

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
CARRERA DE SOCIOLOGIA

TESINA

TÍTULO:

El funcionamiento de la crítica ideológica en
las historietas de aventuras en Argentina de
1960 a 1983

Nombre de la alumna:

Laura del Rocío DUPRAT

N° de Registro: 15350

Directora : **Valeria Fernandez Hasan**

Co-director: **Mariano Álvarez Salomone**

Mendoza, Junio de 2012

Agradecimientos y dedicatorias

Agradezco,

A mis directores Valeria Fernández Hasan por su dedicación y a Mariano Salomone quien me ayudó a comprender la complejidad del proceso histórico, su tiempo y paciencia son inmensamente valorables.

A los compañeros del Seminario «Artes Secuenciales. Historieta Cultura y Mercado en Argentina (1968-1983)» y a su directora Laura Vazquez, por el apoyo y la contención durante el semestre compartido.

Agradezco especialmente a Javier Jankelevitz por la lectura de los borradores y sus comentarios críticos durante la elaboración de la tesis.

Quiero dedicar esta memoria, a mi familia y amigos por su confianza y sus críticas que me dieron fuerza a lo largo de mi carrera. A mi compañero, Adrién Robert, por sus consejos, correcciones y aportes durante todo el proceso de elaboración.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I. La ideología.....	13
1. Los elementos teóricos necesarios para abordar una crítica ideológica de los discursos sobre historieta argentina	13
1.1 El síntoma.....	14
1.1.1 Marx y Freud: La forma mercancía.....	14
1.1.2 Marx inventó el síntoma.....	17
1.1.3 Momentos dialécticos.....	20
1.2 El espacio ideológico	25
1.2.1 ¿Cómo se constituye y opera la ideología?.....	26
1.2.2 La identidad del terreno ideológico.....	27
1.2.3 La crítica ideológica	29
Capítulo II. El Campo intelectual de los sesentas.....	34
2. Entre politización y modernización.....	34
2.1 Los años sesenta (1955- 1968/69).....	35
2.1.1 La modernización teórica (1955-1966).....	36
2.1.2 La politización del arte y la cultura (1956-1966).....	41
2.1.3 El campo intelectual entre modernización y revolución.....	52
2.2 Condiciones de producción para una fundación discursiva sobre las historietas argentinas (1968- 1972).....	57
2.2.1 El rol del intelectual y el grado de compromiso ideológico	58
2.2.2 Nueva relación entre ciencias sociales y arte.....	62
2.2.3 El cierre de un ciclo.....	65
Capítulo III. La historieta como objeto del discurso teórico-crítico.....	70
3. Corrientes que fundan la historieta como objeto de estudio(1968-1980).....	70
3.1 La fundación semiológica.....	71
3.1.1 Masotta: estudios sobre las vanguardias artísticas de los '60.....	71
3.1.2 Masotta: el primer teórico del arte pop	73
3.1.3 La historieta como lenguaje.....	76
3.1.4 La legitimación de la historieta en el campo del arte.....	80
3.2 La línea crítica: estudios sobre la ideología en la historieta.....	85
3.2.1 Para leer al Pato Donald.....	86
3.2.2 De los estudios semiológicos a los estudios sociológicos.....	89
3.2.3 Para leer a Mafalda.....	95
3.3 La lectura en clave «nac and pop»	98
3.3.1 La historia de la historieta	99
3.3.2 Críticas que recibe la línea “populista”	104
3.4 El caso de Oesterheld como síntoma de la consagración de los discursos.....	110
3.4.1 ¿Porqué Oesterheld?.....	110
Capítulo IV. De la historieta en transición al debate actual	116
4. Legitimidad de los discursos en el campo de la historieta argentina (1980-2001).....	116
4.1 Historieta en transición.....	117
4.1.1 Contexto de aparición de la revista Fierro.....	118
4.1.2 Legitimación del discurso en el proyecto cultural de la revista.....	122
4.1.3 Lo nacional y popular como «acolchado».....	126
4.2 Consideraciones finales sobre la crítica actual	128
4.2.1 La crisis de la historieta	128
4.2.2 La crítica después de 1983	130
4.2.3 De cómo ha logrado el campo de la historieta argentina su identidad.....	133
Conclusión.....	137
Bibliografía general	141

Introducción

Presentación del tema

El presente trabajo busca realizar una crítica ideológica de los metadiscursos de las historietas argentinas, de reconstruir la cadena de hechos y causas que dan origen al discurso crítico sobre las historietas argentinas, a la vez que trata de indagar el estado actual de la crítica. Retomamos para ello el pensamiento del filósofo esloveno Slavoj Žižek. Consideramos que los lineamientos teóricos del autodenominado marxista lacaniano, en torno a la crítica de la ideología, son los pertinentes para este estudio, ya que nos ofrece algunas de las claves para comprender los problemas más acuciantes de la actualidad. Si bien el fenómeno de la historieta, en Argentina, hace su aparición en las primeras décadas del siglo XX y alcanza masividad de público ya a partir de la década del '30, el interés académico por dicha práctica discursiva se vuelve sensible recién a mediados de los años sesenta, en el contexto de la eclosión de los estudios sobre comunicación masiva.

El desarrollo de esta investigación ha llevado dos años y amplían las indagaciones realizadas en un trabajo anterior presentado para el Seminario “Estudios Latinoamericanos: Conflictos y lazos sociales en América latina” en el Instituto de Estudios Políticos de Rennes, Francia en 2010. El trabajo “*La Argentina de smoking y alpargatas: análisis de la historieta argentina "Toda Mafalda" de Quino en relación al contexto histórico 1964-1973*”¹. Fue en el proceso de elaboración de este trabajo que se descubrió la existencia de un grupo de académicos que realizaban estudios y críticas de las historietas argentinas desde 2001. La sistematización de los conocimientos en el transcurso de la investigación para esta tesis, se dio al tomar el seminario *Artes secuenciales: historieta cultura y mercado en Argentina (1960-1980)*, dictado por la Dra. Laura Vazquez en la Universidad de Buenos Aires. Siguiendo estos pasos nos

1 Este trabajo tuvo como objetivo la crítica de la ideología de clase media en las tiras de Mafalda, abordado desde el análisis crítico del discurso, procurando interpretar la perspectiva de Joaquín S. Lavado al representar la sociedad argentina de su época desde el punto de vista de la clase media.

preguntamos cuál era el estado actual de la crítica en el campo de la historieta argentina y cómo estaba conformado el universo ideológico de dicho campo.

El grupo de académicos que identificamos al acercarnos al campo actual de las historietas argentinas fue el equipo de investigación dirigido por Roberto Von Sprecher y co-dirigido por Federico Reggiani². El mismo ha ido reconstruyendo un mapa de la producción y el consumo de la historieta argentina en particular, de la historieta “realista” o “de aventuras”, según la terminología propia del campo. Asimismo, han ido trabajando en la producción de herramientas conceptuales para la lectura de historietas. Se proponen analizar la serie de los discursos teórico-críticos acerca de la historieta, en el contexto de los estudios sobre cultura popular y comunicación de masas en nuestro país. Estos trabajos están dedicados al estudio científico de las historietas argentinas realistas desde diversas disciplinas y enfoques: análisis de la historieta desde la teoría de la enunciación; mapa y estado del campo; análisis del discurso teórico-crítico sobre historietas; estudio comparativo entre autores. Una selección minuciosa de algunos de estos trabajos constituye nuestro corpus de investigación.

El contacto con este grupo abrió interrogantes acerca del pasado en relación a cómo se había constituido el campo de la crítica de historietas. En tal sentido los años sesenta nos parecen claves en el estudio, ya que las ciencias sociales y humanas en Occidente comenzaron a hacerse cargo de la comunicación en la cultura de masas como uno de sus objetos teóricos más importantes. Surgieron entonces una serie de discursos críticos, alrededor de un conjunto diverso, y a veces difuso, de lenguajes, géneros y mensajes mediáticos: el cine, la televisión, la historieta, la música popular, la publicidad, el discurso o los géneros de la información, la telenovela y la fotografía.

La elección del periodo analizado, que va del 1955/68 a 1983 resulta paradigmático para entender fenómenos sociológicos relacionados específicamente a las historietas argentinas enmarcado en la historia de los medios de comunicación masiva

2 Integrantes del proyecto Estudios y Críticas de la Historieta Argentina: Mgstr. Lucas Berone, Lic. Laura Cecilia Caraballo, Lic. Laura Fernández, Lic. Sebastián Gago y Lic. Iván Lomsacov, Traductor Público Nacional Juan Carlos García.

en nuestro país. En la Argentina de los sesenta, se verifican hechos desde instituciones representativas de la vanguardia. El de mayor notoriedad pública fue la Bienal Mundial de la Historieta (1968) organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Torcuato Di Tella que contó con el apoyo de difusión y de crítica de la revista Primera Plana -medio significativo para la conformación de públicos en aquella década-.

Para seguir con la periodización propuesta, se producen durante estos años importantes transformaciones que tendrán sus efectos en el campo de la historieta. El discurso sobre la historieta, como un caso particular dentro del conjunto de los estudios sobre comunicación masiva, describe un movimiento curioso que pretendemos reconstruir. Si recorremos la producción teórica sobre la historieta argentina, veremos que entre las décadas del sesenta y principios de los setenta, este género surge como material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción del sentido, nos referimos a trabajos inscriptos en la “crítica de los medios”, que toman a la historieta como objeto de estudios semiológicos. Contemporáneamente una línea de estudios más cercana a la historia cultural o periodismo cultural aborda desde otra perspectiva la industria de la historieta, recogiendo la problemática de las literaturas marginales, lo popular y lo masivo. Esta línea será predominante en la década de los setenta y hegemonizará el campo en la época de la transición a la democracia portando un proyecto cultural en el que nos parece primordial el estudio de la ideología.

Descripción de la problemática

Sabemos que la fundación del discurso acerca de la historieta se abre a partir de la producción teórica y crítica de Oscar Masotta³ que se hizo posible por la Bienal Mundial de la historieta (en la que participa como co-director) organizada por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte⁴ en 1968 y la publicación de tres

3 Entre los años 1965 y 1968 Masotta participa de las experiencias de vanguardia que se llevaron a cabo en el marco del Instituto Di Tella, desde el análisis de corte semiológico sobre los medios masivos de comunicación hasta la reflexión teórica sobre manifestaciones artísticas como el *pop art* y el *happening*, y que llegó de este modo a exceder la barrera entre teoría y praxis.

4 «Pese a que los tiempos marcaban la crisis, el acontecimiento motivó a que más de treinta mil personas concurren a la sala de exposiciones. No todos los que asistieron al evento, eran lectores de historietas. Porque el medio convocaba por diversos motivos: se trataba de un fenómeno cultural y

números de una revista especializada: *LD. Literatura dibujada*. Desde 1968 y con la intervención de Masotta se adjudica a la historieta propiedades que, previamente, ningún otro discurso inscripto en el orden de las disciplinas sociales y humanas le había reconocido: especificidad como lenguaje, valor estético, función social, eficacia político-ideológica, una historia, tradiciones, linajes, la existencia de “obras maestras” y “grandes creadores”, corrientes, influencias y relaciones con lenguajes estéticos emparentados (la plástica, la literatura, el cine), movimientos, vanguardias, particularidades y problemas de estilo, etc. La forma en que se van descubriendo en la historieta valores o propiedades que legitiman o naturalizan revela su condición de objeto para las ciencias sociales.

La discursividad masottiana modeló, pues, un canon de lectura e interpretación de la historieta en tanto objeto semiológico, desencadenando así un proceso singular de reconocimiento que produjo tensiones en otros campos y coadyuvó, por ejemplo, al surgimiento casi explosivo de discursos críticos replicantes, asumidos por agentes de producción simbólica que se colocaron fuera de la semiología, en la esfera de la lucha política (Dorfman y Mattelart), en el campo de los estudios sobre cultura y literatura popular (Romano, Rivera) o, incluso, en el campo de la producción para la industria cultural (Sasturain, Saccomanno, o Trillo).

Con respecto a las condiciones de producción de este discurso, la operación discursiva que encontraría su gramática de producción en la “primera semiología” (o semiología estructuralista), se leerá al mismo tiempo como inscripta en el tejido de relaciones, tensiones y disputas que constituyeron el campo disciplinar de las ciencias sociales entre 1960 y 1980. Por lo tanto, si la construcción de la historieta como objeto de estudio constituye un caso particular en el marco del surgimiento del conjunto más

sobre todas las cosas, un testimonio social de la época. El 68 también es un año paradigmático en el campo de la historieta argentina, por la edición de la obra “La vida del Che” (editorial Jorge Alvarez), dibujada por Alberto Breccia y Enrique Breccia, con guión de Héctor Oesterheld. La edición fue censurada por el gobierno y los originales quemados bajo el régimen de Onganía. Un año después, Alberto Breccia y Héctor Oesterheld realizan la segunda versión de *El Eternauta*, para la revista *Gente*, censurada esta vez por decisión de la editorial Atlántida. Precisamente, la relación arte-historieta que se da por esos años, puede ser leída en clave política ». Laura Vazquez,(2006) "Tiempo varado, historieta arte y cultura en el siglo XX..." pág. 32

vasto de los estudios sobre comunicación de masas, la conformación de este campo de estudios se articula a su vez con una etapa singular del campo intelectual y académico en Argentina, definida por:

- la puesta en crisis de las prácticas de producción del conocimiento (el “problema del método”);
- la importación de nuevos paradigmas metodológicos desde los centros hegemónicos del saber;
- el cruce polémico de dos matrices teóricas en torno al lenguaje y los contenidos de la ciencia social, y sus relaciones siempre problemáticas con el espacio de lo ideológico.

Fuera de este campo intra-académico, los ejes del mundo de los sesenta y ochenta que ayudan a explicar nuestro tema, se relacionan con las transformaciones más amplias que de alguna manera sostienen estas condiciones de producción. Nos referimos a la coyuntura conocida como “edad de oro del capitalismo” donde el modelo de sustitución de importaciones ligado a la industrialización, el pleno empleo y la expansión del mercado interno constituyeron el soporte para un proceso de modernización material y cultural en nuestro país. Estas ansias de modernización se traducirían en modificaciones urbanísticas y la expansión de un modelo de consumo cultural y material ligado, entre otras cosas, al surgimiento y auge de la televisión. Más tarde, el cierre de este ciclo “modernista”, que constituyó el principal relato legitimador del arte en Occidente dará paso a la localización del despliegue de discursos críticos específicos en la cultura argentina⁵.

En este contexto, la oposición ciencia vs. ideología y sus distintas resoluciones o las distintas formas que asumió la relación entre saber y política (incluidas las singulares articulaciones propuestas entre el peronismo y la cultura nacional y popular), se habría consolidado como clave central de los procesos de configuración de una identidad social del intelectual; al tiempo que suministraría el campo de justificaciones

5 A nivel internacional, los criterios modernistas de homogeneidad, autonomía y evolución que fueron hegemonizando el discurso crítico en los años cincuenta se revelaron insuficientes para contener y dilucidar las prácticas que comenzaron a surgir a principios de los sesenta.

necesarias para la multiplicidad de análisis empíricos sobre los objetos “menores” (lenguajes, géneros, textos) de la comunicación masiva (entre ellos, claro, la historieta), que en ese momento se desplegaron y dispersaron en el campo de la producción académica e intelectual de nuestro país.

Esta problemática nos llevó a proponernos los siguientes objetivos: Estudiar el discurso teórico crítico sobre la historieta de “aventura” en la Argentina para historizar el funcionamiento de la crítica en dicho campo. Reconstruir las significaciones discursivas que organizan el funcionamiento de la crítica en los diferentes momentos históricos de la historieta argentina entre 1968 y 1983. Y por último contribuir a determinar el universo simbólico que constituye el campo de las historietas argentinas en la actualidad.

El abordaje de nuestro tema, desde la noción de ideología de Žižek, permite pensar la relación entre literatura y política. Conjeturamos que la ideología tiene efectos en la política, la ideología conforma identidades políticas encaminadas a la lucha por la emancipación, o no, de un orden social dominante determinado. De ahí que existan sujetos o grupos que luchan por la emancipación y otros que lo hacen sosteniendo estrategias de adaptación/reproducción del lazo social. Indagar lo que llamamos *horizontes políticos* de quienes producen el discurso teórico-crítico sobre las historietas, es indagar sus formas de vivenciar la ideología, en *condiciones sociales de producción* específicas entre las décadas del sesenta y ochenta.

Analizar la ideología de estos sujetos críticos y sus posiciones permite comprender la trama densa de sus luchas y contribuir a dilucidar la dialéctica histórica entre crisis y crítica, los giros de sentido que conllevan las prácticas ideológicas, por los cuales la crítica social que realizan, en determinado momento intelectuales comprometidos con el cambio social puede producir efectos contrarios al buscado (adaptación/reproducción de lo dado). Es esta última diferencia la que está en juego en nuestro trabajo, que motiva y justifica nuestros argumentos.

Para concluir con la presentación de nuestro tema remarcamos el interés, de

quien elabora el presente trabajo, en el tema de las historietas argentinas en relación a la ideología que opera en un campo académico. La particularidad de esta tesis consiste en dar un paso más a la mera crítica, contribuir con los estudios sociológicos sobre historietas y aportar al debate sobre la crítica de la ideología en las condiciones históricas contemporáneas, marcando la capacidad interpretativa que tiene el abordaje de la noción de ideología de Slavoj Žižek.

Metodología

Metodología cualitativa (descriptivo-interpretativo), análisis documental, análisis del contenido de los discursos

Esta tesis selecciona como corpus de investigación los trabajos realizados por los estudiosos y críticos que estudian las historietas argentinas desde distintos enfoques teóricos y cuyo objetivo es analizar los debates críticos abiertos en este campo desde 1960 en el contexto de los estudios sobre cultura popular y comunicación de masas en nuestro país.

Nuestro material de trabajo, en tanto nos interesa estudiar el estado actual de la crítica en el discurso sobre la historieta, serán aquellos documentos escritos producidos tanto por los estudiosos y críticos que producen conocimiento sobre la historieta argentina desde la década de los `60, como aquellos proporcionados por el equipo de investigadores desde 2001, en el proyecto *Estudio y Crítica de la Historieta Argentina*, dirigidos por Roberto Von Sprecher, con sede en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC)⁶. Si bien nuestro material principal de trabajo serán estos últimos estudios que se realizan a partir de 2001 con el grupo de Von Sprecher, la idea es hacer una muestra retrospectiva que identifique los temas que ha interesado a los críticos desde la fundación de la historieta como objeto de estudio, nos interesan las imágenes con las que se identifican en cada momento histórico y las preguntas que le dan sentido a esos momentos, a fin de determinar cómo se constituye el *espacio ideológico* de estos

6 Sus trabajos son publicados en la página web: <http://historietasargentinas.wordpress.com/>, en este sitio se publican también trabajos de quienes no pertenecen al grupo de investigación pero que siguen su misma línea, como los que Diego Agrimbau y Laura Vazquez.

discursos.

El recorte del corpus de investigación (documentos escritos), es una selección de escritos que incluye no sólo obras publicadas bajo el formato libro, si no también, notas periodísticas, ensayos, artículos y entrevistas publicados en revistas. Los discursos dispuestos en estos documentos, son los lugares para indagar el mapa de los *horizontes políticos* existentes en el campo intelectual de la época estudiada y en los cuales se enmarcaron tales discursos.

Por otra parte, en tanto reconstrucción histórica de los momentos claves por los que pasó la crítica sobre la historieta, complementamos el análisis acercándonos a los trabajos de aquellos que tienen una doble posición de creadores y críticos (dominantes-dominados, intelectuales en palabras de Von Sprecher) preocupados por hacer una “historia oficial” de la historieta Argentina. Nos referimos a Carlos Trillo, Guillermo Saccomano y Juan Sasturain, quienes son productores culturales en el campo y desarrollan una actividad de crítica con producción de libros.

A estos fines hemos previsto estructurar la tesis en cuatro capítulos. El primero cumple la función de marco teórico donde desarrollamos y explicitamos las herramientas teóricas con las que trabajamos en el análisis del contenido del discurso. En el segundo capítulo estudiamos el campo intelectual argentino de los sesentas mostrando las ideas que influenciaron al campo intelectual argentino en la década de los sesentas como así también las subjetividades por las que se llevaron a cabo los distintos proyectos culturales, atravesado por la tensión entre politización y modernización, (considerando un campo intelectual relativamente autónomo). Un análisis general de la constitución de dicho campo nos permitirá más adelante, estudiar el proceso de producción de las líneas teóricas que tomaron a la historieta como objeto de estudio y anclarlas en procesos histórico culturales precisos.

Los dos últimos capítulos abordan el análisis aplicado a los discursos. En el tercero reconstruimos las significaciones discursivas que organizan el funcionamiento de la crítica en los diferentes momentos históricos de la historieta argentina entre 1960 y

1983. Se trata de una reconstrucción histórica de los distintos momentos en los que se enmarcan las líneas teóricas que toman a la historieta como objeto de estudios, enriquecida con el contexto histórico que nos brinda el capítulo sobre el campo intelectual de los sesentas y el apartado sobre las condiciones de producción de la fundación discursiva. Para ser claros, nuestro objetivo específico en este capítulo es historizar el funcionamiento de la crítica en el campo de la historieta argentina y encontrar la lógica oculta de funcionamiento.

En el cuarto y último capítulo presentamos el análisis del espacio ideológico de los estudiosos de la historieta desde posiciones críticas a posiciones en clave *nacional y popular*, propio del pasaje entre los años 1968/69- 1983. De esta forma dibujamos el terreno ideológico del campo de la historieta, en que los *motivos conceptuales* o *significados* presentes en el discurso de los críticos se acolchan en determinados “significantes-amo”. Por otra parte, este capítulo pretende lograr descubrir el estado actual de la crítica de historietas basándonos en las experiencias del grupo *Estudios y Críticas de las Historietas Argentinas* dirigido por Von Sprecher desde el año 2001 y apoyándonos en la teoría de Slavoj Žižek .

Capítulo I. La ideología

1. *Los elementos teóricos necesarios para abordar una crítica ideológica de los discursos sobre historieta argentina*

Para pensar la problemática de la ideología y contribuir a la crítica de la ideología en los estudios sobre la historieta argentina, tomamos los desarrollos teóricos de Slavoj Žižek⁷, cuyo principal aporte ha sido replantear dicha noción desde el psicoanálisis lacaniano. La mayor parte de los eslabones de su cadena teórica se encuentran esbozados en su obra *El sublime objeto de la ideología* (editado por vez primera en 1989 enfrentando el pensamiento del “fin de la ideología”) se trata de los intentos, condenados al fracaso, por simbolizar lo real a través de ciertos objetos, de las consecuencias “ontológicas” y de los correlatos ético-políticos de ese soberano fracaso. La originalidad de nuestro pensador reside en su genealogía teórica, Žižek es heredero de Hegel y Marx, de Freud y Lacan. Las críticas y debates que inspiraron esta tesis y que nos ayudan a aportar una nueva lectura del fenómeno de las historietas argentinas serán esbozados en este capítulo, que debe ser entendido como marco teórico. Comenzamos entonces desarrollando en el primer apartado el concepto de síntoma, luego abordamos el concepto de ideología como proceso dialéctico, en otro apartado describimos cómo funciona la ideología y finalmente cómo hacer una crítica ideológica.

⁷ Slavoj Žižek, nació el 21 de marzo de 1949 en Ljubjana (ex Yugoslavia). En 1981 obtuvo su doctorado en filosofía. Actualmente es investigador del instituto de sociología de la Universidad de Ljubjana, Eslovenia, y profesor visitante en la New School for Social Research de New York. Su obra incluye *El sublime objeto de la ideología*, *¡Goza tu síntoma!*, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan* y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock, *Reflexiones sobre el multiculturalismo* y *Porque no saben lo que hacen*, entre otras.

1.1 El síntoma

Entenderemos en este apartado, que desde la teoría de Žižek, la forma mercancía tal y como fue estudiada por Marx, nos ofrece la clave para comprender otros fenómenos, que al parecer, no tienen nada que ver con lo político o lo económico, como por ejemplo, la religión, el arte o la educación. Este primer apartado nuclea tres ideas fuertes para entender el concepto de síntoma: cómo elabora Žižek el concepto de síntoma social retomando el pensamiento de Marx sobre el fetichismo de las mercancías; de cómo es interpretado en la teoría lacaniana el concepto de síntoma de Marx y finalmente el concepto de síntoma en el análisis de la ideología. Žižek desarrolla la idea de síntoma haciendo una comparación con el pensamiento freudiano y marxista; el de ideología, cinismo y fantasía de la realidad, esto con el fin de dar cuenta que la ideología es parte fundante de la realidad social.

1.1.1 Marx y Freud: La forma mercancía

Existe una aceptación generalizada en nombrar a Friedrich Nietzsche, Karl Marx y a Sigmund Freud como los *teóricos de la sospecha* (según la expresión del filósofo Paul Ricoeur), ya que en los tres coincide un ateísmo que niega la existencia de Dios por razones más morales que lógicas: no por el problema de la demostración, sino por la convicción de que la creencia en Dios encubre motivaciones inconscientes del propio creyente: sexuales (Freud), sociales (Marx), o de poder (Nietzsche). El objetivo de Žižek en el paralelismo de Freud con Marx es mostrar la convergencia de crítica y psicoanálisis.

Žižek expone que ni Marx ni Freud son los teóricos de la sospecha. Para ambos, el secreto a develar no es el contenido oculto bajo la forma, sino que el secreto a develar es la forma misma. En este sentido, tanto Marx como Freud son los llamados *ingenuos formalistas*, puesto que son formalistas en tanto conciben la forma, no como pantalla o máscara de una realidad profunda que habría que develar, si no como un misterio en sí misma. Para Marx y Freud, la forma no encubre si no que revela. Se preguntan por el

misterio mismo de la forma ¿Porqué determinada cosa - mercancía/ sueño- ha adquirido esa forma? Así en el misterio de la mercancía, el verdadero secreto, no está tras la forma, sino en la forma mercancía. Por lo tanto analizaremos la génesis de la forma mercancía, no basta con reducir la forma a la esencia, hay que analizar el proceso por el cual el contenido encubierto asume esa forma.

De ahí que “*el análisis formal de la mercancía es el que tiene la clave, no sólo de la crítica a la economía política, sino también a la explicación histórica del modo de pensar abstracto y conceptual y de la división del trabajo en intelectual y manual que nació con la mercancía*”⁸, además de tratar de resolver un interrogante epistemológico acerca del conocimiento objetivo con validez universal. El filósofo esloveno nos dice que, en el intercambio de mercancías, hay una dimensión de abstracción real⁹ de la cual nadie da cuenta:

La «abstracción real», no tiene nada que ver con el nivel de «realidad», de las propiedades efectivas, de un objeto, sería erróneo concebirlo por esa razón como una «abstracción-pensamiento», como un proceso que tiene lugar en el 'interior' del sujeto pensante: en relación con este «interior», la abstracción que pertenece al acto de intercambio es de un modo irreductible externa, descentrada, o para citar la fórmula concisa de Sohn Rothel «La abstracción del intercambio no es pensamiento, pero tiene la forma de pensamiento»¹⁰.

La “abstracción real” es impensable en el marco de la distinción epistemológica fundamental althusseriana entre el “objeto real” y el “objeto de conocimiento” en la medida en que introduce un tercer elemento que subvierte el campo mismo de la distinción: la forma del pensamiento previa y externa al pensamiento, en breve, el orden

8 Alfred Sohn -Rothel, citado por Žizek, Op. Cit. Pág, 41

9 Es preciso pensar que la noción de abstracción real introduce la tentativa de una nueva perspectiva de análisis en lo dicho por Marx, es decir: la realidad del orden simbólico. Para realizar una crítica al capital, el punto de partida de Marx ha sido la reconstrucción completa de la economía política. La cuestión de la abstracción atraviesa todo su método científico: a) abstracción de las determinaciones; b) ascenso dialéctico de lo abstracto a lo concreto, la construcción concreta de todo concreto; b) el problema de las categorías. Redunda en este trabajo desarrollar la teoría marxista, aunque tendremos en cuenta que el proceso de abstracción es analítico, en tanto que separa de la «representación plena» uno a uno sus múltiples contenidos; separa una parte del todo para considerarla como todo, esto es lo característico de la capacidad de conceptuar, es la esencia del proceso de abstracción como facultad intelectual. Así la abstracción separa analíticamente, como objeto, o como contenido produciendo una «determinación abstracta». La «determinación» es un momento real de la cosa, pero en tanto ese momento logra abstraerse, es ahora un concepto que en cierta forma « reproduce » lo real.

10 Žizek, Slavoj, *El sublime...* pág. 44

simbólico. De ahí se sigue que el conocimiento abstracto real es el inconsciente del sujeto trascendental. Por ello, la abstracción real es en el intercambio de las mercancías un “como si fuera”, que no tiene materialidad como el valor de uso de aquélla, sino que lleva implícita un postulado de intercambio. Por lo tanto, el inconsciente consiste en “la forma del pensamiento cuyo estatus ontológico no es el del pensamiento”.

En consecuencia, se establece un conocimiento que ya está ordenado de antemano, por consiguiente, tiene que haber un orden simbólico que complete la relación o alteración dual, entre lo externo y lo interno subjetivo. Así que, surge entonces el reconocimiento falso que permite la ruptura de la conciencia en práctica y teórica, una relación efectiva entre el intercambio social de la mercancía y la conciencia del mismo, donde lo que importa es que los participantes no sepan ni conozcan la lógica del proceso, porque si se sabe, tal hecho se disolvería. La conciencia teórica y la práctica están cegadas y no pueden ver el lugar que les corresponde en la realidad. Surge el reconocimiento falso que se da en la Ideología. La ideología proviene de tal desconocimiento del proceso del intercambio de la mercancía, de ese falso conocimiento.

Por tanto, la efectividad social del intercambio radica en el desconocimiento de la lógica del mercado. La ideología no es simplemente una “falsa conciencia”, una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad la que se ha de concebir como ideológica -ideológica es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia-, es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos no sepan lo que están haciendo.

En síntesis, hemos dado cuenta que la ideología es parte fundante de la realidad social, en su homología de Marx con Freud, Žižek quiere mostrar que la dialéctica es una anotación constante de los fracasos de todos los intentos de superación progresiva. De aquí la importancia de estudiar la génesis de la *forma* mercancía ya que por este medio se puede descubrir un elemento que no es abolido entre el pasaje de un modo de

producción a otro y que desmiente el arribo a un progreso ulterior. Las relaciones entre hombres (de dominio y servidumbre) en la sociedad feudal, tiene la misma forma de las libres relaciones entre cosas en la sociedad capitalista. En contrapartida se presenta la crítica a la ideología que intenta encontrar el *síntoma*¹¹ que se mantiene en este pasaje, es decir un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico y al mismo tiempo necesario para que este logre su *clausura*, su forma acabada. Si nos adelantamos, ese síntoma es el obrero, que ahora debe vender su fuerza de trabajo y que subvierte la noción Universal de Libertad. El obrero subvierte la apariencia ideológica y muestra las verdaderas relaciones entre las cosas. Todo este razonamiento surge de la interpretación del fetichismo de la mercancía desde la noción de síntoma que tratamos en el próximo apartado.

1.1.2 Marx inventó el síntoma

Para elaborar su teoría sobre la ideología, Žižek realiza una relectura lacaniana del fetichismo de la mercancía desde la noción de síntoma. Es Jacques Lacan quien atribuye a Marx el descubrimiento del síntoma, en el modo en que Marx concibió el pasaje del feudalismo al capitalismo. La sociedad feudal se estructura por medio de una mistificación fetichista de las relaciones entre los hombres: los súbditos se comportan ante sus reyes “*como si la determinación de ser un rey fuera una propiedad natural de la persona de un rey*”¹² y no el resultado de una red de relaciones sociales. Así, en esta sociedad, la noción de servidumbre describe la forma efectiva y visible de la vida social. Con el pasaje a las sociedades burguesas se disuelven los vínculos de servidumbres y la vida social pasa a componerse de la relación entre hombres libres. Lo que se fetichiza en este tipo de sociedades son las mercancías, precisamente las relaciones entre cosas.

Lo que nos muestra Žižek, es el momento justo en que Marx descubre el síntoma: en el pasaje entre el feudalismo y el capitalismo hay un cierto desplazamiento del fetichismo desde las personas en el feudalismo, a las cosas en el capitalismo. Pero

11 Formación cuya consistencia implica un cierto no conocimiento por parte del sujeto.

12 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime objeto de la ideología”, pág. 51

algo más sucede en este pasaje:

[...] “Con el establecimiento de la sociedad burguesa, las relaciones de dominio y servidumbre se reprimen, formalmente, parece que lo que nos incumbe son sujetos libres cuyas relaciones interpersonales están exentas de todo fetichismo; la verdad reprimida –la de la persistencia del dominio y la servidumbre– surge en un síntoma que subvierte la apariencia ideológica de igualdad, libertad y demás. Este síntoma, el punto de surgimiento de la verdad acerca de las relaciones sociales, es precisamente las "relaciones sociales entre las cosas"¹³.

En contraste con la sociedad feudal en la que:

Según Marx: [...] sea cual fuere el juicio que nos merezcan las máscaras que aquí [en la sociedad feudal] se ponen los hombres al desempeñar sus respectivos papeles, el caso es que las relaciones sociales existentes entre las personas en sus trabajos se ponen de manifiesto como sus propias relaciones personales y no aparecen disfrazadas de relaciones sociales entre las cosas, entre los productos del trabajo¹⁴.

He aquí el surgimiento del síntoma: las relaciones de dominio y servidumbre supuestamente superadas con el surgimiento de la sociedad burguesa, han sido meramente reprimidas, y en tanto objetos de represión re-aparecen en su mismo seno, tras la máscara de las libres relaciones entre cosas. Así, desde esta relectura de Marx, Lacan construye la definición de síntoma como signo de lo no-asimilable, de lo que no funciona dentro del ámbito de lo decible y re-aparece enmascarado para contradecir la totalidad en la que surge y que es su condición de posibilidad.

Ese “algo mas” que sucede junto al desplazamiento del fetichismo, lo que define el modo de producción capitalista, es que ese fetichismo articula además, tanto las relaciones entre los hombres y entre las cosas “relaciones sociales entre cosas”, lo que quiere decir que hay un cierto desplazamiento de los hombres por las cosas. Es a partir de este desplazamiento que Žižek podrá continuar en su análisis de la ideología:

En el feudalismo, como hemos visto, las relaciones entre las personas están mistificadas, mediadas por una trama de creencias y supersticiones ideológicas. Son relaciones entre el amo y su esclavo, por medio de las cuales el amo ejerce su poder carismático de fascinación y demás. Aunque en el capitalismo los sujetos están emancipados y se perciben a sí mismos como si estuvieran libres de las supersticiones religiosas medievales, cuando tratan unos con otros lo hacen como utilitaristas racionales, guiados únicamente por sus intereses egoístas. El rasgo

13 ŽIŽEK, op. cit., pág. 53

14 MARX, El Capital, tomo I, citado en Žižek, Op. Cit., pág. 53.

característico del análisis de Marx es, no obstante, que las cosas (mercancías) creen en lugar de ellos, en vez de los sujetos: es como si todas las creencias, supersticiones y mistificaciones metafísicas, supuestamente superadas por la personalidad racional y utilitaria, se encarnaran en las "relaciones sociales entre las cosas". Ellos ya no creen, pero las cosas creen por ellos¹⁵.

Ahora, Žižek dirá que Marx “inventó el síntoma” detectando una fisura, una asimetría, un cierto desequilibrio “patológico” que desmiente el universalismo de los “derechos y deberes” burgueses. Este desequilibrio, lejos de anunciar la “imperfecta realización” de estos principios universales –es decir, una insuficiencia a ser abolida por un progreso ulterior- , funciona como su momento constitutivo:

(...) el 'síntoma' es, hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género. En este sentido podemos decir que el procedimiento marxista elemental de 'crítica de la ideología' es ya 'sintomático': consiste en detectar un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada¹⁶.

Este procedimiento implica una cierta lógica de la excepción: cada Universal Ideológico, por ejemplo libertad, igualdad, es “falso” en la medida en que incluye necesariamente un caso específico que rompe su unidad, deja al descubierto su falsedad¹⁷.

