



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Lingue, culture e società moderne
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015**

***Entre la palabra y la imagen
La literatura argentina en historieta
Estudio sobre las transposiciones
(estructura, historia y elementos temáticos)***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06

Tesi di Dottorato di Alice Favaro, matricola 820115

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Alessandra Giorgi

Tutore del Dottorando

Prof. Alessandro Scarsella

Co-tutore del Dottorando

Prof.ssa Susanna Regazzoni

El conocimiento de uno mismo pasa por el conocimiento del otro.

Tzvetan Todorov, *La conquista de América*

A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.

Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I.....	9
La transposición intersemiótica.....	9
1. La transposición en su compleja fenomenología.....	9
1.1 Transponer.....	11
1.2 Potencialidades.....	20
1.3 La hipertextualidad.....	22
1.4 Lo intraducible.....	25
2. La transposición en historieta	27
2.1 Historieta y literatura.....	31
2.2 Intertextualidad.....	41
Capítulo II.....	45
La historieta argentina y su difusión.....	45
1. Algunos datos históricos sobre la historieta argentina.....	45
1.1 Los orígenes: entre sátira e influencia norteamericana.....	46
1.2 Los años veinte: la búsqueda de una fórmula nacional.....	49
1.3 Los años treinta: aparición de las primeras transposiciones.....	52
1.4 Los años cuarenta: la edad de oro	57
1.5 Los cincuenta: los años de los maestros.....	65
1.6 Los años sesenta: la involución de lo popular a lo culto y el éxito de Quino.....	67
1.7 Los años setenta: la edad de la transición.....	70
1.8 Los ochenta: fin de la dictadura y vuelta de la democracia.....	77
1.8.1 La revista Fierro (1984-1992).....	79
1.8.2 El ocaso de Fierro.....	84
1.9 Los años noventa: crisis económica y producción independiente.....	86
1.10 Los últimos años.....	88
2. La tradición argentina de la transposición en historieta.....	93
2.1 “La Argentina en pedazos”	96
2.2 Las transposiciones hoy.....	101
Capítulo III.....	105
El problema del Otro: una lectura.....	105

1.1 La conquista del Otro.....	107
1.2 El enfrentamiento de civilización y barbarie en Argentina.....	113
1.3 Cómo el sueño de la migración genera monstruos.....	120
1.4 Lo siniestro en la narrativa rioplatense.....	129
Capítulo IV.....	137
Análisis de algunas transposiciones.....	137
1. El choque entre dos mundos.....	140
1.1 Narrar la violencia: El matadero de Esteban Echeverría.....	141
1.2 La historieta de Enrique Breccia: violencia lingüística y cita erudita.....	146
1.3. Un gaucho transcultural: “Aballay” de Antonio Di Benedetto.....	157
1.4 La transposición de Spiner, Diment, Hadida y Mallea: la historieta como mediación con el cine.....	163
2. Migrantes del interior.....	176
2.1 ¡Fuera los monstruos! “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar.....	176
2.2 La historieta de Buscaglia y Nine: la voz en off.....	180
2.3 Invasiones: “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher.....	190
2.4 La historieta de Mandrini y Solano López: anamorfosis y distorsión perceptiva.....	194
3. Sugestiones del fantástico rioplatense.....	205
3.1 Alicia en el país de las pesadillas: “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga.....	206
3.2 La historieta de Saracino y Luty: representación del monstruo como tal	216
Conclusión.....	227
Índice de las ilustraciones.....	235
Bibliografía.....	239

Introducción

Decodificar una transposición en historieta no es una tarea simple ya que a la especificidad de su lenguaje se añade además la relación con los textos literarios y se multiplican entonces las exigencias interpretativas. Cada transposición es el resultado de la fusión de varios horizontes: no sólo el verbal y el visual sino también el del punto de vista de los autores del hipotexto y el del hipertexto (adoptando la terminología eficaz de Genette). La transposición de hecho lleva consigo problemas y preguntas difíciles de solucionar. Primero cabe entender qué es la transposición como objeto artístico y cultural que tiene vida propia y que no depende del texto del cual llega. De hecho la transposición tiene sus reglas, su especificidad y es justo en el análisis que surge el problema: ¿cómo se interpreta un texto híbrido que es el resultado de un procedimiento transmedial? Las actitudes migratorias que posee la literatura permiten a las narraciones adaptarse a cualquier medio expresivo y dar vida a textos enriquecidos en diferentes niveles.

A lo apenas expuesto hay que añadir que la transposición en historieta plantea su propia especificidad y esta investigación se detendrá en su estudio. En la transposición en historieta la tarea del intérprete es la de volver hacia atrás, reconstruir al revés los procedimientos que han llevado al autor de la historieta a proponer determinadas soluciones visuales y textuales. Sin embargo ello comporta el conocimiento preliminar de las reglas de la historieta que en la Argentina no han seguido el mismo curso, sino que han seguido y acompañado los procesos culturales y políticos del país. No ha sido fácil identificar las herramientas necesarias para la comprensión y el análisis de estos

productos artísticos. Ha sido necesario, pues, realizar una selección con respecto a los términos a utilizar: se ha preferido, por ejemplo, “transposición” en lugar de “adaptación” y se ha optado por “historieta” y no “cómic”. En el primer caso la elección ha caído sobre “transposición” por un motivo preciso, de orden teórico, que está explicado en las primeras páginas. En cambio, en el segundo se ha utilizado “historieta” ya que los dos sustantivos son sinónimos pero el empleo de “historieta” encierra una propia especificidad geográfica y cultural que denota todo un mundo que tiene que ver con el desarrollo de este *medium* en Argentina.

Como sólo un acotado grupo de investigadores se ha dedicado al estudio de la transposición intersemiótica de la literatura al cómic, se ha considerado oportuno construir una metodología propia de análisis abordando el trabajo de autores no solamente hispanohablantes y entre estos, algunos italianos en particular. Los conocimientos sobre el tema en América Latina se apoyan en lo que en Europa se ha estudiado en el plano de la semiótica y de la lingüística. En esta investigación he tomado nota de la existencia de un corpus de historietas argentinas de calidad estética y narrativa y consideradas de vanguardia en el mundo, por el otro este material exigía un tipo de análisis originariamente producido no en los idiomas y las culturas hispanohablantes, actualmente desprovistas de significativos palimpsestos teóricos salvo algunas excepciones como los estudios de Oscar Steimberg, Oscar Masotta y Laura Vazquez, entre otros. De hecho, este es uno de los motivos por el cual están presentes algunas citas en italiano o en inglés y algunas traducciones más al español. Se ha notado también la falta de estudios sobre la neuronarratología de la historieta en Argentina.

Aquí me interesa indagar acerca de las relaciones que convergen entre literatura e historieta así como investigar los modos en que estos medios expresivos comunican e interactúan entre sí. Esta tesis aborda dos temas recurrentes de la historia cultural y política de la Argentina: la violencia y el problema del Otro. Es importante el abordaje porque representa una cuestión desde siempre abierta y donde la literatura y su transposición en historieta devienen instrumento de denuncia y espacio de resistencia. Además, los cuentos elegidos se han podido adaptar a otros medios y otros contextos históricos, políticos y sociales sin dificultades. La transposición en este sentido se ha convertido en una clave de lectura para releer el pasado, intentar buscar una explicación al pasado reciente –y aquí me refiero a los siete años de dictadura militar– y leer el presente.

Los tres elementos del título: estructura, historia y elementos temáticos dan lugar a una articulación de la tesis en cuatro capítulos: semiótico, histórico, temático, interpretativo.

El primer capítulo se organiza en torno al problema de la traducción intersemiótica y propone un breve excursus en la metodología con el objetivo de identificar las herramientas necesarias para el análisis textual que se efectuará en el cuarto capítulo. De hecho el estudio de la transposición intersemiótica desde una perspectiva literaria, que es el punto de vista que aquí se asume, obliga a realizar un recorrido por las teorías de algunos autores que han abordado el tema. Se han tomado como referencia las teorías sobre la hipertextualidad de Genette, sobre la transposición cinematográfica de Dusi, los estudios de Eco y Fabbri sobre la traducción, el trabajo de Hutcheon sobre la adaptación. Se ha reflexionado sobre las potencialidades de la transposición, la hipertextualidad y lo que queda como intraducible. Se ha analizado específicamente la

transposición en historieta examinando las relaciones inescindibles entre historieta y literatura y las potencialidades de la intertextualidad.

En el segundo capítulo se reflexiona acerca del contexto histórico y social de la historieta argentina desde sus orígenes hasta nuestros días. El *excursus* resulta necesario en el momento del análisis de las historietas para comprender mejor las razones que indujeron a los dibujantes y guionistas a adaptar las obras literarias a su presente. Sin un marco de referencia de la historia del lenguaje no es posible identificar los temas que recurren y las especificidades estilísticas y temáticas de cada historieta. Además de una breve historia de la historieta se ha puesto la atención sobre la tradición de la transposición en Argentina para destacar la importancia de este subgénero híbrido que en el país tiene sus raíces en las novelas de aventura y en los cuentos de terror. La presencia de algunos autores que pusieron las bases para la construcción de una suerte de canon del género y que mediaron entre culturas, literaturas, medios de expresión permitió al país desarrollar un ambiente activo y vivaz en el campo de la historieta.

El tercer capítulo está dividido en tres ejes, ideológico, sociológico y psicológico, y entra en las reflexiones acerca del problemático enfrentamiento con el Otro. Se analiza aquí la relación con el Otro a la luz de momentos históricos y miradas distintas sobre lo que amenaza y genera miedo en el sujeto que ve la realidad y la distorsiona según su inconsciente. Se ha abordado este tema porque la transposición intersemiótica es en sí misma una alteridad entre lenguajes y presupone sistemas de comunicación y de lectura diferentes y porque el problema identitario se encuentra en la literatura argentina desde sus orígenes y es una cuestión que todavía sigue abierta. El problema del Otro como negación de la diversidad y miedo fundado se desarrolla según la clave de lectura abordada aquí en un primer momento con la figura del indio que encierra el paradigma

identitario y en caso de que se mezclara con el “blanco”, el resultado del mestizaje sería una hibridación perturbadora. El problema del “otro indio” en el análisis propuesto se organizará en torno a la dicotomía entre civilización y barbarie que representa el mismo choque entre conquistador y autóctono. En particular en la región geográfica que nos interesa el choque tiene lugar entre la capital y la provincia, donde la primera es el centro urbanizado, por donde pasan los intelectuales europeos y que mira hacia su oriente –que es el occidente por antonomasia– e intenta hacer de Buenos Aires la cuna de la cultura del continente entero, y la segunda, que es la llanura inconmensurable –aún más para el europeo que está acostumbrado a sus dimensiones paisajísticas–, el vacío de la pampa bárbara que rodea la capital y encierra todo un mundo de tradiciones, cultos y lenguajes que pertenecen a la cultura del campo, de los gauchos y de los indios. El espacio geográfico no sólo impone sus leyes, sino que también entraña estas figuras humanas que son la alteridad. En un segundo momento, en la historia del país se pasa a través de una figura humana a la que se atribuyen características monstruosas: el denominado “cabecita negra”, es decir el migrante que durante los años cuarenta, junto con la difusión del peronismo, se traslada de las provincias del interior de Argentina hacia la capital. El desprecio es total por parte del porteño de clase alta que quiere parecerse al europeo y ve en el inmigrante un sujeto poco culto, sucio, con rasgos fisionómicos indígenas que puede contaminar y amenazar su “pureza”. En fin se llega a un último momento en que el Otro ya no es algo que queda afuera y que existe físicamente sino que está representado por las fuerzas inexplicables, los extraños fenómenos que rodean al hombre y se manifiestan en la realidad de todos los días y que son justamente los miedos del inconsciente. Aquí, estas presencias perturbadoras se revelan al hombre, que, en la imposibilidad de atribuirle explicaciones racionales, tiene

que convivir con ellas e intentar sobrevivir. Los otros se convierten en un *nosotros* que aterroriza porque es algo que trasciende la realidad.

En el cuarto capítulo se propone el análisis de algunas transposiciones elegidas por los temas que abordan. Se ha decidido dividir la indagación sobre las transposiciones en historietas según los tres temas que se han propuesto en el capítulo precedente, es decir diferentes maneras de acercarse al Otro y mirar hacia él: como si fuera un bárbaro; bajo las semblanzas de un monstruo; como fenómenos inexplicables. A través de un análisis comparado entre hipotextos e hipertextos se ha intentado poner de relieve las diferencias entre unos y otros, no con la intención de identificar el grado de fidelidad sino para examinar las elecciones por parte de los guionistas y dibujantes en el momento de la transposición. De hecho, el momento en que acontece el pasaje intersemiótico es el más interesante. Es en aquel momento, en que se realiza la transposición, cuando los lenguajes comunican entre ellos y surgen contenidos no tan manifiestos en el hipotexto, así como referencias a otras obras que pertenecen al imaginario colectivo universal y que enriquecen de esta manera el texto fuente, que se llena de aspectos que tienen que ver con otro contexto histórico, social, político, cultural y a veces también literario y lingüístico. La unidad del texto transpuesto es el producto de la síntesis entre elementos sincrónicos y diacrónicos: la estructura está determinada por el lenguaje que cuando se enfrenta con textos literarios da lugar a fenómenos alternativos a la norma (véase Coseriu, 1981) de la historieta (como citas y referencias) proponiendo un uso nuevo. Piénsese, por ejemplo, cuánto se enriquece el texto original en la transposición de “El matadero” realizada por Enrique Breccia, que añade al texto de Esteban Echeverría referencias al arte europeo, o la transposición de “Las puertas del cielo” de Nine y Buscaglia, en que se adjunta la presencia de la voz en *off* del narrador insertando al

personaje de Cortázar en la historieta y enfatizando, a través de rasgos estilísticos expresionistas, lo grotesco de los cuerpos y comportamientos de la clase baja (los “monstruos”). Casi siempre una tentativa de transposición de un texto literario corresponde para la historieta a una estrategia de redeterminación de su público. La transposición según esta perspectiva podría considerarse entonces como un acto de transculturación y la historieta como una forma de literatura que aporta valor adjunto a los textos.

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de una larga elaboración que ha comenzado hace unos años y que ha cobrado vida entre las bibliotecas y las librerías de Buenos Aires. Muchos han participado en este trabajo pero en particular quiero agradecer a todas las personas que he conocido gracias a la historieta y que me han acogido en su ambiente de investigación, me han dado valiosos consejos, me han permitido participar en congresos y festivales y acceder a materiales, textos y colecciones raras. Entre ellos quiero agradecer a Adriana Mancini, Jimena Néspolo, Aldo Pravia por sus consejos; a Laura Vazquez por su indispensable ayuda; a Julieta Zarco por su constante interés en la evolución de la escritura de la tesis; a mi familia que me sostiene siempre. Un agradecimiento especial va a Susanna Regazzoni. Mi más sincera gratitud a Alessandro Scarsella quien me ha acompañado durante muchos años de estudio, me ha aconsejado, ha creído en mí.

Capítulo I

La transposición intersemiótica

¿No es esto ilusorio? –me permití insinuar.
¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico? Verdad es que cada día me acuesto más a la opinión de que lo que el hombre hace es utópico. Se ocupa en conocer sin conseguir conocer plenamente nada.

José Ortega y Gasset, “Miseria y esplendor de la traducción”

En realidad, todos somos traductores. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente. Traducimos cuando caminamos por una ciudad desconocida. Traducimos cuando leemos el *Quijote* o una novela de Balzac, cuando miramos un cuadro del Renacimiento o una estatua prehelénica. Conformados por códigos, lingüísticos, culturales, ideológicos, intentamos recuperar, entender, refutar o admirar los de otros tiempos.

Enrique Pezzoni, *Sur*, 1977

1. La transposición en su compleja fenomenología

La transposición¹ podría entenderse como el trasplante de una narración de un *medium* a otro, con la consiguiente adaptación al nuevo entorno en que la historia se

¹ Para comenzar este viaje dentro del universo híbrido y mutable de las transposiciones, empezamos fijando la atención en la etimología del término “transposición”. El verbo transponer viene del latín “transponere”, compuesto por trans- “trans-” (más allá) y ponere “poner” que significa “poner a alguien o algo más allá, en un lugar diferente del que ocupaba” (RAE), y también “1. cambiar una cosa de lugar, particularmente llevándole más allá, trasladar. 2. trasplantar” (María Moliner, II, 2006).

inserta, echa raíces y establece un contacto, un intercambio y un diálogo con el medio ambiente que la rodea².

Esta investigación fija la atención sobre la transposición entendida como traducción intersemiótica o transmutación, la tercera forma de traducción propuesta por Roman Jakobson, en su ensayo “Aspectos lingüísticos de la traducción” (1959), en que está descrita como la interpretación de los signos lingüísticos a través de sistemas de signos no lingüísticos; una forma de comunicación entre los sistemas en que se transfieren el nivel del contenido y de la expresión. Las transposiciones intermediales más notorias son las cinematográficas en que se realiza una transformación del texto literario en una multiplicidad de niveles narrativos y se añade la dimensión audiovisual al texto adaptado. Sin embargo en este estudio se analizará la transposición de la narración literaria a la historieta, una tipología de adaptación a la que se presta menos atención, donde lo que cambia es la estructura narrativa y se añaden la fuerza evocativa de la imagen, las múltiples posibilidades que ofrece la presencia del *balloon*, la utilización de la onomatopeya, la didascalia y de otros dispositivos característicos de su lenguaje.

Como el mecanismo traductor puede ser analizado en todo sistema semiótico, esta investigación toma como punto de referencia los estudios sobre las teorías de la traducción desarrolladas por notables teóricos³. Se ha considerado oportuno utilizar

² Nicola Dusi, en “Translating, Adapting, Transposing”, hace una distinción entre la adaptación y la transposición: “Transposition is a “modification in the position of specific elements within a precise order that had been previously constituted (Devoto-Oli, ad vocem). While the term adaptation calls to mind an inevitable form of reduction, speaking of transposition carries with it the idea of something that survives the passage from one text to the other respecting differences and elements of continuity”, (2010: 5). Y sigue en otro ensayo: “Mientras que el término *adaptación* se refiere a una forma necesaria, una reducción inevitable, hablar de *transposición* lleva consigo la idea de una estructura ordenada, ciertamente flexible, que sujeta el pasaje transformativo de un texto a otro respetando las diferencias y las coherencias internas” (2003:16).

³ Entre ellos: *Aspectos lingüísticos de la traducción*, de Roman Jakobson; *Palimpsestos*, de Gerard Genette; “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin; *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, de Umberto Eco; *La cultura y la explosión*, de Jurij M. Lotman; *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición y Leyendo historietas. Textos sobre*

determinados modelos, debido a la falta de obras que tienen como objeto de estudio la traducción y la transposición en historieta, sobre todo en ámbito iberoamericano: se conocen sólo estudios específicos sobre fenómenos individuales. La transposición presenta, de hecho, algunas problemáticas en su análisis y en la elección de una metodología de estudio ya que está compuesta por una pluralidad de lenguajes y se constituye como una mediación entre niveles culturales heterogéneos. En esta dirección, la pluralidad y la multiplicidad de lenguajes que la caracterizan la convierten en un objeto de estudio interesante, variado y sujeto a innumerables interpretaciones. La introducción de los nuevos medios y de la digitalización vuelve actual el asunto determinado por la polifuncionalidad de los textos, esquemas y fórmulas narrativas, como elementos flexibles de la producción. Por lo tanto la hilera prevé hoy el pasaje del texto literario o de un guión, al cómic, al videojuego, a la película.

1.1 Transponer

El fenómeno de la transposición, considerado en su especificidad e hibridez, genera un desplazamiento de la narración no sólo físico y temporal sino también medial. Es una forma de migración o transmigración, de viaje, de un sistema narrativo mudable que se transforma; puede entenderse como un fenómeno de alteridad entre los distintos lenguajes que surge de la conciencia de esta alteridad recíproca entre lenguajes. Es una mediación que resemantiza el texto fuente y presupone sistemas diferentes⁴. La

relatos visuales y humor gráfico, de Oscar Steimberg; los artículos de Patrizia Magli, Simone Del Grosso, Paolo Fabbri y Nicola Dusi (*Versus. Quaderni di Studi semiotici* 85-87); *Teoria degli adattamenti*, de Linda Hutcheon; *Studying Comics and Graphic Novels*, de Karin Kukkonen.

⁴ Oscar Steimberg en *Semióticas*, la define como “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural (la ilustración es, por ejemplo, un caso clásico de transposición, en ese caso a un lenguaje visual, de literatura oral o escrita)” (2013a: 115). El semiótico argentino reserva entonces la denominación de “transposición” exclusivamente a operaciones que incluyen el pasaje entre lenguajes o medios.

transposición o transmutación, entendida según el pensamiento de Jakobson como la versión de un texto verbal en otro sistema semiótico, aísla el nivel de la narración y permite la migración de una sustancia a la otra, como afirma Omar Calabrese (2000: 101) que la denomina “reducción”. Como nota Eco (2012: 322), en el pasaje de una materia a la otra, cabe explicitar algunos aspectos que la traducción dejaría indeterminados. En el pasaje, la interpretación está mediada por el adaptador y no se dejan muchas posibilidades al destinatario; los niveles que se aíslan son los fundamentales que luego se intentarán traducir: “Si potrebbe osservare che molte trasmutazioni sono traduzioni nel senso che isolano solo uno dei livelli del testo fonte – e pertanto scommettono che quel livello sia l'unico che veramente conti per rendere il senso dell'opera originale” (Eco, 2012: 334). La trasposición según Eco es una toma de posición crítica que está implícita durante la traducción y resulta preponderante en la adaptación; una negociación⁵ que cumple el autor entre diferentes aspectos y sujetos. En la transmutación, en que es difícil establecer un límite y los matices son infinitos, el análisis semiótico tiene que individuar los diferentes fenómenos que se establecen en el “flujo aparentemente incontrolable de los actos interpretativos” (Eco, 2012: 344).

Por sus características intrínsecas y el conjunto de códigos artísticos que encierra la transposición, siendo el resultado evidente de un pasaje, tienen que adaptarse múltiples elementos: el texto narrativo, el punto de vista del autor, la forma de expresión y también el contexto histórico-cultural; de este modo el texto adaptado se presenta como el resultado de una operación no sólo intersemiótica sino también transcultural⁶. Es por

⁵ Nota Eco (2012: 345) que el traductor tiene que negociar con el fantasma del autor, a menudo desaparecido, con la presencia entrometida del texto fuente, con la imagen todavía indeterminada del lector para quien está traduciendo y tal vez aun con el editor.

⁶ Sigue Nicola Dusi en el mismo estudio: “In a translation or a transposition, a true *communicative act* is performed between different cultures and semiotics” (2010: 6).

esta razón y por su autonomía estética⁷ que la lectura de la transposición prescinde del conocimiento por parte del destinatario del texto de origen: el texto adaptado encierra un sentido en sí mismo, funciona en todas sus partes, aporta nuevas potencialidades expresivas. Pero hay que tener en cuenta el contexto histórico, social, cultural y político en que el nuevo texto se inserta⁸ para comprender las razones que empujan al autor hacia la creación de un texto “otro” a partir de una narración que ya tiene vida propia, en que ambos niveles, de la expresión y del contenido, determinan la construcción del sentido, y produce significado individualmente⁹. Una traducción mantiene una relación con el texto de partida hasta el punto en que puede convertirse en obsoleto, en la medida en que agota su tarea de mediación. Cercenando el cordón umbilical con el texto de referencia la transposición asevera una plusvalía estética. La pregunta que hay que hacerse es si una transposición puede envejecer como envejecen las traducciones. Para acercarse alguna respuesta cabe considerar algunos ejemplos. El cuento de Horacio Quiroga “La gallina degollada” tiene dos versiones en la adaptación a historieta: la primera es la propuesta por Alberto Breccia, publicada en la revista *Fierro* en abril de 1985 para ser sucesivamente insertada en el libro *La Argentina en pedazos* compilado por Ricardo Piglia; la segunda forma parte de otro libro que salió en 2011, *De amor de locura y de muerte*, que contiene las transposiciones de los homónimos cuentos de Quiroga, entre los cuales también se encuentra “La gallina degollada”. Ambas

⁷ Lawrence Venuti in “Adaptation, Translation, Critique” afirma: “film studies have abandoned the communicative model by considering adaptation as essentially a form of intertextuality. [...] These operations may include 'selection, amplification, concretization actualization, critique, extrapolation, popularization, reaccentuation, transculturization. The film adaptation is thus treated as relatively autonomous from the materials it adapts because its relationship to those materials consists of a simultaneous resemblance and difference, mimetic but never an identity” (2007: 90).

