

**Historieta y resistencia.** Arte y política en Oesterheld (1968–1978)



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Universidad Nacional de Cuyo  
(Mendoza, República Argentina)

*Rector*

Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza

*Vicerrectora*

Lic. Silvia Persio

*Secretario de Extensión Universitaria*

Lic. Fabio Luis Erreguerena

**EDIUNC**

Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

*Directora*

Lic. Pilar Piñeyrúa

Publicación con referato recomendada por el Comité  
Editorial (EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo).

Laura Cristina Fernández

## **Historieta y resistencia**

Arte y política  
en Oesterheld  
(1968–1978)

EDIUNC

---

Fernández, Laura Cristina

HISTORIETA Y RESISTENCIA: ARTE Y POLÍTICA EN OESTERHELD (1968-1978) / Laura Cristina Fernández; ilustrado por Laura Cristina Fernández. – 1ª ed. – Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 2012.

144 p.: il.; 25 x 17 cm – (Artes y partes; 3)

ISBN 978-950-39-0285-1

1. Historietas. 2. Política Argentina. I. Fernández, Laura Cristina, ilus. II. Título  
CDD 863.022 2

---

Imagen de tapa e ilustraciones originales del interior:  
Lauri Fernández

En el segundo capítulo, se incluyen citas de ilustraciones de *Vida del Che* –dibujadas por Alberto Breccia y Enrique Breccia–, *La Batalla de Chacabuco* –dibujada por Gatti, Campdepadrós y Desimone–, *Latinoamérica y el Imperialismo* –dibujada por Leopoldo Durañona–, *El Eternauta* (2ª versión) –dibujada por Alberto Breccia– y *El Eternauta* (2ª parte) –dibujada por Francisco Solano López–.

HISTORIETA Y RESISTENCIA. ARTE Y POLÍTICA EN  
OESTERHELD (1968–1978)  
Laura Cristina Fernández

Primera edición, Mendoza 2012

Colección Artes y partes N°3

ISBN 978-950-39-0285-1

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© EDIUNC, 2012

<http://www.ediunc.uncu.edu.ar>

[ediunc@uncu.edu.ar](mailto:ediunc@uncu.edu.ar)

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

*A Virgilio,  
el primer fanático de las historietas que conocí.*

Agradecimientos:

A los que estuvieron y están siempre, mis viejos, Elba y Rodolfo, y muy especialmente a Marité y Dorita. A mis amigxs y compañerxs, Milagros, Ariel, Sebastian y Mariana. A Oscar Zalazar, por alentarme a esta investigación. Al equipo «La deconstrucción de la mirada eurocéntrica sobre las culturas populares», en particular a Jorge Hidalgo y Mario Maure, siempre atentos y acertados en sus observaciones. A Roberto von Sprecher, Federico Reggiani, Lucas Berone e Iván Lomsacov, que equiparan talento con generosidad, y a todo ese gran equipo de investigación que es «Historietas Realistas». Por último, quisiera resaltar el aporte del programa de becas internas de CONICET y agradecer a Pilar Piñeyrúa y a todxs quienes confiaron y trabajaron para la concreción de este libro.

# Introducción

## La historieta como una forma de arte/política. Tensiones y diálogos

Esta historia nace de una escena: caminando por una calle cualquiera de la ciudad, un hombre se dirige a su trabajo y encuentra, sobre el muro de un edificio abandonado, un estencil del Eternauta. Acude, entonces, a su mente una historia que en la juventud lo obsesionaba. «Será una señal. Habrá que prepararse para la llegada de los Cascarudos», piensa, un poco en broma, un poco en serio...

El hombre sigue su camino sin observar el mensaje escrito dentro de un globo de diálogo donde el Eternauta convoca al escrache de un edictador. Quizás también como un reclamo por la ausencia de su padre y creador. Y así, el Eternauta se presenta y se multiplica en los muros de las calles, en las pancartas de las marchas, en los afiches de habitaciones, en los estantes de las escuelas como una parte de la memoria popular que apela a la acción y a la protesta.

