

## Historieta rioplatense y memoria histórica: algunas dificultades contemporáneas

### História em quadrinhos rioplatense e memória histórica: algumas dificuldades contemporâneas

### Comics from Rio de La Plata and historical memory: some contemporary difficulties

Lucas Rafael Berone<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Córdoba

#### Resumen

En un trabajo anterior (BERONE, 2014a), dividimos analíticamente la producción y edición actual de historietas de aventuras en dos grandes campos: *mundos realistas* y *mundos fantásticos*. Respecto de estas últimas, se trata de un campo editorial hegemonizado hoy por la ciencia ficción, la cual actúa como *archi-género*. Ahora bien, desde hace unos años, el campo de las historietas de mundos realistas parece estar hegemonizado por una suerte de *nueva historieta histórica*. A este género –su origen, sus relaciones con la historia y su especificidad como discurso– estará dedicada esta presentación, a partir de algunas nociones fundamentales: ficción, documento, monumento, testimonio.

**Palabras claves:** Historieta. Río de la Plata. Sistema de géneros (narrativos). Campo editorial. Testimonio.

#### Resumo

---

<sup>1</sup> Licenciado en Letras y Magister en Socio-Semiótica. Actualmente forma parte del Proyecto "Estudios y Crítica de la Historieta Argentina", con sede en la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Nacional de Córdoba - UNC). Email: [lucasberone@yahoo.com.ar](mailto:lucasberone@yahoo.com.ar). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5253-8916>.

Em um trabalho anterior (BERONE, 2014a), fizemos uma divisão analítica da produção e a edição atual das histórias em quadrinhos em dois grandes campos: por um lado, o universo dos quadrinhos *de mundos realistas* e por outro lado, o vasto domínio dos quadrinhos *de mundos fantásticos*. A respeito desse último campo, embora sua evidente heterogeneidade, é atualmente um espaço editorial hegemônico pela ficção científica, que age na qualidade de *arquétipo*. Agora, por alguns anos, o campo que propomos denominar quadrinhos de mundos realistas parece ser hegemônico pelo gênero da nova “historieta histórica”. Nosso artigo será dedicado a ele – sua origem, suas relações com a história e sua especificidade como discurso –, enfatizando a utilidade de algumas noções fundamentais: ficção, documento, monumento, testemunho.

**Palavras-chave:** História em quadrinhos. Rio da Prata. Sistema de gêneros (narrativa). Campo editorial. Testemunho.

### Abstract

In a previous paper (BERONE, 2014a), we separated the current production and edition of comic books into two large domains: the universe of the *realistic worlds'* comics, on the one hand, and the vast domain of the *fantastic worlds'* comics, on the other. Regarding the latter, despite its evident heterogeneity, it is an editorial field hegemoned today by science-fiction, which acts as an *arch-gender*. The last few years, the domain of what we propose to call comics of realistic worlds seems to be dominated by a new kind of *historical comic*. This paper will be dedicated to this genre – the theoretical difficulties raised by its origin, its relations with history and its specificity as a discourse –, emphasizing the usefulness of some fundamental notions, like fiction, document, monument, testimony.

**Keywords:** Comics. Río de la Plata. Genre system (narrative). Publishing field. Testimony.

### Doble introducción

Lo que sigue acaso no sea mucho más que un listado de consideraciones generales, nacidas de una cierta experiencia de trabajo académico; matizadas a veces por el apuro y por ciertos énfasis, adecuados a (correlativos de) un tipo de escritura marcado por la coyuntura. Pero, también, creo que es el intento de pensar globalmente la ubicación y la configuración actual de un cierto tipo de discurso o de lenguaje (menor, escasamente reconocido, relativamente poco editado, como lo es la historieta) y su capacidad para seguir generando algunos interrogantes específicos o algunas preguntas interesantes.

Entonces, si tuviera que recapitular rápidamente la esfera de intereses teóricos y problemas metodológicos que me ocuparon como investigador, a lo

largo de los últimos años, respecto del universo de la historieta o el cómic, me sentiría tentado de afirmar que mis indagaciones analíticas o críticas giraron en torno a una sola cuestión fundamental, a saber: si resulta posible o no postular la persistencia y describir las características de un preciso *sistema de géneros (narrativos)* en el campo editorial de la historieta (argentina) contemporánea.

1. En general, repasando los últimos trabajos que llevé adelante en el equipo creado y dirigido por el Dr. Roberto von Sprecher desde hace ya dos décadas, en la Universidad Nacional de Córdoba, descubro que, en última instancia, me he estado ocupando de la presencia y el funcionamiento de algunos géneros narrativos en la “historieta realista” argentina o de edición nacional: el relato policial, la saga, la ciencia ficción (BERONE 2014a y 2014b, 2011)<sup>2</sup>.

