

**Renovación y crisis en la historieta argentina:  
Héctor Oesterheld y el final de la *era dorada***

**Sebastián Gago**

Universidad Nacional de Córdoba

*1. Introducción*

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación de mayor alcance, que indaga las formas emergentes de producción y edición de historietas en Argentina en el período 1957-1987, proponiéndose como objetivo reconstruir y explicar las estrategias y posicionamientos de los guionistas Héctor Germán Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo, en términos de las transformaciones que estos productores culturales produjeron dentro del campo de las narrativas gráficas en el citado país sudamericano en un período que antecede a la etapa contemporánea.

En este texto recortamos la propuesta general de investigación profundizando sobre uno de sus ejes específicos: indagar y reconstruir la etapa de consolidación creativa y profesional de Héctor Oesterheld (nacido en Buenos Aires en 1919 y desaparecido de la última dictadura argentina en 1977, asesinado en 1978 según testimonios recogidos en informe de la Conadep), recorrido que comprende fundamentalmente la segunda mitad de la década del cincuenta del siglo XX. Nuestro interés es analizar cómo las posiciones y posicionamientos de este guionista jugaron un papel clave en la renovación de la historieta argentina, dentro de un período que en su parte final acusó una crisis,

retracción y concentración del mercado de publicaciones. Nuestro desarrollo se compone de cuatro partes: 1) Precisiones teóricas sobre la historieta como producción cultural; 2) un mapeo del campo de la industria editorial profesional de la historieta en Argentina durante la década 1955-1964; 3) reconstrucción y análisis de la trayectoria profesional de Héctor Oesterheld como autor y editor de historietas, durante el período en el que tuvo lugar su esplendor creativo; 4) análisis de un posicionamiento puntual del citado guionista, durante su experiencia como autor/editor, que implicó la *producción del tiempo* (Bourdieu, 1995: 237) del campo de la historieta en sus espacios de producción, circulación y consumo.

## 2. Precisiones teóricas y metodológicas

Del concepto de historieta se han elaborado múltiples y diversas definiciones durante más de medio siglo. La naturaleza de cada definición de la historieta depende principalmente del enfoque epistemológico y teórico desde la cual se la aborda como objeto de reflexión. Así tenemos definiciones provenientes de la semiótica, la antropología, la historia del arte, la sociología, la estética y la comunicación social. En el caso particular de Argentina, los estudios fundacionales, que datan de la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, tienen al género como *objeto teórico* de la semiología (Berone, 2008: 54). Es de nuestro interés pensar a la historieta como un medio de comunicación de masas surgido en el seno de la industria cultural (Berone, 2014: 98). La historieta, entendida como práctica—de producción y de consumo—cultural, ha sido y es parte importante de la producción y consumos culturales de varias generaciones de argentinos. En el país austral, el género tuvo su *edad de oro* (Masotta, 1970: 142-143) entre las décadas de los cuarenta y cincuenta. En esos tiempos pretelevisivos, “distintos públicos se acercaban al teatro, a la radio, al cine o a la historieta y ello formaba parte de una oferta en donde entretenimiento y cultura no suponían opciones enfrentadas” (Vázquez, 2014: s/n/p). Al ser entendida la historieta como una práctica cultural, nos es útil reflexionar sobre las condiciones sociales e históricas de su origen y desarrollo.

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—de una sociedad con altos índices de movilidad social (...). 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, fuertes 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 vectores. (Masotta, 1970: 95)

Ya a finales de los años sesenta, Oscar Masotta pensaba a la historieta no sólo como un producto de la sociedad industrial, sino también como un lenguaje cuyos aportes estéticos pusieron al descubierto una *retórica*, o en otras palabras, una serie de reglas de producción de los mensajes “que estaría en la base de las opciones estéticas de las vanguardias más importantes de la época” (Berone, 2008: 64). Desde comienzos del siglo XX, las diversas producciones de historieta que han tenido lugar en Argentina han establecido distintas relaciones dialógicas con otros discursos sociales y lenguajes estéticos, y en cada uno de esos procesos los creadores y editores tomaron distintos posicionamientos respecto a su trabajo y a su propio rol dentro de un campo cultural atravesado desde sus orígenes por las tensiones entre el arte, el mercado y la cultura de masas (Vázquez, 2014).

El desarrollo de esas tensiones en el campo de la historieta argentina es, y ha sido, condición de posibilidad para la gestación de formas emergentes y residuales de producción cultural (Williams, 1994: 189). Nos referimos a la evolución de los componentes regulares del lenguaje, tanto los que definen a los géneros de historieta—la temática y la retórica—, como los rasgos enunciativos que definen a los estilos (Steimberg, 1998: 44-45). Como indicábamos al comienzo, nuestro trabajo se enmarca en una primera fase de un estudio sociológico de mayor alcance, que pone foco sobre las trayectorias y las obras de los guionistas Oesterheld, Carlos Trillo y Robin Wood. La relevancia de los citados autores descansa en el hecho de que desarrollaron distintas formas de producción de y reflexión sobre historietas, posicionándose en relación con sus competidores como lo dominante o innovador, según el caso, en un determinado contexto histórico y cultural, y en relación con—y, eventualmente, dentro de—los lineamientos de los proyectos editoriales donde trabajaron.

Desde esta perspectiva, toma relevancia el concepto de *trayectoria*, que definimos como una serie de posiciones sucesivas que un agente ocupa en un campo específico, en un determinado período (Bourdieu, 1995: 326). Un concepto importante para pensar la trayectoria de un autor es la de su *contemporaneidad* alrededor de ciertas condiciones de producción. Al estudiar la *historia* de la historieta argentina—más de cien años a la fecha—resulta fructífero trabajar sobre etapas donde, en término de individuos vivientes, los contemporáneos se definan por el hecho de compartir ciertos momentos y ciertas tendencias. Esa periodización es pensada a partir del reconocimiento y análisis

de formas o prácticas culturales dominantes, residuales y emergentes (Williams, 1994: 189-190). Ese criterio teórico sirve para trazar recortes en el tiempo que funcionan como una herramienta metodológica e interpretativa. Fredric Jameson, en su obra *Periodizar los 60*, señala que un *periodo* cultural no implica sencillamente cierto estilo de vida compartido, omnipresente y uniforme, sino más bien una situación objetiva respecto a la cual son posibles una amplia gama de respuestas e innovaciones creativas pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación (Jameson, 1997: 14).

Esta definición de período nos permite sugerir, en primer lugar, que los inicios y consolidación profesional de Héctor Oesterheld, el autor y editor de historietas que ocupa nuestra atención en este escrito, se dieron en un momento del campo de la historieta argentina marcado por condiciones y modos de producción donde la opción era insertarse como asalariado de la industria editorial profesional. En segundo lugar, Oesterheld no se inscribió de forma unívoca en una estrategia editorial, o en un estilo narrativo, elección estética o postura ideológica en forma exclusiva, pues todos estos aspectos fueron variando a lo largo de sus casi treinta años de trayectoria. Sin embargo, hay algo que otorga unicidad y originalidad a la producción del autor, y es la entonación moral presente en su escritura (Berone, 2014: 115-116). Este aspecto ligado al plano de la enunciación, se corresponde con su concepción de la historieta como herramienta pedagógica y de esclarecimiento ideológico (Fernández y Gago, 2012: 117-118).

En lo que sigue, examinamos una serie de prácticas mediante las cuales Oesterheld, en sus diferentes roles de crítico, editor y/o autor—dependiendo del caso—supo construir una nueva forma de producción cultural y marcó puntos de referencia claves en la evolución del lenguaje historietístico (Steimberg, 1998) y en la conformación de nuevos públicos (Scolari, 1998: 13). En otras palabras, intentamos aproximarnos a la manera en que el guionista porteño contribuyó a producir una situación nueva relevante en el medio siendo *contemporáneo* de otros agentes—editores, autores—con quienes se relacionaba. Cabe señalar que *contemporáneo*, desde la etimología, refiere a lo que existe en un mismo tiempo. No construimos esta categoría en base a un criterio biológico sino más bien, y en sintonía con el citado Jameson (1997), pensando en un grupo multietario de autores y autoras forjado a lo largo de décadas. Algunos guionistas de historieta, como Carlos Trillo y Robin Wood, a partir de cierto momento de sus respectivas trayectorias, comenzaron a colocar parte de su producción en mercados extranjeros. Hubo autores *nuevos* que se convirtieron en contemporáneos de aquéllos, formados en el período industrial de la historieta argentina, y otros que directamente se formaron en otros mercados—como el guionista porteño Carlos Sampayo, autor de *Alack Sinner*,

*Sudor Sudaca* (ambas con dibujos de José Muñoz) y *Evaristo* (Francisco Solano López), entre otras obras importantes dentro de la tradición argentina (Gago y von Sprecher, 2013: 28).

