de J. Olivella en P. B. T., 1908

La tipología del "cartoon": el "cartoon" unitario sin texto

Es la forma del humor gráfico por excelencia. La imagen o la situación descrita gráficamente carga todos los significados posibles. El efecto humorístico es obtenido con un solo gag visual.



una comunidad, no deberá extrañarnos que aborde las cosas desde una perspectiva menos "formalista" que la que adoptaría un estetólogo en su propio campo específico, o un historiador de la literatura, acostumbrado a descubrir y describir analogías y diferencias formales y estructurales a lo largo de una o de varias series literarias diacrónicas.

Los críticos y analistas de los años 30 y 40 tendieron, como sabemos, a brindar un pronóstico francamente alarmista sobre los "efectos" de la nueva cultura, actitud de la que resulta un eleuente paradigma el ya mencionado Macdonald. Pero cabe puntualizar que la visión "apocalíptica" de los nuevos medios no siempre fue precedida, como anotáramos, por un conocimiento profundo, científico y correctamente digerido de sus mecanismos, características y reales posibilidades, de tal manera que el seudo "proteccionismo" auspiciado por esta crítica tendenciosa y elitista no hizo, en el fondo, más que enmascarar o racionalizar un fuerte prejuicio contra algo que sólo se conocía en forma imperfecta y unilateral. Un crítico tan avisado como Paul Lazarsfeld llegará a decir: "... sabemos tan poco sobre este tema que cualquiera puede introducir sus prejuicios y sus puntos de vista particulares sin que podamos probar que está equivocado".

Afortunadamente algunas investigaciones realizadas con mayor rigor (o con espíritu menos preavisado) han insinuado la posibilidad de que los medios no sean, en definitiva, los ogros que se intentaba describir (cfr. David Manning White en *Mass Culture*, Glencoe, 1960), que su influencia vertical sobre los consumidores es más débil que su influencia horizontal entre los integrantes del grupo (Katz y Lazarsfeld, *Personal influence*), que su peso relativo no autoriza por ahora un pesimismo radical (Klapper, *Effects of Mass Media*), que sus efectos sobre

los integrantes "desadaptados" no son tan negativos como se suponía (Wolfe y Fiske, *Communications Research*, 1948-49) y que es indispensable no dejarse impresionar por los "contenidos" y pasar decididamente al análisis objetivo del medio mismo (Riesman, *The Lonely Crowd*), entre otras verificaciones y propuestas que tienden, por lo menos, a colocar entre paréntesis a los iniciales prejuicios y a señalar una vía gnoseológica integradora, reivindicadora de aquellas formas, obras, géneros o fenómenos que nos permitirían una visión auténticamente totalizada —y por consiguiente científica— de los sistemas de la literatura, la comunicación y la cultura.

Las literaturas "marginales" en la Argentina.

— Las reservas despertadas por las denominadas literaturas "marginales" no han impedido, sin embargo, la paulatina estructuración de una auténtica corriente crítica, cuyos antecedentes más remotos podemos encontrarlos, tal vez, en la inclusión del "folletista" Eduardo Gutiérrez en la *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas (más comprensiva, en este sentido, que muchas de sus sucesoras), y cuyas expresiones teóricas más recientes podrían ser los numerosos textos en los que un crítico como Jaime Rest abordó y ordenó los acuciantes problemas de la literatura y la cultura de masas (cfr., i. a., *Literatura y cultura de masas*, 1967).

En el terreno específico de la narrativa policial, por ejemplo, cabría citar los tempranos trabajos críticos (no sistemáticos, por supuesto) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a los que se suman, en una etapa más reciente, los de Donald A. Yates y los prólogos o estudios preliminares a varias antologías (cfr., i. a., Rodolfo J. Walsh, Juan Jacobo Bajaría, Fermín Fevre, etc.).

La ciencia-ficción, por su parte, de

aparición muy posterior en nuestro medio, cuenta con abundante material crítico traducido (Einar Barfod, Patrick Moore, Kingsley Amis, W. H. Armytage, Franco Ferrini, etc.) y con un serio y solitario estudio local firmado por Pablo Capanna (*El sentido de la ciencia-ficción*, 1966), sin contar la importante labor de divulgación realizada por las revistas especializadas, a la que ya nos referiremos en un apartado especial.

La literatura "fantástica" —acaso la forma menos conflictiva para la crítica académica, aunque se la suele mencionar corrientemente como género "menor" y puramente evasivo— posee entre nosotros un antecedente crítico y exegético de primer nivel. Nos referimos a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, con un prólogo del último de los nombrados.

La historieta, a su vez, verdadera Cenicienta de las literaturas "marginales", no ha dejado de concitar la atención de los especialistas, y en este sentido puede hablarse de un auténtico redimensionamiento de su campo crítico e historiográfico, desde la realización de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, instituida por la Escuela Panamericana de Arte y realizada en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1968, con la animación de David Lipszyc y Oscar Masotta. Como hitos de este oportuno trabajo de recuperación podemos citar *La historieta mundial* (1958) de Enrique Lipszyc, los tres números de la revista *LD* (1968-69) de Oscar Masotta, su libro *La historieta en el mundo moderno* (1970), varios trabajos de Oscar Steimberg (i. a., "1936-37 en la vida de Patoruzú"), el fascículo de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera sobre la historieta y la fotonovela (cfr. *Capítulo de la literatura universal*, 143), las mues-

tras de humor realizadas en Córdoba y más recientemente la *Historia de la historieta argentina* de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, y los excelentes reportajes y trabajos críticos de Juan Sasturain (cfr. *Folklore* y *Superhumor*, i. a.).

Tan conspicua y tan marginada como los géneros ya mencionados, la canción popular, y en especial una forma tan entrañablemente vinculada con nuestra cultura popular como el tango, ha recibido un tratamiento crítico relativamente tardío, si pensamos en sus más tempranas manifestaciones.

Ha transcurrido, en efecto, casi medio siglo desde el estreno de *Mi noche triste* (1918) de Pascual Contursi, hasta la aparición de *Las letras de tango* (1965) de Idea Vilariño, y *Tango, rebelión y nostalgia* (1967) de Noemí Ulla, libros que se proponen una recuperación del fenómeno poético desde una perspectiva metodológica más rigurosa que la mera glosa impresionista, y a los que corresponde sumar diversos trabajos sobre autores, como *Discepolín, el poeta del Hombre de Corrientes* y *Esmeralda* (1965) de Luis A. Sierra; *Discepolo y su época* (1967) de Norberto Galasso; *Homero Manzi* (1968) de Horacio Salas; *Homero Manzi* (1971) de Aníbal Ford, y algunos textos de Eduardo Romano sobre Celedonio Esteban Flores. Será también una antología de poesía reciente —*Los mejores poemas de la poesía argentina* (1974) de Juan Carlos Martini Real— la que recoja por primera vez, junto a textos de Enrique Banchs, Leopoldo Lugones, Francisco Luis Bernárdez, Horacio Rega Molina, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, etc., la poesía de tangueros (Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi), folkloristas (Castilla, Dávalos, Yupanqui) y payadores (Betinotti, Gabino Ezeiza).

Menos abundante, por cierto, es el material histórico y crítico en lo que

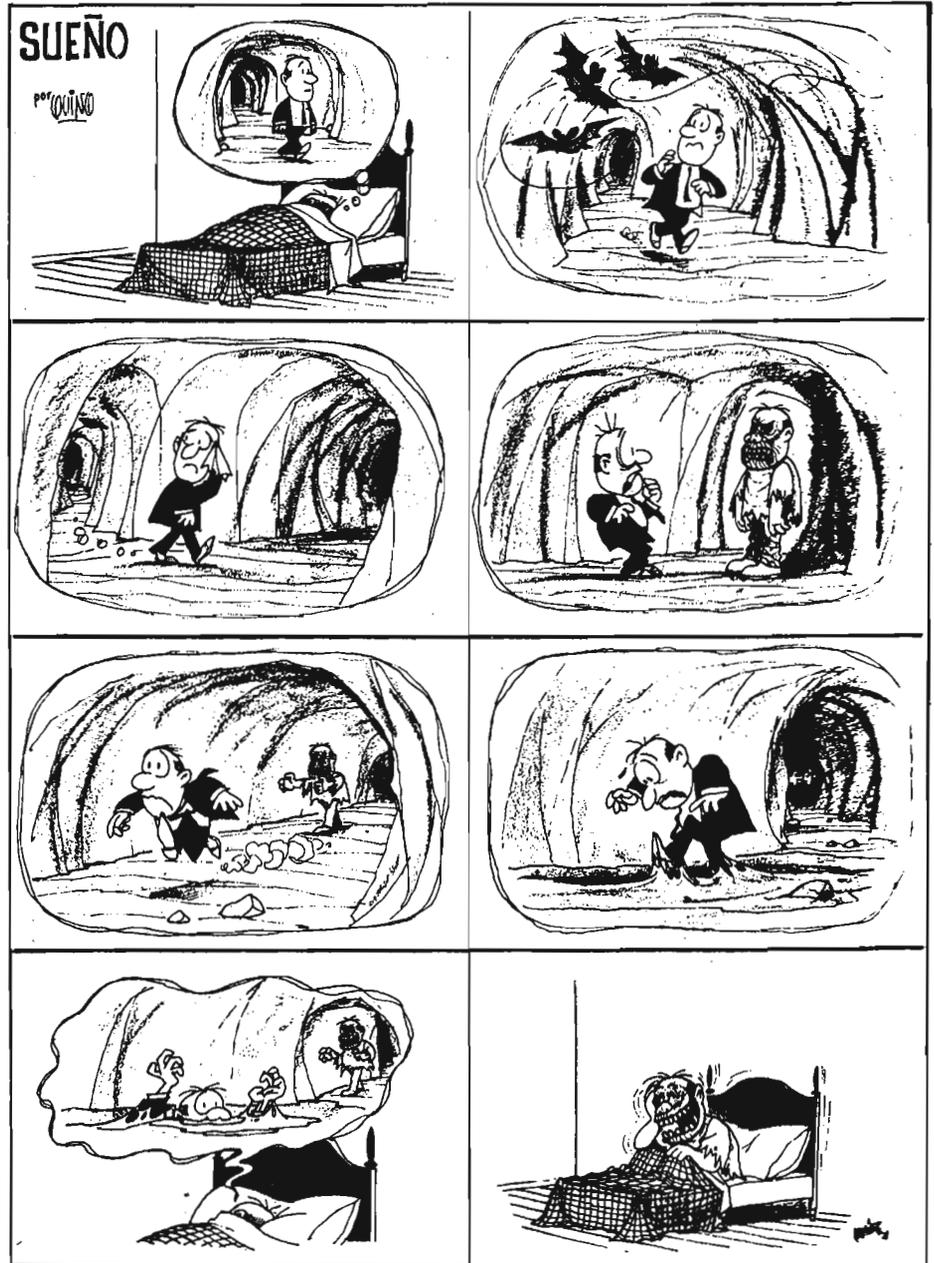
La tipología del "cartoon": el "cartoon" unitario con texto

En algunos casos existe una íntima vinculación entre texto e imagen. En otros —humor preferentemente literario— el texto puede prescindir de la imagen sin que se deteriore el efecto cómico.



