

Sobre la historieta argentina y algunas categorías para definirla

Laura Cristina Fernández (*)

Fecha de recepción: agosto 2011

Fecha de aceptación: octubre 2011

Versión final: diciembre 2011

Resumen: Este artículo desarrolla algunos aspectos de la problemática sobre la categorización de la historieta argentina como popular, como realista y/o como marginal; entendiendo, asimismo, que tales valoraciones se han re-elaborado en las últimas décadas. Desde una mirada que articula la Historia Social del Arte, los Estudios Culturales y el Análisis del Relato, el *paper* propone una revisión del significado y de los usos con los que se ha dotado a estos términos en la crítica y los estudios teóricos en Argentina. Finalmente, se sugieren algunas posibles lecturas para aplicar a la investigación actual sobre historieta.

Palabras clave: historieta argentina – lo popular / lo marginal – lo realista.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 61]

Este artículo intenta desarrollar algunas reflexiones que surgen de una investigación sobre algunas historietas de Héctor Germán Oesterheld realizadas durante los años 1968-1977, investigación en la cual observamos cierta problemática respecto a los conceptos utilizados para categorizar a la historieta argentina en general. A continuación, vamos a focalizarnos en tres de esas categorías: lo popular, lo realista y lo marginal.

Para comenzar, es importante señalar que la historieta, como todo producto cultural, ha estado condicionada desde su nacimiento como género tanto por cuestiones ideológicas (las políticas editoriales, por ejemplo) como por su materialidad (calidad y formato de edición, etc.). De este enorme y diverso grupo de condiciones y características es que la crítica y el estudio sobre historietas han tomado elementos para tratar de definir al fenómeno desde diferentes miradas, entendiendo que todo análisis es una selección. Es decir, un análisis es un recorte y a la vez una construcción de un objeto dado, cuestión que duplica la complejidad cuando un objeto no es simplemente “dado” por “naturaleza”, sino que es ya un objeto construido, moldeado por estas condiciones a las cuales hemos hecho alusión. Es entonces que la crítica y el estudio sobre los productos culturales, como es el caso de las historietas, conllevan una idea de reconstrucción semiótica.

Observamos que las tres valoraciones sobre las que trata este artículo resultan conflictivas pues, a lo largo de las últimas cuatro décadas, también han existido transformaciones en el uso de las mismas.

Comencemos, entonces, a preguntarnos respecto al concepto de popular. Según Stuart Hall (1984), hablar de cultura popular es una tarea difícil, ya que existe una gran amplitud de los usos de este término. A modo general, este autor categoriza a estos usos de la siguiente manera: la definición mercantil, que considera a lo popular como sinónimo de masivo; la crítica radical -intelectual, que opone lo masivo a lo popular, lo primero como imposición alienante y lo segundo como “lo real”; y un tercer grupo, que es al que adhiere Hall, que entiende a la cultura popular como el terreno de una lucha irregular, en el cual las formas dominantes, comerciales o masivas se organizan, inhiben o adaptan frente a la

mayor o menor “resistencia” de los elementos populares. Este autor valoriza a lo popular como producto del intercambio y también de procesos de reconocimiento e identificación en el público, que no es pasivo ni “alienado”.

Podemos afirmar que la re-elaboración de las categorías de un período al otro, moviliza a algunos productos populares a adquirir relevancia como objetos artísticos y viceversa, lo cual implica una transformación significativa en dichas formas culturales. Este proceso es el que podemos observar a fines de los años sesenta en el campo de la historieta argentina, al ser reconocida por parte de un grupo de poder dentro del campo que la “oficializa” como arte, no sin controversias y resistencias. Más cercano en el tiempo, el estencil y el grafiti han sufrido de un proceso análogo después de la revalorización a las formas de arte popular y político argentino post- 2001.

También desde los Estudios Culturales Latinoamericanos se cuestiona la supuesta antinomia entre lo popular, condenado a una a-historicidad idílica, y lo urbano, señalado como comercial, marginal y sucio. Como ejemplo de que tal oposición se hace insostenible en las formas culturales, la historieta como objeto de estudio reveló diferentes miradas respecto a lo popular: como lo otro “chabacano” o simplista; como lo otro respetable para el análisis teórico, siempre y cuando se mantuviese una precavida distancia intelectual; y como lo propio, en lo cual se involucra quien lo critica. Ésta última es una vertiente más tardía que las anteriores, desarrollada desde los años ochenta. Sin embargo, el “elitismo” siguió y sigue operando sobre las formas estéticas populares y/o masivas, manteniendo la identificación de “lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso con lo emocionalmente frío” (Martín Barbero, 1987: 152).