### 3. *La industria editorial profesional de la historieta en el decenio 1955-1964*

En las décadas centrales del siglo XX, la historieta en Argentina se posicionó como un producto masivo de entretenimiento, consiguiendo “conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica propia” (Vázquez, 2010: 25). En ese momento de post Segunda Guerra Mundial, el campo de las narrativas gráficas local estuvo dominado por la producción nacional, y presentó un desarrollo en expansión al igual que otras esferas de la industria cultural tales como la radio, la prensa y el cine.

La llamada *edad de oro* la historieta argentina (von Sprecher, 2009: 4), comprendida entre mediados de los años cuarenta e inicios de los sesenta, coincide con una etapa histórica del país austral marcada por un fuerte proceso de industrialización, ampliación de derechos económicos y sociales, acceso de las clases trabajadoras al consumo de bienes culturales y educación pública, dentro de una general tendencia de movilidad social ascendente—si bien tras el derrocamiento del peronismo y la sucesión de regímenes políticos de facto o controlados por las Fuerzas Armadas del Estado produjeron una tendencia regresiva dentro de este proceso. Aquella “era dorada” es descrita en los siguientes términos por Oscar Masotta (1970: 142-143): “A mediados de los años cuarenta la publicación de tres revistas inicia una nueva era, una edad de oro que no se prolongará en cambio mucho más allá de la entrada de los años sesenta: *Rico Tipo* (1944), *Patoruzito* (1945) e *Intervalo* (Editorial Columba, 1945). Suben de inmediato las cifras de venta”.

Durante el período abierto en 1945 con la aparición del semanario *Patoruzito*, en el mercado argentino de historietas de aventura surgieron numerosos proyectos de madurada calidad gráfica y narrativa, logrando éxito y reconocimiento del público. Tres empresas lideraban la industria editorial profesional del medio en aquel momento: 1) Editorial Columba (1928-2001). Sello editor de historietas pionero en el país, surgido en 1928, llegó a contar con cientos de trabajadores en su planta de producción. En la época bajo indagación, las revistas más populares y reconocidas de esta compañía editora fueron *El Tony* (1928), *Intervalo* (1945) y *D'artagnan* (1957). Columba lideró el mercado de publicaciones de historietas de aventuras durante más de medio siglo, básicamente a través de dos estrategias. En primer lugar, implementó una economía de segmentación,

produciendo publicaciones en base a una estratificación de los lectores de acuerdo con el género, la edad y la clase social (Vázquez, 2010: 239-240). Su segunda estrategia consistía en un aceitado esquema de distribución y comercialización a lo largo del país, que le aseguraba mayor presencia y visibilidad que la que pudiera disponer otra empresa competidora. El sello desapareció en los meses previos a la crisis argentina de 2001, cuando el tradicional sistema de producción industrial de historietas ya había colapsado en el país. 2) Dante Quinterno, fundada por el dibujante y editor homónimo en 1930, alcanzó el éxito con el semanario humorístico *Patoruzú* (1933), el semanario de historietas *Patoruzito* (creada en 1945, a partir de 1963 fue un mensual) y los *Libros de Oro de Patoruzú*. Promediando los años cincuenta, Quinterno lanzó las publicaciones unitarias *Andanzas de Patoruzú* y *Correrías de Patoruzito*, y a fines de los sesenta, *Locuras de Isidoro*, álbumes de sus personajes principales, que siguieron publicándose en las décadas subsiguientes, hasta la actualidad. El año 1977 puede indicarse como el momento de desaparición de la editorial, pues dejó de salir el semanario *Patoruzú*, cesó la publicación de trabajos originales y sólo comenzó a reimprimirse material viejo. Cabe señalar que fue en *Patoruzito* donde Alberto Breccia comenzaría a despuntar su creatividad expresiva dibujando en 1946 la serie *Vito Nervio*. 3) Editorial Abril, fundada en 1941 por italianos antifascistas exiliados liderados por Cesare Civita, desde 1947 comenzó a publicar revistas de historietas, principalmente importando personajes creados en Italia. Editó las publicaciones *Salgari*, *Misterix* (1948) y *Rayo Rojo* (1949) y *Cinemisterio* (que vino a reemplazar a *Salgari*) (Pérez Edía, 2004: s/n/p). De la mano de Civita, a fines de los años cuarenta arribaron al país numerosos creadores italianos que serían clave en la renovación y jerarquización de la historieta local. Civita comenzó a proveer a sus revistas con contenidos traducidos que producían autores del citado país europeo, como Ivo Pavone, Mario Faustinelli, Alberto Ongaro y Hugo Pratt.

Las cifras de ventas de revistas de historieta correspondientes al período previo al auge de Editorial Abril y al surgimiento del sello Frontera (mediados de los años cincuenta), indican la fuerte presencia de este bien cultural en los hogares argentinos. “Durante la década del cuarenta, *Patoruzito* llegó a una tirada de 300.000 ejemplares semanales e *Intervalo* a los 280.000. Ambas junto con las humorísticas *Rico Tipo* y *Patoruzú*, cubrían cerca del 50% de la circulación total de las revistas argentinas”. (Vázquez, 2010: 25)

Si bien los lectores argentinos consumían preferentemente revistas nacionales, a mediados de los cincuenta comenzaron a circular en los kioscos de diarios y revistas y tiendas de usados una serie de publicaciones chilenas y mejicanas a todo color. Entre

estos proyectos editoriales, se destaca Editorial Novaro (México) y Zig-Zag (Chile). La primera de ellas republicaba traducidos en lengua castellana numerosos *comics* estadounidenses de aventuras como *Tarzán*, algunos del género western (*El Llanero Solitario*, *Roy Rogers*), diversos personajes de Disney, y los superhéroes de las dos grandes casas editoras Marvel Comics (*Capitán Marvel*, actualmente denominado *Shazam!*) y DC Comics (*Superman*, *Batman*, entre otros). La Editorial Zig-Zag, por su parte, publicaría diversas revistas de historietas, entre la que se destaca *Okey*. Ya en la década siguiente, el sello chileno comenzó a editar revistas con historias completas, reemplazando el viejo formato de series continuadas, y alternando series importadas con trabajos locales. Entre sus títulos, se destacan personajes de Disney traducidos, numerosos cómics de aventura de origen estadounidense y británico (*El Jinete Fantasma*, *Paul Temple*, *Kerry Drake*) y también producción local chilena (las revistas *Cominauta*, *Rakatan*, *Rocket*, *Capitán Júpiter* y *Mundos Fabulosos*).

La oferta del campo de la historieta argentina se modificó en la medida en que los sellos nacionales de menor calado comercial no pudieron competir con las revistas importadas, principalmente las mejicanas. Durante mediados del siglo XX, México y Argentina fueron los países donde más se desarrolló la edición especializada en transposiciones al español de las aventuras de nuevos y viejos héroes de la cultura de masa estadounidense, como *Superman*, los personajes de Disney o *Popeye* (Scarzanella, 2009: 71).

