

*Campo de la historieta argentina: competencias por posicionamientos, canonización y recepción**

Argentine's comic field: recognition, canonization and reception.

Roberto von Sprecher y Sebastian Gago*

RESUMEN



Este trabajo, realizado dentro del equipo de investigación *Estudio y Crítica de la Historieta Argentina*, con sede en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, se enmarca en un subproyecto para realizar un estudio de la recepción, en distintas generaciones de lectores, de la obra del guionista Héctor Germán Oesterheld. Su obra *El Eternauta* ha recibido un significativo reconocimiento tanto desde el interior del campo de la historieta como del exterior del mismo, en Argentina y en otros países, y ha sido ubicado junto a lo más destacado de la literatura argentina.¹ Este artículo supone la formulación de un enfoque teórico y metodológico para investigar el consumo de historietas en Argentina, teniendo como orientación básica la teoría de Pierre Bourdieu. Intentamos describir, desde una mirada cualitativa, la recepción, el receptor y su trayectoria, ambiente y circunstancias, que condicionan el valor de uso del bien cultural y la forma de leer sus contenidos, permitiendo indagar los niveles de análisis meso y macro socioculturales.

Palabras Clave: Historietas. Oesterheld. Consumo. Lectura. Sentidos.

* Este trabajo cuenta con el aval y el financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de la Universidad Nacional de Córdoba. Proyecto de investigación **Estudios y Crítica de la Historieta Argentina**, Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

* Roberto von Sprecher es Doctor en Ciencias de la Información, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna, España.

Sebastian Gago es Doctorando en Estudios Sociales de América Latina, Centro de Estudios Avanzados, UNC, y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET).

Los autores pertenecen al proyecto de investigación **Estudios y crítica de la historieta argentina**, con sede en la Escuela de Ciencias de la Información, UNC. El proyecto cuenta con el aval y el financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT) de la UNC.

¹ Tomamos las nociones de campo y el análisis de la constitución de un campo artístico dotado de una autonomía relativa de Pierre Bourdieu (1995). Para un análisis del estado del campo de la historieta desde esta perspectiva, consultar diversos trabajos de Roberto von Sprecher (1996, 1998, 2008, 2009).

ABSTRACT



This article, written within the *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* research team, placed at Universidad Nacional de Córdoba, belongs to an academic subproject on the reception of Héctor Germán Oesterheld's comics. His work *El Eternauta* has the reputation of being among the greatest in the Argentine literature, and has received attention and recognition from inside and outside the comic production and consumption field. This article works in new theoretical and methodological approach to research into the use of comics in Argentina and understand the meaning produced by the readers. In other words, this perspective attempts to describe the reception, the reader and its life history, environment and circumstances; which determine the value of use of the cultural product and how to read its contents, making an investigation of the levels of meso and macro socio-cultural analysis possible.

Keywords: Comic. Meaning production. Consumption. Oesterheld. Reading.

Referencias teóricas mínimas

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación, *Estudios y crítica de la historieta argentina*, dirigido por Roberto von Sprecher y con sede en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, que se dedica al estudio científico de historietas argentinas, a partir de diversos enfoques: análisis de historietas desde la teoría de la enunciación; historia sociológica del campo de la historieta argentina, que incluye el estudio de la trayectoria y los diferentes estados del mismo; análisis de discursos teórico-críticos sobre historieta; estudio comparativo de las diferentes posturas estéticas que orientaron la producción de los guionistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, en la historieta argentina.²

Nuestro abordaje teórico conceptual incluye centralmente los Estudios Culturales Británicos de “audiencias” de inspiración etnográfica, teorías específicas sobre consumo, conectándolos con la teoría sobre gustos y consumos culturales de Pierre Bourdieu y con la historia del libro, la edición y la lectura de Roger Chartier (2002). Tenemos en cuenta algunos elementos de la semiótica pero no es nuestra orientación principal.

Nos ubicamos desde una mirada macrosociológica para pensar globalmente qué ocurre en una sociedad, mas permitiendo al mismo tiempo las perspectivas meso y microsocioculturales. Como es y ha sido parte del campo de la producción cultural argentina y mundial, consideramos necesario indagar la lectura de historietas como un proceso de producción de sentidos históricamente constituido y sólo parcialmente condicionado, en la sociedad y en la cultura.

² El blog del proyecto para difundir sus trabajos es: www.historietasargentinas.wordpress.com

Según Morley (1996), las estructuras sociales y culturales, y entre ellas los géneros narrativos y las modalidades de producción y de recepción de los mismos, no son algo externo a la acción sino formaciones históricas sujetas a cambios, al tiempo que la acción se constituye estructuralmente, estando de alguna manera condicionada. En la recepción de los mensajes de la industria cultural median –más o menos irreflexivamente- y condicionan, códigos culturales, contruidos en relación con los distintos períodos históricos de consumo, los grupos de referencia social –amigos, grupo familiar, etc.-, factores contextuales que combinados con las condiciones de sexo, edad y clase social, ayudan a entender la posibilidad de muchas lecturas en presencia de un discurso.

El consumo es un momento del proceso de comunicación concebido como un acto de desciframiento, de decodificación, en tanto práctica que supone el dominio práctico o explícito de un código cultural (BOURDIEU, 1995). Si bien no hay que soslayar el poder que las instituciones culturales tienen para producir los textos –y direccionar los posibles sentidos contruidos respecto de los mismos-, los mensajes codificados de un modo pueden leerse de un modo diferente, con algún grado de asimetría, la cual es variable.

Los discursos asociados institucionalmente a la ideología “del arte” y de la “creación” (cine, literatura, etcétera), pueden ser objeto de un consumo *diferido*, en un período de tiempo mucho mayor. [] para el caso de los discursos cuya circulación-consumo es diferida, o, por decir así, de *larga duración*, no se debe olvidar una *asimetría crucial* entre condiciones de producción y condiciones de recepción: en el discurso, una vez producido en determinadas condiciones, éstas últimas permanecen y permanecerán siempre las mismas. La recepción, el consumo, por el contrario, están “condenados” a modificarse indefinidamente. (VERÓN, 1993, p. 21).

Señala Bourdieu que cuando la obra cultural permanece y todo el mundo alrededor cambia, la obra cambia, por lo tanto el espacio de las obras en el cual se produce una lectura –el espacio de los “componibles” o el corpus de referencia- cambiará (BOURDIEU, 2010, p. 270). En este sentido, el productor cultural, mismo que aspire a enunciar la interpretación “correcta” que procurará forzar la lectura, suele perder el control del sentido de sus obras, pues el sentido producido en la lectura de un texto depende tanto de los modos de recepción y apropiación de sus lectores, como de los “dispositivos” de escritura y de edición e impresión. Indagaremos, por un lado, disposiciones, competencias y sistemas de clasificación implícitos, formados histórica e intersubjetivamente, integrantes del habitus del lector, y que son puestos en práctica en el acto de consumo, entrando en -relativo- ajuste o desajuste con el código de producción; y por otro lado, estudiaremos las estrategias de autores y editores, procedimientos de “puesta en texto” y de “puesta en libro” (BOURDIEU, 2010, p. 270), que constituyen “mecanismos significativos” que, en

tanto clausuras o cierres directivos codificados en el mensaje, promueven o privilegian ciertos sentidos posibles y suprimen –o intentan suprimir- otros (MORLEY, 1996).³ Estos procedimientos suelen estar matizados o mediatizados por las condiciones socio políticas, y en el caso particular de la obra de Oesterheld, el rol del Estado como ejerciente de un poder simbólico consagradorio, a modo de un gran *difusor cultural*, constituye un factor de mediatización cuya eficacia nos proponemos indagar.