La tipología del “cartoon”: el “cartoon” desarrollado

Como en el caso del clásico cuento “de efecto” se trata de una forma cerrada, estructurada con gran economía de recursos, que desarrolla un episodio humorístico en tres o cuatro secuencias visuales o “cuadros”. El último cuadro “cierra” de manera efectista el conjunto de la serie. El dibujo es generalmente caricaturesco y puede llevar textos o no.



se refiere a géneros como el radioteatro y el teleteatro, a pesar de que uno y otro han polarizado la atención de vastos públicos durante décadas. Acaso conspire, en este sentido, la enorme dificultad de reunirse con un *corpus* integrado por centenares de libretos dispersos; libretos que una vez reunidos, por otra parte, solo brindarían al análisis (como en el caso de los guiones cinematográficos) una versión parcial del fenómeno.

Escasamente sistematizados, carentes de una bibliografía crítica significativa (en la que podríamos citar como excepciones tentativas algunos ensayos de Eduardo Romano y alguna síntesis histórica de Zelmar Gueñol), en los casos del radioteatro y la telenovela se verifica sin embargo, y muy sugestivamente, una actitud marcadamente cultista y peyorativa, que se aferra a las expresiones más estereotipadas y sujetas a las presiones económicas de los *medios* respectivos para diagnosticar, condenatoriamente, su irremediable banalidad y su chatura sin emmienda posible. Juicio que si tiene real validez para los casos mencionados no debería involucrar, ciertamente, a los géneros en sí mismos, exactamente por las mismas razones por las que un *best-seller* oportunista, confeccionado según la fácil retórica de las budineras comerciales, no basta para decretar el ajusticiamiento de la novela.

¿Se trata, en síntesis, de reivindicar en bloque a las llamadas literaturas "marginales"? ¿De reunir en una suerte de beatífica "comunidad de los santos" a chapuceros, artistas, mediocres y genios?

Creemos, más sensatamente, que se trata en primer lugar de *conocer* de la manera más cabal y refinada el objeto cuestionado (o subvalorado), para separar —tal como hacemos habitualmente con las obras de la cultura consagrada— la abundante paja del grano. Esta primera apro-

La historieta serial

A diferencia de los diversos tipos de "cartoons" humorísticos, la historieta serial narra una historia de aventuras o de interés humano en forma aditiva y fragmentada, por "entregas" o suma de episodios, según la técnica del folletín periodístico. Los propósitos de la historieta serial no son fundamentalmente humorísticos, pues se trata de "contar" una historia sentimental, épica, cotidiana, de intriga, más que de producir un efecto cómico sobre el lector.

El dibujo puede ser realista, naturalista o expresionista, y el dibujante trabaja generalmente sobre un guión "ad hoc".

RINKEL EL BALLENERO

ARGUMENTO Y DIBUJOS DE TULLIO LOVATO

RESUMEN: BALTI, DUERO DE UN ASTILLERO, DISEÑA UNA VELOZ LANCHITA, CUYOS PLANOS CODICIA EL PODEROSO JACK BEN, SU COLEGA Y RIVAL... UN PISTOLERO, GLOSTER, OBRANDO POR CUENTA DE AQUEL, ROBA LOS PLANOS Y RAPTA A BALTI Y A DYES, QUE IBA A CONducIR UNA LANCHITA... CECILIA, HIJA DE BALTI, ESTA DESESPERADA Y TRATA POR TODOS LOS MEDIOS DE DAR CON EL DESAPARECIDO...

A 24 HORAS DE LAS PRUEBAS QUE CONSERVARÁN LA MEJOR MÁQUINA, SIGUE SIENDO DESCONOCIDO EL PARADERO DE BALTI... LOS PATRULLEROS INICIAN ALLANAMIENTOS...

NO ESTÁN, JEFE SIGAMOS AL HOTEL

...Y ENTRETANTO...

¡IDIOS MÍO, QUÉ INCERTIDUMBRE! ¡ACOMPÁÑEME, ANIBAL! YO ENCONTRARE A PAPA!

ESCUCHA, CECILIA: RINKEL FUE EN BUSCA DE, EL CON LA POLICIA Y...

YO NO ME LLAMO A ENGAÑO: PAPA ESTA EN MANOS DE GLOSTER, LO MISMO QUE DYES

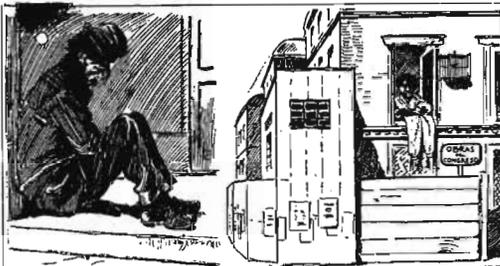
¿ADÓNDE VAMOS?

¡DETRÁS DE GLOSTER: NO LO PERDÍ DE VISTA MIENTRAS SELLARON LAS MÁQUINAS!

TIENES RAZÓN. MIRA, ALLÁ ENTRA

LLAMA A LA POLICIA: YO ME ESCURRIRE EN POS DEL TIPO

NO HAGAS LOCURAS AHORA, ANIBAL: CUIDATE, AUNQUE MÁS NO SEA POR LA CARRERA... YA SABES QUE LA CONDUCIRÁS TU



El que duerme en la recoba

El ordenanza del Congreso



El huésped de Falcón

El que vive entre latas



El guarda-barrera

El afortunado gasterópodo

El dibujo humorístico y la observación social. "Cartoon" de Rojas para P. B. T., 1907

ximación exploratoria nos permitirá descubrir la existencia de obras realmente valiosas, cuya única "diferencia" residirá, en todo caso, en la utilización de formas de estructuración, formalización o comunicación "nuevas" o a primera vista "distintas", las que no siempre, ni en forma necesaria, son causantes directas de trivialización, brutalidad, deterioro del gusto, invitación al escapismo, etc.

Lejos de constituir formas ahistóricas y absolutamente puras y fijadas, la totalidad de los géneros literarios consagrados o estimados como "cultos" son el producto de complejos procesos de *estructuración, desestructuración y re-estructuración*, en los que han tomado parte activa infinidad de "subgéneros" y formas coyunturalmente "marginadas" o "menores", y en este sentido basta con recordar el proceso de desarrollo de la novela occidental, desde sus primeras formas genéticas hasta las formas experimentales contemporáneas.

El panorama que proponemos a continuación no será, por cierto, ni exhaustivo ni absoluto. Se propone, de manera mucho más modesta, un ordenamiento globalizador que permitirá trazar algunos caminos a través de los diversos campos de las llamadas literaturas "marginales". Brindamos mayor atención a ciertos fenómenos o productos específicos no explorados (como sucede con la historieta), y en otros casos remitimos al lector —para mayor abundamiento— a otros cuerpos de esta misma obra, donde los temas han sido abordados con mayor minuciosidad, como ocurre, por ejemplo, con el folletín, la narrativa policial, el humorismo, la canción popular, los mecanismos de la industria cultural, el periodismo, etc.

Una novedad: el campo de la "literatura dibujada". — En 1968 —cuando el género historietis-

tico tenía ya unos holgados setenta años de vida— un crítico como Oscar Masotta proponía para la historieta la denominación de "literatura dibujada" (nombre que él mismo había impuesto a su revista *fu-metológica LD*, aparecida entre 1968 y 1969): "...La historieta es prosa, en el sentido de Sartre: cualquiera fuera la relación entre el texto escrito y la imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta el dibujo nunca deja de 'ilustrar', siempre en algún sentido, a la palabra escrita o para el caso de las historietas 'silenciosas', de ilustrar casualmente a la ausencia del texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas), y también al cine, la historieta es —para decirlo con precisión— literatura dibujada. (LD)".

Pero al mismo tiempo descendiente de la vieja imaginaria popular, de las aleluyas, de la caricatura política y de los libros de estampas, para no mencionar el arte de los copistas-iluminadores y las filacterias de las miniaturas medievales, las "tirras" gráficas están relacionadas estrechamente con el desarrollo del periodismo moderno, y en especial con el de la prensa norteamericana de fines del siglo XIX.

Grandes y discutidos "capitanes de prensa" como Joseph Pulitzer y William R. Hearst advirtieron, en efecto, el poderoso atractivo de las "tirras" y les brindaron, desde el comienzo, un apoyo activo y estimulante, que contribuyó a definir tanto sus formas como sus contenidos básicos: dibujo de línea caricaturesca o realista, personajes permanen-

tes, anécdota simple, "globos" con diálogo, signos gráficos de intensificación expresiva, etc.

Dibujantes precursores y de auténtica "garra" creativa, como James Swinnerton, R. F. Outcault, Rudolph Dirks, F. Burr Oper, Winsor McCay, Fisher, Forton, etc., y "tiras" iniciales (y definitivamente configuradoras) como *El pibe amarillo* (*The Yellow Kid*), *Los sobrinos del capitán* (*The Katzenjammer Kids*), *El pequeño Nemo* (*Little Nemo*), *Mutt y Jeff* y *Les Pieds Nickelés*, creadas entre 1896 y 1908, están indisolublemente vinculados con la gran renovación que impulsan Pulitzer y Hearst a través de modelos de la nueva prensa masiva como el *San Francisco Examiner*, el *World* y el *New York Herald*, entre los más notables.

