

HISTORIETA Y VANGUARDIA: ALCANCES Y LÍMITES DE LA INNOVACIÓN EN LA HISTORIETA ARGENTINA (1957-1968)

Lucas Enrique Bazzara
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Hacia finales de la década de 1950 y durante la década siguiente, el campo de la historieta argentina iba a verse transformado, se genera un espacio de renovación profunda fundamentalmente a partir de la publicación de las revistas *Frontera* y *Hora Cero*, creadas por Héctor Germán Oesterheld. De esta manera, la década de 1960 transitaba una singular experimentación historietística a nivel estético y narrativo. El objetivo de este ensayo será analizar los alcances y los límites de tal innovación. Y a la luz del concepto de “vanguardia” desarrollado por Peter Bürger, sostendremos que la historieta argentina no ha ingresado al estadio de *autocrítica*, entendiéndolo por ello que incluso sus producciones más avanzadas no han apuntado contra la *institución historieta*, tal como esta se conformó y evolucionó a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: historieta, vanguardia, innovación, crítica.

Luego de una prolongada y lenta primera etapa en la que hacia principios de siglo XX aparecían en la Argentina historietas publicadas en magazines y revistas populares (desde “Viruta y Chicharrón” en 1912), y asimismo después de que se fuera consolidando su aparición en los diarios argentinos ya en las décadas del 20 y del 30, los años 40 significaron para el medio su etapa de apogeo editorial y profesionalización del oficio. Los llamados “años dorados” de la historieta, que transcurrieron desde la década de 1940 hasta buena parte de la década siguiente, se caracterizarían por poseer una lógica de producción comercial, lo que implicó en paralelo un éxito cuantitativo y un cercenamiento cualitativo. Hacia finales de la década de 1950 y durante la década siguiente se abriría un espacio de renovación a partir de la publicación desde 1957 de las revistas *Frontera* y *Hora Cero* (creadas por Héctor Germán Oesterheld) que habilitaría hacia adelante una mayor experimentación estética y narrativa.

El objetivo de este artículo será analizar los alcances y los límites de esa innovación en la historieta argentina. Y a la luz del concepto de “vanguardia” desarrollado por Peter Bürger, proponemos como tesis que la historieta argentina no ha ingresado al estadio de *autocrítica*, entendiéndolo por ello que sus producciones no han apuntado contra la *institución historieta*, tal como esta se conformó y evolucionó a lo largo del siglo XX.

Para tal fin hemos tomado como bloque histórico los años 1957-1968, por considerar que se trata de un período de especial experimentación y búsqueda: por un lado, y como señaláramos más arriba, el segmento se abre con las revistas que como veremos dan inicio a un modelo narrativo original de historieta. Por el otro

lado, el cierre del segmento corresponde al año en que tiene lugar la primera Bienal Internacional de la Historieta (en el Instituto Di Tella), evento que opera como reconocimiento formal y académico de aquella apertura innovadora a través de figuras intelectuales que teorizan desde distintas perspectivas sobre el cruce del arte con la cultura de masas y sobre la especificidad del lenguaje historietístico.

Finalmente, hemos decidido escindir el *humor gráfico* (“dibujo humorístico”) de la *historieta de aventuras* (“historieta seria”). La opción exclusiva por esta segunda categoría teórica se debe fundamentalmente a las diferencias implicadas entre ambas categorías (diferencias de organización, de expresión, narrativas y plásticas), lo que supone para el humor gráfico todo otro análisis sobre los posibles alcances y límites de su específica innovación.

La historieta: el texto, la imagen

Dice Oscar Masotta que “en la historieta todo significa o bien todo es social y moral” (Masotta, 1982: 9). Si esta afirmación es cierta lo es solo empíricamente, que no es poco, pero nunca por principio. La historia de la historieta argentina muestra una y otra vez que sus muchos y variados contenidos son expresión de unas significaciones –cualesquiera sean–, pero la historieta, lo mismo que cualquier otra forma expresiva, no se limita a esa sujeción histórica ni se agota en el gesto metafórico: lo incluye tanto como lo excede.