⁸ “The interpretive force of a translation also issues from the fact that the source text is not only decontextualized, but *recontextualized*” (Venuti, 2007: 93).

⁹ Nicola Dusi: “every text produces meaning individually, but also for the way in which it triggers a process of reciprocal translation that opens up interpretative problems, and how all of this interacts with the addresses of the message” (2010: 2).

adaptaciones funcionan en sí mismas y podrían considerarse según diferentes perspectivas hacia el texto original por parte del dibujante y el guionista, a la luz de la situación contemporánea que estaban viviendo. Desde el punto de vista de la producción, la transposición puede considerarse como un *unicuum* artístico, a diferencia de la traducción que tiene una función servil y cumple una mediación exclusivamente lingüística. Sin embargo esto no quiere decir que no existan traducciones literarias que luego se convierten en objeto literario autónomo. La transposición nace con una autonomía propia y reconocible en los mismos medios utilizados en la transposición. La identidad de una transposición en historieta reside principalmente en el dibujo, que tiene un valor absoluto en los términos de la adaptación. La transposición es un proyecto conectado con una accesibilidad y comerciabilidad inmediatas del producto, en que influyen aspectos vinculados con la renovación de lenguajes y el surgimiento de un público siempre nuevo. Cabe tener en cuenta, entonces, el valor estético y el consumo del producto por parte del público donde el consumidor propende por la selección del producto más actual.

No sería correcto, pues, reflexionar sobre las medidas en que el nivel del texto se acerca o aleja de la obra original y tampoco sobre la fidelidad que tiene o no con respecto al texto base. Cabe preguntarse cuáles son las motivaciones que inducen al fenómeno de la transposición, por qué adaptar, qué modalidades varían la recepción al modificarse el texto, el contexto y el *medium*, cuáles son las exigencias que llevan a la transposición de un texto a un determinado espacio físico y momento histórico y la consecuente modificación de la experiencia del lector que desempeña un papel más activo ya que para adaptar hay que leer, interpretar y recrear¹⁰. La traducción

¹⁰ Dusi: "It is thus important to examine not only how the source text was adapted, but also the choices determined by the means utilized, as well as the choices linked to the logistic of production and audience captivation, which directly depend on the producers and the receivers in the target cultural

intersemiótica es entonces un proceso de interpretación y transformación entre textos que establecen entre ellos una relación dinámica y que puede tener lugar en diferentes niveles¹¹. Presupone de esta manera una multiplicidad de aproximaciones debido a una versatilidad del campo de indagación. Lo que queda afuera, dada la ausencia de la equivalencia en los procesos translingüísticos y transtextuales, lo intraducible, representaría un desafío para los lenguajes, como afirma Paolo Fabbri, entrevistado por Nicola Dusi:

La traducibilidad es la elección de diferentes niveles de trasducción entre diferentes sustancias, se puede imaginar muy bien que haya una serie de otros niveles en que la trasducción no puede ser realizada. [...] Lo que es trasducible en un determinado momento ejemplificaba algunas propiedades del texto de llegada y de lo de salida, mostraba en qué nivel era posible traducir (Fabbri, 2000: 271).

Lo no dicho, lo que queda indeterminado y ambiguo se puede traducir en el hipertexto y explicitar. La traducibilidad es entendida como una transformación, como la define Fabbri cuando denomina la traducción como una “*ars traducendi*”, considerando los aspectos artísticos encerrados en el acto de traducir: “La traducción es un acto transformativo, es cierto, es un proceso de transformación: no es entonces sólo la restitución de los significantes, sino que es la restitución de los significados que tiene la función de transformar también la forma de los significantes, e incluso de descubrir significados que no están” (Fabbri, 2000: 273). Quien adapta operaría por lo tanto una elección entre niveles de contenido y significado seleccionando qué es lo que va a traducir. En la traducción intersemiótica no se detecta sólo un problema de

system” (2010: 2).

¹¹ “keeping in mind a global relation that connects the dynamics of expression to the enunciative and enunciational processes, informing all levels of the text. [...] A syncretic text such as film contains multiple languages, and a transposition entails changes in matter, substance, and form of the level of expression in contrast to a literary text” (Dusi, 2010: 7-8).

comunicación del contenido, sino que también hay un problema de traducción de las diferentes materias, de las sustancias de la expresión y del estilo.

Como afirma Eco (2012), el objetivo de la traducción es el de apuntar a encontrar la intención del texto. En el texto de llegada hay que tener en cuenta los diferentes aspectos entre los cuales la cultura en que aparece, el sistema de expectativas de sus probables lectores, la industria editorial que prevé diferentes criterios de traducción. La traducción tiene que ser por lo tanto *target-* y *source-oriented* y uno de los numerosos problemas que deja abiertos es si conducir a los lectores a involucrarse en las épocas y ambientes culturales del texto fuente para que puedan comprender su universo lingüístico y cultural o transformarlo para que sea accesible al lector (Eco, 2012: 18, 170-171). ¿Cuál es entonces la función que ejerce la traducción en la lengua y la cultura de recepción? Puede modernizar y al mismo tiempo arcaizar el texto, y crear diferentes competencias en el nuevo lector, a través de las divergencias del texto fuente. Cuando la operación transpositiva se demora o se aleja en el tiempo y en el espacio, está modulada por intereses y representaciones de un nuevo presente y/o de otra cultura (Bermúdez, 2008: 2). Pone entonces en movimiento una múltiple interacción entre sistemas y permite una duplicidad interpretativa, para el público especializado, entre la obra que ya conoce y la de la cual está gozando.

Según Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation*¹², las historias migran según condiciones más propicias a través de los medios. El texto adaptado entonces no se reproduciría sino que se interpretaría y recrearía en otro *medium*. Antes de crear hay que interpretar:

Il riconoscimento e il ricordo sono parte del piacere (e del rischio) della fruizione di un adattamento; allo stesso modo lo è il cambiamento. [...] gli adattamenti non

¹² Que se citará en su traducción italiana por la ausencia de una en castellano.

sono mai soltanto delle riproduzioni, prive in quanto tali dell'aura benjaminiana. Al contrario, portano una propria aura con sé (Hutcheon, 2011: 23).

El texto adaptado¹³ llevaría consigo su propia aura, sus características de ser único e irreplicable según la teoría benjaminiana. La creación y sucesiva recepción según la teoría de Hutcheon tienen lugar en relación con un texto precedente: “Se conosciamo questo testo precedente, sentiamo sempre la sua presenza accompagnare quello che siamo impegnati a fruire” (2011: 25). Hay que estar conscientes entonces de su relación con otro u otros textos que lo preceden. Adaptar es repetir pero no significa necesariamente replicar, transcodificar puede comprender un cambio de *medium*, de género o de la estructura global del cuento y de su contexto. El texto adaptado tiene según la autora una calidad específica de palimpsesto, evaluado en la perspectiva de su propio proceso de recepción, es una forma de intertextualidad ya que: “abbiamo esperienza (*in quanto adattamento*) di un adattamento come di un palinsesto che lascia trasparire nella nostra memoria opere precedenti, rievocate per mezzo di iterati processi di ripetizione con variazione” (2011: 28).

En el cambio de la forma estética, la realización de la adaptación sería una manera de recrear las equivalencias, en sistemas semióticos diferentes, de los elementos de una historia que da lugar a una modalidad distinta de goce e interacción por parte del público y del autor. Siendo la adaptación tanto un producto como un proceso, presenta diferentes dificultades en la definición y explicación. Haciendo referencia a los estudios más recientes en el campo de los *translation studies*, Hutcheon recuerda a Susan Bassnett (2002), quien afirma que la traducción lleva consigo una transacción a través de textos y lenguajes, y es por ello un acto comunicativo intelectual e intertemporal. La transmutación o transcodificación conlleva una recodificación contextual en un nuevo

¹³ La autora la define siempre “adaptación” y lo prefiere al término “transposición”.

sistema de convenciones, cambia el contexto de referencia dependiendo del modo en que la historia está narrada. Hutcheon identifica tres modalidades de involucramiento: narración, descripción e interacción con las historias. Las posibilidades que ofrecen las adaptaciones de moverse a través de culturas y lenguajes diferentes permiten generar alteraciones que revelan las características del contexto de recepción y producción. Según Friedman Stanford (2004), tiene lugar una “indigenización” en que hay apropiación. Hay que modificar las especificidades culturales, regionales o históricas del texto adaptado.

Por su parte Hutcheon compara la transposición con la teoría de Darwin en que la adaptación genética es el proceso biológico a través del cual algo se vuelve idóneo a un determinado ambiente; pueden pensarse entonces las adaptaciones narrativas en los términos del ajuste de una narración y de su proceso de mutación y progresiva aproximación, a través de las adaptaciones, a las características aptas a un determinado ambiente cultural. De esta manera, incluso las historias, a través de las adaptaciones, evolucionan y no permanecen inmutables en el tiempo. Siguiendo a Hutcheon, se admita la traducción, “a veces, de la misma manera en que acontece en los procesos de adaptación biológica, las adaptaciones culturales implican la migración hacia condiciones más favorables: las historias viajan a través de las culturas y los medios. En breve, las historias se adaptan tanto como están adaptadas” (2011: 58). Las adaptaciones, como la evolución, son un fenómeno transgeneracional: el texto sería en estos términos algo que no tiene que ser reproducido sino más bien interpretado y recreado, a menudo a través de un *medium* diferente. De este modo las intenciones políticas, estéticas y autobiográficas de los adaptadores son relevantes en el momento de la interpretación por parte de los destinatarios. No sólo influyen los aspectos

mencionados y las motivaciones extratextuales sino que influyen también las características intrínsecas en el género y el *medium* elegidos como preferidos, ya que al variar del *medium* hay también una variación de la reacción del público¹⁴.

Si bien no hace falta conocer el texto adaptado, es cierto que teniendo un conocimiento del texto fuente, en el momento del placer estético de la obra, volverá a la memoria del destinatario el texto primario y la experiencia que ha tenido del goce del mismo. El espacio y el tiempo se perciben de manera diferente según el *medium* y cambia también la percepción en el nivel psicológico y emocional: “Modalità differenti, così come *media* differenti, agiscono diversamente sulla nostra coscienza [...] Il racconto richiede al pubblico uno sforzo concettuale; la mostrazione, invece, chiama in causa le sue abilità di decodifica dei dati percettivi” (2011:185). El contexto de hecho condiciona el significado ya que junto con el pasaje del texto adaptado a la adaptación transcultural se da un cambio en el alcance poético de la obra (2011: 204-205). Reambientar y recontextualizar es entonces una forma de transculturación: se

¹⁴ “Cabe entender la transposición intersemiótica como una práctica ramificada en la cultura misma, un procedimiento cuya comprensión está estrechamente conectada con la interpretación de las varias formas estéticas y culturales de nuestro tiempo. El texto *resemantizado* (Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*) además de ofrecerse como texto autónomo listo para ser interpretado y eventualmente retransformado, es también el vehículo a través del cual el texto fuente reactiva y reproduce, en un nuevo espacio estético-cultural, sus efectos de sentido. Es decir, que ello continúa a «hacer mundo»” (Del Grosso, 2008: 20). De hecho Lotman afirma que la obra de arte nunca existe como separada, como objeto quitado de un contexto. Las artes tienen aspectos diferentes pero recíprocamente necesarios a la actividad artística. Las experiencias estéticas no son para nada distribuidas de manera uniforme dentro del espacio de la cultura y cada aspecto del arte necesita de la presencia de otras artes y de idiomas artísticos paralelos. Cada peculiaridad de una lengua artística está definida a través de su relación con las peculiaridades de otras artes en cierto sentido equivalentes. El sistema del texto-contexto puede estar visto como un caso particular de sistema semiótico que genera sentido. Cualquier texto complejo, como forma parte de la cultura, puede estar representado como un conflicto entre dos tendencias: aumentan las disuniformidades internas de la organización semiótica del texto, su poliglotismo estructural, las relaciones dialógicas de las sub-culturas que entran en el texto, la intensa conflictualidad interna al nexo texto-contexto. Se trata de mecanismos que aumentan la capacidad informativa. Por “texto retórico” se intende un texto que puede estar representado como unidad estructural en dos (o más) subtextos, codificados por medio de códigos diferentes recíprocamente intraducibles. Estos subtextos pueden presentarse como espacios localmente ordenados y entonces el texto en sus diferentes partes tendrá que leerse por medio de lenguas diferentes o aparecer como un conjunto de capas diferentes, uniformes a lo largo de toda la extensión del texto. La combinación de diferentes lenguas artísticas permite ampliar la gama semántica de la narración.

transfieren los significados sociales y culturales adaptándolos al nuevo contexto, no se traducen solamente palabras e historias. Las adaptaciones constituyen transformaciones de las obras en nuevos contextos. Según Hutcheon, “las particularidades locales se trasplantan en un nuevo terreno y nace algo nuevo e híbrido” (2011: 211) ya que diferentes culturas en distintos períodos han indigenizado a su manera la misma narración en viaje¹⁵.

Concluyendo, se puede decir que las adaptaciones son formas propias de replicarse de las historias, de repetirse y variar. Las narraciones se adaptan a las culturas, evolucionan y mutan con el fin de ajustarse a tiempos y lugares nuevos y diferentes (2011: 246-247).

1.2 Potencialidades

El transponer no permite sólo el aporte de nuevos contenidos y significaciones, sino que también puede enfocarse sobre algunos aspectos que no son tan evidentes en el texto de origen. La posibilidad de adaptar un texto a otro *medium*, permite al texto original dialogar con el otro texto y, de este modo, activarse y generar nuevos significados –hay que pensar entonces en los dos textos como obras interactivas–, puede revelar las potencialidades de la palabra escrita y explicitar algún punto oscuro del texto fuente, puede poner al lector frente a un nuevo saber. Un texto en relación con otro crea una especie de explosión, según lo define Lotman (1993) éste no compromete sólo el nivel de la expresión sino también el nivel semántico; se crean nuevas significaciones que en el texto de origen no eran posibles. El texto se abre a nuevos indicios interpretativos y puntos de vista en niveles diferentes que permiten la resemantización

¹⁵ Cfr. Capítulo 5, párrafo “Indigenización” (Hutcheon, 2011:209).

del texto fuente. Lotman en *La cultura y la explosión* ve en la complejidad de las correlaciones entre lo traducible y lo intraducible la posibilidad de ir más allá de los confines, como acontece en los momentos de explosión. No se trataría por lo tanto de un mundo encerrado en sí mismo sino de una estructura compleja que se relaciona continuamente con el espacio externo: el espacio explosivo surge como un haz de la imprevisibilidad (Lotman, 1993: 168). Lo intraducible se puede considerar como un recurso de informaciones para las traducciones que vienen porque no existe un intraducible ontológicamente dado. La transmutación de materia no es un simple cambio de canal sino que modifica también el sentido que transita a través de ello. Lotman además afirma que, cuando un texto entra en relación con otro texto, acontece una especie de explosión que no compromete sólo el nivel de la expresión sino también el semántico. La traducción enriquece siempre, aunque pueda alejarse del significado. En el tránsito de un texto a otro, en los procesos de transducción son las sustancias de la expresión que, dotadas de una propia lógica interna, imponen vínculos constructivos propios haciendo brotar de esa manera posibilidades inéditas. La actividad más difícil en los textos artísticos es la traducción de las sustancias: “El texto verbal no puede devolver con las solas palabras toda la plenitud generativa de significado de lo visual” (Magli, 2007: 5). Hay que encontrar entonces la manera de decodificar la imagen y en el hecho transpositivo que aquí interesa, es decir en el pasaje de la literatura a la historieta, cabe encontrar la manera para adaptar el texto escrito al nuevo *medium* que prevé una pluralidad de lenguajes: lo verbal y lo visual. No cambia por lo tanto sólo la forma expresiva en la transposición sino también el contenido al variar los contextos estéticos y culturales. Por eso resulta necesario un acercamiento interdisciplinario a esta forma de transmigración en que el traductor es un mediador y cada texto representa un sistema en

sí mismo. La traducción intersemiótica aparece como una mutación, una transformación y un desarrollo de la narración que está sometida a un desplazamiento y un deslizamiento. Las traducciones intersemióticas reproponen con diferentes formas de expresión, las formas del contenido y un conjunto de procesos entre sistemas textuales que permiten una reflexión sobre el dinamismo de las culturas y los lenguajes (Cfr. Dusi, 2000). Omar Calabrese (2000) los define como transmigraciones de motivos, temas o textos completos desde el nivel de lo verbal hasta el nivel de lo visual, y afirma que no es posible una teoría general de la traducción y que en la base de cada traducción hay una metanarración ya que cada traducción implica un fondo narrativo y un papel descriptivo.

1.3 La hipertextualidad

El hipertexto como punto de llegada de la traducción intersemiótica sería una manera de “reconfigurar el texto”, un dispositivo que mueve el texto de origen ya que presupone una interpretación y reelaboración en que se modifica la experiencia del lector del texto original en un nuevo contexto. Se trataría de la “transtextualidad” o transcendencia textual, de la cual habla Genette como todo lo que pone en relación un texto, sea tanto un vínculo secreto como manifiesto, con otros. En 1981 Genette identificaba cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La voluntad clasificadora de Genette no quería ser sólo técnica sino adecuada a la complejidad del contexto de intersección entre identidad sincrónica y realidad diacrónica del texto. La tipología de relación en que este estudio se detiene es la hipertextualidad, entendida como “cada relación que conecta un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que

llamaré, naturalmente, *hipotexto*)” (1997: 8). El hipertexto sería entonces “cualquier texto derivado de un texto anterior a través de una transformación simple [...], o a través de una transformación indirecta, que diremos *imitación*” (1997: 10); un aspecto universal de la literalidad, un architexto genérico o transgenérico que incorporaría algunos géneros canónicos como pastiche, parodia, disfraz (1997: 11).

El hipertexto, como afirma Landow, que a diferencia de Genette tiene en cuenta las potencialidades del digital, establece nexos y permite un desplazamiento del lector. Implica un rol más activo por parte del lector-destinatario, que puede seleccionar su recorrido, su lectura, que se modifica en un nuevo contexto y “en cualquier momento [...] asumir la función de autor y añadir nexos u otros textos al que está leyendo. Así, el uso del término lector, [...] tampoco parece apropiado” (1995: 59). La hipertextualidad presenta secuencias y linealidades múltiples. Siguiendo a Landow, ésta permite definir no sólo los comienzos y los finales del texto sino también los bordes, los límites, dejando salir el texto de su existencia como un objeto cerrado y completo en sí mismo. Permite de este modo salir del aislamiento físico y de la unidad del texto y crear un sistema de anotaciones, conexiones, nexos, pluralidades de voces que favorecen el cambio de su relación espacial y temporal con otros textos. Se ubica entonces dentro de una red textual y existe como parte de un diálogo: “difumina la distinción entre lo que está 'dentro' y lo que está 'fuera' de un texto. También hace que todos los textos conectados con un bloque de texto colaboren con dicho texto” (1995: 86). Se establece así una relación dialógica y la traducción entre lenguajes diferentes genera transformaciones y cambios ya que traduce algunos contenidos, comunica, pero al mismo tiempo deja otros. Es aquí que surgen problemas conectados a la

intercambiabilidad y cada traducción aparece como “simultáneamente una rendición y una reserva de intraducibilidad” (Magli, 2007: 3).

De hecho, si se piensa en el fenómeno transpositivo, como ya se ha dicho, el autor que decide transponer, lo hace interpretando subjetivamente el hipotexto, devolviéndolo según su interpretación personal, adaptándolo no sólo a otro lenguaje sino también a otro contexto cultural, a veces también geográfico y situándolo en un tiempo diferente que siempre está subordinado al entorno que rodea al autor en un determinado momento histórico. El hipertexto de esa manera puede resultar también como un instrumento para expresar implícitamente una urgencia particular del autor que se sirve de la ficción para comunicar contenidos y mensajes. Citando a Sánchez Noriega, quien analiza la adaptación cinematográfica, se trataría de una interpretación:

Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.- y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.- consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de **adaptación**. Este modelo interpretativo se diferencia de la **transposición** en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto filmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original (Sánchez Noriega, 2000: 65)¹⁶.

El autor aquí hace una distinción entre la adaptación como alejamiento del relato literario y traducción, lectura crítica e interpretación por parte del autor, mientras que la transposición sería un modelo interpretativo que se diferencia de la adaptación porque la transposición no tiene el propósito de expresar la obra literaria en su totalidad y

¹⁶ Las negritas son de quien escribe.

mediante otro medio sino que crea un objeto artístico autónomo que supera el texto literario porque añade la proyección del mundo que el cineasta lleva consigo. Sánchez Noriega explica justamente cómo la transposición, por su naturaleza, interpreta el texto del cual surge y lo adapta, transpone, trasplanta. El proceso atañe entonces a diferentes niveles. De otro lado define la adaptación como sigue:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que en un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (Sánchez Noriega, 2000: 47).

La adaptación sería por lo tanto un proceso en que un texto, el relato literario, se convierte mediante sucesivas transformaciones en otro relato –que en este caso toma la forma del texto filmico.

1.4 Lo intraducible

Es justamente en la fractura, en el intersticio entre lo que es traducible y lo que es intraducible, entre los lenguajes, que se encierra la potencialidad de la transposición ya que abre al texto múltiples posibilidades de explicarse, comunicar sentidos, crear conexiones: “Hay un diálogo, un espacio de separación y pasaje, de contrato y conflicto en que surge el sentido. Pero para que esta emergencia tenga lugar, hay que 'construir' el dispositivo del sentido –las condiciones semánticas y sintácticas– y el diagrama inmanente a las fuerzas en juego” (Fabbri, 2007: 1). Hay que preguntarse entonces en qué nivel realizar comparaciones y discrepancias entre los dos lenguajes, el de la imagen y el verbal. Acerca del concepto de intraducible cabe citar:

Es inaccesible para el traductor el sincretismo del autor original, él como director de la adaptación está obligado a concretar lo inconcreto y a explicitar lo implícito, a comprender las lenguas del texto por separado para unir las de nuevo en la traducción. Para esto, con la estructura del texto, se debe estudiar la estructura del mundo en el texto, la relación de los cronotopos de la imagen de la realidad que tiene el autor, de la concepción artística de la obra y del cronotopo del personaje. Su simultaneidad y, al mismo tiempo, su distinción crean también la base imprescindible para el análisis de la traducción y para la comprensión de la técnica que permite alcanzar la coherencia, incluso en una situación de violación del sincretismo del original y de la explicitación del plurilingüismo semiótico (Torop, 2013: 6-7).