En nuestro país, sin embargo, las "tiras" llegan en forma algo tardía a las páginas de los diarios, como veremos, pues su territorio ideal parece haber sido, entre nosotros, el que brindaron desde comienzos de siglo las revistas y *magazines* populares (como *Caras y Caretas*, *PBT*, *El Hogar*, etc.), y más tarde las revistas especializadas del tipo de *El Tony*, *Pif-Paf*, *Patoruzito*, *Intervalo*, *Misterix*, etc.

A este territorio revisteril pertenecen los grandes exponentes iniciales de la historieta y el humor gráfico argentinos, desde las primitivas "planchas" de *Caras y Caretas* y *PBT* (firmadas por Acquarone, Redondo, Rojas, Castro Rivera, Oliveira, Zavattaro, etc.) hasta las historietas costumbristas y de atmósfera satírica que por los años 20 dibujaban Arturo Lanteri (*Las aventuras de Don Pancho Talero*, en *El Hogar*), Aristides Rechain (*La familia de Don Sofanor*, en *La Novela Semanal*) y Dante Quinterno (*Aventuras de Don Gil Contento* y *Andanzas y desventuras de Manolo Quaranta*).

Los memoriosos recordarán, por cier-



Ezequiel sentía gravitar sobre sí el fardo penoso de una cruz, mientras la carreta hollaba el polvo de todos los caminos en el éxodo constante del circo. Al compás de los ejes mohosos, recordaba su vida, que transcurrió en medio de una miseria disfrazada de falsos carmines y resonante de medallas. Cuando acampaban, la noche era su consuelo. Tumbado de espaldas en el pasto, volvía el rostro hacia el cielo. Y la noche estrellada le parecía un carro de marcha también eterna. Le contaron que había nacido bajo un techo de lona y que su padre era judío.



15
La obra de María Alicia Domínguez — ya traducida a varios idiomas — ha logrado una consagración definitiva dentro y fuera de nuestro país. Sus preocupaciones literarias han sido múltiples. Se inició como poeta, ya que casi en la adolescencia publicó "La rueca", libro de poemas que mereció cálidos elogios de la crítica. Otros libros de poesías fueron afirmando su prestigio, y luego, con una novela, obtuvo un Premio Nacional de Literatura. María Alicia Domínguez ha cultivado también el ensayo y la biografía novelada, y ha colaborado en importantes revistas.

Y una tarde, cuando él tenía ya doce años, le señalaron al pasar el viejo cementerio de pueblo donde reposaba la madre, que fué bailarina de la "troupe". Muy sensible, el niño recordaba haber sufrido como una desgarradura el abandono de aquel sitio, mientras continuaban la marcha en continua renovación de horizontes. Ya mozo, observador, comprendió la miseria y la pena en todos cuantos pertenecían al circo. Erik, el payaso, borracho después de la función, removía cartas viejas. Emil, el equilibrista, hablaba de un hermano menor, muerto del otro lado del mar



Le gustaba conversar con Renée, la "écuyère", que dejaba amores a lo largo del camino. Veo que tienes un collar de corales.

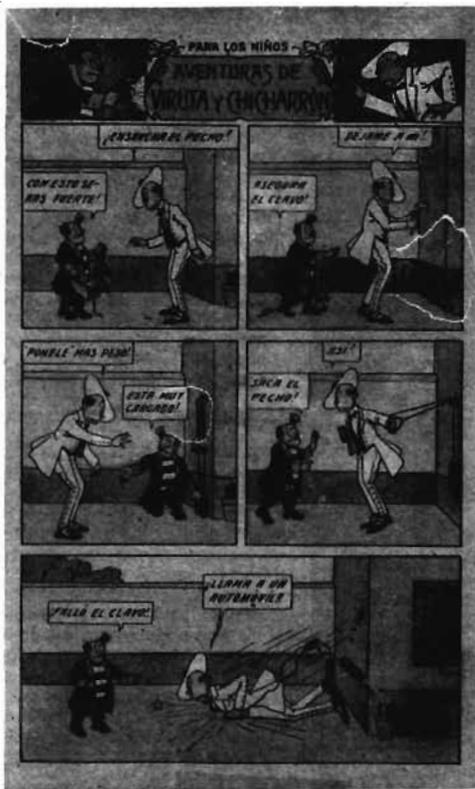


No vale mucho. ¡Ojalá fuese de diamantes! Pero en estos poblachones no hay galanes ricos. Si alguna vez vamos a Europa, será otra cosa.

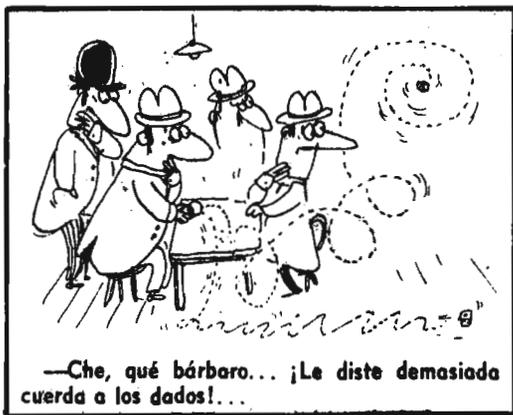


Y a Ezequiel le daba lástima ver el lindo rostro de la mujer inclinado sobre el corselete, mientras remendaba su deterioro, disimulándolo con lentejuelas.

La "fórmula" Intervalo: enorme gravitación del texto sobre la resolución gráfica. "Destinos errantes" de Domínguez-Cotignola, en Album de la revista Intervalo, junio de 1956



Las aventuras de Viruta y Chicharrón, según aparecían en la revista *Caras y Caretas* (número 1040, 7 de setiembre de 1918)



Chiste gráfico de Oski aparecido en la revista *Rico Tipo*

to, las regocijantes tormentas familiares de Pancho Talero y de Don Sofanor, y no habrán olvidado seguramente al veterano Sarrasqueta, dibujado por Redondo para *Caras y Caretas* (1913), ni las aventuras enigmáticas de Viruta y Chicharrón, tramadas semana tras semana —a partir de 1912— desde las páginas de la citada *Caras y Caretas*, y a las que se considera como a las primeras con personajes fijos y estructuras narrativas de carácter más o menos reiterativo.

Corresponde advertir que cuando hablamos de “tiras” nos referimos, de manera general, tanto a secuencias de dibujo caricaturesco e intención humorística como a secuencias de dibujo realista y contenido fuertemente narrativo. Nos interesa en menor medida, en este caso particular, el *cartoon* o viñeta unitaria, con texto o sin él, que es la forma por excelencia del humor gráfico, y este criterio explicará la relativa ausencia de creadores conspicuos pero habitualmente consagrados al *cartoon* humorístico.

Acotemos que lo característico de la “tira” o historieta es la *secuencia* de cuadros o viñetas “encadenadas” entre sí por la necesidad de “contar” una historia, o de lograr un determinado “efecto” cómico a través de un detalle dibujado o de un chiste verbal.

La *unidad* de las “tiras” puede derivar, indistintamente, de la continua presencia de un personaje, como ocurre en el caso de *Clemente*, o de una trama argumental que se desarrolla —según ciertas convenciones narrativas del género— en un tiempo y un espacio determinados, como sucede en *El loco Chávez*.

Las “tiras” en los diarios.

Tal como ya anotamos, el arribo de las “tiras” a los diarios argentinos es relativamente tardío. A comienzos de la década del 20, para citar

un antecedente significativamente pionero, el diario *La Nación* resuelve publicar su primera “tira”, intento ciertamente precursor que debió vencer la resistencia de lectores poco afectos a la introducción de materiales no compatibles con la austera personalidad gráfica del diario, y elige para el caso a *Pequeñas delicias de la vida conyugal*, que no es otra que la popularísima *Bringing up Father* (*Educando a Papá*) de George McManus, una clásica “tira familiar” norteamericana creada en 1912 y a la que se considera como uno de los más sólidos modelos de la historieta costumbrista, a la vez que primera en adquirir prestigio y difusión a nivel internacional. La excelente acogida que reciben Trifón y Sisebuta, protagonistas de la “tira”, provoca la aparición de una segunda historieta a mediados de 1926, también de origen extranjero: se trata en este caso de *Betty*, de Voight, a la que también podemos catalogar dentro de la línea costumbrista.

Pero desde mediados de los años 20 y a lo largo de la década siguiente, *Crítica* será indudablemente uno de los campos más propicios para las “tiras” nacionales y extranjeras.

Diario moderno e indiscutiblemente popular, ávido por captar y sostener el interés de sus numerosos lectores, *Crítica* aportará en su época lo mejor del género, servido por una tecnología de primer nivel (como dato elocuente vale la pena consignar que en 1927 el diario contaba con una rotativa a cuatro colores).

Interesa mencionar, por ejemplo, la sabia captación de tipos y costumbres urbanas que realiza un dibujante como Diógenes Taborda, o la aparición del Suplemento Infantil de *Crítica*, en el que Pedro Rojas ilustra las travesuras de Juan el Zorro, o la incorporación al diario de Botana de un dibujante como Dante Quintero, quien comienza a publicar *Un porteño optimista*, “tira”

cómica que poco más tarde se transforma en *Aventuras de Don Gil Contento*, en la que aparece, por primera vez, el indio Patoruzú.

Botana adopta en *Crítica* la clásica modalidad norteamericana de publicar un *serial* de aventuras en dos versiones: la cotidiana, en blanco y negro, y la dominical, que aparece valorizada por un formato mayor y por una brillante ejecución en colores. Así, por ejemplo, nos brinda el *Tarzán* acromático de Rex Maxon, y suministra luego los lujos visuales del *Tarzán* barroco y sobresaturado que dibujaba el eximio Burne Hogarth.

Otro de los aportes de *Crítica* será el suplemento cómico en colores (1932), en el que aparecen historietas nacionales (como *Blanca Nieve* y *Pío Pío*), junto con materiales extranjeros aportados por United Features Syndicate y NEA Service, con textos traducidos habitualmente por el poeta Horacio Rega Molina, quien a su vez se encargaba de las "adaptaciones" y las notas de color local.