Esta situación dispara una inquietud a la que intentamos responder investigando algunas relaciones entre formas artísticas no convencionales, específicamente la historieta, y el discurso social y político. *El Eternauta* resulta un ejemplo de tal vínculo y, a la vez, un interrogante respecto de su validez como imagen convocante. Nos preguntamos, entonces, si la actualización o permanencia de dicha imagen en la memoria colectiva responde a algunos elementos comunes en los contextos de los años sesenta y setenta con la escena post-2001, a alguna situación conflictiva común que pueda validar la relectura del símbolo en cuestión.

Estas preguntas conducen a revisar el campo de la historieta argentina de los sesenta y setenta, para descubrir, y también reconstruir, la articulación con el campo del arte de la época. El trabajo que aquí presentamos se focaliza en algunas producciones que se publicaron durante la década 1968-1978 bajo la autoría de Héctor Germán Oesterheld y que, entendemos, delinear un transcurso que relaciona la renovación de las propuestas gráficas, las temáticas y las formas de circulación, con el proceso de radicalización política con el que se

compromete su guionista, en este caso identificado con el peronismo de izquierda. Por lo tanto, para tratar este caso se ha tomado en consideración lo señalado por Cataruzza (2008, p. 6-7) respecto de los modos de posicionarse como historiador frente al peronismo como objeto de estudio. Un posible abordaje pondría como eje la cuestión de la política, entendiendo que el golpe militar de 1976 quebró la lucha entre peronismo y antiperonismo. Una segunda opción pondría en el centro del debate la violencia política o la radicalización política de sus actores, dentro de cual podrían distinguirse dos momentos:

Entre 1955 y 1960, se trata de una reorganización del ya existente conflicto peronismo-antiperonismo, mientras que a partir de los tempranos sesenta, las que se radicalizan eran además las posiciones de otros actores, de menos peso, al menos todavía, en la lucha política argentina y ello ocurría no solo en la izquierda sino en la derecha, siendo el de Tacuara el caso más resonante (Cataruzza, 2008, p. 7).

Finalmente, a los sesenta, como espacio de dispersas tentativas de guerrilla, se contrastarían unos años setenta de una notoria presencia y acción de la juventud cercana a Montoneros.

Si bien coincidimos en líneas generales con esta segunda mirada, es indispensable sugerir algunas distinciones que amplían este panorama, desde la historia del arte argentino. Estas obras que analizamos surgen en una época de crecimiento acelerado de la cultura de masas, que coincide con la radicalización política anteriormente señalada, siendo la creación de espacios inéditos para la actividad artística uno de sus fenómenos más interesantes. Es un escenario en el cual, como explica Longoni (2007), existe un intenso debate sobre las ideas de «vanguardia» y «revolución» que influyen, de diversas formas, en las poéticas artísticas.

La historieta es, asimismo, afectada por tal revolución creativa: es este un momento de quiebre a partir del cual, de ser considerada un producto comercial pasa a valorarse como objeto digno de apreciación intelectual, como objeto artístico. Esta transformación se evidencia en el fenómeno de la I Bial Mundial de la Historieta en el Instituto Torcuato Di Tella (1968), en el cual las historietas son presentadas para el público «culto» como obras de arte. Esta operación de validación implica que las historietas sean sacadas de su contexto tradicional de circulación (la calle) y que se altere su formato y tamaño original (la revista o el diario). Veremos cómo, en dicha bial, las viñetas son descontextualizadas, ampliadas, enmarcadas y colgadas en los muros de un espacio de exposición, cuestión que genera controversia tanto dentro del campo de las artes plásticas como en el de la historieta (Von Sprecher, 1998; Vázquez, 2010).