Hay un elemento relativo a las producciones culturales populares que durante mucho tiempo se ha dado por sentado como característico pero que, especialmente en el caso de la historieta, se presenta como excepción: el anonimato autoral. No obstante, es válido hablar de autoría colectiva en contraposición con la “historieta de autor”. Incluso en ésta última, son difusos los límites de pertenencia autoral, aunque no exista explícitamente

un trabajo colectivo, una división de las tareas propias de los oficios (dibujante, entintador, colorista, guionista), pues casi siempre existe un fuerte filtro editorial. Incluso, como sucede en las grandes industrias mundiales del *comic* y del *manga*, los aprendices siguen “copiando” el estilo del dibujante- maestro para que la obra se publique bajo el nombre de éste último, lo cual entra efectivamente en conflicto con el concepto moderno de autoría y con el carácter aurático de la obra. La revalorización de la historieta a raíz de la revisión neovanguardista del concepto “arte”, se produjo de la mano de una minoría intelectual, lo cual es importante aceptar. Recién a partir de los años ochenta comienzan en la Argentina los intentos por re- masificar el consumo de la historieta local lo cual, más allá de haberse o no concretado, dio lugar a fenómenos peculiares, como en el caso de la revista “Fierro” (Gociol y Rosemberg, 2000; Reggiani, 2007, Vázquez, 2010).

Existe, entonces, una articulación entre lo masivo y lo popular. No son conceptos en oposición ni asociados a lo decadente, sino que lo masivo “se ha gestado lentamente desde lo popular” (Martín- Barbero, 1987: 135) y sufre de procesos de transformación y re- semantización que están presentes en todos los productos culturales.

Es entendido, pero siempre importante recordar, que la articulación de los usos, estéticas y hablas populares con las formas de difusión masiva es una cuestión intrínseca al lenguaje de la historieta. Incluso es necesario subrayar que dichos usos y modos de habla de los personajes no son necesariamente los que el lector utiliza en la jerga cotidiana, son una idealización, una recreación de la misma. No obstante, tal recreación, tal ficción, dota al relato de un sentido de pertenencia para el lector, resultado de un proceso de identificación con el relato a través de estos elementos “verosímiles”. Lo que da fuerza al relato es este vínculo con el lector, es decir, que el lector decida “darle espacio” a lo posible, suspendiendo voluntariamente la incredulidad.

Cuando hablamos de verosimilitud, nos conducimos a la pregunta respecto a las implicancias el término realista. En primer lugar, sugiere que se trata de algo que no es real pero pretende parecerse a ello, reflejarlo. Entendido de este modo, este adjetivo podría encadenar a dichas obras a una pretendida función mimética, desplazándolas del ámbito real propio del objeto.

Si entendemos que “el efecto de realidad” (Barthes, 1968) reside en elaborar un entramado de estratégicos detalles aparentemente “insignificantes”, podemos entender que el realismo no es inocente dentro de un relato, sino que es una decisión estética y política que intenta producir una operación de identificación en el lector y con ello, quizás, establecer un principio empático con determinada línea de pensamiento.

Veamos entonces como Barthes, al referirse a “la notación insignificante”, señala que los objetos nombrados adquieren una referencialidad al estar situados en determinada escena. Para poner un ejemplo, (inevitablemente aludiendo a las ideas de Heidegger) el objeto no es simplemente un objeto, como sucede con la nieve en “El Eternauta” (I parte), sino que es una posibilidad de algo más allá de sí mismo, en este caso, una posibilidad de muerte, una amenaza¹. Pero pongamos un ejemplo

menos evidente dentro del mismo relato: al promediar el final, los sobrevivientes están explorando los alrededores en bicicleta y deben refugiarse entre unos matorrales secos ante la amenaza de una explosión nuclear. El detalle aparentemente “insignificante” reside en el dibujo: son cinco viñetas en donde aparece una flor solitaria entre los matorrales, que se va moviendo e iluminando, mostrando el punto de vista del protagonista. Entonces, esa simple flor es, por una lado, muestra de la supervivencia a la nieve mortal pero, por otro lado, indica el peligro que se avecina sobre los protagonistas, hundidos en una tierra castigada. Luego, aparecen en el relato otras flores, unos claveles, ante los cuales explota la emotividad del personaje de Elena, la mujer de Juan Salvo, pues ya no son simplemente flores, sino objetos casi inconseguibles en el contexto post- invasión, que representan además una cotidianidad, un mundo de “normalidad” perdido. Se señalaría, de esta manera, cómo el quiebre de la cotidianidad, una situación de emergencia, vuelve relevante hasta lo más sencillo y rutinario.

La tercera categoría sobre la cual queremos reflexionar es la de marginal, la cual ha sido utilizada con un fuerte sentido peyorativo por la crítica y teoría sobre arte y medios masivos en general. Como posición alternativa a tal mirada clásica (entendiendo a clásico como iluminista) encontramos el giro positivo que le otorga Juan Sasturain a lo marginal dentro del marco de la historieta, introduciendo el concepto a fines de los años setenta y al principio de los años ochenta (en Estados Unidos ya circulaba respecto al movimiento *underground* desde los sesenta). Sasturain, frente a una circunstancia crítica (cierre de editoriales, censura, exilio de dibujantes, dictadura y posdictadura) intenta reconstruir el sentido de la historieta argentina a partir de una supuesta esencia marginal. Desde tal premisa, sostiene este escritor, el sentido local residiría en una necesidad de contar lo censurado, lo escondido, lo anormal, lo destruido: dígame “lo marginal”. Mediante tal operación, pretende reivindicar las producciones invisibilizadas, experimentales y posicionadas ideológicamente durante los setenta y ochenta.