Entre esas "tiras" se destacan *Don Jacobo en la Argentina* (*Polly and her Pals*) de Clifford Starret, y *Breves tragedias de la vida moderna* (*Toots and Casper*) de Jimmy Murphy, ambas orientadas hacia la mostración y exploración de las alternativas menudas de la moderna sociedad opulenta, aunque entre los materiales más interesantes de *Crítica* debemos citar, por esa época, a tres auténticos clásicos de la "tira" cómica universal: *Espaguetti* (*Popeye*) de Elzie Segar, *La pebeta del pasaje* (*Blondie*) de Chic Young, y en especial *El gato loco* (*Krazy Kat*) del excepcional George Harriman.

También ofrece materiales del género la Revista Multicolor de los Sábados, el suplemento que acompaña a *Crítica* hacia 1933, y en el cual aparecen las peripecias del "Nuevo



—Exacto, Ann... No tengo nada que hacer aquí —agregó Randall.

Un momento más tarde estaba a caballo. Y en la cruz del animal colocaba, una pesada alforja de cuero.

—¿Qué lleva ahí —Ann, la sobrina de Creighton, era ahora, por tácita elección de todos la jefa del convoy.

—Los explosivos del viejo Hilde señori-

ta... El está en el otro mundo, de modo que no los necesita. Y a mí pueden hacerme falta: me los llevo como pago por todo lo que trabajé hasta aquí como guía.

—¡Un guía que abandona un convoy no merece paga alguna! —tembló de indignación la voz de Ann.

—Me los llevo lo mismo... —Randall tocó con el índice el ala del sombrero y taloneó el caballo.

La historieta-novela: "Randall" de Oesterheld y Del Castillo, en Hora Cero Extra, n. 15, 1959. Un híbrido entre la historieta y la novela de bolsillo



Dante Quinterno durante un reportaje que le hiciera Billy Kerossene en Radio El Mundo



Historieta y encuadre cinematográfico. Un discreto equilibrio entre dibujo, encuadre "cinematográfico" y texto en Ernie Pike de Oesterheld y Colonnese



Tapa del número 323 de Misterix; Gran semanario de aventuras, con dibujos de Campani y guión de Ongaro, aparecido en noviembre de 1954

Rico" de Héctor Rodríguez, las antológicas aventuras de los Sobrinos del Capitán (*The Katzenjammer Kids* de Dirks) y las graciosas extrapolaciones de un tipo de la prehistoria (*Alley Oop* de V. T. Hammlin), diagramadas en la contrapapa bajo el curioso nombre de *Peloponeso y Jazmín*.

Pero *Crítica* no publica solo materiales extranjeros. Debemos sumar a la popular "tira" de Rodríguez los relatos argentinos de Pedro Ramauge, sobre ideas o textos de Hernández, Gutiérrez o Hudson, las "tiras" históricas de Bruno Premiani (*El último Inca*, 1935), la versión de *Don Quijote* dibujada por Rojas, las historietas para el público infantil de Guevara (*Pío pío*) y Sorazábal (*Mechín y Pelusita*), las historietas de aventuras de Amenábar y Cazeneuve, las célebres "reconstrucciones" periodísticas dibujadas por Pedro Rojas, verdadero maestro de la *historieta-noticia*, las planchas educativas de Premiani, etc.

Nuevas experiencias: la "página de los chistes". — El éxito popular de las innovaciones introducidas por Botana encuentra rápido eco en la mayor parte de los diarios argentinos, y así podemos citar a *La Razón*, que se integra en 1928 con *Don Julián de Montepío* de Dante Quintero (antecedente inmediato de Isidoro); a *La Opinión*, en la que Lino Palacio debuta con su primera versión de *Ramona* (1930); a *La Prensa*, en la que el mismo Palacio nos ofrece desde 1934 (y hasta su pasaje al vespertino *La Razón*) las peripecias inagotablemente ingenuas y simpáticas de *Don Fulgencio*; a *El Mundo* y *Noticias Gráficas*, con títulos como *Quique, el niño pirata* (Amenábar - Cazeneuve, 1935) y *Aventuras de dos argentinos* (Cazeneuve, 1936), respectivamente; a *El Sol*, con una ambiciosa serie de adaptaciones ilustradas por Rojas, etc.

Entre fines de los años 30 y comienzos de los 40, por fin, se asienta en los diarios una galería copiosa, y generalmente feliz, de tipos más o menos universales y paradigmáticos, ubicados en su mayoría en la línea caricaturesca y de neta apelación humorística.

Recordemos a *Tancredo*, el conflictivo marido dibujado por Fantasio para *El Mundo*, 1938, o a *Piantadino*, el perpetuo fugitivo de Mazonzone (*El Mundo*, 1941), o, en una cuerda humorística similar, al *Avivato* de Lino Palacio (*La Razón*, 1940), y con ellos a toda una fauna de arquetipos —como el *Dr. Meringue* de Divito (*Clarín*, 1946)— que encontrarán regocijante cabida en los diarios y revistas de la década.

Los años 40, por su parte, aportan la novedad del agrupamiento de las “tiras” —hasta entonces dispersas— en una gran página que concentra la atención de los lectores y que generalmente se convierte en el punto de partida para la lectura del diario. Por esos años *La Razón* y *Noticias Gráficas* entregan algunas de las “tiras” más famosas del género: en el primero, en efecto, aparecen *Chiquito Abner* de Al Capp, *Terry y los piratas* de Milton Caniff, y *En aquellos tiempos* de Hammlin, que ya habíamos conocido en *Crítica*; en tanto que el segundo publica *El fantasma* de Falk y Moore, *Barney Guggle* de De Beck, y *La pequeña Ana* de Brandon Walsh. *Clarín*, por su parte, se suma desde 1945 con *Mutt y Jeff* de Fisher, *Vida de hogar* de Swan y *El gato loco* de Herriman.

La reiteración de modelos importados y la tipología universalista no atenuará la posibilidad de desarrollos locales, vinculados con las formas más explícitas de la cultura vernácula, y así, a comienzos de los años 50 las tiras criollistas que publica Walter Ciocca en *La Razón* prolongarán la añeja vertiente folle-

tinista de Eduardo Gutiérrez, para hacer eclosión en una “tira” de sostenido interés como *Lindor Covas, el Cimarrón*, que se prolonga en el tiempo y enlaza —como un sugestivo puente cultural— las primeras tentativas de Ramauge y Rapela con “tiras” gráficamente documentadas como *El Capitán Ontiveros* de Arancio (*Clarín*, 1970), y *Fabián Leyes* de Enrique Rapela (*La Prensa*).

La década de 1960, a su vez, brindará materiales novedosos, aunque en líneas generales no aportarán aspectos singulares o sensiblemente renovadores, en relación con lo propuesto en los momentos anteriores. Entre las “tiras” importantes podemos pensar, como contribuciones destacadas, en *Rabanitos* (*Peanuts* de Schulz), que comenzó a publicarse en *La Prensa* hacia 1968, y entre las nacionales en *Mafalda* de “Quino” (Joaquín Salvador Lavado), aparecida sucesivamente desde 1964 hasta 1973 en *Primera Plana*. *El Mundo* y *Siete Días*.

Una recorrida suscita a través de más de medio siglo de “tiras” periodísticas nos permite sintetizar algunas observaciones globales: a) los diarios no han recogido, ni mucho menos, lo mejor de la historieta local; b) grandes creadores gráficos como José Luis Salinas, Arturo del Castillo, Hugo Pratt y Alberto Breccia han sido escasamente aprovechados por los diarios, y lo mismo puede afirmarse de notables dibujantes y guionistas extranjeros; c) las “tiras” de aventuras o sobre conflictos de interés humano parecen menos frecuentes en los diarios que las “tiras” humorísticas; d) predomina entre los materiales nacionales —con marcada prioridad sobre las “tiras” seriales o argumentales— el *cartoon* desarrollado, esto es, la forma que fragmenta un episodio humorístico en tres o cuatro cuadros o *secuencias* visuales, con un último cuadro que “cierra” de manera efectista la *secuencia* narrativa.



MORT

Textos de H. Oesterheld
Dibujos de Alberto Breccia

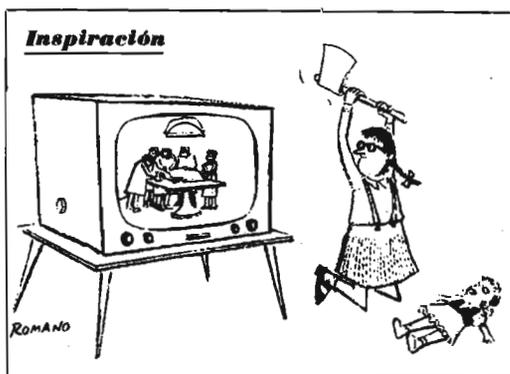
MIRO HACIA ATRÁS Y ME CUESTA CREER QUE HUBO UN TIEMPO SIN MORT CINDER... UN TIEMPO CUANDO MI NEGOCIO DE ANTIGÜEDADES ERA IGUAL A TANTOS OTROS EN CHELSEA...

CINDER

Cabecal de Mort Cinder, de Oesterheld-Breccia, aparecido en el número 4 de la revista Zeppelin (15 de diciembre de 1973)



Anuario de Intervalo (1952)



9 de abril de 1963

Chiste gráfico de Romano aparecido en la revista Primera Plana (9 de abril de 1963)

La historieta en las revistas especializadas. — Dijimos al comienzo que la historieta había encontrado temprano albergue en las páginas de las revistas, con lo cual se verifica en cierta medida un fenómeno inverso al producido en los Estados Unidos, donde en términos relativos la matriz revisteril se presenta en forma tardía.

Ya mencionamos los aportes precursores de *Viruta* y *Chicharrón* y del *Sarrasqueta* de Redondo, a los que cabría agregar —entre 1915 y 1925— algunas creaciones de Arturo Lanteri (*El Negro Raúl*, *Tijerita*, *Pancho Talero* y *Anacleto*), Aristides Rechain (*Página del dólar*, *La familia de don Sofanor*) y González Fossat (*Jimmy y su pupilo*).