Al respecto, consideramos que diferentes generaciones de lectores que han vivido en distintas condiciones socio-históricas, perteneciendo a distintos géneros, edades y orígenes sociales, han construido diferentes sentidos y representaciones de la obra de Oesterheld -centrándonos más específicamente en *El Eternauta-*, en relación con esas condiciones de producción de sentido en recepción. Dentro de estas últimas, también consideramos las reconfiguraciones de los agentes y las prácticas dentro del campo de producción, circulación y consumo de historietas de Argentina; y en este sentido, nuestro trabajo de investigación estará estrechamente relacionado con el subproyecto que se aboca a la construcción de una historia sociológica del campo (Von Sprecher y Lomsacov).

Con respecto a este último punto, uno de los aspectos a tener en cuenta a la hora de construir el mapa y el estado del campo –y que consideramos que se relaciona con la evolución de los modos de producción y de consumo-, es que la historieta, desde sus inicios, forma parte del campo de la producción cultural como un campo particularmente dominado y dependiente del campo económico y del mercado en cuanto se constituye y desarrolla como industria cultural, siendo el éxito en las ventas el capital central en juego (VON SPRECHER; PESTANO, 2010, p. 4-5), aunque no el único –pues el capital estético y expresivo entra en tensión con el primero- dada la aparición, a lo largo del tiempo y en especial a partir de la década del los noventas, de regiones de autonomía relativa. Actualmente es posible para los productores dos juegos, e incluso jugar los dos juegos al mismo tiempo: insertarse en regiones autónomas del campo local, trabajando con libertad creativa, e insertarse en forma dominada en el campo global, ajustándose a las normas de la industria (VON SPRECHER; PESTANO, 2010, p. 4-5)

³ El *habitus* es una fuente productora de las elecciones y formas de consumo. Las condiciones objetivas de existencia, entre ellas la posición del agente en el espacio social, condicionan los *habitus*, que son al mismo tiempo principios generadores tanto de prácticas objetivamente enclasables como de capacidades de diferenciación y apreciación de esas prácticas y productos (gustos). La confluencia de ambas prácticas conforman el *mundo social representado*, o sea el *espacio de los estilos de vida* (BOURDIEU, 1988).

Breve reseña de la obra

El Eternauta es una historieta de ciencia ficción creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López, publicada entre 1957 y 1959 en la revista *Hora Cero Semanal*, de Editorial Frontera –cuya propiedad era de Oesterheld-, y luego reeditada en numerosas ocasiones hasta la actualidad. La obra trata sobre una invasión extraterrestre y transcurre en Buenos Aires. Los habitantes de la ciudad se valdrán de la solidaridad, valentía y capacidad inventiva para intentar sobrevivir y resistir a un enemigo poderoso y mejor dotado cognoscitiva y tecnológicamente para conquistar y destruir.

En 1969, Oesterheld realizó junto al dibujante Alberto Breccia una segunda versión de la obra, que se publicó en la revista *Gente*, de Editorial Atlántida. En 1976, junto a Solano López nuevamente, el guionista escribió, desde la clandestinidad de la militancia política revolucionaria, *El Eternauta II*, que saldría en la revista *Skorpio*, de Ediciones Record, entre 1976 y 1978. En abril de 1977 fue secuestrado en una “cita cantada” por las Fuerzas Armadas de Argentina, pasando a ser un detenido *desaparecido* por la última dictadura militar (1976-1983).

Lecturas mediadas por la canonización

Génesis de la creencia

El Eternauta, obra entendida por diversas fuentes como la más importante de Oesterheld, ha recibido en las últimas décadas reconocimiento social y cultural, siendo ubicada junto a lo que se considera lo más destacado de la literatura argentina. Su creador había sido consagrado como autor desde mediados de los años sesentas, reconocimiento que inicialmente provino de fuera del campo de producción y consumo de historietas local, más precisamente del mercado europeo y del campo artístico e intelectual argentino -a partir de la *Bienal Internacional de la Historieta* organizada por el *Instituto Di Tella*, en 1968-.

A mitad de los setentas, se generarán nuevos hitos en su trayectoria de consagración: la reedición por *Ediciones Record* de la saga completa de *El Eternauta* en 1975, y de otras historietas del autor, republicaciones que se sucederían por varios años; además, un grupo de autores de historietas y críticos se reunieron en torno a una serie de publicaciones «con el objeto de disputar y dirimir la hegemonía estética e ideológica dentro del campo de la producción de historietas, terciando en la disputa entre las editoriales “industriales” o masivas de ese momento en

Argentina (Editorial Columba y Ediciones Récord)» (BERONE, 2009, p. 3).⁴ Este hecho lo entendemos como una revolución específica y parcial en las instancias de legitimación y consagración en el campo,

[...] en los que la legitimación pareciera buscarse por rechazo a las actitudes de los intelectuales, estudiosos, o "artistas" que desde el exterior pretenden "elevar" a la historieta. Se trata de productores culturales del campo, que a la vez desarrollan una actividad más o menos continua de crítica, incluyendo la publicación de libros. Son los casos de Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno [...], o Juan Sasturain (VON SPECHER, 1996, p. 134-135).

Estos agentes, durante el período de la última dictadura (1976-1983), escribían artículos homenajando la producción de Oesterheld, rescatándolo como creador y, pese a que su nombre era prohibido en algunos medios de prensa, en las exposiciones se las ingeniaban para hacerlo figurar (LA BAÑADERA DEL CÓMIC, 2005) y de esa manera alimentar la creencia en su poder creador.

Trillo: una vanguardia en consagración permanente

Al hablar del trabajo de construcción social de la creencia en la legitimidad del poder de Oesterheld en tanto creador, es dable destacar que ya en *La Historia de la Historieta Argentina* (1980), libro recopilatorio de investigación y crítica publicado por *Ediciones Record*, Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno escriben la que va a constituirse con el tiempo en la historia oficial una *historia oficial* del campo de la producción de historietas en Argentina, situando a Oesterheld como el canon del mismo.⁵

Simultáneamente a la operación de construcción e imposición eficaz de un relato modélico del desarrollo histórico del campo de la historieta en nuestro país (BERONE, 2010, p. 1), Trillo y Saccomanno ganarán beneficios como creadores y como críticos al mismo tiempo, haciéndose un nombre conocido y reconocido que les otorgara poder de consagración. Logrando legitimar sus firmas, pueden «(...) consagran sus propias historietas ("el efecto de marca o firma") y pueden consagrar y re-consagrar, como lo hacen con Oesterheld a quien utilizan para consagrarse» (BERONE, 2010, p. 6).

⁴ Fueron las revistas *El péndulo*, 1º época, *Superhumor* y, finalmente, *Fierro* (BERONE, 2009).