En síntesis, hemos dicho que el proceso de intercambio de mercancías implica un cierto desconocimiento (que a su vez implica la diferencia con lo oculto: desconocer es no querer saber). Este no conocimiento sería el sostén de las relaciones sociales de intercambio Žižek; lo conceptualiza como un *síntoma social* que sólo se sostiene en la medida que la lógica de funcionamiento se nos escapa. Es decir que el intercambio sólo es posible en la medida en que su lógica se nos escapa. Esta sería una parte estructural de la forma mercancía, sería constitucional, estructural, una condición de la realidad, un punto que hace de cierre a la realidad. De allí que síntoma se define como el elemento

15 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”pág. 62

16 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...” , pág. 47

17 Un ejemplo sería la Libertad como Universal Ideológico en las sociedades burguesas, que abarca una serie de especies (libertad de expresión y de prensa, de conciencia, de comercio, libertad política, etc.), pero también por una necesidad estructural, una libertad específica del obrero a vender libremente su propio trabajo en el mercado, que subvierte esta noción universal. La libertad del obrero a vender su fuerza de trabajo es un síntoma, en tanto es el opuesto mismo de la libertad efectiva, el obrero pierde efectivamente su libertad.

particular que subvierte su fundamento universal (el síntoma es constitutivo). Ahora bien, este síntoma, está sostenido y anticipado por una realidad prediscursiva (el orden simbólico), es decir, funciona en la medida en que hay un discurso que genera prácticas rituales, argumentaciones que intentan anticipar las relaciones sociales. Para entender el papel de la creencia en el funcionamiento de la ideología debemos conocer los momentos dialécticos en el análisis de la misma.

1.1.3 Momentos dialécticos

Una de las premisas de Žižek, fundamental para nuestro análisis, establece que, la ideología no es una falsa representación de la realidad que tiene un ser social, si no que la realidad de este ser es ideológica en tanto esta soportada por la ideología, o bien la realidad social que está soportada por la falsa conciencia. Por lo tanto, y como lo desarrollaremos en este punto, no es la teoría de la falsa conciencia. Para Žižek:

Estamos dentro del espacio ideológico en sentido estricto desde el momento en que este contenido –“verdadero” o “falso” (si es verdadero mucho mejor para el efecto ideológico)- es funcional respecto de alguna relación de dominación social (poder-explotación) de un modo no transparente: la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva. En otras palabras, el punto de partida de la crítica de la ideología debe ser el reconocimiento pleno del hecho de que es muy fácil mentir con el ropaje de la verdad¹⁸.

Žižek afirma la existencia de la ideología como “*una matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo invisible, entre lo imaginable y lo no-imaginable, así como los cambios en estas relaciones*”¹⁹. En este sentido Žižek concuerda con Fredric Jameson quien dirá que la teoría de la ideología de Marx, más que una falsa conciencia, es la teoría de la limitación estructural y la clausura ideológica²⁰. Jameson, siguiendo a Marx y a Lacan, considera a la ideología como una relativa clausura a nivel representacional dentro de ciertas condiciones históricas que limitan estructuralmente la producción de sentido de las sociedades y las clases sociales en ellas.

18 ŽIŽEK, Slavoj, (Comp.), “Ideología: un mapa...”, Introducción.

19 ŽIŽEK, Slavoj, “Ideología. Un mapa de la cuestión”, Pág.7.

20 JAMESON, Fredric, Documentos de Cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.

Es preciso dejar a un lado la concepción representacionista de la ideología -como falsa conciencia- que dominó al interior de la tradición marxista. En estos términos el concepto de ideología no tiene nada que ver con la idea de una realidad distorsionada o invertida, puesto que el tema de la ideología apunta a los fundamentos ocultos de los discursos y de la pretendida racionalidad en que se basan. Estos discursos no enmascaran una realidad fundante si no una posición del sujeto enunciante que oculta los condicionamientos materiales de su enunciación, que son a su vez atravesados por conflictos de poder y constituidos por ellos. Por esto mismo hemos dicho que la ideología implica siempre un ocultamiento: “*para ser efectiva, la lógica de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta*”²¹. Toda ideología tiene como trasfondo una organización fantasmática; por ello, como veremos más adelante, la ruptura con la ideología nos remite al tema lacaniano de “atravesar el fantasma”.

De esta forma Žižek asume el tema de la ideología como un proceso de producción de prácticas y sentido cuya función es la producción y legitimación de relaciones de poder. El análisis ideológico remite siempre a lo extra-discursivo, a prácticas que son mediatizadas por el lenguaje, sin por ello agotarse en éste. Por esto, siguiendo el análisis hegeliano de la religión –esa forma cultural que Marx consideraba ideológica *par excellence*– Žižek caracteriza la ideología (y su crítica) a partir de tres momentos básicos: la ideología en sí, en tanto que conjunto de ideas; la ideología para sí, en su materialidad (aparatos ideológicos del Estado -como lo planteaba Althusser); y la ideología en y para sí, cuando entra en funcionamiento en las prácticas sociales²².

Como señala el filósofo, estos momentos conforman el funcionamiento efectivo de la ideología; sin uno de ellos, la ideología no podría condensarse en prácticas sociales concretas, ni podrían éstas generar doctrinas o creencias. Žižek se interesa particularmente en el último momento –la ideología en y para sí–, esto es, cuando la ideología parece dejar de serlo. Este momento es, por ejemplo, en el que se da el

21 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”, Op. Cit.,: pág 15.

22 ŽIŽEK, Slavoj, (Comp.), “Ideología: un mapa de la cuestión”, pp.16-24

fetichismo de la mercancía: allí la fantasía capitalista se plasma en práctica social, y por tanto se muestra como síntoma de esa misma fantasía intersubjetiva²³. La ideología en y para sí es condición de posibilidad de la identidad, en tanto que el sujeto se inserta en estructuras simbólicas que regulan sus prácticas y representaciones; tal como señala este teórico, “*en la red de relaciones intersubjetivas, cada uno de nosotros es identificado con y atribuido a cierto lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro*”²⁴. Es desde esta red simbólica (y eventualmente contra ella) que el sujeto formula, en primera instancia, su visión –necesariamente parcial– del mundo.

Žižek ejemplifica la ideología en y para sí mediante el caso de la conciencia en la sociedad ‘posideológica’ capitalista tardía, la cual implica una serie de presupuestos ideológicos necesarios para la reproducción de las relaciones sociales existentes, aunque éstos sean pensados por esa conciencia como motivaciones estrictamente utilitarias y / o hedonistas. De este modo, “*la ideología funciona como una “elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, cuasi “espontáneos”, que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas ‘no ideológicas’ (económicas, legales, políticas, sexuales)*”²⁵.

Es de aquí que para Žižek, la ilusión ideológica no reside en el saber, en el conocimiento, sino en el hacer, en la práctica, en lo que la gente hace. Lo que no saben, lo que reconocen falsamente, es el hecho de que en su realidad, en su actividad social, están orientados por una ilusión fetichista. La ilusión estructura su práctica. Esta ilusión de pasar por alto lo que estructura nuestra realidad, se llama fantasía ideológica. Žižek explica la forma en que la ilusión ideológica reside en la práctica:

Así pues, en el nivel cotidiano, el individuo sabe muy bien que hay relaciones entre la gente tras las relaciones entre las cosas. El problema es que en su propia actividad social, en lo que hacen, las personas actúan como si el dinero, en su realidad material, fuera la encarnación inmediata de la riqueza en tanto tal. Son fetichistas en la práctica, no en teoría. Lo que “no saben”, lo que reconocen falsamente, es el

23 Ver apartado sobre síntoma social.

24 ŽIŽEK, Slavoj, *Goza tu síntoma*, pág. 18

25 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime objeto de la ideología”, pág. 24

hecho de que en su realidad social, en su actividad social –en el acto de intercambio de mercancías- están orientados por una ilusión fetichista²⁶.

Para captar la dimensión de la fantasía, podemos aprender una lección que nos enseñó la teoría marxista en el fetichismo de la mercancía. Para Marx este fetichismo no se da en lo que nosotros pensamos sino en la manera en la que actuamos. Por ejemplo, todos sabemos que no hay nada mágico en el dinero, que es solo un pedazo de papel que te da acceso a una porción del PBI. Pero el fetichismo se da en la manera en que interactuamos en el mercado y ahí nos comportamos como si creyéramos en la magia.

En tanto que referida a las prácticas sociales concretas, la efectividad de este momento de la ideología no depende de la ignorancia de quien la ejerce. La ideología entonces no depende, según Žižek, de que en su praxis los seres humanos no lo saben (que actúan en beneficio de ciertos grupos de poder), pero lo hacen, sino que perfectamente pueden saberlo, pero actúan como si no lo supieran. La ideología en y para sí no radica en el saber, sino en el hacer: por ello, en las sociedades centrales contemporáneas, la ideología por excelencia sería el cinismo.

En este sentido, para Žižek, el mecanismo ideológico contemporáneo habría mutado respecto de la forma clásica analizada por Marx. En Marx la manifestación de la ideología es que los hombres no sepan lo que hacen “ellos no saben lo que hacen, pero lo hacen” (ingenuidad, falsa conciencia), lo propio sería hacer conciente esta ideología pero paradójicamente, la realidad no puede reproducirse sin ideología. Es entonces cuando Žižek, explica que es justamente en la sociedad llamada pos-ideológica, donde la ideología operarían aun con mayor fuerza, el pensamiento cínico implica que: “ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así lo hacen”. ¿Y qué es lo que hacen? Pues, reconocer, que detrás de un universal ideológico existe un interés particular, pero aún así conservan la máscara. Y eso es el cinismo, aunque se sepa lo que hacen, lo siguen haciendo. En consecuencia, se tiene lo que Žižek denomina “fantasía ideológica”, la cual consiste en tener la ilusión de que saben lo que están haciendo y lo hacen. En este

²⁶ Žižek, “El sublime...”, pág. 59

sentido, el pensamiento cínico, deja intacto el nivel de la fantasía ideológica el nivel en que la ideología estructura la realidad social.

Un elemento importante para tal efecto es la creencia. Ésta es la que permite tener algo como válido y cierto. La unión de la ilusión y la creencia lleva a un estado ético, actuar “como si” creemos en la libertad, el gobierno, la voluntad del pueblo representado por el Presidente, etc. Esto se manifiesta claramente en la Ley, ésta se cumple y es aceptada por todos por la simple creencia de que es una norma, no se pide argumentos racionales el porqué de ellas, sino que se impone por la creencia de que es la Ley y punto, sin más.

Volviendo ahora al punto de la fantasía ideológica porque, según Žižek, es el fundamento y base de la realidad social, la realidad es una ilusión porque la ideología nos impide ver lo real de las cosas. El sujeto formula su visión necesariamente parcial del mundo desde una relación intersubjetiva donde cada uno de nosotros es atribuido a un lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro. La organización fantasmática entonces, hace de trasfondo a toda ideología. Lo importante de la ideología, es que funciona ocultando (a través de la fantasía) una posición del sujeto enunciante. Lo que debemos encontrar en la crítica a la ideología es esta relación de dominación opaca, no transparente, que la hace funcionar.

1.2 El espacio ideológico

En el “*El Sublime Objeto de la ideología*” Žižek se pregunta cómo se constituye y opera la ideología, y encuentra en el texto de Laclau y Mouffe de *Hegemonía y estrategia socialista* (S. XXI 1985) una respuesta, a saber: es la acción de un cierto significante que conecta a los demás significantes flotantes (elementos protoideológicos) y que por ese mismo acto, efectúa la identidad un terreno, por ejemplo el ideológico. Y este terreno, el ideológico, es el que Žižek se propone combatir en su “crítica a la ideología”. Para ello retoma las implicaciones del concepto lacaniano “significante rígido” e insiste en la idea de que los significantes se estructuran en un campo unificado gracias al punto de “capitonaje”, “acolchado” o “almohadillado” (point

de capiton) que detiene la libre flotación de elementos ideológicos y hace una “red estructurada de significados”, es decir conecta a los demás significantes, -hasta entonces elementos flotantes-, hace que los significantes se incluyan en una serie de equivalencias, en una totalidad.

Los apartados que desarrollaremos en este punto serán entonces: cómo está constituido el espacio ideológico, y cómo funciona la ideología. Veremos la forma en que la ideología consigue identidad es decir cómo un significante mantiene su identidad, a pesar de sus múltiples significados. En el último apartado, abordaremos la crítica a la ideología que propone el filósofo esloveno.

1.2.1 ¿Cómo se constituye y opera la ideología?

El espacio ideológico está constituido, según Žižek, “[...] *de elementos sin ligar, sin amarrar, 'significantes flotantes'*²⁷, *cuya identidad está 'abierta', sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación 'literal' depende de su plus de significación metafórica*”²⁸. Este cúmulo de significantes flotantes se estructura en un campo ideológico unificado mediante la intervención de un "punto nodal" que los "acolcha", en tanto detiene su deslizamiento y fija su significado, por un tiempo determinado.

Ahora bien, el punto de acolchado, el mecanismo fundamental para el funcionamiento de la ideología según Žižek, funciona en el orden de lo simbólico. El punto de acolchado (point de capiton), de central importancia para la teoría lacaniana, le permite a este autor explicar la incorporación de nuevos elementos dentro de las ideologías existentes. Si acolchamos, por ejemplo, los diversos significantes flotantes existentes mediante el punto nodal de "comunismo", estableceremos un determinado sistema de equivalencias que otorgará a cada significante flotante un significado – fijándolo- desde la idea de lucha de clases. El esquema resultante será el siguiente:

27 Significantes no asociados a un significado literal único, que se mantienen en movimiento y pueden adquirir distintas significaciones según la cadena de equivalencias que se establezca entre ellos y los demás elementos que estructuran la red simbólica. Esto quiere decir que significantes “flotantes” en sentido estrictos no se encuentran en la realidad.

28 ŽIŽEK, “El sublime...”, op. cit., pág 125.

- Democracia: democracia real en oposición a la democracia formal burguesa como forma legal de explotación.
- Feminismo: lucha contra la explotación de las mujeres como resultado de la división del trabajo condicionada por las clases.
- Ecologismo: denuncia de la destrucción de los recursos naturales como consecuencia lógica de la producción capitalista dirigida por la ganancia.

No obstante, el significante flotante de "ecologismo", por ejemplo, puede adquirir significaciones completamente diferentes a la que se le acaba de otorgar, cambiando el punto nodal desde el cual se acolcha su significado. Así, las significaciones posibles son ilimitadas.

- El ecologismo, acolchado desde la teoría conservadora, es la proclama por el retorno a las comunidades rurales equilibradas y a modos tradicionales de vida.
- Desde el punto nodal del capitalismo liberal, ecologismo es la necesidad de incluir en el precio de un producto el daño provocado contra el ambiente, para que así el mercado regule el equilibrio natural ecológico.
- El ecologismo, significado desde el feminismo, es la explotación de la naturaleza como consecuencia de la actitud masculina de dominación.

Ninguna de estas equivalencias es, en sí misma, verdadera, ninguna está inscrita en la naturaleza misma de la problemática: la lucha ideológica se dará en función del discurso que totalice los distintos significantes logrando hegemonía discursiva. Ahora bien, este encadenamiento de significantes flotantes, la elaboración de un sistema de equivalencias significativas, sólo es posible a condición de que un cierto significante –el Uno lacaniano, el punto nodal- acolche todo este campo y, al englobarlo, efectúe su identidad. Lo que: “[...] *está en juego en la lucha ideológica es cuál de los “puntos nodales”, points de capiton, totalizará, incluirá en su serie de equivalencias a esos elementos flotantes*”²⁹.

29 ŽIŽEK, “El sublime...”, op. cit., pág 126.

1.2.2 La identidad del terreno ideológico

Entonces, ¿Qué es lo que otorga garantía de identidad a una ideología en todas las situaciones que la contradicen con hechos –es decir, a pesar de un cambio de todas sus supuestas características descriptivas-? Se trata del efecto retroactivo de la nominación: es el nombre, el significante mismo, el que es soporte de la identidad del objeto. Por ejemplo, aún cuando un científico descubriera hoy que todas las propiedades que definían hasta el momento al objeto llamado "oro" eran erróneas (no es amarillo realmente, ni brillante, etc.) la palabra "oro" se seguirá refiriendo al mismo objeto que antes: diremos que el oro no posee las propiedades que creíamos que tenía, pero no diremos nunca que el objeto que hasta ahora habíamos tomado por oro no es oro. *“Este plus en el que el objeto sigue siendo el mismo en todos los mundos posibles es ‘algo en él más que él’ (...) lo buscamos en vano en la realidad positiva porque no tiene congruencia positiva – porque es simplemente la objetivación de un vacío ”*³⁰.

Así, toda ideología se acolcha en función de un punto nodal que es lo que Lacan denomina *significante-amo*: un significante sin significado que actúa como designante rígido y permite nombrar como “comunismo” a todo aquello que se signifique con el nombre de comunismo, independientemente de sus propiedades efectivas. En un análisis final, la “democracia” se define, no por el contenido real de esta noción (su significado) sino únicamente por su identidad de posición-relación –por su oposición, su relación diferencial con lo no-democrático- en tanto que el contenido concreto puede variar en sumo grado, llegando incluso a permitir la exclusión mutua (para los marxistas del socialismo real, el término “democrático” designa los mismos fenómenos que para una tradición liberal son la encarnación del totalitarismo antidemocrático).

El punto nodal de una ideología que otorga significación a todos los significantes flotantes estableciendo una cadena de equivalencias, es en sí un significante sin significado, una mera X inalcanzable, que no puede ser definida pues siempre será lo que hay en el objeto que es más que el objeto (lo que hay en el comunismo que es más que el comunismo). Es el significante que mantiene su identidad

30 ŽIŽEK, “El sublime...”, op. cit.pág 135.

a través de todas las variantes de su significado.

La pregunta que surge, una vez caracterizada esta dinámica de la ideología, es la de cómo salir de este universo de sentido, aparentemente cerrado. Dado que la fantasía funciona como elemento que opaca el campo real de los antagonismos en que se desenvuelve el sujeto, atravesar la ideología como fantasía social es el objetivo político de la formulación de Žižek. De la crítica a la ideología hablaremos en el próximo apartado.

1.2.3 La crítica ideológica

Recordemos la diferencia entre el concepto marxista de ideología y el lacaniano. En la perspectiva marxista predominante, la mirada ideológica es una mirada parcial que pasa por alto la totalidad de las relaciones sociales, en tanto que en la perspectiva lacaniana, la ideología designa, antes bien una totalidad que borra las huellas de su propia imposibilidad. Lo particular es elevado a una falsa universalidad, en el primero de los casos, en el segundo, la imposibilidad de congruencia entre lo particular y lo universal. Esta diferencia corresponde a aquella que distingue la noción de fetichismo freudiano de la marxiana: en el marxismo, un fetiche oculta la red positiva de relaciones sociales, en tanto que para Freud, un fetiche oculta la falta (“castración”) en torno a la cual se articula la red simbólica.

Es después de haber profundizado en todos los aspectos antes mencionados que nos podemos preguntar ¿Qué es una crítica de la ideología? Žižek señala como primer paso el procedimiento discursivo: *“La lectura sintomática del texto ideológico trae consigo la deconstrucción de la experiencia espontánea de su significado, es decir, la demostración de cómo un campo ideológico determinado es el resultado de un montaje de 'significantes flotantes' heterogéneos, de la totalización de éstos mediante la intervención de ciertos 'puntos nodales’”*³¹. El otro procedimiento complementario es el de la lógica del goce dentro del campo del significado: se dirige a la extracción del núcleo de goce, a la articulación de modo que una ideología implica un goce

31 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”, pág. 171.

estructurado en fantasía. A continuación, expondremos detalladamente estos procedimientos que nos servirán de guía teórico- metodológica para el análisis del objeto de nuestra tesis.

Entre los valiosos ejemplos que nos proporciona Žižek está el caso del Antisemitismo como encarnación de la ideología. Tomemos esta proposición: “La sociedad no existe y el judío es su síntoma”.

Para el caso del antisemitismo, en el nivel del análisis del discurso no es difícil articular la sobredeterminación simbólica que se hizo en la figura del judío. El truco del antisemitismo, nos dice Žižek, es desplazar el antagonismo social a un antagonismo entre el tejido social congruente, el cuerpo social, y el judío como la fuerza que lo corroe, la fuerza de corrupción. De esta forma no es la sociedad la que es “imposible” por estar basada en un antagonismo, el desplazamiento hace que la fuente de corrupción se localice en una entidad particular, el judío. Este desplazamiento está apoyado por la condensación:

La figura del judío condensa características opuestas, rasgos asociados con las clases altas y bajas, se supone que los judíos son sucios e intelectuales, voluptuosos e impotentes, y así sucesivamente. Lo que confiere energía, por así decirlo, al desplazamiento es por lo tanto el modo en que la figura del judío condensa una serie de antagonismos heterogéneos: económicos (el judío como usurero), políticos (el judío como un corrupto anticristiano), sexuales (el judío como seductor de nuestras inocentes muchachas)...”³².

De esta forma, es fácil demostrar mediante el procedimiento sintomático de análisis del discurso, que la figura del judío es un síntoma en el sentido de un mensaje codificado, una cifra, una representación desfigurada del antagonismo social, y si deshacemos esta labor de desplazamiento/ condensación podremos determinar la significación que tiene.

Pero esta lógica del desplazamiento no basta para explicar que la figura del judío cautiva nuestro deseo. Para descubrirlo hay que tener en cuenta el modo en que el “judío” entra en el marco de la fantasía que estructura nuestro goce. Žižek explica que *“la fantasía es básicamente un argumento que llena el espacio vacío de una*

32 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”, pág. 172

imposibilidad fundamental, una pantalla que disimula un vacío”³³. Como tal, la fantasía no se ha de interpretar, sólo “atravesar”, todo lo que tenemos que hacer es experimentar que no hay nada “tras” ella, y que la fantasía disimula precisamente esta “nada”. (Pero hay muchas cosas tras un síntoma, toda una red de sobredeterminación simbólica, por eso implica su interpretación.)

Comprendemos así que la sociedad está siempre atravesada por una escisión antagónica que no se puede integrar al orden simbólico. Lo social está estructurado en torno a una imposibilidad constitutiva. Y la apuesta de la fantasía ideológico-social es construir una imagen de la sociedad que *sí existía*, una sociedad que no esté escindida por una división antagónica entre sus partes. Una "Sociedad como cuerpo corporativo" es la fantasía fundamental. La perspectiva corporativista de la Sociedad como un Todo orgánico, un Cuerpo Social donde las diferentes clases son como extremidades, miembros cada uno de los cuales contribuye al Todo de acuerdo con su función. Esta sociedad no puede existir, es imposible y por lo tanto aparece el “judío”, un fetiche que simultáneamente niega y encarna la imposibilidad estructural de “sociedad”: es como si en la figura del judío esta imposibilidad hubiera adquirido una existencia real, palpable. La fantasía, de alguna manera viene a compensar el antagonismo, porque en la teoría de Žižek, la fantasía:

Es el medio que tiene la ideología de tener en cuenta de antemano su propia falla. La tesis de Laclau y Mouffe de que "la Sociedad no existe" implica que todo el proceso de identificación que nos confiera una identidad socio-simbólica está en definitiva abocada al fracaso. La función de la fantasía ideológica es disimular esta incongruencia, el hecho de que 'la sociedad no existe' y compensarnos así por la identificación fallida”³⁴.

La “crítica a la ideología” ha de invertir por lo tanto el vínculo de causalidad como lo percibe la mirada totalitaria: lejos de ser la causa real del antagonismo social, el “judío” es la encarnación de un bloqueo, el límite (un saber, un fetiche) de la imposibilidad, “*impide a la sociedad alcanzar plena identidad como totalidad cerrada*

33 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”, pág.172

34 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime...”, pág.174

*homogénea*³⁵. Pero en realidad, el judío no es el que impide la identidad, la no identidad de la identidad es anterior a la figura construida del judío, el dato primigenio, lo original, preontológico habría que decir, es la imposibilidad, es el propio antagonismo constitutivo lo que impide la totalidad, sea ésta la sociedad corporativa, el comunitarismo o la sociedad sin clases, la sociedad de la acción comunicativa habermasiana. Y esa imposibilidad constitutiva es lo que se *forcluye*³⁶ de lo simbólico y retorna como real, como judío. Y en este sentido el judío es síntoma social, la forma en la que el antagonismo social se “expresa”, el punto en el que la negatividad social adquiere “existencia real”.

“Atravesar” la fantasía social

El segundo momento de la crítica de la ideología, consistiría entonces, no en interpretar el síntoma desde el interior del marco de la fantasía (el judío es la causa de que no se logre el Todo, cuya eliminación haría posible el Todo), sino que para atravesar la fantasía nos tenemos que identificar con el síntoma: hemos de reconocer en los “excesos” que se atribuyen al judío la verdad sobre nosotros mismos. “Identificarse con un síntoma” significa reconocer en los “excesos”, en las alteraciones del modo normal de las cosas, la clave que nos ofrece el acceso a su verdadero conocimiento.

Atravesar la fantasía social implica pasar por la identificación con el síntoma, en tanto que éste es un punto de fuga para eludir la imposibilidad del deseo del propio sujeto. Siguiendo la explicación de Žižek, el judío es el síntoma del corporativismo fascista³⁷. La crítica ideológica debe mostrar cómo el síntoma revela el verdadero funcionamiento tras la interpelación ideológica³⁸, del mismo modo que Marx demostró como productos necesarios del propio capitalismo lo que para la economía política

35 ŽIŽEK, Ibidem. Pág. 174

36 El concepto de forclusión fue elaborado por Jacques Lacan, para designar el mecanismo por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental expulsado del universo simbólico del sujeto y remite al retorno de lo reprimido.

37 En América Latina, podemos agregar nosotros, el “indio” y el “comunista” han sido los síntomas sobre los cuales la fantasía ideológica ha explicado la imposibilidad (inherente y fundante) de la nación en el capitalismo.

38 ŽIŽEK, Slavoj, “El sublime objeto de la ideología”, pág. 175

clásica y la sociología burguesas eran simples desviaciones, “disfunciones” del sistema (crisis económicas, guerras y demás). “Identificarse con un síntoma” es la clave que nos ofrece el acceso a su verdadero funcionamiento. Significa reconocer en los “excesos”, en las alteraciones del modo normal de las cosas, el conocimiento sobre sí mismo³⁹. De allí que al identificarse con su síntoma el sujeto se confronte con lo Real de su deseo (con lo que realmente es y con lo que realmente piensa).

La teoría de la ideología nos da la clave para empezar a pensar sobre nuestro objeto de estudio en esta tesis, empezar a pensar el estado actual de la crítica de historietas argentinas, es decir, la forma que asume esta crítica y a su vez analizar el proceso por el cuál los contenidos de los discursos asumen esta forma determinada de crítica. Hasta aquí esbozados algunos conceptos, podemos pensar en analizar cual es la fantasía ideológica que estructura la realidad de los discursos sobre la historieta argentina, es decir, que más adelante detectaremos los síntomas que cosen los discursos sobre la historieta y que dan una forma determinada a la crítica académica. Antes bien, deberíamos continuar desarrollando los procesos de ideologización y politización del campo cultural en la década de los sesenta, como contexto y condición de posibilidad del nacimiento de discursos teórico- críticos sobre la historieta dentro de las ciencias sociales “modernas”.

39 Sabemos que los hechos nunca “hablan por sí solos”, sino que una red de dispositivos discursivos los hace hablar. Por ejemplo, cuando alguien dice: “faltan policías en las calles” o “hay demasiados villeros lavando autos” habría que preguntarse ¿Cómo -desde qué lugar- “ve” alguien esto? Es decir ¿Qué hay en la estructura de su espacio simbólico que lo hace percibir esto como un exceso perturbador o una falta. En este sentido entendemos que toda percepción de una falta o de un exceso supone un universo simbólico.

Capítulo II. El Campo intelectual de los sesentas

2. Entre politización y modernización

Abrimos el presente capítulo referido al *campo intelectual* de la Argentina de los sesentas con el objeto de delinear los principales horizontes histórico-políticos en los cuales las ciencias humanas y sociales enmarcaron sus objetos y conceptos fundamentales. Un análisis general de la constitución de dicho campo nos permitirá más adelante estudiar el proceso de conformación de las líneas teóricas que tomaron a la historieta como objeto de estudio y anclarlas en procesos histórico culturales precisos. Dicho planteo supone considerar los procesos sociales, económicos y políticos de la década de los sesenta, teniendo en cuenta que la cultura es un campo atravesado por conflictos sociales y políticos.

El capítulo versa, entonces, sobre el proceso de modernización teórica y la politización del campo intelectual. Los años sesenta refieren al periodo comprendido entre los años 1955-1968/69 marcado por las tensiones de la Guerra Fría, el ascenso de los movimientos latinoamericanos revolucionarios alentados por la Revolución Cubana, y el surgimiento a nivel local, de nuevas prácticas discursivas críticas que se alejan de los criterios modernistas a nivel internacional. En este capítulo aparece la relación entre intelectuales y política y entre teoría y revolución; la radicalización de la *intelligentzia* y la conformación de la Nueva Izquierda alentada por el “rol del intelectual comprometido”. Estos hechos marcan el contexto del nacimiento de los estudios críticos en la moderna sociedad de “masa”.

2.1 Los años sesenta (1955- 1968/69)

Existen dos exhaustivos trabajos a la hora de analizar el campo intelectual⁴⁰ de *los sesentas* los libros de Oscar Terán y de Silvia Sigal⁴¹ que tomaron como objeto de estudio a los sujetos intelectuales, sus ideologías, sus discursos sociales y políticos. Los años sesenta se caracterizan por la “primacía de la política”, en palabras de Oscar Terán: “*la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto, la teórica*”⁴². Desde la entrada a La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra hasta el derrocamiento de Salvador Allende y los regímenes dictatoriales impuestos en América Latina, se vislumbra un periodo de radicalidad social y cultural en que los intelectuales tenían un papel fundamental y de marcado compromiso con los procesos de transformación. Esta percepción surgía de condiciones históricas y sociales determinadas. Principalmente fueron determinantes las relaciones políticas, sociales y económicas del contexto internacional, como la Revolución Cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos, y las diversas prácticas de rebeldía juvenil. Claudia Gilman resalta que en esta época “*desde culturas de la opulencia y culturas de la pobreza, y desde contextos político-económicos sumamente diversos (...) se pudo*

40 Tomamos las nociones de campo y el análisis de la constitución de un campo artístico dotado de una autonomía relativa del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002). Para un análisis del estado del campo de la historieta desde esta perspectiva sugerimos consultar diversos trabajos de Roberto Von Sprecher (1996, 1998, 2008, 2009). La noción de campo de Bourdieu (1995), nos permite entender el campo de la historieta dentro del campo de la producción cultural, el cual ha sido históricamente dominado por el campo económico, y es este campo de la producción cultural el que se constituye y desarrolla como Industria cultural dentro de la cual lo que está en juego es el capital económico. Por otra parte, en nuestro Capítulo II adoptamos el concepto de campo intelectual, acuñado por Bourdieu a partir de un vasto programa de investigación en los años '60. Bourdieu define por primera vez este concepto en un artículo programático *Campo intelectual y proyecto creador* (1966), y lo despliega en una serie de investigaciones y ensayos que desembocan en una obra mayor: *Las reglas del arte* (1992). El campo intelectual en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o de una obra (y también de una formación cultural o política). El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual que funciona como mediador entre el autor y la sociedad. Dicho campo por otra parte, no es un espacio neutro, sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas.

41 TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, PuntoSur, 1991. SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, PuntoSur 1991.

42 TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, pág. 15

*formular un discurso predominantemente progresista del campo intelectual internacional*⁴³.

El campo cultural de los sesenta puede ser descrito como espacio puesto en tensión entre dos núcleos ideológicos correlativos: la *politización* y la *modernización*, a partir de los cuales se definen los sujetos, productores de conocimiento, en el campo intelectual.

2.1.1 La modernización teórica (1955-1966)

Uno de los núcleos ideológicos que atraviesa el campo intelectual de los sesentas se refiere al clima de modernización que se vive en nuestro país a partir de mediados de la década del '50, y que corresponde a un proyecto político emprendido por el presidente Arturo Frondizi y su asesor Rogelio Frigerio: el desarrollismo. Este proyecto, que abarcó los ámbitos tecnológico, científico y cultural, se enmarcó en el contexto de expansión capitalista mundial, que abarca las tres décadas que transcurren aproximadamente de 1945 a 1973. El desarrollo de la industria cultural y la posibilidad de acceso por parte de los sectores medios y obreros a la misma serán el escenario propicio para la puesta en marcha de diversos proyectos modernizadores. Toda la primera mitad de la década del sesenta fue una etapa que, más allá de los vaivenes político-militares que amenazaban la estabilidad de las instituciones, presencié una auténtica modernización cultural en los campos de la literatura, la plástica, la música, el cine, el periodismo, el teatro y hasta la televisión.

Podemos adentrarnos al tema de la modernización marcando su propio contexto, los aspectos económicos y políticos de la estrategia desarrollista:

La Argentina se inserta en esta etapa histórica, denominada “edad de oro del capitalismo”, con la implementación de un modelo económico de desarrollo y acumulación basado en la *sustitución de importaciones* que modificará la estructura social del país. En pocas palabras, había que ahorrar divisas, producir en el país aquello

43 GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, p.p. 40-41

que se compraba en el exterior.

Son años de fuerte producción conceptual ligada a las ideas del desarrollismo que resultó de una importancia crucial en la elaboración, por parte de sociólogos y economistas argentinos y latinoamericanos, de lo que luego se llamará la teoría de la dependencia. Esta teoría fundaba sus análisis en perspectivas e interpretaciones como las de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) inspirada por Raúl Prebich acerca del creciente deterioro de los términos del intercambio entre países subdesarrollados productores de materias primas (con escaso valor agregado), y los países industrializados.

En el contexto de guerra fría que se vivía en 1955, el Fondo Monetario Internacional (FMI) cobró un enorme poder en la nueva reestructuración del mundo capitalista. En contraste con las “recetas estructuralistas” que se desprendían del análisis de la CEPAL, el FMI proponía “recetas monetaristas” para alcanzar el “desarrollo” de los países “subdesarrollados”. En Latinoamérica surgen ambas recetas como posibles para salir del estancamiento económico. En Argentina para adecuarse al mundo capitalista, el liberalismo, la democracia necesitaba modernizar y adecuar la economía, transformando su aparato productivo.

El frente electoral triunfante del 23 de febrero de 1958 es una alianza entre los trabajadores, en su mayoría peronistas, con sectores de clase media (en especial los más modernos ligados al proceso de industrialización de posguerra) y el empresariado nacional. Pero el éxito en las urnas no aseguraba la conquista del poder por parte de Frondizi. Hasta la asunción del gobierno, el 1º de Mayo, la clase dominante redobla su presión a través de los mandos militares: el contralmirante Rojas no está dispuesto a entregar el poder. Frondizi, después del pacto con Perón asegura la entrega del gobierno concertando otro pacto con Aramburu, en definitiva, cambiando el programa nacional y popular sustentado en la campaña electoral, por el denominado “desarrollista”.

En los 6 primeros meses de su mandato, el crecimiento económico, según el discurso oficial, se sustentaría no solo en los contratos petroleros sino en la inversión

extranjera en la industria automotriz, que movilizaría a su vez la pequeña y mediana empresa nacional. Pero en diciembre de 1958, el presidente anuncia un Plan de Estabilización y Desarrollo acordado con el Fondo Monetario internacional (FMI).

Ahora podemos introducirnos al tema del impacto de la modernización académica en las universidades:

El proceso de modernización de las ciencias sociales, humanas y exactas en Argentina tuvo su origen en la reestructuración del sistema universitario nacional tras la caída del régimen peronista, con el acceso a ciertas instancias claves de decisión de un conjunto de intelectuales formados en los ideales de la Reforma de 1918, liderados por Risieri Frondizi, elegido en 1957 como nuevo rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA).

La sociedad porteña permaneció culturalmente aferrada en buena parte a las “viejas recurrencias” y no fue sino hasta 1956 que comienza a palpase un clima mental más de acuerdo con los “nuevos tiempos”, Sigal lo explica de la siguiente manera: “*Los efectos de estos nuevos tiempos [...] fueron más rápidamente visibles en los enjuiciamientos ideológicos emprendidos por una estrecha capa de intelectuales -y en la renovación universitaria- que en el espacio cultural más amplio*”⁴⁴.

En este sentido Sigal señala que la reforma académica desde 1955 posee un proyecto cultural global que desborda el ámbito de la universidad y se extiende a la sociedad⁴⁵. La idea de que la universidad debe cumplir una “función social” pone en relación directa el proyecto de universidad con el proyecto de país que se esperaba construir, pero también compromete a la universidad extenderse más allá de las aulas.

44 SIGAL, Silvia, “Intelectuales y poder...”, pág 83

45 Estos cambios se dieron en el marco de la segunda posguerra en el cual se originó una nueva fase en las relaciones entre ciencia y Estado. En los países centrales, el Estado comenzó a otorgarle a la ciencia y a la tecnología (CyT) un lugar de nuevo privilegio en sus agendas, aumentando recursos, creando nuevas instituciones dedicadas a la investigación así como también organismos nacionales especializados en CyT y luego creando regionales (Oficinas de la Unesco, el lugar de la Cepal en Latinoamérica), destinadas a la promoción y regulación del sector. Esta fue una tendencia seguida en los países en desarrollo donde comenzaron a crearse, al promediar los años 1950, Consejos Nacionales de Investigación, Institutos Nacionales abocados a la investigación, gestión y promoción de actividades científicas y tecnológicas.