La traducción lleva entonces consigo un microcosmo el cual hay que tener en cuenta para que el pasaje sea satisfactorio. Como el objeto de estudio está constituido por una pluralidad e intersección de lenguajes, la intraducibilidad se presenta como una reserva de información para la traducción ya que es justamente en la ruptura de lo intraducible que surgen nuevos aportes y contenidos. En modo particular, la irreducible asimetría entre los lenguajes se pone como un problema particularmente urgente cuando hay una traducción o “transducción” de textos con valor estético (Magli, 2007: 3). Como afirma Walter Benjamin en “La tarea del traductor”, es en la intraducibilidad que está encerrada la ley de la traducción. El núcleo esencial de las traducciones se define como lo que en la traducción queda a su vez como lo intraducible (Benjamin, 2007: 6). Este problema se presenta en la fidelidad de la restitución de la forma que puede comprometer la del sentido. Por esta razón la traducción tiene que prescindir de la intención de comunicar algo, un sentido (Benjamin, 2007: 8). La restitución del sentido se encuentra en la libertad de la traducción. Todavía existen elementos del texto que se han vuelto relativamente o progresivamente intraducibles, en el momento en que la transposición convoca un destinatario nuevo, social y culturalmente diferente del destinatario primario del texto. En este caso se eliminan las alusiones o las referencias implícitas presentes en el hipotexto porque son inaprensibles para el nuevo público.

2. La transposición en historieta

El objeto de estudio de esta investigación es la transposición de una obra literaria a la historieta. Se trata de un procedimiento caracterizado por una contaminación de lenguajes expresivos en que los dos componentes principales, verbal tanto en la narración primaria como en la secundaria o adaptada, y expresiva en las imágenes, se interrelacionan una con la otra. La elección de utilizar la historieta, un arte secuencial que prevé una participación activa del lector y un medio expresivo que bien dialoga con la literatura, permite ofrecer una nueva interpretación del hipotexto y encontrar o desarrollar algunos aspectos y contenidos; es como si se creara una narración paralela que permite una nueva concepción de las funciones de autor, texto, obra de arte, lector y procesos de fruición y recepción. La transposición en historieta presenta, como el cómic y la transposición intersemiótica, dificultades en su análisis que se constituye a través de múltiples abordajes metodológicos.

La potencialidad de la historieta de transmitir mensajes sociales, políticos y culturales explícitos e implícitos, las estrategias de “reorganización del imaginario colectivo” de los que dispone (Scarsella, 2011) y la especificidad y la autonomía de su lenguaje permiten a las transposiciones aportar un valor adjunto al texto de origen ya que ofrecen nuevos significados, crean un diálogo intertextual y permiten un nuevo mecanismo de goce y recepción del texto. El hipertexto se considera entonces como un nuevo producto cultural que hay que contextualizar en un tiempo y un espacio específicos y que permite activar contenidos y funciones que sin la imagen no se activarían y un diferente placer y decodificación del hipotexto mismo (Scarsella, 2013: 1) a través de un código diferente de lectura. La adaptación tiene lugar no sólo en la extensión del texto sino también en los ritmos y modos; a veces presenta algunas

problemáticas en la restitución en historieta del ritmo lógico-secuencial, en la elección sobre los sujetos que se eligen representar y en la manera de presentarlos. Como se lee en la introducción de *Il pensiero disegnato*, de Daniele Barbieri:

Allo stesso tempo, ogni battito-vignetta-evento è insieme un istante e una durata. È un istante perché raffigura una realtà immobile, congelata dal taglio temporale – ma è una durata sia perché il taglio temporale è stato scelto appositamente per raccontare un tempo più lungo, sia perché l’occhio del lettore impiega del tempo per comprenderla, sia perché vi possono convivere momenti diversi dell’azione (quali in una reale istantanea mai si potrebbero vedere), sia, infine, perché le parole che vi sono contenute o che l’accompagnano richiedono nella lettura ed evocano nel mondo raccontato delle durate reali e consistenti. Lo scorrere del fumetto è dunque fatto di questi battiti che sono però a loro volta articolati temporalmente al loro interno, e questo ne complica drasticamente la gestione (Barbieri, 2010: 7).

Aquí en el uso de conceptos de instante y duración, relacionados con las funciones de la mirada, surge un tema neuronarratológico. Una narración crea modelos cognitivos a través de prácticas complejas del goce del texto que no es sólo decodificada a través de la lectura sino también el conjunto de funciones conectadas con la materialidad y con la presencia del texto dentro de las relaciones lingüísticas y sociales.

El problema de la adaptación del ritmo sería uno de los principales en el momento de la transposición a historieta, junto con la necesidad de seleccionar fragmentos de la narración, resumir y elegir un punto de vista desde el cual contar la historia. Por esta razón es fundamental conocer el contexto de pertenencia histórica, cultural y social del autor que adapta para comprender la situación que lo rodea en su contemporaneidad y las motivaciones que lo inducen a leer una obra desde una perspectiva diferente y ofrecerla luego a los lectores. La transposición en historieta ofrece pues una mirada diferente sobre el texto:

Los lenguajes híbridos ponen a la vista, ante el lector de literatura, el carácter necesariamente acotado por un dispositivo técnico, con hábitos de uso marcados

por un imaginario de época y/o de región cultural, de cada una de sus versiones mediáticas (son más que eso) de novelas o cuentos. El dibujo historietístico o la toma cinematográfica proponen una mirada (aunque sea una mirada compleja) sobre el texto y ninguno de ambos deja el campo abierto a una recreación personal como la de la lectura literaria, en la que la novela o el cuento abren paso a mundos que el lector deberá conformar con su propia producción de imágenes (Steimberg, 2013a: 99).

La historieta ofrece según Steimberg una visión ya manipulada por el autor y el lector, que en el momento del goce tiene menor posibilidad de interpretar lo que está leyendo; la literatura, por otro lado, permite abrir horizontes imaginarios en la mente del destinatario estimulando su capacidad creativa, su imaginario individual y colectivo, al variar de su formación, pertenencia geográfico-cultural y nivel social¹⁷.

La transposición en historieta permite abrir nuevas posibilidades de interpretación e indagación en universos complejos y variados, en que la hibridez del lenguaje puede potenciar algunos contenidos y ponerlos en relación con otros que en el texto de origen pueden estar latentes o no tan manifiestos:

La mirada sobre el texto fuente de cada una de las transposiciones de obras literarias que vemos en el cine, o que leemos en historieta, suele oscilar entre el privilegio del tema, con su carga de motivos asentados prioritariamente en el relato, por un lado, y del resto de sus rasgos retóricos, con sus huellas de estilo individual y de época, por otro (Steimberg, 2013a: 100-101).

Un ejemplo de esta oscilación entre la elección de privilegiar el tema o los rasgos retóricos se verá en el capítulo IV, en que se analizarán algunas transposiciones; en particular resulta evidente en la transposición de *El matadero*, de Esteban Echeverría, que presenta al mismo tiempo rasgos retórico estilísticos fuertes así como temas y motivos paradigmáticos¹⁸.

¹⁷ Para ampliar véanse los recientes estudios de neuronarratología de Marco Caracciolo; Karin Kukkonen (2010) sobre “Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics”; Marina Grishakova; Marie-Laure Ryan; Alan Palmer.

¹⁸ El uso del registro lingüístico, la violencia, la injusticia social, lo grotesco, el gesto gratuito.

La caída de la condición literaria del texto y la pérdida de significaciones producirían un sentido diferente de la narración misma en el tiempo presente de la adaptación. Lo que queda fuera del proyecto del historietista-adaptador es lo que hace:

a la individualidad artística de cada novela: los efectos de su modulación estilística y retórica, sus procedimientos de enunciación (es decir, el modo como el trabajo de narrar ha sido tematizado o aludido en la obra), las presuposiciones con las que originariamente estableció su relación de entendimiento o complicidad con el lector (Steimberg, 2013b: 147-148).

Hay que modelar la competencia del lector ya que se trata de una manera de narrar historias que es multimodal en la que el texto de destino es siempre leído a la sombra de la pieza literaria original. El pasaje de un medio a otro llevaría a reconsiderar la obra original y adaptar el tema y las estructuras internas de la narración a la historieta:

El pasaje de obra, el cambio de soporte (del cuento a la historieta) y los dispositivos que pone en juego el nuevo lenguaje obligan a una serie de reajustes significativos que articulan pasado y presente de la producción signica. De ese modo, la preservación temática requiere la plasmación en imágenes de las funciones nucleares seleccionadas del texto fuente. Funciones que preparan el desenlace fantástico común a este tipo de relatos (Cossia, 2008: 202).

En este caso Cossia hace referencia a la transposición de “El corazón delator”, de Poe, propuesta por Alberto Breccia en que los elementos típicos del cuento de terror del autor norteamericano pasan al nuevo soporte. Se mantiene, de hecho, con gran habilidad por parte del dibujante, el efecto del miedo, del asombro y de la inquietud que caracteriza el texto fuente y que permite el desarrollo del denominado “desenlace fantástico”.

Se intentaría crear entonces una réplica del relato que obtenga los mismos resultados por medios diferentes. Es aquí que surge la dificultad de recrear el mismo

ambiente, la misma atmósfera que produce el hipotexto, en particular modo en géneros literarios tan peculiares como pueden ser el fantástico, el surrealismo o el cuento de terror. En fin, el texto adaptado podría tener también una función pedagógica en la medida en que permitiría un acercamiento desde una perspectiva diferente a la literatura y a los textos de los autores de la tradición: la aproximación didáctica a la historieta podría facilitar el aprendizaje literario. La fuerza que ejercen las artes visuales sobre el espectador¹⁹, a diferencia de la palabra escrita, es imprescindible para tomar en cuenta la importancia que posee la historieta a la hora de transmitir mensajes sociales, políticos, culturales, sean implícitos o explícitos, y en reorganizar el imaginario colectivo.

2.1 Historieta y literatura

La historieta puede representar una herramienta útil para llegar al estudio del texto literario debido a su impacto visual, por la velocidad y potencia con que el mensaje y el contenido llegan hasta el lector, por su capacidad de síntesis del texto y por su mayor accesibilidad con respecto a la literatura.

La transposición en historieta se puede considerar en algunos casos como una invitación a la lectura y una iniciación a la literatura. Se propone recrear la literatura según la visión personal del guionista y del dibujante –que a veces coinciden– y representa una puerta de acceso para comprender mejor los placeres del texto literario como si se dispusiera de una especie de paratexto a través de la historieta. La tradición de la transposición en historieta se remonta a las primeras ilustraciones de las novelas de aventuras, como las de Verne y Salgari, donde abundan los mundos desconocidos, los

¹⁹ Cfr. Gombrich, Ernst H., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte* (1985). El autor en el ensayo afirma que es imposible prescindir del carácter evocativo de todo tipo de representación – evocación de recuerdos e imágenes secundarias– y que lo visual, a diferencia de la literatura, permite que tengan lugar procesos de sustitución con más facilidad.

animales exóticos y la tecnología. De hecho historieta y literatura tienen un vínculo muy estrecho y en algunos casos el análisis de una no puede prescindir del estudio de la otra. En modo particular en la literatura popular, la imagen siempre ha tenido un papel fundamental. El cómic nace del cuento ilustrado en que el texto verbal y la imagen vehiculan dos veces la misma información. El texto está constituido por la narración y el diálogo de los personajes. La relación entre literatura e imagen, sobre todo en las publicaciones de amplia difusión popular, fue determinante (Cfr. Allegri – Gallo, 2008). El texto a menudo se dotaba de ilustraciones en blanco y negro para grabar un acontecimiento muy importante, explicar algún pasaje que resultase poco claro, mostrar un escenario fantástico o perteneciente a una realidad diferente de la habitual como, por ejemplo, un paisaje exótico o espacial. Se trataba, entonces, de una contaminación e integración entre texto e imagen. El riesgo consiguiente en este caso es degradar la ilustración y la gráfica en un papel ancilar o propedéutico a la función literaria “pura”. De lo contrario la siguiente indagación intenta no sólo valorizar la historieta sino reconocerla como producto estético autónomo también cuando se trata de la transposición de un texto literario. Es por eso que se considera necesario, en este tipo de análisis, una “lectura cruzada entre lenguajes, sistemas semiológicos y circuitos de la recepción del cómic” (Scarsella, 2011: 5), para comprender la especificidad gráfica y narrativa de las primeras obras ilustradas como una forma posible de historieta *in nuce* que está por tomar vida.

Algunos ejemplos del vínculo inescindible entre los dos medios pueden encontrarse en la obra de Emilio Salgari (1862-1911), donde lo visual tiene un papel determinante y está siempre presente en su imaginario. Salgari es un autor al que hay que tener en cuenta por su especificidad en un país como Argentina, por la relación

inseparable de la literatura popular con la historieta, y por la funcionabilidad de su presencia en el imaginario colectivo. Este análisis se desarrollará en el siguiente capítulo, que toma como punto de interés la tradición de las adaptaciones literarias en Argentina, donde se verá que en las décadas de los años '30-'40 hay una etapa floreciente en la producción de adaptaciones.

Si pensamos en *Little Nemo*, el notorio cómic de 1905 de Winsor McCay, (1867-1934), la historieta presenta numerosos motivos literarios que inducen a considerar la relación entre los dos lenguajes inescindibles y los dos textos confluyentes: tanto el literario como el gráfico. En *Little Nemo*, que empezó a publicarse en octubre de 1905 en las páginas dominicales del “New York Herald”, el protagonista de la historieta es Nemo, un niño de nueve años aproximadamente que a través de sueños inquietantes, viaja hacia mundos de aventuras y desconocidos para despertarse, al final de la historia, siempre en su cama. La narración comienza y se concluye en una única página y con *Little Nemo* el cómic se convierte en un modo de narrar y comunicar a través de imágenes utilizando las características del cuento secuencial. En *Little Nemo* es evidente la indisolubilidad de la literatura: el cómic está fuertemente impregnado de referencias a los grandes clásicos de la literatura universal y cada página posee una construcción novelesca. Están presentes también muchas conexiones entre *Little Nemo* y las películas de Georges Méliès que permiten comprender una vez más el carácter específico intertextual del cómic (Favaro, 2013b). *Little Nemo in Slumberland* se publicó en Argentina en la revista *Billiken* bajo el título *Los sueños de Tito*. Es evidente que la traducción al español troca completamente la connotación semántica y la riqueza de referencias que el título original lleva consigo.

Otro ejemplo de fusión entre cómic y literatura es *Poema a fumetti*, de Dino Buzzati (1906-1972), que se publica en 1969 y constituye un *unicum*, una obra literaria autónoma en que la historieta aparece como un punto de encuentro entre literatura y artes visuales en la que los lenguajes se contaminan. La obra pone en evidencia la pasión del autor italiano por el cómic, el diseño y la pintura, que ya había aparecido en la publicación de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* en 1945, donde las imágenes tenían una finalidad didascálica e ilustrativa, y *Le storie dipinte*, título de la primera exhibición que tuvo lugar en Milán en 1958. El estilo personal del autor y la utilización de los dos lenguajes al mismo tiempo contribuyen a crear un texto en que todas las partes son inseparables. La imagen ya no constituye otro modo de comunicar sino una parte esencial del cuento en que el autor reconstruye las técnicas de representación y de montaje visual y narrativo²⁰. Está presente una coincidencia casi constante entre viñeta y página y una abundancia de texto verbal. El ritmo visual regula el movimiento de diferentes secciones del texto y a su vez marca la lectura del texto verbal que adquiere una subdivisión rítmica que recuerda la de la poesía. La imagen entonces acciona un sistema de lenguajes culturales radicalmente diferentes de lo que puede acontecer en la poesía o en la prosa. En *Poema a fumetti* el texto se integra con las imágenes, que no tienen sólo una función didascálica sino que siguen el ritmo de la narración. Desprovista de imágenes o de la parte verbal, la narración entera perdería eficacia. *Poema a fumetti* y *Little Nemo* son dos ejemplos de historietas de arte, es decir de alto nivel de elaboración tanto iconográfica como textual. No es casual que en Argentina la recepción de estas dos obras maestras de la historia de la historieta no es particularmente marcada

²⁰ A propósito Daniele Barbieri escribe: “Fa un uso delle immagini che non è così dissimile dal modo in cui un poeta adopera i suoni. Le usa, cioè, per creare un tessuto di ricorrenze e legami interni che è parallelo a quello narrativo e vi interagisce per costruire l'effetto complessivo. Buzzati, insomma, utilizza la tecnica del fumetto in una maniera che ricorda il modo in cui il poeta usa le parole, individuando, nella consuetudine del raccontare per immagini, degli aspetti tradizionalmente ancora poco sfruttati in quegli anni” (Barbieri, 2005: 102).

porque los factores determinantes del origen de la historieta en el país son por un lado el cómic satírico de procedencia angloamericana (en formato *strip*) y por el otro la influencia del género de lectura popular constituido por la novela de aventura. *Little Nemo* y *Poema a fumetti* son obras literarias que utilizan el lenguaje del cómic basándose en un texto original –a diferencia de la novela de aventura en que se realiza una reescritura.

Si pensamos en la figura de Hugo Pratt que a partir de los veintidós años se formó en Argentina, su experiencia en América Latina puede considerarse esencial por haber revolucionado el lenguaje de la historieta, creando un modelo de *graphic novel*, para su maduración personal e intelectual, su calidad artística y su crecimiento expresivo. Su estadía adquiere una importancia fundamental ya que representa una emigración artística y cultural²¹. En la vida de Hugo Pratt la literatura y las artes visuales desempeñaron un papel fundamental y el dibujante siempre ha manifestado una preferencia por el relato y la novela de aventura (sobre todo de origen anglosajón) e histórica y el género fantástico, expresando un firme rechazo por el realismo, el compromiso y la literatura de vanguardia. En particular, por lo que respecta a la literatura latinoamericana, el período de estadía en Argentina, además de representar la posibilidad de un mayor conocimiento literario, le permite descubrir la literatura hispanófono y el género fantástico que pone las premisas para la realización de sus

²¹ El vínculo de Pratt con Argentina empieza en el año 1945 cuando Cesare Civita, el fundador de la Editorial Abril, propone a Pratt una colaboración. Es así que Civita compra las historias del Grupo para publicarlas en Sudamérica. Teniendo los dibujos mucho éxito, la editorial pide otras historias al Grupo y le ofrece trabajar directamente en Argentina con un contrato de trabajo muy prometedor. Sólo Faustinelli, Ongaro y Pratt aceptan la propuesta e inmediatamente los tres deciden suspender sus publicaciones y partir hacia un país donde, para los autores que llegan, hay una atmósfera especial y próspera para la historieta, porque encuentran no sólo la posibilidad de hacer fortuna sino también de enriquecerse cultural y artísticamente. Es así que en noviembre de 1950 comienza la experiencia migratoria de Pratt, embarcándose junto a Faustinelli rumbo a Buenos Aires. Además de haber trabajado para la Editorial Abril, colabora durante mucho tiempo con Héctor Germán Oesterheld y tiene también la posibilidad de transmitir su técnica personal de dibujo a través de una experiencia de enseñanza en la Escuela Panamericana de Arte (cfr. Favaro, 2013a).

historietas futuras. La herencia de estos autores en su obra resulta evidente y las historietas que Pratt realiza en Argentina se consideran determinantes para el desarrollo y la difusión de la industria cultural de la historieta argentina que ya tiene los rasgos de una industria nacional y ha logrado incluir las clases populares. Una de las manifestaciones más evidentes de la conexión entre literatura e historieta en Pratt se encuentra en la reescritura del notorio cuento de Borges “Tema del traidor y del héroe²²”, que ve su transposición en la historieta “Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina²³” con la cual Pratt rinde homenaje al maestro de la literatura argentina²⁴ llevando un cuento clave de la obra borgeana al medio de la historieta, instaurando de ese modo las premisas para abrir un largo camino que verá como protagonistas a muchos dibujantes argentinos, quienes elegirán las trasposiciones de la literatura al *graphic novel* como medio predilecto de su expresión artística, que se analizarán más adelante. Gianni Brunoro (2008) subraya la importancia del alcance literario de las creaciones del autor como rasgos emblemáticos de toda su obra que lo llevaron a atribuir al cómic la definición de “literatura dibujada”. Fuertemente cargado de solidez literaria, el trabajo de Pratt presenta, como afirma Brunoro, conexiones, intersecciones y contaminaciones en diferentes niveles:

el valor ya exquisitamente literario de sus creaciones, [...] las diferentes huellas, o citas expresamente exhibidas, y las referencias literarias implícitas, presentes en

²² Jorge Luis Borges, *Artificios* (1944), en *Obras Completas vol. I*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

²³ Salió en la revista *Snif, el mitin del Nuevo Cómic* en septiembre de 1980 en Buenos Aires.

²⁴ Tanto en el cuento como en la historieta la narración se desarrolla en Irlanda y el protagonista, que desde el principio es el héroe, se revela al final el traidor. Ambos personajes mueren asesinados: en el cuento de Borges el conflicto tiene como escenario una representación teatral y en la historieta de Pratt todo transcurre durante un viaje. Otro elemento que une a los protagonistas es la muerte que se da en circunstancias insólitas en las cuales el pueblo no tiene que descubrir que los personajes murieron como traidores, sino que lo han hecho como héroes. El asesinato es el instrumento para la emancipación de la patria, que de esa manera no se traiciona y así la revolución irlandesa contra Inglaterra puede seguir su curso. La ambientación se desenvuelve en dos períodos históricos diferentes. Borges elige el año 1824, en cambio Pratt la desarrolla en 1917. Cabe destacar que la trama propuesta por Pratt no sigue fiel y detalladamente la de Borges, pero puede considerarse un ejemplo claro del valor que asume el cuento gráfico con el dibujante veneciano.

sus obras en cómic, [...] el denso bagaje literario sobre el cual se formó, incluso desde niño, y que ha sido un patrimonio de referencia desde el cual ha tomado inspiraciones para sus obras (Brunoro, 2008: 148-149).

De este modo, es imprescindible estudiar la historieta prattiana sin tener en cuenta la presencia de la literatura en sus obras y el carácter distintivo de sus novelas gráficas, verdaderas narraciones novelescas a través de la historieta. El reciente descubrimiento de las doce ilustraciones realizadas por Pratt que salieron en la revista *Vea y Lea*²⁵ son la confirmación de la relación indisoluble entre literatura y cómic en la vida y la obra de un historietista como Pratt. Se trata de ilustraciones de cuentos policiales que pertenecen al período argentino del autor y que se destacan por las imágenes impactantes, la calidad y técnica de los dibujos. Gracias al trabajo de investigadores y especialistas argentinos fueron republicadas, por primera vez desde la aparición original, once de las ilustraciones, como suplemento de la revista italiana *Fumetto*. El reciente descubrimiento del duodécimo cuento, “Transposición de jugadas”, resulta importante no sólo porque completa la serie sino también porque se trata de la ilustración de un cuento de Rodolfo J. Walsh²⁶. En otro trabajo reciente, *Hugo Pratt. Le lezioni perdute* (Scarpa 2012), se recogen algunas clases que el maestro veneciano dictó en la Escuela Panamericana de Arte, fundada por Enrique Lipszyc, durante su estadía en Buenos Aires a lo largo de los años '50. Las clases se concentran sobre todo en estudios acerca de los personajes, guiones, maneras de documentarse sobre la historia para obtener una representación fiel del ambiente, perspectivas, encuadres. Están presentes también

²⁵ La revista empieza a salir el 14 de noviembre de 1946, trata diferentes temas y entre sus colaboradores cuenta con autores como Borges, Bioy Casares, Walsh, Quino.

²⁶ Véanse: el artículo “Hugo Pratt en *Vea y Lea*, la revista”, por Gustavo Ferrari, Guillermo Parker y Aldo Pravia, que se publicó en un suplemento especial, “Pratt inédito”, de la revista *Fierro*, en el número 75 de enero 2013, que sale con el diario argentino *Página/12*. pp. 29-31; y Ferrari, Gustavo A. – Parker, Guillermo E. – Pravia, Aldo. “Il mistero delle undici illustrazioni di Pratt mai censite, ritrovate alla Biblioteca Nazionale di Buenos Aires”. *Fumetto. Rivista di Comics a cura dell'Associazione Nazionale Amici del Fumetto e dell'Illustrazione*, número 63, año XVI, Reggio Emilia, septiembre 2007.

algunos testimonios de autores que conocieron y trabajaron con Pratt en Italia o en Argentina como Ivo Pavone, Stelio Fenzo, Guido Fuga, Lele Vianello, Alberto Ongaro, Milo Manara, Angelo Stano, Paolo Bacilieri, su hija Silvina Pratt, José Muñoz.