Ahora bien, me parece que lo que sucede es que las políticas editoriales dominantes en la llamada historieta realista o de aventuras, en Argentina, han estado marcadas tradicionalmente por la presencia de un sistema de géneros narrativos muy preciso y rígidamente codificado, una suerte de “código fuerte” (para usar una terminología que es de Umberto Eco, de su *Tratado de Semiótica General*)<sup>3</sup>; el cual operó como condición o como gramática de producción central por lo menos hasta la década del setenta (e incluso después, en los años ochenta). En este sentido, es posible enumerar casi de memoria esos géneros de la edición de historietas realistas tradicionales (las que salían publicadas en las revistas de Editorial Columba, digamos, *D’Artagnan*, *El Tony*, *Fantasía*, etc.): historietas de guerra, del Lejano Oeste, historietas gauchescas, de fantasía heroica o épicas, góticas o de horror, historietas de ciencia ficción, sentimentales (románticas o melodramáticas), historietas deportivas, policiales, historietas “de

---

<sup>2</sup> Cabe incorporar aquí una *addenda* teórica que creo muy importante. La noción de “género narrativo” que se propone en este artículo es subsidiaria de la noción de *género discursivo* tal como aparece desarrollada en la perspectiva del teórico ruso Mijail Bajtín (cf. Bajtín, 2002). Esto es: entendemos por “género” (narrativo, en este caso) un artefacto socio-discursivo que funciona siempre como condición de producción y de recepción de los diversos textos de una cultura; operando como instancia de mediación fundamental entre ciertas lógicas inherentes al campo de lo simbólico, o *superestructural*, y otro conjunto de determinaciones que se originan o provienen del orden de lo social y lo económico (lo *infraestructural*, siguiendo la terminología marxista).

<sup>3</sup> Sobre la distinción entre *códigos fuertes* y *códigos débiles* en la comunicación, cf. Eco (2000, p. 204 y ss.).

época” o de “tema histórico” (pienso en *Dago*, por ejemplo, de Robin Wood y dibujos de Alberto Salinas).

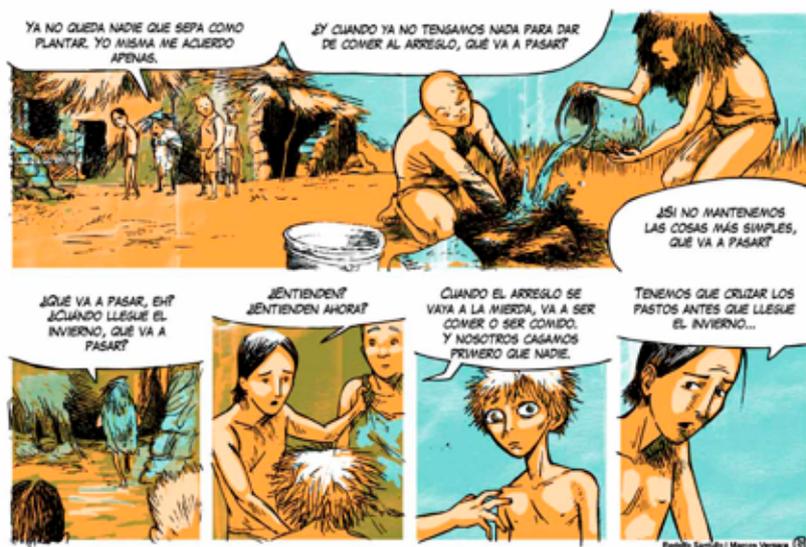
Entonces, es éste el sistema de géneros que ha hecho implosión en Argentina en la década del noventa del siglo pasado, con la crisis de la industria editorial de la historieta en nuestro país (VON SPRECHER, 2005; VON SPRECHER, WILLIAMS, 2004).

Han pasado ya más de dos décadas a partir de esa crisis y, por lo menos en cuanto a los géneros a partir de los cuales se escriben y se editan historietas hoy, la situación parece ser la de un (saludable) no-retorno. Es decir, no parece haber posibilidad de volver a narrar y publicar solamente en esos géneros, si no es bajo la forma del homenaje o la parodia. Por lo tanto, una buena pregunta para hacer sería, luego: *¿cómo describir la situación genérica del campo editorial de la historieta realista actual? ¿Con qué nuevo sistema de géneros nos veríamos confrontados hoy?*

2. En otro trabajo, hace unos años, propuse dividir analíticamente la edición actual de historietas de aventuras en dos grandes terrenos o dominios: el universo de las historietas *de mundos realistas*, por un lado, y el vasto dominio de las historietas *de mundos fantásticos*, por el otro (BERONE, 2014a). Ambos campos o territorios son muy diversos y heterogéneos, y todo el tiempo me parece que están sucediendo cosas nuevas; pero también creo que se pueden ir dejando sentadas ciertas afirmaciones de carácter general, que nos orienten en el trabajo de pensar algunas “dificultades contemporáneas” (como lo promete el título de este artículo). Respecto del dominio editorial de las historietas de mundos fantásticos, no veo demasiado problema en sostener que, pese a su evidente heterogeneidad, se trata de un campo de producción hegemonizado hoy por la *ciencia ficción*, la cual funciona como una suerte de “archi-género”. Esto es: no se trata de que todas las historietas, en este dominio, se inscriban dentro de la ciencia ficción; pero sí resulta fácil pensar que los diversos sub-géneros del campo, definidos temáticamente (historias de zombies, vampiros, demonios, etc.), pueden ser rápidamente traducidos a los términos propios del relato de ciencia ficción. A

veces, pareciera bastar un simple desplazamiento, un ligero corrimiento en el foco, para hacer de cualquier historieta de aventuras una “historieta de ciencia ficción”: pienso en una excelente propuesta, para mí, como lo fue *La comunidad*, con guión de Rodolfo Santullo y dibujos de Marcos Vergara (Figura 1).