La autora lo explica de la siguiente manera:

En 1955, tuvo lugar el encuentro más estrecho entre el cuerpo reformista y la Universidad. La Reforma de 1918 que había conmovido el sistema elitista, al cuestionar el poder autocrático de profesores e Iglesia, había aportado una fuerza de modernización y de democratización. Pero la Reforma no pudo, o no supo, o no quiso construir una universidad capaz de crear criterios culturales legítimos, más allá del ámbito de las profesiones tradicionales. En 1955, a diferencia de otras coyunturas de cambio, las elites reformistas poseían un proyecto cultural global, contaban con recursos para ponerlo en práctica y se encontraban al abrigo de la inestabilidad política de la década⁴⁶.

En las vísperas de las elecciones presidenciales de 1958, la Universidad había logrado reunir en torno a sus cátedras a un plantel de científicos muy avanzados y conscientes de que cualquier modelo industrial e independiente que se pensara para la Argentina requería un desarrollo de alta calidad en la ciencia aplicada. La perspectiva de Frondizi estimulaba el sueño de crear en la Nación un proceso vigoroso de modernización. En este sentido hay varios espacios en que la modernización impactó de manera significativa. El proceso de modernización del campo intelectual se expresó en el área del saber dentro del ámbito de las ciencias sociales, humanas y exactas. Por ejemplo, la reestructuración de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, con la creación de los Departamentos de Sociología (organizado por Gino Germani), Psicología y Ciencias de la Educación.

En el área estatal, podría contarse la creación, de 1955 a 1958, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que otorgó más de un centenar de becas, dándole un fuerte impulso a la investigación en ciencias sociales, el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), el Fondo Nacional de las Artes, El Inst. Nac. de Cinematografía y el Inst. Nac. de Estadísticas y Censo (INDEC). En el área de la iniciativa privada, vale la pena mencionar la actuación de la Fundación Di Tella, que puso al frente de su Instituto a organizadores culturales de la talla de Enrique Oteiza y Jorge Romero Brest.

46 SIGAL, "Intelectuales y poder...", op. cit., Pág. 85

Hemos visto que muy pronto, Arturo Frondizi dejó de lado lo que había planteado en su libro *Petróleo y Política*, que era la posibilidad de un desarrollo autónomo del país, y cambió de rumbo. Pero la maquinaria pensada para aquella política había comenzado a funcionar y tanto los trabajos como los proyectos pensados por algunos investigadores e intelectuales llegaron muy lejos hasta el '66 atravesando la inestabilidad institucional y trasponiendo la caída de Frondizi.

El proyecto modernizador que se encarnó en individuos (“héroes modernizadores” u “organizadores culturales”, como Gino Germani, Boris Spivacow, Enrique Oteiza, Romero Brest, etc.) quedó teñido por sus circunstancias políticas, y las iniciativas de estos organizadores culturales en ámbitos no estatales engendraron instituciones marcadas por una mezcla de objetivos culturales y orientaciones ideológico-políticas.

Silvia Sigal y Oscar Terán coinciden en señalar al año 1962, fecha de aparición del semanario *Primera Plana*⁴⁷ dirigida por Jacobo Timerman, como hito inicial de esta ola modernizadora del campo cultural. El proyecto modernizador de Timerman, en su doble faceta política y cultural, devino una poderosa instancia de consagración de productores culturales introduciendo efectivamente la modernidad internacional. Reflejó periodísticamente el mundo de las transformaciones económicas, sociales y políticas que vivía el país durante los '60, reproduciendo los valores y actitudes de la clase media urbana y, fundamentalmente, de la ciudad de Buenos Aires, a la que “revelaba conocimientos e informaciones ocultas”, a la vez que confería prestigios. Esto revela la gestación de un nuevo modelo de público que compra libros, discos, periódicos, y se amplían diferenciándose, productores y mediadores culturales.

Desde el punto de vista de los paradigmas teóricos que sostuvieron y que informaron el tema ideológico de la modernización, se pueden distinguir la insistencia significativa de dos matrices: el funcionalismo, cuya visibilidad fue mayor en el campo de las “investigaciones en comunicación”, de impronta norteamericana, y el

⁴⁷ Primera Plana es también famosa por haber publicado por primera vez la historieta "Mafalda" de Quino, en 1965.

estructuralismo, de impronta europea o, más específicamente, francesa. Ambas matrices lograban preservar el lugar del trabajo intelectual respecto de la política, y por ende, la neutralidad o “pureza” de la modernización teórica que proponían, de diverso modo, pero siempre a partir de la afirmación y de la posesión de un método.

Así, la línea del funcionalismo se acogía a los métodos cuantitativos de investigación empírica desarrollados por la sociología norteamericana en el siglo XX: disciplina interesada en las cuestiones del “control social” y el papel de los medios de comunicación masiva en relación a las conductas y hábitos de consumidores y/o ciudadanos. El estructuralismo, que en alguna medida sucede al funcionalismo sociológico en nuestro país y viene a apoyarse o sostenerse en las carencias y falencias teóricas de éste se inspiraba en el método estructural de análisis de los datos propuesto en su campo por Claude Lévi-Strauss, y expandió rápidamente la capacidad explicativa de dicho método hacia otras zonas de la actividad del científico social.

Volveremos sobre este pasaje entre funcionalismo y estructuralismo, cuando expliquemos el surgimiento de los medios de comunicación como objeto dentro de las nuevas relaciones que se establecen entre arte y ciencias sociales.

2.1.2 La politización del arte y la cultura (1956-1966)

Paralelamente al proceso desarrollado en clave de modernización, la inestabilidad institucional provocada por los reiterados golpes de Estado (alianza de los grandes grupos económicos con las fuerzas armadas), la represión ejercida sobre los sectores populares altamente radicalizados y la proscripción del peronismo, marcan esta época. La proscripción hasta 1973, del partido de mayor fuerza política, transforma la experiencia de la resistencia peronista y la hace confluir con las izquierdas para producir revueltas populares, en un proceso de ascenso de las masas.

A fines de la década del sesenta y principio de los setentas, el campo cultural argentino, resultará inmerso en procesos de acelerada “politización” e ideologización de importantes sectores. Este proceso supone entre otras cosas la redefinición del rol del

intelectual como actor social, en un vaivén que va desde la figura del “intelectual comprometido” en su versión sartreana, a la de “intelectual orgánico” en el sentido que Gramsci le da al término.

Históricamente marcado por la fragilidad de su autonomía y por la vulnerabilidad de sus instituciones frente a las decisiones y los avatares del campo del poder, el campo cultural argentino en la década del '60 se verá efectivamente jalonado por las tensiones y las opciones que se configuraban en el terreno de la lucha ideológico-política. Es posible, nos dice Sigal, identificar para ciertas disciplinas e instituciones en la Argentina “instancias de consagración estables”, “intereses específicos en juego” o “relaciones de fuerza entre agentes en competencia por la distribución del capital cultural”⁴⁸, para retomar algunos de los rasgos que Bourdieu propone.

Según la autora, hay disciplinas como la sociología o la historia, e instituciones como las universidades nacionales, que son cruciales para el estudio de nuestros intelectuales. Se trata de analizar “*la tensión constante entre factores tendientes a la estructuración profesional unificada y aquellos que disuelven tanto su unidad interna como su autonomía*”⁴⁹. Es por ello que con respecto a estas disciplinas, prefiere hablar de “*fragilidad de espacios culturales, de vulnerabilidad de sus instituciones y del carácter tan frecuentemente mixto de esos intelectuales implicados al mismo tiempo en los valores de su disciplina y en los de un campo ideológico-político más vasto*”⁵⁰.

La importancia de las universidades argentinas, ligada al rol que tuvieron en la organización política y cultural de las clases medias, fue creciendo con el siglo. Como lo señala Sigal, ha habido épocas en que la universidad ha coincidido aproximadamente con la vida intelectual: en otras, por el contrario, ha sido solo un componente parcial de ella, y lo más vivo y creador del pensamiento ha ocurrido en sus márgenes. La autora lo explica de esa manera:

48 La constitución del campo literario, admirablemente estudiado por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, es un ejemplo.

49 SIGAL, Silvia, Intelectuales y poder en la década del sesenta, pág. 27

50 SIGAL, Op. Cit., pág. 27

[...] en la Argentina esas épocas coinciden casi sin excepción con cambios de regímenes políticos. La Reforma Universitaria de 1918 lo testimonia y las perturbaciones que sucedieron a los golpes de estado de 1943, 1955, 1966 o 1976 lo prueban. Así, la historia de los regímenes políticos proporciona una periodización posible de la historia de los intelectuales en la Argentina. No es naturalmente la única, pero es incontestable⁵¹.

Hacia 1960, algunos intelectuales se embarcarán incluso en la corriente del anti-intelectualismo, y llegarán directamente al campo de la política: convencidos de la urgencia de la revolución social, se preguntarán por el *sentido político* de la práctica cultural. De esta manera se fortalecerá la convicción de que política y quehacer intelectual deberán marchar estrechamente unidas. Terán lo expresa de la siguiente manera:

Partiendo de la doctrina del compromiso (que aseguraba una participación en la política sin abandonar el propio campo al hacer de la práctica intelectual una tarea siempre política) o de la concepción gramsciana del intelectual orgánico, el quehacer cultural estará así fuertemente atraído por la política (...). Se fortalecerá de esta manera la convicción (...) de que política y actividad intelectual debían marchar estrechamente unidas, aún cuando todavía no se consume el pasaje hacia posiciones en cuyas terminales aparezca la política como el ámbito fundamental de la sociabilidad y como la práctica dadora de sentido de todo ejercicio intelectual⁵².

A fines de la década del sesenta, el sistema cultural resultará caracterizado por una exigencia de fusión entre autor y obra, por la disolución de la entidad del intelectual, y se desdibujarán los límites entre el pensamiento y la acción. Es el status del intelectual el que pareciera estar en juego en esta época.

Son los años del auge del instituto Di Tella y el arte Pop, de la actualización de ciertas disciplinas científicas, como el desarrollo de la sociología de cuño norteamericano y la lingüística, y la antropología de corte estructuralista. De la renovación del periodismo (los libros de investigación periodística de Rodolfo Walsh así como todas publicaciones que renuevan el periodismo nacional). La literatura como función social tenía sus límites y el dilema ya no pasaba por comprometerse políticamente si no por cómo hacerlo. En palabras de Claudia Gilman la disyuntiva estaba “entre la pluma y el fusil”.

51 SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, pág. 39

52 TERÁN, *Nuestros años sesentas*, pág.142

Los años sesenta y setenta fueron tiempos del llamado *boom* de la novela latinoamericana (cuyos cinco autores más destacados fueron Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Carlos Fuentes) autores que desafiaban las convenciones establecidas de la literatura. Pero también de su adhesión a la Revolución Cubana; de importantes revistas culturales como *Contorno* (de los hermanos Ismael y David Viñas), de *El escarabajo de oro* (dirigida por Abelardo Castillo) o de *La Rosa Blindada* (de José Luis Mangieri), *Pasado y Presente* y *El grillo de papel*, en torno de las cuales se gesta un proceso general: de intelectuales comprometidos activamente con el proceso político y social.

Las revistas culturales argentinas constituyeron una de las dimensiones más apasionantes de la vida cultural de esas décadas y muy probablemente uno de los lugares claves para entender la estructura del *campo político-cultural*. Ya iniciados los setentas la revista *Nuevos Aires*, a través de sus once números aborda la relación entre literatura y política, y la última etapa de *Los Libros*, está marcada por un vuelco desde la crítica literaria hacia la política y la cultura. Por estos años nace también *Crisis*, una revista emblemática de la época con su capacidad de interpelar un amplio espectro político de cubrir una diversidad temática.

En este sentido el trabajo de Terán, describe una serie de núcleos ideológicos constituidos en el campo cultural argentino del periodo 1956-1966, que fueron portados por un conjunto de intelectuales a los que denomina “contestatarios”, “críticos” o “denuncialistas”, y en torno de los cuales se asiste a la formación de una *Nueva Izquierda* intelectual en el ámbito nacional.

Esta descripción permite visualizar la figura del *intelectual comprometido* que con ser dominante en esta etapa no debe ocultar, nos dice Terán, la emergencia del modelo del *intelectual orgánico*. Ambos tipos no responden a una secuencia temporal sino que pueden superponerse y entrelazarse, y por eso si el primero habla a sus pares y a la sociedad, el segundo intenta más bien dirigirse al pueblo o a la clase obrera para apoyarse sobre ellos y desempeñar su misión.

Al respecto Sigal describe el itinerario de los intelectuales críticos⁵³, que conformarán una Nueva Izquierda⁵⁴, pasarán de su articulación con el frondicismo en una primera instancia, a la oposición al gobierno, junto al peronismo proscripto, alimentados por las esperanzas de la revolución cubana del '59 y la adhesión del líder ausente⁵⁵, (tras coincidir con sectores del nacionalismo, revisionismo y populismo). Previa relectura del “hecho peronista” y culpabilizándose por no haberlo entendido, disocian al movimiento peronista de su lealtad a Perón, y de esta forma se asumen como emisarios legítimos de la conciencia revolucionaria nacidos de las masas del proletariado argentino.

Contorno había aparecido a fines de 1953 bajo la dirección de los hermanos Viñas (Ismael y David Viñas), dentro de los miembros de ese grupo se pueden mencionar a Ramón Alcalde, Susana Fiorito, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, León Rozitchner. Entre sus colaboradores se suman, Oscar Masotta, José Sebreli, Carlos Correas y Tulio Halperín Donghi, entre otros.

El nacimiento de una Nueva Izquierda⁵⁶ alrededor de *Contorno*⁵⁷ produjo al

53 Fracción del campo intelectual argentino que según la autora, puede considerarse “hegemónica”.

54 La denominación “nueva izquierda intelectual” designa al conjunto de grupos político-intelectuales que desde la caída del régimen peronista en 1955 emergerán al debate público al margen o rompiendo con las estructuras de la izquierda socialista y comunista y en el marco de una crisis generalizada de todo el campo intelectual y particularmente del amplio espectro de la tradición liberal-progresista.

55 “Cuba devino puente entre izquierda, nacionalismo y peronismo, transformando tanto a la izquierda, a la que ‘nacionalizó’ demostrando que el socialismo no lo hacían los partidos comunistas sino los movimientos nacionales, como al peronismo, creando en él un ala izquierda (...). Los peronistas de orientación marxista podían consolidar su posición a través de la identificación de Perón y Castro, puesto que ambos eran líderes de las masas populares; y cabía, por lo tanto, interpretar al peronismo como un socialismo nacional, a la manera argentina” (SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, pág. 201)

56 La "Nueva Izquierda" no fue sólo un fenómeno local sino internacional, derivado del proceso de "desestalinización" iniciado en los '50, los procesos revolucionarios en la periferia, y profundizado con la decepción con las políticas del PC en los '60, con epicentro en el Mayo Francés. El fenómeno es muy heterogéneo y probablemente la denominación común opaque importantes diferencias, pero señala un proceso que configura cierto "espíritu de época".

57 La Revista *Contorno* surgió a partir de un grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que comenzó a publicar la revista en noviembre de 1953 orientada a un círculo universitario. Los primeros números de la revista fueron exclusivamente literarios y en ellos se establecía la separación tanto de los escritores liberales como de los que realizaban ensayo sobre tema nacional como Martínez Estrada. La crítica estaba sobre todo dirigida contra la cultura liberal que representaba la revista *Sur* (1931- 1973, del que Jorge L. Borges un elemento significativo) y el suplemento literario del diario *La Nación*.

menos dos efectos: Uno en el campo político; daba cuenta de un rompimiento definitivo entre un núcleo creciente de intelectuales de izquierda y las organizaciones políticas en las que ya no se sentían representados, como el Partido Comunista (a quienes objetaban su concepto colectivista y limitante de la acción y el pensamiento auténticamente revolucionario). A su vez se separaban de la generación liberal antiperonista, con una nueva interpretación del peronismo, donde éste deja de ser considerado una versión criolla de los fascismos europeos, para transformarse en un movimiento de masas de seductores vestigios antiimperialistas.

Otro efecto del surgimiento de la Nueva Izquierda, se dio en el campo intelectual y literario, de importación del pensamiento fundante de Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty (entre otros), y de reelaboración crítica de la tradición canónica argentina, en particular a partir de la revalorización de la obra de Roberto Arlt. Al grupo lo caracterizó la actitud crítica frente a los valores consagrados, la necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico y un “compromiso” con la realidad argentina y latinoamericana. El original proyecto de esta revista, a lo largo de sus 10 números entre los años 1953-1959, partiendo de la crítica literaria y replanteando la problemática de las relaciones entre literatura y sociedad⁵⁸, logró renovar efectivamente la mirada histórica, sociológica y política sobre la realidad argentina. Las importaciones de posguerra como el pensamiento sartreano⁵⁹, los colocó en la llamada franja denunciacionista (tal como Terán los califica), caracterizada por un profundo reconocimiento de la doctrina del compromiso y un acercamiento al terreno de la acción política. La incursión en este campo los impulsó a la reflexión de ellos mismos como intelectuales y hacia afuera, hacia el peronismo, el antiperonismo y la dinámica política.

El vertiginoso viraje de Frondizi hacia el proyecto desarrollista, catalogado como

58 Los grandes temas de su agenda fueron: Robert Arlt y la novela argentina; Martínez Estrada y el ensayo; el intelectual y la política, el peronismo y el frondizismo.

59 La apropiación del pensamiento de Jean Paul Sartre, produjo sus efectos con la imagen de intelectual impresa en sus obras *Reflexiones sobre la cuestión Judía*, 1944; *Baudelaire*, 1947; y *Le Temps Modernes*, 1945; *Qu' est-ce que la littérature?*, 1948, apelando al rol del intelectual comprometido con una función social.

“traición Frondizi” provocó la decepción de los integrantes de *Contorno*, quienes vieron en la intransigencia la posibilidad de la acción política en un marco de redefinición de los contenidos populares del peronismo. Frondizi era la posibilidad de un proyecto no alejado de las masas, sin necesidad de hacerse peronistas. Este grupo veía en su propuesta el reconocimiento de algunos principios nacional-populares en un marco de libertad y democracia.

El frustrado proyecto, menoscabó no sólo la posibilidad de un orden político estable después del peronismo, sino también deterioró la articulación de los intelectuales y la política. Sin embargo, como señala Oscar Terán, los acontecimientos en Latinoamérica de la Revolución Cubana establecieron un nuevo espacio de adhesiones y oposiciones que atravesarían el campo político-cultural de los años sesenta. En este sentido se pueden señalar dos acontecimientos como elementos cruciales en el proceso de radicalización de la *intelligentzia*: el desencanto frente a las políticas de desarrollo y modernización contenidas fundamentalmente en el proyecto de Frondizi, y el impacto del proceso de *Revolución Cubana del '59* en sectores de artistas e intelectuales, empujando al pensamiento clásico de izquierda vinculado a la “cuestión social” hacia la llamada de la “teoría de la dependencia” y hacia un nuevo *crescendo* del sentimiento latinoamericanista.

Tras la decepción frondizista operada en el campo intelectual, volvió a emerger, como eje organizador del largo trabajo de elaboración ideológica de la unidad entre intelectuales y pueblo, la definición del gobierno como adversario común a la intelectualidad y a las clases populares, como lo señala Sigal: “*La 'traición' de Frondizi alteró hondamente la historia de los intelectuales que nos ocupan y la evolución de las izquierdas: fue en verdad una herida que marcó a esta generación y dejó huellas duraderas tanto en el plano ideológico como en los modos de organización de la intelectualidad crítica*”⁶⁰.

Terán destaca la persistencia del intelectual en marcar su lugar y conservar su

60 SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, pág. 140

status, pese a fenómenos como el de La Noche de los Bastones Largos en 1966, donde se verifica el cierre de todos los caminos de la cultura. El pasaje desde la cultura a la política era evidente, aun en momentos de fuerte crisis institucional se constataba la presencia de importantes proyectos culturales. La importancia que cobraron estos proyectos culturales por la articulación de la izquierda como fuerza política ideológica nos interesa a fin de seguir los avatares de la vida intelectual de nuestro país.

Así, por ejemplo, la experiencia de *Cuestiones de Filosofía* (1962); cuyos responsables editoriales se lamentan de la publicación de una revista de filosofía justo en tiempos en que parecen imponerse “*tareas más importantes y más urgentes*”, frente al “*clima de la violencia universalizada e irracional que vivimos*”, pero no olvidan señalar tampoco que “*teoría y práctica política son dos caras de un mismo proceso, y por eso la cultura [...] es un aspecto insoslayable de la acción*”⁶¹.

A fines de los '50 con el impulso revolucionario de la situación social y política surgieron diversas experiencias en el terreno ideológico que funcionaron como polos (obligados interlocutores) a la hora de discutir las ideas de revolución que "estaban en el aire". Fue el caso del grupo *Pasado y Presente* que tuvo la ambición de cumplir un rol ideológico dirigente dentro de una generación atravesada por fuertes discusiones estratégicas como la de los '60. La revista *Pasado y Presente* que publicó un total de 9 números hasta el cierre de su primera etapa en 1965 y 2 más en 1973, fue un emprendimiento central en la conformación de la Nueva Izquierda y una estación fundamental en la recepción de la obra de Gramsci en la Argentina⁶².

61 “Presentación” del n° 2-3 de *Cuestiones de Filosofía*, 2do.-3er. trim. de 1962, citado por O. Terán, 1993:169.

62 La revista publicó su primer número en abril de 1963 en la ciudad de Córdoba, con el apoyo del Partido Comunista Argentino (PCA), que financió los dos primeros números. Luego de su aparición el partido expulsó a los participantes de la revista bajo sospechas fraccionalistas. La idea de la transformación interna del partido que tenían los jóvenes comunistas implicaba una crítica al stalinismo, el cuestionamiento de los dogmatismos, y acarrearía con la expulsión de este grupo del PCA acusado por la dirección del partido de pertenecer a una revista “antimarxista y anticomunista”. La apertura que el grupo crítico buscaba fue uno de los problemas que el partido tuvo con el grupo que, además, colocaba a la intervención de la revista como un problema generacional, y se reivindicaba como parte de una generación emergente “sin maestros locales”, y que encontrará su referente más inmediato en la revista *Contorno* a la que calificaba como la revista más de avanzada de lo que ha dado en llamarse la “izquierda independiente argentina”.

Representada por José Aricó en Córdoba y Juan Carlos Portantiero en Buenos Aires, animarán la revista junto con Oscar del Barco, Héctor Schmucler y Aníbal Arondo centralmente (intelectuales provenientes del Partido Comunista Argentino). Así conformado, este grupo buscaba poner al día las categorías fundamentales del pensamiento marxista (vía recuperación de los aportes del marxismo italiano) y pretendían dialogar, *desde ese lugar específico*, con las matrices teóricas de las principales disciplinas o corrientes del mundo científico contemporáneo (estructuralismo, lingüística, psicoanálisis, antropología, historiografía, teorías de la comunicación, etc.). Siguiendo los postulados gramscianos se pensaban a sí mismos como intelectuales políticos “tradicionales” y “orgánicos”.

Esta primera etapa de *Pasado y Presente* que se extendería hasta 1965, representó entonces la renovación dentro de la izquierda política y, siendo una revista marxista con influencia gramsciana, la publicación de una amplia diversidad de autores le daba un carácter plural basado en la idea de que la cultura de izquierda sólo podía realizarse a través del debate y la discusión.

Al tener en cuenta la cuestión de la legitimidad de la actividad intelectual, estos proyectos puestos en marcha defendían la especificidad del status del intelectual argentino y se preguntaban por la eficacia de la práctica teórica. A su vez el tema ideológico de la politización como horizonte de los intelectuales, los llevará de esta forma, a centrar poco a poco la mirada en los fenómenos y problemáticas referidos a una cultura nacional y popular. La cultura nacional como objeto de estudios, análisis y reflexión, fue monopolizada en una primera instancia por intelectuales nacionalistas de derecha o populistas. De hecho a fines de los años cincuenta pensadores nacionalistas como Fermín Chávez (*Civilización y barbarie*, 1956), Arturo Jauretche (*Los profetas del odio*, 1957) y J. J. Hernández Arregui (*Imperialismo y cultura*, 1957) abrieron el espacio de investigaciones sobre la cultura popular y nacional a partir de sus significados políticos, en la dialéctica entre liberación y dependencia.

Este enfoque paulatino de los intelectuales, en los fenómenos y problemas de una

cultura nacional y popular, llevó a que el nacionalismo se transforme, como lo señala Sigal, en la lengua política dominante. Por su parte los autores de la revista *Contorno* consiguieron arrancar a los nacionalistas el tema del nacionalismo. Después de 1955, con el inmediato desmembramiento del consenso antiperonista⁶³ comenzó a hacerse evidente por ejemplo en la revista *Contorno*, el desplazamiento de la crítica cultural a la politización del discurso. La idea era reconciliar el existencialismo y el marxismo orientando su pasaje de la teoría a la práctica. La experiencia peronista se transformó entonces, en el centro de los análisis de los números de los años 1956-1957 de la revista destinados al examen del peronismo. Fue esta búsqueda de la superación de la tensión entre peronismo/antiperonismo, que los condujo en un momento a respaldar la candidatura de Frondizi como corriente incluyente de peronismo, antiperonismo y *Contorno*⁶⁴.

En definitiva, conformada la cultura nacional y popular argentina, se gestará un movimiento que en la confluencia entre nacionalismo e izquierda, va a recorrer extensamente todo el campo intelectual durante la década del sesenta, replicándose en zonas bien distantes y disímiles del mismo.

Ya hemos visto cómo la politización del campo intelectual en los años sesenta abrió un espacio considerable a las cuestiones relativas a la existencia y las propiedades distintivas de una cultura popular y nacional. Ahora bien, a la par de la politización del campo intelectual, el proceso de modernización del campo cultural instaló, por su parte, como objeto de análisis y de juicio, el vasto campo de las comunicaciones de masas, o

63 El consenso antiperonista había reunido a los jóvenes peronistas del “reformismo” con los intereses de la “Revolución Libertadora”. El reformismo como arista de la modernización académica de la UBA, había unido a sectores antes alejados pero también dentro del mismo se produjeron bifurcaciones en torno a la forma de llevar a cabo el desarrollo autónomo de la Universidad.

64 La apuesta política del grupo de *Contorno* al «frondizismo» (entre 1954 y 1956) iba ligada a la esperanza de encontrarse con esas masas, ahora sin líder, por mediación de la Intransigencia radical. Sin embargo, los intelectuales de esta franja se encontraban en una posición de ambivalencia, por un lado, su noción de compromiso con lo social y lo político los llevaba a vincularse con la problemática de los sectores más desfavorecidos; y por el otro, la distancia que manifestaban con la ideología peronista a la cual esos sectores estaban masivamente adheridos. Entonces, como bien lo expresa Sigal, eran en realidad estos intelectuales los que se encontraban en disponibilidad política, y no las masas populares. Así es como, luego de articularse en la experiencia de Frondizi, pasarán a engrosar las filas de oposición al gobierno, junto al peronismo proscripto.

de la cultura de masas, generada por las sociedades industriales y pos-industriales de Occidente. Se trata de un nuevo objeto, que llegará a oponer en las visiones de los que teorizaban sobre él su carácter global y homogeneizador, al localismo de las culturas nacionales; su sentido urbano y masificador, al regionalismo o ruralismo de los principales exponentes de la cultura popular; y su naturaleza claramente tecnológica, industrial y artificial, a las connotaciones de naturalidad, sencillez o hasta de esencialismo que contaminaban la mayoría de las obras populares o folclóricas.

El trabajo de Rivera reseña, por ejemplo, cómo va ingresando progresivamente al campo intelectual argentino el análisis crítico y las reflexiones sobre “industria cultural” y cultura de masas de los principales autores de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse). Desde la formulación y el desarrollo de los trabajos más importantes de esa Escuela hasta la década del cincuenta y principios de los sesenta, pasando por la incorporación y el resumen de sus ideas en algunos estudios monográficos del medio local, como los de Jaime Rest (“Situación del arte en la era tecnológica”, 1961) y José Miguens, hasta llegar a la traducción y publicación, desde 1965, de sus aportes bibliográficos fundamentales⁶⁵ y la posterior crisis del paradigma “apocalíptico” en los años setenta.

2.1.3 El campo intelectual entre modernización y revolución

Hubo en las reflexiones culturales de la década de los sesenta (1955-1966) una polémica, en torno a la búsqueda de un paradigma teórico que integre en una única imagen global, la inédita multiplicidad de tendencias y cuestiones que había desatado la segunda pos-guerra en la cultura occidental; o que alcanzara a suturar las heridas y los fragmentos estallados de la cosmovisión occidental tras las experiencias del nazismo y

⁶⁵ De este modo, después de 1965, “Nueva Visión publica el texto de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la era de la reproducción tecnológica. A partir de 1967 la editorial Sur alimenta su colección de Estudios Alemanes con obras de Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Adorno-Horkheimer y el propio Benjamin, en tanto que poco más tarde Proteo publica *La sociedad: lecciones de sociología*, de Adorno-Horkheimer, y Amorrortu hace lo propio con la *Teoría crítica* de Max Horkheimer (...). Sobre el filo del mayo francés de 1968 Marcuse ganaba las tapas y los reportajes de los semanarios argentinos, en un pie de igualdad con otras *vedettes* de la módica sociedad de consumo nacional” (Rivera, 1987:37).

la Guerra Mundial. Oscar Terán las llamará “teorías totalizadoras” que se podría mencionar como un tercer núcleo ideológico que atraviesa el campo intelectual de los sesenta.

Así por ejemplo la revista *Imago Mundi* dirigida por José Luis Romero y de la que se editaron doce números de 1953 a 1956 tematiza las cuestiones nacionales y se preocupa por la categoría de Occidente. Por otra parte el pensamiento sartreano vulgarizado desde la teoría del “compromiso” y el marxismo, o materialismo histórico, funcionan como catalizadores teóricos que permiten devolver al hombre las matrices de pensamiento en donde podrían articularse, con algún sentido, teoría y práctica, es decir: la reflexión intelectual con los avatares y dramas coyunturales de la realidad social.

La exigencia de totalización apareció como el tópico que está en la base de las impugnaciones operadas contra el paradigma funcionalista, incapaz de articular en ese momento una teoría global y unificadora acerca del campo de las comunicaciones de masas. Para los intelectuales críticos, el funcionalismo sociológico norteamericano era incapaz de “integrar y vehiculizar los fenómenos y exigencias del cambio social”, en tanto omitía o suprimía aspectos esenciales para la cabal comprensión de los fenómenos y desarrollos que se verifican en el seno de las sociedades, como el desenvolvimiento histórico, las fluctuaciones y determinaciones del poder o los conflictos de clases.

Finalmente, un parecido intento de totalización se expresa en la búsqueda que llevaba adelante Oscar Masotta y sobre la que volveremos en esta investigación, de ciertas “grandes correlaciones históricas” del siglo XX, entre el arte de élites o los movimientos de vanguardia (dadaísmo, surrealismo, pop), los productos y las técnicas de la comunicación masiva (televisión, historietas, cine) y algunos paradigmas o lenguajes teóricos hegemónicos (psicoanálisis, estructuralismo, formalismo).

Estos debates ideológicos sobre la totalización se desplegaron en un campo intelectual fragmentado entre por un lado las opciones políticas de sus agentes y por otro las opciones teóricas-culturales. Terán destaca que en nuestro país la modernización se dio con la exclusión del peronismo en la esfera de la discusión política, y por lo tanto

esto había limitado sus efectos.

La misma tensión atravesó el proyecto experimentalista e innovador del Instituto Di Tella en el campo de las artes. Fue criticado por los intelectuales de izquierda como frívolo, apolítico y carente de compromiso, pero también rechazado por la cultura tradicionalista de los sectores de derecha; con lo que el Di Tella se fue cerrando sobre sí mismo (y sobre la pequeña comunidad cultural que había generado en torno a sus propuestas), hasta perder sustento social y verse obligado a interrumpir sus actividades definitivamente en 1971.

En lo que se refiere al campo intelectual nacional, cuyas coordenadas fundamentales habían nacido con la caída del régimen peronista y con la colocación central en la dirección de la universidad pública de reconocidos miembros de la élite reformista, Sigal afirma que “*los intelectuales que dirigieron la universidad reformista entre 1955 y 1962 lograron preservar la fusión inicial de su proyecto al precio de una diferenciación en el plano individual entre opciones políticas y opciones culturales*”⁶⁶.

Los debates ideológico-políticos que se produjeron en el seno de la universidad comprendieron duras críticas al modo de llevar a cabo la reforma universitaria. Durante los primeros años de la década se abrió una importante polémica en torno de la ayuda económica extranjera. Lo interesante es que en algunos casos, existen grupos que aceptan los subsidios extranjeros para la investigación aunque rechazan los contratos petroleros. Silvia Sigal observa, aquí, la disyunción entre cultura y política: “*la disyunción aquí instaurada permitía, sin paradoja, rechazar el capital extranjero y aceptar los subsidios, conservando las convicciones nacionalistas y antiimperialistas fuera del espacio de la cultura*”. Esta “*identidad bifronte*” fue, probablemente, “*una condición para conservar, durante una década, la autonomía universitaria, pero ahondando el foso que los iba separando de una capa creciente de intelectuales radicalizados*”⁶⁷.

66 SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, pág. 99

67 SIGAL, Silvia, Op. Cit, pág. 99

Esta disyuntiva entre cultura y política tuvo como resultado el predominio de un perfil de intelectual comprometido (denominación que en la acepción sartreana, en cambio, exigía, como se sabe, el compromiso de la obra), e insertado, simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos. Cobra importancia en ese contexto la figura del militante cultural, cuya actividad típica en esos años era la publicación de revistas. A su vez esta separación entre modernización cultural y compromiso político se hizo cada vez más patente en el discurso de las ciencias sociales. Es el ejemplo de los sociólogos modernizadores de la nueva carrera de la UBA, que en la dirección inaugurada por Gino Germani eran “*políticamente críticos y culturalmente modernos, doble identidad que planteaba no pocos problemas, dadas las conocidas y nada absurdas pretensiones del marxismo como teoría de conocimiento social*”⁶⁸.

El primer lustro posperonista fue, a la vez, apertura a la modernización y crisis de la unidad forjada en el antiperonismo. Es, entonces, necesario partir de esta doble vertiente de la modernización para enmarcar la recepción de las ideas extranjeras y para indagar cómo se entramaron las mismas en ese mapa “bifronte”.

En el ámbito académico hubo un pasaje entre la línea modernizadora funcionalista, estudios cuantitativos de las ciencias sociales importadas desde Norteamérica y la línea estructuralista desde Lévi- Strauss. Esta última línea fue difundida en la UBA por Eliseo Verón, al cual debemos situarlo en relación con Gino Germani quien inaugura un modelo de sociología científica surgido conjuntamente con la modernización académica.

A mediados de la década del cincuenta Germani era cuestionado por su posición científicista incapaz de dar cuenta de la realidad nacional de un “país dependiente”. Tras su pretendida “neutralidad valorativa”, el sociólogo italiano escondía una ideología que justificaba de alguna manera “la penetración cultural del imperialismo”.

Si el desarrollismo acompañó el ascenso de figuras como Germani en sociología, la caída de ese modelo propició el desplazamiento de la generación de Germani hacia la

68 Sigal, Op. Cit, pág. 199

“segunda generación”, por lo que hubo, en sociología, una tensión interna, entre Germani y algunos de sus discípulos, como es el caso de Eliseo Verón. Es en esa coyuntura de tensión que pueden apreciarse los usos dados a los textos estructuralistas. A mediados de la década del setenta, cuando Verón comienza a adquirir cierto prestigio en sociología, (debido a que se encuentra en posesión de un capital simbólico alcanzado en gran parte por su formación con Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes en París), los debates en torno del marco teórico que debe guiar la formación del sociólogo se acentúan. Impugnar a Germani es, de algún modo, promover un modelo de ciencia y de formación profesional alternativo, por oposición al existente. Y si había una teoría privilegiada para discutir con el funcionalismo (o el culturalismo) esa teoría era el estructuralismo.

La recepción del estructuralismo, como teoría privilegiada para discutir con el funcionalismo (o culturalismo) sirvió en los análisis de Verón sobre ideología en el ámbito de la comunicación social. A fines de los años sesenta el estructuralismo se extiende hacia el análisis de nuevos objetos como el arte pop, la historieta, los happening o la arquitectura, ya no sólo en la universidad si no también en diversos espacios del campo intelectual.