El quiebre estético es solo la cara externa de la irrupción de la historieta en el campo del arte de los años sesenta y setenta, pues el



elemento más intenso que articula debates comunes a ambos campos es el de la concepción de la obra como una herramienta de crítica y acción social y política y, en un grado más extremo, como una herramienta revolucionaria. La búsqueda de la innovación temática y formal se trama con los principios apropiados y resignificados del discurso de la vanguardia política, como por ejemplo la mirada dicotómica sobre principios como peronismo-anti-peronismo, pueblo-imperialismo, que tienen una presencia ineludible en el relato de las historietas que analizaremos a lo largo de este trabajo.

Llegado este punto, es necesaria una pequeña perspectiva histórica de la historieta argentina para poder situar el contexto de emergencia de esta poética. Los datos recogidos para esta abreviada periodización provienen de distintas fuentes reconocidas dentro del campo teórico local (De Majo, 2008, 2009; Gociol y Rosemberg, 2000; Martignone y Prunes, 2008; Sasturain, 1995, 2010; Vázquez, 2010). Nuestra intención no es hacer una reproducción/reiteración de esas producciones sino intentar articular la información histórica en un relato sobre las tensiones entre historieta y política, que es el núcleo de este trabajo.

De Majo (2009) remonta el origen del lenguaje de una «prehistorieta» nacional al siglo XIX, en el caso de *El grito Argentino* (1839), que es en realidad una caricatura política, donde se observa la articulación texto-imagen y el elemento crítico a través del humor. Los primeros medios locales de circulación de historietas propiamente dichas, como también de tiras y humor gráfico, son revistas como *Caras y Caretas* (1898), *El Hogar* (1904), *PBT* (1904), *Tit-Bits* (1909) o *La Novela Semanal* (1917), no los diarios como en el caso estadounidense. Por ejemplo, *The Yellow Kid* (1895-1898), de Outcault, se publicó en el diario *New York World*, en el *Morning Journal* y en el *New York Press*, sucesivamente. En aquellas primeras décadas del género en nuestro país, las producciones se apropian del elemento humorístico y la caricaturización sintética del modelo estadounidense. No obstante, en muchos casos se adaptan a los códigos del humor local. Especialmente en el caso de *Caras y Caretas*, bajo la dirección de Fray Mocho (José Álvarez), puede observarse la influencia del relato costumbrista que revela la irrupción del fenómeno inmigratorio. Al respecto, Sasturain observa:

La heterogénea **Caras y Caretas** es la modernidad, la ciudad nueva que ya no es patricia sino heterogénea comparsa de inmigrantes saineteros que empiezan a llenar los conventillos, los tangos, los comités, las filas del radicalismo y el socialismo naciente. En **Caras y Caretas** el humor se diversifica en lo social, en las maneras libres, en la sátira y el juego (Sasturain, 1995, p. 18, negritas en el original).



Por medio del humor popular, eran las clases sociales bajas las que adquirirían visibilidad como sujeto de época. La adquisición del espacio de poder en crecimiento que comenzaba a ser el público lector inmigrante, obrero y no alfabetizado, podía resultar desestabilizante/ incómodo para las clases patricias que luego adquirirían sus propios medios gráficos para responder. Lo que nos interesa destacar es que la historieta argentina surge como una forma desestabilizante en lo social y político, pues, inserta en un medio de masas, ella multiplica y difunde una mirada popular, muchas veces crítica y/o paródica sobre las clases poderosas; y también, desde lo estético, la articulación imagen-palabra supone un desplazamiento de las formas de lectura hasta entonces más aceptadas. Ese carácter desestructurante está siempre presente, en particular en las formas del humor gráfico y la caricatura, aunque en otras etapas la hegemonía la llevan producciones con un discurso más conservador que, en muchas ocasiones, reproduce una imagen descalificadora y burlesca de los inmigrantes, las mujeres, los pobres, los marginados en general, como es el caso de *Ramona* (1930), de Lino Palacio.