Si podemos considerar al *Tit Bits* (1909) de Manuel Puga como la primera tentativa de especialización (en tanto revista de relatos folletinescos e historietas dedicada a la juventud), parece indudable que recién con *Páginas de Columba* (1923), y especialmente con *El Tony* (1928), aparece entre nosotros la revista dedicada en forma exclusiva y periódica a la reproducción de historietas, aunque en su caso brindó especial atención a los materiales importados (*Tarzán*, *Tex de la Policía Montada*, *Mandrake*, *Batman*, *Superman*, etc.), línea en la que se ubicarían asimismo *El Gorrión* (1932), *Ra-Ta-Plán* (1935) y *Pif-Paf* (1937), si bien estas tres publicaciones abordaron también la técnica del copiado de modelos norteamericanos, generalmente con escaso nivel y fortuna.

De *El Tony* interesa muy especialmente la colaboración de un excelente dibujante como Raúl Roux, a quien se ha considerado en nuestro medio como el autor de las primeras "historietas serias": *Hansel y Gretel* (1928), *Hassayampa* (1928), *Robinson Crusoe* (1929), *La isla del tesoro* (1929), *Buffalo Bill* (1930), *Nick Carter* (1930), etc.

Pero no solo la revista especializada brinda lugar a la historieta o a la "tira" nacional, durante el tramo que va de 1915 a 1930. Publicaciones como *La Novela Semanal*, *El Suplemento*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Femenil*, etc., se asocian al desarrollo de la historieta, local o importada, y es así que en la primera de las nombradas aparecen durante la década del 20, la *Página del Dólar* y *La Familia de Don Sofanor*, de Rechain; *Andanzas y desventuras de Manolo Quaranta*, de Dante Quintero; *La barra de Calendario*, de Pedro Gutiérrez, y *Peppino y su novia*, de González Fossat. En *El Hogar*, por su parte, se publican *El Negro Raúl* y *Pancho Talero*, de Arturo Lanteri, y *Aventuras de Nenucho*, de González Fossat, mientras que *El Suplemento*, *Mundo Argentino* y *Femenil*, acogen, respectivamente, a *Pan y Truco*, de Quintero, dos producciones de Lanteri —*Tijerita* y *Anacleto*—, una historieta de Fossat, *Firulete y Retacón*, y *Andanzas de Pantaleón Carmona*, de Messa.

Una de las características de los años 20 es la abundancia de historietas de ambiente familiar, que muestran una indudable influencia de las *familiar strips* norteamericanas de McManus (*Trifón y Sisebuta*), Cliff Sterret (*Pollie*) y Russ Westover (*Tillie the Toiler*), entre otros.

La familia de Don Sofanor, de Aristides Rechain, es un excelente ejemplo de esta corriente, pues como apuntábamos en un texto anterior el autor "ha conseguido transmitir, en sus pequeñas y triviales anécdotas de 'ambiente', que comienzan con una superchería mistificadora y rematan, invariablemente, con el calamitoso desnudamiento de esa misma superchería, todo ese trasfondo de mezquindad, arribismo, presuntuosidad, cursilería y vaciedad que denunciaría, casi simultáneamente, la áspera literatura de

Roberto Arlt... El universo de *Noche Terrible* y de *El amor brujo* cuaja perfectamente con el mundo ínfimo, reprimido y convencional que traza los dinámicos grafismos de Rechain. Si en este contexto resultan menos plausibles (o menos directamente pensables, en función del *fair play* que gobierna al medio) las figuras agresivas y socialmente riesgosas de Erdosain, del Rufián Melancólico y de Rigoletto, el equívoco jorobadito que oficia de chivo expiatorio, por lo menos la esposa cursi y autoritaria, el marido complaciente, las hijas que acechan al incauto, el hijo tilingo y dilapidador (precursor del *Isidoro* de Quintero), las amigas habladoras, siempre al atisbo de la transgresión o del fracaso de los otros, son personajes que merecerían figurar con todos los honores en el panteón arltiano. Tregar, aparentar, sentir y provocar envidia, asumir roles falseados, cultivar de manera metódica todas las gamas del prejuicio y armar, al mismo tiempo, un triste simulacro de respetabilidad, son ingredientes comunes a ambos universos, quizá con la diferencia de que en el mundo del dibujante estos mismos componentes están como atenuados por la evidente voluntad satírica y por la naturaleza neutralizadora, compatibilizadora, del medio periodístico”.

Otra línea característica de la historieta nacional estará constituida por la galería de personajes masculinos que en cierta forma desarrollan o corrigen al liminar *Sarrasqueta* de Redondo, aportando la cuota de picardía, arribismo, sentido de la aventura, don de gentes y “olfato” que caracteriza al clásico “vividor” porteño. A ella pertenecen —con los consabidos matices— la casi totalidad de los personajes de Quintero (Manolo Quaranta, Don Gil Contento, Julián de Montepío, Isidoro) y en forma eminente el palabrero, desaprensivo y simpático Maneco



El dibujo, sin excesivas apoyaturas textuales, “narra” la situación de violencia mediante recursos gráficos dinámicos y abundantes iconemas o signos cinéticos (huellas de movimiento). Skorpio de Oswal

AQUEL GRITO DESESPERADO, DE LA MUJER DESAMPARADA FRENTE AL PELIGRO, PROVOCO UNA INMEDIATA REACCION EN HOR...



Las onomatopeyas o sonidos inarticulados: cuatro casos en Martínez-Massaroli, Moliterni y Zanotto

que dibujaba Linage para *Caras y Caretas* (*Las desventuras de Maneco*, loc. cit., 1931).

En la década del 30 comienza también la producción de aventuras "serias", siguiendo el diseño de las "tiras" americanas e inglesas y como alternativa a la línea estrictamente costumbrista, humorística y familiar de los dibujantes ya impuestos. Se especializan en ese rubro, en una etapa todavía incierta e incipiente para este tipo de materiales, autores como Carlos Clemen (*Viajes siderales*, en *El Purrete*), Luis Caze-neuve (*Quique, el niño pirata*), José Vidal Dávila (*Douglas Watson, El Solitario, En busca del tesoro blanco*), Roberto Bernabó (*Las aventuras de Carlos Norton*), José Luis Salinas (*Hernán, el Corsario*), Emilio Cortinas (*El demonio de los bosques*), etc.

Se articula asimismo, entre fines de los años 30 y mediados de los 40, la línea "adaptadora", que traspone al lenguaje específico de la historieta —con variada fortuna— una nutrida bibliografía integrada por folletines, novelas de corte romántico, clásicos de la literatura y la dramaturgia, filmes, novelas de aventuras, etc. José Luis Salinas, por ejemplo, aborda la adaptación de *Miguel Strogoff*, *Los Tres Mosqueteros*, *Las Minas del Rey Salomón*, *Ella*, *El Libro de la Selva*, *El último de los mohicanos*, *La pimpi-nela escarlata*, etc., contando en ocasiones con la asistencia literaria de José de España o de Leonardo Wadel, uno de los primeros guionistas de la historieta argentina (desde los días de *Kharu, el Hombre Misterioso* hasta su incorporación al elenco de la revista *Patoruzito*, en 1945).

El uruguayo Alberto Breccia, por su parte, emprende adaptaciones como *El Jorobado o Enrique de Lagardere*, de Paul Feval, y Clemen hace lo propio con un clásico como *Gulliver*, abriendo en cierta forma el camino hacia la fórmula folleti-

nista romántica de *Intervalo*, la revista fundada por Columba en 1945 y en la que trabajaron activamente Hugo D'Adderio (*Hamlet, El Correo del Zar, El Capitán Tormenta, Rey Lear*, etc.), Enrique Rapela (*Una hija del Regente, La maestra de los obreros*, etc.), Angel Borisoff (*Martín Eden*), etc.

Una de las características sobresalientes de *Intervalo*, junto con la preponderancia de las "adaptaciones", que tienden a garantizar un cierto *status* cultural y a legitimar a la historieta como posible vehículo de divulgación de la "gran literatura", es el fuerte apoyo textual y la constante subordinación de la narración "visual" a lo "literario", aunque debe reconocerse al propio tiempo el depurado nivel gráfico y artístico de muchas de sus ilustraciones.

Algunas revistas notables. —

Contemporánea de *Intervalo* es la fundación del semanario *Patoruzito*, cuyo primer número aparece en octubre de 1945; si bien Quintero aporta en esta nueva publicación su propia filosofía de lo que *debe ser* la "historieta de acción" y brinda mayor resalto a lo que podríamos denominar como estricta "especificidad" historietística: *ritmo, plasticidad, grafismo, narración no textual*, etc.

Quintero aprovechará aquí no solo su larga experiencia profesional, sino la práctica concreta y específica del suplemento infantil de *Patoruzú*, así como el hecho de trabajar con un equipo homogéneo y acostumbrado a sus criterios de producción (Wadel, Tulio Lovato, Blotta, Ferrero, José L. Salinas, etc.).

Como en los antecedentes ya citados, *Patoruzito* cede un razonable espacio a los materiales importados (hay, por ejemplo, en distintas épocas, dos excelentes *seriales* del norteamericano Alex Raymond: *Flash Gordon* y *Rip Kirby*), pero asimis-



Tapas de Patoruzito (1955 y 1960)

SARRASQUETA SE CURA EN SALUD



Sarrasqueta siente un miedo atroz de adquirir alguna enfermedad, y pensando que hombre prevenido vale por dos, ha adoptado todos los sueros e inyecciones de moda que la ciencia ha descubierto, para inmunizarse de toda infección más o menos contagiosa.



Empieza por acudir a la Asistencia Pública para vacunarse e inmunizarse de la viruela, tanto de la negra, como de la de color.



Toma otra inyección para defenderse del cólera morbo asiático, otra de la peste bubónica, y otra contra la fiebre amarilla.



Otra contra la hidrofobia o antirrábica, por que siempre está rabando sin saber por qué.



Otras más contra la difteria, el garroñín y el garroñín, dengue, gripe, trancazón y tuberculosis pulmonar.



Por último, otra contra los sabañones y su picazón, que con estos frios es lo que más le molesta.

Sarrasqueta se cura en salud, aparecido en el número 1040 de Caras y Caretas (7 de setiembre de 1918)

BARTOLO



Por CALOI

La historieta reflexiona sobre sí misma. Una "tira" de Caloi en el diario Clarín

mo brinda lugar preponderante a la producción local, con algunas expresiones realmente talentosas y descollantes, como *Langostino*, *el navegante independiente* y *Mangucho y Meneca*, dibujadas respectivamente por Eduardo Ferro y Roberto Battaglia. Dos historias que bordean sutilmente la aventura, el humor y el lirismo, y a las que no encontramos real parangón en otras producciones nacionales.

