

***Literatura Dibujada:* el desafío de *comprometer* la historieta**

María Virginia Castro
(CeDInCI/ UNSAM)

Buenos Aires, “capital mundial de la historieta”

La revista **Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial** (n° 1: noviembre de 1968 – n° 3: enero de 1969), dirigida por Oscar Masotta, pide ser leída a la luz del acontecimiento que significó la **1° Bienal Mundial de la Historieta**, celebrada entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968 y organizada de manera conjunta entre el Instituto Torcuato Di Tella (presidido por Enrique Oteiza) y la Escuela Panamericana de Arte (la célebre EPA, cuyo director era David Lipszyc), con la co-dirección de Masotta, que había llevado a cabo personalmente las gestiones para traer a la Argentina los máximos exponentes de la producción historietil de cinco países: España, Brasil, Francia, Italia y Japón.

La Bienal no sólo tuvo como designo manifiesto promover a Buenos Aires a “capital mundial de la historieta”, proponiéndose para ello la emulación de la exposición internacional *Bande dessinée et figuration narrative* organizada el año anterior por el crítico Gérard Gassie-Talabot y la SOCERLID (*Société d' Études et des Recherches des Littératures Dessinnées*) en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre, sino también fue pensada como espacio de relegitimación del género vernáculo, en momentos en que éste –en lo relativo a cifras de producción y venta- atravesaba una profunda crisis. Para ello, además de disponer en la Sala del Centro de Artes Visuales (bajo vitrinas y en bastidores de aluminio de un metro por dos) diversas páginas de historietas, bocetos e ilustraciones tanto locales como internacionales y una muestra bibliográfica que abarcó libros y revistas especializadas en el tema, en la Sala de proyecciones dependiente del Centro de Experimentación Audiovisual dirigido por Roberto Villanueva se realizó un ciclo con más de treinta títulos, en cuyo marco las producciones **Anteojito**, **El Eternauta** y **Antifaz** alternaron con **Steve Canyon**, **Dick Tracy** y **Tarzán**, episodios de **Los Picapiedras** o **El avispon verde**, el largometraje

español de animación tradicional **El mago de los sueños** y la primera serie del animé en blanco y negro de Osamu Tezuka, **Astroboy**.¹

Por último, la Bienal fue marco de un simposio y mesas redondas donde el público interesado tuvo la oportunidad de escuchar exponer sobre el género no sólo a Oscar Masotta, Jorge Romero Brest, Armando Sercovich, Oscar Steimberg y Juan Indart, sino también a profesionales de la historieta como Héctor Oesterheld y Burne Hogarth, “padre” de Tarzán e invitado estrella del evento.

Lo que ocurría en esta primera reunión era la punta de lanza de un proyecto tanto más ambicioso, que incluiría –según lo explicitan los directores de la Bienal, Lipszyc y Masotta en el apartado “Propósitos” que introduce el Catálogo de la Exposición- “la fundación de un museo estable de la historieta mundial [...] la creación de una hemeroteca y una filmoteca [...] una inmensa tarea sociográfica”, cuyos resultados “serán difundidos mediante publicaciones de todo tipo” (1968: 3).

Es precisamente en dicho contexto que el lanzamiento de la revista **Literatura Dibujada**, ocurrido casi en simultáneo con la inauguración de la Bienal, adquiere su verdadero significado. En efecto: la revista se plantea como un proyecto de largo aliento y en el editorial correspondiente a su primer número el director de la publicación enfatiza su carácter coleccionable: “con formato de revista de consumo popular, **LD** es a la vez una revista de biblioteca [...] en su conjunto [...] una documentación única sobre el tema” (Masotta 1968a: 3).