El desarrollo de estos apartados dio cuenta de un mundo intelectual politizado, cuyas polémicas se centraban en las tensiones de la lucha de clases y los combates antiimperialistas, por el interés de la cultura popular y la función social de las ideas y el arte. En conclusión, este capítulo, marca un punto central del nudo de nuestra tesis: el desarrollo del campo intelectual de nuestro país en la década de los ‘60 en tensión entre dos núcleos ideológicos, la modernización económica y cultural y la politización del campo intelectual. Es importante retener de esta lectura, la constitución de este campo, para entender los motivos y procesos por los cuales la historieta se construyó como objeto de estudio para las modernas ciencias sociales.

2.2 Condiciones de producción para una fundación discursiva sobre las historietas argentinas (1968-1972)

En este apartado trataremos de ilustrar la organización de la academia frente a la aparición de la moderna Industria cultural. En un primer momento entenderemos la recepción del estructuralismo como condición de producción de la fundación semiológica del discurso teórico crítico en los textos de Masotta: definición del rol del intelectual y grado de compromiso ideológico. En un segundo subapartado nos desplazaremos al campo más general de las ciencias sociales y veremos las nuevas relaciones que se generan entre las ciencias sociales y el arte con el surgimiento de los estudios sobre comunicación.

En este contexto se ubica un nuevo grupo de intelectuales relacionado con la vanguardia y las teorías *pop* que propone “el arte de los medios”. Un recorrido intelectual por las intervenciones de Oscar Masotta en el campo cultural, nos puede mostrar las condiciones de producción que se dan en el proceso de fundación del discurso crítico sobre las historietas argentinas como caso específico de los modernos estudios de comunicación de masas. En el primer subapartado podemos rastrear los encuentros entre arte de vanguardia y cultura de masas, las ideas que influenciaron a los intelectuales ubicados en el campo de la comunicación social y que marca la construcción de la historieta como objeto de estudios para las ciencias sociales.

2.2.1 El rol del intelectual y el grado de compromiso ideológico

Longoni y Mestman explican que en el ámbito académico, la nueva generación de intelectuales y artistas, que nace a mediados de los sesenta en Buenos Aires, va a acompañar una ola renovadora relacionada con el pop art. Esta nueva generación, propondrá “el arte de los medios de comunicación de masas” haciendo tanto, una lectura de los productos de la industria cultural, como planteando “elaborar estéticamente” la

“materialidad” de los medios de comunicación”⁶⁹. Siguiendo los pasos de esta generación Masotta buscaba estudiar los efectos ideológicos de los mensajes de masas desde un “estructuralismo ensanchado” que se abre al estudio de los problemas de la comunicación y las audiencias masivas.

Dentro de las vanguardias artísticas argentinas de la década de los sesenta, Oscar Masotta fue mucho más que un crítico: teórico, impulsor y realizador de las tendencias experimentales desde mediados de esta década. Oscar Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los '50 y los '70 ha sido nombrado por Silvia Sigal, un verdadero “héroe modernizador” y por Sarlo como “una sensibilidad prototípica de la década del sesenta”⁷⁰. Nació en Buenos Aires el 8 de enero de 1930, en una familia de clase media del barrio porteño de Floresta. En la década del '50 Masotta cursó irregularmente la carrera de Filosofía (que luego abandona) y es uno de los jóvenes escritores que animan la bohemia universitaria en el entorno de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trabaja un tiempo en la Institucional *Revista de la Facultad de Buenos Aires* (RUBA) y publica algunos artículos e incluso un cuento en *Centro*, que editaba el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.

Pero fue en la revista *Contorno* (1953-1959), en donde empezó a tomar cuerpo su proyecto intelectual. En sus páginas, atravesado por la impronta existencialista del intelectual comprometido, se asume una inusual autocrítica ante las posiciones casi unánimes del campo cultural ante el peronismo, y se inaugura un nuevo tipo de crítica (en la síntesis de estructuralismo y semiología), que subvierte y amplía el canon literario definido desde la hegemónica revista *Sur* de Victoria Ocampo. *Contorno* también toma distancia de otras posiciones vinculadas a la izquierda orgánica el Partido Comunista y sus intelectuales afines; los ensayistas que apoyaban “críticamente” al nacional-populismo desde la izquierda –como Jorge Abelardo Ramos- y en forma menos explícita, el peronismo en el poder y su política cultural. Dentro de la revista, el trío

69 LONGONI y MESTMAN, “Masotta, Jacovy, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas”, pp. 127-133

70 SARLO, Beatriz, “La batalla de las ideas”, pp. 94-95

formado por los más jóvenes (Masotta, Sebreli y Carlos Correas⁷¹) era influenciado por la obra sartreana de una manera más fuerte y directa, a la que se incorporaban sus primeras lecturas de Hegel y Marx, cruce que implicó también un corrimiento respecto del paradigma marxista ortodoxo.

Oscar Masotta pasó por distintas vías, partiendo de la literatura para pasar a la filosofía, el análisis del pop art, las hoy llamadas culturas mediáticas, la estética y finalmente el psicoanálisis. Según lo expresa Sarlo, seguir sus recorridos significa pasar revista de las ideas que fueron influyentes en los años sesenta. Podemos afirmar que la producción teórica de Masotta pasó por tres etapas, desde disciplinas diversas pero que confluyen en la preocupación del autor por comprender los signos de la comunicación. Sobre crítica literaria, escribió *Sexo y traición en Robert Arlt* (1965), donde el impacto en Masotta de la fenomenología existencialista (en especial de Sartre y Merleau- Ponty) se hace evidente.

En la década del '60, sus lecturas rumbean hacia el estructuralismo: la antropología de Levi-Strauss, los análisis del mito, la moda, la fotografía de Roland Barthes, la lingüística de Roman Jakobson. En su segundo periplo, y con mucha concentración entre 1965-1967, Masotta orienta su atención a las producciones artísticas experimentales (el arte pop, los happenings, los medios) y hacia los objetos de la cultura de masas, y en especial la historieta. Encontramos sus obras sobre las artes visuales *El pop-arte* (1969), *Técnica de la Historieta* (1966), *Happenings* (1967) y *La historieta en el mundo moderno* (1970). Por último, interesado en el psicoanálisis de Lacan, *Ensayos lacanianos* (1976), *Lecciones de introducción al psicoanálisis* (1977), entre otros.

Masotta fue el primer teórico del arte pop en clave estructural-semiológica, y

71 Cierta aproximación del trío al peronismo –más cercana al historicismo que a la afinidad ideológica– se traduce en gestos de provocación al antiperonismo dominante en el campo intelectual, y derivó en la fugaz colaboración de Sebreli y Masotta con el periódico *Clase Obrera*, su primera y única experiencia política orgánica. Se trataba del órgano de difusión del Movimiento Obrero Comunista (MOC) dirigido por Rodolfo Puiggrós, quien había roto con el Partido Comunista cuestionándole su adhesión a la coalición golpista de la Revolución Libertadora en su gesta de “batir al naziperonismo”. El MOC postulaba en cambio una articulación entre peronismo y marxismo, entre proletariado e intelectualidad; búsqueda que algunos años después signaría los postulados de la Nueva Izquierda.

también el primer comentarista de Lacan en Argentina. En la discusión filosófica que atraviesa la década del sesenta, cuyo título mayor fue *Conciencia y estructura*, León Rozitchner elige el primer término de la disyunción; Masotta y Verón eligen el segundo. El dilema -que intenta vanamente mantener en sus dos polos- se resuelve, en esos años, por el lado estructuralista. Al hacerlo por otra parte varían los objetos de análisis: Verón estudia la semantización de la violencia política en los medios y la narración de la fotonovela. Masotta la historieta.

En esta pregunta dilemática formulada en 1965, sobre ¿conciencia o estructura?, se encuentran las tensiones entre los paradigmas de pensamiento que atraviesan su propio itinerario y el de su generación (existencialismo/ estructuralismo) pero también los dos vectores –por momentos compatibles, en otros enfrentados – que signan la época: modernización y revolución. Cuando a fines de la década, titula su libro *Conciencia y Estructura* apuesta a una resolución (como mínimo provisoria quizás incluso forzada) de ese conflicto, una síntesis de la discusión filosófica que atraviesa la década, un último intento de conciliar dos paradigmas que aparecían como alternativos y excluyentes. Su apropiación heterodoxa del marxismo es anticipatoria de críticas que, como lo resume Sarlo en sus estudios preliminares, van a coincidir con las que realiza el marxismo estructuralista de Althusser que tiene innegables repercusiones en el debate ideológico de la izquierda revolucionaria.

En *Conciencia y Estructura*, Masotta declara que el “rol del intelectual en el proceso histórico” debe ser teórico. La acción del científico y la del artista deben fusionarse con la acción revolucionaria si quieren ser comprometidos, el arte y la ciencia deben asumir contenidos políticos. Objetos construidos por y para el análisis estructuralista son, al mismo tiempo objetos de la cultura de masa que comienza a ser considerada por la investigación académica y a ser tenidos en cuenta por el pensamiento político. El mismo Masotta, introduce sus “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta”, con la siguiente observación:

Es la teoría marxista la que provee tanto del cuerpo de hipótesis más generales

como de los criterios para medir el valor y el alcance de la investigación. En esta perspectiva el pesimismo o el optimismo frente a las cuestiones planteadas por la cultura de masas y el ensanchamiento de la comunicación masiva se revelan como lo que son: manifestaciones de ideología deficientes, para el mejor de los casos de un blando reformismo⁷².

La cuestión abierta es de la trascendencia social y por eso convoca a los marxistas a la reflexión sobre ella. Se trata de la escisión entre cultura de las elites y cultura de masas, de los efectos de los medios masivos –que no pueden ser medidos con las técnicas cuantitativas de la sociología americana- y de la necesidad teórica de considerar la producción estructural de sentido en esos mensajes que convocan a la unión de perspectivas metodológicas provenientes de la lingüística de Saussure y Jakobson, la semiología que sintetiza Umberto Eco, la antropología de Lévi Strauss, la crítica desmitificadora de Barthes. Se pensaba que el marxismo en lugar de condenar como desviaciones burguesas, podía sintetizar estas perspectivas dispares. Despreciada la síntesis filosófica del materialismo dialéctico, el marxismo estructuralista podía demostrar su capacidad de incorporar discursos que, hasta poco antes eran descartados. Nacía una nueva modalidad de la práctica teórica, perfectamente adaptadas a las condiciones de un campo intelectual moderno.

La capacidad de Masotta de recorrer y articular los autores más contemporáneos y ponerlos en juego para abordar el devenir del arte experimental instaura la posibilidad de que la vanguardia artística argentina de los sesenta pudiese pensarse así misma desde una lectura de avanzada, en la que se integraban el análisis semiótico del lenguaje, el repertorio estructuralista, las ideas más arriesgadas sobre el poder de los medios masivos. Podría decirse que Masotta encarna una ambigüedad en su concepción del “compromiso”, a pesar de que nunca dejó de definirse como marxista, su vínculo con la izquierda partidaria fue tenso en la medida en que su actividad intelectual no cuadraba del todo con los modelos de “intelectual comprometido” o “intelectual orgánico” que imperaban entonces. A contrapelo de la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante, reivindicó (para sí y

⁷² MASOTTA, Oscar, “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: ‘el esquematismo’”, en *Conciencia y estructura*, cit., pág. 245

para los intelectuales en general) un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico.

2.2.2 Nueva relación entre ciencias sociales y arte

Para seguir con las condiciones sociales de producción del discurso crítico acerca de la historieta, nos desplazamos hacia el ámbito de las ciencias sociales en general marcando el pasaje que se da en los nuevos temas sobre la cultura desde la semiología al marxismo.

Los estudios sobre comunicación de masas, dentro de las nuevas ciencias de la comunicación, se encontraban a mediados de la década de los sesenta con el trasfondo de una disyuntiva, una oposición entre dos matrices teóricas divergentes: el enfrentamiento entre una perspectiva semiológica (o comunicológica) frente a una perspectiva marxista (o sociológica).

Enseguida deberíamos realizar una o dos prevenciones acerca de las designaciones elegidas. En primer lugar, habría que decir que uno de los autores fundamentales que se inscribirán en la perspectiva semiológica, Eliseo Verón, es uno de los primeros egresados de la carrera de Sociología de la UBA y se definirá a sí mismo como un autor marxista, instalando su producción teórica en el proceso de ensanchamiento y reformulación de esa tradición intelectual. En segundo lugar, también haría falta decir que el paradigma que se impuso y se percibió luego como propio de los estudios comunicológicos o los estudios sobre comunicación de masas, fue un paradigma finalmente sociológico, que casi desconoce la reflexión específica sobre las propiedades estructurales de los mensajes (eje de la semiología) y establece en cambio una clara continuidad con respecto a la tradición norteamericana en investigación social (análisis cuantitativo de contenidos, medición de audiencias, análisis estadístico de pautas y conductas de consumo, etc.).

Pese a todo, resulta posible postular la existencia, hacia fines de la década del sesenta, de un *ethos* semiológico en los estudios sobre comunicación de masas, *ethos*

que marcó una serie de preguntas pertinentes y determinó todo un aparato categorial tendido hacia la definición y descripción de estructuras de significación (y es a este *ethos* que obedece el programa teórico-crítico masottiano); el cual es correlativo de un *ethos* sociológico (marxista), que reaccionó a él e instaló nuevamente, acerca de la comunicación de masas, las preguntas por el poder y por las posibilidades de la revolución en las modernas sociedades del capitalismo post-industrial.

Por un lado, la perspectiva “sociológica” o “marxista” sobre la comunicación de masas dispuso sus conceptos a una relativa distancia del discurso semiológico y colocó su énfasis en las preguntas por la relación entre los medios de comunicación y mecanismos del *control* social. Es decir, instaló la reflexión acerca de los medios en el contexto más amplio del debate sobre *las luchas sociales por el poder* político y económico⁷³.

La pregunta por la relación entre medios de comunicación y poder social rebasa rápidamente el nivel de las estructuras de significación y se tiende hacia las instancias de la emisión y la recepción de los mensajes mediáticos, para reencontrar en este movimiento la interrogación propiamente marxista por el sujeto humano y sus formas de organización social. Una perspectiva marxista sobre los medios buscará esclarecer principalmente cómo ciertos grupos y actores sociales, tramitan su dominio sobre los medios y cuáles son los efectos político-ideológicos que tales medios producen en recepción (cómo son consumidos los mensajes mediáticos por uno u otro grupo social).

Por el otro, desde la semiología, Eliseo Verón encuentra en su trabajo sobre la violencia política en los medios escritos (en la revista *Lenguajes*, 1971), que la lectura semiológica es la condición para el estudio de la ideología en las sociedades contemporáneas tal como ella es producida por los aparatos de difusión masiva. En el desenlace de este artículo se percibe la convicción de que el análisis semiológico es el

73 Desde este punto de vista, un buen texto de referencia lo constituye el trabajo de Heriberto Murano, “El poder de los medios de comunicación de masas”, que abre en 1971 la colección Transformaciones editada por el Centro Editor de América Latina (CEAL); resume y reúne las principales cuestiones debatidas en el seno de la perspectiva sociológica sobre los medios, y las principales respuestas ensayadas hasta ese momento.

paso previo para la restitución de los mensajes sociales a la estructura de clases: concluido el análisis semiológico se estaría en condiciones de desarrollar las hipótesis explicativas de una teoría de las ideologías que ocuparía el lugar abierto por la crítica marxista de la ideología tal como quedó escrita en *La ideología alemana*. Pocos años después el mismo Verón contempla con cierta consternación el modo en que el estructuralismo se había vuelto una ideología de moda en el campo intelectual (a la que sin duda había contribuido introduciendo la buena nueva⁷⁴), que podía mezclarse vía Althusser con el marxismo y vía Lacan con el psicoanálisis. En una crítica de la dependencia cultural Verón descubre que Claude Lévi-Strauss había sido importado desordenado y comenzaba a formar parte de un consumo intelectual “ostentoso”⁷⁵.

Esta breve genealogía establecida por Verón incluye todas las tendencias teóricas y metodológicas que desde mediados de los años sesenta, se convirtieron en patrimonio común de una zona moderna y radical de la izquierda. Por ejemplo, la revista cultural *Los Libros*, fundada por Héctor Shmucler en 1969, tuvo a la lingüística, al psicoanálisis y al marxismo, como las tres fuentes del saber sobre la sociedad y la política. Althusser proporcionaba una matriz para esta fusión.

2.2.3 El cierre de un ciclo

El problema de la lucha de clase en el análisis de la cultura y la literatura abre la brecha entre reformistas y revolucionarios. Hacia fines de la década del sesenta y

74 Según Beatriz Sarlo, Oscar Masotta y Eliseo Verón tienen en común haber transitado el pasaje hacia el estructuralismo y haber sido en esto una avanzada teórica. Verón tradujo en 1961 *La antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss para la edición de EUDEBA y en 1962 publicó el primer reportaje argentino a Lévi Strauss en cuya introducción subrayaba la importancia de la noción de estructura en ciencias sociales y presentaba al antropólogo francés como el maestro que había logrado una “teoría y una metodología estructurales” aplicable a las ciencias humanas, para convertirse en instrumento de análisis de las ciencias sociales contemporáneas.

75 “Además del desfase temporal (que afecta la llegada de teorías nuevas que deben recorrer el espacio entre intelectuales y gran público) tenemos que tomar en cuenta otro, por decirlo así, ‘espacial’, en la medida en que nos interesa examinar la situación de un país económica y culturalmente dependiente donde, los discursos intelectuales suelen ser ‘importados a un medio en que la práctica autónoma de las ciencias sociales existe en un grado mínimo’” (Eliseo Verón, “Actualidad de un clásico; La moda del estructuralismo”, *Los Libros*, Nº 9, Julio de 1970, p.16. Cit. en Sarlo, Beatriz «La batalla de las ideas...», pág. 280).

durante la primera parte del setenta, la izquierda ya casi no se plantea la “cuestión intelectual” como cuestión específica: se ha resuelto -disuelto- en la política. Por lo demás entre los peronistas, neoperonistas radicalizados y nacionalistas revolucionarios se trató siempre de un tema subordinado, en la medida en que sus teóricos (de Jauretche a Jorge Abelardo Ramos) habían decidido que los intelectuales de izquierda siempre sostuvieron posiciones antipopulares caracterizadas por una baja comprensión de las cuestiones nacionales y una alta enajenación teórica, ideológica y cultural.

Los nuevos objetos de análisis que se encuentran en las llamadas culturas de masas de fines de los sesenta y principios de los setenta, definen un campo cultural en el que han quebrado todas las distinciones tradicionales de la crítica y la estética. Cuando en 1970 la revista *Los Libros* inicia una etapa que llama de latinoamericanización, ya estaba claramente en el aire de los tiempos la ruptura vanguardista con una definición ‘literaria’ de escritura: de ahora en más, escritura era un volante de fábrica o una crónica periodística o un poema.

No es para nada sorprendente que durante los años de Onganía, la revista de la CGT de los Argentinos, dirigida por Roberto Walsh, publicara una historieta, con temas de política argentina, en la cual el ministro Adalberto Krieger Vasena representaba el personaje estelar del malvado con el disfraz de un superman que había comenzado a ser leído en la clave simbólica de la dominación que Estados Unidos ejercía sobre América Latina con sus productos de masas. Esa misma revista publicó *Quien mató a Rosendo*. La figura de Walsh sintetiza un modo de intervención política para la que la cultura de masas, comenzando por el periodismo pero incluyendo a los géneros menores como el policial, es un instrumento y un campo de acción ideológico-discursivo.

Esta descripción nos permite comprender cómo se funda el estado de la relación entre el campo artístico y la vanguardia así como las tensiones entre arte y mercado, y por esta vía entre vanguardia y masas, entre mercado y política. A fines de los sesenta tanto Walsh como Germán Oesterheld (*El Eternauta* publicado en la revista *Gente* es un

ejemplo⁷⁶) piensan como Masotta que “se puede comprometer el arte con la política”, los setentas dan cuenta de esta teoría, la cultura popular masiva, con fuerte carga política encarna ideología. Las tensiones entre mercado y vanguardia se ponen en escena en la propia obra de los autores. Tanto Walsh como Oesterheld⁷⁷ encuentran su proyecto literario a partir de su militancia política, se insertan con éxito en el mercado de masas pero con fines políticos. Recrean estéticamente la actividad artística constituyendo un nuevo género literario: el testimonial, a partir del cual, politización mediante, hay toda una crítica a la concepción burguesa de arte y la literatura en especial (el arte). Las experiencias de ambos autores se asemejan en el punto en que los medios ya no son enemigos, si no vehículos de la política y la ideología.

En 1969 Aníbal Ford, que produce el primer texto comprensivo sobre Walsh, ya forma parte de un contingente de intelectuales ‘populistas’ que analiza la cultura popular y la industria cultural desde perspectivas no semiológicas; las presenta en su emergencia histórica, y la teoriza como portadora de una cultura popular-nacional que las elites tanto como la izquierda habían pasado por alto. Aníbal Ford (1971), Jorge Rivera (1967, 1968) y Eduardo Romano (1973-1975), se ocupan del Folletín y la gauchesca, del periodismo, las letras de tango, el cine nacional, el melodrama, la radio y la televisión, de los saberes populares y sus intérpretes como Homero Manzi o Arturo Jauretche. Reivindican objetos que parecían monopolizados por el análisis semiológico o la estética pop, para descubrir en ellos prácticas que, incluso cuando simulan responder a las leyes de la industria cultural, hablarían en verdad del pueblo; y ese

76 *El Eternauta* no deja de ser una obra artística porque se publique en Gente. Desde la muerte del «Che» 1968, a la primavera camporista (tercer gobierno de Perón 1974) las excepciones vanguardistas de carga política, como las historietas de Oesterheld renuevan con: *El Eternauta* (segunda edición), con su mensaje a tomar las armas por los rebeldes contra un enemigo interno y antes de formar Montoneros, Oesterheld piensa en la construcción épica del héroe nacional en sus historietas: *El Che*, *Vida y obra de Eva Perón* y *Los desacamisados*. Obras atípicas donde se muestra la relación entre modernización, vanguardia, reflexión, politización e internacionalismo. Lo que pasa afuera pasa en el campo de la historieta, *El Che* por ejemplo es atípico en la historieta, pero típico en la cultura de masas y la producción de la época, lo que en la historieta es excepción, fuera de ella es regla.

77 Para posicionar su editorial, Germán Oesterheld busca un sistema comunitario. Frontera es una cooperativa y edita cuatro revistas de las que Oesterheld es el guionista, entre las décadas del '50 y '60. La editorial Frontera de Oesterheld sufre el fenómeno de cierre de editoriales entre los años '60 y '63. Oesterheld continúa guionando historietas en los 70 hasta su desaparición en manos de la última dictadura militar.

pueblo a la vez hablaría –para el que sepa escucharlo- de la nación, de las relaciones entre sectores populares y elites, en fin: del peronismo. La cultura popular, recibe así una lectura peronista –en ocasiones una adaptación populista de Gramsci- que la libera políticamente de una lectura pop y semiológica⁷⁸.

Ya a fines de la década de los sesenta Rodolfo Walsh había puesto sus escritos al servicio de la lucha revolucionaria. Su última carta en 1976 a la junta militar marca el cierre de un ciclo histórico. También es un cierre del ciclo de las vanguardias, el camino seguido por muchos artistas: la unión de práctica estética y práctica política no sólo politizó todos los recursos del pop, el conceptualismo, los happenings, las instalaciones, sino que también llevó lejos de la pintura a quienes protagonizaron las jornadas más resonantes de la vanguardia setentista puesta al servicio de la revolución. *Tucumán Arde* la instalación montada, en 1968 en la CGT de Rosario y en la CGT de los Argentinos en Buenos Aires, donde el discurso político y social fue trabajado como la materia visual misma de la instalación, provocó una serie de manifiestos e intervenciones donde el arte, la institución estética, el mercado y el público quedaban tan impugnados como los artistas que se resistieran a aceptar lo político como polo de organización total de su práctica.

Marxismo, vanguardia estética americana, herencia de las vanguardias revolucionarias de este siglo y teoría francesa confluían en distintas vertientes de estos experimentos. El cierre de la ‘cuestión intelectual’ fue acompañado por conmociones incluso en aquellas zonas del campo intelectual que habían quedado relativamente menos abierta a los vientos –y las servidumbres- de la política.

De esta forma se fueron estableciendo las condiciones de producción para una serie novedosa, la del discurso teórico-crítico acerca de la historieta, fundada en los textos de Oscar Masotta. Y lo hicimos moviéndonos a través de algunas claves, puntos de ruptura y de difracción de los discursos: desde la matriz ideológica del “compromiso revolucionario” del intelectual hasta el pensamiento de su especificidad y su relación

⁷⁸ Lecturas que a su vez serán recuperadas en el campo de la historieta argentina después de la dictadura militar y con la transición a la democracia a partir de 1983.

con la acción y las organizaciones sociales, entre una mirada marxista de los actores y mecanismos de la comunicación mediática y una mirada semiológica vuelta sobre las estructuras de sus lenguajes.

Resumiendo, hemos estudiado en este capítulo el campo intelectual argentino de la década de los sesenta y con él los principales núcleos ideológicos en los cuales las ciencias humanas y sociales enmarcaron sus objetos. En el próximo capítulo nos ocuparemos de los temas y problemas de cada corriente teórica y crítica que toma a la historieta como objeto de su discurso ancladas en procesos histórico-culturales, y determinados por las condiciones de producción que hemos marcado en los últimos apartados. Nos espera el análisis de los discursos de los críticos que fundaron el discurso sobre las historietas, el proceso de producción de su propio campo de estudio, los temas y problemas que legitiman su práctica teórica, es decir el análisis del funcionamiento de la crítica y nuestra crítica ideológica desde la teoría de Slavoj Žižek.

Capítulo III. La historieta como objeto del discurso teórico-crítico

3. Corrientes que fundan la historieta como objeto de estudio (1968-1980)

Entre las décadas del cincuenta y sesenta, las ciencias sociales y humanas en occidente, tomaron por objeto de estudio teórico la comunicación en la cultura de masas. Entonces el estudio de los nuevos géneros, lenguajes y mensajes mediáticos, como la televisión, el rock, la fotografía, el cine, la historieta, la telenovela y la publicidad, darán la clave para el surgimiento de incipientes discursos críticos. Dentro de este conjunto de muy diversos medios, encontramos a la historieta como expresión particular de la cultura de masas, y el desarrollo de las críticas que se generaron alrededor de la misma una vez constituida como objeto de estudio para las ciencias sociales. Un nuevo campo en el que confluían varias disciplinas como la semiología, la crítica literaria y la sociología.

Pretendemos reconstruir los distintos periodos por los que atraviesa la crítica de historietas argentinas a partir de su fundación como objeto de estudios, y analizar los grandes horizontes políticos en los que se posicionaron estos discursos, y con los que se identificaron los sujetos discursivos (intelectuales, críticos y estudiosos) en el campo de la historieta. En tal sentido, hemos decidido determinar las condiciones de producción del discurso que nos dio la clave para indagar en los distintos “significantes amos” que configuran esos discursos constituyéndose en sus puntos nodales. Todo esto nos llevará a reconstruir el terreno ideológico en el que se insertan los críticos de la historieta argentina, los efectos de la ideología en sus horizontes políticos, la forma en que los sujetos viven la ideología al conformar su propio campo de estudios. En la perspectiva

de Žižek, el análisis que haremos refiere a “interpretar el síntoma y atravesar el fantasma”.

3.1 La fundación semiológica

Si reconstruimos el discurso sobre la historieta argentina a partir de la década de 1960, tal como lo plantea Lucas Berone⁷⁹, encontramos tres momentos que marcan el inicio de los estudios y críticas sobre el medio. El primero refiere a la *fundación de la historieta como objeto de discurso teórico* desde una línea semiológica, los cuales se pueden rastrear en los textos de Oscar Masotta y Oscar Steimberg hacia 1968. Un momento (más bien correlativo antes que simultáneo en el tiempo) marcado por el acaparamiento del “nuevo objeto” por distintas corrientes críticas (como los análisis de la línea chilena), y por último en un tercer momento, a fines de los setenta cuando estas corrientes pierden puntos de contacto, desaparecen las tensiones entre ellas y cada una se repliega hacia su propia disciplina.

3.1.1 Masotta: estudios sobre las vanguardias artísticas de los '60

El género historietístico es difundido por Masotta a través de sus libros, la organización en 1968 de la I Bienal Mundial de Historieta en el Instituto Di Tella, y los tres números de la revista *LD* (Literatura Dibujada), junto a Oscar Steimberg. Masotta colocará a la historieta como objeto de estudio privilegiado de una teoría crítica de inspiración estructuralista y semiológica. Su interés por la historieta es innovador al colocar un producto de la cultura de masas, de la cultura “baja”, como objeto privilegiado de análisis e interpretación desde estos nuevos paradigmas, además de subrayar su condición estética al exponer producciones locales y extranjeras en la

79 Si bien el trabajo de Lucas Berone: “La construcción de un objeto de estudio. El discurso teórico – crítico acerca de la historieta (Argentina, 1968-1983)”, expone de forma impecable las estrategias y las operaciones por las cuales la historieta se construyó como objeto de estudios para ciertos discursos teórico y críticos, no podríamos entender el estado actual de la crítica sin retomar las distintas corrientes teóricas que dejaron sus huellas en el campo de la historieta. Por lo tanto este trabajo es retomado a fin de analizar el espacio ideológico en el que la crítica se inserta.

institución que mayor visibilidad y prestigio otorgaba a la vanguardia⁸⁰.

El crítico expone en la revista *LD* que la historieta es un medio sometido a apreciaciones contradictorias:

La historieta ha sufrido el embate de múltiples detractores. ¿No ha sido Victoria Ocampo quien ha escrito, entre nosotros, en contra de la historieta? (...) Finalmente, son los ideólogos de la “comunicación de masas” los que se abalanzan sobre ella. ¿No es el propio MacLuhan quien reivindica a la historieta en uno de sus libros? Se trate de fusilarlo, o de decretarlo fascinante nosotros pensamos que tal vez es necesario mirar al reo de cerca⁸¹.

Mirar al reo de cerca, significa tomar a la historieta como objeto en el todavía incipiente campo de la comunicación. Masotta llega a la historieta, después de haber reflexionado largamente sobre dos prácticas de vanguardia en las artes visuales contemporáneas: el arte *pop* y los *happenings*. De esta forma las historietas serán el centro de sus preocupaciones, recorta el interés por su objeto y lo inscribe sobre el complejo territorio de las *artes visuales*.

Masotta parece considerar inicialmente a la historieta como un arte de la imagen, y esta percepción se ve confirmada por el modo de exhibición elegido para la Bienal de 1968: se trataba de viñetas-cuadros, que ocluían o recortaban la dimensión narrativa de la historieta, es decir, su dimensión “literaria”.

Ahora bien, la historieta resulta ser un objeto problemático dentro del campo de las artes visuales, dado que se instala en sus límites (en tanto “arte popular” o “de masas”) y no olvida en ningún momento su relación con la palabra, esto es, con el vasto conjunto de las artes verbales. Cuando Masotta toma a la historieta como objeto de su discurso, ya en el primer número de *LD*, trata de descifrar sus lindes como arte visual, entre la literatura y la pintura. Así es como lo definía en la primera edición de la revista *LD*: “*Aparentemente cercana a la pintura, entonces es su parienta lejana;*

80 En cuanto al Masotta de los textos sobre arte y las intervenciones dentro de la vanguardia artística, fue reconocido gracias a los trabajos fundamentales de Ana Longoni y Mariano Mestman en *Del Di Tella al “Tucumán arde”* (Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000), Longoni y Mestman hacen referencia a Masotta en varias ocasiones.

81 MASOTTA, Op. Cit. Pág. 4

*verdaderamente cercana 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)*⁸².

Es en torno a su pregunta por la definición de los lindes precisos entre literatura y pintura, entre artes verbales y artes visuales, que la historieta llega a ser un objeto interesante en el discurso de Masotta; es decir, que se recorta como un objeto teórico posible para la semiología. La historieta señala, enseña y muestra en los textos de Masotta un nudo cierto de problemas que afectan a la semiología como formación discursiva: los problemas relativos a la constitución de los lenguajes mixtos o híbridos. De esta forma la historieta constituye un objeto teórico en tanto abre la posibilidad de un conocimiento.

De esta forma Masotta inaugura el espacio de los debates teóricos e ideológicos sobre la historieta. Sin embargo, para entender claramente este lugar masottiano donde se aloja la historieta, será necesario que retrocedamos un poco hacia sus estudios sobre el arte pop.

3.1.2 Masotta: el primer teórico del arte pop

Según Masotta, el significado histórico del movimiento pop, el hecho que hizo del pop una revolución estética y el índice de un cambio ideológico profundo, es que sus realizaciones muestran hasta qué punto las artes plásticas (y el arte, en general) reproducen símbolos y no cosas, y hasta qué punto el realismo constituye una posición estética débil o ingenua. Es decir, que el arte, en la relación con su objeto, no representa o no imita una cierta “naturaleza”, sino que reproduce un sistema simbólico característico de la época y de la sociedad en la que ese arte se inscribe.

En 1967 Masotta publica *El pop art*, y no se limita a presentar el pop americano, también traza las líneas de una estética; advierte que el pop no sólo es después del surrealismo, el segundo gran movimiento estético del siglo, si no que ha puesto el

82 MASOTTA, Oscar, Revista *LD*, pág. 4

acento en la *subjetividad descentrada*, y se podría hacer aquí una correlación entre movimientos estéticos y áreas del Saber, puesto que así como el surrealismo se asociaba al psicoanálisis, el arte pop junto a los modernos estudios de los lenguajes, dibujaría así un movimiento de convergencia entre el arte pop (vuelto hacia los contenidos sociales sólo a condición de dejar a la vista las características de la transmisión de esos contenidos) y el desarrollo de hecho del pensamiento contemporáneo. Masotta señala que esta preocupación logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes⁸³.

Lo que fascina a Masotta es que el pop pareció querer borrar esa separación, entre alta cultura y cultura de masas, reproduciendo en sus obras las imágenes producidas por los *mass-media*. De esta forma es justamente el *esquematismo* - la clave para entender la historieta en la cultura contemporánea- el que señala el pasaje o “la correlación histórica” entre el surrealismo y el pop. Para Masotta, en su dimensión literaria el *esquematismo* radica en reproducir modelos estereotipados de la literatura popular o de masas: “*las historias típicas del Lejano Oeste norteamericano, anécdotas bélicas de la Segunda Guerra, relatos sentimentales, familiares, policiales. Estos estereotipos narrativos se asentarían además sobre un esquema moral férreo: el del inevitable triunfo del Bien sobre el Mal*”⁸⁴. Pero como la historieta no es sólo palabra, narración verbal, si no también imagen, dibujo (lo que constituye su materialidad), entonces es en la historieta como arte visual, que el esquematismo se halla revelado y puesto de manifiesto en la superficie significante de sus mensajes, en el canal de comunicación.

Masotta demuestra cómo la historieta influye e inspira a otros medios como el cine (Resnais y Goddard), el arte pop (Lichtenstein) y el desarrollo tipográfico. Según el

83 Esta idea de que hay una *correlación* entre el arte (en tanto objeto nuevo) y la teoría que se puede hacer de eso, supone un *decalage*, o sea una distancia entre la producción artística y la historia del concepto, la teoría que se construye a destiempo. Esta diferencia temporal, introduce la cuestión de lo político como estrategia de un saber sobre ese “espacio vacío” estructural que demuestra que la historia del arte se construye en demora. La revolución en el arte es entonces una condición de la vanguardia, que no es sólo un sentido histórico-social.

84 BERONE, Lucas, “La construcción de un objeto de estudio. El discurso teórico –crítico acerca de la historieta (Argentina, 1968-1983)”. Tesis de Maestría en Sociosemiótica.

crítico, la habilidad de los artistas pop reside en su capacidad de rebajar la estructura de la imagen al status de signo semiológico, con el fin de hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere: “*Las imágenes de imágenes de Lichtenstein incluyen el fantasma (los sentimientos estereotipados de los personajes de las historietas, por ejemplo) y la convención establecida para suscitarlo*”⁸⁵. La forma de promover el fantasma, de representarlo, muestra el modo en que la realidad fue simbolizada. El problema fundamental del arte sigue siendo la relación del hombre con el mundo y con la sociedad, pero esta relación sólo podrá establecerse ahora a través de la relación del hombre con los lenguajes. El pop revela una determinación (una dominación, si se quiere) y en esto radica su potencia *desalienante* y su importancia estética y ética.

Masotta ensaya brevemente una defensa ética, ideológica y política del pop. Frente a la acusación de elitismo, sostendrá que el pop debe ser considerado un “arte popular”, en tanto se trata de un arte vuelto hacia los productos y hacia los productores de la cultura de masas, y en tanto encarna los modos de representación propios de las comunicaciones de masas. El arte pop muestra la experiencia de la realidad norteamericana como mediatizada por el lenguaje de un arte popular. Es así que Masotta define el sentido político, del pop como estética desalienante, como una crítica radical a toda comunicación de masas. El pop, entonces, “*se inscribe en el desarrollo histórico (...) del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de desalienación*”⁸⁶.