Junto a estas pequeñas obras maestras del género encontramos en *Patoruzito* la fuerza y el vigor convincente de *Rinkel, el ballenero*, de Tullio Lovato; la acción detectivesca de *Vito Nervio*, la historieta iniciada por Cortina-Repetto y continuada por Breccia-Wadel; la línea biográfica y periodística de *Tucho, de camillita a campeón*, de Athos Cozzi y de la Torre; las reconstrucciones históricas de Raúl Roux (*Fierro a Fierro*); las adaptaciones de Bruno Premiani y Luis A. Domínguez, junto con materiales firmados por Salinas, Pérez del Castillo, Carlos Roume, Carlos Clemen, etc.

Tres años después de la irrupción de *Patoruzito*, que ya señala un grado de madurez y homogeneidad en el tratamiento del género, hacen su aparición dos revistas de historietas que marcarán a su vez una época y una altura creativa o productiva. Nos referimos a *Aventuras*, la revista del dibujante Horacio Gutiérrez, y a *Salgari*, el semanario de acción lanzado por Editorial Abril.

La revista de Gutiérrez retoma en cierta forma la receta adaptadora de *Intervalo*, junto con su idea de un público adulto, pero la integra a su vez a la nueva lección "historietística" aportada por la gente de Dante Quintero a través de *Patoruzito*. Más que "clásicos" de la literatura se trata de adaptar "clásicos" del cine, como *El Delator*, la novela de Liam O'Flaherty filmada por John Ford, y en este sentido la versión dibujada por Alberto Breccia esta-

blece interesantes nexos entre los tres medios implicados, valorizando sugestivamente lo aportado por el cine.

Pero *Aventuras* no prestará atención exclusivamente al nivel gráfico de sus dibujantes, entre los que figuran Pascual Güida, Salinas y el ya mencionado Breccia, sino también a la personalidad literaria de sus guionistas, adaptadores y autores de argumentos, recabando en este sentido la colaboración (no siempre admitida) de autores como Conrado Nalé Roxlo, Vicente Barbieri, Manuel Peyrou, Juan Ferreyra Basso, Isaac Aisenberg, etc.

Salgari, por su parte, señala la aparición en nuestro mercado de un importante núcleo de intereses y creadores de origen italiano, cuya instalación abrirá una etapa francamente renovadora, tanto en lo que se refiere a la estética del género como a las formas de producción. *Salgari* hace conocer entre nosotros a creadores importantes, como Pino Albertarelli, Hugo Pratt, Dino Battaglia y Raffaele Papparella, pero difunde especialmente tres historietas que marcarán rumbos y definirán el estilo de toda una corriente *fumetológica*: nos referimos a *Misterix* de Ongaro-Campari, *As de Espadas* de Ongaro-Pratt, y *Hombres de la jungla* del mismo binomio.

Salgari, como ya dijimos, anticipa la aparición de un grupo de revistas de gran importancia en la historia local del género. Nos referimos, por cierto, a *Misterix* (1948), a la mínima *Rayo Rojo* (1954) y a *Cinemisterio*, que amalgama historietas, fotonovelas, variedades y relatos de ciencia-ficción.

En ellas, tal como anotáramos, colaboran activamente los dibujantes y guionistas italianos, aunque es igualmente aceptable el espacio reservado por la gente de Surameris a los creadores nacionales. Mazzone, por ejemplo, publica su humorístico *Capicúa* en el pequeño formato de *Ra-*

yo Rojo (15 cms. x 7 cms.); Fernand hace lo propio con *Rey por siete días*, una fantástica biografía del poeta medieval François Villon; "Julio Almada" (Julio Portas) hace conocer su *Kent Russell*, mientras el dibujante Walter Ciocca vuelve a proponer el esquematismo "duro" de su *Hormiga Negra*.

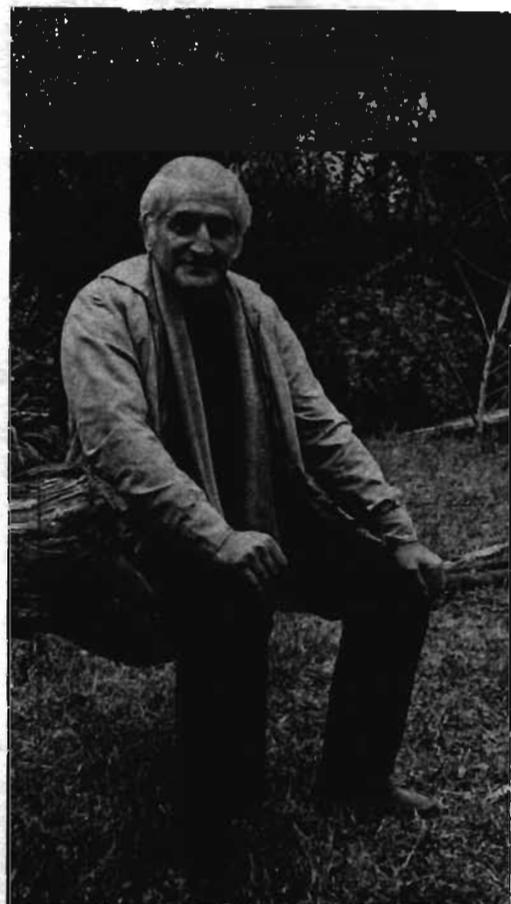
Los años 50 enmarcarán la aparición y el eclipse de numerosos proyectos revisteriles, como *Superhombre*, *Bucaneros*, *Robin*, *Pimpinela*, *Fantasia*, etc., e inclusive el progresivo desplazamiento de los gigantes periodísticos de Dante Quintero: *Patoruzú*, duramente batida por *Rico Tipo*, la revista creada en 1944 por Guillermo Divito, y *Patoruzito*, asediada con eficacia cada día mayor por las revistas de Abril y sus sucesoras.

Pero la década del 50 enmarca un hecho todavía más significativo, desde el punto de vista de la definitiva maduración del género. Hablamos de la aparición de un gran escritor de historietas, Héctor Germán Oesterheld, y de su fecunda colaboración con dibujantes como Alberto Breccia, Hugo Pratt, Solano López, etc., una colaboración que ha producido, con el correr de los años, algunas de las más bellas historietas argentinas y mundiales.

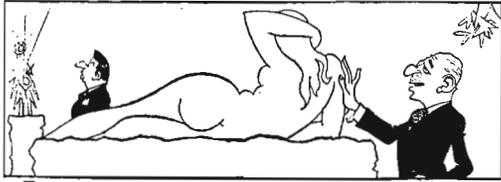
Un gran guionista para una etapa brillante. — Mencionar a Héctor G. Oesterheld significa el abordamiento, en cierta forma, de uno de los puntos de mayor altura y tensión creativa en la historia de la historieta argentina, por su importante y singular labor personal como argumentista, por el tipo de proyectos editoriales que animó a fines de los años 50 y por el excepcional conjunto de dibujantes que logró convocar para la realización de sus notorias revistas. Con él y con *Hora Cero* y *Frontera* puede decirse que se llega a un auténtico momento de culminación —en lo que



El Sargento Kirk de Pratt-Oesterheld

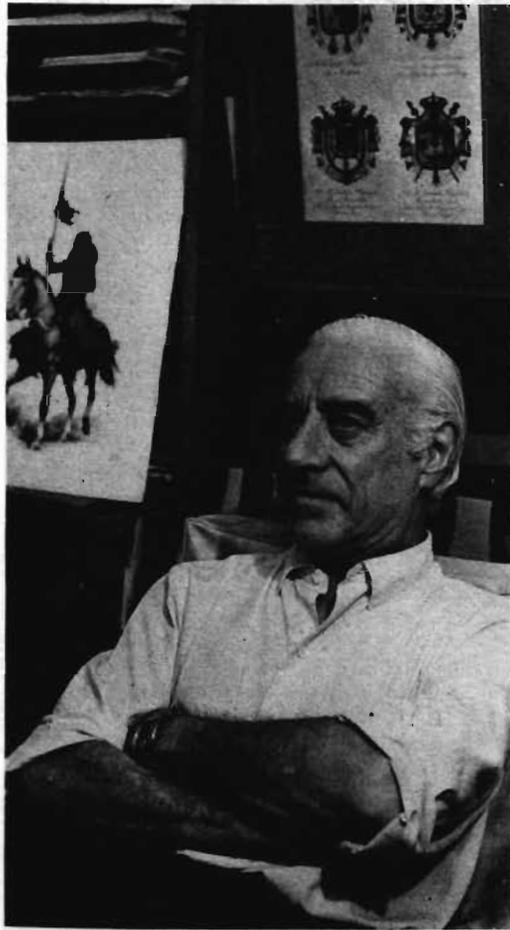


Héctor Oesterheld (1919). Gentileza Editorial CREA



Tersura

“Grafodrama” de Luis J. Medrano
aparecido en La Nación (21 de agosto
de 1968)



José Luis Salinas (1908). Gentileza
Editorial CREA

se refiere a tirajes, fidelidad de consumo, calidad argumental, capacidad competitiva, nivel de producción artística y técnica, etc.— momento abierto por *Patoruzito* hacia 1945, desarrollado a lo largo de los 50 por *Misterix* (en sus aspectos más modernos), y rematado con la desaparición de las revistas mencionadas en primer término, hacia comienzos de la década del 60.

Formado como científico (llegó a recibirse de geólogo) y gran lector de narrativa de aventuras, Oesterheld abandonó en cierto momento las disciplinas exactas para explorar, con mayor fortuna, la nueva literatura de los *fumetti*. Se inició, en este terreno, como guionista de *Abril*, *Codex*, *Sigmar*, etc., colaborando con los italianos Hugo Pratt y Paul Campani en la creación de dos historietas mercedamente célebres: *Sargento Kirk* y *Bull Rockett*, aparecidas en 1952 en las páginas de *Misterix*. Agotada esta etapa, a la que también pertenecen *Tarpón*, *Indio Suárez*, *El Zarpa*, *Scout River*, *Ray Kent* y *Star Kenton*, Oesterheld organiza su propia empresa editorial —Frontera—, responsable desde comienzos de 1957 de la publicación de dos revistas que marcaron toda una época: *Hora Cero* y *Frontera*, concebidas como revistas mensuales y rápidamente desdobladas en varias de frecuencia mayor, como *Hora Cero Extra*, *Frontera Extra* y *Hora Cero* semanal.