Podría arriesgarse que el gran modelo de este proyecto para Masotta fue no tanto las revistas francesas **Giff-Wiff** –a partir del número 23 de marzo de 1967, en su formato vertical- o **Phénix** (aunque sin duda las tuvo muy presentes a la hora de materializar uno de los objetivos de **LD**: el “devolver a la historieta todo el respeto gráfico que se merece”), sino los fascículos coleccionables sobre historia de la literatura argentina que a partir de 1967 sacó la colección Capítulo Argentino del Centro Editor de América Latina, dirigida por Roger Pla con la asesoría de Adolfo Prieto. Al respecto, no es menor que **Literatura Dibujada** publicitara en su primer número la adscripción anual y que su distribución en librerías estuviera a cargo de Sudamericana (mientras que la

¹ En el marco de la Bienal se exhibió obra en formato papel firmada por los dibujantes y guionistas locales José Luis Salinas, Alberto Salinas, Eugenio Zoppi, Oski, Copi, Walter Ciocca, Roberto Battaglia, Carlos Freixas, Bruno Premiani, Alberto Breccia, Eduardo Ferro, Héctor Oesterheld, Julio Portas, Quino, Jorge Pérez del Castillo, Arturo del Castillo, García Ferré, Juan Arancio, José Rubal, Oscar Blotta, Lucho Olivera, Enrique Roux, Leopoldo Durañona, Héctor Torino, Daniel Haupt, Adolfo Mazzone, Lino Palacio, Ángel Sagrera, Guillermo Divito, Enrique Rapela, Francisco Solano López y Hugo Pratt. De los extranjeros, de destaca la exhibición de originales de Al Capp (**Li'l Abner**), George McManus (**Bringing up Father**) y Roy Crane (**Captain Easy** y **Wash Tubbs**).

distribución en quioscos fue asumida por Distribuidora Rubbo –en Capital y Gran Buenos Aires- y Sadye S.A., para el Interior del país).

No obstante, es necesario subrayar que por el tipo de impresión y rasgos materiales –incluida la tipografía utilizada- los tres números existentes de **LD** parecen casi calcados de los Cuadernos Summa–Nueva Visión, donde los mismos editores responsables de **LD**, Jorge Grisetti y la arquitecta Lala Méndez Mosquera, importan y traducen material extranjero de actualidad para alimentar las Series “Tendencias de la arquitectura actual”, “Diseño del entorno humano” y “Enfoques crítico-históricos”.²

Por último, el precio de cada ejemplar de **LD**, que supera en cincuenta pesos el de la revista **Artiempo. Revista mensual de arte y espectáculo** (n° 1: octubre de 1968 – n° 6: abril/ mayo 1969, dir. Osiris Chiérico), obliga a la conclusión –a la que también podría fácilmente arribarse analizando el tipo de productos publicitados desde sus páginas- de que Masotta estaba muy lejos del espíritu de “libros para todos” de Boris Spivacow: su revista apuntaba a un lector de clase media-alta, habitué de cine-clubs y galerías de arte, joven profesional o estudiante universitario de situación económica holgada, y por demás ávido de adquirir nuevos saberes culturales.

Volviendo a la **1° Bienal Mundial de la Historieta**, ésta no fue el único evento artístico de importancia en tomar lugar durante las vísperas del verano de 1968, sino que se superpuso temporalmente con la exhibición **Tucumán arde** (inaugurada el 3 de noviembre en la sede de la CGT de los Argentinos de Rosario) y la **Primera Bienal Internacional de Grabado** (organizada por el Club de la Estampa de Buenos Aires en las salas de Art Gallery International, con la participación de casi cincuenta países).