Figura 1 – La comunidad, de Rodolfo Santullo y Marcos Vergara.



Fuente: SANTULLO, VERGARA, *La Comunidad*, 2013, p.38. Acervo del autor

Parece como si la ciencia ficción operara hoy a la manera de una *koiné* genérica: clave o llave de paso de un territorio ficcional a cualquier otro.

Sin embargo, enseguida también hay que hacer la salvedad de que, en este caso, se trata de una variante del relato de ciencia ficción cuyo vector fundamental o cuya coordenada elemental ha dejado de ser la “ciencia”: como discurso, como garantía, como praxis institucional, como mito histórico. En la historieta rioplatense de ciencia ficción, hoy, los vectores centrales parecen ser, más bien, otros dos rasgos singulares:

- a) la narrativización del futuro;
- b) los “fantasmas” de la máquina (o de la tecnología) en el mundo de los hombres.

Incluso una historieta tan abiertamente contraria a la idea posmoderna del ciborg, o de la interfase hombre-máquina, como lo fue la muy celebrada y editada *Ángela della Morte* de Salvador Sanz (Figura 2) (y, en general, también sus otros trabajos: *Legión*, *Nocturno*, *El Esqueleto*), donde la interfase sigue siendo estricta (y horrorosamente) biológica (o animal): aún esta historieta aparece habitada por los fantasmas de la máquina –los cuales, en este caso, recuerdan generalmente la imaginería de las máquinas medievales (instrumentos que torturan, matan o mutilan; pero que nunca entran en fase).

Figura 2 – Portada de *Ángela della Morte*.



Fuente: SANZ, *Ángela della Morte*, 2011-2012, sin número de página. Acervo del autor.

Ahora bien, segundo problema: *¿qué sucede en el campo de edición de las que propongo llamar “historietas de mundos realistas”?*

Pues, sucede que, desde hace unos años, este sector del campo editorial de la historieta de aventuras parece estar hegemonizado por un género que podríamos llamar: *historieta histórica*. Es a este género, y a las dificultades teóricas y críticas que suscita, al que voy a dedicar el resto de esta presentación.

## **1 - Primera cuestión: sobre el origen del género.**

Una buena porción de las categorías propias del tradicional sistema de géneros de la historieta de aventuras (western, gauchesca, bélica, de fantasía heroica, etc.) podrían ser incluidas bajo el rótulo de la “historieta histórica”. Y esto tiene que ver, en verdad, con el tipo de tradición discursiva de la que participa, desde su origen, la historieta realista.

Creo que es parcialmente erróneo (o sólo parcialmente verdadero) situar el origen de la edición de historietas de aventuras únicamente en el negocio de la prensa masiva de fines del siglo XIX (MASOTTA, 1970). En realidad, la historieta de aventuras (y la literatura de folletín, que se le emparenta) constituye el lugar que encuentra en el periodismo de masas una tradición discursiva que se remonta más atrás: a la *novela histórica* del romanticismo (en primer lugar), entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX; y, más en general, a los orígenes de la *novela moderna* en el Renacimiento (si Uds. quieren, con el *Quijote* de Cervantes).

Es decir: la escritura, el dibujo, la publicación y la lectura de las historietas de aventuras (sean “históricas” o no) se hallan regidas/os desde sus orígenes por los imperativos de la *ficción* como régimen de discurso.

Hay un texto relativamente añejo de Oscar Steimberg (corresponde a su presentación en la Cuarta Bienal de Humor e Historieta de Córdoba, hacia 1979), el cual a mi juicio no ha sido suficientemente leído aún en el campo de la crítica sobre historietas, y que apunta precisamente a esta suerte de des-localización o des-fase que propuso originalmente el cómic, en su relación con los rasgos centrales del discurso de la prensa gráfica.

Eso que, aparentemente, era nada más que la asociación bien-pensante de una corta serie de dibujos (...) y un texto (...), no constituía el mero cierre feliz de la tirada noticiosa y persuasiva del diario. Era además la única apertura a textos e imágenes que existían *fuera* de la noticia y del aviso, y convocaba un mundo de textos y representaciones que estaba más allá del discurso periodizable. (...) La historieta era el perno móvil que un medio imperial necesitaba para conectarse con todos los lenguajes de la ciudad que le eran de alguna manera ajenos. El dibujo remitía a las imágenes "no noticiosas", la letra reenviaba a descripciones o relatos no periodísticos ni persuasivos. (...) Esa página no noticiosa, repetitiva y narrativa en un sentido más esencial que como pueden serlo los relatos periodísticos, instituyó diálogos que se desarrollaban en más de un espacio semiótico (STEIMBERG, 2013, p. 267-268).