La mención de este dibujante nos da el pie para explayarnos sobre la revista infantil *Billiken*, que contó con sus ilustraciones en las tapas. En esa publicación, aparecida en 1919, se desarrolló la veta didáctica de la historieta. Dirigida por Constancio Vigil, alcanzó un amplio mercado tanto en Latinoamérica como en España, expansión que supuso la alusión a temas «conocidos internacionalmente», entendiendo como parámetro de gusto popular al humor de Charles Chaplin. En esta revista se delineó un posicionamiento ideológico respecto de la construcción histórica nacional, estableciendo un «panteón» de patriotas y oscureciendo otros personajes y hechos. Esta referencia a una operación ideológica desde lo didáctico sobre la Historia será importante a tener en cuenta cuando tratemos las historietas históricas escritas por Oesterheld, aunque para un público más adulto y más explícitas en una intención política de otra índole.

Recién en 1920 un diario, *La Nación*, publica una historieta: la norteamericana *Bringing up father*, de Mc Manus, traducida en la Argentina como *Pequeñas delicias de la vida conyugal*. Es en 1927, en el diario *Crítica*, donde comienza la tira de un autor argentino, Dante Quintero, llamada primero *Un porteño optimista*, y luego *Las aventuras de don Gil Contento*. Al año siguiente aparece el semanario *El Tony* (de Editorial Columba), que trae consigo las adaptaciones de clásicos literarios (*Hansel y Gretel*, *Buffalo Bill*, *La isla del tesoro*, entre otros), como también las historietas gauchescas y de ciencia ficción, géneros que retomará creativamente Oesterheld a partir de los años cincuenta.

Es destacado el crecimiento de los espacios para la historieta en los años siguientes. Como explica Von Sprecher:

Hay que considerar que, de las décadas de los treinta a los sesenta, Argentina fue uno de los principales países hispanos exportadores de revistas y libros, lo cual supuso la existencia de un mercado mucho más amplio que el interno. En los treinta y cuarenta las tiradas de las revistas de historietas, o que contenían historietas como un contenido central, lograron tiradas de cientos de miles de ejemplares. Se consolidaron empresas como *Columba*, *Lainez*, *Haynes*, *Dante Quintero*, *Editorial Abril* y un largo etcétera, además, las historietas en los diarios tenían miles de seguidores. Eran de una calidad desigual y la búsqueda de lanzar nuevos títulos tuvo como consecuencia que se importara material sin mirar demasiado en su calidad (Von Sprecher, 2009, p. 3, destacado en el original).

*Patoruzú*, de Dante Quintero, aparece como personaje en la tira *Don Julián de Montepío* (1931) y en la revista con el mismo nombre, en 1936. Sasturain lo describe como un «humor lisito, redondo y simple como la panza de Upa, sin más púas que las mínimas no imponibles» (1995, p. 19). Sobre la construcción del indio bueno y casto se le adjudicó el epíteto de «primer superhéroe nacional» pero también se criticó la mansedumbre del personaje como parte de un esquema maniqueo, de oposiciones binarias, signado por un patriotismo «oficial» (Steimberg, 1970).

Gociol y Rosemberg (2000) señalan que tal estética marca en el campo local una división formal entre los dibujantes «a lo Raymond» (dibujo anatómico del cuerpo humano, escorzos, detallismo) o «a lo Outcault» (síntesis, caricaturización, economía de recursos gráficos). No obstante, sería más adecuado para abarcar este primer período de la industria de la historieta establecer una distinción entre un estilo «realista» o histórico, muchas veces con gran documentación visual de respaldo, del cual es ejemplo la obra de José Luis Salinas (Vázquez, 2010, p. 72-73); y un estilo más sintético, ligado al humor gráfico o a la tira, como las obras del mencionado Quintero, de Oscar Blotta, de Eduardo Ferro, de Roberto Battaglia y tantos otros.