Desde su misma creación Frontera logró el concurso de un importante equipo de dibujantes, como Hugo Pratt, Solano López, Alberto Breccia, Carlos Roume, Del Castillo, Moliterni, Haupt, etc., vinculados en algunos casos a los proyectos de *Abril* y sus revistas (como ocurre con Pratt) y en otros a las más añejas estructuras de *Quinterno*, *Columba* y *Láinez* (como sucede con Breccia y con algunos otros).

Entre las series más memorables realizadas por Oesterheld para sus revistas, o para otras del circuito, po-

demós mencionar a *Ernie Pike* (dibujada por Hugo Pratt y posteriormente por Solano López y Moliterni), *Ticonderoga* (con imágenes de Pratt), *Patria Vieja* (realizada gráficamente por Roume), *Randall* (con el lápiz impecable de Del Castillo), *El Eternauta* y *Rolo* (dibujadas por el paraguayo Solano López), *Sherlock Time* y *Mort Cinder* (de Alberto Breccia), *Guerra de los Antartares* (con dibujos de León Napoo) y *Watami* (de Moliterni).

Buen lector del Stephen Crane de *La roja insignia del valor*, de Melville y del Joseph Conrad de *Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*, Oesterheld supo transcribir en clave argumental las grandes líneas de lo que él llamó alguna vez “una buena historia”, esto es, una historia en la que resplandecía la aventura, el sentimiento de solidaridad y la peripecia existencial de unos héroes simultáneamente épicos y cotidianos, capaces de experimentar piedad por la solitaria condición del hombre en el mundo.

El Lejano Oeste, los frentes de batalla, los bosques norteamericanos del siglo XVIII, un hipotético futuro cataclísmico, la guerra de fronteras, los viajes por el tiempo, etc., fueron los escenarios o los pedales motivadores de una saga narrada con absoluta maestría y con particular celo profesional, como lo puntualizaría alguna vez el propio Oesterheld: “El buen creador de historietas es aquel que realiza el guión pensando en la forma gráfica que adquirirá su narración. La historieta es un género de imágenes y el argumento debe sugerir estas imágenes y no narrarlas por medio del texto, lo cual sería la solución más fácil... El buen guión es aquel que narra la acción claramente pero que también da posibilidades de imaginar al dibujante e incluso al lector... Del intérprete de mis guiones espero honestidad. No me agrada que adopte la solución trillada; la primera que

se le ocurre. Si es una historia con clima espero que se preocupe por representarla en las secuencias. Para mí, el clima es la mayor virtud que poseerá la historieta terminada. Por otro lado la documentación es tanto necesaria para el dibujante como para mí... Hay que comenzar a inculcar responsabilidad en este tema: cada día es mayor la cantidad de adultos que sigue con interés las historietas gráficas y es justo que el material que se les ofrece sea serio y honesto". (G. H. Oesterheld, *La Historieta Mundial*).

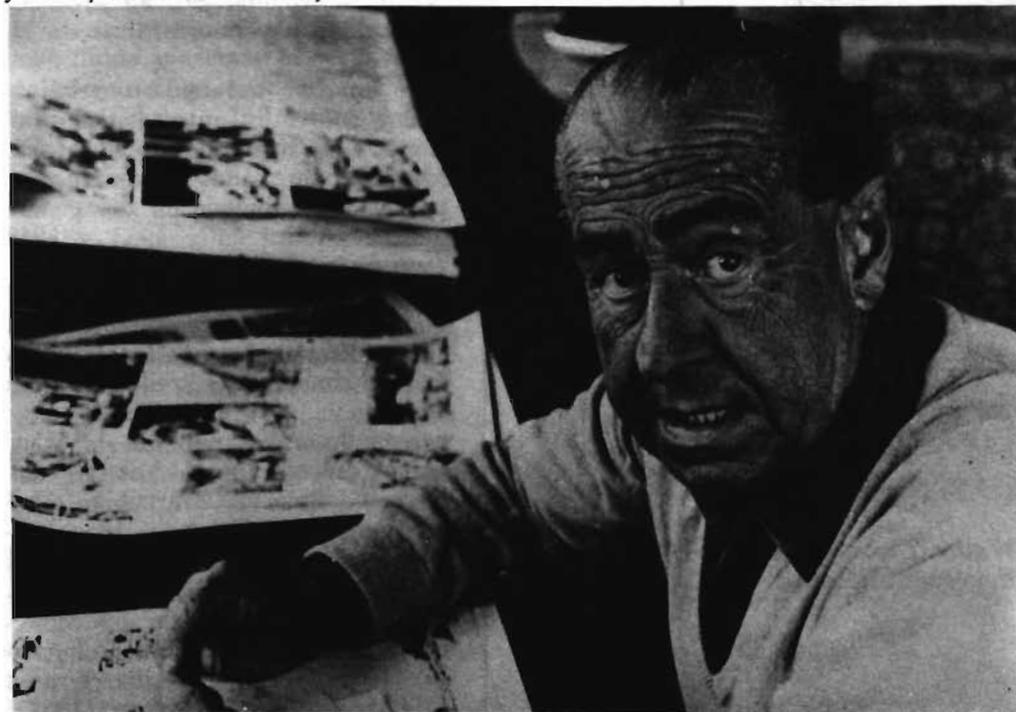
Figuras como Oesterheld, Breccia, Solano López, Pratt, Del Castillo, Estévez, Roume, etc., y revistas como *Misterix*, *Frontera* y *Hora Cero*, o historietas como *Sargento Kirk*, *El Eternauta*, *Mort Cinder*, *Sherlock Time* y *Ticonderoga*, imponen, en cierta forma, un límite. Señalan la culminación temporal de una etapa que maduró para brindarnos —prejuicios aparte— sus mejores frutos. Con razón o sin ella (Trillo, Altuna, Mandrafina, Saccomanno, Sanyú, Enrique Breccia, Fontanarrosa, Fati, Olivera y Caloi, entre otros, parecen marcarnos un maduro renacimiento), Oesterheld pronosticó en 1968 —con motivo de la muestra del Di Tella— el cierre de una etapa tal vez más espontánea y creativa: "Recuerdo que el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si la exposición ocurría en el '68, la última obra importante datada del '63."

Dos territorios "marginales" complementarios: a) Las pe ripencias de la ciencia-ficción.

— Relativamente novedosa como forma literaria —las primeras expresiones objetivamente "fantacientíficas" pueden fecharse hacia mediados de los años 20, con la aparición de la clásica *Amazing Stories*, de Hugo Gernsback—, suele afirmarse que la narrativa de ciencia-ficción



Tapa de la cuarta edición de *El eternauta*, con guión de Héctor G. Oesterheld y dibujos de Solano López



Alberto Breccia (1919). Gentileza Editorial CREA



Walter Ciocca (1910). Gentileza Editorial CREA

no ha brindado entre nosotros una galería suficientemente extensa y representativa, en comparación con lo sucedido en el panorama internacional o en nuestro país con otras expresiones “marginales”, como la historieta, el radioteatro o la narrativa policial.

Lo que no quiere decir, por cierto, que la ciencia-ficción argentina no haya brindado algunos frutos relativamente interesantes desde los remotos días del *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875) de Eduardo L. Holmberg, un precursor a quien podemos o solemos citar en relación con la literatura fantástica, la narrativa policial y las formas incipientes de la ficción científica o anticipadora.

En este sentido se ha mencionado, por ejemplo, al Adolfo Bioy Casares de *La invención de Morel*, obra calificada por algunos críticos, como concomitante en muchos aspectos con los mecanismos y temas de la primera ciencia-ficción; en especial la que se vincula con los artificios temporales y para-científicos de H. G. Wells.

Pero en este terreno son relativamente pobres los antecedentes anteriores a la aparición de la revista *Más allá*, un sólido y convincente proyecto de divulgación del género que se publicó entre 1953 y 1957 (con un total de 48 números) y que hizo conocer en estas latitudes a los más conspicuos representantes de la ciencia-ficción internacional, como Isaac Asimov, Ray Bradbury, John Wyndham, Clifford Simak, etc., agregando a sus entregas la labor menos espectacular de autores locales como Ignacio Covarrubias, Abel Asquini, Pablo Capanna, Juan Fernández, Héctor Sánchez Puyol, etc. Tanto *Más allá* como las publicaciones que la precedieron o que siguieron su rumbo —*Hombres del futuro* (1947), la santafesina *Urania* (1953), *Pistas del Espacio* (1957), *Minotauro* (1964), *Géminis* (1965),

etc.— se especializaron fundamentalmente en la edición de materiales traducidos, y en este sentido es sumamente ilustrativo el ejemplo de la Colección Minotauro, creada en 1955 y en la que se publica muy rigurosamente lo mejor y más clásico del género a nivel internacional (Ballard, Stapledon, Bradbury, Sturgeon, Clarke, Bester, Matheson, Golding, Cordwainer Smith, etc.), con apenas unas cinco excepciones locales en su ya largo historial: Julio Cortázar (*Historias de Cronopios y de Famas*, que no pertenece estrictamente al campo de la ciencia ficción), Angélica Gorodischer (*Opus dos*), Emilio Rodríguez (*Plenipotencia*), Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky (ambos con sus títulos comunes *Adiós al mañana y Memorias del futuro*).

Similar camino editorial han seguido por su parte los restantes sellos o colecciones nacionales interesadas en la ciencia-ficción, como Emecé, Andrómeda, Fantaciencia, Fotón, Intersea, Dronte, Orión, etc., aplicadas casi exclusivamente a la impresión de traducciones y a la muy esporádica edición de algún autor argentino más o menos consagrado, como Juan Jacobo Bajarlía (*El Día Cero*, *Historias de monstruos*, etc.), el ya citado Goligorsky y varios que, como en el caso de la narrativa policial, se escudan tras un seudónimo para atacar una producción asumida con espíritu algo vergonzante.