La recepción de **Tucumán arde** –cuyos gestores anunciaron mediante afiches en las calles rosarinas como la “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”– fue tumultuosa y la experiencia –que en su versión porteña en la Federación Gráfica Bonaerense alcanzaría a durar sólo unas pocas horas- fue finalmente cancelada el 25 de noviembre por la presión del gobierno y la policía. Se trató, en definitiva, del producto más radical del llamado “arte de los medios de comunicación de masas”, en el cual también había incursionado Masotta poco antes, no sólo como teórico sino también como productor

² Los tres números de **Literatura Dibujada** tienen un formato de 290 x 230 mm, tapa color en papel ilustración, interior en papel obra –reemplazando muy ocasionalmente la impresión blanco/ negro para, por ejemplo, pasar a utilizar siam/ negro sobre papel obra para **La mujer sentada** de Copi- y 65 páginas de extensión promedio. En el **Índice** hemos dado el detalle de las características físicas de cada número: en honor al género consignamos la disposición y todas las publicidades. Por su parte, los Cuadernos de Summa-Nueva Visión tenían un formato vertical de 260 x 200 mm.

(con su “obra comunicacional” **El helicóptero**), y que llevaba hasta sus últimas consecuencias el ideal entonces vigente de la “desmaterialización” de la obra de arte.

Si coincidimos con Ana Longoni en que **Tucumán arde** es “la expresión culminante del encuentro entre vanguardia plástica y política hacia fines de los años sesenta” que tiene como condición de posibilidad el “punto culminante de un acelerado itinerario que marca la ruptura de un importante núcleo de artistas con los cánones estéticos y con las instituciones artísticas” (Longoni 1997: 322), tanto el evento organizado por el Club de la Estampa como el gestionado por Masotta coincidirían (y a contrapelo) en su ambigua pretensión de no romper con los protocolos del espacio museo y de suscitar el goce estético en el público receptor, eligiendo por lo mismo la tradicional manera de exhibir los materiales (más allá del matiz cosmético que supone la adopción de la palabra “Bienal”).

Mientras que la **Primera Bienal Internacional de Grabado** pasó para el gran público prácticamente desapercibida, la Bienal sito en el Instituto Di Tella provocó un considerable fastidio entre los guionistas y dibujantes profesionales y los lectores de historietas “de toda la vida”, que criticaron abiertamente el precio de la entrada y de venta del Catálogo, la disposición “museificante” de los materiales exhibidos (que, enmarcados o confinados bajo las vitrinas, no se podían tocar ni hojear) y la casi inexistencia de historietas “nuevas”, y que es de suponer escucharon con incredulidad y sorna las exposiciones sobre el género de los “académicos”.³ ¿Qué estaba pasando?

En sede cultural, durante toda la década del sesenta había tenido lugar una reivindicación de los “géneros menores” –entre los que aquí nos interesan: la historieta, la fotonovela, la series de acción, el afiche, la ilustración periodística y publicitaria- por parte de receptores eruditos, que los abordan con las herramientas analíticas de la semiología crítica, la sociología científica de Gino Germani, la crítica cultural tributaria de la lectura de Adorno y Horkheimer.

En sede estrictamente plástica, se suceden rápidamente el “pop-art”, el “op art”, el arte cinético y óptico, el arte minimalista, el arte conceptual, el hiperrealismo, el “funk art”, los *happenings* y el “arte de los medios”. Si algo deja como aprendizaje el “pop-art” es

³ La crónica que realiza Mary Ablin para el n° 2 de **Artiempo**, “Balance de una inusitada seriedad: La Primera Bienal de la Historieta” recoge testimonios de algunos de los asistentes: entre los profesionales y fanáticos del género se percibe claramente el malestar frente al interés de “los intelectuales” por la historieta, que es juzgado como una apropiación snob. Para un juicio lapidario sobre la **1° Bienal Mundial de la Historieta**, VER la entrevista realizada por Martín García a Enrique Breccia en el n° 11 de **Fierro** (julio de 1985) y la entrevista a Héctor Oesterheld realizada a comienzos de los setenta por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo, reproducida en la **Historia de la historieta argentina** (1980).

precisamente el principio de desjerarquización que introduce. Expandidos los efectos de esta lógica, a fines de la década ya existe un consenso de que los “productos” de la industria cultural de masas ameritan la utilización del instrumental teórico más sofisticado.