UNA BRILLANTE... LUCRATIVA
carrera artística puede ser suya!





12 Famosos artistas
le enseñarán cómo!

dice *Hugo Pratt*
 FAMOSO HISTORIETISTA

Le enseñamos nuestros estilos;
 métodos y secretos.

Ud. los aprende en su hogar, y en su tiempo libre, sin desatender sus ocupaciones.

El diploma que se otorga, es la mejor prueba de su capacidad y le abrirá las puertas de una gran carrera.

Cinco especialidades enseña este curso,
 Historietas, Ilustración, Publicitario, Humorístico y Pintura.

Hay dos cursos diferentes; uno para Principiantes y otro para Adelantados.

Envíe el cupón y le remitiremos nuestro hermoso folleto ilustrado en colores **ES GRATIS.** Le dirá cómo Usted puede tener una gran carrera artística.

ESCUELA PANAMERICANA DE Arte
 Ex-Escuela Norteamericana de Arte

Paraná 583 - Buenos Aires

ESCUELA PANAMERICANA DE ARTE
 Estudio: T-3 PARANA 583 - Bs. As.

Ruego se sirvan enviarme GRATIS folletos ilustrados en colores del CURSO de los FAMOSOS ARTISTAS.

Nombre _____
 Calle y N° _____
 Localidad _____ F.C. _____
 Ocupación _____ Edad _____

GRATIS Pida Folletos HOY MISMO

1. Publicidad de la Escuela Panamericana de Arte (Scarpa, 2012: 45).

Siendo la literatura y la historieta espacios contiguos, los dos medios expresivos se superponen y acercan dejando espacios intersticiales que dan lugar a la hibridación; poseyendo la historieta una actitud “envolvente y parasitaria con respecto a las artes visuales, la literatura, y además de otros “híbridos” sea del cine que del cómic en su común, antes que recíproca, estrategia de reutilización del texto literario a través de transposiciones, adaptaciones, transcodificaciones” (Scarsella, 2012: 11). En la historieta la palabra es el hilo narrativo y el dibujo es responsable de la expresividad, tiene el papel de generar la atmósfera en que se desarrolla la acción y definir las características de los personajes. En la transposición el autor tiene que seleccionar entre diferentes maneras de manifestar y desarrollar la narración y elegir si permanecer fiel a un género, a un estilo o experimentar nuevos elementos gráficos, resignificar relatos.

Como explica Karin Kukkonen (2010), hay tres modelos diferentes de expresión en el cómic, las palabras, las imágenes y las secuencias, que trabajan juntos: “The storyworld is not a reproduction of the visual information the story represents, but a model of what the interpreter takes to be relevant for understanding the story” (Kukkonen, 2010: 46). De este modo la competencia del lector, que deviene el observador y el descifrador, se modifica y cambia su perspectiva según sea lector de libro o revista, y por esta razón es importante tener en cuenta el soporte fuente de la transposición y también del imaginario que constituye el bagaje de las experiencias que el lector tiene del texto aun cuando éste sea una historieta. Kukkonen considera el cómic en su dúplice naturaleza como un *medium* y un vehículo para la narrativa y el *storytelling*. Se trata de un medio único que combina múltiples recursos semióticos y permite alcanzar particulares efectos narrativos. El hecho de ser un *medium* multimodal le permite combinar mundos e imágenes para narrar una historia. Adaptando historias el

cómic tiene que traducir las estrategias narrativas de la palabra escrita a las imágenes, las secuencias, las palabras, ya que, a diferencia de una novela, el cómic no logra alcanzar el mismo nivel de ambigüedad sobre el carácter de un personaje o el desarrollo de los acontecimientos²⁷. En la historieta se deja menor espacio a la interpretación, como ya aseverara Steimberg, y el desarrollo de la narración es más explícito. Sigue Kukkonen explicando que la utilización de diferentes *fonts*, ensanchados, presentados en negrita o con diferentes colores ofrecen al texto escrito una calidad visual y emocional. El cómic pertenecería entonces al campo de la *transmedial narratology* donde las imágenes, las palabras y las secuencias interactúan constantemente entre ellos y pueden, como otros medios visuales, ofrecer distintas maneras de representar la narración y la focalización²⁸. Jenkins describe una “narración transmedial” como una historia que se cuenta a través de diferentes medios, a través de la cual cada texto ofrece un aporte diferente e importante dentro del conjunto narrativo. En un modelo ideal de narración transmedial cada medium que está envuelto tendría que hacer lo que mejor sabe hacer (Jenkins, 2007: 84).

Transponer significa trasladar contenidos y mensajes que se sirven del poder evocativo de la imagen; en el caso de la transposición de la literatura a la historieta, el autor se sirve de múltiples formas de expresión para subrayar temas y aspectos que no siempre están tan manifiestos en el hipotexto. La transposición al nuevo *medium* varía según diferentes aproximaciones²⁹ que se modifican conforme al contexto en que la transposición se realiza y la posición del autor con respecto al material expresivo del texto fuente y al determinado momento histórico en que la adaptación se crea. En esta

²⁷ Cfr. Kukkonen, Karin, “Novels and Graphic Novels: Adaptations”, en *Studying Comics and Graphic Novels*, Oxford, Wiley Blackwell, 2013.

²⁸ Véase Kukkonen, Karin, “Comics as a Test Case for Transmedial Narratology”, en *SubSTANCE*, Volumen 40, Número 1, 2011 (Issue 124), pp. 34-52, University of Wisconsin Press.

²⁹ “Comics, however, can work around these limitations, and preset undefined panels, removed from time and space, or suggest ironic reflections on the characters' misconceptions” (Kukkonen, 2013: 90).

disertación se intentará indagar la manera en que la escritura se confronta con la historieta y cómo se desarrolla su articulación narrativa. A fin de delinear un marco amplio y variado de las diferentes metodologías de transposición a las cuales un texto puede ser sometido, se tomarán en examen secciones y secuencias de obras que pertenecen a la historieta argentina y que han sido adaptadas por los autores de la tradición. Se ha elegido detenerse en las transposiciones de textos canonizados de la literatura argentina porque se considera más interesante el análisis de los hipertextos, teniendo un conocimiento previo de los hipotextos, de su valor textual y cultural, siendo posible de esta manera analizar y comprender las motivaciones que han inducido al adaptador a eliminar, ampliar, condensar, buscar las equivalencias en el texto transpuesto (Del Grosso, 2008).

2.2 Intertextualidad

Considerada también como una “forma dibujada de la aventura” (De Santis, 2002), la historieta da cuenta de una narración a través de otro medio donde la imagen ocupa el lugar central y donde existe la posibilidad de poner en primer plano lo escondido, lo que está vinculado con el imaginario, el mito, la imagen. Los textos acompañan la ilustración y se integran con ella; contribuyen juntos a crear una narración por imágenes donde “[...] images provide visual clues from which readers construct the mental model of the storyworld, rather than a direct, analogue representation of the storyworld” (Kukkonen, 2010: 42). La estructura de la novela está basada en un doble nivel narrativo, conjuntamente a la presencia de elementos intertextuales –como citas y referencias a novelas y películas– que pone las premisas para un discurso metaliterario que va más allá de la escritura y envuelve otras formas expresivas, contribuyendo a

crear la solidez de la narración. La presencia de ecos intertextuales permite el diálogo entre los textos y la posibilidad de una doble lectura: con las alusiones no explícitas, el lector ingenuo no distingue y no reconoce la cita y sigue adelante con el desarrollo de la narración, como si lo que sigue fuese nuevo e inesperado, mientras que el lector culto reconoce el reenvío y lo percibe como una “cita maliciosa” (Eco, 2012: 213). Piénsese por ejemplo en el caso de la adaptación cinematográfica y en historieta del cuento “Aballay”, del escritor argentino Antonio Di Benedetto, donde se ven implicados diferentes soportes que vehiculizan la misma narración. El carácter fuertemente intertextual de “Aballay”, asumido como hipotexto de estas transposiciones, y su especificidad constituyen un claro ejemplo de ecos intertextuales.

La definición que ofrece Jenkins de intertextualidad está conectada con la relación que se establece entre dos textos cuando un trabajo se refiere o se inspira en personajes, situaciones, frases o ideas de otra obra (Jenkins, 2007: 350). Los textos para activarse necesitan una relación dialógica con otros textos. Una transposición, como cualquier otra traducción, vive siempre de una doble articulación: tiene que ver tanto con la intencionalidad del texto-fuente como con la propia. La intertextualidad puede entonces considerarse inscrita en la práctica transpositiva: como señala Del Grosso, un hipertexto puede condensar, renovar, remodelar el hipotexto pero reenviará siempre a él deviniendo de esa manera un texto *ex novo* anclado en su contexto y al mismo tiempo destinado a reflexionar sobre los signos del texto fuente (Del Grosso, 2008: 15-16)³⁰.

Como afirma Lotman el “texto en el texto” es una construcción retórica en que el pasaje

³⁰ Afirma Del Grosso: “Detrás de cada transposición, se esconde un perpetuo movimiento, un puro campo de tensión en que cada elemento transpuesto puede sugerir un rasgo, un perfil, un sentido de la *sustancia* de la cual deriva, corroborando que incluso la traducción más fiel estará sometido a las *trascodificazioni* semióticas y culturales [...]. Hay que aclarar por lo tanto que, cuando se encara una transposición cinematográfica desde un texto literario, estamos frente a obras autónomas en su propia coherencia y modelización interna, a textos insustituibles uno con otro, prescindiendo de la intertextualidad más o menos implícita que las diferentes obras pueden mantener sea entre ellos, sea con la matriz” (Del Grosso, 2008: 15-16).

de un sistema de comprensión semiótica del texto a otro constituye la base de la generación del sentido (1993: 91)³¹. La intertextualidad, junto con la transposición, amplia y multiplica las posibilidades de interpretación del texto y pone en evidencia la complejidad de orientación de la hermenéutica que tiene que considerar no sólo el texto adaptado sino también el texto fuente, el contexto, las elecciones del sujeto que adapta y el proceso transpositivo de un medio expresivo a otro.

³¹ Sigue Lotman: “Al mismo tiempo se subraya el papel de los confines del texto, sea de aquellos externos que lo separan del no texto, que de aquellos internos que dividen sectores de diferente codificación” (1993: 91-92).

Capítulo II

La historieta argentina y su difusión

1. Algunos datos históricos sobre la historieta argentina

Si se reflexiona sobre los diferentes nombres que la historieta tiene –*fumetto* en Italia, *bande dessinée* en Francia, tebeo o cómic en España, *quadrinho* en Brasil, historieta en Argentina, monitos en Chile y México, *comic* en el mundo anglófono, por citar sólo algunas de las numerosas maneras de denominar al cómic– se nota que cada sustantivo lleva consigo un determinado bagaje cultural que, a partir de su difusión, otorgó a la historieta no sólo un sentido y un valor diferentes sino también la elección de privilegiar determinadas partes del conjunto semántico y semiótico de la historieta. Es decir que, por ejemplo, el término *fumetto* hace hincapié en el globo, *quadrinho* en la viñeta, historieta en la narración, *bande dessinée* en el aspecto visual del dibujo. Sin embargo esos nombres denotan una tendencia a conferir a la historieta unos rasgos que la alejan de la literatura “alta” y del concepto canónico de arte, y en cambio le dan matices conectados con la cultura popular y el ámbito humorístico. Cabe destacar también la utilización del sufijo “-inho”, “-etto”, “-eta” que en los diferentes idiomas indican el uso de un diminutivo, como si se tratara de algo poco serio. Durante mucho tiempo la historieta fue considerada un subproducto cultural y sólo a partir de los años sesenta se ha empezado a reivindicarla artísticamente. En este capítulo se propondrá una

síntesis reconstructiva en líneas generales³² de las principales tendencias en el origen de la historieta argentina, poniendo la atención no tanto en la sucesión rigurosamente cronológica sino en la evidencia y la prioridad de algunos géneros. De particular modo en la filogenia de la historieta argentina se indicará la relevancia de la difusión de los contenidos de la novela de aventura entendida como lectura predilecta de la clase media y de las clases subalternas. Sobre este tronco se injerta a partir de finales de los años cuarenta el nacimiento de una nueva concepción de la historieta gracias a la reescritura de novelas populares como las de Salgari. No hay que pensar que este estudio pretenda sobrestimar la importancia de la contribución de la emigración italiana (véase Hugo Pratt) en la configuración de un nuevo lenguaje de la historieta. Es un acontecimiento incontrovertible el suceso de Emilio Salgari como autor sugestivo como los grandes novelistas ingleses (véanse Stevenson, Conrad, etc.) pero de lengua “latina”, que aparece como un ejemplo que favorece la emancipación de los modelos norteamericanos. Si es posible identificar una fecha de viraje definitivo y de recuperación por parte de la historieta de un vínculo culturalmente significativo con los lectores, se puede situar con la publicación de *Fierro*, después de la dictadura, a través de algunos motivos privilegiados como la violencia, la relación con el otro, la relectura del presente.

1.1 Los orígenes: entre sátira e influencia norteamericana

En Argentina, los diarios que reservan un espacio a las historietas, se publican con retraso respecto a los Estados Unidos, el principal y primer centro de producción, y por esta razón los cómics que inicialmente se incluían eran todos de origen norteamericano.

³² Se ha utilizado principalmente el libro de Jorge B. Rivera, *Panorama de la historieta en la Argentina* y el estudio de Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo, *Historia de la historieta*.

Las primeras ilustraciones se encuentran en Argentina durante el Virreinato del Río de la Plata (1776-1810) en que se refiguraba satíricamente a los personajes de la época³³. Con la caída de Rosas vuelven los intelectuales unitarios exiliados y con ellos unas nuevas máquinas impresoras que permiten la difusión en Buenos Aires de periódicos y diarios. El 8 de octubre de 1898 sale la primera revista que publica historietas que se dedica a literatura, artes y actualidad: el semanario festivo, literario, artístico *Caras y Caretas*. La historieta argentina nace entonces en la sátira de actualidad y en las primeras series hay una fuerte influencia de los norteamericanos. En los años iniciales del novecientos los tres mayores diarios de Buenos Aires eran *La Nación*, *La Prensa* y *El Diario*, fundado en 1881 por Manuel Láinez, el editor que luego dará vida a la primera revista de narraciones de aventuras: *Tit-Bits* en 1909. En los primeros años empieza a percibirse la influencia de dibujantes norteamericanos, sobre todo en las ilustraciones publicitarias. Las primeras tiras que se publican en *Caras y Caretas* son *Viruta y Chicharrón* y *Goyo Sarrasqueta*. *Viruta y Chicharrón* empieza a aparecer en Buenos Aires hacia 1912 y es la primera historieta argentina con personajes fijos³⁴. En la historieta se reconocen rasgos del estilo de Frederick Burr Opper –creador de *Happy Hooligan*– y George McManus. *Viruta y Chicharrón* presenta características en común con los personajes del circo en los vestidos y el comportamiento de sus protagonistas. Por otro lado *Goyo*

³³ Para un estudio sobre el desarrollo de la caricatura política y la sátira en Argentina, ámbito relacionado generalmente con los orígenes de los comics, véase Gutiérrez, José María. *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional y Página 12, 1999.

³⁴ Para ampliar véase: Romano, Eduardo. “Breve examen de la historieta”. Ford, Anibal – Rivera, Jorge B. – Romano, Eduardo. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985: 89-105; Román, Claudia. *La Prensa Satírica Argentina del Siglo XIX: Palabras e imágenes*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010; Román, Claudia. “De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas y periódicas en la configuración de un imaginario político para el Río de La Plata” (1779-1834). *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*. Universidad Simón Bolívar, Volumen 18, julio-diciembre de 2010; Romano Eduardo. “*Caras y Caretas*, primer semanario ilustrado popular” y “A la hora de cierre”. Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2005.

Sarrasqueta, creado por el español Manuel Redondo en 1913, relata las aventuras de un héroe incómodo que no tiene muchas expectativas en la vida. A diferencia de la otra historieta, que emplea el globo, *Goyo Sarrasqueta* utiliza el texto a pie de cada viñeta para insertar los enunciados verbales. La historieta representa breves sátiras políticas y desarrolla una serie que muestra las pequeñas bajezas de un inmigrante español que quiere emerger. El éxito de las tiras de Redondo tendrá una influencia decisiva sobre el destino del género y abundarán las historietas que se focalizan sobre la observación de crítica social y el costumbrismo. A esta categoría pertenece la mayoría de las historietas humorísticas publicadas entre 1916 y 1930, entre las cuales se recuerdan: *El Negro Raúl* y *La familia de don Pancho Talero* (*El Hogar*, 1922), de Arturo Lanteri; *La familia de don Sofanor* (*El Suplemento*, 1925), de Arístides Rechain; *Don Fierro* (*Mundo Argentino*, 1927), de Dante Quinterno; *Las desventuras de Maneco* (*Caras y Caretas*, 1930), de Linage³⁵. Lanteri es el más grande precursor del género en este ámbito por su capacidad de contar historias valiéndose del humor y realiza por primera vez un estudio sobre los comportamientos sociales; crea gráficamente la parodia de la vida nacional de la época con sus personajes estereotipados y aborda los problemas cotidianos de la familia con humor. *Pancho Talero* marca el inicio de la tira gráfica familiar de costumbre, pariente directo del teatro y predecesor del radioteatro y de las telenovelas³⁶. Las historietas mencionadas son todas series de una comicidad costumbrista³⁷.

³⁵ Para ampliar véase Gené, Marcela. “Varones domados. Family strips de los años veinte”. Baldasarre, María Isabel – Dolinko, Silvia (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. CAIA/EDUNTREF, 2011.

³⁶ Para un estudio sobre la telenovela y su desarrollo en la Argentina léase el ensayo de Oscar Steimberg “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela” (Steimberg, 1997).

³⁷ Véase también Steimberg, Oscar – Traversa, Oscar. “Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino”. Steimberg, Oscar – Traversa, Oscar. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel, 1997: 33-74.



2. *Aventuras de Viruta y Chicharrón*, 1912.

1.2 Los años veinte: la búsqueda de una fórmula nacional

En los años veinte los *cartoons* y las historietas empiezan a publicarse fundamentalmente en magazines y revistas populares, a diferencia de Estados Unidos en que los cómics se editaban en los diarios, donde los editores Hearst y Pulitzer los utilizaban para atraer a todo tipo de público. En cambio los diarios argentinos empiezan a percibir el impacto del éxito de la historieta a comienzos de la década del veinte cuando la historieta internacional tiene no menos de treinta años de vida y la local ya había creado su propio lenguaje. En octubre de 1920 el diario *La Nación* decide publicar por primera vez una tira: *Bringing Up Father*, creada en 1912 por el norteamericano George McManus que está considerada como la primera tira humorística con éxito y consumo a nivel internacional. *Bringing Up Father* se publica en Argentina con el título *Pequeñas delicias de la vida conyugal*, cuyos personajes principal son Trifón y Sisebuta. En 1926 se edita *Betty* de Charles Voight, una tira costumbrista de observación de los aspectos menudos de la vida. *Betty* sale en *La Nación* y pertenece al conjunto de

las *girl strips* o tiras con personajes femeninos. Dos años más tarde se adjuntan en las páginas de *La Nación* otras dos historietas de Voight: *Cosas que suelen ocurrir* y *Carlitos*, que luego se rebautizará como *Carlitos y su barra*. Desde mediados de la década de los veinte y a lo largo de los treinta el diario *Crítica* será un campo fértil para el desarrollo de las tiras nacionales y extranjeras y utilizará una tecnología gráfica tal que le permitirá impresiones en cuatro colores. Dante Quintero hacia fines de agosto de 1927 empieza a publicar *Un porteño optimista*, tira que estará rebautizada como *Aventuras de Don Gil Contento* donde aparecerá por primera vez como personaje secundario Patoruzú³⁸. El editor de *Crítica* publica, según la modalidad norteamericana, las series de aventuras en dos versiones: la cotidiana en blanco y negro y la dominical en pleno color. Uno de los grandes aportes de *Crítica* es el suplemento cómico en colores en 1932 en el que aparecen historietas nacionales junto con materiales extranjeros. Entre estas tiras se destacan *Don Jacobo en la Argentina* (cuyo título original es *Polly and her Pals*, de Clifford Sterrett) y *Breves tragedias de la vida moderna* (originariamente *Toots and Casper*, de Jimmy Murphy). Entre las publicaciones de *Crítica* se encuentran también algunos clásicos de la tira cómica universal: *Espagueti (Popeye)*, de Elzie Segar; *La Pebeta del Pasaje (Blondie)*, de Chic Young; *El Gato Loco (Krazy Kat)*, de George Herriman. La *Revista Multicolor de los Sábados* es el suplemento que acompaña a *Crítica* hacia 1933, dirigido por Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat. *Crítica* no sólo publica materiales comprados a los grandes sindicatos norteamericanos sino también algunas tiras argentinas, entre las cuales: *El Nuevo Rico*, de Héctor Rodríguez; las historietas de Pedro Ramage, Bruno

³⁸ Véase Steimberg, Oscar. "Historieta e ideología en la Argentina. 1936-1937 en la vida de Patoruzú". Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*, 1970: 159-173.

Premiani, Cazanueva (*Aventuras de Carlos Norton*), Guevara y Sorazábal (*Pío-pío, Michín y Pelusita*).

En la década del veinte tienen lugar algunos eventos de singular importancia: aparece un conjunto de tiras que determinan un proceso de educación de los códigos visuales y procesales de la historieta junto con la configuración de un público muy heterogéneo por edad, educación, origen social. Entre las creaciones que cabe destacar se encuentran *Anacleto* (*Mundo Argentino*, 1924), de Lanteri; *Jimmy y su pupilo* (*Páginas de Columba*, 1924), de González Fossat; *Andanzas de Pantaleón Carmona* (*Femenil*, 1927), de Messa; *Pepinito y su novia* (*La Novela Semanal*, 1929) y *Aventuras de Nenucho* (*El Hogar*, 1929), ambas de Fossat; *La barra de Candelario* (*La Novela Semanal*, 1929), de Pedro Gutiérrez. De Dante Quintero se recuerdan: *Pan y truco* (*El Suplemento*, 1925), *Aventuras de Manolo Quaranta* (*La Novela Semanal*, 1926), *Las aventuras de Gil Contento* (*Crítica*, 1927), *Don Fermín* (1927), *Don Julián de Montepío* (*La Razón*, 1928). Aparecen también algunas revistas dedicadas exclusivamente a la historieta: las *Páginas de Columba*, fundada en 1922 por Ramón Columba; *El Tony*, fundada por Columba en septiembre de 1928.

La aparición del dibujante Raúl Roux es otro evento notable de la década ya que intenta hacer por primera vez un tipo de historieta sin intención humorística ni caricaturesca o de costumbre como se había hecho en la Argentina hasta este momento. A esta fractura inicial con la tira costumbrista pertenecen *Hansel y Gretel*, dibujada por Roux en 1928 para *El Tony*, y las primeras adaptaciones de novelas de aventuras como *Robinson Crusoe*, *La Isla del Tesoro*, *Buffalo Bill* y *Nick Carter*. El éxito de las tiras historietísticas de *La Nación* y *Crítica* contribuye a la incorporación de materiales de

este tipo en otros periódicos: *Julián Montepío*, de Quintero, en *La Razón* y otras historietas en *La Prensa*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*.

En Argentina la historieta es el resultado de una hibridación de los modelos norteamericanos, ingleses, franceses pero los temas y los personajes no han sido copiados sino que han sido adaptados a la cultura, lengua y sociedad local. Se recuerdan por ejemplo las adaptaciones del poeta Horacio Rega Molina como adaptador de las historietas de *Crítica*³⁹.