Dicho esto, tenemos que señalar enseguida que nuestra *nueva* historieta histórica, de manera muy notable o curiosa, no se resigna hoy de ningún modo a dejar afuera o a no presentar discursivamente la dimensión *actual* de los objetos históricos que ficcionaliza –cada vez que la tradicional historieta histórica lo hacía a cada momento, admitiendo solamente una lectura *moral*, o *alegórica*, de los hechos históricos que representaba. Para decirlo más claramente: la historieta histórica, tal como se concibe y se edita en la actualidad, intenta ser también una *historieta política* (pienso en *Tacuara*, por ejemplo, de Santullo y Ginevra (Figura 3); en la más reciente *Matar al tirano*, de Ortiz y Minaverri).

Figura 3 – Cuarto episodio de Tacuara, de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra.



Fuente: SANTULLO, GINEVRA, Tacuara, en *Revista Fierro* n. 68, 2012, p. 67. Acervo del autor.

Con lo cual, lo que estoy diciendo es que aquí el género está tocando un límite, o un umbral: porque los discursos que elaboran el registro de lo actual fueron y son los de la información (como señalaba Steimberg), y no los de la ficción –en este sentido, me parece que cobran fuerte relevancia los trabajos que, desde diferentes lugares académicos, se están gestando en torno al fenómeno de la llamada “historieta periodística”, por ejemplo (MERILES, 2015). Y sin embargo, a pesar de este límite (o por este límite), es insoslayable el hecho de que si

hablamos de una nueva historieta histórica rioplatense, en estos momentos, es para referirnos a la insistencia regular de una *intención política*: la intención de pensar siempre los eventos de la ficción por su doble remisión, en el cruce permanentemente evocado entre *pasado* y *presente*, del que carecerían prácticamente todos los posibles ejemplos rescatados de la historieta histórica tradicional (aún los del guionista Héctor Oesterheld; quien cuando se replegaba políticamente hacia la historia, desde la actualidad –como en *450 años de guerra. Latinoamérica y el imperialismo*, con dibujos de Leopoldo Durañona –, parecía renunciar a la ficción).

## **2 - Segunda cuestión: sobre la naturaleza de las relaciones del género con su referente.**

¿Qué hace la “historieta histórica” con la Historia? O mejor: ¿qué hace la historieta con los *discursos* acerca de la historia?

Este es un problema múltiple, bastante complejo, que admite ser encarado desde muy diversos lugares. Desde un punto de vista semiótico muy general, puede afirmarse que los discursos de / sobre la Historia (el de la historiografía; pero también otros, ajenos a las cauciones del método científico), trabajan entre dos tipos textuales muy específicos, fuertemente reglados en el nivel de su funcionamiento público: el *documento*, por un lado, y el *monumento*, por el otro.

En primer lugar, desde el punto de vista de su valor como signo, el documento histórico posee carácter fundamentalmente *indicial*: funciona como huella de una presencia, como el rastro de alguien o algo que ha pasado. En cambio, puede notarse que el monumento siempre ostenta una naturaleza *simbólica*: parece ser, en todos los casos, el resultado de un trabajo del pensamiento, por el cual una entidad determinada ha devenido en representación de un cierto “inmaterial”, un valor abstracto o general (en todo caso, referido a una cierta comunidad).

Por otra parte, y si uno siguiera pensando en los términos de la tríada propuesta por Charles S. Peirce (1974), habría que señalar que el lugar vacante en esta repartición, el lugar del *ícono*, se corresponde más o menos precisamente con lo

específico del discurso historiográfico. Es decir, el discurso de la historiografía sería aquel que pretende elaborar y presentar ciertos modelos o diagramas que resulten en algún grado *semejantes*, *similares*, o *análogos* a otros tantos estados o procesos o acontecimientos de lo “real pasado”, del tiempo transcurrido.

De algún modo, podríamos decir que el discurso historiográfico trafica en todo momento con documentos y con monumentos; pero con el objeto de representar, de reproducir una cierta *imagen* de lo real histórico, con un aceptable nivel de iconicidad o semejanza.

En este sentido, resulta curioso observar precisamente cómo algunos discursos ficcionales (tales como las ficciones cinematográficas) tienden a exacerbar su nivel de iconicidad en el preciso momento en que pretenden generar un tipo de *contrato de lectura* vinculado con las cauciones o las garantías del discurso historiográfico. Así, por ejemplo, en un film como *La caída* (del año 2004, acerca de los últimos días de vida del líder nazi Adolf Hitler), pero también en muchos otros, se buscó el grado más alto posible de iconicidad en los semblantes, en el escenario, en los uniformes o en los vehículos. Ahora bien: ¿por qué habrá de ser más “verdadera” una ficción cinematográfica que presente un alto grado de iconicidad en la representación del rostro y de la voz de Hitler, que otra ficción cinematográfica sobre el mismo Hitler que no busque o que desmienta esas iconicidades del rostro y de la voz?