⁵ *La Historia de la Historieta Argentina* es una recopilación de los artículos que Trillo y Saccomanno realizaron por entregas en los años setentas en la sección "La Historia de la Historieta" de la revista *Tit-Bits*, publicada por la misma editorial.

Entre estos agentes del campo nos interesa analizar la trayectoria de Trillo. Trabajando desde una empresa comercial, *Ediciones Record*, lo cual les va a reportar éxito comercial, mas oponiéndose a “lo comercial”, nominando como tal a *Editorial Columba*, Trillo construirá una posición en la cual el capital simbólico se reconvierte en capital económico. Esta apuesta, posible de realizar en aquellos campos sociales donde existe un margen relativo de autonomía respecto del campo económico, le servirá para tornarse una especie de *banquero simbólico* (BOURDIEU, 2010) con un fuerte poder de mediación sobre la circulación –y el consumo y producción- de mercancías, siempre y cuando hablemos de producción, circulación y consumo como momentos separados sólo analíticamente. En otras palabras, desde su doble rol estructural de productor – autor de historietas- y difusor –en tanto crítico que domina recursos de difusión y “marcación” de obras-, generará sanciones o veredictos, consagratorios o no, hacia sus productos y los productos de otros productores, y al mismo tiempo propondrá -a través de sus producciones- nuevos códigos de producción de sentidos en la recepción de las historietas.

Trillo realiza un doble juego: si bien mediante sus tomas de posición en el campo ha promovido la innovación en la forma de guionar historietas y la remisión al pasado de sus competidores –por caso, *Editorial Columba* y, luego, *Ediciones Record*-, desde su rol de difusor y legislador del campo «[...] su acción no puede, paradójicamente, ejercerse sino en el sentido de la conservación y del refuerzo de las jerarquías más conocidas y reconocidas [...]» (BOURDIEU, 2010, p. 133). El encumbramiento de Oesterheld y sus obras en la cima del parnaso de la historieta, terminara resultando una jugada conservadora dentro de las luchas por la legitimidad en el campo pues Trillo no “mata al padre” ni lo supera, sino que recurre a él para re-consagrarlo, para consagrar otros autores y consagrarse a sí mismo (VON SPRECHER, 2010, p. 5). Y, en aparente paradoja, en su rol de guionista, se distanció del autor de *El Eternauta* y *Mort Cinder* generando a nivel de producción una diferencia, una innovación a nivel narrativo, que se correspondería a nivel de recepción con la proposición de nuevos “horizontes de expectativas” o códigos de lectura. Señala von Sprecher al respecto:

[...] particularmente Carlos Trillo va a *hacer época*, va posicionarse por delante de la forma de guionar historietas predominante hasta la aparición de sus historietas en *Ediciones Record*, al usar un tipo de narración que prescinde casi siempre de los textos de apoyo que proliferaban en *Editorial Columba*, proponiendo una nueva norma que venía a plantear que no se debía decir con textos de apoyo aquello que se podía decir con imágenes, y que, en todo caso lo que era remitido por necesidades narrativas a los textos de apoyo podía serlo a los globos de parlamentos o pensamiento, y aunque ello supusiera una contradicción con la forma de narrar de Oesterheld, a quien recurre

para re-consagrarlo y, en esa misma operación, consagrarse (VON SPRECHER, 2010, p. 5).⁶

En los ochentas, Trillo construye una trayectoria ajustándose exitosamente a cada época, pues renovará estrategias para seguir siendo *lo nuevo* dentro del campo, y construir la distinción. Tras su paso por las revistas *Skorpio* y *Tit-Bits* de Ediciones Record -desde las cuales se posicionaba contra Editorial Columba-, trabajaría en *Humor Registrado* y en *Superhumor Registrado* y más tarde en *Fierro*, publicaciones de Ediciones de La Urraca -desde las cuales se posicionará contra las publicaciones de Record-, para luego, ya como editor, publicar en la revista *Puertitas* (*El Globo Editor*), compitiendo contra *Fierro*.

Fierro, la “sobreviviente”

Además de Trillo y Saccomanno y de publicaciones filoperonistas como *Feriado Nacional* -que publicara un afiche donde los personajes reclaman por la aparición de su autor-, uno de los agentes de mayor participación en la canonización de Oesterheld fue la revista *Fierro*. Durante la primera etapa de su trayectoria (1984-1992), publicada por La Urraca, *Fierro* emprendió una estrategia de distinción consistente en construir un modo legítimo de hacer y valorar las historietas, jugada de la cual dependería la continuidad del proyecto de la revista. La hipótesis de Reggiani es que la primera *Fierro*,

[...] se propone como representante de la "historieta nacional" a través del procedimiento de crear un público al que se presenta como una comunidad de lectores preexistente y a la espera de la revista. Esa comunidad de lectores es descrita en términos de comunidad nacional mediante la construcción de una tradición en que se inserta y la remisión a valores compartidos (REGGIANI, 2003, p. 2).⁷

Podemos, relacionar la categoría *comunidad de lectores* con el concepto teórico de *comunidad interpretativa* (CHARTIER, 2002, p. 9-10), agrupaciones constituidas sobre la base de la experiencia, a las que pertenecen lectores singulares que comparten la disposición -el habitus- a generar sentido a través de actos interpretativos similares. Sus miembros comparten en su

⁶ Según Bourdieu, «Hacer época significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo» (BOURDIEU, 1995, p. 237).

⁷ No es casual el eslogan de *Fierro* en aquellos años “Historieta para sobrevivientes”.

relación con lo escrito competencias, usos, códigos e intereses, y por lo tanto, las comunidades interpretativas son un factor relevante en el proceso de producción de sentido. Al respecto, *Fierro* trató de construir una *comunidad de lectores*, a través de la constitución de valores compartidos -la apelación a un imaginario común basado en la democracia y el repudio a la represión dictatorial- y la construcción de una tradición de la historieta argentina –cuya “edad de oro” se sitúa en los años cuarenta y cincuenta- en la que *Fierro* se inserta y que forma parte de una memoria colectiva compartida por esa comunidad e interrumpida por la dictadura (REGGIANI, 2008). «Ambas estrategias [...] se concentran en la figura de Héctor Germán Oesterheld, guionista fundamental de este período "clásico" y, al mismo tiempo, detenido desaparecido por la dictadura militar» (REGGIANI, 2008, p. 13). *Fierro*, tal como lo hiciera Trillo, propuso a revistas de Oesterheld y a *El Eternauta* como el canon de la historieta nacional, como un *deber ser* de las futuras producciones historietísticas. Desde esta toma de posición, al establecerse, a través no sólo de la publicación de historietas sino también de la escritura de editoriales y artículos críticos sobre las mismas, una jerarquía de las obras y autores que merecen ser mencionados, criticados y difundidos, las referencias –tanto las implícitas como las explícitas-

permiten construir un espacio definido por puntos de referencia comunes que parecen tan naturales e indiscutibles que jamás son objeto de una toma de posición consciente, y en relación con el cual se definen diferencialmente todas las tomas de posición de las diferentes categorías de productores (BOURDIEU, 2010, p. 147).