Sin ser exhaustivos, alistamos a continuación editoriales y publicaciones argentinas que, pese a sus intentos de renovación con cambios en sus contenidos, formatos y frecuencias de aparición, desaparecieron en el período 1955-1964:

a) Editorial Abril, en 1961, se desprendió de sus revistas de historietas (*Misterix* y *Rayo Rojo*), que fueron absorbidas por Editorial Yago, sello que a su vez cesó su actividad cuatro años después. A inicios de los años cincuenta, Cesare Civita, junto a su hermano Víctor Civita, llevó los títulos más rentables de su editorial al Brasil, donde crearon la Editorial Abril Limitada (Scarzanella, ob.cit.: 75). Allí se publicaron *Raio Vermelho* y *O Pato Donald*, entre otras revistas. Cabe destacar que Abril fue la empresa donde Héctor Oesterheld se inició como guionista de historietas.

b) EDMAL, siglas de la Editorial Manuel Láinez, pasó a ser en esta época la razón social de este sello dedicado a la publicación de historietas surgido en los años treinta. Desde 1932 editaba el semanario *El Gorrion*, discontinuado a mediados de los sesenta, *Puño Fuerte* y *Tit-Bits*, desaparecidas a fines de los cincuenta. En esta última

revista se inició como dibujante de historietas Alberto Breccia, quien se destacaría posteriormente por sus trabajos en coautoría con Oesterheld.

c) La revista *Poncho Negro*, de Editorial Sugestiones, comenzó a publicarse en 1953 y permaneció una década en el mercado. Allí se inició el historietista Carlos Vogt (creador junto al guionista Robin Wood de series como *Mi novia y yo* y *Pepe Sánchez*), dando forma al personaje que diera nombre a la publicación.

d) Editorial Aventuras, surgida en 1946, publicó una revista homónima, denominada durante sus últimos años *Cine Aventuras*. Fue fundada por el dibujante Horacio Gutiérrez, quien luego de independizarse de Editorial Columba, dio vida a esta publicación con una oferta de adaptaciones de filmes cinematográficos y novelas famosas (Trillo y Saccomanno, 1980: 64), tal como hiciera Columba con su revista *Intervalo* y el sello Códex con *Pimpinela*. Si bien no tenemos datos certeros, estimamos que desapareció en 1956.

b) Editorial Códex, a comienzos de los años sesenta, discontinuó algunas de sus revistas de historieta, tales como el mensual *Pimpinela* (aparecida en 1951, ofrecía principal aunque no exclusivamente adaptaciones de novelas famosas y otras obras clásicas de la literatura universal, tal como hacía *Aventuras*). Además de *Pimpinela*, desaparecieron *Ases del Oeste* (dedicada del género western), y el semanario *Pancho López*. Códex cerró sus puertas en 1978.

f) Editorial Bois publicó *Bucaneros: el Gigante de las Historietas* entre 1951 y la primera mitad de los años sesenta—no disponemos de la fecha exacta. La revista se dedicaba a los géneros *western*, policial y aventuras en general. *Bucaneros* tuvo una segunda etapa que duraría hasta los años setenta, bajo la dirección de otra editorial. Otra revista del sello Bois, editada durante los cincuenta, fue *Centellas del Oeste*, especializada en el *western*.

g) *Dragón Blanco*, dirigida por el dibujante Enrique Cristóbal, fue un semanario de corta vida que salió a la venta en 1955. En él participaron numerosos autores que trabajaban desde hacía tiempo en Editorial Abril. Precisamente, *Dragón Blanco* contenía una serie homónima, guionada por Héctor Oesterheld y dibujada por el propio Cristóbal, ambos por entonces empleados de Abril.

h) Editorial Frontera, creada por Héctor Oesterheld en 1956 con intención inicial de editar novelas populares protagonizadas por algunos de sus personajes de historietas más exitosos en ese momento (*Bull Rocket*, *Sargento Kirk*), se mantuvo en el mercado hasta 1961. Oesterheld, con ayuda de su hermano Jorge, nutrió el plantel de su empresa con dibujantes de otras editoras preexistentes, principalmente compañías

líderes como Abril, Dante Quintero y Columba. Las principales revistas de la editorial, *Hora Cero* y *Frontera*, se publicaron hasta 1963, cuando Oesterheld ya se había fundido como editor y había vendido sus títulos.

i) Editorial Emilio Ramírez, una empresa que imprimía las publicaciones de la Editorial Frontera. Se mantuvo un par de años en el mercado, desde que se quedó con los títulos que Oesterheld le vendiera en calidad de pago por deudas, en 1961. En 1962, Ramírez transfirió las revistas *Hora Cero* y *Frontera* al sello *Vea y Lea*.

j) En una línea similar a la de Novaro, Editorial Muchnik en 1950 adquirió los derechos de las series de historietas de la DC Comics, por entonces llamada National Allied Publications. Esta editora argentina publicaba *La Revista del Superhombre*, que contenía principalmente material traducido de superhéroes de la citada casa editorial estadounidense. La publicación desapareció a inicios de los años sesenta.

El movimiento producido en el mercado editorial argentino durante la segunda mitad de los años cincuenta mermó las posibilidades de supervivencia de numerosos sellos relativamente pequeños en calado comercial y de calidad dispar. Resulta interesante la impresión dejada por el humorista gráfico y ex editor de *Hortensia*, Roberto Di Palma (1943-2016), acerca del ingreso de revistas extranjeras en la época:

Vienen revistas a todo color, con personajes promocionados por la televisión, son series televisivas, y el color. Las tapas brillantísimas, y es ahí donde sucumben las revistas de historieta esas del “medio pelo”, como los *Ases del Oeste*, *Poncho Negro*, un montón de editoriales paralelas que había, editorial EDMAL, que hacía *Puño Fuerte*, *Gorrión* (...) Esas historietas son las que desaparecen con la llegada, el advenimiento de las historietas mejicanas... Claro, [las revistas mejicanas] vienen a un precio muy económico para ser revistas de color, porque las imprimen allá, y bueno, tienen una llegada en toda América.

Si bien el ingreso de publicaciones mejicanas fue un elemento determinante, otros factores contextuales permiten explicar la crisis en la producción de historietas argentinas entre fines de los cincuenta y la primera mitad de los sesenta:

1) El acceso masivo a la televisión, y en especial los canales de TV privada, para amplios sectores de la población argentina, ganándole espacios a la historieta y a la radio dentro de los medios de la industria del entretenimiento. A partir de los sesenta, el consumo televisivo en Argentina dejará de ser un acontecimiento marcado, separado de la rutina (Varela, 2005: 55), y pasará a ser una experiencia compartida por “generaciones televisivas” seguidoras de programas de la época.

2) La ya mencionada crisis económica y política en Argentina iniciada desde antes de la caída del peronismo en 1955, que tuvo como consecuencia la caída del salario

mínimo y un proceso regresivo general en materia de derechos humanos socioeconómicos de la mayoría poblacional del país. Esa crisis impactó en el poder de compra de los lectores, y su correlato fue un descenso en las ventas de revistas.

3) Numerosos dibujantes y guionistas comenzaron a insertarse profesionalmente en mercados europeos, donde sus trabajos serían mejor pagos que en la industria local. Este éxodo, que en algunas ocasiones no implicó la emigración de los historietistas (como fue el caso de Alberto Breccia, quien sin salir de Argentina en 1960 comenzó a trabajar para la británica Fleetway), impactó significativamente en la calidad y las ventas para muchas empresas editoras pequeñas y medianas.

La crisis en la historieta argentina se sintió fuerte a comienzos de los sesenta, situación que el propio Oesterheld retrató al ser entrevistado en 1975 por los autores y críticos de historieta Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno. El ya veterano guionista se refiere a sus declaraciones durante la conferencia de cierre de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, celebrada en el Instituto Torcuato Di Tella en 1968:

Recuerdo el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurre en el '68, la última obra importante databa del '63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva no aportaba nada. (Oesterheld en Trillo y Saccomanno, 1980: 112)

Trillo y Saccomanno, al referirse a la Bienal Mundial de la Historieta de 1968, se expresan en la misma dirección resaltando la crisis del medio en la época y el disgusto por el hecho de que la historieta comenzaba a ser valorada y evaluada por fuera de su propio campo:

Entonces ocurre la Bienal de la Historieta patrocinada por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, y llevada adelante por Oscar Masotta y David Lipzyc. Hay quienes sostienen que cuando un producto de cultura popular es asimilado por sectores intelectuales, este producto ha entrado en su esclerotización. La nostalgia, el kitsch, entre otras intenciones de consumo, convierten a este producto en algo insípido y carente de significación desde el momento en que sus receptores no son ya el enorme público de una revista masiva, sino el restringido mundo de elegidos que constituyen una “intelligentzia” y se acercan al fenómeno por populismo o por simple moda.