Es conveniente detenernos en este punto para aclarar que nuestro objeto de estudio es la historieta, es decir, un sistema que combina códigos visuales y discursivos, generando una secuencia narrativa en un plano, inscripto en un soporte comunicacional –sea revista, diario, *fanzine*, blog, etc.–, con un desarrollo argumental de principio, nudo y desenlace. Si bien comparte y entrecruza elementos gráficos y temas con la tira, la caricatura y el humor gráfico, se diferencia de estos no solo por su formato (pues la tira debe resolverse en la brevedad de diez viñetas, como máximo; y el humor gráfico y la caricatura deben «resolverse» en un solo panel o imagen) sino también porque estas modalidades constituyen un oficio y un transcurso histórico (influencias, tradiciones, tipos de publicación y sistemas de circulación)

distinto al de la historieta en entregas o en libro. Martignone y Prunes (2008, p. 7) observan que, a nivel mundial, «la tira cómica es el origen de la historieta como medio», aunque luego desarrolló códigos diferentes, pues

Desde prácticamente sus inicios, el medio de la historieta fue orientándose hacia dos formatos, las historietas de aventuras y las tiras cómicas. Las primeras, cuyo ejemplo más típico son las de superhéroes, hoy en día son en general publicadas en volúmenes autónomos o en revistas dedicadas exclusivamente al medio, y narran una historia que se extiende a través de varias páginas y puede incluso continuar por varios números. Las segundas, en cambio, forman parte de diarios y revistas, son casi siempre autoconclusivas y cuentan un chiste en unos pocos cuadros (Martignone y Prunes, 2008, p. 12).

Cabe agregar a esta distinción que las tiras (que, especialmente desde los años 60 con la aparición de *Mafalda*, de Quino, no necesariamente son humorísticas sino también pueden apelar a reflexiones políticas, sociales, filosóficas, etc.) poseen una estructura constante de entre tres y seis cuadros, a veces el primero como presentación (como puede verse en *Bife Angosto*, de Gustavo Sala), en general con un remate o pie para la continuidad en el último –aunque existen casos, como *Macanudo*, de Liniers (*La Nación*, 2003) que transgreden estas convenciones–; y pueden agruparse en sagas o subsagas alrededor de una situación, personaje o tema. Luego de esta aclaración formal necesaria, retomemos el breve recorrido histórico que comenzamos páginas atrás.

Cuando algunos teóricos e historietistas (De Majo, 2008; Sasturain, 1995; Vázquez, 2010) hablan de la «época de oro» de la historieta argentina, se están refiriendo a un período conformado por dos décadas (la del 40 y del 50) en las cuales se observa un destacado crecimiento de la industria de la historieta nacional. Sus productos alcanzan una vasta difusión por América Latina e, incluso, se llegan a «importar» dibujantes como Hugo Pratt, un verdadero artista-trotamundos. Los relatos sobre el negocio de las historietas en la década del cincuenta están repletos de una felicidad modernista. Por un lado, debido al éxito de publicaciones como la mencionada *Billiken*, y, por otra parte, a razón del crecimiento de un público adolescente y adulto joven como consumidor con la aparición, en 1957, de la editorial Nopra, de Landrú y de Editorial Frontera, de Héctor y Jorge Oesterheld. La construcción de esta imagen mítica de un pasado dorado que duraría hasta los primeros años sesenta, cuando se empieza a observar cierta dispersión del mercado (cierre de editoriales, cambio de formatos, emigración de artistas). Vázquez señala:



Paradójicamente, la «edad dorada» que vislumbró un futuro promisorio generó, en el mismo movimiento, su propio estancamiento o determinación: al término de la década del sesenta, y al cabo de un proceso discontinuo y complejo, el deseo de los historietistas y críticos fue perpetuar en el tiempo esa «experiencia gloriosa» del pasado (2010, p. 20).