En los comienzos del cine, cuando todavía no se sabía con claridad para qué estaba o qué se esperaba de él, no en todos los casos se contaban historias ni existía la expectativa generalizada del desarrollo de una línea argumental. Con el nacimiento del cine nacía la posibilidad de registrar la imagen en movimiento y de captar lo que solo podía ser visto. Y a las espaldas de esta posibilidad específica incipiente pronto se fue subiendo Occidente con el peso de su Historia y su espíritu racional de explicarlo todo. “¿Por qué el cine tiene que contar historias?”, se lamentaba Artaud ante una verbalización de las imágenes cada vez más consolidada y extendida.

El cine no es por necesidad o carácter esencial una narración: “la narración no es un dato manifiesto de las imágenes cinematográficas en general, sino que fue históricamente adquirida” (Deleuze, 2007: 44). Una imagen no enuncia, homologarla a un enunciado es hacerle decir “Yo”. Una imagen no habla, se expresa, y lo hace visualmente, por lo que su correspondencia identitaria con la palabra –muda o sonora– es histórica: “la narración se funda en la imagen, pero no está dada” (Deleuze, 2007: 50).

El neorrealismo italiano de fines de los años 40, la nueva ola francesa de fines de los 50, el nuevo cine alemán de fines de los 60 fueron producciones cuya expresión transformó la relación hasta entonces eminente entre el ver y el decir fílmico: luego de que por efecto de la Segunda Guerra Mundial el cine nazi y el cine hollywoodense fueran reducidos en buena medida a propaganda, estas nuevas corrientes cinematográficas renunciaron a la lógica de la redundancia, profundizando la autonomía de los órdenes con que el cine se compone (el visual, el auditivo –desde la llegada del cine sonoro–, el verbal). Se trataba, en definitiva, de películas que había que ver, que ya no se dejaban contar.

La historieta ha tenido un surgimiento y desarrollo propios, no comparables a los avatares o modos de despliegue de otros medios expresivos, pero comparte con el cine el tiempo histórico de su aparición: se reconoce en la tira norteamericana de Rudolph Dirks "The Katzenjammer Kids", publicada en el diario New York Journal desde 1897, el momento histórico del nacimiento de la historieta (tal como comúnmente se la entiende, esto es: cuadro, ordenamiento en tira y globo), apenas dos años después del nacimiento del cine en 1895. Sin embargo, mientras el cine captaba originariamente lo que solo podía ser visto, la historieta se estructuraba desde sus inicios sobre la relación entre el dibujo y el texto: a la vez daba a ver y a leer. La definición que ofrece Jorge Rivera es la siguiente:

Una historieta, en síntesis, es una narración construida mediante la integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de cuadros o viñetas, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata de mostrar el desarrollo de las acciones y los escenarios en que estos se producen (Rivera, 1992: 4).

Dibujos y textos se integran visualmente: los dibujos son tan vistos como las palabras que componen la viñeta, las cuales sugieren una imagen (esto es, ambos se dan a ver). Esta afirmación es tan cierta como aquella que sostiene que dibujos y textos se integran sónicamente: las palabras son tan leídas como las imágenes (esto es, ambas dan a leer, significan y se interpretan). "El grafismo, la imagen visual, el tipo de dibujo, se hallan en la historieta ligados al relato" (Masotta, 1982: 9) nos dice Masotta.

Ahora bien, estas afirmaciones podrán ser ciertas empíricamente, mas no por principio. Si, como dice Masotta, el texto escrito siempre termina por reducir la ambigüedad de la imagen dibujada, si esta no deja de ilustrar a aquel en algún sentido, si ambos texto y dibujo se integran visual y sónicamente, creemos que se debe más a una lógica general de funcionamiento y al peso de la historia de la historieta (la cual desde sus inicios hizo remitir a la palabra en auxilio de la imagen, y viceversa) que a una imposibilidad radical del medio.