Sirva esta parrafada de introducción para justificar lo que algunos han denominado la decadencia de la historieta argentina en esa época. Se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la primera Bienal de la historieta, la historieta argentina estaba aletargada, sino muerta. (Trillo y Saccomanno, 1980: 172)

Promediando los años sesenta, de las grandes editoriales tradicionales de historieta, sólo Columba se mantuvo en liderazgo. Sus publicaciones (*D'Artagnan*, *El Tony*, *Intervalo* y *Fantasia*) afianzaron su popularidad y consolidación comercial, aunque sin alcanzar las tiradas de los años cuarenta y cincuenta. Una de las razones de la renovación de Editorial Columba y su liderazgo en el mercado nacional, fue la incorporación del guionista Robin Wood en 1966. *Nippur de Lagash* se convirtió en la serie de aventuras más destacada del conjunto de los títulos del prolífico autor paraguayo. El sello Dante Quintero, por su parte, se sostuvo publicando revistas de sus personajes emblemáticos (*Andanzas de Patoruzú*, *Correrías de Patoruzú*, *Locuras de Isidoro*) y el semanario humorístico *Patoruzú*, en tanto que disminuyó la frecuencia de su principal publicación de historieta de aventuras, *Patoruzú*, que en 1963 pasó de semanario a ser un mensual.

#### 4. Oesterheld: la proto-historieta de autor

Héctor Oesterheld fue un guionista de historietas que quería ser escritor (Berone, 2014: 99). En palabras de Alberto Breccia, uno de sus mayores socios creativos, Oesterheld era “un cuentista excepcional” pero no un guionista, y se quejaba de que con sus guiones siempre había que cortar y hacer una cosa distinta a la que él daba: “Él escribe mucho y no se da cuenta que no, que no se puede escribir tanto” (García et al., 1973: 7). Oesterheld escribió sus argumentos de historieta “pensando en el sistema literario argentino, aunque lo hiciera dentro de las coordenadas y las restricciones del mercado mediático” (Berone, 2014: 99). Geólogo de profesión y poseedor de un rico capital cultural—científico y literario—(Reggiani y von Sprecher, 2010: 7), comenzó a trabajar en la industria cultural a mediados de los cuarenta, escribiendo cuentos para niños y relatos de divulgación científica para diversos sellos editoriales nacionales, como Códex y Abril. Entre 1953 y 1957 dirigió *Más Allá*, la primera revista de ciencia ficción de Sudamérica. En esos años, Oesterheld era parte del staff de guionistas de historieta de Editorial Abril.

En 1950, Cesare Civita -propietario, por entonces, de Editorial Abril- le encarga la realización de un guión de historietas. Oesterheld no tenía ninguna experiencia previa al respecto, ni siquiera era lector de historietas. Su primer guión “Alan y Crazy” es dibujado por Eugenio Zoppi. Tras la experiencia inicial continúa creando personajes y en 1951 realiza “Ray Kitt”, transcrita a imágenes por el italiano Hugo Pratt. (von Sprecher, 1996: 9)

La propuesta de Cesare Civita a Oesterheld de escribir guiones de historieta se enmarca en una estrategia de desarrollo y diversificación de las publicaciones de historietas de Editorial Abril, más allá de su ya mencionada política inicial de importación de títulos de aventuras originalmente creados en Italia.

La idea de Civita y sus socios, en efecto, es la de importar en Argentina personajes creados en Italia como *Misterix*, la de adquirir los derechos de las historias y, por último, la de producir en Argentina las mismas aventuras haciendo inmigrar ultramar a los dibujantes. Es así como nacen nuevas revistas de historietas: *Salgari* (1947), *Misterix* (1948), *Rayo Rojo* (1949), *Cinemisterio* (1950), y van a trabajar para Abril dibujantes y autores como Sergio Tarquinio, Guglielmo Lettieri, Ivo Pavone y los venecianos Hugo Pratt, Alberto Ongaro, Mario Faustinelli. Serán los maestros de los dibujantes argentinos que entran a trabajar en Abril. Nacen nuevos personajes y nuevos códigos narrativos como por ejemplo las historias del *Sargento Kirk*, escritas por Héctor G. Oesterheld y dibujadas por Hugo Pratt o las de *Bull Rocket* de Oesterheld y Paul Campani. (Scarzanella, 2009: 71)

Editorial Abril fue el terreno en el que tuvo lugar el primer éxito de Héctor Oesterheld, *Bull Rocket*—inicialmente con dibujos de Paul Campani—, una historieta de ciencia ficción que se publicó entre 1952 y 1957 en el semanario *Misterix*. Un año después, la dupla creativa entre Oesterheld y Hugo Pratt, nacida en 1951 en la revista *Cinemisterio* (Trillo y Saccomanno, 1980: 115), se consolidaría con la historieta *Sargento Kirk*, publicada también en *Misterix* a partir de 1953. Esta serie *western* ganaría amplio reconocimiento internacional, y ha sido reeditada múltiples veces y en numerosos países, hasta la actualidad.

Merced a sus creaciones de calidad, Oesterheld creció dentro de la empresa de Civita, y maduró su idea de fundar su propio emprendimiento editorial, publicando versiones noveladas de sus personajes publicados en Abril. La marca de sus disposiciones primigenias, su deseo de ser escritor, maduró en 1957, cuando junto a su hermano, Oesterheld activó definitivamente Editorial Frontera, con dos revistas de frecuencia mensual: *Hora Cero* y *Frontera*. “Más de un ochenta por ciento de los guiones de todas estas revistas fueron realizados por Oesterheld. Los restantes los escribió, casi en su totalidad, su hermano Jorge” (Trillo y Saccomanno, 1980: 116-7).

El buen rendimiento comercial de Frontera permitió agregar otras publicaciones a sus dos títulos de cabecera. Así nacieron *Hora Cero Extra*, *Frontera Extra* y *Hora Cero Suplemento Semanal*. En su propia editorial, Oesterheld produjo un puñado de sus personajes más trascendentes: la serie bélica *Ernie Pike* (dibujada inicialmente por Hugo Pratt, aunque luego ilustrada por otros dibujantes); la histórica de aventuras

*Ticonderoga Flint* (también con Pratt); la serie de ficción científica y terror *Sherlock Time* (Alberto Breccia); las gauchescas *Patria Vieja* y *Nabuel Barros* (Carlos Roume); el *western* *Randall The Killer* (Arturo del Castillo); y su más célebre aventura, *El Eternauta* (primera versión, con dibujos de Francisco Solano López). Desde su creación en 1957 hasta la actualidad, esta serie de ciencia ficción fue reeditada en numerosos países, y traducida a numerosos idiomas—entre los que contamos el francés, el italiano, el inglés y el portugués. Asimismo, *El Eternauta* obtuvo distintos reconocimientos desde el campo cultural y del Estado nacional, siendo actualmente considerada una obra fundamental de la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX.