La selección de ciertos autores y obras referentes, las cuales se tornarán dignas de ser objeto de apreciación, implica la exclusión de otros. Como veremos más adelante, en las prácticas de consagración y canonización de unos y de *desclasamiento* de otros, la intervención del Estado ha reforzado la reproducción de un recorte simbólico de la historia del campo. Con respecto a la ausencia de referencias –coloquialmente denominado “ninguneo”– operada sobre ciertos productos y agentes productores (y editores) del campo, o en palabras de Bourdieu, las prácticas de remisión de los mismos al espacio de las obras y los autores fósiles y desclasados –sin posibilidades de consagrarse y tornarse “clásicos”-, Jorge Morhain reflexiona:

[Sasturain] sigue arrastrando el problema inicial que planteó la primitiva *Fierro*. Aquella, de Cascioli, surgió para competir directamente contra *Columba*. Y lo hizo denostando a esa editorial, en la persona de sus creadores. Eso, que era una estrategia de publicidad, pasó a convertirse en una verdad revelada. Y hoy en día, cuando alguien (un periodista, generalmente) inexperto habla de historieta cita a la panoplia que constituye el parnaso de Sasturain. Son, desde luego excelentes profesionales, de los mejores que tenemos. Pero

existe una gran cantidad de creadores de ayer y hoy a los que nadie menciona nunca; algunos han muerto sin ser destacados, otros deben dedicarse a otra cosa, porque nadie los reconoce (Morhain en entrevista publicada en revista *La Duendes*. Las negritas son del original).

Hemos observado cómo tanto *Fierro* como *Trillo* y *Sacomanno* (ya desde las revistas de *Record* y en su *Historia de la Historieta Argentina*), apostando a promover lo nuevo, se apoyan en lo que había sido la vanguardia en el campo en años anteriores, y así construyen lo viejo, que sería constituido por quienes habían llegado a ocupar una situación central en el campo dominado por la industria cultural: *Editorial Columba* y Robin Wood (VON SPRECHER, 2010). La jugada apuntaba a la conquista de un tipo específico de legitimidad cultural dentro de este subcampo de bienes simbólicos -inserto en el mercado de los medios gráficos de comunicación- con regiones relativamente autónomas donde se valoriza y se lucha por la posesión de un tipo de capital específico -el capital estético expresivo-. En estas subregiones del campo de la historieta, se mantiene cierta refracción o autonomía respecto de las sanciones del campo económico, las cifras de ventas que redundan en éxito económico. En este sentido, el capital estético expresivo en tanto valorado y reconocido como tal, da origen, a través de un proceso de magia social, al capital simbólico detentado, en distintas proporciones, por el conjunto de los productores y demás agentes inscritos en este subespacio, incluidos los críticos y los consumidores que poseen la faz reversa de ese capital cultural: los “horizontes de expectativas”, las disposiciones estéticas ajustadas a la recepción y valoración ese tipo de bienes simbólicos.

Mencionamos estos episodios, que además son hitos de la historia del campo de la historieta, pues me ayudarán a entender el desarrollo del proceso de revalorización y resignificación de la obra de Oesterheld que abonaría el terreno para su posterior canonización operada tanto desde dentro como desde fuera del campo.

El padre de la patria (en cuadritos)

Oesterheld logró *hacer época* en una subregión del campo de producción de bienes culturales caracterizado por su constitutiva heteronomía respecto de las leyes de la rentabilidad comercial aunque con cierto margen de dinámica propia donde puede expresarse la ley específica del cambio de estos espacios sociales, es decir, la dialéctica de la distinción. Su manera de *producir el tiempo* en este espacio fue de la mano de la generación inseparable tanto de ciertos productos como de la necesidad de esos productos por medio de prácticas que, denegando el interés “económico” inmediato, apuntaban a la transformación de un género industrial en un

lenguaje cultural, o universal (VON SPRECHER, 2010, p. 5), donde primara la calidad estética y expresiva frente a fórmulas argumentales conocidas y de éxito garantizado. El envite de Oesterheld, que fuera posible al ocupar una posición compleja y central en el campo -pues además de productor era editor y crítico-, tendría como efecto el surgimiento de ciertas leyes y propiedades específicas del campo: el nacimiento de la “historieta de autor”, la innovación en los modelos narrativos, nuevas instancias o criterios de consagración más allá del éxito comercial, etc. En esa “época dorada”, tendría lugar lo más prolífico de sus creaciones, desde el comando de *Editorial Frontera* a fines de los años cincuentas -con historietas como *Ernie Pike* (con Hugo Pratt y otros), *El Eternauta* (con Solano López), *Randall the Killer* (con Arturo del Castillo) y *Sherlock Time* (con Alberto Breccia), entre otras-, hasta su quiebra económica a comienzos de los sesentas y la posterior realización, ya como productor asalariado de la industria cultural, de *Mort Cinder* (con Alberto Breccia), publicada entre 1962 y 1964 en la revista *Misterix*, de Editorial Abril.

En relación con lo anterior, se puede observar cómo el autor ostentó durante gran parte de su trayectoria la doble condición de “clásico” y de best seller, incluso respecto de las mismas obras (como, por ejemplo, *El Eternauta* o *Ernie Pike*). Oesterheld no sólo obtuvo éxitos diferidos y duraderos de la mano de algunas de sus producciones, sino que también cosechó éxitos inmediatos y temporarios con otros productos y en algunos casos con obras que con el paso del tiempo serían consagradas y canonizadas tanto antes como después de la muerte del autor -es decir, se tornarían “clásicos” o best sellers a largo plazo-. En un subcampo cultural cuyas propiedades estructurales restan posibilidades de encarar una estrategia de creación de nuevos productos y de nuevos consumidores dentro de un ciclo de producción largo, y en el cual la oposición entre “lo comercial” y lo “no comercial” cobra un contenido diferente al existente en el mundo de la literatura -pues éste, al menos en Argentina, nace y se define en su contraste con el mercado (BERONE, 2010, p. 4)-, la posición de productor cultural de Oesterheld se caracterizó por cierta propiedad intersticial (BERONE, 2010, p. 4), una especie de veta entre un género industrial y la producción literaria. Berone considera, a este respecto, que esta posición está en la base de la fuerte recuperación (de su vida y su obra) que llevó adelante Sasturain desde fines de los años setenta, hasta la inscripción definitiva de *El Eternauta* en el canon de la literatura argentina (BERONE, 2010, p. 4). No obstante, y como efecto de las luchas y tensiones al interior del campo de la historieta, Oesterheld definió su trayectoria en el campo no sin presentar ambivalencias en sus tomas de posición respecto del valor de la labor de historietista. Verbigracia, mientras en algunas ocasiones legitimó su trabajo alegando alcanzar la calidad literatura, en otros llegó a jactarse de tener más lectores que Borges, es decir, invocó las cifras de ventas como criterio de consagración (VÁZQUEZ, 2010).

Por otra parte, la *canonización* del autor, iniciada desde sectores del campo de la producción cultural a partir de la recuperación democrática del país, en la cual el grupo de productores y difusores culturales al que aludimos ocupó un papel significativo, coincidió con la reconstrucción de la figura pública del autor, también operada por esos mismos agentes desde los

años post dictadura.⁸ Es decir, la imagen del Oesterheld militante y desaparecido comenzaría recién a conocerse y construirse públicamente después de la derrota argentina en la guerra de Malvinas «[...] Habiendo desaparecido en abril de 1977, este autor durante mucho tiempo fue publicado y sus lectores pensaban que estaba vivo, sin saber que era una de las tantas víctimas del Proceso [...]» (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 3).