Pero no solamente. Si Lichtenstein *cita* a la historieta, en el editorial correspondiente al primer número de **LD** arriba mencionado, a Masotta le va a interesar aún más enfatizar la idea de que la historieta cita al “pop-art”, o bien que Alan Resnais y Jean-Luc Godard abrevan sus innovaciones técnicas en las narrativas dibujadas. No obstante, sus intervenciones y declaraciones sobre el género historietil no siempre fueron unívocas. Al respecto, en el próximo párrafo contrastaremos las respuestas que dio a Mariani en el marco de la entrevista que éste le realiza para el n° 2 de **Artiempo** con algunas afirmaciones presentes en los cuatro aportes que realiza para **LD**.

Oscar Masotta: ¿“comprometer” o leer la historieta?

Tal como afirma Isabella Cosse en **Mafalda: historia política y social**, en 1968 la discusión sobre cuál era carácter político y social de la historieta estaba en el centro de la escena. A tono con la creciente radicalización, era sospechada por algunos de ser un instrumento de penetración imperialista y/ o de propaganda conservadora.⁴ Por la contraria, se observan también algunos intentos de ganar al género para la causa de la revolución, o, aunque más no fuera, de utilizarlo para *actualizar la comunicación con los lectores*.

Aunque ni siquiera esto último resultaba tan fácil: la segunda versión de la serie **El Eternauta**, publicada en la revista **Gente** a partir de su número 201 del 29 de mayo de 1969 –en la que comulgaron de manera fallida el guión de un crecientemente radicalizado Héctor Oesterheld con las audacias gráficas de Alberto y Enrique Breccia, que dibujaban a cuatro manos-, tuvo que ser “levantada” por intervención de su director, Carlos Fontanarrosa, que en una carta abierta a sus lectores confesó que compartía el fastidio de éstos frente a la gráfica de ruptura, que volvía ya por momentos directamente

⁴ En 1965 se da un auge del conflicto estudiantil en las provincias de Tucumán, Rosario y Santa Fe, que las medidas represivas del presidente de facto Juan Carlos Onganía no lograrán mitigar. En 1967, dentro de la Iglesia Católica Argentina, se funda el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. La muerte del “Che” en La Higuera el 9 de octubre del mismo año reactualiza la mística revolucionaria y la discusión sobre la legitimidad de la vía armada para la toma del poder. En 1968 realizan sus primeras acciones las Fuerzas Armadas Peronistas (la más resonante, que aparece homenajeadada en uno de los carteles de **Tucumán arde**, la fracasada acción armada en Taco Ralo, Tucumán), a las que se pliegan las Fuerzas Armadas Revolucionarias, que redefinen su estrategia en términos de guerrilla urbana.

“ininteligible” la historia. Un año antes, Jorge Álvarez (episodio de censura y secuestro de ejemplares mediante) tampoco había logrado dar continuidad a su colección de personalidades de América Latina, cuya primera entrega –**Vida del Che**, otro trabajo en colaboración entre Oesterheld y los Breccia, aparecido a escasos tres meses del asesinato de Ernesto Guevara- constituye un ejemplo de cómo también se creía en las potencialidades pedagógicas de la historieta (y no sólo en su poder como instrumento de manipulación).

En el editorial “LD” que inaugura el primer número de su revista, Masotta parece tener como objetivo desplazar el eje de la discusión mediante la utilización de un oxímoron avieso: declara que el proyecto consiste en una “reflexión militante” sobre la historieta. Cimentando su propio (nuevo) rol de “crítico de historietas”, explica por un lado el carácter de esta nueva apuesta: se trata de que el público consumidor abandone el consumo irreflexivo y se “apropie de manera lúcida e inteligente” de los mejores exponentes del género del pasado y del presente, que serán oportunamente seleccionados e historizados por los responsables de la revista.