A partir de su trayectoria temprana en la editora Abril y especialmente desde su propio emprendimiento, Frontera, Oesterheld sentó las bases de un nuevo tipo de producción cultural, que posteriormente, ya en los años sesenta y setenta, sería denominado *historieta de autor* (von Sprecher, 2009: 5). Un tipo de producción que, si bien se mantuvo dentro del modelo industrial de producción de historietas y del sistema de géneros narrativos dominantes en los medios de masas de la época, marcó un antes y un después no sólo en el contexto argentino sino también dentro de la historieta mundial. Oesterheld realizó historietas con autonomía respecto de los mandatos de la industria cultural y consiguió éxitos comerciales con sus personajes. En ese proceso, se tornó un *nomoteta* (ibíd.), es decir, un constructor de nuevas normas de producción cultural. En su artículo “Claves argentinas en la madurez de la historieta española”, el crítico español Álvaro Pons indica:

El guionista H.G. Oesterheld se define como centro de gravedad de este proceso, alrededor del cual se desarrolla un patrón de aventura más adulto, que evita el simple desarrollo de tópicos y lugares comunes para construir historias que plantean reflexiones más maduras. Así, su modelo de héroe se aleja completamente del tradicional pseudomitológico para entrar una definición más compleja, que establece la dualidad héroe-villano en una estructura más matizada y poliédrica, que huye de la interpretación maniquea de corte infantil que impera en la historieta de aventuras de la época. (Pons, 2011: 33)

Desde una posición legitimada e influenciado por sus obsesiones, miedos e inquietudes intelectuales, Oesterheld promovió reglas innovadoras en el campo de la historieta en cuanto a construcción narrativa y el tratamiento de temas. A esas innovaciones, que tuvieron en la experiencia de Editorial Frontera su máxima expresión, las podemos sintetizar en los siguientes puntos: 1) la discusión filosófica sobre la tensión entre autonomía y dependencia o heteronomía en el comportamiento humano y en

especial del ser humano frente al poder; 2) la memoria del pasado, como un componente de la identidad de los personajes y de la sociedad en general; 3) el protagonismo grupal en lugar del heroísmo individual, que se complementa con la profundidad y complejidad psicológica de los personajes, contruidos como personas comunes antes que como héroes con poderes—o mejor, se tornan héroes durante la propia aventura—(Sasturain, 2010: 60); 4) un cuestionamiento y relativización del esquematismo moral binario que predominaba en el modelo hegemónico del comic estadounidense (divisiones tajantes entre el *bien* y el *mal*, *buenos* y *malos*), a través de mecanismos narrativos de equívocidad o ambigüedad moral (Paramio, 1973: 15); 5) una mirada entre escéptica y crítica sobre la humanidad, con finales no siempre *felices* en sus historias (von Sprecher, 2009: 4); 6) la preocupación por el desarrollo científico y tecnológico de la época, expresado cabalmente en la carrera espacial entre las potencias mundiales Unión Soviética y los Estados Unidos, la escalada armamentista y el riesgo de actividad atómica y de una posible guerra nuclear, tópicos que se tornaron asuntos de importancia para la gente común en los años sesenta (Gago y Berone, 2018: 7).

Juan Sasturain se refiere a la originalidad de la propuesta narrativa de Oesterheld en términos de *aventurar*:

La Aventura transforma la vida, es una experiencia límite para el que proviene de la “normalidad”, para el espectador habitual de la peripecia del otro, transformado, por imperio de las circunstancias o el azar, en sujeto de la acción. (...) La novedad reside en que por primera vez, todos los personajes se revelan en la acción y se van haciendo héroes ante las circunstancias. (Sasturain, 2010: 52 y 60)

Dentro del giro narrativo y poético que Oesterheld confirió al campo de la historieta, encontramos un elemento central en los modos de enunciación y de construcción de puntos de vista. En sus ficciones, el guionista supo tender una mirada al mundo y a la historia, y construir desde ella un universo ficcional homogéneo (Berone, 2014: 113). Citamos algunos ejemplos de los lugares enunciativos utilizados por Oesterheld en sus series. *Ernie Pike* es un cronista y testigo de hechos de guerra, y a partir de esa figura de narrador rompió el esquematismo del héroe y del valor bélicos para pasar a plantear una reflexión sobre “la inutilidad de la guerra’, una guerra en la que no había ‘villanos’, ya que ella era el único gran villano de la serie” (Bróccoli y Trillo, 1971: 79); Juan Salvo, *El Eternauta*, testigo y sobreviviente de una invasión extraterrestre ocurrida en un tiempo futuro no muy lejano, regresa para transmitir lo vivido a un escritor, personaje secundario que procurará que esa historia profética sea conocida por

la humanidad; *Mort Cinder* es un hombre que ha vivido y muerto varias veces, muere y vuelve del más allá para comunicar un relato (De Santis en Oesterheld y Breccia, 2007: 10), y el mecanismo narrativo de recuperación de la memoria del pasado vivido consiste en la toma de contacto con objetos antiguos; en *Ticonderoga*, un anciano en su lecho de muerte, llamado Caleb Lee, cuenta a sus nietas las peripecias de juventud vividas en su paso por el ejército junto al personaje que da nombre a la serie; las acciones del *Sargento Kirk*, un desertor del Ejército estadounidense, están condicionadas por un hecho trágico que sirve de punto de partida a la historieta: el recuerdo de la masacre de una comunidad indígena, que impulsa al personaje a cuestionar los valores y convicciones -convertidas en verdad oficial- que procuran legitimar la guerra entre el indio y el blanco.

El giro narrativo de Oesterheld fue acompañado de un nuevo tipo de relación entre historieta y literatura, “que privilegiaba una emulación de los recursos de la narración literaria y no únicamente la inspiración en sus relatos” (Steimberg, 2013: 237). Oesterheld supo operar una fagocitación y desplazamiento de géneros literarios dentro de un formato massmediático—la historieta—a través de la reposición del mecanismo narrativo de la aventura. Por ejemplo, en la serie *Sherlock Time*, cuyos episodios están planteados en clave de enigma de carácter policial o de relato de horror, esos “géneros (...) no permanecen idénticos sino que se ven afectados por la parodia” (Berone, 2001: 8). De tal modo que lo que comienza siendo un relato policial deriva a una historia de ciencia ficción. Oesterheld y Breccia se ubican, así, en una posición desfasada, tanto respecto del campo literario nacional como en relación a los modelos tradicionales de la literatura de consumo o de evasión (lugar que le corresponde típicamente a la historieta), basados en la lógica de la redundancia y la serialización de los productos. (ibíd.)

Esa posición desfasada a la que se refiere Lucas Berone la encontramos en *El Eternauta*, cuya construcción narrativa—una historia con un final circular—rompe con la lógica de serialización de la que se alimenta la literatura industrial: las aventuras en *serie* suelen vivir de “la abolición del *pasado* y el *futuro* como dimensiones significativas de los mundos narrativos que postula” (Berone, 2014: 57). Cuando el héroe, Juan Salvo, se reencuentra con su familia y recupera el mundo propio u orden social perdido, ese reencuentro se da en el pasado. Salvo, un “navegante del futuro”, al volver al pasado, está condenado a repetir su aventura.

El reencuentro sólo es posible en el pasado, y a condición de “olvidar el futuro”: el héroe queda confinado, de este modo, en un destino circular, atrapado en la incesante repetición de un mismo trayecto, de un único argumento. (...) Esta particular construcción poética (es decir, la historia de un

sobreviviente que recuerda su tragedia, para alguien que la recibe como *palabra profética*, como una palabra destinada al futuro) obligará a sus sucesivas continuaciones a resolver siempre, de alguna manera, la problemática relación entre memoria (de un pasado) y profecía o anticipación (de un futuro). (Berone, 2014: 57-58)

El desfase de la obra de Oesterheld con respecto tanto al sistema literario como a los géneros *paraliterarios* (Boyer, 1992), es reconocible también en su reescritura de la gauchesca. A partir de un desvío genérico, el guionista recuperó el *Martín Fierro* en la historia del citado *Sargento Kirk*, cuyo personaje central no es el prototípico héroe solitario y defensor de la Ley sino un desertor que termina tornándose parte de un protagonista colectivo, un grupo de amigos que habita en el Rancho del Cañadón Perdido. Así relata Oesterheld la manera en que, imposibilitado de realizar una historieta al estilo *Martín Fierro*—porque su empleador le había encargado un *western*—decidió adaptar la trama de la gauchesca al Oeste norteamericano:

Civita me pide una historieta de cowboys para que dibuje Hugo Pratt, lo que después será el Sargento Kirk. Yo tenía pensado, en cambio un personaje totalmente distinto: un desertor del ejército argentino que huía a las tolдерías. Sí, ya sé, una versión de Martín Fierro, si se quiere. La cuestión es que tuve que traducir esa trama al western. Me costó poco adaptarlo. Y así nació el primer episodio de Kirk, que salió redondo, porque ya en ese primer episodio tenía todo. Es cuando él deserta. En el episodio siguiente se hace amigo de los indios. A Civita terminó gustándole mucho, y se lo pasó a Pratt para que lo dibujara, como otros tantos argumentos. (Trillo y Saccomanno, 1980: 105)