Es dable aquí preguntarnos, a modo de digresión con intención heurística, cómo, por un efecto de *alquimia simbólica*, este (re)conocimiento social de la trayectoria de militancia revolucionaria de los últimos años de vida y el “final heroico” del autor –un capital político póstumo clandestino que en la etapa democrática, y más intensamente desde los gobiernos kirchneristas, se reconvertiría en un capital político póstumo *legítimo y oficial* (GUTIÉRREZ, 2004)-, potenciaría la revalorización de su capital simbólico-artístico y el de sus obras, en una especie de *duplicación simbólica* de su *canonización* pese a que en esa etapa el autor «estaba en otra cosa» (BERONE, 2010, p. 7): al tiempo que hacía guiones para la industria cultural -*Editorial Columba, Ediciones Record*, entre otras-, publicaba historietas de carga argumental militante en medios de comunicación de tendencia revolucionaria. La faz no comercial de esta existencia doble en el campo, se caracterizaba por la escritura de argumentos que priorizaba el mensaje político a la calidad narrativa, estrategia diferente a la encarada quince años antes, cuando defendía la “historieta nueva” y procuraba proveer al lector *formación y emoción estética* allende la mera entretención (BERONE, 2010, p. 6).

Hipotetizamos que antes de 1983, para un buen número de lectores habría pasado desapercibida la carga militante y doctrinaria de *El Eternauta II*, e incluso la resignificación que el propio Oesterheld procuró darle a la primera parte, ya desde su recopilación -por *Ediciones Record*- en 1975 a través de su prólogo, desde la realización de la secuela en 1976 o desde entrevistas realizadas durante la primera mitad de los años setentas.⁹ En este sentido, el autor, en la reedición de su obra prima, modificó el prólogo «[...] haciendo del relato un instrumento de lucha política [...]. [Oesterheld operó] desde la industria cultural para establecer una comunicación política con sus públicos y reclamar de este modo la efectividad de las formas» (VÁZQUEZ, 2010, p. 164). El prólogo, procedimiento de “puesta en texto” en este caso a cargo del mismo autor, responde a una estrategia editorial destinada a direccionar el sentido producido

⁸ Canonización es el proceso de institución por el cual, dentro de ciertos límites y clasificaciones que son producto histórico de luchas (BOURDIEU, 1995, p. 113 y 333), un artista o una obra accede al valor estético y además se torna un modelo legítimo reconocido por el conjunto del campo de producción y consumo donde se inscribe. El canon genera efectos en los campos de producción donde las legitimidades se fundan según el principio de la autonomía, y donde la ley específica del cambio es la dialéctica de la distinción (BOURDIEU, 1995, p. 235). La asignación de *estatus legítimo* a un productor cultural es un proceso complejo producto de mediaciones y envites más o menos enfrentados y a su vez programáticos, presupuestos, operantes de forma implícita hasta su sedimentación o asimilación por los agentes y socialmente reconocidas. La naturalización de la percepción del estatus de “canónico” de una obra o artista hará que el mismo sea visto o valorado como merecedor de ese estatus o plus de capital simbólico, por lo cual todo reconocimiento implica desconocimiento del carácter arbitrario del proceso de construcción de la legitimidad cultural.

⁹ Las entrevistas figuran en Trillo y Saccomanno (1980) y completa en La Bañadera del Cómic (2005).

por los receptores de la obra.¹⁰ Al respecto, Reggiani ha notado que la práctica de prologar, relacionada con la creciente importancia del libro como soporte para la edición de historietas, resulta de la necesidad de imitar paratextos propios de la edición literaria que, allende las lecturas que proponen, jerarquizan a la historieta como objeto digno de lectura de tipo literaria; pues es la literatura la institución cultural que otorga legitimidad a los demás lenguajes, a través de la figura privilegiada del escritor (REGGIANI, 2009).

Otro de los hitos de la canonización de Oesterheld fue la inclusión, en el 2000, de *El Eternauta* en la colección de literatura *La Biblioteca Argentina Serie Clásicos*, del diario Clarín, figurando junto a obras como *Martín Fierro* y autores como Borges, Sábato, Walsh o Cortázar.¹¹ Y al cumplirse el cincuentenario de su publicación, el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, a través de *la Campaña Nacional de Lectura*, lanzó en 2007 el libro *50/30, 50 años de El Eternauta, 30 años sin Oesterheld*, y se incluyó a la obra dentro del material sugerido para su lectura en las escuelas secundarias del país. Así, la canonización del guionista ya no se operó sólo desde sectores del campo de la producción cultural sino también oficialmente, desde el Estado-Gobierno. Éste, a través de la posesión y la administración de un capital específico, el capital estatal, otorga poder y sienta jerarquía sobre las demás clases de capitales existentes en el espacio social global y sobre sus poseedores. Y, en el caso de un subcampo de producción cultural constitutivamente dominado como el de la historieta, el agente estatal-gubernamental interviene en calidad de instancia de legitimación y consagración en las luchas libradas al interior del mismo, ejerciendo una significativa eficacia simbólica. En el caso que estudiamos, pensamos que la intervención estatal ha dado lugar a un redireccionamiento de la construcción de sentido en las lecturas, se activaron una serie de propiedades acerca de *El Eternauta* en tanto producto cultural y acerca de Oesterheld en tanto productor cultural, que transformaron la obra del autor en un *valor socialmente reconocido* (BERONE, 2009, p. 3).

Cabe destacar respecto de esta activación de propiedades de la obra oesterheliana y de la politización póstuma de la misma, que a pesar de que se haya producido la ya mencionada reconversión de su capital político póstumo *clandestino* en capital político *oficial o legítimo* (GUTIÉRREZ, 2004) –en la cual el Gobierno jugaría un rol clave al identificarse discursivamente con la tradición política del peronismo revolucionario de los setentas-, se borró la huella montonera de sus últimos años de vida (VÁZQUEZ, 2010, p. 276). Con esta operación se dramatiza tanto la trayectoria política del autor, que devendrá *intelectual desaparecido*, como en parte su obra, a la cual se la caracterizará como “impregnada de un profundo aliento humanista y

¹⁰ No siempre los prólogos son firmados por agentes dotados de *capital simbólico específico* propio del campo de producción y circulación de las historietas (como por ejemplo guionistas, dibujantes y “críticos especializados”). En el caso de la colección *Biblioteca Clarín de la Historieta*, «no abundan las firmas con un capital simbólico reconocido que quieran o puedan escribir sobre historietas, lo que vuelve relativamente heterogéneo el conjunto de prologuistas» (REGGIANI, 2009, p. 3).

¹¹ *El Eternauta* fue la única historieta que hizo parte de esta colección literaria que Clarín lanzó. Cabe destacar que en 1981, el *Centro Editor de América Latina* había publicado un tomo de *Fuerte Argentino*, de Walter Ciocca en su colección de literatura argentina *Capítulo*.

solidario” (VÁZQUEZ, 2010, p. 276). Se rescata culturalmente al Oesterheld de los cincuentas, autor que procuraba para sus narraciones la transcendencia, el humanismo y la universalidad, y se omite el Oesterheld de los setentas quien, a través de su labor cultural y de su acción militante, procuraba la revolución social y política en su país.