1.3 Los años treinta: aparición de las primeras transposiciones

A comienzos de los años treinta las historietas y los *cartoons* han adaptado plenamente los aportes del arte de vanguardia como se puede notar en las tiras de George Herriman (*Krazy Kat*), Pat Sullivan (*Felix the Cat*) –en una aguafuerte del diario *El Mundo* Roberto Arlt escribe un *Elogio del Gato Félix*⁴⁰– y Otto Soglow (*The Little King*). Si en la década anterior prevalecía el estilo de la ilustración, de Beardsley, del *art nouveau* o las huellas de los figurinistas teatrales, ahora es posible constatar que son presentes influencias del postcubismo, del art déco, del simplismo.

³⁹ En el diario *Crítica* se publicarían diversas historietas norteamericanas, adaptando el vocabulario a las costumbres y usos locales. En octubre de 1928 aparecería, en la tira de Dante Quintero *Aventuras de Don Gil Contento* (antes, *Un porteño optimista*) el personaje secundario "Curugua-Curiguagüigua". Este personaje se transformó en uno de los más reconocidos de la historieta argentina: el indio Patoruzú. También hay que destacar los trabajos de Diógenes Taborda, la sección de historietas llamada "Mujeres Célebres" (realizada por el jefe de arte del diario *Crítica*, el español Pedro de Rojas) y la aparición, en 1929 de la primera historieta argentina "seria", *El Tigre de los Llanos*, a cargo de Raúl Ramage, la cual narraba la vida de Facundo Quiroga, sin utilizar globos y recurriendo a extensos textos explicativos. Otro dato importante es que en este diario se reunieron célebres plumas de la época: Raúl y Enrique González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Roberto Payró, Alfonsina Storni, Conrado Nalé Roxlo, Carlos de la Púa, Homero Manzi, César Tiempo y Nicolás Olivari. Para una historia del diario *Crítica*, se recomienda la investigación de Silvia Saytta: Saytta, Silvia. *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

⁴⁰ Se publicó en *El Mundo* el 8 de enero de 1931. Disponible en Scroggins, Daniel C. *Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981: 233-235.

En los años treinta la historieta argentina ya tenía su propia identidad y ya se podían encontrar figuras típicas del imaginario colectivo de los argentinos como los gauchos y los porteños. Si hasta este punto histórico predominaba la tira de peripecias familiares y observación costumbrista, a comienzo de los años treinta empieza a vislumbrarse la irrupción de un nuevo tipo de historieta donde imperan la acción y la aventura. En el panorama internacional aparecen entre otros: *Wash Tubbs*, de Roy Crane en 1924; *Tarzán*, de Harold Foster en 1929; *Buck Rogers*, de Nowlan y Calkins en 1929; *Dick Tracy*, de Chester Gould en 1931; *Agente X-9*, de Raymond y Hammett en 1934; *Flash Gordon*, de Raymond en 1934 y *Mandrake*, de Falk y Davis en 1934. Predominan las historietas que dejan espacio a la ciencia ficción, lo policial, las aventuras en el mar y la selva, el *far west*. Con la afirmación de la producción historietística de los “sindicatos”, empieza a definirse la doble figura técnica del guionista y del dibujante.

José Luis Salinas es creador de una serie de trabajos de gran importancia en la historieta argentina del género realista que empieza en 1936. El introductor de la historieta de aventuras “seria” en la Argentina es, a finales de los años veinte, Raúl Roux con las tiras folletinescas que se editaban en la revista *El Tony*, de Ramón Columba, entre las cuales se recuerdan *La isla del tesoro*, *Nick Carter* y *Hassayampa*. Salinas conserva de esa etapa de los grandes modelos nacionales y extranjeros el dibujo de tendencia realista, la escasa utilización de los globos e incorpora las novedades técnicas de los encuadres más elásticos, de más dinamismo corporal y de un empleo irregular del formato y del tamaño de las viñetas. En este período se difunde también un uso insistente del encuadre cinematográfico y los dibujantes hacen apelación a estrategias utilizadas por los cineastas norteamericanos, rusos y alemanes. Salinas propone transposiciones en historieta de los textos folletinescos de Salgari, Verne,

Haggard, Cooper y Orczy que privilegian los núcleos narrativos principales de los relatos. Presta también mucha atención a los aspectos visuales y documentales del dibujo para obtener efectos de verosimilitud y al detalle documental para conseguir un efecto de realidad. Salinas introduce en el campo de la historieta la función descriptiva como función estética con un fuerte realismo aunque se trate de un realismo acotado por los amaneramientos *kitsch* del estilo publicitario y la ilustración de los años veinte y treinta (Rivera, 1992: 34). Se destaca por sus grandes construcciones paisajísticas, sus bosques y selvas como las que se encuentran en *El último de los mohicanos*, *La costa de Marfil* y *Hernán el Corsario*, donde logra transponer la riqueza temática de narradores como Verne, Salgari y Kipling. Salinas empieza a dibujar historietas en 1936 para la revista *Patoruzú* y más tarde, en los años cuarenta, en *El Hogar*, destinado a un público adulto. El dibujante deja una huella con su labor artesanal y su convicción estética. Los dibujos de los años cuarenta y cincuenta de Raúl Roux (1902-1960), Alberto Breccia (1919-1993) y Francisco Solano López (1928-2011) proceden de su estilo realista.

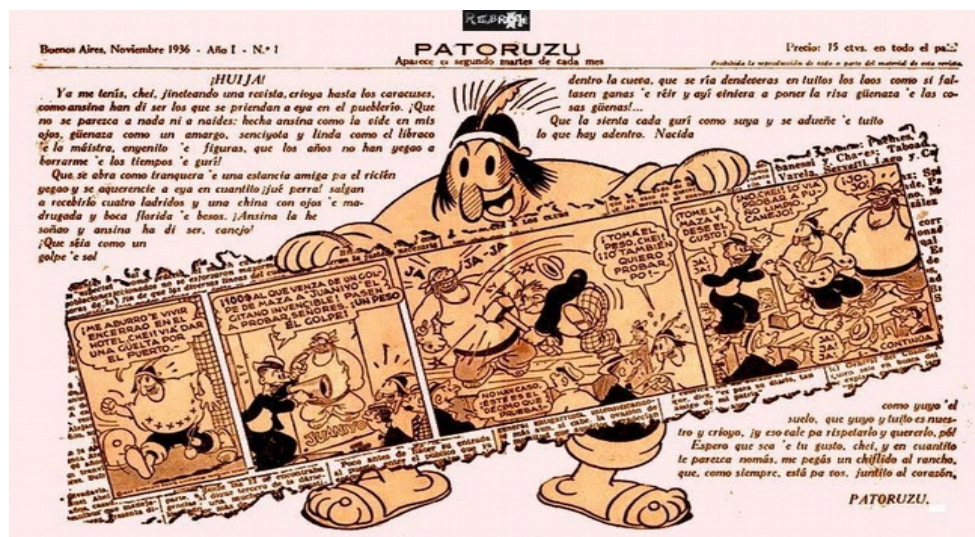
Dentro de la atmósfera de cambio, diversificación y ampliación de los límites del género se inscribe la fundación de *El Tony* en 1928. Se trata de una publicación de Columba y está enteramente dedicada a la historieta. La buena acogida recibida por el proyecto de Columba favorece la aparición de nuevas revistas entre las cuales *Pololo*, *Mustafá*, *Rataplán*, *El Gorrión*, el suplemento historietístico de *Crítica*, *Barrilete*, *Pif-Paf*, *Figuritas*, etcétera.

La revista *Billiken*, fundada en 1919 por Constancio C. Vigil y dedicada a la publicación de materiales de apoyo didáctico y formativo, en este campo brindó un clásico como *Little Nemo* de Winsor McCay (aparecido con el título de *Los sueños de*

Tito) y en el campo de la historieta sin globo, a la manera europea, algunas tiras infantiles como *El Hijo Adoptivo*, *Laurel y Hardy*, *Rin-Tin-Tin*, etcétera. En la década de los cuarenta *Billiken* acogerá dos historietas con temas de lo absurdo y surreal: *Sansón*, de Gene Ahern y *Ocalito y Tumbita*, de Vidal Dávila.

Una de las fundaciones más significativas de la década del treinta fue *Patoruzú*, cuyo primer número aparece en noviembre de 1936, fundada por Dante Quinterro. En 1945 se editará la revista *Patoruzito*, dedicada exclusivamente a las tiras de aventuras. Al director de la revista se debe la creación de los personajes de Patoruzito, Isidorito, la Chacha y el Coronel Cañones. Muchos de los productos de la industria cultural argentina y de la cultura popular urbana se relacionan con la figura del gaucho y su repertorio temático, lingüístico y ambiental: por ejemplo, la novela folletinesca *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, publicada en el diario *La Patria Argentina* entre 1879 y 1880, como iniciadora de una literatura popular nacional. La presencia de la figura del gaucho no está presente sólo en el folletín, el circo y el teatro, sino también en el cine, donde en 1909 se adaptarán *Juan Moreira* por Mario Gallo y *Nobleza gaucha* por Humberto Cairo. En la historieta la figura del gaucho llega más tarde, pues los inicios del género se ubican hacia los años 1912-1913. Hacia comienzos de 1914, la revista *Mundo Argentino* de la editorial Haynes, publica una tira de origen norteamericano bajo el título de *Sinforiano Charabón, sus aventuras gauchescas*. Se adapta entonces un personaje perteneciente a otra cultura, al mundo del gaucho, sólo cambiándole el título. Otras historietas que abordan el mismo tema son: *El tigre de los Llanos*, de Raúl Roux para el diario *Crítica* (1929); *Cirilo, el Audaz*, de Enrique Rapela en 1939 para *La Razón*. Además se recuerdan: Walter Ciocca con *Lindor Covas* en *La Razón* durante la segunda mitad de los años cincuenta y *Fuerte Argentino*, por Ciocca y el guionista Julio

Portas, un serial que aparece en *Misterix* entre 1953 y 1958 en que se abordaba una visión desmitificada del indio y del mundo de frontera. También trataron la gauchesca en la historieta Carlos Casalla y Julio Álvarez Cao, quien fue responsable de *Cabo Savino*, que se publicó en *La Razón* en 1951. Raúl Roux se puede considerar como un pionero de la historieta de aventuras y abordará en sus historietas también las aventuras en el desierto y la frontera con *Lanza Seca* y *Fierro a fierro*, dibujadas para *Patoruzito* sobre episodios históricos de la Conquista del Desierto. Juan Arancio y Carlos Roume ilustrarán tres guiones gauchescos de Héctor G. Oesterheld: *Santos Bravo*, *Nahuel Barros* (1957) y *Patria Vieja* (1958). Enrique Breccia también será responsable en las páginas de *Superhumor* de algunas realizaciones sobre el aspecto histórico y literario de la gauchesca: *La espera* y *La Guerra del Desierto*. Cabe recordar también *Inodoro Pereyra*, historieta creada por Roberto Fontanarrosa, que se aleja de la gauchesca canónica.



3. *Patoruzú*, Dante Quinterno, pág. 3 de la revista *Patoruzú*, número 1, 1936. El indio aparece rescatando del diario la primera tira de sus aventuras.

1.4 Los años cuarenta: la edad de oro

La década del cuarenta es un período decisivo para la consolidación de la historieta y del humor gráfico argentinos. En Estados Unidos el momento de mayor esplendor se extiende desde 1943 hasta 1962, por lo tanto la etapa es coincidente en ambos países. En este período dos revistas de historietas serán fundamentales: *Patoruzú*, ya recordada, y *Patoruzito* (1945), ambas de Dante Quinterno; y la nueva publicación de Guillermo Divito, *Rico Tipo*⁴¹. Un conjunto de nuevos dibujantes y guionistas hará su aparición y contribuirá a plasmar el tono y el estilo de la historieta argentina. Entre los nuevos dibujantes se encontraban: Salinas, Héctor Torino, Emilio Cortinas, Alberto Breccia, Fernando Fernández, Tulio Lovato, Hugo D'Adderio, Luis A. Domínguez, Ángel Borisoff, Jorge y Arturo Pérez del Castillo, Enrique Rapela, etc. Entre los guionistas Leonardo Wadel, Mirco Repetto, Julio Portas y muchos escritores que trabajaban con seudónimo o que preferían el anonimato ya que la profesión de historietista no estaba considerada prestigiosa.

Al inicio de los cuarenta la historieta y el humor gráfico ya habían ocupado por completo las diversas formas de la prensa⁴². Aparecen tiras en diarios como *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica*, *El Mundo* y *Noticias Gráficas*, en revistas de información general como *El Hogar* y *Mundo Argentino*, en revistas especializadas como la ya mencionada *Patoruzú*, y en otras como *Pif-Paf*, *El Tony*, *Tit-Bits*. La historieta nacional alcanzará su punto más alto con *Patoruzito*, donde colaboraron Eduardo Fierro, Roberto Battaglia,

⁴¹ Para una lectura analítica de la historieta *Patoruzú* se recomienda el trabajo de Oscar Steimberg. "Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar". *Lenguajes*, número 1, Buenos Aires, 1973 y para un abordaje de la revista *Rico Tipo*, ver la investigación de Eduardo Romano: "Inserción de "Juan Mondiola" en la época inicial de Rico Tipo". Ford, A. – Rivera, J. B. – Romano, E. *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa, 1985.

⁴² Para una síntesis de las características de la historieta durante el peronismo, véase: Baschetti, Roberto. *Peronismo y comunicación de masas: diarios/ revistas/ prensa/ periodismo/ medios gráficos/ historieta/ publicidad*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, *Bibliográficas*, número 31, noviembre 1987.

Repetto-Cortinas y Wadel-Breccia con *Vito Nervio*; como materiales importados se encontraban *Flash Gordon* y *Rip Kirby*, de Alex Raymond. Quintero supo unir al mismo tiempo materiales humorísticos y serios en *Patoruzito*. En este período se empezó a proponer la historieta como una puerta para entrar a la lectura y la literatura.

Hacia 1945 nace la revista *Intervalo*, inspirada por Alberto Ponzinibbio y llevada a cabo por los editores de Columba. La revista se dirige a un público adulto y publica adaptaciones de novelas consagradas y de gran popularidad, como *El correo del zar*, de Julio Verne, u otras de Balzac, Lamartine, Dickens, Dumas, Hugo, Salgari, London, etc. A diferencia de *Patoruzito*, que pone el énfasis en los elementos plásticos y en la acción, *Intervalo* da mucha importancia al texto.

En 1948 Horacio Gutiérrez funda *Aventuras* y aporta una novedad: la adaptación de películas, novelas y piezas teatrales. En *Aventuras* aparecen textos como *El delator*, de Liam O'Flaherty, según la versión cinematográfica de John Ford-Victor Mac Laglen; *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, inspirada en la versión de Lewis Milestone; *El extraño*, según la versión interpretada por Orson Welles. Uno de los principales dibujantes de *Aventuras* es Alberto Breccia, quien dibuja *El delator* y *El jorobado de Notre Dame*. Las adaptaciones realizadas no fueron nunca tomadas de la narrativa experimental, para lo que habrá que esperar unas décadas más. A fines de los años cuarenta la instalación en Argentina de los equipos de la Editorial Abril promoverá una nueva instancia en la historia de la historieta nacional. Este proceso se abrirá con la revista *Salgari*, que incluía publicaciones de creadores italianos como Walter Molino, Raffaello Paparella, Paul Campani, Dino Battaglia, Hugo Pratt, Rino Albertarelli, Sergio Tarquinio.

La revista empezó a salir en Argentina el 18 de junio de 1947 como semanal; el propietario era el italiano Cesare Civita (1905-2005). En la tapa de la revista se encontraba un dibujo de la historieta *En las fronteras del Far West*, adaptación del ciclo sobre el oeste americano que escribió Salgari. Los dibujos eran de Walter Molino y los textos de Rino Albertarelli⁴³. El título de la revista permite enterarse de la especificidad del universo salgariano y entender de qué manera y con qué fuerza el autor y sus personajes habían llegado a un entorno cultural extranjero y tan lejano, es decir el argentino, hasta alcanzar un medio de comunicación de masa tan difundido. Emilio Salgari (1862-1911) fue un autor muy prolífico: entre sus obras se cuentan más de ochenta novelas de aventura y centenares de cuentos con un ritmo y un estilo muy actual e inusual para la época. A diferencia de Julio Verne, en sus obras se denota una actitud escéptica con respecto a los progresos tecnológicos y las repercusiones que crean sobre el hombre, la ciencia, el desarrollo de la sociedad y menor rigor científico en las descripciones. Verdadera figura central en el panorama literario, cultural y artístico italiano, Salgari entró en el imaginario colectivo de los lectores no sólo por sus obras dirigidas a un público vasto, sino por su recepción, que fue apreciada por un público no necesariamente culto. Dentro de sus numerosas transposiciones a otros medios de comunicación, se destacan obras teatrales, películas e historietas. La predisposición del autor a abordar en sus novelas los temas más abarcativos, con ambientaciones que van desde el extremo oriente hasta el lejano oeste, en lugares misteriosos, en forestas oscuras e insidiosas o en desiertos, lo llevaron a crear otras dimensiones, desplazadas en el espacio y en el tiempo, ambientando sus novelas en sitios exóticos como los mares del Sur, las Antillas, o Malasia. Así, en regiones lejanas, tanto espacial como

⁴³ Rino Albertarelli (1908-1974) fue un historietista italiano considerado uno de los grandes maestros del cómic italiano del siglo XX. Su trabajo empezó en Milán en 1935 con las editoriales Argento Vivo y L'Audace, luego con Arnoldo Mondadori. Fue también ilustrador de las historias salgarianas.

temporalmente, Salgari invita al lector a soñar con lugares que representan la alteridad con respecto al desarrollo normal de la vida cotidiana y, por lo tanto, se le ofrece la posibilidad de una huida a otros mundos, de una dimensión geográfica e imaginaria a otra. La imbricación entre realidad cotidiana y escenarios lejanos en el espacio y en el tiempo permiten la creación de una atmósfera particular en sus novelas en las cuales el lector, a través de los viajes de los protagonistas, descubre entornos culturales y geográficos diferentes; temáticas muy actuales en la Italia entre ochocientos y novecientos en que una gran parte de la población tenía que emigrar al extranjero para huir de la miseria. En las tramas salgarianas, además, el lector se identifica con facilidad con los héroes, a través de una especie de sustitución con la figura del personaje principal y viviendo las aventuras que la vida diaria le impide vivir. Tal vez el motivo del éxito entre un público numeroso sea precisamente éste: la posibilidad de la evasión y el efecto evocador presente en las tramas salgarianas, que de repente crean una fractura con la realidad en la que el lector está sumergido transportándolo, así, a otros mundos, con los cuales el mismo lector comienza no sólo a imaginar sino también a participar. Con el exotismo, junto al heroísmo, asistimos por lo tanto a un fenómeno particular que ve involucrados géneros y subgéneros que favorecen y ponen las premisas para el desarrollo de la hibridación no sólo entre formas literarias sino también entre formas artísticas. De hecho, en Salgari no faltan los elementos góticos, misteriosos, sobrenaturales y de ciencia ficción⁴⁴. Salgari, junto con Luigi Motta (1881-1995), era el autor más difundido en los países de Norte y Sur América que acogían a los emigrados italianos. Precisamente la utilización de escenarios remotos y el exotismo plasmado a

⁴⁴ Piénsese, por ejemplo, en la novela *Las maravillas del 2000*, editada por primera vez en Italia en 1907 bajo el seudónimo de Guido Altieri, que se puede considerar una obra de protociencia ficción. Para un análisis más detallado de la presencia del gótico y el motivo vampiresco en Salgari véanse: Fabrizio Foni, “Salgari. I misteri, il magnetismo e i fantasmi” y “Vampiri salgariani” en Fabrizio Foni. *Fantastico Salgari. Dal ‘vampiro’ Sandokan al “Giornale illustrato dei viaggi”*. Cuneo: Nerosubianco, 2011.

través de su obra, junto con el extrañamiento que eso llevaba, permitía al lector entrar en contacto con culturas diferentes y, por lo tanto, emprender el viaje ficticio hacia otras realidades. Si se reflexiona sobre el éxito que Salgari tuvo en el extranjero se ve que en un país como Argentina logró una popularidad excepcional, ya que fue considerado el escritor de aventuras por excelencia; a pesar de ello, no tuvo la misma suerte en otros países. De hecho, en Argentina fue desde siempre el “sinónimo de la fabulación aventurera” (Sasturain, 2011) y logró pasar por todos los medios de comunicación, llegando a manipular y resignificar el imaginario colectivo; sus personajes están grabados en las memorias individuales hasta el punto de ser más conocidos ellos que el mismo autor⁴⁵. Salgari, con sus narraciones de aventuras y la fascinación por lo ignoto, enriqueció el imaginario de las personas desarraigadas que se encontraban en un país extranjero, con una lengua, literatura, cultura e identidad que no sentían pertenecerle y que además estaban al otro lado del océano.

Volviendo a la revista, la explicación del título se encuentra en el primer número y denota en estas pocas líneas una tendencia a la mistificación ya que menciona las experiencias de vida del autor que, en realidad, no viajó mucho, pero también destaca la popularidad que tenía y el éxito de sus personajes, ya notorios:

Cuando se piensa en aventuras por tierras y mares, con piratas y corsarios, brahmanes y pieles rojas, surge un hombre que las sintetiza todas: Emilio Salgari. No es preciso recordar que Salgari es el hombre que escribió las más populares novelas de aventuras, pues sus héroes son tan célebres que han adquirido vida propia. ¿Quién no conoce al Corsario Negro, a Sandokán, a Tremal Naik y al Olonés? Pero quizá sea oportuno recordar un rasgo especial del escritor Emilio Salgari. En las viejas ediciones aparecidas en Italia —su patria—, su nombre iba precedido por su profesión: capitán Salgari. Esto explica algo: el escritor fecundo e inagotable vertió en sus libros, no sólo lo que era fruto de su fantasía, sino su experiencia de vida. [...] Es por ello que nuestra revista, al proponerse difundir

⁴⁵ De manera paradigmática, el guionista argentino-desaparecido, Héctor Oesterheld resaltó en distintas entrevistas la influencia salgariana en su narrativa de aventuras. Ello se advierte en series como *El Eternauta*, *Ernie Pike*, *Ticonderoga* y en la mayoría de sus historietas exitosas de editorial Frontera.

especialmente toda la obra de este gran escritor en una forma con la que él ni soñara —el dibujo—, consideró imprescindible adoptar un nombre que es un lema: Salgari (Trillo – Saccomanno, 1980: 56).