Notamos en el caso del *Sargento Kirk* cómo Oesterheld logró modificaciones con respecto a las normas de producción aún bajo condicionamientos y limitaciones dados por el sistema de la industria cultural. Otro caso de desvío genérico puede encontrarse en *Mort Cinder*. En uno de sus episodios, titulado “La Torre de Babel”, se opera una “explicación del mito bíblico en clave científicista” (Berone, 2014: 41) y de conspiración alienígena: en la historia, situada en la antigua Mesopotamia bíblica, la Torre se proyecta como una plataforma espacial de lanzamiento de una “barca” desde la cual la elite gobernante, formada por tres hombres sabios, planean alcanzar la Luna (en el mito del Génesis, primer libro del Tanaj judío y del Antiguo Testamento de la Biblia cristiana, se plantea que con la construcción de la torre de Babel los hombres pretendían alcanzar el Cielo). El relato, inscripto en el género ciencia ficción, se resuelve argumentalmente con la infiltración extraterrestre que frustra el proyecto terrícola de alcanzar la navegación espacial—a la sazón un tópico de importancia para la sociedad en los años sesenta-.

la intervención de un ser extraterrestre (el “leproso”) que, enviado para evitar que la humanidad dé un paso “demasiado prematuro”, accionará un extraño aparato y confundirá las lenguas de los hombres (previsiblemente, el aparato se denomina “confusor”), los cuales ya “no podrán ponerse de acuerdo sobre nada”. (Berone, 2014: 41)

En las ficciones de Oesterheld es frecuente la resolución de la intriga operando un desvío del recorrido interpretativo originalmente planteado—dentro de las pautas de un determinado género—a través de la intervención de un elemento extraño “proveniente de otra matriz genérica (la ciencia ficción clásica)” (ibíd.). (En el caso del citado episodio de *Mort Cinder* o de varias aventuras de *Sherlock Time*, se trata de la presencia del *alien*). En esas soluciones argumentales, ciertos géneros literarios son devueltos a la narrativa de masas reconvertidos y subsumidos al relato aventurero. La aventura, entendida como la experiencia de lo inesperado, sorprendente o extraordinario, aquello que rompe con la normalidad y transforma la vida (Sasturain, 2010: 52), es para Oesterheld esa circunstancia límite que los personajes deben enfrentar en su trayecto heroico.

En síntesis, podemos decir que Oesterheld, apoyándose en novedosas estrategias narrativas a partir de las cuales tendió relaciones con la literatura argentina, la narrativa de aventuras clásica (Edgar A. Poe, Joseph Conrad, Stephen Crane, Robert L. Stevenson, Herman Melville, entre otros) y la ciencia ficción anglosajona (Isaac Asimov, Arthur C. Clarke), *produjo el tiempo* del campo de la historieta. El autor *hizo época* (Bourdieu, 1995: 235) en el momento en que creó nuevas reglas y formas de narrar historias, con una intención pedagógica aunque no moralizante, presentando una madurez y riqueza reflexiva poco común en los géneros massmediáticos tradicionales del momento. Durante sus primeros años de carrera, innovó dentro de condiciones de las que no podía escapar, es decir, la posición de asalariado que escribía por encargo de un editor y sobre géneros preexistentes (tales como el como el *western*, el bélico o la ciencia-ficción). Esas estrategias modificatorias incluso afectaron a esas propias condiciones o límites estructurales de una situación o periodo cultural (Jameson, 1997: 14), pues el estilo de Oesterheld sería luego adoptado por otros guionistas en las empresas donde él había trabajado, como fue el caso de Abril, e incluso por creadores pertenecientes a generaciones posteriores (como el propio Robin Wood o Carlos Trillo).

La apuesta innovadora de Oesterheld se consolidó durante su experiencia de Editorial Frontera (1957-1961). La doble posición de editor/autor le facilitó a Oesterheld condiciones de relativa autonomía para construir una producción intersticial,

y desfasada, con respecto a las gramáticas de producción dominantes en el campo literario y en la industria massmediática de la época. En Editorial Frontera, dibujantes talentosos pudieron desarrollar sus potencialidades creativas y proyectarse profesionalmente—como el caso de Francisco Solano López, Alberto Breccia y Hugo Pratt. El propio Solano López se refiere al salto que significó la propia empresa de Oesterheld en términos de autonomía creativa e innovación narrativa, señalando a la serie *El Eternauta* (1957-1959) como hito central de ese proceso:

*El Eternauta* fue la primera oportunidad que tuve en mi oficio, de dar rienda suelta a mi propio proyecto como dibujante, como narrador, en una palabra. Porque yo también tenía mi propia expectativa como narrador gráfico. Pensaba que en el lenguaje de la historieta se podía agregar, a través de la imagen, algo más que estereotipos que estaban de moda. Algunos de esos eran estereotipos geniales, dibujantes bárbaros, pero después los norteamericanos fueron adoptando un tipo de dibujo frío, más standarizado, con los superhéroes, y les quitaban humanidad. Y yo lo que sentía que era posible...que no se estaba trabajando con el criterio de insuflar esa humanidad y ese realismo al dibujo de historietas. Y muchas veces, los propios argumentos que ofrecían las editoriales no favorecían eso, pero me encontré un poco de sorpresa y sin buscarlo, con un tipo como Oesterheld, que trabajaba desde su punto de óptica narrativa, desde su pergeñar historias, en la misma dirección y en la misma línea que pensaba yo para mi trabajo. (Solano López en Montero, 2007: 13)

1957 fue un año clave en las narrativas gráficas argentinas, pues surgirían las *revistas de autor* (Trillo y Saccomanno, 1980: 96-97) no sólo en el campo de la historieta de aventuras sino también en el humor: Landrú, seudónimo de Juan Carlos Colombes, lanzó ese año *Tía Vicenta*, un semanario innovador del humor gráfico (Burkart 2014, 3) y muy informado sobre la realidad política argentina.

Más allá del reconocimiento profesional, los éxitos de ventas logrados a lo largo del lustro de Editorial Frontera, y la generación de un nuevo público lector, Oesterheld no consiguió mantener en pie su empresa. Ya en 1959, en correlación con la emigración de dibujantes al exterior -dado que los mercados europeos ofrecían mejores pagas que las editoras de historieta locales- y una errática administración empresarial de Oesterheld, Editorial Frontera había entrado en crisis, y un año después se fundió. El guionista devenido frustrado editor, comenzó a diversificar su actividad trabajando para varias casas editoriales, pues tenía que cubrir económicamente lo que Frontera ya no le generaba. En 1961, cuando Editorial Emilio Ramírez se apropió de sus títulos por falta de pago, Oesterheld ya había vuelto a ser un asalariado de la industria editorial profesional. Para la mencionada editora Ramírez, al autor comenzó a publicar la revista *El Eternauta*, donde recuperó su célebre título de ciencia ficción pero en formato de

novela por entregas, que eran vendidas como revistas *pulp* en kioscos. Esta práctica de novelización de sus héroes más populares, que había iniciado en Editorial Frontera con *Bull Rocket* y *Sargento Kirk*, devela las disposiciones y pretensiones artísticas e intelectuales del autor, una marca de origen que condicionó toda su trayectoria dentro de la industria cultural.

En 1962, Editorial Abril vendió sus títulos a Editorial Yago, con lo cual se iniciaría la segunda época de la revista *Misterix* (ver datos en apartado 3 del texto). En esa publicación salió seriada entre 1962 y 1964 la ya mencionada *Mort Cinder*. Dibujada por Alberto Breccia con un estilo expresionista que aporta una atmósfera sombría y opresiva, esta serie fantástica es considerada una obra maestra del cómic mundial, y ha sido reeditada por distintas editoriales europeas y argentinas a lo largo de 50 años. *Mort Cinder* corresponde a una etapa posterior a la *era dorada* de la historieta industrial argentina y es el punto final, y tal vez el más alto, del esplendor creativo del guionista desaparecido.