De esta suerte, consideramos que la historieta, aún sin ser pintura y siendo incluso su "parienta lejana", goza igualmente de la "inocencia de naturaleza" que Masotta le niega. Como el pintor de Sartre, también el dibujante y el guionista son mundo; como el cuadro, también la viñeta es cosa. Si un libro no es un significativo, tampoco lo es un cuadro o una historieta:

El libro no es una imagen del mundo, mucho menos un significativo [...]. En un libro no hay nada que entender, pero hay mucho por utilizar. No hay nada que interpretar ni significar, sino mucho por experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser un pequeño útil sobre un exterior (Deleuze, 2005a: 13).

En el caso de la historieta el texto escrito forma máquina con la imagen dibujada, y viceversa (además de, ambos como compuesto, poder formar máquina con alguna in-determinada exterioridad). Pero no necesariamente como una relación significante-significado, no necesariamente a partir de una lógica de redundancia que los haga remitirse mutuamente en desambiguaciones e ilustraciones (1). Se trata más bien de abrirse a la posibilidad del potencial ofrecido por el medio: *utilizar* la relación imagen-palabra sin limitarla a una unidad narrativa; *experimentar* sobre una relación que lleve del dibujo al texto y del texto al dibujo como relevo antes que como apoyo o auxilio, esto quiere decir que el texto podría poner de manifiesto lo que no puede ser visto en la imagen y el dibujo manifestar lo que no puede ser contado por la palabra, relevando ambos al otro antes que duplicándolo, redundándolo, mimetizándose; conectar estas dos dimensiones de la historieta en el límite de su posibilidad, hacer converger imagen y texto sin que por ello se implique su asociación y la consecuente pérdida del carácter específico de cada dimensión, ligarlas por la ausencia de lazo: “un conjunto de piezas realmente distintas que funcionan juntas en tanto que realmente distintas” (Deleuze, 2005b: 405).

Hacer funcionar junto lo realmente distinto como realmente distinto, ligar el texto escrito a la imagen dibujada sin que uno se reduzca al otro, es quizás la *frontera* que la historieta argentina no ha cruzado.

Innovación y límite

Es entonces a partir de este estado de situación y de esta posibilidad aún no explorada que sostenemos, sobre la base del estudio que Peter Bürger ha realizado con relación al concepto de “vanguardia”, que la historieta argentina no ha ingresado al estadio de *autocrítica*, entendiéndolo por ello que sus producciones no han apuntado contra la *institución historieta*, es decir, contra la lógica de redundancia y remisión con la que se conformó y evolucionó a lo largo del siglo XX.

Sobre los movimientos históricos de vanguardia de principios de siglo XX (tales como el dadaísmo y el primer surrealismo, o el constructivismo y futurismo rusos post Revolución de Octubre), Bürger escribe:

Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa (Bürger, 2009: 24).

Naturalmente, nuestras consideraciones no niegan ni subestiman las evoluciones, transformaciones y experimentaciones acontecidas en el medio historietístico nacional. Cuando como manifestara Héctor G. Oesterheld la historieta estaba todavía en pañales, cuando se había quedado detenida en su evolución, algunos argumentistas como el mismo Oesterheld y dibujantes como Alberto Breccia, Hugo Pratt o Francisco Solano López comenzaban a dar forma a un proceso de renovación del medio que se cristalizaría

en innovaciones estéticas y narrativas: desde el punto de vista de la narración, ya desde los últimos años de la década de 1950 y en especial a partir de 1957 con la aparición de las revistas *Frontera* y *Hora Cero* (creadas por Oesterheld) se conocería lo que Juan Sasturain llamó “un cambio de domicilio de la aventura”, cuya acción Oesterheld ubicaría en “escenarios reconocibles, como una escuela de barrio, los alrededores de la cancha de River o un inconfundible fragmento de pampa” (Rivera, 1992: 54); pero estas modificaciones no se iban a limitar a una mera reubicación geográfica: los protagonistas de las historietas comenzaban a ser personajes más complejos y las temáticas eran abordadas menos esquemáticamente, se daba paso a un “mayor ahondamiento en los rasgos psicológicos y en las motivaciones existenciales y éticas [...], héroes que tienen miedo, cobardes capaces de actos de valor, villanos simpáticos, indios de buen corazón” (Rivera, 1992: 51), en fin, un “modelo de aventura original” expresado en historietas como *Sargento Kirk* (2) (un anticipo significativo a nuestra periodización que aventuraba las experimentaciones); *Ernie Pike* (donde ya desde las primeras viñetas de la primera entrega se observaba una superación del esquemático maniqueísmo temático: allí el corresponsal de guerra y protagonista de la serie decía, sobre lo que iba a narrar, que su relato “es quizá un relato amargo, aunque, creo, hay en él heroísmo del bueno... un relato con ese algo de gris, de duro, que tienen las cosas de la realidad, un relato sin buenos ni malos”); *Ticonderoga*; *El Eternauta*.