Poco después, algunas de las reflexiones e investigaciones masottianas sobre los happenings seguirán apuntando en la misma dirección. El happening, a semejanza de lo que ocurre con el pop, estaría señalando en ese momento la importancia de los códigos que median en la relación entre el hombre y los objetos del mundo. Masotta enfatiza la importancia de estudiar en el campo del arte: el pop, la historieta y los happenings, para entender la cultura de masa (y paso seguido, como lo explicaba Sarlo, proceder a

85 MASOTTA, Oscar, *El arte pop*, pág. 79

86 MASOTTA, op. cit., pág. 69

una crítica de la ideología en el sentido marxista del término). Según su visión, esto revelaría un cambio ideológico propio de un nuevo momento histórico que está viviendo todo el Occidente.

3.1.3 La historieta como lenguaje

La reflexión masottiana abre un espacio para la historieta en su intento por trazar, desplegar y recorrer las “grandes correlaciones” culturales que se ven como al trasluz en la historia del siglo XX; y no hay que olvidar, en este punto, esa exigencia de totalización que se ha señalado acerca de las principales tendencias del campo intelectual argentino durante la década del sesenta (Ver cap. II, apart. 2.I.3).

De este modo, si el arte pop transforma la imagen en signo, para mostrar que ningún sentido está dado y que toda realidad-objeto está mediada por el juego de sus lenguajes; la historieta sería el lugar donde la retórica visual pop encuentra su correlato histórico (acaso, su origen histórico) y donde esa retórica visual entra en contacto con la letra escrita, con la literatura, para discutirla, asediarla, negarla. Adicionalmente la historieta revela la materialidad de la palabra escrita y la enfrenta a su imagen, de esta forma: “*se puede llegar a ver que a las letras se las puede romper de un puñetazo*”⁸⁷.

Desde esta perspectiva:

Si los artistas Pop han podido tomar a la historieta como tema, es que había en la historieta algo más que el hecho de ser un producto de la sociedad industrial. Ese algo más hay que buscarlo, seguramente, al nivel de los aportes estéticos que existen en esa nueva realidad visual que es la historieta⁸⁸.

De esta forma, la historieta merece una atención específica de sus mecanismos elementales; y no es sólo porque se trata de un medio de comunicación de masas, convertido en instrumento de una “moderna universalización de la cultura”⁸⁹, ni porque su naturaleza de vehículo de “mitos sociales, de normas institucionalizadas, de contenidos políticos e ideológicos” la convierta en un índice de hechos pertenecientes a

87 MASOTTA, Op. Cit. Pág 4

88 MASOTTA, Oscar, *Conciencia y estructura*, Pág. 211

89 MASOTTA, *Conciencia y estructura*, pág. 2010

otras series de la vida social⁹⁰; sino también, y fundamentalmente, porque la historieta se hallaría en el centro mismo de la vida moderna y serviría para definir sus principales características.

Masotta encuentra en la historieta un lenguaje que, por su propia condición “esquemática” y por el modo en que muestra su canal de comunicación, constituye una muestra radical de la distancia que hay entre los signos y las cosas: distancia que ocultan la seriedad de la literatura y la propiedad naturalizante del cine y la fotografía.

Siguiendo a Umberto Eco, Masotta pretendía encontrar en historietas experimentales la función crítica que no se encontraría en las historietas más reconocidas de la superficie hegemónica⁹¹. Sin embargo Masotta se desprende de los postulados de la teoría europea. “Desde su mirada, los medios y el arte reciben condicionamientos externos, pero también actúan sobre ellos, realizan las relaciones de producción, antes que simplemente representarlas”⁹². Frente a la denuncia ideológica del crítico italiano, Masotta contrapone un “discurso más bien desalienante” en el cual la tira no es nociva en sí misma. Lo que las fantasías ponen en escena, son las condiciones de producción del discurso, la sociedad en que esa producción ha sido concebida.

El discurso de Masotta y el de la semiología en general se ocuparon de los problemas lingüísticos (tal y como ya lo había hecho Saussure), la distancia entre la imagen (o el dibujo) y los signos (la palabra) en los procesos de comunicación, dado que la historieta constituye lo que se da en llamar *estructuras híbridas de significación*, es decir que combina imagen y palabra. En este contexto se inscribe la preocupación de Masotta por las relaciones entre el sujeto y los signos y la preocupación de la

90 MASOTTA Op. Cit., pág. 215

91 “Desde que el mundo es mundo, artes mayores y artes menores han podido prosperar casi siempre únicamente en el ámbito de un sistema dado que permitía cierto margen de autonomía a cambio de cierta sumisión a los valores establecidos: y que, con todo, en el interior de estos varios circuitos de producción y de consumo se ha visto surgir artistas que, valiéndose de ocasiones concedidas a todos los demás, lograron transformar profundamente el modo de sentir de sus consumidores desarrollando en el interior del sistema, una función crítica y liberadora” (Eco, Umberto, 1999: 258-259 Cit. En Vazquez, *El oficio de las viñetas...* pág. 97)

92 MASOTTA, Oscar, Conciencia y estructura, Cit. En Vazquez, “El oficio de las viñetas...”, pág. 98

semiología en general por el lenguaje y los códigos sociales.

La producción crítica de Masotta esbozada en los tres números de *Literatura Dibujada* (publicadas entre 1968 y 1969) y en su obra *La historieta en el mundo moderno*, no sólo revela a la historieta como objeto de conocimiento, sino también como objeto portador de valor: “*Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje*”⁹³.

Por un lado Masotta señala el carácter “desalienante” de la historieta, por otro señala que la historieta produce un mensaje moralizante para la sociedad que las produce. Por ejemplo, en el prólogo de la historieta en el mundo moderno afirma:

Siempre nos resultará espinoso, para quienes pretendemos 'comprometer' al arte y probar que el arte tiene que ver con la política, demostrar que se puede comprometer a la pintura. Sartre siempre tendrá razón: El pintor es mudo. Presenta un tugurio y todos podremos ver en él lo que queramos. Esta buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuese signo, cuando no es más que cosa. El mal pintor busca el tipo y pinta al Árabe, al Niño, a la Mujer; el bueno sabe que ni el Árabe ni el Proletariado existen ni en la tela ni en la realidad: propone un obrero, un cierto obrero. Y ¿qué se piensa de un obrero? Una infinidad de cosas contradictorias⁹⁴.

Según Masotta, en la historieta *todo significa o bien todo es moral*, es decir que hay una crítica estética y una crítica ideológica que son correlativas en el análisis de la historieta. El lenguaje desde la semiótica y la producción de la historieta dentro de un modo de producción capitalista, estudiado más bien desde presupuestos sociológicos, quiere decir, que la historieta hace referencia a la estructura de la sociedad que lo ha producido: “*La publicación de historietas en nuestro país, su traducción en los medios masivos, ha ocultado (...) el hecho de que muchos de los personajes de papel habían sido forjados en el interior de culturas distintas de las nuestras, respondiendo a pautas y exigencias que podrían en algunos casos parecerse a las nuestras, pero que no eran*

93 MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, pág. 158

94 MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, pág. 9

las nuestras”⁹⁵.

En *La historieta en el mundo moderno* Masotta alegaba que las historietas *underground* son las que dan el sentido antes oculto a la historia norteamericana, su crítica semiológica desde una marcada posición marxista buscaba develar el sentido oculto o simplemente el “revés de sentido” de los mensajes hegemónicos:

Ni la historieta, ni su posición en el mercado de consumo, podrían permanecer ajenas a ciertos cambios históricos del gusto, y a las contradicciones de la estructura social y económica –de los que aquellos cambios no son sino una consecuencia– (...) En el comienzo de los años cincuenta el desarrollo de una sociedad que entra en su etapa postindustrial, la necesidad de creación de productos de consumo indiferenciado y masivo, y las exigencias de una cultura basada todavía en una ética individualista, son las líneas maestras, fuerte y duramente percibidas ahora, que constituyen seguramente una situación nueva. Despersonalizados, y simultáneamente, individuos neuróticos –a la dostoiewskiana, como se ha dicho– los superhéroes de Marvel, indican todavía hoy, y con bastante precisión, estos mismos vectores⁹⁶.

La historieta no puede comunicar sentidos de modo transparente, en palabras de Oscar Masotta: “la historieta es un medio ‘inteligente’ y estético al nivel mismo del contacto; hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato”⁹⁷. Por lo tanto para Masotta la historieta es un mensaje social a ser descifrado. La importancia de estudiar la historieta como mercancía industrial es esbozada por el autor de la siguiente manera: “*La historieta no es sólo “narración figurativa”, es un tipo de mensaje característico de las sociedades de consumo y dirigido hacia audiencias de masas. Estas últimas son algo más que un mero factor que definiría a la historieta por afuera; constituyen su corazón mismo, su propiedad más peculiar*”⁹⁸

Su análisis de la historieta culmina en una elucidación de la sociedad de masas y en una interlocución con algunos de sus teóricos destacados como Umberto Eco y Eliseo Verón. En los textos de Masotta hay un análisis estructuralista que finalmente se adecua a una teoría estética de significación social, es decir una teoría del valor, por eso traza la lógica del pasaje entre un arte elitista a otro masivo. Es una cuestión cara a la

95 MASOTTA, Oscar, *La historieta...* Op. Cit. Pág 19

96 MASOTTA, Oscar, op.cit.: 95

97 MASOTTA, Oscar, “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en *Conciencia y estructura*, pág. 264

98 MASOTTA, *La historieta en el mundo moderno*, pág 120

época donde el horizonte de cambios implicaba transformar los modos de producción facilitando una “subjetividad masiva”, lo que más tarde sería “instalar el arte en las calles”.

El trabajo de Masotta fue llevar la cultura de masa hacia el arte, es decir, llevar los márgenes hacia el centro. Masotta estaba efectivamente motivado por un interés político. De esta forma la pregunta que da sentido a esta primera línea que toma a la historieta como objeto de estudio se refiere a la politización del campo cultural propio de la década de los sesenta: ¿se puede comprometer al arte con la política? Este momento de la crítica de historietas, el momento inicial, está atravesado por el debate entre existencialismo y estructuralismo donde gana la figura del intelectual comprometido.

3.1.4 La legitimación de la historieta en el campo del arte

De los apartados anteriormente desarrollados deducimos que Masotta es el fundador de los estudios “académicos” sobre la historieta argentina, y vía sus intervenciones en el Instituto Di Tella, es el primero en proponer una mirada pop sobre el género. La revolución en el arte que proponía Masotta trataba justamente de salvar la distancia entre cultura de elites y cultura de masas (tensiones que continúan hasta la actualidad y sobre las que volveremos en el desarrollo de esta tesis). Masotta tiene un interés político por la historieta, en palabras de Lucas Berone: “*la fundación semiológica de los estudios sobre la historieta adoptó las formas o el protocolo del escándalo, dentro del campo intelectual de Argentina durante la década del sesenta*”⁹⁹. Leer historietas era discutir los presupuestos del campo intelectual y la idea misma de la institución arte. Hacer vanguardia.

Ahora bien, a mediados de los años sesenta, el mercado de historietas pasaba por su primera crisis y, al mismo tiempo, la historieta pasaba por su primer intento de legitimación. Ya desde los años '40 la historieta contó con su propia academia: La

⁹⁹ BERONE, Lucas, “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)” en *Diálogos de la Comunicación*.

Escuela Panamericana de Arte (antes Escuela norteamericana de arte), un instituto que daba la posibilidad de estudiar dibujo con “los 12 famosos artistas”, los maestros ya consagrados, entre ellos Hugo Pratt y Alberto Breccia. Desde dicha institución se establecerían los nexos con una importante institución del campo del arte –el Instituto Di Tella- para organizar la Bienal internacional de la historieta de 1968, co- dirigida por David Lipzic, por la Escuela y Oscar Masotta por el Instituto Di Tella. El intento de consagración de la historieta en el campo del arte lo entendemos como consecuencia inadvertida de la ideología, ya que a través de la tensión que se da entre cultura popular y alta cultura o bien entre arte y medio masivo, se nos da la clave para encontrar la lógica de funcionamiento de la crítica de historietas en general para la conformación de campos académicos de estudios en particular.

Como hemos dicho, Masotta ha dado a conocer este género mediante la organización de la Primera Bienal Internacional del '68 y los tres números de *LD*. Estos proyectos fueron emprendidos con el objeto de recuperar y dar a conocer los grandes exponentes clásicos y contemporáneos del género. Es en 1970 en su libro *Historieta en el mundo moderno*, que recuperará varios de los estudios con los que contribuyó al catálogo de la Primera Bienal y en el que esbozará una historia y origen del medio. Allí se encargará principalmente de la historieta norteamericana y luego del desarrollo de la historieta europea y la argentina, - en donde analiza los trabajos de Héctor Germán Oesterheld y Enrique Breccia (*Mort Cinder*), de Gould (*Dick Tracy*), y de Crepax (*Valentina*)-.

Masotta descubre en la historieta un arte híbrido (procedente del cruce entre imagen y palabra) y hace posible colocarla como arte, a pesar del rechazo o fascinación de los historietistas de la época, solo introduciéndose en los debates culturales, en la lucha por la hegemonía de los discursos que circulaban en el campo intelectual.

La mirada inicial de Masotta hacia la historieta como arte visual, se plasma de alguna manera en práctica social en el Instituto Di Tella para la Bienal Internacional de

1968¹⁰⁰, cuando se exhibieron ampliaciones de viñetas al estilo cuadro, y *Primera Plana* anunciaba en una de sus páginas, un artículo titulado: “la noche de la cenicienta”. En este momento la cultura de masas entra por primera vez en los iluminados salones de una institución dedicada al arte. De esta forma la historieta comienza a ser considerada como arte, los productos pasarán a ser obras, los historietistas artistas y los lectores su público. Es a partir de la Primera Bienal realizada en una institución dedicada al arte, como es el Di Tella, que habrá un acercamiento entre historietistas, intelectuales y público. En este momento comienzan también los debates sobre la legitimación de la historieta, cuando se vuelven sintomáticas las tensiones entre literatura popular y alta literatura; arte y medio de masa; arte y política, tensiones que reaparecerán en las décadas siguientes.

Al respecto Laura Vazquez señala que: “*En la Bienal pocas de las historietas exhibidas eran 'actuales', y los presupuestos de la vanguardia, estaban ausentes de las obras expuestas. En el mismo sentido, el gesto consagratorio del arte no coincidía con las reglas de legitimación que funcionaban en el interior del campo*”¹⁰¹. Lo decían Sasturain, Trillo y Saccomano, y hasta el mismo Oesterheld, que cuando la historieta entró en los luminosos salones del Instituto Di Tella, ya se encontraba muerta, la última tira que se exhibía era del año 1963. En este sentido subrayaba Oesterheld:

Recuerdo el comentario final que hice para mi mismo: aquello mostraba en la Argentina la muerte de una hermosa época, porque la exposición era en el 68 y la última historieta que había en exhibición era del 63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo, tenía tantas influencias de Breccia, que no era cosa nueva, no aportaba nada¹⁰².

En el mismo sentido exponía Sasturain:

La llaman “novenio arte” y prenden todas las luces. La descubre la Cultura con mayúscula, la saca de debajo de la tierra. El Di Tella del sesenta y ocho en la Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en 1968 estaba

100En 1964 se había efectuado una Bienal en Venecia. En 1966 se realizaron congresos sobre la historieta en Lucca y Bordighera, Italia. En 1967, se produjo la “entrada triunfal” en Le Musée de l'Œuvre, Francia, con la muestra de “Bandes dessinées et figuration narrative”.

101VAZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, pág. 80

102 OESTERHELD, Héctor Germán, *Oesterheld en primera persona*, Entrevista realizada por Trillo y Saccomano en 1975.

muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laburaba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en la Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular¹⁰³

Los cuadros-viñetas de la Primera Bial no incluían los trabajos de todos los historietistas argentinos que hasta esa época habían circulado en manos de las masas. Hubo historietistas privilegiados. Nos referimos a los trabajos de Héctor G. Oesterheld, Albeto Breccia, Solano López, José Luis Salinas, Arturo del Castillo, Hugo Pratt y Quino, dibujantes y guionistas locales que exhibieron sus historietas en la Bial del '68:

En la cubierta del catálogo aparecían junto a personajes de la historieta mundial, cuatro de origen argentino: Mafalda de Quino; Cisko Kid dibujado por José Luis Salinas para un Syndicate norteamericano, Sargento Kirk y Randall de Oesterheld (con dibujos de Hugo Pratt el primero y de Arturo del Castillo el segundo). En su interior, el libro de la Bial incluía dos páginas y media, de gran formato, mostrando ilustraciones de personajes de Oesterheld. Un apartado se refería a Editorial Frontera, se reproducía el comentario sobre Randall del catálogo de la muestra del Louvre, y se incluía un comentario del propio guionista sobre *El Eternauta*¹⁰⁴.

En dicha Bial se incluía, entre otros indicios, como por su inclusión como disertante para el cierre a “*Hector Germán Oesterheld (como) el más prolífico de los guionistas argentinos...*”¹⁰⁵

Entonces, si nos remitimos al discurso de los nuevos críticos, a la pregunta sobre las instancias de consagración de la historieta como arte, que se plantea Laura Vazquez en *El Oficio de las Viñetas*: “¿Cuál era el motivo del evento si la experimentación se reducía a escasas excepciones?” Hay que agregar otra pregunta: ¿No son acaso esas excepciones, esos casos particulares, los que hacen posible la *clausura ideológica*? Es decir que los casos particulares, son justamente los que le dan legitimidad al proyecto de Masotta.

103 SASTURAIN, Juan, Entrevista realizada por Laura Vázquez en 2002, Cit. En *El oficio de las viñetas...*, Pág. 91

104 VON SPRECHER, Roberto, H. G. Oesterheld, *Campo de la historieta y campo del arte en los sesenta*, en *Hector Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*, pág. 15

105 LONGONI y MESTMAN, “Masotta, Jacovy, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas”, pág. 48

Para esta primera línea semiológica no había dudas de que la historieta era arte. Por un lado se reivindicaba a la historieta como hija de la cultura de masas. Por otro, se buscaba la tutela del arte. Los trabajos de Oesterheld provenientes de una cultura popular son presentados en el Instituto Di Tella. De esta forma afirmamos que la legitimación de la historieta en el campo del arte lleva aparejada una legitimación del campo académico de los estudios sobre la historieta gracias a los trabajos de Oesterheld: “un guionista ejemplar”, y de Alberto Breccia, un dibujante “experimentalista” y por ende “moderno”.

Resumiendo, en el recorrido de este apartado descubrimos, basándonos sobre la teoría de Slavoj Žižek, que el soporte de los argumentos de Masotta es la referencia a los clásicos de la historieta argentina y que el caso particular de Héctor Germán Oesterheld le aporta legitimidad a su discurso. Sobre este tema volveremos en el capítulo cuarto de la tesis y explicaremos el por qué de la figura de Oesterheld como síntoma de la legitimación de los discursos sobre la historieta argentina. Hemos analizado el tema de la legitimación de la historieta en el campo del arte. Más adelante veremos cómo continúa este debate, y nuestra crítica a los nuevos estudiosos del campo.

3.2 La línea crítica: estudios sobre la ideología en la historieta

A fines de la década del sesenta, bajo ciertas condiciones de producción, los trabajos de Oscar Masotta, enmarcados en una semiología de inspiración estructuralista, fundaron en Argentina la serie del discurso teórico-crítico sobre la historieta. En dichos trabajos, la historieta aparece como ese medio de comunicación privilegiado que inaugura todo un conjunto de interrogantes acerca de las relaciones entre palabra e imagen, entre discurso e ideología, entre lenguaje y público. Sin embargo, a principios de los años setenta, comienzan a confluír en torno al mismo objeto, otros discursos críticos, constituidos en otras sedes disciplinares y desde otros supuestos epistemológicos y metodológicos, que imponen en los estudios sobre la historieta sus

propias agendas de discusión.

El año 1972 señala un hito fundamental en la expansión y consolidación de la serie que venimos analizando. A lo largo de ese año se verificaron un conjunto de publicaciones que atestiguan la conformación de las principales perspectivas teóricas que se harían cargo de la historieta como fenómeno semiótico, cultural e ideológico durante toda la década del setenta.

Por un lado, la línea semiológica del estudio de la historieta, se afianzó entonces con la sostenida producción crítica de Oscar Steimberg. Y si bien los textos de Steimberg hasta 1972 mantuvieron constantes ciertos marcos conceptuales y metodológicos y sobrevolaron un conjunto homogéneo de cuestiones (el problema semiológico de la interrelación entre imagen y palabra, el estudio diferencial de los estilos gráficos del cómic y la preocupación por el develamiento de estructuras de la lectura), es posible marcar también un paulatino desplazamiento, de *interés* y de *objeto*: desde la historieta norteamericana, como fenómeno característico de las modernas sociedades de consumo, hacia ciertas historietas populares argentinas (*Patoruzú*, por ejemplo, o *Mafalda*); y desde los géneros de la aventura (el policial, la ciencia ficción) hacia los territorios del humor gráfico y la historieta infantil (categoría que comienza a aparecer como problemática: la cuestión de la *infancia* y su cultura).

Por otro lado, surge con fuerza, entre 1971 y 1972, una corriente que hará hincapié en el estudio de la historieta desde un punto de vista culturalista, como una forma de literatura “marginal” o popular, y que buscará situar el origen de la misma en el contexto histórico de las sociedades industriales y democráticas de Occidente, hacia el siglo XIX. Esta nueva corriente, representada por los trabajos de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera y, en menor medida, por la labor de revisión historiográfica del desarrollo de la historieta en Argentina realizada por Carlos Trillo y Alberto Brócoli.

Pero, sin lugar a dudas, después de la fundación masottiana, el hecho más significativo, que marcó el desarrollo de la serie discursiva sobre la historieta en nuestro país, es la aparición, primero en Chile en 1971 y luego en Argentina en 1972, del libro

que Armand Mattelart y Ariel Dorfman dedicaron a las revistas de la serie Disney, de origen norteamericano. *Para leer al Pato Donald* (editado en nuestro país por Siglo XXI, en julio de 1972) fue en ese momento un gran libro, o un libro notable, y esto por varias razones que daremos a conocer en este capítulo.

3.2.1 Para leer al Pato Donald

La experiencia de los estudios críticos se formó a partir del discurso de los teóricos chilenos como Ariel Dorfman, Armand Mattelart y Manuel Jofré entre 1972 y 1974, época en que la Argentina transcurría por momentos de intensificación de la lucha de clases. La conformación de una línea crítica de estudios sobre la historieta en Chile a mediados de la década de los setenta y la publicación del libro *Para leer al Pato Donald*, tanto como su inscripción en el proceso político y cultural de este país, nos ayudan a comprender el pasaje que se da en la crítica de historietas desde los estudios semiológicos a los estudios marxistas.

El libro tan difundido y polémico de Dorfman y Mattelart marcó sin dudas con su impronta el proceso de emergencia de los estudios en comunicación en América latina. La crítica en la historieta, entonces, giró de forma representativa alrededor de este libro, publicado en 1972, es decir a dos años de asumido el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Es esta condición particular de producción, referida a su inscripción en el contexto del proceso político cultural abierto con la elección de Salvador Allende, la que sobredetermina su significación. Mattelart señalaba dos décadas más tarde en una entrevista para *Causas y Azares*:

Ese libro, que publicamos en diciembre de 1971 en Valparaíso con mi colega Ariel Dorfman, tuvo un éxito abrumador, como dicen en español se vendieron por lo menos un millón de ejemplares, unas treinta ediciones en castellano y quince ediciones en lenguas extranjeras. (...) hemos tenido el privilegio de ser censurados por el gobierno de Estados Unidos. Yo lo consideraba un panfleto, un grito de rebelión (...) En este periodo, la cuestión principal no era tanto el consumo si no la producción de una alternativa¹⁰⁶.

106 MATTELART, Armand, “Intelectuales comunicación y cultura: entre la gerencia global y la recuperación de la crítica”, Entrevista para *Causas y Azares* .

La llegada de la Unidad Popular, replicó con fuerza en el mundo intelectual y académico chileno. Cientistas sociales, escritores, periodistas, artistas, entre otros, se sintieron llamados a interrogarse sobre su función social en el proceso que se iniciaba en el campo académico latinoamericano en relación a una radicalización que marca el pasaje del “internacionalismo” a la “revolución social”. El *Centro de Estudios de la Realidad Nacional* (CEREN) de la Universidad Católica de Chile (donde Mattelart fue miembro fundador, docente e investigador), se planteaba la intención de fomentar nuevas condiciones de producción del conocimiento, en especial a partir de una búsqueda de nuevos vínculos con los actores del mundo social. Otro ejemplo que da cuenta en Santiago de Chile de espacios de entrecruzamiento entre actividad académica y prácticas vinculadas a la elaboración de alternativas en materia de cultura y comunicación se dio a partir de la inserción de una cantidad importante de científicos sociales y graduados universitarios en el asesoramiento de la Editorial Nacional Quimantú.

El gobierno de la Unidad Popular hereda del gobierno anterior Demócrata Cristiano, la editorial Zig Zag, que en 1970 pasa a llamarse “Editorial del Estado Quimantú”. Los obreros tipográficos reflexionaban en los talleres sobre las historietas que se editan y leen, siguiendo las metas de la agenda política. Los intelectuales trataban de estimular el proceso de toma de conciencia en función de las estrategias del socialismo.

Por esos años hubo una movilización tal de la derecha contra la Unidad Popular que se reflejaba en las historietas. Entonces, los obreros vinieron a buscarnos diciendo: 'Es muy curioso, seguimos imprimiendo revistas que nos dan cachetazos; nos interesaría saber que hay detrás de todo esto'. Y nos pusimos a trabajar con ellos. Habíamos comenzado a hacer talleres –y no solamente sobre Walt Disney- que intentaban propiciar una reflexión sobre estos productos que estaban, en definitiva, contra ellos. Esto implicaba ya un proceso de toma de conciencia¹⁰⁷.

El proyecto de la Editorial Quimantú se enmarcaba dentro del proyecto global de la vía chilena, puesto que se enfrentó al desafío de contribuir a la creación de una “nueva cultura” en el contexto de una industria cultural medianamente desarrollada. De

107 MATTELART, Armand, “Intelectuales comunicación y cultura...”, op. cit. pág. 13

esta forma, intentó modificar la estructura de la producción cultural, materiales dedicados al ocio, como por ejemplo las historietas, devinieron objeto de extensa experimentación para la búsqueda de alternativas, en el marco de un debate más amplio sobre el carácter que debían adoptar las políticas sociales en un periodo de transición socialista en democracia.

Las divergencias entre las “viejas” y la “nueva” cultura se manifestaron en las publicaciones masivas y fue Armand Mattelart uno de los primeros en dar cuenta de la divergencia de criterios para afrontar estas tensiones. El problema en 1971 giraba en torno a cuáles serían los contenidos recuperables en los diversos medios y cuáles no; la idea era crear un medio de comunicación que acompañara el proceso de cambio.

Los intelectuales críticos como Mattelart, habían tomado a Disney como el símbolo de una cultura, de un modo de vida y de una concepción del mundo, como el producto que simbolizaba el modelo de sociedad que rechazaban. Su problemática principal era cómo pensar, leer y escribir sin el Pato Donald. En ese momento era fundamental la cuestión de la *dependencia cultural* y el problema de los *flujos desiguales*. Los autores muestran por ejemplo, que en la historieta El Pato Donald se excluye el sector secundario de producción, sólo existen sector primario y terciario en el universo Disney, en consecuencia:

Estas historietas son recibidas por los pueblos subdesarrollados como una manifestación plagiada del modo en que se les insta a que vivan y el modo en que efectivamente se representan sus relaciones con el polo central. No es extraño esto. Disney expulsa lo productivo e histórico de su mundo tal como el imperialismo ha prohibido lo productivo y lo histórico en el mundo del subdesarrollo. Disney construye su fantasía imitando subcientemente el modo en que el sistema capitalista mundial construyó la realidad y tal como desea seguir armándola. Pato Donald al poder es esa promoción del subdesarrollo y de las desgarraduras cotidianas del hombre del Tercer Mundo en objeto de goce permanente en el reino utópico de la libertad burguesa (...) Leer disneylandia es tragar y digerir su condición de explotado¹⁰⁸.

Los intelectuales agrupados en esta línea crítica alegaban que el “mundo de disneylandia” encubría el mensaje imperialista del “estilo de vida americano”. Pero el

108 MATTELART, A., *Para leer al Pato Dolald*, pág. 157

verdadero peligro, no es para Dorfman y Mattelart la amenaza del estilo de vida americano, si no por el hecho de representar el “sueño americano”:

Sin embargo, aunque todo esto es cierto, no parece ser ésta la catapulta verbal que inspira la catapulta de sus personajes, el verdadero peligro que representa para países dependientes como el nuestro. La amenaza no es por ser portavoz del 'american way of life', el modo de vida del norteamericano, si no porque representa el 'american dream of life' el modo en que los EE.UU. se sueña a sí mismo, se redime, el modo en que la metrópoli nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación¹⁰⁹.

3.2.2 De los estudios semiológicos a los estudios sociológicos

Ariel Dorfman, Armand Mattelart y Manuel Jofré, en los libros *Para leer al Pato Donald* y *Súpeman y nuestros amigos de siempre* (1972 – 1980), inauguraron una nueva línea donde estudiar a la historieta desde sus aspectos sociológicos. A este respecto Lucas Berone señala:

La reflexión semiológica se había planteado como cuestión principal el problema del metalenguaje de la teoría y las posibilidades o imposibilidades de su adecuación al objeto; es decir, cómo hablar de la imagen y cómo hacer hablar a la imagen el lenguaje de los signos. Mientras tanto, la propuesta de Mattelart y Dorfman construye en términos muy diferentes su relación con el lenguaje, y se pregunta no por la capacidad de “hablar” del meta-lenguaje teórico, sino por su capacidad de ser escuchado por la mayor parte de la sociedad. Es decir, la historia de su relación con el lenguaje, en el caso de Mattelart y Dorfman, pasa por la voluntad de abandonar un registro que perciben como artificial, construido y elitista (el lenguaje de la ciencia social), para transformar a la comunicación científica en un instrumento políticamente eficaz¹¹⁰.

La intervención de la “línea chilena” en los estudios sobre comunicación de masas, asociada a la coyuntura social de cambio revolucionario (el proyecto socialista de Salvador Allende), revirtió efectivamente el universo de las cuestiones semiológicas y llevó la discursividad sobre la historieta a los interrogantes más generales acerca de:

- Los modos de su *funcionamiento ideológico*, es decir, la historieta como portadora de ideología
- El sistema de sus *contenidos ideológico y mitológicos* (de esta forma el

109 DORFMAN, A., MATTELART, A., *Para leer al Pato Donald*, pág. 151

110 BERONE, Lucas, « La semiótica en cuestión, o sobre cómo leer al Pato Donald », pág. 2

trabajo de Dorfman y Mattelart buscaba desmitificar la ideología imperialista que encubre el mundo de *Disneylandia*)

- Su rol en el contexto de la *dependencia cultural* en América Latina.

Esta línea se encontraba ligada a la concepción marxista que caracteriza al medio como exponente de *transnacionalización cultural*. El discurso se abrirá hacia dos dimensiones, una dimensión teórica; que abordaría las formas de la conciencia tal como las conoce y produce la historieta en el mundo capitalista (de esta forma enfrentaban el problema de la falsa conciencia burguesa y la naturalización de los procesos históricos), y una dimensión pragmática que se haría cargo del análisis y la evaluación de las experiencias de intervención y cambio de las historietas populares (especialmente, en Chile).

La corriente chilena estudia la capacidad alienante de la figura del superhéroe para el proletariado. Es decir que no se quedaban en la instancia de crítica marxista de la ideología en la historieta “imperialista”, si no que se proponían una historieta con formas de producción distintas: una historieta “des-alienante”

En el trabajo de Dorfman y Jofré, *Súperman y sus amigos del alma*, de 1974, se analiza la ideología en las historietas de aventuras de superhéroes. Los autores dan cuenta que la ideología en este tipo de historietas, opera como mecanismo regulatorio de conflictos que en el *sujeto consumidor* genera cierto *modo de producción económico*. La historieta opera recuperando una crisis, situación real del lector (desempleo, vejez, etc), y le da una solución ficcional a estos problemas, que terminan encubriendo las causas y consecuencias reales, de tal forma que la crisis permanece intocada. Los autores explicaban que el lugar central por donde se opera el enmascaramiento de las *condiciones sociales reales de existencia*, es la figura del superhéroe como conciencia actuante, porque sustituye al proletariado como sujeto transformador del mundo. El superhéroe es el lugar por donde el lector a través de un proceso complejo de proyecciones e identificaciones, se engancha a la estructura significativa de la historieta y se aliena de su identidad y su realidad social.

Los intelectuales de esta nueva línea que aborda la historieta, se hacían las mismas preguntas que tenían los artistas por esta época, la pregunta sobre el compromiso político y la forma de acompañar los procesos revolucionarios, aunque iban un poco más allá: ¿cómo desarrollar una conciencia social revolucionaria? ¿qué lugar ocuparía la historieta en el proceso de concientización de la nueva sociedad revolucionaria? El proyecto de Jofré era crear una nueva historieta y de esta forma darle continuidad al cambio cultural. Creían que si la historieta tradicional cumple la función de eliminar en la ficción la contradicción capitalista, se trataba de transformar el medio para que sea capaz de acompañar el cambio revolucionario.

Pensaban en una historieta que constituya a su lector en sujeto de una transformación dialéctica de su realidad social. En efecto, la cuestión era cómo pasar de la conciencia alienada por la cooptación de la ideología burguesa a un lector de historietas revolucionario, es decir, con conciencia crítica.

Este cambio sería mediatizado por diferentes factores:

- Nacionalización de las agencias de producción
- Colectivización del proceso de creación (organización de talleres populares con lectores de historietas)
- Acercamiento de la ficción a la realidad cotidiana del lector chileno.

La idea de la línea crítica era llegar a la historieta *no- alienante*, que haga hincapié en las contradicciones objetivas de la realidad social; que se desenmascaren las contradicciones de la realidad en la ficción, para que de esta forma disminuyan las contradicciones entre emisor y receptor, entre ideología y realidad y transmitir la verdad.

Dorfman y Mattelart veían en el cómic norteamericano una forma de colonización imperialista, sus aproximaciones y acusaciones en *Para leer al Pato Donald* son de actualidad, por ejemplo, sus críticas sobre la banalización del mundo del trabajo; la ausencia de tratamiento sobre el origen de las riquezas; o las representaciones

estereotípicas sobre géneros o etnias etc.. Sin embargo sus análisis sobre el Pato Donald han exagerado los efectos de esa ideología.

En la búsqueda de una comunicación transparente, políticamente eficaz y no-ideológica, los textos de Armand Mattelart y Ariel Dorfman (desde Para leer al Pato Donald) abandonan la zona de preguntas abiertas sobre el lenguaje, instalan la historieta en los dominios adyacentes del entretenimiento (como complemento ideológico o superestructural del mundo del trabajo) y de la infancia (como continuación imaginaria u origen mitológico del mundo adulto), y retoman entonces un problema marxista clásico: ¿de qué manera una conciencia históricamente situada podría volverse incapaz de ver o percibir las condiciones particulares del mundo que la rodea?

Proliferan así las imágenes características que aluden al desdoblamiento y a los lazos entre infraestructura y superestructura, a la distancia entre experiencia y simbolización, entre “ser” y “parecer”, entre las “condiciones objetivas” de existencia y la “falsa conciencia” burguesa. El ocultamiento, las sustituciones, la inversión, la identificación, las máscaras, conforman un sistema de “motivos conceptuales” o “significantes” y el aparato categorial del análisis marxista de la historieta y la comunicación.

Ahora bien, podemos servirnos de lo anteriormente desarrollado para introducirnos a la influencia que han tenido los estudios sobre ideología en la Argentina:

El primer número de la revista *Lenguajes*, de la Asociación Argentina de semiótica, aparecida en Abril de 1974, parece amalgamar una serie de referencias polémicas al trabajo de Dorfman y Mattelart. El trabajo de Oscar Steimberg: “*Isidoro: De cómo una historieta enseña a su gente a pensar*”, enfocado en una de las tiras costumbristas más populares de nuestro país, puede interpretarse polémicamente, como una contra-propuesta de lectura, que recupera la hermenéutica del lenguaje, del método semiológico:

Perteneciente a un universo diferente y a la vez anexo al de 'Isidoro', las historietas de 'El Pato Donald' permiten descubrir procedimientos también repetidos, y también comunicados a través del relato y reforzados retóricamente, de aleccionamientos del lector acerca de modos posibles de interpretar el mundo. Pero estos procedimientos son estructuralmente diferentes de los de la historieta argentina¹¹¹.