##### 5. Posicionamientos de un autoeditor nomoteta

En este apartado nos detendremos puntualmente en un posicionamiento fundamental de Héctor Oesterheld que simbolizó todo un proceso de innovación estética y narrativa en la historieta mundial. Desde su doble posición de editor/autor desempeñada en los últimos años cincuenta, Oesterheld *produjo el tiempo* del campo historietístico al promover a su empresa, Frontera, como un espacio de producción cultural de autores consagrados, o en vías de consagración, y generando condiciones de posibilidad para la renovación creativa del medio en sus aspectos narrativos, temáticos y estéticos. A través de sus políticas editoriales y sus posicionamientos estéticos y éticos, el guionista marcó distancias con respecto a la oferta cultural de sus contemporáneos (editores, autores).

Un hito central de este proceso emergente de producción cultural (Williams, 1994: 189-190) puede fecharse el 4 de septiembre de 1957, cuando Oesterheld explicitó en un manifiesto su posicionamiento frente al auge de publicaciones importadas—a las que hemos hecho referencia en el punto 3—y otras nacionales de calidad dispar. El texto, acompañado de una foto del propio editor y guionista, fue contratapa del primer *Suplemento Semanal Hora Cero* de Editorial Frontera, precisamente el número donde fuera publicada la primera entrega de *El Eternauta* (ver figura 1). Las palabras de Oesterheld procuran legitimar y representar la expansión creativa que experimentaba su proyecto

editorial tanto desde los géneros como desde los estilos y la enunciación. Transcribimos el fragmento completo:

## DEFENDAMOS LA HISTORIETA

La historieta es mala cuando se la hace mal. Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos.

Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más.

Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso.

**FRONTERA y HORA CERO** son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué distinto es el material que ofrecemos.

Con **HORA CERO SEMANAL** entendemos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir.

Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con **HORA CERO SEMANAL** hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. Ese material que (alguna vez alguien tiene que decirlo), se ha conquistado, sin protecciones ni ayudas, un dignísimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo.

A los lectores, a los editores de la historieta buena, nuestro cordial saludo.

**EDITORIAL FRONTERA**

**HECTOR G. OESTERHELD** escribe todos los argumentos de **HORA CERO y FRONTERA**, y, ahora, culmina esa obra con las historietas que presenta este **SUPLEMENTO SEMANAL**.

Mucho podríamos decir de sus condiciones de escritor, pero, en este caso, preferimos callar: dejamos que hablen por nosotros **Ernie Pike, Ticanderega, el Sargento Kirk, Verdugo Ranch, Bull Rockett, el Indio Suárez, Randall, El Eternauta**, y tantos otros...





**HORA CERO**  
Suplemento semanal. Aparece todos los miércoles. Director: Jorge A. Oesterheld. Publicada por Editorial Frontera. 3 de Febrero 1958, Bs. Aires, Argentina.

Distribuidores: Capital y Gran Buenos Aires: Machi y Cia., Carlos Calvo 2426. Interior y exterior: Cóndor, Independencia 2744, Buenos Aires.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 551.914.

**FRANQUEO PAGADO**  
Cuenta Nº 5331

**INTERES GENERAL**  
Concesión Nº 5751

Figura 1

## DEFENDAMOS LA HISTORIETA

La historieta es mala cuando se hace mal.

Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos.

Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más.

Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector, porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso.

**FRONTERA y HORA CERO** son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué distinto es el material que ofrecemos.

Con **HORA CERO SEMANAL** entendemos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir.

Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con **HORA CERO SEMANAL** hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. Este material que (alguna vez alguien tiene que decirlo), se ha conquistado, sin protecciones ni

ayuda, un dignísimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo.

A los lectores, a los editores de la historieta buena, nuestro cordial saludo.  
**EDITORIAL FRONTERA** (Oesterheld, 1957).

Publicar un manifiesto era una novedad para un medio de masas que, en la época, carecía de espacios de reflexión y crítica sobre su producción específica. La historieta argentina, en su fase de apéndice de la industria cultural, no había dado lugar a la constitución de una red intelectual y simbólica en donde surgieran instancias de discusión y consagración autónomas con respecto a los criterios del mercado. La tensión que Oesterheld introdujo en ese modelo editorial dominante se generó, sobre todo, en su modo de apelar al lector, a quien construye y representaba como alguien que no debe ser subestimado intelectualmente. “Lo que busca Oesterheld en sus diversas intervenciones es transformar un género industrial, definido por su target (o sea, por la calidad de sus consumidores), en un lenguaje cultural, o universal, cuyas realizaciones se dirijan a “todos los hombres”, en su condición de tales” (Berone, 2014: 100).

Cuando en 1965 Oesterheld se refería a la “Historieta Nueva”, pretendía que “por su temática y su realización”, la historieta “llegue al público todo, no sólo al público infantil. La historieta que interese” (Oesterheld en *La Bañadera del Cómic*, 2005: 39). Esa concepción de Oesterheld expresaba la tensión entre arte e industria existente en el medio. Un posicionamiento que implicaba echar por tierra la separación entre “alta” y “baja” cultura y plantear que la historieta no es mala sino “cuando se la hace mal”: cuando se cae en fórmulas repetidas y previsibles, en estereotipos estéticos y narrativos y en esquematismos morales. En esa contraposición que el guionista entablaba entre la “historieta buena” y la “historieta mala”, dejaba planteada la apuesta a que este lenguaje estético y narrativo “debía ir más allá de la entretención como propósito y evocaba vagamente las ideas de *formación* y de *emoción estética*” (Berone, 2014: 101). En esos años finales de la década del cincuenta e inicios de los sesenta, comenzaron a publicarse en el país “revistas de información y opinión internas al campo de la historieta, como *Dibujantes*, donde se difundieron las normas que, a juicio de Oesterheld, debía cumplir una buena historieta” (von Sprecher, 1996: 5). En el párrafo que sigue, citamos la explicación que el guionista daba, en un número de la revista *Dibujantes* publicado en 1957, sobre cómo nace un personaje de historieta:

Un personaje de historieta no es, contra lo que comúnmente se cree, creación del dibujante, ni tampoco resultado de las directivas de los editores o de los directores de las revistas. Un personaje de historieta, en nuestro medio, al menos, que es el que conozco, es creación de un obrero intelectual cuyo

nombre por lo común suele mantenerse en la penumbra, oculto por el esplendor más “romántico” que rodea la labor del dibujante. Este obrero intelectual es el argumentista o guionista, como quiera llamársele, pues entre nosotros ambas actividades se confunden. (...) Porque, y esto debe recordarse siempre, no hay historietas buenas con argumentos malos. (Oesterheld citado en Trillo y Saccomanno, 1980: 124)

El posicionamiento normativo de Oesterheld, un *nomoteta* del campo de la historieta, sumado a las clases de dibujo que dictaron autores como Hugo Pratt y Alberto Breccia (quienes en la época realizaron numerosas obras en coautoría con el guionista en cuestión), fueron la base de una tradición de creadores y de la consolidación de una forma particular de crear narrativas gráficas que trascendieron el fracaso de Oesterheld como editor (von Sprecher, 1996: 5).

La operación intelectual y simbólica que el creador de *El Eternauta* llevó adelante, posicionándose a través de un manifiesto e interviniendo con declaraciones en publicaciones específicas del medio, asimismo, prefiguró un movimiento en pos de ganancia de autonomía del campo historietístico respecto del mercado. La progresiva composición de un espacio de reflexión y crítica—indicio de que un campo cultural cuenta con espacios de autonomía—abriría el juego, a partir de finales de los sesenta, a otros agentes e instancias de consagración específicas: críticos de historieta, académicos especializados, instituciones culturales, autores. Esa nueva situación posibilitó la emergencia de la figura del *autor* y, en particular, la valorización y el reconocimiento de la figura del guionista. El reconocimiento de la calidad estética y expresiva del trabajo del autor, es un tipo o criterio de consagración que Oesterheld defendió a partir de su defensa de la “historieta buena”, en una época en que los empresarios editores del medio imponían fuertes restricciones formales y morales al cómo hacer historieta y no reconocían ni pagaban los derechos de autor a los creadores. Si consideramos que una persona no es en ocasiones sólo artista y en otras sólo persona (Elias, 1991: 95), y a la luz del posterior derrotero seguido por el autor en las facetas personal, política e intelectual de su vida, podemos afirmar que las elecciones éticas y estéticas que Oesterheld exhibiera en sus historietas—tanto su obra temprana como el resto de su producción—fueron consecuentes con sus posicionamientos públicos sobre qué y cómo debe ser y hacerse la historieta.