Hay diversos factores de esa desarticulación de la industria de la historieta, como el desplazamiento del público hacia la televisión como medio de entretenimiento. En lo económico, se manifiesta a partir de 1959, cuando deja de publicarse *Hora Cero Semanal* y dos años después, agudizada la crisis económica de la editorial Frontera, cuando los títulos son vendidos a Editorial Ramírez, que publica *Hora Cero Mensual* hasta 1963. Varias editoriales siguen igual destino, al que se le suma la incursión en el mercado de las revistas de la mexicana editorial Novaro. A fines de los años sesenta, especialmente entre los historietistas que no formaban parte de las «figuras» de editorial Columba, puede observarse, por un lado, una sensación de estancamiento, como se manifiesta en la crítica de Oesterheld a las historietas exhibidas en la Bienal del Di Tella, como veremos más adelante; y, por otra parte, una fuerte relación nostálgica con las décadas precedentes, manifiesta en la distinguida referencia a «los maestros» y a la prosperidad editorial de los cuarenta y cincuenta. A través de un proceso que puede entenderse, en un principio, paradójico, la historieta transita una fuerte crisis editorial en paralelo con un reconocimiento artístico. Este interés académico no es casual ni aislado sino que se inserta en una inquietud de alcance mundial y tiene una continuidad nacional, pues a la I Bienal Mundial, de 1968, la sucedieron las bienales de humor gráfico e historieta en la ciudad de Córdoba durante 1972, 1974, 1976 y 1979. A esta tensión entre reconocimiento artístico y paulatino desinterés de parte del público masivo y popular (orientado, como se señaló, a la naciente tv o a las producciones de Columba y Novaro) se suma otro elemento disruptivo, como lo es el discurso político: tanto por parte de Masotta en sus artículos, como luego por parte de Oesterheld en sus escritos y entrevistas dadas, aparecen concepciones sobre la función de la obra y el rol del intelectual, que si bien no provienen de las mismas lecturas ni campos, responden a un mismo «deber ser» de su tiempo. Sobre esta disyuntiva es necesario destacar:

Los años sesenta se abren, en el campo artístico, con una extendida querrela al canon oficial. En ese marco emergen o adquieren visibilidad diferentes expresiones de la vanguardia vernácula, no necesariamente cristalizadas en opciones estrictamente políticas aunque sí como trasfondo de los debates posteriores en torno a la constante fricción entre lo cultural y lo político (Cossia, 2009, p. 5).

En el transcurso de la historia de la historieta que apenas hemos bocetado hasta el quiebre de los años sesenta, podemos observar

algunas transformaciones del género que se tratarán a lo largo del libro: la apertura «oficial» al público adulto, la inclusión de temas serios/comprometidos, la aparición de complejidad gráfica que transgrede la idea de «buen dibujo» y la consecuente pérdida de masividad. Estas transformaciones cumplen así un rol desestabilizante en el campo de aquellos años, significan una ruptura con la tradición de la historieta local.

En consecuencia, deducimos que las obras seleccionadas para este libro (*Che*, de 1968, dibujada por Alberto y Enrique Breccia; *El Eternauta* 11 versión,<sup>1</sup> de 1969, dibujada por Alberto Breccia; *La batalla de Chacabuco*, de 1970, dibujada por Gatti, Camdepadrós y Desimone; *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra*, publicada entre 1973 y 1974, dibujada por Leopoldo Durañona; y, finalmente, *El Eternauta* 11 parte, historieta dibujada por Francisco Solano López entre 1976 y 1978) son manifestaciones del quiebre que hemos señalado, tanto por la renovación estética que suponen los Breccia (y su influencia en los otros dibujantes) desde la gráfica, como por la introducción del discurso político articulado con una estrategia didáctica.

Este libro propone que tales obras establecen un precedente de las producciones estéticas actuales de cruce entre lo popular, lo culto y lo masivo, e intenta documentar e interpretar las operaciones constitutivas de tal legado. Para elaborar tal propuesta, se parte de la premisa de que las construcciones culturales son porosas, nunca cerradas ni irreductiblemente definidas. Es decir, participan de distintos campos y esferas, son el producto de cruces y desplazamientos. Por esta causa, el arte es un concepto en permanente revisión y la historieta es uno de sus lenguajes más ricos.