La revista se caracterizaba por dar particular importancia a la aventura en todas sus formas, por un lado a través de la calidad de sus publicaciones, pero particularmente por el recurso innovador que se abordaba a través del ritmo que sostenía la narración y la división en secuencias, acercándose a lo que Eisenstein llamó “montaje”. Además, los autores eran en su mayoría italianos, algunos trabajaban desde Italia y otros, en cambio, desde Buenos Aires. A este propósito cabe recordar el notorio “grupo de Venecia”, formado por Mario Faustini, Hugo Pratt y Alberto Ongaro, ya activo en Italia, que colaboraban con Civita, quien compraba las historias del grupo para publicarlas en Sudamérica. Teniendo los dibujos mucho éxito, la editorial les ofreció trabajar directamente en Argentina con un contrato de trabajo muy prometedor y los tres en 1950 emprendieron su viaje rumbo a Buenos Aires. El objetivo de la revista era, por lo tanto, traducir en imágenes las novelas de Emilio Salgari, como está escrito en las últimas líneas de la cita, casi como si tuviera una verdadera función de mediadora entre la literatura y la historieta. Se puede decir, entonces, que lo que se proponía hacer la revista quizá era la transposición como pasaje de la literatura de la gran novela de aventura a la forma de la historieta. Sin embargo, se trata de material que preliminarmente nació en Italia, pero parece que en Argentina encontró un terreno muy fértil que abriría camino hacia una larga tradición de adaptaciones de obras literarias. Ya en el primer número de *Salgari* se encuentran las siguientes novelas adaptadas en historietas: *En las fronteras del Far West* (*Sulle Frontiere del Far West*, 1908), *El Corsario Negro* (*Il Corsaro Nero*, 1898), *Gengis Kan*, *El León de Damasco* (*Il Leone di Damasco*, 1910), *Sunda y Upasunda*, *Los misterios de la jungla negra* (*I misteri della*

jungla nera, 1895), *La gema del río rojo* (*La gemma del fiume rosso*, 1904), *El terror de Allagalla*. Muchas de las novelas adaptadas presumían ser bastante fieles a la versión original y se caracterizaban por tener un esfuerzo de precisión en los detalles⁴⁶. El primer ilustrador de Salgari fue el mismo Salgari, que hizo unos esbozos y bocetos de los momentos salientes de sus tramas. Las primeras novelas del autor que se ilustraron fueron *La scimitarra di Budda* y *La favorita del Mahdi*, con el típico estilo de la época, es decir el liberty (Cfr. Gallo, 2012). Se puede considerar al autor como un verdadero anticipador. En sus textos lo visual está fuertemente inscrito, casi de manera cinematográfica, dejando por lo tanto espacio a la potencia de la reproducibilidad de la imagen, que permite que se creen las premisas para una relación diferente con los receptores. Con Salgari, de hecho, se consolida un modelo de novela de aventura que tiene como elemento complementario la ilustración: la imagen empieza a considerarse como aporte de un contenido fundamental al texto⁴⁷. La escritura del autor se podría definir “visual” precisamente por su peculiaridad de describir con exacta precisión los detalles al punto de crear casi guiones. Es por eso que los textos salgarianos, en los que abundan las escenas que se pueden traducir en imágenes sin que sean necesarias muchas adaptaciones, se presentan como obras perfectamente convertibles en textos teatrales, cinematográficos e historietas. Su tipo de escritura, muy moderna para la época en la que se inserta, evoca siempre lo visual. Se podría decir que la novela salgariana representa un terreno fértil que permite el pasaje rápido a otras formas expresivas. Teniendo estampas, atlas ilustrados, fotografías, revistas y periódicos como fuentes propias, la transmedialidad es algo implícito en su poética, de segunda mano, y

⁴⁶ Cfr. Capítulo 12 “Abril en Buenos Aires” (Trillo – Saccomanno, 1980: 55-69).

⁴⁷ Piénsese, por ejemplo, en la novela *Le meraviglie del 2000* donde las imágenes no sólo resumen las escenas más asombrosas mediante dibujos sino que también utilizan pequeñas leyendas extrapoladas del texto.

establece los presupuestos para las transposiciones, creando un puente entre real e imaginario, entre palabra e imagen, entre la escritura y lo visual.

La historieta tiene sus raíces en la ilustración dado que se trata de una narración por imágenes ya que la tradición de las adaptaciones de textos literarios es muy antigua. Texto e imagen interactúan y la literatura está presente no sólo de manera explícita, es decir a través de la transposición literaria, sino también implícitamente mediante citas más o menos directas. Quizá precisamente Salgari, con su literatura fuertemente visual, constituye con sus novelas una forma primitiva de novela gráfica. Siguiendo esta línea Hugo Pratt, que bien conocía la obra del escritor véneto y que en 1969 con Mino Milani empezó a realizar una adaptación en historieta para el *Corriere dei piccoli* de *Los tigres de Mompracem*, publica sus primeras historietas argentinas en la revista *Salgari*. Las raíces literarias de las historietas de Pratt, su gran pasión por la literatura, el período en que trabajó en Argentina, y las adaptaciones de notorias obras literarias que realizó, son evidentes ejemplos del vínculo indisoluble entre los dos medios de comunicación; no sólo del puente que se constituyó con Emilio Salgari sino también del intercambio continuo que sigue dándose entre Italia y Argentina, sea tanto a nivel literario como artístico, social y cultural. Sin ilustraciones los textos de Salgari pierden comunicabilidad y, privada de imágenes, es como si a la narración se le quitase una dimensión. Casi como una forma de literatura transversal, el alcance gráfico que Salgari aporta a su literatura contribuye a fijar las tramas de sus narraciones en el imaginario colectivo. Como afirma Jan Baetens, “l’écriture [...] est une machine à produire mais aussi à gérer un intertexte, une mémoire et une culture visuelles et littéraires hors pair” (Baetens, 2008). La reciente biografía en historieta, *Sweet Salgari* (Bacilieri, 2012), que se publicó como homenaje al escritor en ocasión del centenario de su muerte es un

evidente ejemplo de como los dos lenguajes siguen mezclándose y no pueden considerarse y analizarse como productos literarios separados.

1.5 Los cincuenta: los años de los maestros

La etapa que inauguran Civita y la Editorial Abril permitirá conocer los guiones de Héctor G. Oesterheld, quien había empezado como autor de relatos infantiles y con el cual la escritura se hace militante: “Con los guiones de Héctor Germán Oesterheld [...], en la Argentina de los sesenta se había afianzado 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, 2010: 545). Además el Sindicato Surameris, a través de la misma Editorial Abril de Cesare Civita, había logrado reunir a una importante generación de artistas, dibujantes y guionistas italianos, argentinos y latinoamericanos que vivían en la Argentina. El éxito de *Bull Rockett y Sargento Kirk*, que ya contiene la poética esencial de Oesterheld inducirá al autor a reelaborar ambas tiras. El cierre de la etapa de cambio abierta por la Editorial Abril tiene lugar a través de la aparición en el mercado en 1957 de dos revistas de historietas: *Hora Cero* y *Frontera*, ambas realizadas por Héctor G. Oesterheld. El nacimiento de estas dos revistas se debe también al éxito que obtuvo la versión novelesca de *Sargento Kirk* que salió en los quioscos. Se trata de un hecho importante considerando que se flanquea un producto editorial tradicional, es decir la historieta restituida en los contenidos de su trama y en el carácter del personaje principal en forma de narración destinado exclusivamente a la lectura y desprovisto de imágenes salvo excepciones. El fenómeno volverá a repetirse sucesivamente, por ejemplo en *El Eternauta* y *Corto Maltés*, y hay que notar que ello retoma una costumbre característica del cine: dejar seguir a la película de éxito la publicación de una novela basada en el guión pero enteramente

reescrita sobre la pauta de la película. Oesterheld se propone superar los maniqueísmos y ofrecer historias de interés humano aunque estén siempre presentes la aventura y la acción. Oesterheld, el autor de la mayoría de los guiones, logra rodearse de los mejores dibujantes del momento, como Hugo Pratt, Francisco Solano López, Carlos Roume, Alberto Breccia, Ivo Pavone, Daniel Haupt, Claude Moliterni, Arturo Del Castillo y muchos otros. En esta etapa de la carrera de Oesterheld se sitúan: *Ticonderoga* (1957), que se publica en *Frontera* con dibujos de Hugo Pratt y, sucesivamente, de Gisela Dester; *Rolo, el marciano adoptivo* (1957) para *Hora Cero* mensual, dibujada por Solano López y firmada con el seudónimo de “C. de la Vega”; *Nahuel Barros* (1957), dibujada por Carlos Roume, se publicó en *Hora Cero*; *Randall*, por Arturo del Castillo; *Ernie Pike*, por Hugo Pratt y otros dibujantes, se publicó en *Hora Cero*; *Patria Vieja*, para *Hora Cero*, con dibujos de Juan Arancio; *Verdugo Ranch*, con dibujos de Ivo Pavone; *El Eternauta* (1957) para *Hora Cero* con dibujos de Solano López. *El Eternauta*⁴⁸ establece el momento en que la ciencia ficción argentina deja los tópicos y modos de representación propios de la ciencia ficción anglosajona y consolida los suyos. De hecho el texto trasciende la ciencia ficción y necesita una lectura alegórica y su eje semántico es el de la organización de la resistencia. A pesar del auge de las dos revistas, hacia 1960 llegan a un momento de irreversible decadencia debida, entre otros motivos, a la competición con los centros de producción británicos e italianos.

Oesterheld puede considerarse un guionista ejemplar porque supo tocar diferentes registros temáticos, es decir la vida de frontera en el lejano Oeste norteamericano (*Sargento Kirk*; *Randall*; *Hueso Clavado*), el absurdo de la guerra (*Lord Commando*; *Ernie Pike*), el mundo del boxeo (*El Indio Suárez*), las guerras de independencia

⁴⁸ Véase Fraser, Benjamin - Méndez, Claudia. “Espacio, tiempo, ciudad: la representación de Buenos Aires en *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, Enero-Junio 2012, 57-72.

americana (*Ticonderoga*), la ciencia ficción (*Rolo, el marciano adoptivo; El Eternauta*), la Guerra del Desierto (*Nahuel Barros*), la historia nacional (*Patria Vieja*). No sólo Oesterheld supo crear un nuevo ambiente y nuevas escenografías en las historietas sino que elaboró un nuevo modelo de ficción aventurera⁴⁹.

1.6 Los años sesenta: la involución de lo popular a lo culto y el éxito de Quino

En los años sesenta los generos considerados hasta este momento como menores salen de su marginalidad y se reivindica su posición. Se empieza a tener una nueva mirada sobre la historieta y un nuevo interés. Como escribe Oscar Steimberg:

La historieta no había formado parte, en general, de los objetos redescubiertos por la miradas renovadoras sobre la narrativa y los géneros populares proyectadas antes de los sesenta; sólo era privilegiada por la tematización entonces reciente, en la plástica, del *pop* y el *camp*, que recontextualizaban en espacios artísticos las imágenes de la narrativa impresa para grandes públicos, la publicidad y el diseño industrial (Steimberg, 2000: 534).

La historieta tradicional estaba terminando su período de esplendor junto con las revistas y había una sensación general de que la historieta en su conjunto estaba

⁴⁹ Un estudio exhaustivo sobre la figura de Hector Germán Oesterheld, nacido en 1919 y desaparecido en 1977 durante la dictadura militar, está realizado por Juan Sasturain: *El aventurador. Una lectura de Oesterheld*, publicado por Aquilina en 2010. Véanse también: “Oesterheld y el héroe nuevo” (Sasturain 1997: 103-126); Vazquez, Laura. “Descendencias y legados: huellas alemanas en la obra de Héctor Germán Oesterheld”. Chicote, Gloria B. - Göbel, Barbara (eds.). *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*. Madrid: Biblioteca Ibero-Americana, vol. 146, Vervuert, 2011; Grupo la Bañadera del Cómic. *Oesterheld en primera persona*, volumen 1, Buenos Aires: Ediciones la bañadera del cómic, 2005; Grupo la Bañadera del Cómic. *Oesterheld en tercera persona*, volumen 2, Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Cómic, 2008; Depetris Chauvin, Irene. “La politización del arte en la historieta de Oesterheld (1957-1976). *Cuadernos del Sur*. Historia número 30-31, 2001-2002. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca; Saccomanno, Guillermo. “Oesterheld : el escritor de aventuras”. Iparraguirre, Sylvia (coord.). *La literatura argentina por escritores argentinos, narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009, pp. 121-140; Von Sprecher, Roberto – Reggiani, Federico (eds.). *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

muriendo. Las exposiciones y nuevas revistas de la década de los sesenta se dirigían a un nuevo tipo de lector: el admirador y coleccionista. Así, la crítica y la teoría de la historieta empezaban a tomar espacio en las nuevas revistas. Ahora la historieta estaba “socialmente sectorizada y segmentada estilísticamente” (Steimberg, 2000: 537). Se estaban produciendo cambios también en la historieta de Europa y América: heroínas inmersas en un clima provocativo de erotismo sustituían a los superhéroes virtuosos. En Italia Guido Crepax había tenido mucho éxito con su *Valentina*, que apareció por primera vez en la revista *Linus* en mayo de 1965. Al mismo tiempo, en Francia ya habían empezado a publicarse nuevas “Historietas para adultos”, como *Barbarella* en 1962 y *Jodelle* en 1966.

En los años sesenta se asistió a una crisis del lenguaje después del período de apogeo: la decadencia de *Hora Cero*, *Frontera* y otras revistas como *Misterix*, *Patoruzú* y *Rico Tipo*. A partir de 1962 se empieza a tener una nueva conciencia del medio: se crean instituciones como el CELEG (Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique) y el SOCERLID (Société Civile d'Étude et de Recherche des Littératures Dessinées).

La difusa etapa de crisis –la crisis consiste en determinar una franja de público más refinada pero menos extensa: más calidad y menos lectores– coincidirá en el plano internacional y local con un proceso paralelo de revalorización y reconocimiento de la historieta, anticipado en los años cuarenta por el trabajo precursor de Conlton Waugh quien fue uno de los primeros historiadores del género con su libro *The Comics* publicado en 1947 por McMillan. Hacia 1962 se crea en Francia el Club des Bandes Dessinées con la presencia de Francis Lacassin y la vicepresidencia del cineasta Alain Resnais. El Club de B. D. reedita material agotado y coordina un grupo de estudio

acerca de personajes o dibujantes famosos. En esa época Roy Lichtenstein realiza en Estados Unidos sus pinturas con las tiras cómicas. En 1965 se celebra en Italia el primer Congreso Internacional de Historieta con sede en Bordighera y el año siguiente se lleva a cabo el Congreso Internacional de Lucca y se otorga por primera vez el premio Yellow Kid. Entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968 el Instituto Di Tella de Buenos Aires será el escenario de la Primera Bienal Mundial de la Historieta y el Humor Gráfico bajo la dirección de Oscar Masotta y David Lipszyc; colaboran en el evento la Escuela Panamericana de Arte e intelectuales del Centro de Investigaciones Artísticas del Instituto y la exposición, realizada en los salones del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest, es un verdadero suceso. La historieta alcanza niveles internos hasta entonces desconocidos con piezas que demuestran un notable grado de madurez y refinamiento formal y narrativo. Un caso típico es el de *Mort Cinder*, la historieta de Oesterheld y Breccia que se publica en 1962 para la segunda época de la revista *Misterix*. Otro casos típicos lo constituyen *Mafalda*, de Quino cuyos orígenes se encuentran justo en este momento de crisis, a la que se responde retomando y potenciando temas y sujetos de sátira social; y la accidentada y difícil supervivencia política de la revista *Tía Vicenta*, fundada por el humorista Landrú (Juan Carlos Colombres) en 1957. La crisis de la década afectó en su conjunto a la historieta internacional y la televisión contribuyó a minar el predominio norteamericano en la producción y comercialización de tiras por todo el mundo— es el momento de la difusión de lo superhéroes Marvel. Las nuevas revistas se sitúan en el medio entre la vanguardia y lo clásico de la historieta y están constituidas por nuevos dibujos y un menor espacio destinado a los textos críticos e informativos. 1968 es un año paradigmático en el ambiente de la historieta porque se publica *La vida del Che*,

dibujada por Alberto Breccia y Enrique Breccia con guión de Héctor G. Oesterheld: la edición fue censurada por el gobierno y los originales quemados bajo el régimen de Onganía (Vazquez, 2010b: 133-202). Se recuerda que en 1965 apareció *Apocalípticos e integrados* (1964), de Umberto Eco, el mismo año en que salió la revista italiana *Linus*. El libro representa un momento fundamental para la construcción de una crítica de la historieta. La teoría sobre la historieta surge en la academia como interés particular de los estudios culturales⁵⁰.



4-5. Strips de Mafalda de Quino.

1.7 Los años setenta: la edad de la transición

La década de los setenta fue testigo de ocasos y de la supervivencia al mismo tiempo de viejas fórmulas; cambian las condiciones de producción de historieta. Se lanzan algunos proyectos alternativos independientes como los de la revista *Top* y las

⁵⁰ Para un estudio detallado del período comprendido entre 1968-1984, sobre la producción, el momento histórico, político y cultural que estaba conociendo la historieta argentina, véase: Vazquez, Laura. *El oficio de las viñetas. La industria cultural de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

humorísticas *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y *Mengano*, pensadas para un nuevo tipo de lector. Aparecen en esta época nuevos guionistas, entre los cuales se encuentran Alfredo Grassi, Jorge Morhain, Robin Wood y Eugenio Zappietro. Se establece una nueva relación entre texto e imagen; e irrumpe un público inédito. En este período se difunden las obras de José Muñoz, Domingo Mandrafina, Juan Giménez, Enrique Breccia, Gustavo Trigo, Horacio Altuna, Leopoldo Durañona, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Carlos Albiac y Carlos Sampayo. Otro hecho significativo de esta primera etapa es la decisión del diario *Clarín* de suspender definitivamente la aparición de *Mutt* y *Jeff* para integrar su página de historietas con materiales exclusivamente nacionales.

En los años previos al inicio de la dictadura militar (1976-1983) las historietas argentinas ya manifestaban un carácter crítico hacia la política. Al empezar el régimen dictatorial la censura se extiende en todos los niveles y afecta también a la historieta. El caso más evidente de las relaciones entre historieta y represión está representado por Oesterheld⁵¹. Además, otra consecuencia de la dictadura en la historieta argentina fue la migración debida a la escasez laboral previa al inicio del proceso y el exilio o autoexilio de muchos artistas como Quino, Horacio Altuna, José Muñoz y Carlos Sampayo (Dueñas Serrano – Muñagorri – Ochoa Lasarte – Pizarro, 2006: 16)⁵². La censura afectó también los contenidos morales de lo que se podía dibujar, por ejemplo desaparecieron las escenas de desnudo. De hecho el efecto de la dictadura fue tajante sobre las historietas y este fenómeno provocó el desarrollo de un carácter contestatario dentro del humor y de una generación que después del Proceso intentó buscar una forma de reivindicación por lo vivido a través del arte. Entonces la dictadura modificó el discurso

⁵¹ Nacido en Buenos Aires en 1919 y desaparecido presumiblemente en 1977.

⁵² La ruptura y la resistencia se hizo evidente, sobre todo, en el humor gráfico antes que en la historieta realista o de aventuras. De manera ejemplar ello se advierte en el caso de la revista *Humor Registrado*. Para un abordaje exhaustivo sobre la historia de esta publicación, ver la tesis de Burkart, Mara. *HUMOR: La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar. 1978-1983*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2012.

posterior de las historietas, que devino más aguda y crítica enfatizando la importancia de la libertad que había sido quitada a los ciudadanos bajo el régimen⁵³.

Recapitulando, hasta la década de los sesenta no había relaciones entre los sectores intelectuales y la historieta: se seguía considerando como un género híbrido y marginal sobre el cual no se podía reflexionar en términos intelectuales. A partir de 1968, con la Primera Bienal Mundial de la Historieta, se dio un cambio: empezaron a aparecer intelectuales como Oscar Masotta y Oscar Steimberg que analizaban el fenómeno desde un punto de vista teórico. Además surgió un público adulto que modificó la actitud común del lector frente a la historieta y le permitió salir de aquella esfera de recepción específicamente infantil y juvenil que la dejaba encadenada a un sector del público muy limitado y que no le confería la adecuada importancia. Se empezaron a abordar temas y problemáticas que nunca antes habían sido tratados en las historietas, como el erotismo, la crítica social, lo político, la búsqueda de nuevos lenguajes comunicacionales y estéticos. La muestra del Di Tella demostró la existencia de una rica corriente nacional de dibujantes y guionistas como José Luis Salinas, Héctor G. Oesterheld, Alberto Breccia, Julio Portas, Eduardo Ferro, Arturo Del Castillo, Quino, Jorge Pérez del Castillo, Enrique Rapela, Enrique Roux, Solano López y otros. Una de las consecuencias de la muestra fue la aparición de *LD (Literatura Dibujada)*. *Serie de documentación de la historieta mundial*, una revista que empezó a publicarse en noviembre de 1968 bajo la dirección de Oscar Masotta. La revista, que tendría solamente tres números ya que terminó en 1969, daba mucha importancia a la documentación museística de grandes nombres y a fenómenos de la historieta clásica,

⁵³ Véanse: Reggiani, Federico. “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, disponible en www.camouflagecomics.com, consultado el 04.11.2014; Torres, Ernesto. “Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional”, disponible en www.camouflagecomics.com, consultado el 04.11.2014.

junto con la marcación de los puntos de fractura estilística y conceptual de la nueva historieta de los años sesenta. *LD* publicó *Flash Gordon* de Alex Raymond en el número 1, un breve homenaje a *Mutt y Jeff* de Bud Fisher, dos episodios de *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay, un episodio completo de *Dick Tracy* de Chester Gould. En el número 2 se publicó un estudio de Oscar Masotta titulado “Dick Tracy o las desventuras del delito”. En la misma revista salieron también publicaciones del italiano Guido Crepax con estudios sobre sus historietas. Se publicaron seis episodios de *Mort Cinder* con dibujos de Alberto Breccia y guión de Oesterheld acompañados por un estudio de Oscar Masotta, “Breccia de cerca”. En 1972 surgió la revista *Satiricón*, editada por Oscar Blotta y Andrés Cascioli.

Algunas publicaciones del Centro Editor de América Latina contenían materiales críticos e historietísticos sobre el género desde un punto de vista científico. Un proyecto supervisado por Jaime Rest y coordinado por Luis Gregorich, *Capítulo Mundial*, incluyó un tomo especial dedicado a las “Literaturas Marginales” en que se publicó un ensayo histórico y crítico de Jorge B. Rivera y Eduardo Romano sobre la historieta y la fotonovela. Se trataba de la primera historia de la literatura universal editada en castellano donde se incluyen las “literaturas marginales”, la segunda en el mundo después de *Histoire des Littératures*, que fue la primera que abordó el tema en modo orgánico (Encyclopedie de la Pléiade-Gallimard en 1958). En 1971 otra colección del Centro Editor incluía en sus entregas dos libros de Carlos Trillo y Alberto Broccoli: *El humor gráfico* y *Las historietas*, que seguían a *La historieta en el mundo moderno*, de Oscar Masotta, publicada en 1970 por Paidós. *Transformaciones*, en su número 41, incluía un texto de Oscar Steimberg: “Los poderes de la historieta”. La bienal Di Tella había abierto camino hacia un terreno de estudios sobre el género y el lenguaje de la

historieta como forma narrativa y fenómeno cultural y estético que merecía la atención y el análisis de los críticos⁵⁴. En estos años se publicaron otros dos libros fundamentales para la crítica de los cómics: *El lenguaje de los cómics*, por Román Gubern en Barcelona en 1972, y *La historieta en el mundo moderno*, por Oscar Masotta en 1970 por Paidós. Hay que mencionar también la inserción en 1973 de la historieta como género literario alternativo en el programa de la cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a cargo de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera.

En 1974 apareció el primer número de la revista *Skorpio* por Ediciones Récord, bajo la dirección de Alfredo Scutti. A ésta seguirán *Corto Maltés*, *Pif-Paf* y *Tit-Bits*, destinadas a diferentes recortes del público y de los fans de la historieta. La nueva línea de las revistas de Récord se proponía recuperar los viejos lectores e incluía entre sus colaboradores a Hugo Pratt con las series *Corto Maltés*, *Sargento Kirk*, *Enrie Pike*, *Capitán Cormorant*; Arturo Del Castillo con *El Cobra*; Ray Collins y A. Fernández con *Precinto 56*; Leopoldo Durañona, Solano López, Carlos Vogt, Alfredo J. Grassi, Robin Wood, Ernesto R. García, Mino Milani, Dino Battaglia, Aldo Di Gennaro. A partir del número 15 de *Skorpio* en diciembre de 1975, Carlos Trizan publicó la sección “El Club de la Historieta”, un espacio para amantes de la historieta en el que se recogían contribuciones de tipo histórico, crítico y teórico sobre el género. En *Tit-Bits* se empezó a publicar una historia panorámica de las principales corrientes y creaciones de la historieta mundial. Las revistas de Récord permitieron la presentación de nuevos productos y la revisión de piezas de los años cincuenta. Entre octubre y diciembre de 1976 se publicaron las 350 entregas en once fascículos de *El Eternauta* con guión de

⁵⁴ Sobre la Bienal Di Tella y los antecedentes teóricos véase el capítulo 3 de *El oficio de las viñetas* (Vazquez, 2010b).