## 6. Conclusión

La trayectoria de Héctor Germán Oesterheld dentro de la historieta argentina se inscribió en un período cultural marcado por el predominio de la industria editorial, que funcionaba con una lógica de producción seriada, pautada por las reglas de los géneros masivos y populares, y una distribución masiva de sus tiradas, condiciones que permiten definir al medio dentro de la categoría de “paraliteraturas” (Boyer, 1992). El guionista que ocupó nuestra atención en este texto alcanzó su pico creativo ejerciendo la doble posición de autor/editor y en los tres o cuatro años inmediatamente posteriores a esa experiencia editorial. Desde una posición intersticial en el campo cultural, entre los márgenes de la literatura y los límites estructurales impuestos por el mercado massmediático, este narrador nacido en Buenos Aires produjo un conjunto de obras que rompieron con los moldes y estereotipos de aventuras en boga en la época y que, con el paso de los años, sería considerado parte fundamental de la historia de la historieta mundial. La clara intencionalidad pedagógica y entonación moral expresada en sus guiones no fueron obstáculo para que su vasta obra reuniera en altas proporciones calidad, variedad de géneros y temáticas, masividad y popularidad. Asimismo, Oesterheld llevó adelante intervenciones en embrionarios espacios de reflexión y crítica que procuraron resignificar y jerarquizar a la historieta, un medio poco valorado y legitimado artísticamente desde instituciones culturales, la academia y el Estado. El conjunto de estrategias y posicionamientos desarrollados por este escritor de aventuras autodefinido como *obrero intelectual*, contribuyeron decididamente para que, desde el punto de vista de la recepción y la crítica, los cómics dejaran de ser considerados socialmente como meros “parientes pobres” de la literatura y progresivamente se convirtieran “en objetos de un interés y una lectura autónomos” (Berone, 2004: 32).

En síntesis, hemos intentado una comprensión y reconstrucción de las prácticas culturales mediante las cuales, en un periodo de crisis económica y retracción de la industria editorial, Héctor Oesterheld sentó las bases de la *historieta de autor*.

## Bibliografía

- Berone, Lucas. 2001. “El Sherlock Time de Oesterheld y Breccia. Acerca de la presencia del ‘género literario’ en un formato massmediatico”. *Escribas. Revista de la Escuela*

- de Letras*, n° 1, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 193-203.
- \_\_\_\_\_. 2004. “Un cómic: ¿con qué se come? Notas sobre la recepción”. En *El Picasos. Crítica de historietas*, número 6, Invierno 2004. 29-33.
- \_\_\_\_\_. 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. Córdoba: Mimeo.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld: géneros, intertextos y temas de la historieta argentina clásica*. Córdoba: Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, Universidad Nacional de Córdoba.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Boyer, Alain-Michel. 1992. *La paralittérature*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bróccoli, Alberto y Trillo, Carlos. 1971. *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Burkart, Mara. 2014. “La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)”, en *Revista Contemporánea*, dossier “Caricatura Política en el Cono Sur”, año 4, n° 4, vol. 2. Disponible en: [http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/3\\_la\\_caricatura\\_politica\\_bajo\\_la\\_dictadura\\_militar.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/3_la_caricatura_politica_bajo_la_dictadura_militar.pdf)
- De Santis, Pablo. 2007. “Morir cansa”, prólogo a A. Breccia y H. G. Oesterheld, *Mort Cinder*. 1ra ed., 3ra reimp. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 9-10.
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart, sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.
- Fernández, Laura y Sebastián Gago. 2012. “Historieta y mitos políticos: la relectura oficial de El Eternauta en la Argentina democrática”. En *Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*, vol 10, n° 20 (enero-junio 2012). Colombia: Universidad de Medellín, 117-127. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491549019008>
- Gago, Sebastián. 2015. *Sesenta años de lecturas de la obra de Héctor Germán Oesterheld. Construcción de sentido, por distintas cohortes de lectores, en el consumo de historietas de Héctor Germán Oesterheld: de 1950 al presente*. Tesis de Doctorado en Estudios Sociales de América Latina, Centro de Estudios Avanzados, UNC. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Gago, Sebastián y Berone, Lucas. 2018. “Alberto Breccia: entre o sistema e os quadrinhos de autor (1958-1969)”. En *5as. Jornadas Internacionais de Histórias em*

*Quadrinhos*. 22 al 24 de agosto 2018. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, Brasil. Resúmenes disponibles en:

[http://www2.eca.usp.br/jornadas/CADERNO\\_DE\\_RESUMOS\\_-\\_5as\\_JORNADAS.pdf](http://www2.eca.usp.br/jornadas/CADERNO_DE_RESUMOS_-_5as_JORNADAS.pdf)

- Gago, Sebastián y von Sprecher, Roberto. 2013. “Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo”. En Sebastian Gago, Iván Lomsacov e Roberto von Sprecher, editores. *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba. 28-48.
- García, Luis; Giménez, Carlos y Martín, Antonio. 1973. “Un autor de hoy: Alberto Breccia”. En *Bang! Cuadernos de información y estudios sobre la historieta*, n° 10. Barcelona: Antonio Martín. 4-7.
- Groensteen, Thierry. 2007. *The System of Comics*. Trad. Bart Beaty y Nick Nguyen. Jackson, MI: University Press of Mississippi.
- Jameson, Fredric. 1997. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.
- Masotta, Oscar. 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Montero, Hugo. 2007. “El Eternauta, 50 años después”. En *Sudestada. Cultura, arte y actualidad*, año 6, n° 57, Abril 2007. 4-13.
- Oesterheld, Héctor. 1957. *Suplemento Semanal Hora Cero*. Buenos Aires: Editorial Frontera.
- \_\_\_\_\_. 2005. “La nueva historieta”. En VV.AA., editores. *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: Ediciones La Bañadera del Cómic. 38-39.
- Paramio, Ludolfo. 1973. “Aproximación a la obra Oesterheld/Breccia”, en *Bang! Cuadernos de información y estudios sobre la historieta*, n° 10. Barcelona, España: Antonio Martín Editor. 15-17.
- Pérez Edía, Héctor. 2004. “Cinemisterio (un “fuori serie” argentino de 1950)”. En *Tebeosfera*, España. Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Abril/Cinemisterio/revista.htm>
- Pons, Álvaro. 2011. “Claves argentinas en la madurez de la historieta española: de Rico Tipo al Eternauta”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núm. 234, Enero-Marzo 2011, 21-40. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6785/6959>

- Reggiani, Federico. 2008. “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)”. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Fac. de Hum. y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1-3 de octubre 2008. Disponible:  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16284/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16284/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Sasturain, Juan. 1995. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- \_\_\_\_\_. 2010. *El aventurador: una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Ediciones Aquilina.
- Scarzanella, Eugenia. 2009. “Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la Guerra Mundial hasta la Dictadura Militar (1941-1979)”. *Revista de Indias*, Vol. LXIX, num. 245. 65-94.
- Scolari, Carlos. 1998. *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Steimberg, Oscar. 1998. *Semiótica de los medios masivos—El pasaje a los medios de los géneros populares*, 2ª ed. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo. 1980. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record.
- Varela, Mirta. 2005. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vazquez, Laura. 2010. *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2014. “Historieta argentina: ‘La relación autor-lector se transformó y nos obliga a revisar viejas fórmulas teóricas’”, entrevista publicada en sitio web del Conicet, Argentina. Disponible en: <<http://www.conicet.gov.ar/historieta-argentina-la-relacion-autor-lector-se-transformo-y-nos-obliga-a-revisar-viejas-formulas-teoricas/>>
- Verón, Eliseo. 1993. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- von Sprecher, Roberto. 1996. *Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en Argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en “El Eternauta” y en “Mort Cinder” de Héctor Germán Oesterheld*. Informe de Investigación para el Fondo Nac. de las Artes. Córdoba: Mimeo.

\_\_\_\_. 2009. "Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía". En *Diálogos de la Comunicación*. Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS). Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718802>

Williams, Raymond. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.