En segundo lugar, hay que decir enseguida que la actividad de codificación por la cual un fragmento de la semiosis se transforma en “documento” no es en ningún modo equivalente u homóloga al proceso de constitución de un “monumento” histórico.

El trabajo semiótico del documento, en tanto huella o índice de lo real pasado, es del orden de la *metonimia*: señala hacia algo que está más allá de él, y que lo afectó de alguna manera. Vale decir, el documento es una prueba de lo real, y por lo tanto no puede dejar de ostentar las señales de una cierta afectación (la acción de lo real: una herida, la impresión en una placa fotográfica, la mancha de tinta sobre un papel, el cráter de una bomba, etc.).

El trabajo semiótico del monumento, en cambio, se inscribe en el orden de lo *metafórico*: el monumento no señala de ningún modo lo real, sino que lo sustituye. Esto hay que explicarlo un poco más, porque es fuente de innumerable y riquísimos problemas. Las populares discusiones relativas al “caballo blanco” de San Martín en el Cruce de los Andes o, más modernamente, las polémicas relativas a su color de piel (al de San Martín), apuntan primeramente al valor de “documento” de las imágenes puestas en cuestión. Pero, se responde a veces, que San Martín haya cruzado los Andes a lomo de caballo, de burro o en un catre y gimiendo de dolor, no modifica en nada el valor simbólico de la imagen del general montado en su caballo blanco. Porque de lo que se trata, en esa efigie, es de su valor como “monumento histórico”, y no como documento.

¿Y qué es, entonces, un monumento? ¿Qué significa decir que funciona metafóricamente? El monumento es un signo bien particular, porque se vincula con el trabajo de constitución de una cierta *identidad*: si los documentos despliegan la dispersión de los restos que lo real deja tras de sí, el monumento reúne lo real bajo una de sus imágenes. Se entiende entonces la motivación última de las discusiones en torno a las imágenes monumentales de San Martín. Que haya cruzado los Andes en camilla y bajo medicación, y no a lomo de su caballo blanco; que haya sido mestizo, hijo natural de Alvear y una indígena: esto apunta a poner en cuestión las imágenes constitutivas de una identidad (la nuestra, en tanto nación), y no al valor documental de unos ciertos restos de lo real.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona todo esto con la historieta, con lo que puede suceder en el seno de su lenguaje, su discurso y las peculiares circunstancias que rodean a su existencia como mercado editorial? Si desplegamos estas nociones, creo que veremos aparecer algunas cuestiones muy interesantes.

En principio, está el problema de la iconicidad o, mejor dicho, la *no-iconicidad* de la historieta. Como escribió Oscar Masotta, con una feliz fórmula, si la fotografía aparece como “un mensaje sin código” (pura analogía), la historieta constituye un “*código sin mensaje verista*” (MASOTTA, 1968). En todo caso, podría decirse que la historieta ostenta una “iconicidad de segundo grado”: llega a la representación de sus objetos, a través de las representaciones que de ellos ya

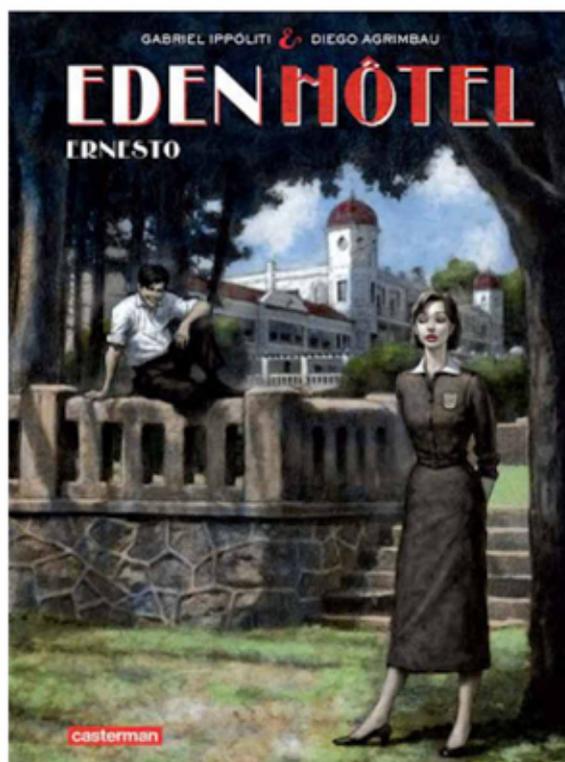
han hecho otros discursos sociales (es decir, la historieta no puede ser otra cosa que *arte pop*). La primera vez que leí esto, fue en la “Lectura de Steve Canyon”, de Umberto Eco (1984); y creo que es una de las cosas más acertadas que escribió el semiólogo italiano sobre la historieta: que se trata de un lenguaje cuya eficacia informativa radica en la reproducción pautada de un conjunto discreto de estereotipos discursivos (pongamos por caso, los rostros, los cuerpos y el vestuario instalados en el imaginario colectivo por los diferentes géneros de la televisión o el cine de Hollywood).