Héctor G. Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López. Los títulos de las revistas de Récord pretendían homenajear a los fenómenos significativos de la historia de la historieta: *Corto Maltés* es un homenaje a Hugo Pratt y su personaje; *Tit-Bits*, que quiere decir literalmente “trozos selectos”, retoma el nombre de la revista de comienzos de siglos fundada por Rodolfo Puga; *Pif-Paf* rinde homenaje a la revista homónima que se publicó en Argentina entre 1937 y 1956.

No sólo Buenos Aires sino también Rosario constituyó una realidad muy productiva por el ambiente de la historieta y de la producción artística e intelectual argentina gracias, entre otros, a Roberto Fontanarrosa. Entre 1977 y 1979 salieron tres únicos números de *Tinta*, la revista de los dibujantes de Rosario, que favorecía una fisonomía y un formato *underground* y representaba una tentativa precursora de reivindicar el género y los nuevos caminos de la historieta. Aquí se reproducirán dos tiras raras de Roberto Fontanarrosa: *Tadea y sus hijos*, una historieta neorrealista; y *Jueves*, una tira de 1965. Se recuerda también la historieta *Marquimán* en los números 2-3, creada por Sergio Kern, donde se cuenta la historia de un superhéroe nacido en el río Paraná en que se relatan las relaciones en las tierras fronterizas entre zonas urbanas y zonas del río. En la misma revista salieron dos propuestas de adaptación de textos de Hemingway por Gripo, y otra de Fati, *Muebles El Canario*, sobre el cuento “Nadie encendía las lámparas”, de Felisberto Hernández.

En 1979 aparece la revista *El Péndulo* entre los meses de septiembre y diciembre bajo la dirección literaria de Marcial Souto para Ediciones De La Urraca, en que se incluyen materiales relacionados con la literatura, la ciencia ficción, el *fantasy* norteamericano, el cine, la música y la historieta. En esta revista se publican algunas

obras de Alberto Breccia⁵⁵, como sus transposiciones del cuento de hadas terrorífico *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm, “William Wilson” de Edgar Allan Poe y los cuentos de H.P. Lovecraft. Se recuerdan también *Los viajes de Marco Mono* de Carlos Trillo y Enrique Breccia y *Querida madre*, un episodio de la guerra del Paraguay por Saccomanno y Durañona. En 1977 aparece una obra muy importante por la historieta argentina: *Leyendo historietas* de Oscar Steimberg publicado por Nueva Visión.

Entre los años cincuenta y setenta muchos de los viejos principios de la cultura occidental entraron en crisis o se redefinieron. Los nuevos medios masivos de comunicación y los nuevos lenguajes estéticos llevaron innovaciones en el campo del cine, de la fotografía, del diseño, de la historieta con figuras también anteriores al período como Eisenstein, Welles, Capa, Cartier-Bresson, Man Ray y otros. Los nuevos lenguajes audiovisuales modificaron en profundidad los productores, los consumidores y los productos mismos que eran el resultado de una mezcla entre lo viejo y lo nuevo como el pop art y el rock. Los estudios de Marshall McLuhan, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, y la difusión de la antropología estructuralista, Lacan, Foucault dieron vida a un importante cambio en la manera de pensar y en la visión de la realidad cotidiana. La historieta norteamericana experimenta reformulaciones que tienen que ver con el desarrollo interno de los sectores de clase media intelectualizados (Rivera, 1992: 75). El nuevo enfoque permite la recuperación y la reformulación de la historieta, que es un producto de la cultura masiva, y se asiste al nacimiento de parodias de clásicos de género como *Batman*, *Flash Gordon*, *Terry y los piratas*, *Mujer Maravilla* y *Bringing Up Father* incluidos en la revista *Mad* desde 1952 o las tiras de Jules Feiffer o las historietas de la revista *Evergreen*, fundada en 1957. Se desarrollaba una nueva línea en

⁵⁵ Sobre Alberto Breccia véanse: Sasturain, Juan. “Breccia o la incomodidad” (1997: 137-146), el blog de Gustavo Ferrari: <http://albertobreccia.blogspot.it/>; y la página <http://www.alberto-breccia.net/>.

que el aporte europeo estaba dado, como ya dicho, por el erotismo de *Barbarella*, de J. C. Forest; *Scarlet Dream*, de Gigi y Moliterni; *Jodelle*, de Pellaert; y *Valentina*, de Guido Crepax. En Francia, el semanario *Pilote*, de 1959 con George Dargaud y René Goscinny, marca un nuevo tono a la historieta ya que se especializa en la crítica contestataria al consumismo de la sociedad contemporánea y en la revelación de las neurosis que ésta genera. *Pilote* recicla aspectos fuertemente ligados con la tradición de ruptura europea y particularmente francesa como los aportes del dadaísmo y del surrealismo, el nonsense anglosajón, el humor negro, la patafísica, el collage. *Pilote* sería impensable sin la evocación de Duchamp, Breton etc. Uno de sus productos característicos es la tira *Les Dingodossiers*, de Gotilb y Goscinny. En el Río de la Plata, el estilo *Pilote* inspiró revistas como *Tía Vicenta*, de J. C. Colombres, y *Cuatro patas*, de Carlo Peralta. La historieta deja entonces de ser relato de aventura o costumbrista y empieza a tratar temáticas, estéticas e ideologías que son la manifestación del proceso de cambio. Frente a la gran industria norteamericana empiezan a delinearse como campo alternativo destinado a un público restringido de fans los primeros ejemplos de historieta *underground* que se acerca a lo grotesco, la pornografía y la violencia. Se recuerda de los años setenta la publicación de *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, por Ariel Dorfman y Armand Mattelart.

1.8 Los ochenta: fin de la dictadura y vuelta de la democracia

Los años ochenta están caracterizados por un sentimiento de nostalgia hacia el período dorado de la historieta nacional durante la década de los años cuarenta y cincuenta. En la década del ochenta la historieta de aventura y la historieta de autor son las protagonistas del mercado editorial y se encuentran en *Fierro* y *SuperHumor*, ambas

de Ediciones de la Urraca⁵⁶. En 1980 se publica *Historia de la Historieta argentina*, de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno por Ediciones Récord, obra que marca un momento importante en cuanto reúne los momentos claves de la historieta nacional y las investigaciones realizadas sobre ella; la edición italiana salió en 2007, en una versión actualizada por Prospettiva Globale Edizioni.

En 1981 se editará *La Historia de la Literatura Argentina* por el Centro Editor de América Latina bajo la dirección de Susana Zanetti, con el fascículo 109° sobre “Las literaturas marginales: 1900-1979”, escrito por Jorge B. Rivera. En agosto de 1980 aparece el primer número de *SuperHumor* como suplemento especializado de la revista *Humor*, de Andrés Cascioli. La nueva edición, realizada por Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y Juan Sasturain, tenía como intento recuperar la tradición de la creatividad de la historieta argentina y sus publicaciones eran casi exclusivamente locales; se proponía utilizar ambientaciones y temas que pudieran ser reconocidos por la memoria cultural de los argentinos. La realización concreta de este intento se encuentra en *Un Tal Daneri*, de Alberto Breccia, y en las historietas de Solano López con guiones de Saccomanno. *Superhumor*, como *El Péndulo*, no se ocupa sólo de historieta, aunque le dedique mayor espacio y excelentes exploraciones del nuevo lenguaje historietístico, así como abundante masa crítica a cargo de Juan Sasturain, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, José Pablo Feimann y Eduardo Grüner. En *Superhumor* se encuentran también numerosas conexiones con la literatura y se deja espacio a las adaptaciones, como por ejemplo el trabajo de Sanyú que transpone la novela *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, publicada por entregas a partir de junio de 1981.

⁵⁶ Véase también Scolari, Carlos Alberto. *Historietas para Sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.

Entre noviembre y diciembre de 1983 aparecen en Buenos Aires las tres entregas de *Cuero*, bajo la dirección de Oscar Steimberg y el pintor Roberto Rollie. La nueva revista promete desde el principio contenidos de ciencia ficción, novela negra y “nueva historieta”, aspectos que ya habían intentado abordar *El Péndulo* y *Superhumor*. *Cuero* se inscribe en un momento de “destape” generalizado de la primera etapa del gobierno de Alfonsín (Rivera, 1992: 73) y aporta contenidos eróticos fuertes que nunca antes se habían visto. La revista tiene muchas series que se repiten en cada número e intenta valorizar la entrega temática. Se deja un espacio importante a la recuperación crítica del medio, a los contenidos políticos, de género, teóricos. A mediados de 1984 Daniel Divinsky dirigirá LR3 Radio Belgrano en que se propondrá *Oyendo historietas*, una audición nocturna que tiene como objetivo la recuperación de la memoria y el disfrute del género desde el punto de vista sonoro y musical. En 1988 la Editorial Fraterna publica *Charlando con Superman*, de Germán Cáceres con prólogo de Juan Sasturain.

1.8.1 La revista *Fierro* (1984-1992)

En septiembre de 1984 aparece *Fierro*⁵⁷. *Historietas para sobrevivientes* por Ediciones de La Urraca, que en su primera etapa ve la participación de Juan Sasturain como jefe de redacción (1984-1987), luego Marcelo Figueras y en una tercera etapa Pablo De Santis. *Fierro* en su primera etapa se publica desde el 1984 hasta el 1992 y nace en el período de la transición en que empiezan a editarse las revistas para los quioscos. La revista se presenta como un nuevo e impactante mensual con tapas diseñadas con un nuevo sentido de la ilustración:

⁵⁷ *Fierro* no sólo remitía al poema de José Hernández, a la vieja historieta de Roux (*Fierro a Fierro*) sino designaba también, en lunfardo, las armas (Di Meglio – Franco – Silva Aras, 2005: 101).

se posiciona en el mercado de historietas nacionales, como articuladora de las rupturas producidas durante los años de la dictadura. Se trata de una publicación que se dirige a los argentinos “sobrevivientes” (subtítulo de la revista), y ello permite leer las características que se asignan a esa comunidad nacional, así como los mecanismos mediante los cuales *Fierro* legitima esa apelación (Vazquez, 2010a: 233).

Fierro representa un momento de ruptura con el pasado reciente, es la revista de la transición y exalta la democracia como valor –es significativo el subtítulo “Historieta para sobrevivientes”, que alude a los sobrevivientes después de la terrible dictadura militar de los años precedentes. También la revista *Humor Registrado*, dirigida por Andrés Cascioli, representa un referente ineludible en este período pero consiste en humor gráfico. El gobierno militar la calificó como una publicación de exhibición limitada y obligó al comercio de la revista en una bolsa de plástico (Vazquez, 2010a: 233).

Fierro será la más importante de las revistas argentinas de historieta porque encierra en sí un proyecto cultural más amplio, “la publicación se construye como espacio de reconfiguración identitaria y cultural” (Vazquez, 2007: 2) y deja la prioridad a lo nacional y lo popular donde prevalece lo autobiográfico y testimonial. Las alusiones a la dictadura son constantes en historietas como *Sudor Sudaca*, *La Triple B* y *La batalla de Malvinas* (Vazquez, 2010a: 234). Creada como producto único, fue una de las expresiones de la apertura democrática después de la dictadura militar; de hecho, su primer número salió a la venta justo nueve meses después del comienzo del gobierno radical de Raúl Alfonsín. El momento histórico en que empezó a publicarse estaba caracterizado por un sentimiento de optimismo político generalizado, provocado no sólo por la llegada de la democracia sino también por el juzgamiento y la condena oficial de las juntas militares responsables de los crímenes efectuados durante el régimen dictatorial. La demanda común en este período era la de poner la democracia y los

derechos humanos como base de construcción de un nuevo orden político. La revista fue pensada para contener una gran variedad de temas, estilos, estéticas y autores, y fue una de las primeras revistas de gran formato que acogían materiales nacionales de este tipo; se exploraban los nuevos lenguajes experimentales y la existencia de públicos afines y especializados con este tipo de propuestas: de hecho, la revista podía contar con un tipo de lector diferente de las otras. A diferencia de la línea editorial de Columba, que ubicaba la historieta como género literario menor, como “subsidiario de los géneros mayores de la literatura” (Berone, 2010: 9), *Fierro* supo elevar la calidad de las revistas gracias a algunas estrategias: “Se forzaron las fronteras de la gráfica y la letra y se desdibujaron los campos y los géneros: el periodismo, la política, la crítica literaria y el cine tenían su espacio en las páginas de *Fierro*” (Vazquez, 2007: 4). El mayor aporte de *Fierro* no fue vincularse con la línea *underground* norteamericana o europea sino la reformulación por parte de los grandes maestros de la etapa anterior manteniendo una continuidad conceptual y estética.

El primer número de la revista estaba constituido por una especie de selección de los diferentes géneros que caracterizaban la historieta; se encontraba por ejemplo una historieta de Moebius, que había sido muy importante en la innovación del cómic europeo en los años setenta, y al mismo tiempo algunos textos de Héctor G. Oesterheld. En este momento de “destape” se buscaba liberar todo lo que antes estaba prohibido y reprimido y era frecuente encontrar en las portadas y en las historietas escenas de desnudo, explícitos componentes eróticos y referencias sexuales evidentes, además de temas fuertemente violentos y elementos provocativos. De las 36 tapas que se publicaron en los tres primeros años, 21 tenían contenido erótico (Di Meglio – Franco –

Silva Aras, 2005: 115)⁵⁸. Erotismo y violencia formaban una combinación inusual hasta entonces en la historieta argentina. *Fierro* tuvo mucho éxito en el mercado editorial gracias a los estilos diferentes que abarcaba, la oscilación entre lo clásico y la innovación y los diferentes dibujantes con los cuales contaba. El proyecto de *Fierro* era refundar la historieta partiendo de la tradición pero consituyéndose como vanguardia, así que se encontraban producciones del movimiento *under* junto con obras de autores de la edad de oro de la industria argentina de historietas. La revista buscaba ocupar un espacio social y cultural. Además de la vanguardia y los nuevos recursos gráficos y literarios, se encontraban artículos periodísticos, de crítica de historietas, de cine, de ciencia ficción, reflexiones y propuestas sobre el mundo de la historieta para encontrarle un espacio legítimo y específico. Se valorizaba el cómic como parte de la cultura popular, como producto artístico y cultural autónomo y se reivindicaba su posición en el marco del panorama cultural. Otro aspecto interesante de *Fierro* era el reconocimiento a los guionistas y dibujantes de los derechos de autor sobre sus trabajos a diferencia de la costumbre tradicional de comprar las tiras por un único pago. Había también que considerar el aspecto ideológico en la búsqueda de la legitimación del cómic: *Fierro* se separaba de la cultura de elite porque le oponía la del cómic como producto exponente de la cultura popular y la revista devenía así un espacio de lucha antes negado y reprimido. Se buscaba además definir una historieta nacional como arma contra la cultura de elite, “otorgando a la imagen y al dibujo un poder subversivo contra la cultura oficial” (Di Meglio – Franco – Silva Aras, 2005: 102). Otro elemento distintivo de la revista era la construcción de una identidad de los lectores. *Fierro* intentaba entonces

⁵⁸ Acerca de las tapas de la revista, véase “Ponele la tapa a Fierro”. Vazquez, Laura. *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra, 2012, pp. 96-98. En esta página web se pueden consultar algunas de las tapas de la revista con el índice de las historietas presentes: <http://www.identi.li/index.php?topic=132652>, consultado el 20.07.2014.

mostrar una manera diferente y nueva de contar historietas y refundar el espacio perdido en el nivel de la cultura del cómic en el país y en el de la posibilidad de expresión de la cultura más popular. De hecho, la revista estaba politizada y comprometida porque intentaba representar la realidad a través de la ficción; manifestaba su identidad como producto de una determinada cultura, la argentina, ubicándose en un contexto de realidades locales. Para tal fin, utilizaba una historieta de calidad, grandes autores de origen argentino, rasgos formales vinculados al país como una ambientación espacial particular –se constituye una tensión en torno al concepto de lo nacional en contraposición a lo extranjero. Lo nacional aparece como una afirmación de lo que es propio: de hecho, los únicos dibujantes extranjeros con que la revista contaba eran Pratt, ya familiar al público argentino, Manara y Moebius. *Fierro* refundó el campo de la historieta argentina para que deviniera historieta nacional en oposición a lo extranjero. Construyendo entonces una identidad común, unificando los espacios de producción, recepción y circulación de la revista se asumía la historieta como espacio de resistencia. Destacable en este período es la publicación de *Perramus* en *Fierro* a partir de 1985, una historieta de Alberto Breccia y Juan Sasturain ambientada durante la dictadura argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. La historieta ganó el premio de Amnistía Internacional al contar el terror del período de la dictadura desde una perspectiva ficcional.

Hacia fines de los ochenta y en los noventa la reivindicación de lo nacional en *Fierro* pierde sus contornos definidos y desaparece la discusión en torno a la historieta, la cultura nacional, la dicotomía nacional/extranjero y en los contenidos se asiste a fuertes cambios. Muchas de las tiras tienen contenidos ficcionales, fantasiosos, atemporales, sin un lugar preciso de ambientación de la historia y el contenido político

ya no está en el centro del discurso. Todo lo que tiene que ver con la argentinidad y nacionalidad es decir lo argentino, la porteñidad, lo gauchesco, lo indígena y la intención política desaparecen. Ya los dibujantes y guionistas no son sólo argentinos. En 1988 empieza a difundirse internacionalmente la historieta japonesa. Dentro de este nuevo horizonte de producción se encuentra también *Comic Magazine*, que empieza hacia octubre de 1989 con Javier Doeyo, Andrés Accorsi, Fernando García, Hernán Ostuni, Marcelo Ciccone, José Luis Tasinazzo Marcelo Torres, y representa un valioso ejemplo de trabajo crítico y documental sobre el género.

1.8.2 El ocaso de *Fierro*

Entre 1990 y 1992 se asiste al agotamiento de la revista, que ya en los años 1988-1989 había sufrido cambios y crisis. Las consecuencias más evidentes fueron: la escasez de publicaciones de las tiras y la disminución de los autores más representativos de los inicios de la revista para dejar espacio a otros jóvenes con obras más experimentales y *under*; la partida del editor y fundador Juan Sasturain y la llegada de Pablo De Santis como jefe de redacción; la creación de contenidos más vanguardistas rompiendo con la gramática y sintaxis tradicional del género; el cambio del tipo de público. Los lectores en 1988-1989 ya habían advertido una pérdida de calidad de la revista con respecto a los primeros años. Hay que añadir también la crisis económica de fines de los ochenta que obligó a los directores de *Fierro* a dejar forzosamente la buena calidad de papel y de impresión para una materia diferente y una reducción de los colores y la cantidad de páginas. *Fierro* deviene el espacio de huida de la realidad donde domina la ficción, lo fantástico; ya no es el lugar de resistencia y deviene el espacio de un refugio. Este proceso se puede inscribir en el marco de un momento de cambio de la

sociedad, de la política y la cultura argentina a finales de los años ochenta. *Fierro* deja de publicarse en su número 100, en 1992, que puede considerarse como un año decisivo porque se produjo un quiebre en la manera de trabajar de los guionistas y dibujantes, que vieron en este momento desvanecerse la posibilidad de supervivencia de una industria nacional (Vazquez, 2007: 6). El cierre de muchas editoriales locales implicó para los guionistas y dibujantes una crisis profesional ya que tuvieron que adaptarse a los mercados internacionales y empezar a utilizar las nuevas tecnologías. Estos acontecimientos generaron nuevos fenómenos culturales como la difusión del coleccionismo de historietas y la organización de exposiciones.



6-7. Primer número de *Fierro*: tapa e índice.

Sin embargo, *Fierro* consiguió cambiar la situación de la historieta, forzando las fronteras de la gráfica y la letra y tratando también de cine, política, periodismo, crítica literaria. Después de *Fierro* surgieron algunas otras revistas como *La Parda*, *El Tajo*, *Cóctel* y *Planeta Canibal*, que continuaron con la política editorial de *Fierro* en cuanto a la experimentación gráfica y la estética *underground* en las historietas.

1.9 Los años noventa: crisis económica y producción independiente

A principio de los años noventa el aire de renovación que había traído *Fierro* sigue y da lugar a la “nueva historieta argentina” o “nueva generación de historietas”. Los diarios y los suplementos dominicales como *Clarín*, *La Nación* y *Página/ 12* ofrecen la posibilidad a los dibujantes y guionistas más prominentes de publicar sus tiras gráficas en la contratapa. La revista dominical del *Clarín* a comienzos de los años ochenta incorpora la *Página de humor de Quino* y abre un circuito importante para la experimentación gráfica de los humoristas más conocidos y la posibilidad de un rasgo del humor gráfico encontrado en el espacio del diario.

Entre 1997 y 1998 se asiste al surgimiento de centenares de revistas y fanzines independientes, gracias sobre todo a los bajos costos de imprenta, la llegada de nuevas tecnologías al público y la desaparición de una industria editorial formal (Vazquez, 2010a: 239). En este período se difunden publicaciones no sólo en la capital sino también en las provincias del interior del país. Surgen también publicaciones de crítica e información sobre los fanzines como *Comiqueando*, dirigida por Andrés y Diego Accorsi, que deviene la publicación de información sobre historietas más importante de la década. Surgen además varios locales especializados en la venta de material historietístico. Hasta entonces, las historietas se distribuían sólo a través de los quioscos

y de unas pocas librerías especializadas, por ejemplo la cadena de comiquerías de El Club del Comic. Entorno a 1998 se difunde también la Asociación de Historietistas Independientes (A.H.I.) que reunía los productores de fanzines y revistas del país que se autofinanciaban y tenía sedes en las provincias de Santa Fe, Córdoba y San Juan. En particular se destaca el colectivo de editores independientes que se reúne bajo el sello de La Productora. En los años noventa se realiza una exposición de historieta en la Biblioteca Nacional: *Historia de la historieta argentina*⁵⁹.

A partir de la década del noventa la editorial Colihue lanza una colección de álbumes de historietas bajo la dirección de Juan Sasturain que reedita algunos de los títulos más conocidos y algunas de las historietas inéditas en el mercado nacional. Surge así la colección *Narrativa Dibujada*, una variación sobre la revista *Literatura Dibujada* de Oscar Masotta de los años sesenta (1969). En los últimos años, junto con Colihue, el trabajo de edición más importante lo hace también Ediciones de La Flor, que recopila tiras gráficas que tuvieron éxito en formato de libro permitiendo de esa manera la recuperación del material de los diarios que ahora se encuentra en un formato permanente. Empiezan a entrar así las historietas en las bibliotecas confirmando mayor importancia al género y dando cuenta del cambio cultural de las últimas décadas. En 1994 Beas Ediciones publica *Así se lee la historieta*, de Germán Cáceres. En los últimos años noventa llegan a Argentina, con un poco de retraso con respecto al resto del mundo, los mangas japoneses. En 1995 se publica *El domicilio de la aventura*, por Juan Sasturain. En 1997 la Editorial Ivrea empieza a publicar el magazine *Lazer*, que pronto se convertirá en un *top seller*. El período comprendido entre 1993 y 2001 está marcado por la difusión de fanzines y por un período de crisis de las editoriales debido también a

⁵⁹ “La historieta en la Argentina. Historias con dibujos y palabras”, Emilio J. Corbiere, Federico Corbiere, *El arca*, número 38, año 8, abril de 1999.

la falta de papel. Es por esta razón que en el presente trabajo no se analizará transposición alguna publicada en este período, justo porque en los fanzines no salían adaptaciones de la literatura, que evidentemente es un lujo que sólo un momento de prosperidad puede permitirse.

1.10 Los últimos años

Los años dos mil están caracterizados por el nacimiento de editoriales nuevas e independientes, la formación de un contexto económico y social diferente que provocó algunos cambios en el mercado y que vio la aparición de las transposiciones ya no en las revistas sino en los libros y después en las librerías.