No obstante este “giro positivo”, discrepamos con que lo marginal sea una característica *a priori* o esencial de la historieta argentina, pues pensamos que lo marginal, como fenómeno extendido hasta la producción actual de historietas, es consecuencia de una circunstancia emergente, producto de un campo restringido (comercial, política y/o artísticamente), que condiciona la publicación y circulación de las historietas allí surgidas. Éste es el caso de la mayoría de las historietas argentinas posteriores a los años sesenta: marginales no por voluntad, sino por imposiciones del campo de la época. Para finalizar, de los argumentos revisados brevemente en este artículo, enfatizamos que el llamado realismo es una estrategia estética pero también implica una mirada política del autor sobre el relato. En este sentido, la noción de marginalidad conlleva una fuerte significado dentro del campo de la historieta argentina, al plantearse como una operación para autodefinirse frente a lo extranjero.

Se ha destacado, por otra parte, la idea de lo popular

como forma estética en relación de tensión con lo institucional y, a su vez, base desde la cual se gesta lo masivo. Miramos a lo popular como lo propio y también consideramos a muchas producciones masivas como parte de la formación cultural de la sociedad que analizamos y a la cual pertenecemos. En el mismo sentido, lo urbano lo entendemos como filiado a lo popular, articulándose éstos elementos entre sí, a través de los usos e interpretaciones de una comunidad.

Por último, observamos que las formas estéticas populares suelen apelar a estereotipos, sin embargo, la misma dinámica del lenguaje popular tiende a desplazar el significado primigenio de estos cánones, transformándolos en imágenes humorísticas y/o de crítica social-política. Consideramos entonces que lo popular no debe prejuizarse como simple, sino como un complejo entramado de apropiaciones y transformaciones de lo dado.

Notas

¹ En el relato de “El Eternauta”, la tranquilidad de una noche de amigos es rota cuando comienza a nevar y los personajes descubren que esta nieve elimina a los seres vivos que entran en contacto con ella. Debido a ello, los personajes quedan aislados, tratando de sobrevivir con lo disponible dentro de la casa de la familia Salvo (N. de la A.)

Abstract: This article develops some aspects of the problematical on the categorization of the Argentine comic strip as popular, as realist and / or as marginal; understanding, likewise, that such

valuations have been re-elaborated in the last decades. From a look that articulates the Social History of the Art, the Cultural Studies and the Analysis of the Statement, the paper proposes a review of the meaning and of the uses with those who have been endowed to these terms in the critique and the theoretical studies in Argentina. Finally, some possible readings will be suggested to apply to the current investigation on comic strip.

Key words: argentine comic strip – the popular / or marginal – the realistic.

Resumo: Este artigo desenvolve alguns aspectos da problemática sobre a categorização de cartoon argentina como popular, como realista e/ou como marginal; entendendo, assim mesmo, que tais valorações se têm re-elaborado nas últimas décadas.

Desde uma olhada que articula a História Social da Arte, os Estudos Culturais e a Análise do Relato, o paper propõe uma revisão do significado e dos usos com os que se dotou a estes termos na crítica e os estudos teóricos em Argentina. Finalmente, sugeriremos-se algumas possíveis leituras para aplicar à investigação atual sobre historieta.

Palavras chave: cartoon argentina – o popular / o marginal – realista.

^(*) **Laura Cristina Fernández.** Magister en Arte Latinoamericano, Doctoranda en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Arte: ¿cómo enseñar lo que no puede aprenderse?

Sebastián Vereá ^(*)

Fecha de recepción: agosto 2011

Fecha de aceptación: octubre 2011

Versión final: diciembre 2011

Resumen: El texto propone trazar y conciliar dos caminos posibles –uno desde lo racional y otro desde lo intuitivo– para aproximarse a la comprensión profunda del arte y a la autenticidad en los procesos de creación y producción; abordando la cuestión desde lo teórico, lo técnico y lo pedagógico.

Palabras clave: arte – teoría – cultura – historia – creatividad – formación artística – reflexión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 64]

*Oye apenas superficialmente lo que digo y de la falta de sentido nacerá un sentido como de mí nace inexplicablemente una vida alta y liviana.*¹

Clarice Lispector

1. El ejercicio del olvido

La teoría artística es una revisión. La historia del arte está constituida por hitos que señalan puntos de giro, definidos retrospectivamente, en las cuestiones estéticas,

filosóficas, conceptuales e intelectuales del momento. Pero lo cierto es que en el presente en el que transcurrió esa historia, hubo un minuto, un segundo decisivo en el que un artista, probablemente de modo inconsciente, y quizás a disgusto consigo mismo, creó la obra que desde nuestro enfoque revisionista marcaría, mucho tiempo después, el comienzo de un nuevo movimiento: el hito.

Así es como opera la autenticidad, disociada y divorciada de la razón del artista, a contracorriente de lo teóri-