Para Steimberg, lo que significa un personaje para los lectores de historietas humorísticas como Isidoro¹¹², o Mafalda, es una forma de entender las relaciones sociales. Según este crítico, “Patoruzú”, “Isidoro” y “Mafalda” pertenecen a un subgénero de historietas que cruza los rasgos de la historieta humorística en general con un componente temático: *“el comentario o la contextualización que reconocen su origen en los datos ambientales del mundo sociopolítico contemporáneo de la aparición de la tira”*¹¹³.

Para Steimberg el acto de compartir una concepción de lo real está fundado en un acuerdo ideológico básico similar a lo que Freud denominaba como condición del chiste: *“En tanto lista de interpretadores una historieta no impone ideología; propone, a receptores en los cuales esa ideología ya ha sido impuesta, modos de actuar ideológicamente en la producción y recepción de la significación”*¹¹⁴.

La propuesta de Steimberg (que sigue los debates que se abrieron en las publicaciones de la revista *Lenguajes* acerca del libro *Para leer al Pato Donald*), insiste en la relación entre el sujeto y sus lenguajes. Según esta propuesta, los autores chilenos incurren en dos olvidos fundamentales: olvidan que están leyendo una historieta (es decir, un cierto lenguaje, un código particular) y olvidan a los sujetos que leen esas historietas, el “sujeto infantil” (estas historietas no se dirigían en general a un público adulto, si no que tenían a los niños como destinatarios privilegiados). Ambas instancias, el sujeto y su lenguaje que no se corporizan en ningún “concepto” retornarían al texto

111 STEIMBERG, Oscar, «De cómo una historieta enseña a su gente a pensar» en *Leyendo historietas, estilos y sentidos de un arte menor*, pág 129

112 Isidoro Cañones, personaje de Dante Quintero, apareció como historieta en diarios en 1929 con el nombre inicial de «Julián de Montepío».

113 STEIMBERG, Oscar, « De cómo una historieta enseña....» Op. Cit. Pág. 114

114 STEIMBERG, Oscar, « De cómo una historieta enseña....» Op. Cit. Pág. 115

de Dorfman y Mattelart como “fantasmas” (es decir, como entidades puramente imaginarias, ideológicas). En este sentido, los autores de cuño marxista incurren en la misma tutela ideológica que pretenden denunciar: consideran a los niños como entidades pasivas, receptores de consignas o instrucciones para la acción¹¹⁵.

En cuanto al lenguaje utilizado en el discurso, el problema pasa por descifrar la presencia de complejas estructuras de significación, *dobles*, como el humor y la ironía. Por alguna razón la lectura marxista-materialista de los discursos se detuvo en la literalidad, limitada o restringida por la seriedad de sus intenciones. En este sentido el estudio de las aventuras del Pato Donald requieren de la postulación de un segundo nivel de sentido, contra el que se recorta y se hace sensible el hecho o el efecto humorístico.

3.2.3 Para leer a Mafalda

Al recabar información sobre crítica de historietas argentinas, los estudios sobre la tira *Mafalda* (1964-1973) de Quino (Joaquín Salvador Lavado), se convierten inevitablemente en el punto de cruce de textos de diversas corrientes. Queremos destacar en este apartado un libro que retoma el ensayo de Dorfman y Mattelart sobre las aventuras del Pato Donald. *Para leer a Mafalda* (1975) del sociólogo Pablo José Hernández marca un desfase crucial entre aquella fundación masottiana de los estudios sobre las historietas y un conjunto de lecturas de reconocimiento que no responden a su misma serie de producción.

Para Hernández la tira Mafalda estaría reproduciendo las “*actuales relaciones de producción. Ese es el objetivo cuestionable*”¹¹⁶. La hipótesis de su trabajo es que Mafalda oculta su interés por mantener el *statu quo* burgués, que no dice la verdad acerca de la explotación del proletariado en nuestro país. Hernández condena, por ejemplo, al “padre de Mafalda” no como una entidad ficcional, como signo, si no como

115 Ver Revista Lenguajes nº 1 (1974) Paula Wajzman sobre el texto de Mattelart y Dorfman (“Una historia de fantasmas”, pp. 127-131).

116 HERNÁNDEZ, J. Pablo, *Para leer a Mafalda*, pág. 36

una entidad de existencia real¹¹⁷.

Al personaje “Mafalda”, Hernandez la categoriza como una niña que mira vivir a la gente grande y hace cáusticos comentarios sobre lo que ve, “*digno fruto de la unión del eficiente oficinista y la respetable ama de casa*”¹¹⁸; Hernández le endilga una concepción individualista y egoísta, desde la cual miraría con pesimismo, por ejemplo, junto a su amigo “Felipe”, el mundo del trabajo tal como aparece representado para ella por unas pobres hormigas, que “se desloman dale que dale trabajando toda su vida. ¡¿Y total par qué?! Para tener hijos hormigas que a su vez se deslomarán dale que dale trabajando”. Cuando en realidad, denuncia Hernández, “*lo que debería criticarse es la forma en que actualmente se trabaja (...); la existencia de una mediocre ley de contrato de trabajo que ni siquiera impide al patrón despedir a sus operarios en cuanto lo crea conveniente; la plusvalía que diariamente roban los empresarios a sus obreros; en definitiva, la reproducción de las actuales relaciones de producción. Ese es el objetivo cuestionable*”¹¹⁹.

Lucas Berone, quien estudió en profundidad el problema de la *fundación discursiva* de los discursos sobre comunicación masiva, señala que el error de Hernández es sobre todo metodológico, no es capaz de ver la distancia que hay entre los signos y las cosas (digamos claramente: entre Quino, el autor de la obra, el personaje Mafalda y su contexto de producción). Hay una serie de preguntas semiológicas que un crítico de historietas debiera hacerse cuando analiza una tira, en este caso de humorística. Una de ellas es por ejemplo ¿por boca de cuáles de los personajes habla el

117 El “padre de Mafalda”, es para Hernández un hombre de clase media, sufrido empleado en un rutinario trabajo de oficina; porque no se da cuenta que la única manera de resolver las contradicciones, y la angustia que su situación alienante le genera, es “agruparse, para tratar por el único medio posible, la fuerza que da un movimiento colectivo, de mejorar el actual estado de cosas” (HERNÁNDEZ, 1976: 28). A la “madre de Mafalda”, Hernández le cuestiona su condición de sufriente ama de su casa, que limpia, plancha, lava y cocina todo el día: “presentada sin inquietudes ni ambiciones, siempre en un conformista segundo plano”, negando “el papel protagónico que en la actualidad debe desempeñar la mujer” (Op. Cit.: 31). Según el crítico, a tal mujer, “el temor a todo cambio, sobre todo si es profundamente revolucionario como el que proponía Evita, la lleva a preferir eternamente su actual situación, aunque ésta no sea nada agradable” (Op. Cit.: 32).

118 HERNÁNDEZ, *Para leer a Mafalda*, Op. Cit. Pág. 33

119 HERNÁNDEZ, *Para leer a Mafalda*, Op. Cit. Pág. 36

autor? ¿a quién está dirigido el chiste? Es decir, ¿con qué sector social se ríe el autor, ahora “despersonalizado”?

Berone, al igual que Steimberg, defiende los estudios semiológicos desde una perspectiva sociológica y ambos dan cuenta que:

De algún modo la lectura idiota que el sociólogo Pablo J. Hernández realiza respecto de la tira Mafalda (donde acusa, digamos, al personaje “Mafalda” de representar y defender los intereses económicos de una burguesía pro imperialista y decadente), pone de manifiesto con bastante claridad que la empresa semiológica de conocimiento definida por Masotta como una pedagogía destinada a extrañar la relación del hombre con sus lenguajes, no ha logrado suturar finalmente los cortes y las zonas de indeterminación abiertas entre el sujeto, los signos y el mundo¹²⁰.

En la segunda mitad de los años setenta, se cierra la época de los estudios fundacionales sobre las historietas en Argentina, época que enfrentó los estudios marxistas y semiológicos en el terreno de la crítica de historietas y el libro de Hernandez parece adornar ese cierre, la ausencia de preguntas sobre la relación entre los signos y sus significados.

Por otro lado la doxa *marxista* se ausenta notablemente desde 1976 de la agenda teórica de los estudios sobre cultura de masas o cultura popular, después de los grandes debates que se habían dado años antes sobre, por ejemplo la televisión o el tema de la propiedad de los medios de comunicación en los países latinoamericanos¹²¹. Recién hacia 1978, y sin la fuerza que habían tenido, los temas marxistas sobre la gestión de la cultura reaparecerán en algunas publicaciones especializadas como *Punto de Vista* y *Medios & Comunicación*.

En ese momento, en el período 1978-1979, es que se abre paso y se consolida en los estudios sobre historieta una hegemonía diferente, bajo el peso de (o marcada por) una transformación profunda en las condiciones de producción del discurso (me refiero a la necesidad de llenar en términos culturales el vacío que dejó la última dictadura militar). En el próximo apartado hablaremos de esta nueva hegemonía, que es casi una

120 BERONE, Lucas, « El caso Mafalda como experiencia de los límites ».

121 Ver Rivera, J. B. , «La investigación en comunicación social » Buenos Aires *Puntosur* 1987

nueva fundación, ilustrada por la producción crítica de Juan Sasturain (desde 1978 y durante casi una década, hasta 1987), se sostiene en algunas coordenadas discursivas fundamentales como el acercamiento decisivo al campo de la producción y de los productores de historietas y humor gráfico; el abandono progresivo de los problemas visuales, retóricos o técnicos del lenguaje, y del universo conceptual que se les asocia, por sus problemas “literarios” o semánticos y la incorporación consecuente, a nivel de la estrategia teórica, de la historieta y el humor al sistema de una literatura nacional y popular.

3.3 La lectura en clave «nac and pop»

Hay una corriente contemporánea a la línea que en la década del '60 funda los estudios semiológicos sobre la historieta argentina y que si recordamos bien se encargó de analizar el género desde la “crítica de los medios”. Ahora bien, esta línea que abordaremos, recorre los análisis sobre literaturas marginales, lo popular y lo masivo, y será predominante en la década siguiente ganándole el espacio discursivo a los estudios semiológicos. Hablamos de una corriente que aborda la producción de historietas desde una perspectiva más cercana a la *historia cultural* y al *periodismo cultural* (el caso de Eduardo Romano y Jorge Ribera¹²²).

Los problemas entre el campo de la literatura y el campo de la historieta, han sido investigados por los ensayistas de *Estudios y Crítica de las historietas argentinas* como por ejemplo en los trabajos de Pestano, Von Sprecher, Lucas Berone y a los que sumamos el trabajo de Laura Vazquez. Uno de estos problemas es el empeño de marcar un carácter “marginal” de la historieta argentina, por parte de quienes abren el discurso crítico entre las décadas del '60 y '70, así mismo tratan de superar las limitaciones de los estudios previos.

122 A los estudios críticos de Rivera y Romano (1972) le podemos sumar los trabajos sobre historieta y humor gráfico en Argentina, realizados por Carlos Trillo y Alberto Bróccoli (1971) editados por el Centro Editor de América Latina (*La Historia Popular; Historia de la literatura universal*) que plantean a la historieta como forma de la literatura “marginal” valorando la “cultura nacional y popular”.

En este apartado pretendemos aportar una nueva lectura de aquella caracterización. Lo marginal como significante que le permite a los sujetos del discurso tratar de controlar lo real moldeando otra forma de crítica. Consideramos que la crítica siempre supone una crisis, es decir una superación de viejas teorías que antes se encargaban del objeto historieta, como el de la semiología, y la entrada en vigencia de nuevas formas de mirar los hechos. El carácter marginal de la historieta, propuesto por esta línea niega la posibilidad de pensarla como una superación progresiva de la crítica, puesto que en su seno se encuentran los problemas entre arte menor y alta cultura que bloquea el cierre del campo académico que estudia la historieta argentina. Sin embargo la pregunta por lo popular y lo masivo la entendemos como condición de posibilidad *kantiana* de esta línea en clave Nac and Pop. Veremos que lo popular y lo masivo organiza su discurso y le da legitimidad. De aquí la necesidad de estudiar la *génesis de la forma* que asume esta crítica y la búsqueda de ese punto heterogéneo, de ese síntoma que se mantiene a pesar de todos los esfuerzos de superación progresiva. Y por ello hemos pensado en analizar los dispositivos discursivos para entender qué hay en la estructura de su espacio simbólico que le hace percibir los hechos de esta manera y no de otra.

3.3.1 La historia de la historieta

El problema de la marginalidad en el discurso de Trillo y Saccomano, Jorge Rivera, Juan Sasturain y hasta el propio Oscar Masotta, es entendida como proceso fundante de la historieta argentina y *condición intrínseca del lenguaje*, y se enmarca en el tramo que va de 1968 a 1969. Es el momento de mayor problematización de la cultura de masas, la reivindicación de los géneros menores, y como bien lo exponía Sarlo en su trabajo sobre los intelectuales de fines de los '60, eran los tiempos de la ruptura vanguardista con una definición “literaria” de escritura: la cultura de masas se convierte en instrumento y campo de acción ideológico discursivo. Jorge Rivera y Eduardo Romano, se ocupan del Folletín y la gauchesca, del periodismo, las letras de tango, el cine nacional, el melodrama, la radio y la televisión, de los saberes populares y

sus intérpretes, para descubrir en ellos prácticas que aunque formen parte de la industria cultural hablan siempre del “pueblo”, la “nación”, y el “peronismo”. La cultura popular, recibe así una *lectura populista* que la libera políticamente de una *lectura pop y semiológica*.

Ahora bien, lo que nos interesa abordar en este apartado es un tema polémico (recurrente para los nuevos críticos de la historieta argentina), que marca la tensión de la historieta entre su consideración como arte o como medio masivo de la industria cultural. Centro de estos debates es el libro de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno titulado *Historia de la historieta argentina* (1980), a través del cual sus autores dividen la historia del medio en “prehistoria” e “historia” y de esta forma colocan los “orígenes” de la historieta argentina, en un lugar al lado del origen de la literatura argentina como un género más del *costumbrismo*, junto al tango, la narrativa de Arlt o el grotesco de Discépolo. Veremos porqué el discurso contenido en este libro resulta polémico para los nuevos críticos de la historieta argentina y nuestra lectura de tal fenómeno.

Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno pertenecen a la línea que estudia a la historieta como género *marginal* de la cultura oficial y que junto a Eduardo Romano, Jorge Rivera y más tarde Juan Sasturain, instalan la pregunta por lo popular y su relación con lo masivo, pregunta que centraremos como condición de posibilidad de la corriente en clave “nac. and pop”¹²³, como la hemos denominado, y que tiene efectos políticos recogiendo la tesis de intelectuales peronistas como Arturo Jauretche, tendiendo a la construcción de un nuevo canon cultural.

Trillo y Saccomanno justifican los orígenes de la historieta nacional de las primeras décadas del siglo XX, en una analogía de modelos vinculados al desarrollo del

123 Vendrán entonces las lecturas genéticas sociológicas que Eduardo Romano y Jorge Rivera incluyeron en el facículo dedicado a las «literaturas marginales» de la *Historia de la historieta universal* (cela 1972); mientras Trillo y Sacomanno lanzaban desde las revistas *El Péndulo* (1979) y *Superhumor* (1980) mientras escribían su *Historia de la historieta argentina* (editorial Record, 1980), los tres números de la revista *Cuero* (dirigida por Oscar Steimberg en 1983); los ensayos de Juan Sasturain sobre el costumbrismo de Calé y Molina Campos, sus artículos sobre *Quino*, *Fontanarrosa*, *Clemente* y *Mafalda* en las revistas *Humor*, *Superhumor* y en el diario *Clarín*.

periodismo rioplatense, a su vez inscriben la producción local desde la resistencia de los modelos hegemónicos propuestos a nivel mundial (Europa y Estados Unidos). Los autores lo expresan de la siguiente manera:

No podemos ponernos a hablar de historietas en su sentido actual antes de la aparición de los diarios y las revistas masivos. Lo que sí podemos hacer es mencionar antecedentes, rastros, huellas, a veces remotas que marcan el comienzo de un camino (...) En los tiempos del Virreynato del Río de la Plata es posible ya hallar algunas planchas de cierto interés (...) Fue costumbre desde el siglo XVIII, imprimir en rudimentarios tipos, hojas con versos satíricos que se enseñaban con los figurones de la época (...) En el terreno gráfico también se recuerdan algunas punzantes ilustraciones de esos años anteriores a 1810. Una de ellas -atribuida al sacerdote franciscano de Paula Castañeda- mostraba a un burro rebuznando sonoramente. Y en su rebozo decía ¡Viva el Rey!, con las palabras dibujadas en una larga línea que salía de la boca y flameaba en aire como una bandera¹²⁴.

En su libro, Trillo y Saccomanno afirman que la “historia” del medio comienza a principios del siglo XX, momento en que encuentran en la historieta argentina una manera de narrar propia y definida, ya estaban los gauchos perseguidos por la partida, los porteños trepadores y los marginados. De esta forma los autores alegan que con el acercamiento a ciertos “tipos nacionales” el medio supo conquistar progresivamente una “independencia cultural” frente a los modelos extranjeros (las series norteamericanas distribuidas por los *sindycates*), hasta encontrar la manera argentina de narrar en las historietas de Oesterheld: “*Héctor Germán Oesterheld (...) será el encargado de realizar una revolución en la manera de encarar la historieta de diferenciar definitivamente y para siempre a la historieta argentina de la del resto del mundo, sin apartarse de los temas que le son caros al género*”¹²⁵.

Habría que decir rápidamente que este texto juega hasta hoy en día, un papel interesante para determinar la “verdadera historia de la historieta”, y que a nuestro entender divide el terreno actual de los estudios críticos en dos visiones contrapuestas, dos sentidos de realidad distintos con respecto a la caracterización de la historia de la historieta, como “medio” e inscripto en la “industria cultural o como literatura

124 SACCOMANNO, G. y TRILLO, C., *Historia de la historieta argentina*, pág 7

125 SACCOMANNO, G. y TRILLO, C., *Historia de la historieta argentina*, pág. 48

popular”¹²⁶: En palabras del director de *Estudios y críticas de las historietas argentinas*:

(...) *La historia de la historieta argentina*, de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno (1980), que sigue siendo considerado el texto clave de referencia para comprender a esa historia sin tener en cuenta que ese texto jugó y sigue jugando un papel clave en la lucha por la construcción del campo y de la que se considera *la historia* del campo, tanto cuando fue siendo publicado por entregas, como cuando fue publicado en libro, como posteriormente¹²⁷.

Cabe mencionar que tanto la Bienal Internacional de la historieta realizada en Buenos Aires en 1968, como las que se sucedieron en la ciudad de Córdoba (bienales dedicadas al humor gráfico y la historieta 1972, 1974, 1976, 1979) cimentaron el acercamiento de autores y críticos. Y si bien los abordajes reseñados dan cuenta de una relación entre los intelectuales y la historieta por fuera de los circuitos institucionales formales (como la universidad, y las fundaciones) la historieta también tuvo su repercusión en el contexto académico. Diez años después de la primera Bienal en el Instituto Di Tella la historieta es incluida en el Programa de la Cátedra de Literatura Argentina “Proyectos políticos culturales” (1973) dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Ribera, junto a otras “literaturas marginales” la historieta se torna un objeto susceptible de análisis para la currícula universitaria y serán leídas bajo los presupuestos teóricos de esta línea.

En este sentido, bajo el título “Sobre historieta y literaturas marginales”, en su libro *El domicilio de la aventura* (1995), Juan Sasturain expone el procedimiento crítico para analizar el fenómeno de las historietas : “1) *El encuadre dentro del campo mayor de las llamadas LITERATURAS MARGINALES, con las que comparte un similar destino de ambigüedad artística y orfandad crítica.* 2) *La delimitación del fenómeno dentro de los caracteres propios de nuestra CULTURA ARGENTINA. Por lo tanto una*

126 Ya que hasta hoy en día hay críticos de historietas que leen la historieta, no como medio, sino sobre el mapa de tensiones de la literatura o la cultura argentina, como una forma o un género más del *costumbrismo* popular (junto al periodismo de Roberto Arlt, o el grotesco de Discépolo), y traza los límites de dos nuevas ascensiones sobre el objeto: los límites entre *función social* (o función crítica) y *función política* (o ideológica), es decir, entre “expresión popular” y “mercado editorial”; y después, o al mismo tiempo, los límites entre *humor gráfico* e *historieta realista* (o “historieta seria”), como géneros de comunicación vinculados a dispositivos diferentes de producción, circulación y consumo, aunque paralelos en su desarrollo y en sus formas de conectarse con un cierto “espíritu nacional”.

127 VON SPRECHER Y PESTANO, “Marco para el estudio de la historia del cómic”, pág. 5

categoría abarcadora –literaturas marginales- y una analítica –historieta argentina-”¹²⁸.

Inmediatamente después de señalar el procedimiento crítico para estudiar el fenómeno, Sasturain propone una serie de elementos significativo donde reafirma el carácter “marginal” de la historieta:

Junto a la canción popular, la historieta argentina es acaso la forma marginal que mejor nos define en nuestras posibilidades de crear un medio de expresión propio, auténticamente creador, no dependiente y por lo tanto enriquecedor de nuestra cultura entendida como medio de adquirir un perfil de identidad definido y coherente...En síntesis: la marginalidad del género tiene que ver con una concepción histórica que es política y conlleva una visión de la cultura. Pero también operan factores intrínsecos, estructurales del sistema en que la historieta se mueve y se consume (como sucede con la canción popular argentina): las vanguardias se alejan del público masivo que completó el circuito creador en otro momento, los repetidores de esquemas encuentran un público saturado de situaciones antaño exitosas que rompieron con algo –la historieta yanqui exitosa, las mejicanas- pero que hoy pedalean en el vacío por la falta de raíz. Todo el medio del éxito internacional y a mayor de las destrezas y refinamientos literarios y gráficos.

Estos pasajes del libro de Sasturain ilustran la forma en que las historietas son ubicadas en el territorio de las “literaturas marginales”.

En síntesis, los autores de *Historia de la historieta argentina* consideran que la cultura argentina ha sabido construir su valor desde el margen, desde una posición de resistencia frente a los modelos hegemónicos impuestos desde Europa y Estados Unidos, ya que la historieta como literatura popular: “(y la historieta es literatura popular) tiene la obligación de estar (informado) de los sentimientos del público al que sirve como entretenimiento, como se verá más adelante”¹²⁹. Es indudable que para poder imponer su historia de la historieta argentina, Trillo y Saccomanno, se deshacen de otras posiciones y hacen surgir una nueva visión, una nueva crítica, apoyados en lo que había sido la vanguardia en los años anteriores (Oesterheld y Breccia). Lo mismo puede decirse del declarado “domicilio nacional” de la historieta argentina por Juan Sasturain, del cual hablaremos en el próximo apartado.

128 SASTURAIN, Juan, *El domicilio de la aventura*, pág. 50

129 SACCOMANNO, G. y TRILLO, C., *Historia de la historieta...* Op. Cit. Pág 19

3.3.2 Críticas que recibe la línea “populista”

Los críticos albergados en *Estudios y crítica de la historieta argentina*, señalan que el error de esta línea es negar aquello que hace eclosión entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, es decir la explosión del mercado de los medios gráficos de comunicación y su importancia dentro de los procesos culturales. La crítica de Lucas Berone al respecto es contundente:

Lo que hay que decir ya mismo y en contra del relato de Trillo y Saccomanno, es que la historieta no es literatura popular, ni siquiera es “literatura marginal”, si no que constituye, pura y simplemente, un producto industrial más, un género típico de la moderna industria cultural, o cultura de masas. Ya que la historieta es impensable sin la presencia del mercado de los medios, y con la segmentación de los consumidores que opera este mercado, a contrapelo de cualquier posible o pensable “síntesis popular”¹³⁰.

Esta línea le otorgará un nuevo lugar teórico a la historieta, pero al mismo tiempo y como lo señala Berone¹³¹ se opera la reformulación de ciertos principios teórico-metodológicos que había dejado sentados el proyecto crítico masottiano (de matriz semiológica) en especial en cuatro espacios o direcciones del análisis:

1- en relación a la consideración de la historieta como un lenguaje híbrido, cruce de palabra e imagen;

2- en relación a la construcción de una mirada histórica sobre el origen y la evolución del cómic en la cultura de masas de Occidente;

3- respecto de las divisiones establecidas al interior del objeto de estudio, señalando una escisión cada vez más acentuada entre humor gráfico (o dibujo humorístico) e historieta de aventuras (historieta “seria”).

4- finalmente, respecto de la concepción de la historieta como género o discurso “realista”, inscripto en el sistema de la literatura nacional

Las tensiones permanentes entre arte y cultura de masas pueden traducirse del siguiente modo: por un lado la pretensión de que la historieta tuviera la tutela del arte

130 BERONE, Lucas, «Campo literario y campo de la historieta argentina. Notas para un análisis en fase», pág. 3

131 BERONE, Lucas, «De la historieta en la literatura popular: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones ».

(la reflexión semiótica de las viñetas daba siempre un saldo a favor: “la historieta era Arte”), y, por el otro, la defensa de los valores presentes en la cultura de masas para analizar sus propias reglas y estructuras. Para la primera semiología el valor de la historieta residía en revelarla como lenguaje, es decir como lenguaje híbrido que conjuga imagen y palabra, portadora de una *estética desalienante*.

Para la línea “populista”, ese valor de la historieta reside en la cultura nacional que expresarían los géneros populares (tango, gauchesca, sainete, historieta), es decir que justifican su valor tomando sólo la dimensión verbal de la historieta. Ocupándose de una sola dimensión se legitima también un discurso desde el populismo cultural, la reivindicación desde la nostalgia de un “pasado dorado” y mejor y la legitimación del margen.

La importancia que se otorga a lo verbal para los estudios de esta corriente es un elemento de la constitución de su campo de estudio, a la vez, se deja la imagen en la superficialidad del análisis. Esta corriente cambia la forma de mirar el objeto, el análisis ya no se enfoca en la imagen si no la palabra. En lo verbal es donde se encuentra lo nacional: la cuestión del gaucho y el indio en la historieta argentina. La pregunta por lo *nacional y popular* es la que da sentido a este momento de la crítica de historietas argentinas y su respuesta construye la realidad de esta corriente que toma a la historieta como objeto de estudios ¿Y en qué historieta popular se encuentra por primera vez ese valor nacional? Claramente en las de Oesterheld. De esta forma descubrimos que en el discurso de esta corriente Héctor Germán Oesterheld y su obra *El Eternauta* introduce en la historieta “la amistad” como valor argentino y que además sitúa la aventura en nuestro país, aportando una estética gráfica propia a la historieta que revierte su situación anterior:

Nacida con el cine –con el que tiene muchas cosas en común- la historieta ha tenido un destino bastardo que el llamado séptimo arte supo contradecir. Hija ejemplar de la cultura de masas, caballito de batalla y chivo expiatorio según los casos, ha padecido todas las críticas en el pasado y el presente como culpable junto a la T.V., de la pérdida del hábito de lectura de las últimas tres o cuatro generaciones, además de soportar los motes más duros por su tendencia a las

situaciones adocenadas e irreales, la exaltación de la violencia, el contrabando ideológico –a veces más que eso- y la utilización más burda de los impulsos primarios del consumidor como mecanismo de atracción. Y lo peor es que todo es cierto¹³².

La corriente en clave *Nac and Pop* no sólo se desprende de lecturas semiológicas que fundaron los estudios críticos, Juan Sasturain declara la nacionalidad de la historieta, nos muestra el “domicilio” de la historieta. La pregunta por lo nacional y popular es, entonces la pregunta inicial que da sentido a este momento de la crítica de historietas argentinas y construyen la realidad de esta corriente que toma a la historieta como objeto de estudios. Es que antes de la “edad dorada de la historieta” hasta los dibujos eran tradicionalmente *yankies*. En las décadas del '20 y '30 las editoriales argentinas compraban historietas italianas o norteamericanas de la misma forma en que se compraban enlatados para televisión. No existió una estética gráfica hasta bien entrados los años '50, toda la producción de historietas durante esas dos décadas se consolidó con el sistema norteamericano que funcionaba por Syndicates (agencias internacionales de historietas).

En la década de los '50 con la editorial Frontera de Germán Oesterheld, la historieta viene a “domiciliarse” como escribe Sasturain en su libro *El domicilio de la aventura*. La historieta ya no transcurre en el lejano oeste, ni en Berlín ni en New York, las aventuras comienzan a suceder en Buenos Aires, *El Eternauta* de 1959 transcurre en Buenos Aires y también la historieta de Carlos Trillo y Horacio Altuna *El loco Chávez*: “*El personaje estaba en casa, en su hábitat. Uno mira la fecha y comprueba: Febrero del 76. El Loco regresaba a Buenos Aires justo con la inminente irrupción de la Dictadura. Qué momento*”¹³³. Las tiras dialogarán con la realidad argentina recién en los años setenta, aunque la censura permite publicar muy pocos títulos. Convivieron en el campo de las historietas argentinas dibujantes y guionistas internacionales hasta 1974, momento en que el grupo *Clarín* reemplaza por primera vez en sus publicaciones los *cómics* por tiras nacionales.

132 SASTURAIN, Juan, “Literaturas Marginales”, en *El domicilio de la aventura*, pág. 47

133 SASTURAIN, Juan, «Loco pero no come vidrio», Prólogo de la historieta *El Loco Chávez* en Biblioteca Clarín de la historieta, pág. 10

Retomando el desarrollo de la línea populista, los nuevos críticos que estudian las historietas argentinas en la actualidad, les critican su postura alegando que la ubicación de la historieta como literatura marginal es un mecanismo utilizado por esta corriente para legitimar la historieta como arte. Laura Vazquez alega: “*si no es literatura (a secas)... ¿porqué sería entonces literatura marginal? (...) La historieta es parte de una cultura impresa de narraciones en secuencia gráfica y su carácter masivo eclipsa la posibilidad de pensarla como “marginal”. Esta valoración ha surgido, más bien, de intereses que intentaron una relación de la historieta con la literatura y con la alta cultura en general*”¹³⁴.

Laura Vazquez afirma que su carácter masivo eclipsa la capacidad de pensarla como “marginal”. Ahora bien, este postulado, de que la popularidad no viene dada por un valor intrínseco de la historieta debido a sus orígenes en las literaturas populares o marginales (de fines del siglo XIX y principios del XX), sino por el hecho de ser un producto que tiene su origen dentro de la industria cultural, no es falso, pero sigue siendo ideológico, en el sentido de que se sigue justificando la popularidad de la historieta, ahora por sus orígenes como industria cultural, y el número de ventas. La función estaría dada de la siguiente manera: para los nuevos críticos la historieta no pudo haber sido marginal, porque fue masiva y por ende popular lo que opaca la consideración de Sasturain que afirmaba que la historieta era marginal porque era popular.

Si estamos de acuerdo en que la historieta es un producto más de la industria cultural de la moderna sociedad de masas (imposible sin la presencia del mercado y la segmentación de sus consumidores), por lo tanto es errónea la ubicación junto con los géneros menores, como el folletín, la gauchesca, el sainete, es falsa la ubicación como “literatura marginal” (ni siquiera es literatura) tampoco es literatura popular. Pero el contenido, de este discurso, no es ideológico porque los postulados sean falsos, si no porque legitiman un proyecto ideológico mayor, que es la lectura populista del medio.

134 VAZQUEZ, Laura, "Tiempo varado. historieta, arte y cultura en la argentina del siglo XX"

Para poder crear su campo de estudio debieron definir el objeto, el mecanismo de legitimación de la historieta desde el margen esconde, de esta forma, la lógica de legitimación del campo académico, que vale tanto para esta corriente “populista” como para los nuevos críticos de la historieta argentina.

Podemos aclarar retomando la teoría del filósofo esloveno respecto del funcionamiento de la ideología como matriz de invisibilidad, lo importante no es ver si estos discursos son verdaderos o falsos -si los orígenes de la historieta están junto a las literaturas nacionales o junto a los modernos medios de comunicación de masas- sino la forma en que a través de ello se justifica una posición (de dominación) del sujeto enunciante, la forma de imponer un sentido de realidad (una manera parcial de ver el mundo). El afán de querer hacer “la verdadera historia de la historieta” incluye necesariamente una visión ideológica que impide ver con claridad esa lógica de legitimación que tratamos de develar. Puesto que otra visión de la historia permite iluminar su origen como medio masivo.

Los puntos nodales o motivos conceptuales que organizan esta visión acerca de la historieta son sin dudas lo *marginal*, lo *nacional* y lo *popular* como condiciones intrínsecas que encuentran en la historieta basándose en sus aspectos verbales: la historieta habla de lo nacional depositaria de los sentimientos emancipatorios de un pueblo sojuzgado. Es indudable que para poder imponer su historia de la historieta argentina, Trillo y Saccomanno, hacen surgir una nueva visión, una nueva crítica, se apoyaron en las obras vanguardistas y experimentales de los años cincuenta y sesenta (Oesterheld y Breccia).

En conclusión las corrientes que estudiamos hasta ahora (línea semiológica y populista) son contemporáneas en el tiempo, aunque la forma de abordar sus objetos está marcada por paradigmas distintos que funcionan al interior de la serie discursiva. Nos ha interesado marcar los horizontes históricos (como condiciones de producción) que guiaron a los sujetos enunciantes a abordar un mismo objeto: la historieta. Lo que nos propusimos como segundo objetivo fue indagar cómo se legitima este objeto desde

una única lógica propia que funciona en el campo académico y que trata de esconder las tensiones entre arte y cultura de masas.

Esto implica estudiar ya no cómo se legitima la historieta en el campo del arte sino a través de qué lógica se legitima el abordaje académico de la historieta. Planteamos que el funcionamiento de la crítica en el discurso sobre la historieta puede reconstruirse ahora desde la figura de Héctor Oesterheld. Veremos en el próximo apartado la razón por la cual la figura de Oesterheld ha sido un síntoma de la consagración de los discursos en la historieta, lo cual forma parte del procedimiento de crítica de la ideología desde la teoría de Žižek.

Según investigaciones recientes del grupo Estudios y Crítica de Historietas Argentinas: *“El caso de HG Oesterheld es particularmente interesante porque su producción satisfizo los requerimientos para ser considerada legítima, tanto desde el campo de la historieta realista como desde las instituciones claves de las vanguardias artísticas de los sesenta (como el Instituto Di Tella)”*¹³⁵.

Consideremos entonces la figura de Oesterheld y su trayectoria que nos ha mostrado el funcionamiento de la crítica en el discurso sobre las historietas. Oesterheld ha sido considerado el guionista ejemplar de las historietas argentinas y ha llevado a legitimar por esa vía la “revolución en el arte” que proponía Masotta llevando la historieta al Instituto Di Tella. Sus trabajos han servido también para legitimar una lectura populista del medio tras encontrar en los personajes de sus aventuras “valores propios de los argentinos”.

3.4 El caso de Oesterheld como síntoma de la consagración de los discursos

Este apartado está dedicado a explicitar porqué la figura de Oesterheld ha servido a las distintas corrientes que estudian la historieta, cómo la figura de este guionista ha

¹³⁵VON SPRECHER, R., *Campo de la historieta y campo del arte en los sesenta*, en Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a montoneros, pág 9

funcionado como síntoma que perdura en cada época y encarna la imposibilidad de cierre al terreno ideológico en los que se mueven los discursos. A tal efecto recordaremos la teoría de Žižek donde señala que la organización fantasmática (el hecho de que en la red de relaciones intersubjetivas, cada uno de nosotros es atribuido a cierto lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro) es lo que hace de trasfondo a toda ideología.

Consideremos dos cuestiones desarrolladas a lo largo de este capítulo, a saber que:

-Si en los textos de la primera semiología los trabajos de Oesterheld sirvieron para justificar que un medio masivo puede ser incluido dentro las artes visuales y expuesto como cuadro en el Instituto Di Tella al nivel de las demás obras modernas internacionales en una Bienal de historietas;

-Si por otra parte la historia de la historieta argentina se puede narrar a partir de la inclusión de la obra de Oesterheld donde la línea *Nac and Pop* rastrea lo popular y lo nacional, el domicilio argentino de la aventura.

Entonces, es que hay algo en la figura de Oesterheld que permite ser atribuida a un lugar fantasmático en la estructura simbólica de dos corrientes diferentes y justificar así sus campos de estudio sobre la historieta. Introduzcámonos entonces a saber quién es Héctor Germán Oesterheld y cuáles son sus características sintomáticas.

3.4.1 ¿Porqué Oesterheld?