Es importante señalar que la relación entre arte y medios masivos comienza a debatirse en el campo intelectual argentino a fines de los años sesenta. Para llegar a ser apropiada como objeto discutible para la teoría, la historieta debe superar algunas condenas impuestas por el sistema del Arte. En tal contexto, algunos agentes del campo intelectual de la época (a los cuales se menciona en el transcurso de este libro) son facilitadores para el ingreso de la historieta al universo de los objetos de estudio estético. Estos procesos de apropiación de la historieta, validada por la institución Arte, no suscitan un reconocimiento solo en círculos intelectuales sino que también esto conduce a discusiones y redefiniciones sobre las cuestiones de lo popular, lo culto, lo artístico, lo masivo y lo comercial. Lo que emerge como premisa en esta época es una relación presente en la historieta desde sus inicios, como toda forma cultural ideológicamente marcada, pero que en los sesenta y setenta toma un lugar de privilegio en el debate

1. *El Eternauta* es una saga de complejo recorrido que se remonta a 1957, cuando es publicado el relato original, con dibujos de Francisco Solano López y guiones de Oesterheld en la revista *Hora Cero*, de editorial Frontera. Esta historieta, luego denominada 1 Parte (para diferenciarla de las posteriores versiones y continuaciones) deja de publicarse en 1959 y mantiene su popularidad por muchos años más, siendo reeditada en varias ocasiones. Debido a esa popularidad, se realiza una adaptación de este relato una década después, adaptación que aquí llamamos *El Eternauta* 11 versión, dibujada por Breccia. En 1976, Oesterheld escribe una 11 parte de la historieta, con el dibujante de la original, Solano López. En este análisis solo abordamos estas dos últimas versiones, pues pertenecen a la época de un compromiso político más explícito en Oesterheld. Es importante señalar que este escritor tenía el proyecto de llevar este relato al formato novela, pero nunca llegó a publicarlo como tal. Estas tres historietas forman parte de la saga «madre», pues, tras la desaparición de Oesterheld, otros autores (como Ricardo Barreiro y Pol Maiztegui) escribieron continuaciones, a veces divergentes, de esta historieta.

compartido tanto con la literatura como con las artes visuales, que es la relación de la obra (y el intelectual/artista) con la política. Esta conexión entre arte y política ha sido siempre conflictiva, pues hace entrar en juego el principio de autonomía del arte moderno con el «didactismo» o la función de divulgación ideológica del discurso político. Longoni, quien explica cómo tal tensión se manifiesta en los grupos de arte/política de los años sesenta, señala:

La idea de «revolución» aparece como el *locus* que da cohesión a los años 60/70, que los vuelve una entidad singular, una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida (Longoni, 2007, p. 1, destacado en el original).

Las historietas de Oesterheld sobre las cuales trabaja este libro, entonces, son casos que muestran aspectos de esa tensión entre arte y política, entre labor artística y práctica militante. Cossia (2009, p. 2) ubica «la obra de Oesterheld en el marco de un proceso histórico que revela la fundamental importancia de los artefactos culturales en la lucha ideológica-política» y señala que, si bien esta obra no puede explicarse solamente por su contexto socio-histórico, «reconoce articulaciones entre los procesos culturales y las disputas políticas, más allá de las mediaciones genéricas o las sobredeterminaciones que la circundan» (p. 3).

Esta problemática plantea la necesidad de desentrañar un proceso complejo, como es la emergencia de esta nueva poética que propone a la historieta como herramienta pedagógica-política, propuesta vinculada con algunas corrientes de arte de los años sesenta y setenta, el denominado «Itinerario del 68» (Longoni y Mestman, 2000). Pretendemos, entonces, responder a esta necesidad y trazar un recorrido de influencias e intercambios entre el campo de las artes plásticas y el de la historieta durante este período.

En lo referente al debate sobre la historieta como lenguaje artístico y como discurso político-ideológico, retomamos algunos textos inaugurales sobre historieta, escritos entre los sesenta y los setenta por algunos teóricos indispensables como Umberto Eco (1968), Oscar Masotta (1969, 1970), Oscar Steimberg (1970), Eliseo Verón (1969), Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1973), como también comentamos algún curioso escrito del crítico de arte, recientemente fallecido, Jorge Glusberg (1978).