Por otra parte, en los últimos años han sido numerosas las apropiaciones, significaciones y reproducciones de la obra de Oesterheld y de *El Eternauta* en particular, en diversos ámbitos de la cultura. Por ejemplo, hay bibliotecas populares, centros culturales y agrupaciones sociales y políticas con el nombre del autor o de su historieta; libros –algunos académicos y otros no- y textos periodísticos que analizan y critican la obra y trayectoria del autor; prólogos de reediciones de la obra; muestras y homenajes; adaptaciones en radioteatros y en teatro; documentales cinematográficos; foros de discusión y archivos históricos en Internet; programas de televisión dedicados a Oesterheld; actividades escolares de lectura y análisis de *El Eternauta*; el lanzamiento de una línea de zapatillas con motivos iconográficos de la historieta; entre otras manifestaciones culturales. Estas apropiaciones y reproducciones pueden afectar, en formas variables, el conocimiento y reconocimiento de la obra de Oesterheld.

Homogeneización y diversidad

Nuestra hipótesis central es que la ya mencionada reconstrucción de la figura pública de Oesterheld (como autor militante y desaparecido) y las estrategias de apropiación, resignificación y revalorización simbólica por parte de diversos agentes difusores –desarrolladas a partir del retorno democrático y orientadas a generar la creencia en el poder creador del autor y en el valor artístico, político y moral de su obra-, habrían afectado los sentidos construidos sobre su obra por parte de distintas generaciones de lectores –entre los cuales algunos son creadores-, no sólo de aquellos que consumieron y consumen sus historietas después del fin de la dictadura sino también de quienes lo hicieron antes de 1983. Y dirigiendo la atención sobre *El Eternauta*, indagaré sobre el supuesto de que, si bien desde su publicación original –años cincuentas- pueden haber habido muy diversas lecturas y resignificaciones de esta historieta, recién con la transición democrática la construcción de sentidos en recepción empezaría a caracterizarse por una mayor homogeneidad.

Este “trabajo” estratégico de marcación y visibilización –y de direccionamiento de la lectura-, es notable en Trillo, quien –como ya afirmáramos- junto a Saccomanno hizo un libro

recopilatorio de la historia del campo (1980).¹² Nótese la analogía utilizada en este comentario, que se vincula al hecho –una nevada mortal- que dispara la historia de *El Eternauta*:

La historieta se publicó pero no fue posible evitar el horror. La Argentina siguió viviendo su realidad encrespada [] Hasta aquel 1976 de la nevada fatal. Que permitió darle a *El Eternauta* una nueva lectura. Porque los cientos de miles de lectores que conocieron la obra de Oesterheld y Solano más de quince años después en una reedición tan oportuna, no leyeron como nosotros una maravillosa fábula sobre la soledad, la desesperación y la resistencia. Encontraron, en cambio, una metáfora sobre los años de plomo, una profecía que se estaba cumpliendo en la realidad, tan llena de destrucción y muerte que se llevó, entre tantos, al propio autor de la fábula. (Trillo en *Monitor* n° 13).

Esta lectura, que apuesta a direccionar otras lecturas, se ha dado a partir del retorno democrático, en agentes tanto de “dentro” como de “fuera” del campo de la historieta (autores, críticos “especializados”, periodistas, escritores, etc.).¹³ Se reconoce a *El Eternauta* como una premonición de la dictadura que gobernó el país entre 1976 y 1983. Estos discursos construyen la obra como una narración que se adelanta 20 años, que preanuncia el futuro, es decir se lee en clave de metáfora de lo que estaba pasando -o pasaría- en la realidad sociopolítica del país. Suelen también destacarse o reconocerse rasgos del modelo social construido en el relato: protagonismo grupal, construcción colectiva –y policlasista- de una alternativa de sociedad, solidaridad y educación como valores claves para la liberación y superación de los hombres.

En relación con estas lecturas, consideramos útil indagar el grado en que los lectores captaron o decodificaron la propuesta política que Oesterheld procuraba hacer llegar a sus lectores, al menos con *El Eternauta II* -que como dije, el autor produjo en la militancia clandestina-, y el grado o medida en que esta segunda parte de la historia alcanzó a resignificar a *El Eternauta* (primera parte) en lo que alegoría política y militante se refiere –proceso de producción de sentidos dentro del cual la labor de ciertos agentes del campo, ya sean autores, periodistas, críticos o editores, ha sido crucial-. Esto, manteniendo la hipótesis de que a partir del retorno a la democracia las lecturas comenzarían a ser más homogéneas que en décadas anteriores.

¹² La investigación científica sobre el campo de la historieta debe estudiar las apuestas que realizó cierta bibliografía que sigue siendo considerada de referencia para comprender a esa historia sin tener en cuenta que esos textos, además de transmitir datos, jugaron y siguen jugando «() un papel en la lucha por la construcción del campo, por la consagración de lo valioso dentro del mismo, por lo que incorporan como digno de ser tenido en cuenta y por lo que dejan afuera, etc.». (VON SPRECHER, 2010, p. 3)

¹³ Además, podemos citar el ensayo de Jorge Morhain, *La Argentina premonitoria. Ficciones y reflexiones sobre El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld, aún inédito y publicado digitalmente en la revista *Axxón*, número 96.

Pero también estimamos que pueden existir –o haber existido– otros tipos de recepción cuya significación se oriente más puramente como una aventura de invasión, leída desde códigos de otros sistemas de historietas, y que no genere una lectura relacionada con la realidad sociopolítica argentina o que reconozca la visión del mundo del autor. Es decir, hay todo un abanico de decodificaciones posibles de *El Eternauta* que deberemos indagar y poner en relación con sus condiciones de producción de sentido en recepción.

Por otra parte, partiendo de la idea de que los signos (producidos en virtud de códigos estéticos, narrativos, editoriales) depositados en los productos culturales «juegan con la ambigüedad de las clasificaciones posibles [del lector]» (BOURDIEU, 2010, p. 269), consideramos que en una historieta denominada *realista* como *El Eternauta*, el texto y la gráfica sugieren que el relato es verídico, que entendemos como una estrategia de direccionamiento de la lectura de modo que la narración se perciba o decodifique como “posible” de acontecer en la realidad.¹⁴ El efecto de verosimilitud de los hechos suele vincularse con la perspectiva cotidiana utilizada (VON SPRECHER, 1996, p. 199) y con el contexto sociopolítico y sociocultural que forman parte de las condiciones de producción de la obra. «Lo sugerente de *El Eternauta* de 1957 es que la historia obtiene su probabilidad no solamente del “efecto de realidad” del contexto sociopolítico, sino del consenso creciente respecto de los temas ideológicos que propone» (VÁZQUEZ, 2010, p. 135). Según Vázquez, la trama argumental de Oesterheld innova, por un lado, en los temas de ficción científica tratados (originados de la lectura de noticias, libros de ciencias naturales, películas y novelas) y, por otro lado, en posturas críticas hacia el progreso tecnológico y científico, el desarrollo nuclear bélico y la carrera armamentista de la Guerra Fría. Además, es sugerente en la trama la promoción de un modelo político y social policlasista, semejante al proyecto de Frondizi, que se entrevé en la manera en que sitúa a los protagonistas como procedentes de diversas clases sociales.^{15 16} No obstante, el argumento es conservador en la cuestión de género y de la concepción del matrimonio y la familia, a tono con los valores sociales de la época:

Del grupo sobreviviente Elena, la esposa de Juan, y Martita, su hija, cumplen un papel secundario. El papel secundario está marcado por el protagonismo masculino y la subordinación de los roles

¹⁴ Usamos el concepto *realista* para indicar que indagamos historietas que no son manifiestamente humorísticas. Esta denominación es «[] insostenible desde una perspectiva científica. [] seguimos usando el término porque les permite, a quienes tienen una mínima aproximación al campo, comprender inmediatamente a qué nos dedicamos y a qué no, sin usar denominaciones extensas tipo historietas con imágenes de un alto grado de iconicidad» (VON SPRECHER, 2009, p. 3).