Luego, tenemos la naturaleza siempre conflictiva de las relaciones de la historieta con los signos puestos bajo los regímenes de lo indicial y lo simbólico. Cuando una historieta (pongamos por caso, una historieta histórica) incorpora a su superficie significante los perfiles acusados de un documento histórico, o los de un monumento, podemos señalar allí los efectos de una *ruptura*. Algo se rompe, ahí, y la imagen de la historieta lo señala claramente: por ejemplo, cambia la grafía que reproduce las palabras documentales, o el juego con las dimensiones de la imagen da cuenta de la irrupción de la figura monumental.

Inicialmente, cabría decir que “documentos” y “monumentos” le aportarían a la historieta la iconicidad de la que carece. Pero, en un segundo momento, documentos y monumentos, instalados en la superficie de la historieta, no pueden considerarse más que como rupturas, como momentos excepcionales de un discurso que los utiliza para generar sus propios efectos.

Desde el punto de vista de este juego discursivo, resulta ejemplar el cierre del ejercicio retrospectivo que se nos propone en la serie *Edén Hotel* (Figura 4), publicada en la revista argentina *Fierro* hacia 2012: en el final de la historieta, sus autores (Diego Agrimbau y Gabriel Ippoliti) hipotetizan y recrean visualmente el mudo e inesperado encuentro entre un joven y poco reconocible Ernesto Guevara de la Serna (el futuro *Che*) y un receloso y afeitado Adolf Hitler (el anterior *Führer*), escondido en algún lugar de las sierras de Córdoba, cerca de la localidad de La Falda.

Figura 4 – Portada de la edición europea de *Edén Hotel*, de Gabriel Ippóliti y Diego Agrimbau.



Fonte: AGRIMBAU, IPPOLITI, *Edén Hotel*, 2013, sin número de página. Acervo del autor.

Aquí, el trabajo de Agrimbau e Ippóliti evoca y cruza la monumentalidad (la significación cultural) de ambas figuras históricas, se aprovecha de las conocidas dificultades que se experimentaron a la hora de documentar fehacientemente el deceso definitivo del *Führer* alemán (y de las plausibles hipótesis acerca de su huida hacia algún destino sudamericano) y pone todo ello en juego para generar los efectos específicos del cómic que están escribiendo / dibujando: en el espacio de *Edén Hotel*, esas figuras históricas no son (*todavía* no son, en el caso del Che / *ya* no son, en el caso de Hitler), o no coinciden del todo, con lo que representan sus emblemas monumentales<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En el reportaje que incluye la edición argentina de *Edén Hotel* (Historieteca, 2016), Agrimbau va dando cuenta del proceso por el que el hipotético encuentro entre un joven “Che” Guevara y un derrotado Adolf Hitler, en un lugar significativamente llamado “Villa Edén”, se le fue haciendo cada vez más verosímil como idea narrativa. La premisa fascinante de ese cruce imaginado está en que postula y lleva a pensar las razones y la naturaleza de un posible diálogo entre dos figuras tan contrapuestas: ¿qué podían llegar a decirse o comunicarse, en el corazón secreto de las sierras de Córdoba, el viejo *Führer* y el futuro revolucionario? Desde un punto de vista, sus destinos se parecen bastante: ambos terminaron su camino víctimas, en cierto sentido, de una “encerrona” de

La historieta, como vemos, no puede sostenerse en la sola presentación visual de documentos y monumentos, porque esto la llevaría probablemente a verse cuestionada en su especificidad. Es el peligro que enfrentó, si se quiere, la reciente *Matar al tirano*, de Ortiz y Minaverry (2015); fue el peligro que acaso supo sortear el mismo Ignacio Minaverry, como autor integral, en la excelente *Dora* (Figura 5).

Figura 5 – Dora, de Ignacio Minaverry.



Fuente: MINAVERRY, *Dora*, 2009, p. 26. Acervo del autor.

Fue el riesgo también que no pudieron ni buscaron evitar, en otro contexto socio-histórico, y en otro momento del desarrollo del campo editorial de la

---

la historia. En otro punto, difícil imaginar dos personajes históricos más disímiles: el *dictador totalitario* vs. el *aventurero libertario*. Y sin embargo...

historieta de aventuras, el guionista Héctor Oesterheld y el dibujante Alberto Breccia, cuando abordaron sus biografías de personajes latinoamericanos célebres (como el Che Guevara y Eva Perón), allá, entre fines de los años sesenta y principios de los setenta.

### **Conclusión: sobre la especificidad del género.**

Si la historieta histórica no puede ser icónica de los procesos que representa, ni puede abjurar del pecado original de la ficción de la que surge, ni puede reducirse a los documentos y los monumentos con los que trafica; entonces: ¿dónde está o podría llegar a estar el núcleo de este género tan importante en el campo editorial de la historieta contemporánea (por lo menos, en el Río de la Plata)?

En este punto, creo que puede resultarnos útil ahora la noción de *testimonio*, en tanto se trata de un tipo discursivo cuyo valor reside en la elaboración de un objeto histórico, sí, pero afectado siempre de algún modo por la subjetividad que lo señala. Entonces, lo que propongo es pensar la dimensión testimonial de esto que podría categorizarse ya como “nueva historieta histórica”. ¿De qué dan testimonio estas historietas, en relación al trabajo social de elaboración de una memoria histórica?