Por otro lado, el editorialista echa mano del concepto de “compromiso” de Jean Paul Sartre. En efecto: si para Masotta la historieta es fundamentalmente “literatura dibujada”, esto es, “prosa” (en sentido sartreano), el quehacer del guionista no sólo tiene un sentido, sino que es una *acción*. Y su acción “moral”, tal como la del escritor, consiste en escribir lo mejor que pueda, sin que deba limitarse a la acción política ordinaria, la adhesión a un partido, o la transmisión de una ideología determinada.

Adherir al credo de Sartre según el cual el arte verdadero es siempre revolucionario posibilita a Masotta en el n° 2 de **LD** explicitar su fascinación por **Dick Tracy**, discrepando en su juicio con Umberto Eco y de manera coincidente con Alan Resnais. Contra lo afirmado anteriormente en la entrevista de promoción de la Bienal dada a **Artiempo**, donde Masotta denuncia que “el 70% o el 80% de las historietas norteamericanas son ideológicamente nocivas [...] el chauvinismo, un ‘yankismo’ narcisista y, muchas veces, un anticomunismo verdaderamente agresivo parece ser lo normal”, en su estudio “Dick Tracy o las desventuras del delito” celebra sin tapujos el “básico antihumanismo de Dick Tracy”, que entiende como un recurso meramente formal (“el iterativo procedimiento de destrucción espectacular de los cuerpos de los malhechores”).

Mientras que en la respuesta que da a su entrevistador Masotta destaca que “las historietas nos ayudan a comprender fenómenos sociológicos nuevos a los que la

literatura no siempre accede”, la matriz que le sirve para juzgar el género en sus intervenciones en **LD** es básicamente literaria. Así, en “Crepax ’68 o el feminismo encantatorio” Masotta destaca la autorreflexividad y el sistema de “cajas chinas” presente en **Neutrón** (características propias de la novela posmoderna de factura e entonces reciente, algo que a los aficionados del género seguramente les tenía sin cuidado). En “Dick Tracy o las desventuras del delito” caracteriza a Chester Gould como “anti Hammett” y asimismo define sus figuras por contraste con los héroes del folletín clásico. Más allá de algunas referencias gráficas puntuales (deudoras de su conocimiento de las últimas tendencias del arte plástico o bien de su facilidad para suplir conocimiento “objetivo” por medio de un estilo fulgurante), a Masotta parece interesarle el género en tanto literatura.

Otro es el rol que adopta al momento de entrevistar al dibujante uruguayo Alberto Breccia (“Breccia de cerca”, aporte publicado en el último número de la revista, aunque fechado el 28 de noviembre de 1968). Masotta sobreactúa por momentos el rol de erudito (y los dibujantes –afirma- no pertenecen “a la misma especie” que los “nosotros, los críticos”, ya que su condición alienada de trabajadores asalariados los despojaría de toda capacidad autorreflexiva). Según esta lógica, Masotta se permite defender su discrepancia de juicio con el entrevistado sobre **Flash Gordon**. O bien “corre por izquierda” a Breccia cuando hace irrisión de su expectativa por la pronta publicación de **Vida del Che** en la editorial Jorge Álvarez, acción cuyo riesgo (real) Masotta minimiza frente a la “significación concreta de la vida y de la lucha del Che Guevara”, señalando su adscripción generacional para (con harta mala fe) caracterizar al viejo dibujante en términos de “un espíritu que se niega a entrar de pleno en los años sesenta”.

Un sordo encono flota entre el entrevistado y su entrevistador, que sólo coinciden en juzgar a **Mort Cinder** como el punto más alto de la producción del primero. Ahora, la matriz de Masotta parece ser netamente semiológica. Sobre el final de la entrevista, redefine el género en términos de “un medio específico de comunicación [...] un lenguaje peculiar”, y afirma que el valor de una historieta determinada deberá ser establecido en función de “el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y las características del lenguaje mismo de la historieta, revelar la historieta como lenguaje” (1969a: 6).