¹⁵ Arturo Frondizi fue un político argentino que en 1957 rompió con su partido –el Radical– y fundó la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), de cara a la elección presidencial de febrero de 1958. Con un programa industrialista y defensor de ciertas medidas sociolaborales, acercó posiciones a la obra de gobierno del por entonces derrocado Juan Perón (1946-1955). Éste último, desde el exilio y con su partido proscrito, ordenó a sus partidarios votar por Frondizi, quien ganaría y sería presidente del país (1958-1962). En ese contexto político, se producía en Argentina el nacimiento editorial de *El Eternauta*.

¹⁶ En *El Eternauta*, dentro del grupo de sobrevivientes civiles encontramos obreros fabriles, un heterogéneo arco de miembros de la clase media (dos intelectuales, uno historiador y el otro ingeniero y profesor, un empleado bancario, un luthier, etc.) y hasta un pequeño industrial, dueño de una fábrica de transformadores, llamado Juan Salvo y quien luego se tornaría *el Eternauta*.

femeninos. Juan asume el rol de protector, de proveedor, para las mujeres. Elena aporta, desde su rol subordinado, la resignación, el apoyo a Juan y a los otros, la colaboración en las tareas de preparación para salir al mundo exterior (VON SPRECHER, 1996, p. 175).

En relación con ello, sostenemos con Reggiani (2008, p. 3) que la *politización póstuma* de la obra del guionista puede relacionarse con el cambio del “domicilio de la aventura” (SASTURAIN, 1995, 2010) en sus historietas. Oesterheld no sólo trasladó la acción a la geografía argentina o puso a argentinos en situaciones aventureras de valor universal, sino que produjo un «ensanchamiento de lo *imaginario posible*» (SASTURAIN, 2010, p. 64), de lo verosímil argentino, «elaborando un modelo de la aventura original» independiente del contexto de producción cultural estadounidense, y reconocido y compartido por los lectores. Según Sasturain, gracias a Oesterheld, «la circunstancia argentina se convierte en materia *aventurable* porque hay otros valores en juego, el héroe es otro, el Enemigo –ese motor inmóvil, aristotélico- no es más que un estereotipo. En esas modulaciones del Mal anda otra de las claves» (SASTURAIN, 2010, p. 64). En este sentido, los protagonistas de las aventuras narradas por el autor no son esos seres de perfecta e inmaculada valentía, rectitud y decisión que tantos filmes e historietas muestran, sino hombres y mujeres con debilidades y bondades, defectos y virtudes.

No eran, como se estilaba en las narraciones bélicas de la postguerra, los aliados los “buenos” y los alemanes y japoneses los “malos”, lo hay de todo tipo y en ambos bandos, de nuevo Oesterheld -como en Sargento Kirk, como Favalli en *El Eternauta*- se ubica en la perspectiva de la “mirada antropológica” (VON SPRECHER, 1996, p. 247).

Por otro lado, se puede asir la inyección de sentido y de valor en una obra, observando operaciones realizadas por el productor como la rotulación. Una historieta puede presentarse y publicitarse en el mercado como una “historieta para adultos”, mismo que la temática y el lenguaje puedan corresponderse a códigos de producción de sentidos adquiridos por adultos pero también por lectores no adultos. Esta práctica la entiendo como una estrategia de coacción textual que distingue al producto del resto de la oferta editorial, restringiendo su campo de recepción y generando determinadas expectativas de lectura y anticipaciones de una posible comprensión, desde el momento en que la obra se lee como una historieta que no es para niños.¹⁷

¹⁷ Pueden existir casos en que en ciertos contextos sociales –el hogar, la escuela, etc.-, los adultos o responsables prohíben al menor el acceso a la lectura de ciertas obras consideradas “para adultos”, porque así lo indica un rótulo de tapa. *Esa* leyenda rotulaba la primera edición de *El Eternauta*.

Puesta en libro

Roger Chartier (2002) señala que los autores no escriben libros: escriben textos que luego se transforman en objetos impresos, sosteniendo que los procedimientos de “puesta en libro” pueden apropiarse del mismo texto de diversas maneras, variando históricamente y dependiendo de los proyectos editoriales, que apuntan a configurar anticipaciones o “marcas” operadas por el lector respecto del texto y a atraer nuevos consumidores, lecturas y usos. Al respecto, el formato de edición y el lugar de venta generan efectos de sentido vinculados con el grado de dinamismo de la circulación del producto. En Argentina, en las décadas precedentes a los años noventas, el campo editorial de la historieta era parte de la industria cultural, con un espacio de consumo masivo y circulación rápida -los lectores pertenecían a los sectores medios bajos y populares-, y el formato predominante eran las revistas de historietas publicadas por entrega y continuadas. Durante los noventa, la historieta como industria editorial desapareció, en tanto que el consumo de historietas se limitó a grupos reducidos de lectores de escasa visibilidad pública (VON SPRECHER, 2005, p. 10-11). Se impusieron nuevos productos y nuevos formatos, - *comic book*, revista autoconclusiva, manga japonés-, surgieron nuevos espacios de difusión y de consagración de obras y creadores, mientras la circulación de las obras se restringió y ralentizó. Las *comiquerías* y algunas librerías reemplazaron a los kioscos de diarios y revistas como lugares de venta. Tal vez el surgimiento de las *comiquerías* como lugar especializado de expendio, es un indicio de la progresiva autonomización relativa del campo respecto de otras regiones del espacio editorial.

En este contexto, cambió la valorización del producto. Antes de la transformación de los noventas, el lector canjeaba las historietas ya leídas, o las tiraba o regalaba, relación simbólica que iba a tono con la cualidad “industrial, masiva” y de obsolescencia rápida del bien cultural. En el período pos industrial que llega a la actualidad, las historietas tienden a ser conservadas o coleccionadas por el lector integrando su biblioteca particular como cualquier título literario. Este tipo de apropiación modifica el proceso de circulación y consumo, y se vincula a los cambios en la materialidad del producto, cuya producción es limitada y suelen haber ediciones “de lujo”. La historieta argentina pasó a ocupar un subcampo de producción cultural que denomino con Bourdieu “arte por el arte” o “producción para productores”. Fierro fue clave en este proceso: en ella, «la historieta adquiere un valor estético inalienable. Se trata de la primera revista de historietas que es incuestionablemente una revista “de colección” [...]: es el objeto de un gesto de conservación, de una estrategia de acumulación -hace falta “tener la Fierro”» (BERONE, 2009, p. 4). Pensamos que esta aparición de prácticas de acumulación de capital cultural objetivado por agentes consumidores del campo, se relaciona con la aparición de regiones de autonomía en las cuales la creencia en el valor del arte –en este caso, el valor estético y expresivo de la historieta-,

se pone por encima del criterio de éxito en las ventas. La posibilidad del surgimiento de ciclos de producción relativamente largos -y la correlativa adquisición, por parte de los productos culturales, de características que van más allá de la simple mercancía desechable o cambiabile- generará una suficiente masa de consumidores con las disposiciones de recepción cultural ajustadas a una nueva forma de valoración de la producción, producción que está inserta, como hemos dicho, en un subespacio cultural que cuenta con ciertas regiones precaria y relativamente autónomas donde son efectuadas, por parte de creadores y editores, estrategias de *denegación de la economía*.