Si, como señala polémicamente Daniel Link, el “testimonio no está del lado de la verdad, sino del lado de la experiencia” (LINK, 2009, p. 126): ¿qué clase de *experiencia* (de subjetivación de lo real) permiten hacer estos textos menores de la cultura de masas contemporánea, que no quieren (o no pueden) prescindir de su vocación política?

En primer lugar, estas nuevas historietas históricas señalan y posibilitan una experiencia definida de la materialidad subjetiva del ícono: el *dibujo*. En la historieta tradicional, el estilo de dibujo, organizado y estandarizado generalmente a partir de la oposición binaria entre *dibujo serio* (“dibujo realista”, o estilo ilustración) y *dibujo caricaturesco* (o “dibujo humorístico”), lo que hacía era pautar y estipular un *modo de lectura*: el modo de lectura que era necesario asumir respecto de los hechos representados. Como tal, una historieta histórica

tradicional difícilmente podía sostenerse en un estilo de dibujo caricaturesco – hasta que llegó *Maus*, de Art Spiegelman (1989).

Ahora bien, ¿de qué dan testimonio los estilos de dibujo en las nuevas historietas históricas? Pienso, por ejemplo, en el estilo de dibujo que desarrolló Dante Ginevra para *Malandras* (Figura 6).

Fig. 6 – Primer episodio de la serie *Malandras*, de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra.



Fuente: SANTULLO, GINEVRA, *Malandras*, 2014, p. 5. Acervo del autor.

A simple vista, estas imágenes lo que hacen es testimoniar cierto tipo de relación (problemática, digamos) que se establece entre el estilo del dibujante y los modos de lectura instalados en el seno de la tradición del dibujo de historietas.

El dibujo de *Malandras* se toma *en serio* los rasgos de un grafismo que siempre, en la tradición de la historieta argentina, se habían ofrecido como humorísticos, grotescos o parodizantes; como asignables a figuras o estereotipos que sólo podían ser objeto de risa.

En segundo lugar, y para terminar: las historietas que nos ocupan permiten realizar una experiencia determinada en relación a la cuestión de la *actuación* histórica. En el cine de tema histórico, uno de los problemas centrales pasa por la *performance* del actor que tiene que “componer” (con sus gestos y sus palabras) la identidad del personaje monumental: encarnar, con su actuación, la figura de Hitler, de Belgrano, de San Martín, etc.

En la historieta, de lo que se trata es que se abre también, para los documentos y los monumentos de la historiografía, la dimensión de la actuación. En el sentido de que la figura, monumental o documental, es puesta en serie o en secuencia gráfica con otras actuaciones: la de los “comparsas” (si se quiere) de la memoria histórica; aquellos/as que la historieta necesita recuperar de la noche y de la bruma de los discursos sobre la historia, para hacerlos actuar en la página. Ahora bien, esas figuras subalternas –siempre borrosas, incidentales y secundarias en la historieta histórica tradicional– se ven colocadas, de repente, en el *centro* del escenario de la nueva historieta histórica; a través de los procedimientos formales o técnicos más dispares (por ejemplo: asumiendo el lugar de la voz narrativa, como sucede en la ya mencionada *Edén Hotel*, de Agrimbau e Ippóliti).

En estas *otras* actuaciones –alternativas, *menores*, que rodean y que señalan al monumento histórico; pero que de ningún modo lo replican ni lo documentan, y al que, incluso, le disputan el protagonismo<sup>5</sup>– reside (me parece) la verdad o el núcleo de la historieta histórica contemporánea en el Río de la Plata: su modo particular de *dar testimonio* y de concebir la articulación entre subjetividad e historia.

---

<sup>5</sup> De hecho, y por qué no pensarlo, Ernesto Guevara de la Serna (el futuro “Che”) parece volver a las sierras de Córdoba, en *Edén Hotel*, sólo para vivir o para continuar su historia de amor con la muchacha que narra la historia, Helena (al menos, este es el tipo de inferencias al que nos conduce la narración visual, en el cierre de la historieta); antes que para cruzarse con los últimos vestigios de la ominosa sombra que había amenazado con cubrir el mundo (o que lo había cubierto, ya), un par de años atrás.

Mejor dicho: tal vez se trate, en última instancia, de insistir en la *falla*, y de instalar un “resto”, corporal e inalienable, entre la subjetividad y la Historia<sup>6</sup>.-

## Referencias

AGRIMBAU, Diego; IPPÓLITI, Gabriel. *Edén Hotel*. Buenos Aires: Historieteca, 2016.

BERONE, Lucas. *Cybersix*, o las posibilidades de la saga en la historieta argentina. *DigiLenguas*, Córdoba, Facultad de Lenguas, UNC, Año III, n. 10, p. 39-47, dic. 2011.