Desde el punto de vista gráfico estos mismos dibujantes se nutren en no pocas ocasiones de corrientes pictóricas abstractas, así por ejemplo el caso de Hugo Pratt en *Ticonderoga*, del que Masotta asegura “Pratt no es sino un pintor poscubista en pasaje hacia el expresionismo abstracto” (Masotta, 1982: 151); pero se puede pensar en *Mort Cinder* como condensadora de una inventiva estética que sentaría las bases para experimentaciones futuras. El virtuosismo plástico de esta historieta “rompe con las convenciones de las series dominantes y funda una apuesta de avanzada en que se afirmarán varios profesionales” (Vazquez, 2010: 110). Asimismo: “en cuanto al dibujo de *Mort Cinder*, sus condiciones evidencian una ruptura con la gráfica tradicional” (Vazquez, 2010: 114). El proceso de realización pictórica era artesanal (los dibujos eran trabajados manualmente con herramientas de la plástica) y los materiales utilizados para obtener el dibujo eran atípicos (la pluma y el pincel solían ser reemplazados por hojas de afeitar para iluminar la viñeta, otras veces por vidrio o cepillo de dientes, y llegó a usarse agua podrida estancada sobre el dibujo para lograr otros efectos). Breccia seguiría innovando en dibujos posteriores, experimentando en la *remake* de *El Eternauta* (donde apela a recursos plásticos como el *collage* y los raspados), en *Vida del Che* (en la que su hijo Enrique Breccia oscila entre la figuración y la abstracción pictórica), o en *Vida y obra de Eva Perón* (de colores fuertes y estética visual *pop*).

Estas manifestaciones, sin embargo, no se dirigen contra la *institución historieta*: a la vez que se sacude la tradición con la impronta de un nuevo trazo, con la innovación de un nuevo estilo escritural, se conserva la relación de apuntalamiento recíproco; desambiguaciones e ilustraciones que tejen subrepticamente una doble línea de continuidad: de la historieta en la Historia y de la narración en la historieta. La historieta

argentina parece así insistir en guardar en su fuero más íntimo y menos perceptible la tradición que los años de avanzada del medio no pudieron o no se interesaron en quebrar.

La hora cero

Si toda vanguardia es experimental, apuesta a la ruptura y se arriesga a lo desconocido, no toda experimentación es de vanguardia. En este sentido, es destacable la distinción que hace Umberto Eco entre experimentación y vanguardia, cuando sostiene: “el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte” (Vazquez, 2010: 112). En los términos de Peter Bürger, el experimentalismo o forma innovadora dentro de los límites del arte trataría entonces de una “crítica inmanente al sistema” que no llega a rebelarse contra sí misma, una crítica detenida en el umbral de la rebelión y que por lo mismo se vuelve contra sí misma, es decir, contra su carácter crítico que deviene entonces reformista, pese a todo sistematizado, institucionalizado y tradicionalista.

En la Argentina las historietas de avanzada circulaban en el mercado de ediciones masivas, por lo que el proceso de creación y las posibilidades expresivas pudieron verse limitadas por los editores de turno o bien autocensuradas (cabe recordar que la producción de historietas respondía en términos generales a un sistema de trabajo de tipo fordista, estratificado y jerarquizado, y que para los aprendices del oficio solía ser una obligación copiar el estilo de dibujo de los dibujantes ya consagrados). De aquí que sean sugerentes las palabras de Alberto Breccia: “Si dibujo mis delirios, después tengo que esperar años para que me los publiquen en algún lado” (Vazquez, 2010: 124).