Por otra parte, consideramos que las prácticas de remontaje, dispositivo de “puesta en libro”, pueden afectar la producción de sentido en recepción, generando y legitimando recepciones inéditas que crean nuevos públicos y nuevos usos. El remontaje es una estrategia editorial –no necesariamente reflexiva- destinada a adaptar las historietas a un formato diferente, por ejemplo, un libro compilatorio. Al respecto, las reediciones de *El Eternauta*, si bien algunas respetaron el formato original, pueden afectar –y haber afectado- la recepción. La edición compilada de una obra originalmente concebida para ser publicada en serie –es decir, bajo condiciones de producción diferentes a las del momento de reedición de la obra completa-, al ser leída en su nuevo formato puede generar la percepción de redundancia en la narración. Esto se debe a que la repetición de algunas secuencias suele corresponderse con una estrategia que consiste en retomar el argumento para que los lectores “no pierdan el hilo” de una historia leída por entregas semanales o mensuales.

Conclusión

Hemos expuesto algunos aspectos a considerar para estudiar la recepción de historietas en la Argentina. Partiendo de la hipótesis de que la reconfiguración del campo de la historieta, las circunstancias sociopolíticas del país y la intervención estatal en el campo son factores contextuales que pueden mediatizar y afectar la producción de sentido en el consumo de la obra de Oesterheld, por parte de distintas generaciones de lectores, no sólo de aquellos que consumieron, consumen y potencialmente consumirán su obra después de iniciada la canonización del autor, sino también de quienes lo hicieron antes de la reapertura democrática de 1983 –quienes podrían haber releído o podrán releer la obra después del inicio de este proceso-

Referências

BERONE, Lucas. Campo literario y campo de la historieta en Argentina: notas para un análisis en fase. In: CONGRESO VIÑETAS SERIAS ORGANIZADO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, 2010, Buenos Aires. *Anales...* Buenos Aires, 2010.

_____. La segunda época de la revista Fierro. Notas para un análisis. *Tebeosfera*, España, p. 3-4, 2009. Disponible en: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_segunda_epoca_de_la_revista_fierro_notas_para_un_analisis_.html>. Acceso en: 8 de jun. 2010.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

_____. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

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

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 2002.

_____. *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1994.

EL MONITOR. Revista del Ministerio de Educación de la Nación, n. 13, 2007. Disponible en: <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro13/oesterheld.htm>>. Acceso en: set. 2010.

GUTIERREZ, Alicia B. *Pobre', como siempre... Estrategias de reproducción social en la pobreza*. Córdoba: Ferreyra, 2004.

LA BAÑADERA DEL COMIC. *Oesterheld en primera persona: HGO, Su vida y Su obra: Volumen Uno*. Buenos Aires: La Bañadera del Cómic, 2005.

LA DUENDES. *Historieta Patagónica. Revista digital de cómic, humor y cultura*. Argentina. Disponible en: <<http://laduendes.blogspot.com/>>. Acceso en: 15 jan. 2011.

LOMSACOV, Pablo Iván. El campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina entre 2003 y 2009. *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, Córdoba, 2010. Disponible en: <<http://historietasargentinas.wordpress.com/2010/07/16/37-el-campo-de-la-produccion-edicion-y-distribucion-de-historietas-realistas-en-argentina-entre-2003-y-2009-pablo-ivan-lomsacov/>>. Acceso en: 8 jun. 2010.

MORLEY, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

REGGIANI, Federico. De la revista al libro: la edición de historietas argentinas después del 2001. *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, Córdoba, 2008. Disponible en: <<http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggiani/>>. Acceso en: 9 maio 2009.

_____. *Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina*. Picasosos, La Plata, p. 3, 2003. Disponible en: <<http://www.picasosos.ahiros.com.ar/p2reggiani.htm>>. Acceso en: 3 maio 2010.

_____. *Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática*. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, Córdoba, p. 3-13, 2008. Disponible en: <<http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/07/08/11-historietas-en-transicion-representaciones-del-terrorismo-de-estado-durante-la-apertura-democratica-federico-reggiani/>>. Acceso en: 6 maio 2010.

_____. *Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina*. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, Córdoba, 2009. Disponible en: <<http://historietasargentinas.wordpress.com/2009/12/01/31-quisiera-ser-literatura-el-prologo-como-recurso-de-legitimacion-en-la-edicion-federico-reggiani/>>. Acceso en: 2 ago 2010.

SASTURAIN, Juan. *El Aventurador: una lectura sobre Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.

_____. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

TRILLO, Carlos; Saccomanno, Guillermo. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record, 1980.

VÁZQUEZ, Laura. *El oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1993.

VON SPRECHER, Roberto. *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*. Córdoba, 1996. Mimeo.

_____. Desarrollo del campo de la historieta argentina: entre la dependencia y la autonomía. *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, 2009. Disponible en: <<http://www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/articulos/78VonSprecherRoberto.pdf>>. Acceso en: 20 jun. 2010.

_____. El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal. In: CONGRESO PANAMERICANO "INTEGRACIÓN COMERCIAL O DIÁLOGO CULTURAL ANTE EL DESAFÍO DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN", 3., 2005, Buenos Aires. Anales... Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2005. p. 10-11.

_____. Estudio de la historieta como campo: las luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo, en Argentina, desde los noventa. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, 6., 2010, La Plata. Anales... La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010. p. 5.

----- . *Recepción y consumo de medios masivos de comunicación y de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en la ciudad de La Rioja (República Argentina)*. 2006. Tesis (Doctoral en Ciencias de la Información) - Universidad de La Laguna. La Laguna.

VON SPRECHER, Roberto; PESTANO, José. Marco para el estudio de la historia del campo del comic. In: CONGRESO 200 AÑOS: MEDIOS, COMUNICACIÓN Y CULTURA, 2010, Córdoba. Anales... Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Universidad Nacional de Córdoba, 2010. p. 4-5.

VON SPRECHER, Roberto; WILLIAMS, Jeff. Campo y lenguaje de la historieta argentina: la revista *Comiqueando* y la trayectoria del campo en los noventa. *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, Córdoba, 2008. Disponible en: <http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/11/25/18-campo-y-lenguaje-de-la-historieta-argentina-la-revista-comiqueando-y-la-trayectoria-del-campo-en-los-noventa-roberto-von-sprecher-y-jeff-williams/>. Acceso en: 3 maio 2009.