Conclusiones

En 1969 Masotta pasó a dedicarse por completo a edificar su lugar como introductor y exegeta de Lacan, y ya no participará en la organización de la **Bienal de humor e historieta de Córdoba**, que, pensada como continuación más modesta de la **1° Bienal Mundial de la Historieta**, se celebra recién en 1972.

El mismo año, Juan José Saer publica **Cicatrices**, donde el personaje de “Sergio” –jugador compulsivo, compinche de Tomatis- escribe *de taquito* ensayos con nombres como “Murciélago y Robin: confusión de sentimientos”, “El profesor Nietzsche y Clark Kent”, “El realismo mágico de Lee Falk”, “Flash Gordon y H. G. Wells”, “Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje” y “Evolución ideológica de Mickey Mouse”. (¿Un tiro por elevación para Masotta? ¿Una velada declaración de principios en contra de las modas porteñas y a favor de la alta cultura, de la cual Saer nunca abdicó? No podríamos afirmarlo con certeza.)

La aparición de **Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial** constituye un primer gran intento vernáculo de promocionar a la Argentina no sólo como un país productor de narrativas dibujadas, sino de una producción teórica de vanguardia sobre este producto específico de la cultura de masas. Las razones de su fracaso (si fue tal) estriban seguramente en que fue un proyecto que quedó trunco demasiado pronto, sin lograr por ello ajustar (su director) las variadas matrices teóricas con las que abordó su objeto, ni resolver las tensiones entre su público ideal y su público posible. No obstante, los tres números de **LD**, hoy prácticamente inhallables como totalidad en las hemerotecas de consulta pública, no han perdido –creemos- su “poder encantatorio”.

Bibliografía

- Ablin, Mary (1968), “Balance de una inusitada seriedad: La Primera Bienal de la Historieta”, **Artiempo**, año I, n° 2, noviembre, pp. 4-5
- Cosse, Isabella (2014), **Mafalda: historia social y política**, Buenos Aires, FCE.
- Eco, Umberto (1993) [1964], **Apocalípticos e integrados**, Barcelona, Lumen.
- Lipszyc, David y Oscar Masotta (1968), **Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta**, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.
- Longoni, Ana, Mariano Mestman, Enrique Oteiza y Horacio Tarus (1997), **Cultura y política en los años '60**, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto Gino Germani.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000), **Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Masotta, Oscar (1967), **El “pop-art”**, Buenos Aires, Editorial Columba.

- Masotta, Oscar (1968a), "LD", **Literatura Dibujada**, n° 1 (noviembre), pp. 3-6.
- Masotta, Oscar (1968b), "Dick Tracy o las desventuras del delito", **Literatura Dibujada**, n° 2 (diciembre), pp. 23-29.
- Masotta, Oscar (1969a), "Breccia de cerca", **Literatura Dibujada**, n° 3, enero, p. 3-7.
- Masotta, Oscar (1969b), **Conciencia y estructura**, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- Masotta, Oscar (1970), **La historieta en el mundo moderno**, Barcelona, Paidós.
- Mariani, "Adulterio en píldoras" [Entrevista a Oscar Masotta] (1968), **Artiempo**, año I, n° 2 (noviembre), p. 5.
- Saer, Juan José (1969), **Cicatrices**, Buenos Aires, Sudamericana.
- Saccomanno, Guillermo y Carlos Trillo (1980), **Historia de la historieta argentina**, Buenos Aires, Record.
- Sartre, Jean Paul (1950) [1948], **¿Qué es la literatura?**, Buenos Aires, Losada.
- Sartre, Jean Paul (1977) [1964], **Literatura y Arte. Situations IV**, Buenos Aires, Losada.
- Sartre, Jean Paul (1973) [1972], **Alrededor del 68. Situations VIII**, Buenos Aires, Losada.
- Vázquez, Laura (2010), **El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina**, Buenos Aires, Paidós.