En cualquier caso, insistimos en el carácter no autocrítico de la historieta argentina, encontrándose limitada la crítica o bien la innovación a un ajuste más o menos profundo de contenidos (temáticos, argumentales, gráficos, estilísticos). Así las cosas, toda vanguardia que podamos reconocer en el campo historietístico nacional es *pseudo* o bien *proto* vanguardia, una crítica inmanente a su sistema de funcionamiento en el que la viñeta no llega a transformarse en cosa o sus autores en mundo: si en la historieta todo significa es porque ella no ha podido o no le ha interesado romper con la tradición sobre la que se ha forjado, esa tradición que encadena el dibujo al texto y que hace ver con las palabras y leer con las imágenes. Si en la historieta todo es social y moral es porque no ha podido o no le ha interesado desafiar los límites de la narración y con ello los límites de la Historia, ese umbral luego de cuyo cruce podría tener lugar una “hora cero” que la Argentina concibió y disfrutó en términos estético-narrativos (con la vitalidad de las innovaciones que ello supone y que hemos revisado), pero finalmente solo en términos estético-narrativos, reproduciendo la continuidad histórica de la lógica de redundancia y remisión entre imagen dibujada y texto escrito, y cargando entonces la innovación sobre sus espaldas el peso de la tradición (histórica e historietística) que no ha podido o no ha querido liberar.

Conclusión

Hemos analizado las innovaciones que en el plano estético y narrativo tuvieron lugar en la historieta argentina en el singular período que va de los años 1957 a 1968, período en el que la apuesta renovadora de la historieta se evidencia en su carácter plástico, temático, argumental y estilístico. La riqueza de esta impronta correspondió, por un lado, a la superación de la lógica comercial que cercenaba las posibilidades expresivas del medio; por otro lado, y correlativamente, se hizo necesaria la búsqueda y experimentación por parte de dibujantes y guionistas para la concreción efectiva de tal impronta. Sin embargo, también se observó que el carácter disruptivo que podía reconocerse en materia estético-narrativa encontraba su límite en la continuidad histórica que suponía la lógica de la relación palabra-imagen, lógica de redundancia y remisión basada en el apuntalamiento recíproco y el auxilio mutuo, por la cual el sentido se duplicaba en lugar de multiplicarse. Por ello, la experimentación en este caso no se abre paso hacia la vanguardia. Y es en este sentido que sostenemos la tesis que afirma que la historieta argentina no ha ingresado al estadio de autocrítica, operando las innovaciones y experimentaciones como críticas inmanentes al sistema historietístico.

Notas

- (1) Esto es válido incluso para las historietas *silenciosas*, que como sugiere Masotta "ilustran casualmente la ausencia de texto escrito" (Masotta, 1982: 10).
- (2) *Sargento Kirk*, publicada en el año 1953 en la Revista *Misterix*, contaba con guión de Héctor G. Oesterheld y dibujos de Hugo Pratt. Los datos de publicación de las restantes historietas mencionadas son los siguientes: *Ernie Pike*: de 1957, publicada en Revista *Hora Cero*, con guión de Héctor G. Oesterheld y dibujos de Hugo Pratt; *Ticonderoga*: 1957, Revista *Frontera*, de Oesterheld y Pratt; *El Eternauta*: 1957, Revista *Hora Cero*, guión de Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López; *Mort Cinder*: 1962, Revista *Misterix*, guión de Oesterheld y dibujos de Alberto Breccia; *El Eternauta*: 1969, Revista *Gente*, de Oesterheld y Alberto Breccia; *Vida del Che*: 1968, guión de Oesterheld y dibujos de Alberto y Enrique Breccia; *Vida y Obra de Eva Perón*: 1970, de Oesterheld y Alberto Breccia.

Bibliografía

- Bürger, P. (2009), *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Deleuze, G. (2005), *El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G. (2005), *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G. (2007), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Masotta, O. (1982), *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, Paidós.
- Rivera, J. (1992), *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Coqueta.
- Vazquez, L. (2010), *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.