Aunque a diferencia de los géneros y de las expresiones más claramente “marginadas” o “menores”, puede decirse que la ciencia-ficción ha gozado, especialmente a partir de los años 50 —con autores como Bradbury—, de un *status* intelectual más prestigioso, especialmente en virtud de aquellos textos que se han apartado más sensiblemente de la primitiva galería de “monstruos de ojos saltones” y de aventuras folletinescas transcritas en clave “interespacial”, tan típicas de los años 20.

para incursionar, con otro lenguaje y con otra andadura literaria, en el terreno de las utopías filosóficas, la teología, los mitos, el sexo, las drogas, la ecología, la alienación, los sistemas políticos, etc., fabricando una suerte de neo-humanismo o de neo-criticismo de contornos estimulantes o inquietantes, según el grado de compromiso “apocalíptico” de los autores implicados.

Basta con repasar, en este sentido, los prólogos de Jorge Luis Borges y Marcos Victoria a las ediciones Minotauro de Ray Bradbury (*Crónicas marcianas*) y Theodore Sturgeon (*Más que humano*), o la labor crítica de Pablo Capanna (*El sentido de la ciencia-ficción*) y más recientemente de Aníbal M. Vinelli y Elvio Gandolfo, como testimonios de un tratamiento que coloca las cosas en el más alto nivel, sin reticencias ni sentimientos de inferioridad.

b) Los territorios de lo fantástico. — Muy cercanos al campo tratado se encuentran los territorios de lo fantástico y de la literatura de terror, que tienen entre nosotros sus cultores y sus fervorosos aficionados, algunos públicos y otros —agobiados por el concepto de la literatura como *compromiso* con lo real— notoriamente secretos.

Territorio que acaso responda a la fascinación que sobre el hombre han ejercido habitualmente lo extraño, lo sobrenatural, lo macabro y lo grotesco, especialmente cuando emergen confortablemente de las seguras entrelíneas de un texto literario, su misma *diversidad* contribuye a agudizar esa impresión de cosa lábil e indefinible que parece asaltar a muchos de sus reivindicadores cuando tratan de definirlo o de proponerles una clasificación confiable.

Una sumaria incursión a través de las tentativas clasificatorias que esbozaron narradores y críticos como Bioy Casares, Roger Caillois y Louis

Vax nos permite recomponer, por ejemplo, un heterogéneo “cajón de sastre” integrado por apariciones, viajes por el tiempo, metamorfosis, personajes o situaciones soñadas, vampirismo, pactos diabólicos, alucinaciones y extrapolaciones perceptivas, desdoblamiento, autómatas que adquieren independencia, brujería, personificaciones de fuerzas o entidades indefinibles, juegos con el tiempo y con el espacio, confusiones entre sueño y realidad cotidiana, perturbaciones de la personalidad, vudú, licantropía, juegos con el principio de causalidad, regresiones, presencia de lo invisible, mutantes, etc. Grandes áreas temáticas, en síntesis, a las que podemos organizar —parafraseando un esquema tentativo del propio Bioy Casares— en algunas de estas tres dimensiones posibles: a) la dimensión de la explicación fantástica “pero no sobrenatural”, b) la dimensión de lo sobrenatural puro, y c) la dimensión ambivalente y permutable que admite en forma simultánea una explicación sobrenatural y otra natural. Aunque podríamos apelar también a la vía categorial y clasificatoria más fluida y aceptar la coexistencia de formas muy variadas a las que solo unificaría —de manera ideal— la común recurrencia a cierta *tentación del misterio y de las realidades separadas*.

Con los relatos de *Las fuerzas extrañas* (1906) un autor como Leopoldo Lugones aportará un conjunto de textos en los que se combinan diversas soluciones y propuestas de lo fantástico, desde la intervención apocalíptica de lo sobrenatural en “La lluvia de fuego” hasta la apoyatura pseudocientífica de “La fuerza Omega” y “El Psychon”; desde el tema del “doble”, presente en “Un fenómeno inexplicable”, hasta la malignidad telúrica y mitológica de “El escuerzo”; y desde la historia de los caballos mutantes de *Abdera* hasta las búsquedas necrofil-

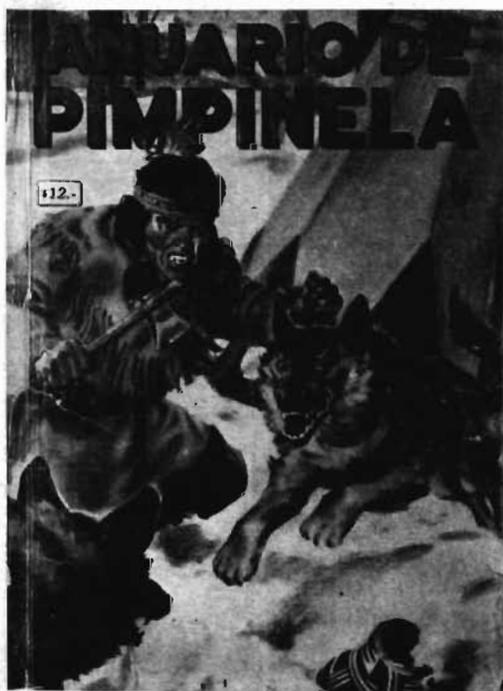
Dibujo y documentación paisajística

La captación del paisaje del “desierto” en una historieta gauchesca de Enrique Rapela: “Fabián Leyes” (La Prensa). Al mismo tiempo, en el texto, referencias lingüísticas, sabiduría rural y tradiciones históricas vinculadas con el mundo y las peripecias del ámbito escogido.





Tapa de Intervalo Extra, del 6 de julio de 1953



Tapa de Anuario de Pimpinela (Editorial Codex), 1959

cas del inquietante jardinero de "Viola Acherontia".

En una línea similar se inscribe Horacio Quiroga, con sus relatos tempranos en los que se ensaya la temática convencional de las alucinaciones, los desdoblamientos y las psicologías patológicas, aunque "compensada" —como en el caso del Atilio Chiappori de *Borderland*— por las "explicaciones" de una psiquiatría de sesgo positivista.

Más allá de las incursiones de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en los territorios de lo fantástico, incursiones suficientemente conocidas y que casi siempre reprueban lo equívoco o grotesco en beneficio de la aporía y el juego paradójico e ingenioso, nos encontramos con una abundante bibliografía, de valor diverso pero amalgamada por un rasgo común: la mayoría de los autores —a diferencia de lo que ocurre en los géneros considerados como menos "prestigiosos"— pertenecen a la tradición de la literatura "cult" o "superior".

Al grupo de grandes tentadores del misterio que cubre las décadas del 40 y 50 debemos adscribir, por ejemplo, a Enrique Anderson Imbert, con textos como *Las pruebas del caos*, *El grimorio* y *El gato de Cheshire*; o a Santiago Davobe (*La muerte y su traje*), exhumado y elogiado con cierta holgura por Jorge L. Borges, quien lo había publicado tempranamente en el suplemento literario de *Crítica*.

Otro nombre característico del relato de acento fantástico es Adolfo Pérez Zelaschi, a quien hemos visto también como autor de relatos policiales. Hombre de la generación del 40 y por lo tanto colaborador de las revistas *Canto* y *Huella*, publica en 1949 un volumen que lo adscribe a la tendencia: *Más allá de los espejos*, pródigo en fracturas temporales, muchos paralelos e hipótesis sobre posibles universos de cuatro dimensiones.

También podemos adscribir a esta línea al Julio Cortázar de *Bestiario*, *Las armas secretas* y *Final de juego*, con cuentos como "Bestiario", "Circe", "La noche boca arriba", "Axolotl", etc., en los que se mezclan *verosímiles* de lo cotidiano con deliberadas incursiones en los vagos terrenos de la "realidad separada"; y en este vasto campo podemos señalar asimismo, con incontables omisiones, a libros como *Terror* de Víctor J. Guillot, *La ventana mágica* de Héctor Lafleur, *Historia de ciervos* de Luisa Sofovich, *Extraños huéspedes* de Juan Carlos Ghiano, *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez, *Misántropos* de Alberto Girri, *El girasol rojo* de Juan Pinto, *Las estatuas* de Mario Lancelotti, *Creer para dolerse* de Osvaldo Svanascini, *El arcángel del silencio* de Carlos Gili, *Las oscuras hazañas* de Luis A. Ballester, *Cuentos extraños* de Juan J. Bajaría, etc.

EL ETERNAUTA

Textos de H. Oesterheld
Dibujos de Alberto Breccia



© Alberto Breccia



11

Página de El eternoauta aparecida en el número 3 de la revista El Globo (1973)

Bibliografía básica



Logotipo de Editorial Frontera (1956)

Gérard Blanchard, *La bande dessinée*, Marabout Université, 1969.

Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Einar Barfod, "La ficción científica" en *Número*, Montevideo, año 6, n. 26, marzo de 1955.

Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia-ficción*, Buenos Aires, Columba, 1966.

Haydée Flesca, *Antología de literatura fantástica argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1970.

Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1972.

La historieta mundial. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1968.

El humor y la historieta que leyó el argentino. Catálogo de la Segunda Muestra realizada en Córdoba en 1974.

Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

Jaime Rest, *Literatura y Cultura de masas*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

Wilbur Schramm, *Proceso y efectos de la comunicación colectiva*. Quito, Ciespal, 1964.

Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Record, 1980.

Aníbal M. Vinelli, *Guía para el lector de ciencia-ficción*, Buenos Aires, Editorial Convergencia, 1977.

Como panorama general sobre el tema conviene consultar el volumen "Las literaturas marginales", de *Capítulo; Historia de la literatura mundial*, Buenos Aires, CEAL, 1972, que contiene los siguientes trabajos: "El folletín y la novela popular" de Jorge B. Rivera, "La narrativa policial" de Jorge B. Rivera, "Literatura y cine" de Ricardo Oliver, "La canción popular" de Aníbal Ford y Jorge B. Rivera, "De la historieta a la fotonovela" de Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, "La literatura infantil" de Amelia Hannois y "La ficción científica" de Luis Gregorich.



Digitalización para ReHime Laura Vazquez / Diagramación y armado Jorge Pablo Cruz / <http://www.rehime.com.ar>

2011