\_\_\_\_\_. Historias mínimas: los caminos de la ciencia ficción en la historieta argentina contemporánea, *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, v. 2, n. 1, Art. 3, 2014a. Disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=alambique>. Acceso en: 30 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. La historieta policial en Argentina: de la parodia a la persecución de la prueba. In: VON SPRECHER, Roberto et al. *Cuadritos a ras del suelo: la historieta argentina, entre la apuesta por el realismo y los problemas de la representación*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, UNC, 2014b. p. 59-84.

LA CAÍDA (DER UNTERGANG). Dirección: Oliver Hirschbiegel. Producción: Bernd Eichinger. Alemania: Constantin Film, 2004. 155min, color.

ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972.

\_\_\_\_\_. Lectura de “Steve Canyon”. In: *Apocalípticos e integrados*. Séptima edición. Barcelona: Lumen, 1984. p. 153-210.

\_\_\_\_\_. *Tratado de semiótica general*. Trad. De Carlos Manzano. Quinta Edición. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. p. 204 y ss.

LINK, Daniel. Qué sé yo: testimonio, experiencia y subjetividad. In: VALLINA, Cecilia. (ed.). *Crítica del testimonio: ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009. p. 118-131.

MASOTTA, Oscar. Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo. In: \_\_\_\_\_. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968. p. 245-278.

\_\_\_\_\_. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

MERILES, Alejandra. Identidades colectivas en el comic periodismo de Joe Sacco: los protagonistas dentro y fuera del cuadro. In: CONGRESO UNIVERSITARIO DE

---

<sup>6</sup> Si es cierto, como señala Link, que “el testimonio y el testigo son el indicio de una falla y un resto, el intento (tal vez desesperado) de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo que existe” (LINK, 2009: 118).

HISTORIETAS, 1º, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2015. Disponible en: [https://www.academia.edu/18890749/Identidades\\_colectivas\\_en\\_el\\_comic\\_periodismo\\_de\\_Joe\\_Sacco\\_los\\_protagonistas\\_dentro\\_y\\_fuera\\_del\\_cuadro](https://www.academia.edu/18890749/Identidades_colectivas_en_el_comic_periodismo_de_Joe_Sacco_los_protagonistas_dentro_y_fuera_del_cuadro). Acceso en: 30 ago. 2020.

MINAVERRY, Ignacio. *Dora*. Buenos Aires: Editorial Común, 2009.

OESTERHELD, Héctor Germán; BRECCIA, Alberto. *Evita: vida y obra de Eva Perón*. Buenos Aires: Doedytores, 2002.

\_\_\_\_\_; BRECCIA, Alberto; BRECCIA, Enrique. *La vida del Che*. Buenos Aires: Doedytores, 2008.

\_\_\_\_\_; DURAÑONA, Leopoldo. *Latinoamérica y el imperialismo: 450 años de guerra*. Buenos Aires: Doeyo; Viniegra, 2004.

ORTIZ, Lautaro; MINAVERRY, Ignacio. *Matar al tirano. Fierro: la historieta argentina*, Buenos Aires, La Página, Segunda Entrega, n. 103, mayo de 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974, p. 30-31.

SANTULLO, Rodolfo; GINEVRA, Dante. Tacuara. *Fierro: la historieta argentina*, Buenos Aires, La Página, Segunda Época, n. 68, p. 67, mar. 2012.

\_\_\_\_\_; GINEVRA, Dante. *Malandras*. Buenos Aires: Historieteca, 2014.

\_\_\_\_\_; VERGARA, Marcos. *La comunidad*. Montevideo: Colectivo Editorial Mojito, 2013.

SANZ, Salvador. *Ángela della morte*. Buenos Aires: Ovni Press, 2011-2012. 2v.

\_\_\_\_\_. *El esqueleto*. Buenos Aires: Ovni Press, 2016. 3v.

\_\_\_\_\_. *Legión*. Buenos Aires: Editorial IVREA, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nocturno*. Buenos Aires: Ovni Press, 2016.

SPIEGELMAN, Art. *Maus. El relato de un superviviente*. Barcelona: Norma Editorial y Muchnik Editores, 1989.

STEIMBERG, Oscar. Sobre la cabal novedad de la historieta norteamericana. In: \_\_\_\_\_. *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. p. 264-272.

VON SPRECHER, Roberto. El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal. CONGRESO PANAMERICANO INTEGRACIÓN COMERCIAL O DIÁLOGO CULTURAL ANTE EL DESAFÍO DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN, 3º, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2005. Disponible en: <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/08/von-sprecher-el-campo-de-la-historieta-realista.pdf>. Acceso en: 31 ago. 2020.

\_\_\_\_\_ ; WILLIAMS, Jeff. Campo y lenguaje de la historieta argentina: la revista *Comiqueando* y la trayectoria del campo en los noventa. JORNADAS DE ESTUDIOS AMERICANOS, 36ª, Resistencia (Chaco), 2004. Disponible en: [https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/11/vonsprecher\\_comiqueando.pdf](https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/11/vonsprecher_comiqueando.pdf). Acceso en: 31 ago. 2020.

WOOD, Robin; SALINAS, Alberto. Dago. *Nippur Magnum Todo Color*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1981.