El recorrido que aquí se despliega se posiciona desde una mirada crítica filiada a la historia social del arte, especialmente tomando como base la noción de Hadjinicolaou sobre el arte como una producción ineludiblemente ideológica. Ante la complejidad que suscita

la definición de este término, es necesario aclarar que este autor entiende por ideología

Un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias (...). En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia; lo cual supone a la vez relación real y relación «vívida», «imaginaria» (...), la ideología comprende no tan solo unos elementos dispersos de conocimiento, nociones, etc., sino también el proceso de simbolización, la transposición mítica, el «gusto», el «estilo, la «moda», en suma, el «modo de vida» en general (...). Se diría que las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (de niveles diversos) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensables para su respiración, para su vida histórica (Hadjinicolaou, 1988, p. 11-13).

Nos motiva a realizar este libro la posibilidad de que pueda colaborar con futuras investigaciones que se orienten a revisar la historia de la historieta y del arte argentino de los últimos cuarenta años. Entendemos que este objetivo se inscribe en el proceso de recuperación y reconstrucción histórica del pasado reciente que se encuentra ante el desafío de elaborar una explicación que supere «la celebración, el repudio, la evocación nostálgica, la conmemoración». (Cataruzza, 2008, p. 8).

La investigación que sustenta este trabajo incluye, principalmente, documentos escritos: las historietas en cuestión –en mayor parte obtenidas de reediciones en formato libro, ya que las revistas y diarios originales, por su carácter político, fueron prácticamente destruidos durante la dictadura, a excepción de algunos originales que se preservan en el Cedinci (Centro de Investigación de Cultura de Izquierda) y en la Biblioteca Nacional–; libros de ensayo, teoría, historia de la historieta y sus creadores: –*La historieta argentina. Una historia*, de Gociol y Rosemberg; *Oesterheld. En primera persona*, de *La bañadera del cómic*; *El domicilio de la aventura*, de Sasturain; *La historieta en el mundo moderno*, de Masotta, Héctor Germán Oesterheld. *De El Eternauta a Montoneros y Teorías de la historieta*, de Von Sprecher y Reggiani (Eds.), entre los que no hemos mencionado anteriormente–; entrevistas a dibujantes y guionistas, como también artículos de crítica aparecidos en revistas y en internet (en sitios especializados como Estudios y crítica de la historieta argentina, Tebeosfera o Cárcel de papel) y, por último, se recurrió a filmes documentales como *H.G.O.* (Baylo y Stefanello, 1998) e *Imaginadores* (Fiore, 2007).

La estructura de este escrito está dividida en tres partes. La primera plantea una revisión conceptual de la historieta, analizando los abordajes teóricos y las convenciones dadas alrededor de este lenguaje. Se revisan algunas categorías como lo popular, lo marginal, lo realista y

lo urbano, y luego se analizan diferentes abordajes teóricos sobre la historieta, desde los años sesenta al presente.

La segunda parte comienza con una explicación sobre las herramientas utilizadas para el análisis de los relatos que luego abarca mayoritariamente esta instancia del libro.

La última parte trata la vinculación entre los discursos presentes en estas historietas con los observados en las prácticas arte/política surgidas en los años sesenta y setenta investigadas por Longoni y Mestman (2000). A partir de una introducción al contexto en el que se desarrolló la I Bienal Mundial de la Historieta, en el Instituto Torcuato Di Tella, intentamos, por un lado, delinear las miradas que sobre este fenómeno de «legitimación artística» de la historieta expresaron algunos referentes de los campos de la historieta y de las artes visuales. Por otra parte, señalar algunas modificaciones que se suscitaron en la conformación de su mercado. La delimitación de este bloque problemático nos conduce a definir algunas marcas del posicionamiento de Oesterheld sobre la cuestión política, articulada con la postura de algunos referentes intelectuales de la época. Agregamos una lectura de lo que entendemos como sus manifiestos, en vinculación con los conceptos de vanguardia y neovanguardia.