Héctor Germán Oesterheld (1919- desaparecido en 1971), geólogo, escritor de novelas y relatos de ciencia ficción, más tarde guionista de historietas (trabajó para editorial Abril y luego para Frontera), editor y crítico. Su posición se dirime entre la ciencia y la literatura, posición que lo pone entre géneros “mayores” y “menores”, entre la “alta literatura” y los medios de masa. Oesterheld es a la vez un asalariado de la industria cultural y un propietario de un medio de producción (crea junto a su hermano la Editorial Frontera en 1955). Más tarde se convertirá en productor intelectual y

militante hasta su desaparición en manos de la última dictadura militar.

Desde la perspectiva de los productores, críticos y lectores de historieta, Oesterheld ha creado los títulos más importantes para la historia del medio a nivel mundial: *Sargento Kirk*, *Ernie Pike*, *Randall*, *Sherlock Time*, *El Eternauta*. Al mismo tiempo los dibujantes que han ilustrado sus obras han alcanzado por su parte prestigio internacional entrada la década de los '60. El italiano Hugo Pratt (*Ernie Pike*), el chileno Arturo del Catillo (*Randall*), el uruguayo Alberto Breccia (*Sherlock Time*), y el paraguayo Francisco Solano López (*El Eternauta*):

Las aventuras que narra Oesterheld innovaron respecto de alguno de los estereotipos más caros del hegemónico modelo estadounidense. A través de sus series, lograron difusión masiva un tipo de historias donde predominaba el protagonismo grupal, la profundidad psicológica de los personajes, una mirada entre escéptica y crítica sobre la sociedad humana, así como aventuras en las cuales las circunstancias, y los desenlaces no siempre eran venturosos¹³⁶.

Para entender las instancias de consagración que se dan dentro del campo de la historieta (jaloneada desde la industria cultural y el arte), pero también de la conformación del campo académico que la estudia, el discurso del propio Oesterheld es fundamental porque da cuenta de la inconsistencia del orden simbólico dominante de su época, al tener una actitud contradictoria con respecto a las historietas logra generar fantasías sociales, formas de ver la realidad, también diferentes en quienes pretenden legitimar las historietas en el campo del arte o bien, para quienes encuentran su origen como literatura popular.

Con respecto al arte, por ejemplo Oesterheld señala que para considerar a la historieta como un “género mayor” debería tenerse en cuenta la audiencia : “*La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio decimos lo que es mayor o lo que es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor; y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges*”¹³⁷. Pero si hay algo que

136 VON SPRECHER, R., *Héctor Germán Oesterheld...* pág 10

137 Esta cita pertenece a la última y más extensa entrevista realizada por Trillo y Saccomano a Héctor Germán Oesterheld en 1975, fue republicada en *La Bañadera del Cómic* en 2005. *La Bañadera del Cómic, Oesterheld en primera persona*, pág. 22.

define a Oesterheld es su capacidad de adaptarse a los requerimientos de la industria siguiendo el modelo que le dictan las editoriales para las cuales trabaja: “*Bueno, tengo un vicio o un defecto, y es que yo profesionalmente me puedo adaptar a cualquier cosa. Hasta alguna vez llegué a escribir la memoria de un banco*”¹³⁸.

Es así como Oesterheld puede adaptarse a las reglas del juego¹³⁹ y generar a su vez con calidad un producto que pueda considerarse legítimo al menos por los sectores no tradicionales o conservadores del campo cultural. Pero fue necesario también generar una “cita de autoridad” para legitimarse él mismo dentro del campo y con la cual coloca a la historieta en un nivel menor al de la literatura:

En Abril (la editorial) escribo cuentos de toda clase...hasta que un día me preguntaron si me atrevía a escribir historietas. Leí, sí, libros de aventuras, cualquier cantidad. También policiales de todo tipo, Salgari, Defoe, Stevenson, Verne continuamente... mi cultura de aventuras viene de ahí, no de las historietas. Les digo: yo casi no leo historietas. Leo literatura. Leo constantemente. Y si Borges saca un último libro voy a ir a comprarlo. Esas son mis fuentes¹⁴⁰.

Oesterheld continuó guionando historietas sin ceder al camino de la “literatura seria”, es que desde su *identificación imaginaria*, es decir, la forma en que él mismo quiere mostrarse, parece más importante el éxito popular que la cuestión del *estatus* artístico:

La tentación y el hambre de prestigio lo tenemos todos. Cuando pienso en mi familia que me insiste para que haga “la novela”...da más estatus, completamente diferente. Para mi mujer o mis hijas es distinto decir soy la mujer o la hija de Borges o Sábato y no la mujer o la hija de un argumentista de historietas. Personalmente me siento más satisfecho escribiendo para una masa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoría¹⁴¹.

En este sentido Oesterheld no está cediendo al deseo de su mujer y sus hijas (como grupo primario que vehiculiza el deseo del “otro” -al que le hubiese gustado identificarlo como un gran novelista-). Desde la perspectiva de lo canonizado en el campo literario, hemos señalado aquí la adecuación de criterios contrarios que utiliza este guionista para justificar ciertos comportamientos y sobrellevarlos. A su vez la

138 Ibidem., pág. 26

139 BOURDIEU, Pierre, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.

140 La Bañadera del Cómic, *Oesterheld en primera persona*, pp. 13-22

141 Idem...pág. 32

figura de Oesterheld será depositaria de las fantasías de muchos estudiosos del campo, por ejemplo afirma Guillermo Saccomano, quien junto a Carlos Trillo realizó a Oesterheld la entrevista más exhaustiva en 1975:

Oesterheld encarna al creador intelectual anónimo –a él le gustaba considerarse un obrero intelectual- que, desde una relación, establece un sólido vínculo con una inabarcable masa de lectores...Se consideraba un artesano, quizás por este motivo trabajaba con lápiz y papel amasando cada palabra, cada historia, apartando una ruidosa máquina de escribir. Tampoco le preocupaba demasiado que muchos de sus personajes recorrieran el mundo sin citarse su autoría '¿Qué importancia tiene?', decía. Mi mejor pago consiste en saber que mis personajes están siendo disfrutados por públicos que ni siquiera hablan mi propio idioma y que, sin embargo comprenden el significado de las aventuras, de las historias que alguna vez escribí a mano sobre una hoja de papel¹⁴².

Es justamente esa *identificación simbólica*, la figura del “mejor guionista argentino” de historietas, que se le impone desde la sociedad en la cual él se reconoce. La *identificación simbólica* domina a la *identificación imaginaria* permitiendo que Oesterheld se integre en un campo socio-simbólico determinado, esto es, que asuma un mandato y ocupe una posición dentro de la red intersubjetiva de relaciones simbólicas. En palabras de Žižek, “*la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa ‘lo que nos gustaría ser’, y la identificación simbólica es la identificación con el lugar desde el que nos observan, desde el que nos miran de modo que nos resultamos amables*”¹⁴³.

Algunas de las contradicciones que encontramos en el discurso de Oesterheld son señaladas por Von Sprecher de la siguiente manera: “*A comienzos de los setenta, habiendo pasado a ser consagrado, se permite el gesto de desinterés que señala su distinción aunque el mismo no está exento de contradicciones, dado que simultáneamente sigue recurriendo al referente de la masividad del público o al de su profesionalidad*¹⁴⁴”. De esta forma Oesterheld representa el síntoma del campo de la historieta, un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico, en palabras de Žižek: “*Es precisamente el elemento al que se le impide realizar la plena identidad*

142 SACCOMANO, Guillermo, Escritura y memoria, Revista Puentes N° 22, 2007, pág. 68

143 ŽIZEK, Slavoj, “El Sublime...” pág.142

144 VON SPRECHER, R, *Héctor Germán Oesterheld...* pág12

*particular que representa su dimensión universal. Su existencia es una contradicción viva: encarna el desequilibrio y la inconsistencia fundamental del sistema capitalista*¹⁴⁵.

Hemos argumentado aquí que la figura de Oesterheld está sostenida por fantasías y registros diferentes. Oesterheld es el caso particular que le permite a los críticos de la historieta darle sentido a su realidad, es decir, hablar de una consagración de la historieta como arte y encajar perfectamente en la estructura simbólica de la línea semiológica. O bien haber guionado *El Eternauta* y situar la aventura en Buenos Aires y encajar perfecto dentro de las literaturas marginales tal como la entiende la línea populista del medio.

A partir de esta posición contradictoria de Oesterheld es que entendemos cómo es posible que en momentos distintos de la crítica de historietas esta figura haya servido para legitimar paradigmas contrapuestos. En este sentido concluimos que Oesterheld es una representación desfigurada de la batalla cultural entre arte y medio, entre alta cultura y cultura de masa y si deshacemos esta labor de desplazamiento/ condensación de la figura entre momentos distintos determinaremos el significado que tiene en el debate actual. Adelantamos que este síntoma (la figura de Oesterheld) constituye una contradicción en el campo de la historieta argentina, que no va a ser abolido más tarde, reaparecerá porque en tanto síntoma es el elemento constitutivo de las contradicciones del campo y encarna la imposibilidad de cierre del campo académico actual.

Es importante retener en este capítulo el papel de Oesterheld en nuestra identificación con el síntoma, es decir: ¿Para quién juega Oesterheld su papel? ¿Cómo se representa Oesterheld en las fantasías del otro? ¿Cómo es utilizada la figura de Oesterheld y su obra para legitimar el campo de la historieta? Hemos logrado aquí desentrañar su figura. No ha podido escribir “la novela” en su época, tal como lo querían su esposa y su hija, pero su identificación imaginaria, se vio fortalecida por la eficacia simbólica. La historieta llegará a convertirse al fin en género literario, pero

145ZIKEK, Slavoj, *El espinoso sujeto*, pág 244

Oesterheld ya estará enfocado en otra cosa (la militancia política¹⁴⁶).

En este sentido hemos cumplido nuestro objetivo de dilucidar cómo está constituido el espacio ideológico de la crítica de las historietas argentinas, y cómo logra este campo académico su identidad, su forma acabada. A lo ancho de este largo capítulo, hemos visto la forma en que los significantes (Correlación histórica entre arte y áreas del saber, pasaje entre un arte elitista a otro masivo, alienación, desalienación, esencia nacional, literatura popular, pueblo) motivos conceptuales que utiliza cada corriente, diferencia terrenos ideológicos que sin embargo poseen una misma lógica de consagración de su campo de estudios en la figura de Oesterheld. Más adelante estudiaremos cómo estos significantes se acolchan en un punto de capitonaje, un significativo amo, que da cuenta de, que el discurso, que done los mejores argumentos ganará la lucha hegemónica.

146 En la década de los '70 Oesterheld comienza a militar en *Montoneros* y esta posición de militante es la clave para entender a su vez cómo Oesterheld sigue siendo una figura de legitimación para la línea populista que se afianza hacia fines de los años ochenta embarcada en el proyecto de llenar el vacío cultural que dejó la última dictadura militar en la Argentina.

Capítulo IV. De la historieta en transición al debate actual

4. Legitimidad de los discursos en el campo de la historieta argentina (1980-2001)

Notamos a partir del estudio comparado entre los discursos fundadores de la crítica sobre historieta y de los “nuevos críticos”, que desde mediados de la década de los ‘60 y hasta la actualidad se extienden los debates sobre la legitimación de las historietas con respecto al campo del arte, y que estas tensiones entre arte y medio masivo ocultan la lógica de legitimación del propio campo de estudios de la historieta argentina. Esta lógica académica que funciona mediante la figura de Oesterheld reaparece en el discurso de los nuevos críticos ahora desde la formación discursiva que ha logrado hegemonizar el campo: una mirada *populista* del medio, que a pesar de los intentos de los nuevos críticos por “deshacerse” de ella no se han podido alejar desde que se ha descubierto en la obra *El Eternauta* un valor nacional. El *Nestornauta* del 14 de Diciembre de 2010 es suficiente ejemplo de actualidad¹⁴⁷.

Trataremos el tema de la legitimación de la crítica de historieta desde mediados de la década de los ochenta hasta la aparición del grupo *Estudios y críticas de las historietas argentinas* en 2001, siguiendo el concepto de “síntoma” como hilo conductor

¹⁴⁷ El 14 de diciembre de 2010 fue el último evento público del ex-presidente Néstor Kirchner con vida. En esa ocasión, la juventud K se reunió en el Luna Park para apoyar a sus « padres políticos ». Esa noche se hizo pública por primera vez la imagen del Nestornauta. Más allá de las voluntades partidarias este cartel vuelve a poner este símbolo de lo colectivo (apropiaciones aparte y malos entendidos también) que le cabe al kirchnerismo como mérito político.

para analizar las fantasías que sostienen las realidades de nuestros sujetos discursivos. Para entender por qué esta imagen sigue configurando el campo académico hasta la actualidad y se va arraigando por su parte a la sociedad, es preciso antes pasar por un momento histórico de la Argentina donde esta imagen se resignifica para apoyar un proyecto cultural que se instaura con la transición a la democracia.

4.1 Historieta en transición

El nacimiento de una nueva forma de producción en las historietas y la relación entre historieta y política así como las tensiones entre historieta y literatura nos permitirán mostrar en este apartado, la particularidad del proyecto de la revista *Fierro*¹⁴⁸. Las razones por las cuales elegimos específicamente esta revista, es porque resultó significativa puesto que sus impulsores proyectaban llenar el vacío cultural que dejó la última dictadura militar reivindicando en cada página la cultura nacional y popular y el culto a la “edad de oro de la historieta”, entre lo legitimado y lo todavía explorable y experimentable. Es por esto que analizamos el proyecto de la revista *Fierro*, dicho análisis se basa en el discurso de sus gestores y de aquellos que estudian el tema en la actualidad, para descubrir cómo es interpretado por los historietólogos la aparición de su proyecto y el ingreso de la política a la historieta.

El análisis de los discursos ideológicos de la revista de historietas más importante de la época de la transición a la democracia involucra tanto los discursos de los historietistas como el de los estudiosos más actuales del campo. Es una época marcada por la tensión entre dos emprendimientos editoriales de signos ideológicos contrarios y que coloca al humor y la historieta, como nunca antes, en el centro de un proyecto político y cultural para nuestro país¹⁴⁹: la revista *Humor* dirigida por Andrés Cascioli, cercano al alfonsinismo y *Fierro* dirigida por Juan Sasturain, de clara afiliación peronista. Ambas revistas eran de Editoriales La Urraca, cuyo dueño fuera Cascioli.

148 Para lo cual hemos revisado las revistas *Fierro* Ediciones La Urraca, entre 1984-1985.

149 BERONE, Lucas, « El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983) », pág. 8

En este sentido, con respecto a los antagonismos sociales, dentro de la revista encontramos posiciones diferenciadas, como la de Cascioli (director de *La Urraca*, que editaba *Fierro*) políticamente partidario del radicalismo alfonsinista, por otro lado Juan Sasturain (director de la revista *Fierro*) de posición marcadamente peronista, en simples líneas diríamos que *Fierro* era la revista de un peronista publicada por un editor radical. La “democracia radical” y la “democracia peronista” tienen significados diferentes pero bien lo explica Žižek la lucha ideológica se dará en función del discurso que totalice los distintos significantes asociados (valores, tradiciones, memoria, etc) logrando hegemonía discursiva. “Lo que está en juego en la lucha ideológica es cuál de los “puntos nodales”, totalizará, incluirá, en su serie de equivalencias a esos elementos flotantes”¹⁵⁰. El desarrollo de nuestro análisis apunta a percibir estos puntos nodales en los que se acolchan los discursos, de ver la forma en que la línea en clave *Nac and pop* estudiada en el capítulo anterior hegemoniza los discursos de esta nueva etapa de la historieta argentina.

4.1.1 Contexto de aparición de la revista *Fierro*

A fines de la década de los sesenta y a partir de la década del setenta surge un nuevo tipo de historietas que declara la muerte del tipo de historieta de la “edad de oro”. En estos años se transforman las condiciones de producción de historietas, dentro de los cambios más significativos de la primera parte de la década, existe una concepción “adulta” en el relato, varían las estrategias de publicación (ello se hace evidente en el caso de la editorial *Columba*), se produce una hibridación ascendente con otros géneros masivos, está a la orden del día el problema de “lo nacional” y se tornan complejas las relaciones entre las agencias locales y las casas editoras internacionales. Durante este primer tramo de los setentas se busca abordar un tipo de historieta “seria” y en algunos casos, comprometida políticamente¹⁵¹. Al mismo tiempo, el cambio de década funcionó

150 Žižek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, pág. 126

151 La serie “Bárbara” (Skorpio, 1975) con guión de Ricardo Barreiro y dibujos de Juan Zanotto y en la misma revista, la segunda parte de “El Eternauta” (1976), con dibujos de Solano López y guión de Oesterheld. Estas obras son consideradas emblemáticas por su explícita posición ideológica.

como “bisagra” para la producción de historietas realistas.

Sin embargo, aunque durante los setenta la historieta avanzó en direcciones estéticas, temáticas e ideológicas no transitadas hasta entonces, no se logró movilizar a sus consumidores. Fueron tiempos de rupturas estéticas y narrativas, adoptadas tanto por los profesionales legitimados del campo como por aquellos que incipientemente buscaban afianzarse. Parece un periodo en que la experimentación no encontraba ecos en las preferencias de la cultura de masas y el mercado de la historieta entra en crisis. En este sentido es que se revela importante comprender el modo de producción de historietas en la década del ochenta¹⁵²: dar cuenta de cómo la denominada “nueva generación” produce materiales que constituyen un cruce entre la comunicación y la cultura, el arte y los medios que deben leerse en relación con el momento de apertura institucional que supuso el proceso de democratización.

Esta experimentación estética, temática y narrativa (que editoriales de La Urraca había iniciado ya en las revistas *Superhumor* y *El Péndulo* bajo la dirección de Andrés Cascioli) será finalmente plasmada gracias a la política editorial de la revista *Fierro* (1984-1992). Este proceso se caracteriza por, al menos, dos factores intervinientes: uno es la politización, ya presente en publicaciones como *Satiricón* (1973-76) *Humor* (desde 1978) y desde 1980, en los últimos años de la dictadura militar *Superhumor*. Este factor deriva de la conformación de zonas de la cultura (la historieta y el rock) como lugares de resistencia y respuesta ideológica a la uniformidad y al silencio impuesto desde el Estado.

Por otro lado están las manifestaciones culturales que coinciden con “el destape”, en el periodo posterior a la caída del régimen (a partir de la guerra de Malvinas, el país atravesará un proceso de reconstrucción y democratización de las prácticas políticas y culturales). Su posición es la ruptura con el pasado reciente y tiene como objetivo

¹⁵²Algunas cuestiones emergentes de esta década son: el crecimiento de un mercado importante de venta de planchas de originales, el coleccionismo de publicaciones tradicionales, la conquista de espacios expositivos destinados al arte mayor, la revaloración *freak* o retro del consumo de cult-comics, la cita legitimada de las grandes firmas. Por supuesto que cabe poner en relación estos problemas y datos empíricos con el momento de apertura institucional que supuso el proceso de democratización.

valorizar la democracia presentándose a un público “juvenilista” como la revista de la transición. “Desde el primer número, las dos rotundas tetas dibujada por Oscar Chichoni parecían anunciar que el Proceso de Reorganización Nacional había terminado. Y Fierro sería la revista de la transición”¹⁵³. Una revista cultural que incorpora a la historieta otros lenguajes y géneros.

En este sentido, el proyecto de la revista no será distinto al de gran parte de la producción cultural argentina al finalizar la dictadura militar¹⁵⁴. En este periodo vivido como *renacer cultural* la revista *Fierro* apuntaría a reconstruir los lazos sociales de pertenencia y revalorizar las tradiciones de la nación tras un pasado monstruoso de violencia y terror. Según Reggiani habrían dos problemas a la hora de reconstruir una nación: “por un lado, la necesidad, de encontrar valores comunes en la comunidad, por otro, la necesidad de inventar o reorganizar tradiciones, que permitan restituir la relación con un pasado que se requiere percibir como interrumpido por la experiencia del horror”¹⁵⁵.

El otro factor para la aparición de la revista será la vinculación entre la historieta y ciertos géneros “mayores” (la literatura, el cine, la pintura) “vínculos trazados por los propios actores del campo que transitan y circulan incesantemente entre las diferentes zonas, y que valorizan el cómic como medio de experimentación estética y, principalmente, como espacio abierto a la interacción y la mixtura de diferentes lenguajes”¹⁵⁶. De esta forma, la representación del horror en la historieta argentina de la transición a la democracia fue posible también gracias a un recambio que se dio hacia la década de los '80 en Estados Unidos, Europa y Argentina de manera más o menos

153 REGGIANI, Federico, *Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática*, pág 23

154 La mayoría de los primeros testimonios acerca de la desaparición forzada de personas, producidos entre 1984 y 1985, se desplegaron en dos tipos de espacios con reglas de construcción y finalidades bien diferentes: los escenarios institucionales de la transición democrática -principalmente, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y el juicio a las primeras tres juntas militares, y algunos textos literarios.

155 REGGIANI, Federico, *Historietas en transición...* Op. Cit. Pág 24

156 BERONE, Lucas, «Literatura en pedazos. El problema de la adaptación».

contemporánea como consecuencia del surgimiento de las “historietas de autor”¹⁵⁷. Sin embargo la renovación de la historieta tiene su base en fenómenos extrahistorietísticos, como el mayo Francés del '68, el movimiento del '77 en Bologna, la fiesta democrática en España y Argentina¹⁵⁸.

Este último factor, es un síntoma de cómo un conflicto externo al propio lenguaje historietístico, permite producir historietas por fuera de la lógica de producción de masas y de las tradiciones genéricas establecidas, lo contemporáneo y lo político ingresa a la historieta, aunque el lenguaje dominante es uno sólo:

Los modos de entender las formas aceptables y lo que es posible narrar en una historieta, sumado a condiciones editoriales que albergaran con mayor o menor fortuna ese cambio, daría por resultado una creciente incorporación de la política en la historieta. Sin estas condiciones de posibilidad, el relajamiento de la censura y el final de la dictadura no habrían alcanzado para que el horror de la represión entrara a las páginas de las historietas¹⁵⁹.

4.1.2 Legitimación del discurso en el proyecto cultural de la revista

La revista se subtitula “historieta para sobrevivientes”, donde el propio Sasturain reconoce que tal nombre fue robado de la revista española *El Víbora*. Según Reggiani esto ya permite leer las características que se le asignan a esa comunidad nacional, así como los mecanismos mediante los cuales *Fierro* legitima esa apelación. El hecho de que la *Fierro* se dirija a los sobrevivientes marca una continuidad entre el pasado y el presente para hacer aparecer como necesaria una continuidad deseada por un sector social que es representado en *Fierro* como legado del movimiento peronista, así mismo, la publicación se construye como espacio de reconfiguración identitaria y cultural en un escenario de autodiferenciación del pasado inmediato.

157 Se trata de un recambio en el lenguaje de la historieta donde se produce un desplazamiento de la figura del héroe.

158 SCOLARI, Carlos Alberto. *Historietas para sobrevivientes: cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue, 1995, Pág. 297. Cit. En Federico Reggiani, «Historietas en transición: representaciones del terrorismo de estado durante la apertura democrática».

159 REGGIANI, Federico, «Historietas en transición: representaciones del terrorismo de estado durante la apertura democrática», pág. 24

La postura política de Sasturain es claramente explícita en todas sus exposiciones: “*Fierro es de los que la hacen, libremente. Y no es fácil ponerse de acuerdo...sobre gustos, política, estética y la realidad argentina hay mucho escrito. Y va a haber. Una escritura no tacha a la otra, -un dibujo, a otro- se suman, mejor*”¹⁶⁰ De esta forma *Fierro* se presenta como “representante de la historieta nacional”. Federico Reggiani observa sobre la editorial de la revista que: “*Las preocupaciones de la revista a través de su primer año de existencia –por lo menos-, son recurrentes: los editoriales sucesivos harán referencias constantes a un público preexistente que no encuentra las historietas que quiere leer*”¹⁶¹.

Fierro se propone llenar el vacío de producción que la dictadura impidió u ocultó. En este sentido el discurso de Sasturain en el primer número de la revista en 1984 es significativo:

Finalmente hicimos una revista de historietas como queríamos. Quiero decir que la hicimos como queríamos porque por ahí el resultado no sea exactamente el deseado. El proceso sí lo fue: vino mucha de la gente que uno quiere ver en las revistas de historietas. Hizo sus cosas como sabe y nos dimos la mayoría de los gustos; casi todos, bah. Aunque nos faltó ese espacio para los nuevos-nuevos que nos prometimos y comprometemos para la próxima: hay toda una generación que está pidiendo páginas y en *Fierro* las podrá dibujar¹⁶².

Como podemos deducir del discurso de Sasturain, lo que organiza la producción de esta etapa es el espacio abierto en la cultura que había dejado la dictadura, la *Fierro* daba la posibilidad de hacer “hablar” a quienes se encontraron obligados a callar por no poder hacer circular sus historietas en épocas de la dictadura. En este sentido, la revista no apunta a un público específico si no más bien a una comunidad de lectores preexistentes, una comunidad nacional de “argentinos sobrevivientes” a la que además se le asigna la característica de democrática. Los valores democráticos (libertad de expresión, variedad de poética) y el repudio por los años de la dictadura son característicos de la transición a la democracia en Argentina y a su vez condiciones de

160 SASTURAIN, Juan, Revista *Fierro* N° 1, pág 8

161 REGGIANI, Federico, « *Fierro*, historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina ».

162 SASTURAIN, Juan, Revista *Fierro*, Año 1, número 1, pág. 8

producción de este discurso. En 2004 Sasturain confiesa para el suplemento Radar de *Página 12*:

La primera etapa de Fierro coincide con un momento muy particular de la historia política y social argentina, de muchas expectativas, de una comunidad que después de la noche ve la posibilidad de una cosa diferente, con una mirada muy crítica y muy sombría a veces. Las 'historietas para sobrevivientes' calzaron en esas expectativas. Ocho años después el contexto era otro y la editorial La Urraca ya ocupaba un lugar diferente, ya no era la editorial de los productos que habían sido el reducto de la resistencia contra la dictadura¹⁶³.

Entonces el slogan “historietas para sobrevivientes” es interpretado como la conjunción de un proyecto de recuperación con un proyecto de innovación La revista tenía una política cultural que reunía intereses dispersos. Pablo De Santis, Director en la tercera etapa de la publicación destaca: “...tenía un poco de todo. Estaba (Ricardo) Piglia, había adaptaciones literarias, había cine, crítica de géneros, notas sobre novela policial entre otras. Era un mundo en el que la historieta era parte, pero había una cantidad de cosas y de información que quedaban fuera de la historieta”¹⁶⁴.

Entre los múltiples cruces que registró la revista con temas de la literatura nacional y mundial, el más original fue la sección *La Argentina en pedazos*, un proyecto de Sasturain, para el cual convocó al novelista Ricardo Piglia, quien acompañó las adaptaciones con sus introducciones críticas-literarias. Este proyecto fue editado posteriormente como libro por Ediciones de la Urraca. Las adaptaciones de la literatura que se hicieron para esta serie merecen un análisis desde el campo interno de la historieta y como resultado de un clima de época. “Literatura en pedazos” hace referencia a las fragmentaciones producidas a nivel social durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, pero además este nombre encarna el problema de las tensiones entre literatura e historieta y entre alta y baja literatura. El resultado es la movilización de estrategias de reformulación de las relaciones y la posición estratégica ocupada por la historieta dentro del campo cultural. Piglia constituye una cita de

163 SASTURAIN, Juan, *La Argentina en pedazos*. Entrevista realizada por Mariano Kairuz en Suplemento Radar de *Página 12*.

164 DE SANTIS Pablo, Entrevista realizada por Laura Vazquez en *Tiempo varado, historieta arte y cultura en la Argentina del siglo XX*.

autoridad para la revista, y crea un nuevo canon de la literatura argentina. Se trata, como él mismo lo afirma, de:

Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia «verdadera» y como su pesadilla¹⁶⁵.

Lo interesante en este proyecto, es ver los mecanismos de legitimación que se ponen en práctica en el discurso de sus gestores y que son importantes para el campo de la historieta argentina. En el primer número de la revista, Sasturain hace la comparación con la revista *Hora Cero*: “*Hora Cero era de Oesterheld y de Pratt, de Solano López y de Del Castillo pero además era nuestra, pibes de entonces y grandotes de hoy, a oleadas semanales de fervor; lectores críticos fanáticos puteadores*”¹⁶⁶. Recordando la “edad de oro” de la historieta, los nombres de los grandes maestros serán recurrentes, queda claro que la revista se legitima así misma evocando un pasado mejor. Cada mes esta revista publicará un póster en memoria de uno de los grandes historietistas argentinos.

La revista trata de poner al día el género y desarrollarlo en direcciones múltiples. *Fierro* desde el comienzo se autodiferenciará del pasado reciente mientras que presentará un panorama de la historieta argentina donde además de evocarse un “pasado dorado de la industria nacional”, se identifica un enemigo sintomático y un amigo a quien recordar desde un registro sobre lo nacional y popular donde prevalece lo autobiográfico/testimonial. Los testimonios de una nación quebrada serán cubiertos por ejemplo con la memoria y el homenaje que se le brinda a Héctor Germán Oesterheld y su historieta *El Eternauta* como modelo de historieta nacional. Reggiani demuestra que Oesterheld, representa para la revista *Fierro*, la tradición; la democracia y el testimonio del horror: la patria¹⁶⁷.

165 PIGLIA, Ricardo, *La Argentina en pedazos*, pág. 70

166 SASTURAIN, Juan, *Revista Fierro*, Año 1, número 1, pág. 8

167 REGGIANI, Federico, *Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática*, pág 10

No existe memoria nacional espontánea, por el contrario la naturalización de la patria como entidad preexistente es en gran medida un resultado de los dispositivos que la narran y la conmemoran. Lo que la revista *Fierro* hacía durante estos años, era construir el espacio de la memoria, pero la ideología trae consecuencias inadvertidas. Dentro de *Fierro*, hay historietas que hacen referencia explícita a la dictadura como *La triple B*, *Sudor Sudaca*, y *La Batalla de las Malvinas* y otras como *Ficcionario* o las adaptaciones para *La Argentina en Pedazos* donde la violencia, el sexo y el horror están presentes pero no con referencia al pasado reciente (1976), como por ejemplo, la adaptación que hace el historietista Enrique Breccia del cuento *El Matadero* (de Esteban Echeverría 1838). Estos cuentos que se adaptaron a la historieta pertenecen a épocas pasadas conforme encajan muy bien en ésta. Entra en juego entonces la legitimación de la historieta en el campo de la literatura popular.

En este sentido es interesante ver los elementos de cohesión de la sociedad en esta época en relación con el proyecto de la revista *Fierro*, los mecanismos que pone en práctica la revista para articular una “nación fragmentada”. Según lo explica Reggiani, los *valores comunes* y la *tradición* fueron movilizados de distintas formas donde está presente también la “política de la memoria”¹⁶⁸ y la democracia como valor.

4.1.3 Lo nacional y popular como «acolchado»

Si tenemos en cuenta los significantes en el discurso de los gestores del proyecto de la revista: de caracterizar un público que se define como preexistente, la caracterización de la historieta como género “marginal” dentro de las literaturas populares y la reivindicación de un “pasado dorado” y mejor, encontramos significados

168 A este respecto, permítaseme citar a Hugo Vezzetti: « Desde hace veinticinco años en nuestro país se eligió de diversas formas recordar. Los variados proyectos de olvido y amnistía terminaron cediendo frente a una voluntad de rememorar una experiencia focalizada en el terrorismo de estado, la demanda de memoria ha coincidido con tiempos de incertidumbre, con creencias fracturadas, en fin, con el derrumbe de las utopías. Donde ya no queda el reaseguro de aquellas utopías, decía Terán (Oscar), la certidumbre que nos convoca, reside en el rescate de las víctimas; la memoria se reúne con el duelo: es el deber reintegrar a los muertos insepultos, los desaparecidos, y los niños “des-identificados, “el reclamo de Antígona” que coloca el trabajo de la memoria bajo el sino de la tragedia » en VEZZETTI, Hugo, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, pág. 13

o motivos conceptuales como “pueblo”, “comunidad nacional”, “valores y tradiciones” en una “sociedad de derechos” que se acolchan a un significativo amo que podemos denominar *populismo*.

En este sentido es significativa la postura del director de la revista, la forma en que Sasturain se diferencia de la lectura que hacen Masotta y Steimberg quienes vienen de los estudios franceses que rescatan la historieta desde la academia:

En mi caso, como en el de Carlitos Trillo, por ejemplo, venimos de una práctica de lectura que coincide exactamente con la llamada «edad de oro de la historieta»...el peso de la historieta para formación infantil o mejor dicho, para la cultura nacional, en ese periodo histórico, fue más fuerte y más determinante que en otras coyunturas...”más adelante continúa: “Nosotros, que no sé quienes somos «nosotros», pero bueno, nuestra aproximación a la historieta, proviene de una reivindicación de la cultura popular¹⁶⁹.

Ahora bien, si retomamos los lineamientos teóricos del filósofo Slavoj Žižek para analizar el espacio ideológico donde se mueven los discursos, analizamos que los valores de la “democracia” -como libertad de expresión, variedad de poética, comunidad nacional, la concepción de la historia que revela la nostalgia por la “edad dorada” e inscribe la historia del medio junto a las literaturas populares-, acolchado en el punto nodal “*populismo*” será acaparado por esta editorial para crear un proyecto universal. Sin embargo es necesario atravesar la fantasía social del proyecto de la revista y encontrar la lógica de legitimación de los discursos, la posición no transparente de los sujetos enunciantes. Junto con los mecanismos que pone en práctica la revista referidos a una nación fragmentada, descubrimos nuevamente la figura de Oesterheld consagrándose en cada página gracias al homenaje que se brinda al ejemplar guionista, los posters, la republicación de sus historietas y la referencia a su militancia política en Montoneros así como su fatal destino en manos de la dictadura militar.

Estudiando el terreno ideológico de esta forma podemos dar cuenta de lo que la pantalla fantasmática de la revista esconde o no dice cuando hace referencia a una nación fragmentada, contradicción que de alguna manera, se deposita en la figura de Oesterheld como testimonio real legitimador de una comunidad nacional. Todo el

169 Entrevista realizada por Laura Vazquez en *Trampas para la comunicación y la cultura*, pág. 46

proyecto de la fierro como parte de la producción cultural de la época en lo referido a la construcción de la memoria colectiva es tratado como un momento de relativa paz, cuando en realidad forma parte de la batalla de las ideas. Esta batalla configura el espacio y los límites de la memoria a través del discurso de lo que es posible narrar¹⁷⁰.

Hemos logrado en este apartado la indagación del universo simbólico de una de las líneas que desde mediados de los setenta y haciéndose evidente en la transición a la democracia, toma por objeto de estudios a la historieta. Analizamos la pantalla fantasmática que se genera con el proyecto de una de las revistas más importantes de historietas en la época de la transición a la democracia, de cómo está constituido el espacio ideológico de los críticos y estudiosos en el proyecto cultural de una revista de historietas que marcó la época, dirigida por un peronista de corte *nac. and pop.* en una editorial de dueño radical) con el telón de fondo de la democracia liberal como el manto que colorea toda posterior discusión en el horizonte político.

4.2 Consideraciones finales sobre la crítica actual

Como habíamos expuesto en capítulos anteriores, el discurso sobre la historieta comienza en la década del sesenta, cuando ésta “ya estaba muerta” o mejor dicho cuando la historieta que acompañó la industria masiva estaba en crisis y otra forma de historieta nacía (la historieta de autor). Y por eso muchos historietistas coinciden en marcar que los críticos han llegado tarde a la historieta. En este apartado queremos hacer un recuento de la forma que asume la crítica en la actualidad, la reaparición de los síntomas entre las décadas del '80 hasta 2001, estos puntos heterogéneos que impiden cerrar el terreno ideológico del campo de la historieta argentina. Finalizamos este apartado mostrando la forma en que este campo ha logrado su identidad.

¹⁷⁰Para entenderlo mejor, podemos hacer el ejercicio de contraponer el discurso de Sasturain a otra mirada que considera también la apertura democrática de la Argentina en la década de los ochenta como el fracaso de los movimientos revolucionarios de izquierda.

4.2.1 La crisis de la historieta

Entre tanta crítica y réplicas el lector de esta tesis se estará preguntando ¿qué pasaba en el interior del campo de la historieta argentina a partir de la década de los ochenta? En relación al mercado de la producción de historietas, entonces, se puede detectar con respecto a las editoriales una crisis en los sesenta, la recuperación a mediados de los setenta (que no llega a alcanzar las tiradas de los años previos) y una crisis de la que no se recuperan a finales de los ochenta.

Con la vuelta a la democracia, hubo una recuperación en el campo de la historieta. La renovación con la editorial La Urraca, de Andrés Cascioli (que había editado en el '78 algunas historietas (como *Las Puertitas del señor López*, de Carlos Trillos y Horacio Altuna) revelaban con sutileza una crítica al autoritarismo reinante. Con la revista *Fierro* ya en 1984, Cascioli se dedicará a publicar los trabajos de historietistas ya consagrados e historietas que no habían podido circular en épocas de la dictadura. Los '80 trajeron también una corriente de nuevos creadores que venían *surfeando* sobre un mar de silencios y represiones previas. Estos se expresaron publicando sus trabajos por medio de la autoedición, que finalmente se vio interrumpida con la hiperinflación del '89.

La situación de las editoriales se tornó crítica a finales de los ochenta e irreversible en los noventa. Tal como cuenta Von Sprecher se produjo un desajuste de las principales editoriales y en su cierre, influyeron entre otros factores a) la pérdida de actores de sectores populares y medios; b) la desigual competencia con revistas importadas por la paridad cambiaria; c) modificaciones en los gustos de los nuevos lectores, como así también novedades estéticas y narrativas (...) en estas circunstancias desapareció la historieta como una industria nacional de casi cien años de trayectoria: Columba (*El Tony, D' Artagnan, Fantasía*); La Urraca (*Fierro*); Record (*Skorpio* y otras) y El Globo (*Las Puertitas*)¹⁷¹.

Desde mediados de los noventa, creció el número de guionistas y dibujantes de

171 VON SPRECHER, «Desarrollo del campo...», Op. Cit., pág. 7

la historieta realista argentina, que correlativamente al quiebre de las grandes editoriales se autoeditaron. La historieta realista dejó de ser un medio de grandes ediciones masivas. La única excepción significativa, es la Revista *Fierro*, que en Octubre de 2011 celebró sus 5 años junto al diario *Página 12* y tiene editados hasta este año más de 60 números.

Ahora bien, teniendo en cuenta la reconstrucción histórica de los momentos por los que pasó la historieta como objeto de estudio así como el pasaje que acabamos de hacer por la crisis de las editoriales, podremos entender, qué pasó con la crítica de la historieta y en qué forma se encuentra en la actualidad.

4.2.2 La crítica después de 1983

Desde el campo intelectual y académico, los críticos que comenzaron en los años sesenta, en la época de Masotta y Steimberg, no lograron afianzar sus producciones editoriales a largo plazo, aunque resultó un intento de cruce entre el campo académico e historietístico. De estos dos únicos agentes que comenzaron con fuerza en los sesenta, Masotta abandonó la crítica para dedicarse enteramente al psicoanálisis y Steimberg continúa hasta hoy dando charlas, escribiendo prólogos, y dirigiendo estudios sobre historietas. La última dictadura militar había contribuido a enquistar el campo de la crítica de historietas, y no hubo producciones significativas hasta la vuelta de la democracia y el proyecto de Juan Sasturain con la *Revista Fierro* que hemos desarrollado como ejemplo típico para mostrar un campo donde el discurso nacional y popular lo había hegemonizado.

Habría que esperar hasta 2001 para identificar un nuevo grupo que se dedique a las historietas dentro del campo intelectual. Estos nuevos críticos se encargan de revisar qué pasó con la producción de historietas, explicar sus crisis y conformar su nuevo campo académico. Sus investigaciones son publicadas en la web¹⁷² y son el resultado de años de estudio para tratar de comprender no sólo qué ha sucedido dentro del campo

172 La página web donde se publican sus trabajos es: <http://historietasargentinas.wordpress.com/>

historietístico si no también los cruces entre éste y los campos de la cultura la política y la economía argentina, los avances y retrocesos de la historieta encadenada a procesos sociales específicos a lo largo del tiempo. Hoy en día existen seminarios (dictados por Von Sprecher en Córdoba, Laura Vazquez en Universidad de Bs As), charlas y presentaciones de libros. El propio proyecto de investigación sobre historietas argentinas dirigido por Roberto Von Sprecher y del que participan Federico Reggiani, Laura Vazquez y Lucas Berone, entre otros, ha dado a luz tan sólo en el año 2011 a tres publicaciones de libros.

Es preciso entender que trabajamos el tema de la legitimación académica con un ojo puesto en el campo interno de la historieta. Sobre todo, porque en la actualidad los productores de discurso ocupan tanto el lugar de narrador como de crítico, algunos con más peso en la producción de historietas (como es el caso de Federico Reggiani) y otros con más peso en la crítica de historietas (el caso de Laura Vazquez). Aquí, también debe tenerse en cuenta, la cantidad de personas que se interesan por el campo académico de la historieta, puesto que, el bajo número de voces que se expresan provoca una limitación en la diversidad y el alcance de la crítica. Y en este sentido, es interesante la palabra de Reggiani en su Blog “*Hablando del asunto*”, cuando hizo la presentación informal del libro de Laura Vazquez, dijo allá por Mayo de 2010: “*El oficio de las viñetas de Laura Vazquez (Paidós, 2010) es el mejor libro sobre historietas que se haya escrito en estas tierras puede parecer un elogio medido, amarrete. 'El mejor, sí, pero ¿contra qué compite?'*”¹⁷³.

Por su parte Von Sprecher explica con tono *bourdieusien* la forma en que se han ido superando con perspectiva sociológica los estudios sobre historieta antes ateórico y cercanos a las investigaciones periodísticas, en su lista de críticos y obras menciona las falencias por las que aun circulan los estudios actuales:

Otros equipos y estudiosos con orientación académica comienzan a superar las tendencias anteriores. Como el caso de Laura Vazquez, en la Universidad de Buenos

¹⁷³ Para leer el artículo completo ver Reggiani, Federico, *Hablando del asunto. Espacio de cultura en primera persona*, en línea, en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=6168>

Aires, con su tesis doctoral titulada *Oficio arte y mercado. La historieta argentina 1968- 1984* (2009), a partir de la cual realizó el libro: *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina* (2010). Sin embargo en cuanto todo texto -inevitablemente- se inscribe, con o sin conciencia de ello, en las luchas dentro del campo, en particular por la legitimación; el libro citado no puede evitar tomar una perspectiva similar a la de Carlos Trillo y Guillermo Saccomano (1980) que pareciera haberse constituido en la historia oficial de la historieta argentina -un texto (el de Trillo y Saccomano) de recopilación, interesada como toda recopilación de datos sin una teoría que permita una profundización-¹⁷⁴.

Esta crítica que realiza Von Sprecher al trabajo de sus pares (en este caso Laura Vazquez), nos permite comprender el funcionamiento de la ideología en el discurso de los críticos de un mismo grupo, nos ayuda a entender cómo las prácticas de los sujetos discursivos con perspectivas de cambio pueden llevar también a seguir reproduciendo el mismo orden.

Por otra parte, analizando el discurso de los nuevos críticos con respecto a sus predecesores, encontramos que para ellos la historieta no es marginal si no que “es marginada”: Von Sprecher dice en pie de página: *“Desde el interior del campo de la historieta se afirma como tendencia visible la certidumbre de que se trata de un arte en una lógica apuesta de los creadores (guionistas, dibujantes) (...) Sin embargo, por lo menos en buena parte de las instituciones que consagran oficialmente qué es y qué no es arte, como por ejemplo en la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba, la historieta sigue siendo despreciada y marginada. Salvo algunos docentes que realizan apuestas heréticas y no tienen un peso significativo en las definiciones”*¹⁷⁵.

En conclusión, la historieta argentina parece todavía en búsqueda de un reconocimiento cultural que se le escapa. El problema gira en torno a lo “popular, la “popularidad” vista como la esencia misma de la historieta. Esta esencia popular de la historieta es producto de un movimiento dialéctico, en que la crítica jugó su papel de separación entre lo viejo y lo nuevo. Lo marginal entonces es una postura política asumida para abrir el debate de la legitimidad de la historieta un juego entre arte y cultura popular que funciona como terreno de una lucha político-cultural, donde juegan

174 VON SPRECHER, Roberto, «Marco para el estudio de la historieta del campo del cómic», pág. 4

175 VON SPRECHER, R. y PESTANO, J., «Marco para el estudio de la historieta del campo del cómic», pág. 3

de “locales” las lecturas *Nac. and Pop.* Pero si el origen popular de la historieta venía dado por la mayoría de venta en su década de oro, ahora lo popular parecería estar asociado a una apropiación social en el imaginario de las personas, la referencia a los clásicos (*El Eternauta, Nippur de Lagash, Mafalda*) en los trabajos de los nuevos críticos es un ejemplo.

Hoy en día la crítica de la historieta se encontraría en un estado en que trata nuevamente de separarse de un discurso populista, aunque todavía queden vestigios de lo viejo, del empeño por legitimar este campo con referencias a clásicos y construcción de cánones es como lo hemos dicho el retorno del síntoma. La tensión entre cultura de masas/ cultura popular seguiría rondando la crítica de los *historietólogos*, con una leve diferencia de significado: lo popular en relación a lo masivo para “el mercado” y lo popular como “apropiación social”.

4.2.3 De cómo ha logrado el campo de la historieta argentina su identidad

Hasta aquí hemos recorrido las diferentes formas en que se encontraban los discursos de su legitimidad. Hemos identificado el misterio tras la forma, los síntomas. Ahora queremos dar la piedra final al desarrollo de esta tesis, en un tema que ya hemos venido avanzando en los últimos apartados y que se refiere a la identidad de un campo académico que tiene a la historieta como objeto de estudio. Los nuevos críticos, como los estudiosos y ensayistas del grupo *Estudios y Críticas de las historietas argentinas* han pasado por alto, ya desde la limitación de su campo de estudio, que sus discursos generan un universal ideológico producto de lo real de sus fantasías y deseos al abordar las historietas. Lo que no saben, es que estas fantasías que crearon y delimitaron su campo académico¹⁷⁶, son soporte de su realidad, es decir de la condición de posibilidad del propio campo académico que estudia y critica la historieta argentina en la

176 En sentido bourdiano, este campo cuenta con mayor o menor autonomía respecto de la economía, la política y la vida social en general, no solo por la especificidad de la producción de bienes simbólicos, sino también porque pueden determinar, hasta cierto punto, sus propios principios de legitimidad y de consagración de la actividad intelectual.

actualidad. Los estudiosos y críticos han creado su propio canon de historietistas e historietas, de hecho su objeto de estudio son las historietas realistas o de aventuras, entre las cuales se excluye el humor gráfico, la tira cómica infantil¹⁷⁷ entre otras especificidades.

Pero no es la mención a los cánones o el retorno de los cánones de la historieta (el retorno de los maestros o de los títulos clásicos como objeto de estudio) lo que impide la totalidad en el proyecto académico de los estudios y críticas sobre la historieta argentina, es el propio antagonismo constitutivo lo que impide la totalidad del campo, sea este un proyecto desde la teoría marxista, una crítica de las historietas basada en el materialismo histórico o, sea este, un proyecto basado en lecturas populistas sobre la historieta. Y esa imposibilidad constitutiva que se relaciona con la batalla cultural y las luchas al interior y por fuera del campo de la historieta argentina, es lo que se *forcluye* de lo simbólico y retorna como real, como Oesterheld cumpliendo el papel de máximo exponente de la historieta argentina y guionista ejemplar clásico inalcanzable o depositario de las fragmentaciones de una nación, por dar algunos ejemplos. Lo que confiere energía, por así decirlo, al desplazamiento de esta figura en distintos momentos, es por lo tanto el modo en que la figura de Oesterheld condensa una serie de antagonismos heterogéneos: económicos (la editorial cooperativa Frontera), políticos (Oesterheld como militante y luego desaparecido en la última dictadura militar), culturales (Oesterheld como guionista ejemplar).

La figura de Oesterheld es a la vez, para el campo de las historietas argentinas, un *síntoma social*, es la condición de posibilidad de los nuevos estudios y críticas sobre las historietas argentinas a pesar de todas las salvedades que ha hecho este grupo de “nuevos críticos” con respecto al “guionista ejemplar” y las lecturas “populistas” del medio. Cuando decimos que el síntoma re-aparece, no lo decimos en sentido figurado, hablamos de que el grupo de investigación dirigido por Roberto Von Specher sabe que la figura de Oesterheld ha sido usada ya por algunos agentes del campo intelectual para

177 Las excepciones son el trabajo de Oscar Steimberg sobre *Patoruzú* y de Lucas Berone sobre *Mafalda*.

consagrarse y consagrar, para desligarse de lo “viejo” y legitimarse en el campo. Ahora bien, en palabras de Von Specher y Reggiani:

La figura del guionista Héctor Germán Oesterheld ocupa, desde hace años, el centro del canon de la historieta argentina. Esa posición de privilegio, es una anomalía. En primer lugar, porque no hay un candidato en el campo en condiciones de disputar esa posición: en las lecturas. En cuanto modelo, en la atención de los medios o en los homenajes institucionales. La *muerte heroica* duplica simbólicamente su *canonización*. También es una anomalía en cuanto su centralidad resulta ser un inconveniente para la construcción de nuevos modelos de historieta argentina¹⁷⁸.

La cita con la que acabamos de ilustrar, pertenece nada menos que al prólogo del primer libro editado, en Junio de 2010, por este grupo de investigación, representativo del campo intelectual, que estudia la historieta realista argentina. Y el síntoma se encuentra ya en el título de la obra: *Héctor German Oesterheld: De El Eternauta a Montoneros*. Redunda ahora decir, que en sus hojas se puede encontrar, el estudio de las condiciones sociales y decisiones que convirtieron a un guionista, “que produjo lo más significativo y reconocido de su obra a fines de la década de 1950 y a principio de la de 1960”, en un autor vivo y recordado, leído y reeditado medio siglo más tarde.

Observamos cómo los síntomas re-appearcen enmascarados para contradecir la “totalidad” en la que surgen. En definitiva, síntomas necesarios para que este campo logre su clausura, su forma acabada. El campo de la historieta ha atravesado un falso reconocimiento¹⁷⁹, sólo mirándose en el “otro” alcanza identidad y legitimación el campo. En palabras de Žižek el síntoma implica un cierto no-conocimiento por parte del sujeto, el sujeto; entonces, puede hacer uso de este síntoma en la medida en que su lógica se le escapa, y la interpretación de la lógica en la crítica a la ideología implica la disolución del síntoma.

Retomando la teoría del esloveno, el síntoma, implica el campo del gran Otro, de lo simbólico: de las leyes y normas sociales. La ideología, nos dice Žižek es siempre autorreferencial, es decir, se define a través de una distancia respecto de un Otro, al que

178 VON SPRECHER, R., REGGIANI, F., *Héctor Germán Oesterheld: De El Eternauta a Montoneros*, pág. 7

179 La idea de falso reconocimiento, anticipa, la teoría de los espejos de Lacan, para profundizar en este tema, ver Jacques Lacan, *Escritos 2*, 1975

se lo descarta y denuncia como “ideológico”. Ideológico entonces, en el discurso actual de los críticos de la historieta, son los mismos síntomas que legitiman su discurso y que a su vez son condición de posibilidad del discurso: el populismo en la historieta que justifica la lectura en clave nacional y popular, la recurrente referencia a los clásicos “más populares” que fueron convertidos y reconvertidos hoy en día en cánones de la historieta argentina (Oesterheld, para mencionar el más típico ejemplo, se le suman Breccia, Solano López y Robin Wood), la marginalidad de la historieta, la historieta como literatura (“la historieta no es ni literatura ni popular, es *narrativa secuencial*”). Funcionar en el espacio ideológico es no darse cuenta que el Otro (al que trata de descartar o bien legitimar de manera excesiva) es su fundamento, condición de posibilidad (*kantiana*).

El campo académico de la crítica de historietas actual se ha contagiado, de alguna manera, de las fantasías que daban origen a la realidad del campo de las historietas desde la década de los sesenta. Los discursos han conservado la tensión entre alta cultura y cultura de masas; entre arte, medio y mercado, antagonismos ahora depositados en la figura de Oesterheld, que en los casos demostrados a lo largo de la tesis no se lo ha querido descartar sino por el contrario justificarlo en exceso, y lo han hecho a razón de no perder su “identidad” como campo hegemonizado por el populismo, que cobra en la actualidad nuevos significados.

De esta forma hemos logrado nuestro objetivo de descubrir el estado actual de la crítica de historietas, hemos mostrado su funcionamiento, dibujando a través del desarrollo de nuestra tesis el universo simbólico que constituye hoy el discurso sobre las historietas argentinas. En fin, hemos alcanzado nuestro objetivo general de la tesis: realizamos una crítica ideológica del metadiscurso de las historietas argentinas, siguiendo la teoría de Slavoj Žižek.

Conclusión

A lo largo de nuestro trabajo hemos dado cuenta que la historieta argentina fue abordada inicialmente y descubierta como objeto de estudios para las ciencias sociales desde una mirada semiológica en los textos de Oscar Masotta y Oscar Steimberg. A finales de los años sesenta cuando la historieta como medio masivo parecía estar muerta, las ciencias sociales se preocuparon por estudiar la ideología de los medios de masas y la cultura popular. Es por ello que decimos entonces que los teóricos y críticos llegaron tarde a la historieta. Luego los estudios chilenos abordaron la historieta desde una base teórica marxista, como muestran los trabajos de Dorfman y Mattelart con *Para leer al pato Donald* que veían en el cómic norteamericano una forma de colonización imperialista y que se desprende de los presupuestos semiológicos para analizar las tiras desde un análisis sociológico. A mediados de la década de los setenta, los estudios sobre la historieta argentina reivindican una cultura popular desde una lectura en clave populista del medio que se hace hegemónica durante la década siguiente.

Al seguir en nuestra tesis una propuesta zizekiana, no hemos buscado el misterio tras la forma, sino que hemos identificado el misterio en la forma misma, la forma que cobró la crítica de historieta legitimando un campo de estudios. La disyuntiva en el interior de la formación discursiva o si se quiere “la batalla entre los jugadores” (para utilizar algunas categorías bourdianas) marcan condiciones de producción diferentes relacionadas estrechamente con los horizontes políticos en los que se inscriben los propios jugadores:

- A principios de los sesenta el acercamiento al rol del intelectual comprometido con una realidad social llevó a Masotta a integrar diferentes paradigmas teóricos en un estructuralismo ensanchado para el estudio de su objeto, su análisis de la historieta desde la teoría *pop* marca su posición de intelectual crítico y moderno.

- Hacia la década de los setenta la cuestión del intelectual se había resuelto en la política y la importancia de reforzar la crítica por el surgimiento de la industria cultural y los problemas de los efectos ideológicos de los medios de comunicación dentro de las ciencias sociales en general dió paso (desde la tensión entre estudios semiológicos y estudios marxistas) a nuevas miradas que alumbraron el objeto desde una corriente culturalista. En este momento Masotta ya estaba alejado de la historieta y volcado hacia el estudio del psicoanálisis lacaniano.

Dentro del espacio ideológico hemos identificado dos significantes amos que estructuran la realidad del campo de las historietas argentinas desde 1960 a 1983, el *marxismo* por un lado, punto donde se acolchan los discursos semiológicos de Oscar Masotta bajo el paradigma de un estructuralismo ensanchado buscando instalar en el centro del debate el problema singular del lenguaje y los códigos sociales, y las preocupaciones de Dorfman y Mattelart que se alejan del universo de cuestiones semiológicas y llevan la discursividad sobre la historieta a los interrogantes más generales acerca de los modos de su *funcionamiento ideológico*, el sistema de sus *contenidos mitológicos* y su rol en el contexto de la *dependencia cultural* en América Latina.

Por otro lado el significativo amo *populismo* donde se acolchan los discursos de Romano, Trillo, Saccomano y Sasturain, cuyos significantes o motivos conceptuales en sus discursos refieren a la cultura nacional y popular y abocados a totalizar un proyecto nacional de democracia liberal a mediados de los años ochenta. El efecto retroactivo del nombre *populismo* permite acolchar también los discursos de los nuevos críticos en tanto temas como lo nacional, lo marginal, la historieta como medio o como arte siguen dando polémicas en el campo.

Hemos visto también que la figura de Oesterheld como caso específico que rompe el universal propuesto por cada corriente, es sin embargo, lo que posibilita la existencia de tales proyectos. En este sentido recordemos la teoría de la ideología de

Slavoj Žižek que nos enseña que la realidad es “lo que aceptamos como realidad” y que lo importante es saber que estamos en el espacio ideológico, en sentido estricto, en el momento en que la figura de Oesterheld (aunque este contenido sea verdadero, es decir que ha sido el mejor guionista de historietas argentinas y que a su vez lo han desaparecido en la época de la dictadura militar), es funcional respecto de la lógica de legitimación de estos proyectos (donde las lógicas de legitimación han permanecido ocultas, lo que produce la efectividad de la ideología) y que a través de este trabajo de crítica lo hemos descubierto. De esta forma hemos logrado el objetivo general de esta tesis, realizando una crítica ideológica de los metadiscursos en el campo de la historieta argentina.

En definitiva, la importancia de la crítica ideológica radica en la identificación con el síntoma, es decir, descartar el síntoma (el lugar que asume la figura de Oesterheld como realidad necesariamente parcial) y estudiar como lo hemos hecho, el significante rígido (las diferentes lecturas del medio: marxista, populista). Las fantasías y los deseos propios de un campo académico que se legitima mediante la figura de Oesterheld desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Por otra parte, el antagonismo como motor de lo social, no toma la forma de la lucha de clases (lo que no quiere decir que no existan luchas de clases en el campo de las historietas) en nuestra problemática el antagonismo que escinde el Orden Simbólico toma más bien la forma de la batalla cultural por la hegemonía de los discursos; es el límite traumático que impide la totalización final del campo social-ideológico. A raíz de este trauma es que siguiendo a Žižek, decimos que aparece la fantasía ideológica; “de esta forma la ideología proporciona una visión idealizada de una ‘sociedad’ que realmente no puede existir”.

En nuestro caso, es el campo de estudios sobre la historieta el que no puede ser acabado, pero las fantasías de las distintas corrientes teóricas ocultan este cierre colocando la figura de Oesterheld que legitima posiciones contradictorias, paso seguido este síntoma reaparece y la crítica asegura siempre la emergencia de nuevos discursos.

Hemos logrado el objetivo general, realizamos una crítica ideológica del

metadiscursos de la historieta argentina, contribuyendo a determinar el universo simbólico en el que se mueven los discursos en el campo intelectual. Nuestro tema está pensado en el marco de una problemática más amplia: la de reflexionar sobre la posibilidad de construir una teoría del cambio de las condiciones materiales e históricas. Esto último significa reflexionar también acerca de la noción de utopía, no como algo imposible, si no como posible, no como un proyecto político quimérico de sociedad ideal, si no como algo que sí se puede transformar. Es en ésta problemática que es necesario pensar al sujeto discursivo crítico, cuya praxis modifica su entorno social; la estructura de los lazos sociales, modificando su forma de ser para el otro, en un acto político de transformación.

Para terminar hay que decir, que este trabajo ya les pertenece, y como tal dejamos abierto el tema a nuevas y fructíferas investigaciones. De hecho podría formar parte de nuestros primeros pasos en el análisis de la cultura de masas, y específicamente de las historietas, lo cual queremos seguir tratando como sujeto-objeto de estudios desde las ciencias sociales aunque esperamos en un futuro próximo tener conocimiento de semiología, análisis del discurso y teoría de la enunciación para tener otro punto de vista de los materiales iconográficos. Pero son infinitas las perspectivas y caminos que se pueden tomar es por eso que el tema queda a su entera disposición.

Bibliografía general

Obras impresas y artículos

◆ Fuentes

DORFMAN, A., MATTELART, A., (1972): *Para leer el Pato Donald*, siglo XXI, Bs. As.

DORFMAN, Ariel y JOFRÉ, Manuel, (1974): *Superman y sus amigos del alma*. Galerna : Bs. As.

HERNÁNDEZ, Pablo José, (1976): *Para leer a Mafalda*. Edit. Precursora : Bs. As. *Historia de la literatura universal*. Vol. 14: “Las literaturas marginales” (1972). Centro Editor de América Latina : Buenos Aires.

MASOTTA, Oscar, (1968): “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en *Conciencia y estructura*. Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires

MASOTTA, Oscar, (1967): *El arte pop*. Columba : Buenos Aires.

MASOTTA, Oscar, (1982): *La historieta en el mundo moderno*, Ediciones Pidós, Barcelona 1970, (1º Edición 1970).

MATTELART, Armand, (1996): “Intelectuales comunicación y cultura: entre la gerencia global y la recuperación de la crítica”, Entrevista en *Causas y Azares* N° 4, Invierno de 1996, Chile.

PIGLIA, Ricardo,(1993): *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca/ Colección Fierro,, Marzo 1993, Bs. As.

Revista *La Bañadera del Cómic*,(2005): *Oesterheld en primera persona*, Buenos Aires, Volumen 1, Ediciones La bañadera del Cómic.

Revista *Lenguajes*, 1-2 (1974). Nueva Visión : Buenos Aires.

Revista *Literatura Dibujada*, 1-3 (1968-1969). Summa/Nueva Visión : Buenos Aires.

Revista *Fierro*, Año 1, número 1º a 11, (1984). Ediciones de La Urraca: Buenos Aires

RIVERA, Jorge, (1987): *La investigación en comunicación social en Argentina*. Puntosur : Bs. As.

RIVERA, Jorge, (1992): *Panorama de la historieta en la Argentina*. Coquena : Bs. As.

SATURAIN, Juan, (1986): Libro de Fierro Nº 1, Especial Oesterheld (1952-54), Ediciones de la Urraca.

SASTURAIN, Juan, (1995): *El domicilio de la aventura*. Colihue, Bs. As.

SASTURAIN, Juan, (2003): “*Fierro* era una revista que ponía el cuerpo”. Entrevista de Laura Vázquez y Diego Agrimbau, para Revista *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, II, 11, pp. 40-47. Univ. Nac. de La Plata : La Plata.

SASTURAIN, Juan (2004): *Buscados vivos*, Astralib Cooperativa Editora, Bs. As.

SASTURAIN, Juan, (2004): La Argentina en pedazos. Entrevista realizada por Kairuz, Mariano para *Página 12*, (en línea:<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1682-2004-09-25.html>)

SASTURAIN, Juan, (2004), “El matadero argentino”, Entrevista del suplemento Radar para *Página 12*, Buenos Aires 19 de Septiembre de 2004, (en línea) en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/1682-264-2004-09-19.html>

STEIMBERG, Oscar,(1977), *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte “menor”*, Ediciones Nueva Visión, Bs. As.

STEIMBERG, Oscar, (2000): “La nueva historieta de aventuras: una fundación

narrativa”. publicado en Noé Jitrik (ed.): *Historia de la literatura argentina*, vol. 11: “La narración gana la partida”, dirigido por E. Drucaroff, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000. [en línea] en <http://www.tebeosfera.com>

STEIMBERG, Oscar, (2001): “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, Publicado en *Signo y Seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001, (en línea) en: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/Steimberg.pdf>

SACCOMANNO, Guillermo y TRILLO, Carlos, (1980): *Historia de la historieta argentina*. Récord : Bs. As.

◆ Estudios sobre la historieta argentina y su discurso teórico actual

BERONE, Lucas, (2007): “El caso Mafalda como experiencia de los límites”, Ponencia del segundo Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Publicado en *Estudios y crítica de la historieta argentina* , Bs. As., noviembre 2007. (en línea:) <http://historietasargentinas.wordpress.com>

BERONE, Lucas, (2008): “La Litertura en pedazos. El problema de la adaptación”, en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 1](#), Cordoba, 17 de Septiembre de 2008, (en línea) en: <http://www.tebeosfera.com/> (última actualización 09/05/2011)

BERONE, Lucas, (2008): El discurso sobre la historieta en la Argentina 1968-1983, [en línea] en <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/articulos/pdf/78BeroneLucas.pdf>

BERONE, Lucas, (2008): “La construcción de un objeto de estudio. El discurso teórico –crítico acerca de la historieta (Argentina, 1968-1983)”. Tesis de Maestría en Sociosemiótica, Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba. Mimeo. Córdoba.

BERONE, Lucas, (2008): “De la historieta en la literatura popular: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones”, Junio de 2008 (en línea:) <http://historietasargentinas.wordpress.com>

BERONE, Lucas, (2008): “La semiótica en cuestión, o sobre cómo leer al Pato Donald”, Publicado en *Estudios y crítica de la historieta argentina*, 15 de Septiembre 2008, (en línea) en: <http://historietasargentinas.wordpress.com>

BERONE, Lucas, (2009): “El discurso sobre la historieta en Argentina. Intertextualidad. Conciencia y Mercado.” Publicado en *Estudios y crítica de la historieta argentina* [en línea] en <http://historietasargentinas.wordpress.com/2009/03/22/24-el-discurso-sobre-la-historieta-en-argentina-intertextualidad-conciencia-y-mercado>

BERONE, Lucas, (2009): “El discurso sobre la historieta argentina (1968-1983)”, *Diálogos de la Comunicación*, Revista Académica de la Federación latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, N° 78, (Enero/Julio 2009) (en línea) en: http://www.dialogosfelafacs.net/78/articulos-resultado.php?v_idcodigo=95&v_idclase=12

BERONE, Lucas, (2010): “Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase”, Trabajo expuesto en Viñetas sueltas, I Congreso internacional de historietas. Septiembre 2010, Biblioteca Nacional, Bs As

DUPRAT, Laura del R., (2010): «La Argentina de smoking y alpargatas: Análisis de la historieta 'Toda Mafalda' de Quino, en relación al contexto histórico (1964-1973)», disponible en la biblioteca del IEP Rennes, Francia [en línea] en <http://fauvet.rennes.iep.fr/>

MARTINEZ, Carlos, R., (2008): “Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina”, para Tebeosfera [en línea] http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones_y_analisis_teoricos_sobre_la_historieta_argentina.html

REGGIANI, Federico, (2008): “*Historietas en transición. Representación del terrorismo de estado durante la apertura*”, (en línea: <http://historietasargentinas.wordpress.com/>)

REGGIANI, Federico, (2003): “*Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina*”. En Rev. *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, II, 11, pp. 23-29. Univ. Nac. de La Plata : La Plata. (Para una versión ampliada, ver “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, en www.historietasargentinas.wordpress.com).

REGGIANI, Federico, (2005): El espesor del signo: las invenciones de Eisner, para Tebeosfera (en línea): <http://www.tebeosfera.com> (última actualización 09/05/2011)

REGGIANI, Federico, (2007): *Maus: La historia de un sobreviviente*, (en línea: www.tebeosfera.com) (última actualización 09/05/2011)

REGGIANI, Federico, (2008): “De la revista al libro: la edición de historietas argentinas después de 2001” en *Estudios y Críticas de las historietas argentinas* (Noviembre de 2008), (en línea) en : <http://historietasargentinas.wordpress.com/>

REGGIANI, Federico, (2009): *Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación*. Revista Diálogos de la comunicación n° 78. Revista de la Federación Latinoamericana de Facultad de Comunicación Social, Buenos Aires, Argentina (en línea):<http://www.dialogosfelafacs.net> (última actualización 09/05/2011)

VAZQUEZ, Laura,(2001): “Los avatares del mercado de la historieta argentina: esplendor crisis y renovación”, en *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Paradiso; Fundación crónica general, Bs. As.

VAZQUEZ, Laura,(2003): “La Representación de la otredad, lenguaje y género en Argentina”, (en línea: www.tebeosfera.com)

VAZQUEZ, Laura,(2005): “La historieta argentina. Un lenguaje de masa llamado silencio”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, Vol. 5 N° 18, Pablo de la Torriente Editorial, La Habana.

VAZQUEZ, Laura, (2006): "Tiempo varado. historieta, arte y cultura en la

argentina del siglo XX" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 1](#), Buenos aires : Beatriz Viterbo Editora, pp. 165-196. Disponible en línea en: <http://www.tebeosfera.com>

VAZQUEZ, LAURA, (2010): El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina, Editorial Paidós, Bs. s.

VON SPRECHER, Roberto, (2008): "El campo de la historieta realista en argentina y la globalización neoliberal", [en línea] en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/08/von-sprecher_el-campo-de-la-historieta-realista.pdf

VON SPRECHER, Roberto, (2009): "Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía", Revista Diálogos de la comunicación n° 78. (Julio/ Diciembre 2009), Revista de la Federación Latinoamericana de Facultad de Comunicación Social, Buenos Aires, Argentina (en línea):<http://www.dialogosfelafacs.net>

VON SPRECHER, Roberto, (2010): "Panorama del campo d ella historieta realista argentina desde 1950 a presente", (en línea <http://es.scribd.com/doc/56951075/Panorama-Campo-Historieta-Realista-Argentina-150-Al-Presente-vonsprecher>)

VON SPRECHER, Roberto, (2010): "Luchas en el campo de la historieta realista argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y Germán Oesterheld", [en línea] en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf

VON SPRECHER, R., y PESTANO, M., "Marco para el estudio de la historia del campo del cómic" [en línea] en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/09/vonsprecher_pestano.pdf

WILLAMS, Jeff, Superhéroes y desarrollo económico, El caso argentino, [en línea] en <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/articulos/pdf/78WilliamsJeff.pdf>

◆ **Estudios históricos sobre la cultura de la década de los sesenta y ochenta**

ALTAMIRANO, Carlos, (2001): *Peronismo y cultura de izquierda*, Tema Grupo Editorial, Bs. As.

GILMAN, Claudia, (2003): *Entre la pluma y el fusil, Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GIUNTA, Andrea, (2001) *Vanguardia internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Barcelona, Paidós.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, (1995): “Masota, Jacovy, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas”, en *Causas y azares*, 3, Benos Aires, 1995.

LONGONI, Ana, (2004): “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”. En O. Masotta, *Revolución en el arte*, pp. 9-105.

SARLO, Beatriz, (2001): *La batalla de las ideas(1943-1973)*.Biblioteca del pensamiento argentino VII. Bs. As.

SIGAL, Silvia, (1991): *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Puntosur : Bs. As.

TERÁN, Oscar, (1993): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. El Cielo Por Asalto : Buenos Aires.

VEZZETTI, HUGO, (2000): “La nueva historieta de aventuras: una refundación narrativa” en: Elsa Ducaroff (dir.):*Historia crítica de la literatura argentina vol. 11: la narración gana la partida*, Emecé, Bs. As.

VEZZETTI, Hugo, (2003): “Representación de los campos de concentración en la Argentina” en : Punto de Vista 68, Colihue, Bs. As.

VEZZETTI, Hugo, (2009): “Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos”, Siglo XXI editores, Bs. As.

◆ **Debates conceptuales y teóricos**

ALTHUSSER, Louis, (1989): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, (Notas para una investigación) en *La filosofía como arma de la revolución*, 18a edición, Siglo XXI, México.

BAUDEN, Boris, (2006): *Crítica sin crisis, crisis sin crítica*, Traducción de Marcelo Expósito, Publicado en Instituto Europeo para políticas culturales progresivas, (Enero de 2006) , (en línea) en : <http://eipcp.net/transversal/0106/buden/es>

BOURDIEU, Pierre, (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.

EAGLETON, Terry, (1999): *La función de la crítica*, Paidós SAICF. Buenos Aires, Argentina.

GRÜNER, Eduardo, (2006): “Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento”, En *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, Atilio A. Boron, Javier Amadeo y Sabrina Gonzales (comp.), Buenos Aires CLACSO, Agosto 2006, [en línea] en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P1C1Gruner.pdf>

HUYSEN, Andreas, (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Cap.4, Fondo de cultura económica, Mexico

LACAN, Jacques, (1972): *Las formaciones del inconsciente*, Ediciones Nueva Visión, Bs. As.

LACAN, Jacques, (1975): *Escritos 2*, Traducción Tomás Segovia, Siglo Veintiuno, México.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal, (2004): *Hegemonía y estrategia socialista*, Ediciones del Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

MARX, Karl, (1946): *El capital – Crítica de la Economía Política*. Libro I: ‘El proceso de producción del capital’, Fondo de Cultura Económica, México (Edición 1: 1946).

NORA, Pierre, *Liex de mémoire*, (1997): “Entre mémoire et histoire. La

problematique des liex”, tomo 1, Paris, Gillimard, 3 tomos.

RENAN, Ernest, Q'est-ce qu'une nation? Conferencia dictada en La Sorbona, Paris, 11 de marzo de 1882, (en línea : <http://www.bmlisiex.com/archives/nation04.htm>)

ŽIŽEK, Slavoj, (2003), “La estructura de dominación y los límites de la democracia”, Fac. de Filosofía y Letras Univ. Nal. de Bs As. 25 de nov. 2003. (en línea), \SlavojZizek-Bibliography-Zizek.com.htm

ŽIŽEK, S., Alemán, J., Rendueles, C., (Comp.), (2008): *Arte, Ideología y capitalismo*, Ediciones pensamiento, Centro de Bellas Artes. Madrid

ŽIŽEK, Slavoj y otros, (2004): *Ideología: Un mapa de la cuestión*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires

ŽIŽEK, Slavoj, (2003): *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI editores SA. Buenos Aires, (1º Edición 1992).

ŽIŽEK, Slavoj, (2010): *Mirando al sesgo*, Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, Argentina

ŽIŽEK, Slavoj, (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Ediciones Akal S A. Madrid, España.