En 2001, después de casi 70 años de historia editorial, fracasa la Editorial Columba, que durante gran parte de los años noventa no había modificado mucho su línea editorial. Gran parte de las series que aparecen en sus revistas son obras del Studio Nippur IV, es decir de Robin Wood y sus asistentes. Son series que están comisionadas por el editor italiano de Wood, Eura Editoriale, para que se vendan luego a Columba: *Martin Hel*, *Amanda*, *Anders*, *El peregrino*, *Dracula*, *Larsen y Finch*, *Port Douglas*, *Merín*, *Morten*, *Starlight*, *Danske*. Aparecen también la miniserie *Océano*, con dibujos de Mandrafina, y *El animal*, ambas obras de ciencia ficción. En Columba se publican también los trabajos de Trillo producidos para Europa como *Fratelli Centobucchi* con Mandrafina, *N.N.*, una reducción en historietas de *Corum*, de Michael Moorcock, adaptada por Armando Fernández y dibujada por el norteamericano Mike Mignola, y *Checkerman*, de Barreiro y García Duran. Pero los tiempos están cambiando y Columba modifica el formato de sus revistas pasando a una edición de lujo que no fue bien acogida por sus lectores. Las ventas disminuyen y Columba, intentando modernizarse

para salvar la editorial, sustituye las revistas más difundidas con algunos monográficos en formato *comic book*. Poco antes de la crisis económica argentina de 2001, Columba cierra.

Al inicio del nuevo siglo la situación no es favorable pero hay un gran número de jóvenes profesionales y aficionados que sostienen una serie de publicaciones independientes. Como no hay un mercado de masas que imponga los gustos, estos artistas disponen de mucha libertad creativa y realizan creaciones originales. Mientras tanto, autores como Trillo, Saccomanno, Wood, Mandrafina, Alcatena, Enrique Breccia y otros se dirigen a mercados editoriales en Estados Unidos y Europa. En el mercado interno se encuentran jóvenes realidades como La Productora e Ivrea, las reediciones de Doedytores, La Flor, Colihue y las producciones japonesas y norteamericanas. Sigue *Billiken*, en que se publican historietas dibujadas por Dario Brizuela, y se encuentran historietas también en el magazine del grupo Clarín, *Genios*, donde se publican: *Los misterios de la Luna Roja*, de Trillo y Risso; *Martin Holmes*, de Trillo y Bobillo; *La reina del río*, de Trillo y Domingues; *Ele*, de Trillo-Maicas y Varela; y *Monsterland* de Pares y Johr. En 2004 sale por Gargola Ediciones *Bastión Comix* en el cual participan entre otros Mazzitelli, Meriggi, los hermanos Villagrán, Laila, Slavich, Schimpp, Juanmar y Esteban Echeverría. La revista dura sólo cuatro números y posteriormente renace bajo el título de *Bastión Unlimited* que tiene entre sus colaboradores autores notorios y jóvenes, además de *Sin City*, de Frank Miller y *Chosen*, de Mark Millar y Peter Gross.

A partir del 11 de noviembre de 2006, mensualmente, en adjunto con el diario *Página/12* empieza a publicarse la nueva edición de *Fierro*, donde se pueden encontrar la vuelta de *El sueñero*, de Enrique Breccia; la primera colaboración entre Carlos Trillo

y Oscar Grillo (*Trillo y Grillo*); la continuación de *El condenado*, de Saccomanno y Mandafina e historietas de Carlos Nine, El Tomi y Max Cachimba. El director de la nueva *Fierro* sigue siendo Juan Sasturain. En la página de internet <http://blogs.pagina12.com.ar/revistafierro/> se puede encontrar el blog de la revista como publicación web de *Revista Fierro. La Historieta Argentina*, que se realiza gracias al apoyo de los dibujantes, guionistas y técnicos informáticos de *Página/12*.



8. Tapa de un número reciente de *Fierro*, número 72, octubre 2012.

Actualmente la situación en que se encuentra la historieta argentina sigue siendo muy próspera⁶⁰. En particular cabe señalar algunos eventos significativos: en Buenos Aires “Comicópolis” (en Tecnópolis, a mediados de Septiembre); “Dibujados” (dos veces por año; el festival tiene gran convocatoria de editoriales independientes, casi exclusivamente, y va por su 8º edición en cuatro años), “Argentina Comiccon” y desde el 2010 se organiza el congreso bienal “Viñetas Serias. Congreso Internacional de Historieta y Humor Gráfico”, un evento de nivel académico en que es posible asistir a ponencias por parte de dibujantes, guionistas y estudiosos de la historieta. Se desarrollan otras iniciativas también en las provincias del país, como por ejemplo “Viñetazo” en Córdoba que tenía lugar alrededor del 4 de septiembre con ocasión de la celebración nacional del día de la historieta y ya no se organiza; la convención internacional de historietas “Crack Bang Boom”, a principios de agosto, y “Dibujantes”, un evento pequeño para profesionales del dibujo y la ilustración, organizado por un solo año por ADL, Asociación de Dibujantes del Litoral, ambas en Rosario; “Historietas a Toda Costa”, en Mar del Plata (ya no se organiza); “Dimensión Comics” (en Salta, generalmente en primavera); “San Luis Comic Con” (en San Luis, en Septiembre)⁶¹.

Cabe señalar el éxito de las tiras cómicas que se publican en los diarios, como por ejemplo las historietas de Liniers en *La Nación*, a partir de 2002, un momento particularmente difícil, justo después de la crisis económica de 2001, cuyo afán era alegrar a los lectores en la realidad abrumadora que reinaba por entonces. Con su estilo naif y pictórico, su gran variedad de personajes y temas, el juego con las formas de las viñetas, su humorismo simple y cautivador que la mayoría de las veces desemboca en la

⁶⁰ Para un estudio sobre la situación contemporánea de la historieta, véase Fernández, Laura Cristina – Gago, Sebastián Horacio. “Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina”. *Artes secuenciales/ Sequential Arts. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol.10, mayo 2012: 83-96.

⁶¹ En la web de la Asociación de Editores de Historietas hay un apartado de eventos, donde es posible revisar: <http://www.editoreshistorietas.com.ar/even.php?eval=1>

sorpresa y lo absurdo, las tiras de Liniers representan un fenómeno singular en que la característica distintiva es la tentativa de escaparse de la realidad, entrar en un universo fantástico y hacer soñar el lector durante la lectura de una tira. El éxito editorial de Macanudo es tal que a partir de 2004 las tiras han sido recopiladas por Ediciones de La Flor en libros: *Macanudo 1*, *Macanudo 2*, *Macanudo 3*, etc.



9. Fellini y Enriqueta: dos personajes de las tiras de Liniers.

En sus tiras Liniers no sólo rinde homenaje a los grandes dibujantes de la historia del cómic, como se puede ver en esta viñeta (ilustración 9), sino que también están presentes numerosos guiños a la literatura universal y al cine (Cfr. Favaro 2013b)⁶².

Entre los recientes estudios críticos y teóricos sobre la historieta hay que señalar la reedición de *Leyendo Historietas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, de Oscar Steimberg por Eterna Cadencia en 2013, en una versión actualizada y ampliada con tres capítulos adicionales dentro de “Trabajos sobre historieta y humor gráfico, 1972-2012” –acontecimiento notable ya que el libro del

⁶² De todas maneras, para un análisis de las tiras cómicas en Argentina en la contemporaneidad, véase el libro de Martignone y Prunes, *Historietas a diario* (2008) y en el específico, la parte dedicada al estudio de *Macanudo* (Martignone – Prunes, 2008: 64-47 y 95-102).

semiólogo no se podía encontrar tampoco en las bibliotecas de la capital porteña—; el trabajo de 2012 por Laura Vazquez, *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*, de editorial Agua Negra, una recopilación de escritos sobre la historieta que se publicaron en la revista *Fierro* y en otros medios más algunos textos inéditos; la página web *Estudios y crítica de la historieta argentina*⁶³, activa desde 2008, cuyo editor responsable es Roberto Von Sprecher; entre los recientes libros publicados por este equipo de investigación: *Cuadritos a ras del suelo: la historieta argentina entre la apuesta por el realismo y los problemas de representación* (2014); *Recuerdos del presente: Historietas argentinas contemporáneas* (2013); *Creencias bien fundadas: Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo* (2012); *Teorías sobre la historieta* (2012); *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la “operación Masotta” a un campo en dispersión* (2011). Estas obras constituyen importantes aportes en nivel semiótico, teórico y académico a la teoría de la historieta argentina. Cabe señalar también la página web “Narrativas Dibujadas⁶⁴” bajo la coordinación de Laura Vazquez y Mariela Acevedo, un espacio de formación, investigación, intervención y producción sobre humor gráfico, historieta y animación. El grupo de investigación está constituido por docentes, investigadores y estudiantes, y el área se propone como un lugar de reunión, sistematización y análisis para contribuir al diálogo y a la discusión.

2. La tradición argentina de la transposición en historieta

Como se ha visto en este capítulo, Argentina es un país en que la historieta ha tenido mucho éxito desde su primera aparición y ha sido bien acogida por parte del

⁶³ Disponible en <http://historietasargentinas.wordpress.com/>, consultado el 10.10.2014.

⁶⁴ Disponible en la página <http://narrativasdibujadas.com.ar/>, consultado el 10.10.2014.

público. Hoy en día sigue siendo muy estimada al punto de que en cada librería de la capital porteña es posible encontrar una sección dedicada al cómic, permitiendo a la historieta lograr, de esta manera, la misma posición que la novela o la compilación de cuentos. Este fenómeno representa un hito importante en la historia de la historieta ya que su presencia en la librería la convierte en un objeto prestigioso y con otro tipo de lector. La tradición argentina de las adaptaciones de los clásicos resulta particularmente interesante porque constituye un sector muy férvido dentro de la cultura argentina de los cómics.

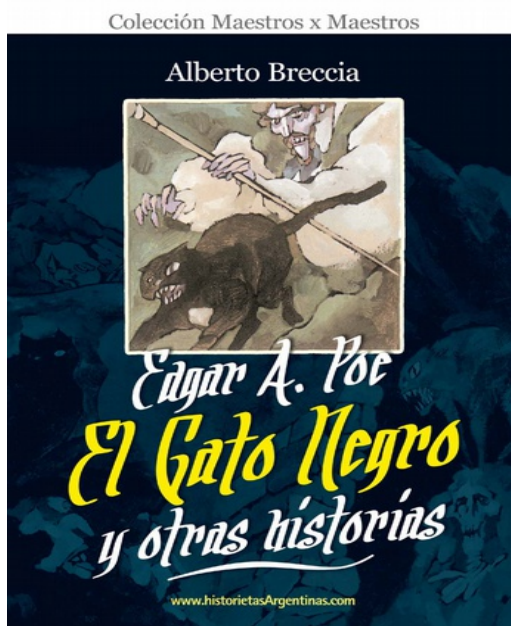
La tradición de las transposiciones literarias en historieta ya había empezado en los años treinta y cuarenta. Historieta y literatura, de hecho, tenían un imaginario en común y ya en las obras de Salgari, Verne, E. R. Burroughs las novelas iban acompañadas por ilustraciones. Las transposiciones de clásicos abundaban en revistas como *El Tony*, *Patoruzú*, *Patoruzito*, *Aventura*, *El Hogar*. Uno de los pioneros fue Raúl Roux quien adaptó *La isla del tesoro* en los años treinta. Pero fue José Luis Salinas quien estableció un verdadero puente entre literatura e historieta e hizo de esta relación el eje de su obra (De Santis, 2002: 1). Salinas adaptó a H. Rider Haggard, Emilio Salgari, Rudyard Kipling mediante ilustraciones y textos que se acompañaban recíprocamente sin contaminarse, no incluyendo pues los globos. Alberto Breccia incursionó en la adaptación literaria desde una perspectiva opuesta, es decir supo considerarla como un mecanismo en grado de contar una historia por otros medios y consiguió además poner en primer plan lo que estaba escondido en el relato. Algunas de las más notables historietas argentinas de los últimos cincuenta años son de hecho adaptaciones de textos literarios (Pérez Del Solar, 2011: 63), como por ejemplo las dibujadas por Alberto Breccia con guión de Juan Sasturain: “El fin” (1944), de Jorge Luis Borges que salió en

la revista *Crisis* número 46 en septiembre de 1968; “Acuérdate” (*El llano en llamas*), de Juan Rulfo; “Semejante a la noche”, de Alejo Carpentier; “Las mellizas”, de Juan Carlos Onetti; “Antiperiplea”, de Joao Guimarães Rosa; “La prodigiosa tarde de Baltazar” (*Los funerales de la Mamá Grande*), de Gabriel García Márquez⁶⁵.

Hay otra serie de adaptaciones, *Alucinaciones Latinoamericanas* con guiones de Pablo De Santis y dibujos de Peiro, que también salió en la revista *Fierro*. En esta serie De Santis no sólo escribe las adaptaciones sino que también las critica de manera que historieta, crítica y literatura se entrelazan (Pérez Del Solar, 2011: 63)⁶⁶.

⁶⁵ Se publicaron, junto con *Buscavidas*, dibujado por Alberto Breccia con guión de Carlos Trillo, en Breccia, Alberto. *Obras Completas Volumen 1*. Buenos Aires: Doedytores (1981) 1994.

⁶⁶ Para una reconstrucción más fiel del marco general deben tenerse en cuenta las siguientes transposiciones que no forman parte de la presente investigación basada en una selección temática: en el volumen *Breccia Negro, versión 2.0*, Buenos Aires: Doedytores, 2006: *El ceremonial (Los mitos de Cthulhu)*, H. P. Lovecraft, adaptación de Alberto Breccia (primera publicación en castellano 1975 por Ediciones Periferia); *Drácula. Un tierno y desolado corazón (lápices-bocetos)*, *Historias con moraljea. El otro yo del Dr. Jekyll* – primera publicación en castellano Rumbo Sur, circa 1990); en el libro *El Tripero 2000*, Buenos Aires: Aura producciones, número 4, año 1999: “La lluvia de fuego”, Leopoldo Lugones: adaptación de Daniela Kantor, “Noche de Oscars”, James Thurber: adaptación de Maria Delia Lozupone, “Un médico rural”, Franz Kafka: adaptación de Tomás Argüello, “El chorro de sangre”, Antonin Artaud: adaptación de Frank Vega; En *Los clásicos en globo*, Buenos Aires: Coquena, 1990: *Hansel & Gretel* por Roberto Fontanarrosa; *El señor de los Anillos* por Rubén Giorgis; *El Quijote* por Oski, adaptación de César Bruto; *La Iliada* por Roberto Fontanarrosa; *Le Petit Principit*, dibujado por Grondona White, guión de Jorge Ginzburg y Carlos Abrevaya; *Desayuno* de Jacques Prévert; *Escripulo* de Oliverio Gironde; *Carta a Borges* de Macedonio Fernández; *Una novela de Aventuras* de Carlos Norton de S. S. Van Dyne, dibujos de Roberto Bernabó y guión de Jacinto Amenábar; *El Matadero* de Esteban Echeverría, dibujado por Enrique Breccia; *Un mensaje imperial* de Franz Kafka, adaptación y dibujos de Leopoldo Durañona; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, guión de Manuel Aranda, dibujos de El Tomi; *Más aventuras de Alicia*, guión de Carlos Trillo, dibujos de Carlos Nine; *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato por Alberto Breccia; *Mitos de Cthulhu*, de H. P. Lovecraft por Alberto Breccia; “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar 1956 (*Final del juego*); “Instrucciones para subir las esclareas”, de Julio Cortázar 1962 (*Historia de cronopios y de famas*); *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar, Buenos Aires: Gente Sur, 1989; *Patria vieja*”, guión de H. G. Oesterheld, dibujos Arancio, de la novela *La guerra al malón*, Comandante Pardo, 1907 (en *Hora Cero*, diciembre 1961, número 56); unos cuentos policiales de Maupassant y Walsh por Hugo Pratt; la parodia de “El hombre de la casa rosada”, por Fontanarrosa se publicó en la revista *Satiricón* número 19, Buenos Aires, junio de 1974, del texto “Hombre de la esquina rosada”, de Jorge Luis Borges; “William Wilson”, de Poe, con dibujos de A. Breccia y guión de Saccomanno había salido en *El Péndulo* número 2, octubre de 1979; *Hansel y Gretel*, de los hermanos Grimm, con dibujos de A. Breccia y adaptación de Carlos Trillo, había salido en *El Péndulo* número 4, en diciembre de 1979; *Triste solitario y final*, de O. Soriano, con dibujos y adaptaciones de Sanyú, apareció en varias entregas en *Superhumor* a partir del número 8, del mes de julio de 1981; *El criador de gorilas* (“La factoría de Farjalla Bill Alí”), de Roberto Arlt, con dibujo y adaptación de Sanyú salió en la revista *Superhumor* número 5, Buenos Aires, en marzo de 1981; *El que susurra en las tinieblas*, de H. P. Lovecraft, con dibujo de A. Breccia y guión de Néstor Buscaglia, salió en blanco y negro en la revista *El Péndulo* número 1, Buenos Aires, septiembre 1979.



10. Alberto Breccia, *El gato negro y otras historias*.



11. Alberto Breccia, “¿Poe? ¡Puaf!”, en *Dracula*.

2.1 “La Argentina en pedazos”

“La Argentina en pedazos” marca otro hito en la historia de la adaptación literaria y es singular la aparición de esta sección en una revista de historietas. La adaptación de clásicos de la literatura nacional en la serie “La Argentina en pedazos” empieza a salir desde el primer número de *Fierro*. En esta sección se adaptan las novelas y los cuentos canónicos de la literatura nacional a la historieta con el propósito de tener otra mirada sobre la literatura a través de un *medium* diferente, no de ofrecer una versión más sencilla o de acceso más fácil; de hecho, se presupone que los lectores conozcan todos los textos fuentes que se adaptan. La serie de “La Argentina en pedazos” rompe con la tradición de las transposiciones en historietas en el país, que estaban caracterizadas por un empobrecimiento y una síntesis con respecto al hipotexto. En 1993 Ricardo Piglia

reúne las adaptaciones publicadas dentro de la revista en el libro *La Argentina en pedazos*, publicado por Ediciones De la Urraca. A través de algunos de los cuentos más significativos de la literatura argentina adaptados en historieta por famosos dibujantes y guionistas, Piglia traza un perfil de la historia y la literatura nacional bajo las leyes de la violencia. De hecho, los textos fuentes son obras con una orientación política fuerte y representan, desde diferentes puntos de vista –social, cultural, político, lingüístico– la violencia. El volumen *La Argentina en pedazos*, como afirma Ricardo Piglia en su introducción “Echeverría y el lugar de la ficción”, reúne algunos cuentos significativos que trazan una historia de la violencia argentina a través de la ficción, una historia que permite reconstruir la figura del país que atormenta a los escritores y que pueda ser leída como pesadilla de la historia verdadera. Los ensayos de Piglia y las transposiciones se articulan como lecturas paralelas de una serie de relatos (Pérez Del Solar, 2011: 61) y *La Argentina en pedazos* se configura como una reelaboración visual de textos que pertenecen al canon literario argentino y como un relato sobre la identidad nacional. Además se constituye como un momento en que se intenta tener una mirada distinta sobre lo nacional y la identidad; la primera transposición se publica en *Fierro* a sólo un año del fin de la dictadura militar, momento en que es necesario buscar una nueva lectura de la historia:

Las adaptaciones realizadas a mediados de los ochenta colaboran a través de las imágenes en la construcción de la nación como unidad. Se trata de una relectura del pasado (el trabajo de la memoria como reinscripción y retorno) y la necesidad de erigir el futuro nacional: juntar “los pedazos” de un país fragmentado y recomponer la identidad a través de la ficcionalización de la historia (Vazquez, 2007: 5).

Analizando el contraste entre identidad y alteridad en el contexto de retorno de la democracia las transposiciones en historieta narran la nación y buscan, a través del

pasado, una manera para leer el presente, encontrar un sentido a lo ocurrido y replantear la historia. El volumen comprende once de los trece textos que salieron en la revista *Fierro*: los dos no incluidos son “Cavar un foso” (*El lado de la sombra*), de Adolfo Bioy Casares, con dibujos de Eduardo Risso y adaptación de Emilio Balcarce, publicado en un suplemento especial de literatura en el número 15, en noviembre de 1985; y “Operación Masacre”, de Rodolfo Walsh⁶⁷, con dibujos de Francisco Solano López y adaptación de Omar Pasonetti, que cierra la serie en el número 37 de la revista, en septiembre de 1987. El título mismo de la serie alude directamente a la necesidad y al deseo utópico de unir los pedazos de una nación que ha sido lacerada por una violentísima dictadura. Los temas giran alrededor de la violencia y la necesidad de hacer una reflexión sobre la realidad y la impotencia del hombre de cambiar la historia:

Esta violencia se sostiene sobre todo en dos factores: (i) la construcción de un “otro” casi siempre monstruoso, y (ii) una distancia entre los mundos confrontados que, como en “El Matadero”, puede llegar hasta la mutua ininteligibilidad. Las adaptaciones de *La Argentina en pedazos* traen la violencia de la literatura argentina al presente, ya que, a su manera, son textos “vuelto a hacer”: repensados y adaptados durante esos tempranos años ochenta. Así, relatos escritos a lo largo de un siglo y medio se leen en *La Argentina en pedazos* como contemporáneos del lector, pertinentes para entender su presente y, desde ahí, reflexionar sobre el pasado (Pérez Del Solar, 2011: 84).

En *La Argentina en pedazos* el valor de la historieta está en la lectura crítica de los relatos fuentes y la variedad de autores implicados. Las siguientes historietas son las que pertenecen a la serie que se publicaron en *Fierro*. Están aquí catalogadas, como en la compilación de Piglia, por orden de aparición:

“El Matadero” (1838): Esteban Echeverría, dibujo y adaptación: Enrique Breccia.
Fierro 1 (79-82).

⁶⁷ Véase Castro, Anabella. “Una lectura palimpsestuosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta”, *Artes secuenciales/ Sequential Arts. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol.10, mayo 2012.

“Los dueños de la tierra” (1982): David Viñas, dibujo y adaptación: Enrique Breccia. *Fierro* 2 (73-78).

“Mustafá” (1921): Armando Discépolo, adaptación: Norberto Buscaglia, dibujos: Enrique Breccia. *Fierro* 3 (33-38).

“Las puertas del cielo” (1951): Julio Cortázar, adaptación: Norberto Buscaglia, dibujos: Carlos Nine. *Fierro* 6 (15-22).

“Un fenómeno inexplicable” (1906): Leopoldo Lugones, adaptación de Otto Carlos Miller, dibujos de Carlos Roume. *Fierro* 7 (45-52).

“La gallina degollada” (1918): Horacio Quiroga, adaptación: Carlos Trillo, dibujos: Alberto Breccia. *Fierro* 8 (78-86).

“La Gayola”: Rafael Tugols y Armando Taggini, adaptación: Norberto Buscaglia, dibujo: Crist. *Fierro* 9 (36-43).

“Cavar un foso” (1962): Adolfo Bioy Casares, adaptación: Emilio Balcarce, dibujos: Eduardo Risso. *Fierro* 15. Suplemento “Aventuras con Borges” (Noviembre 1985): 8-15.

“Cabecita Negra” (1967): Germán Rozenmacher, adaptación: Eugenio Mandrini, dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 16 (59-66).

“Historia del guerrero y la cautiva” (1949): Jorge Luis Borges, adaptación: Norberto Buscaglia, dibujos de Alberto Flores. *Fierro* 22 (33-40).

“Boquitas Pintadas” (1969): Manuel Puig, adaptación: Manuel Aranda, dibujos: el Tomi. *Fierro* 23 (25-29).

“La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico”: Roberto Arlt, adaptación y dibujos: José Muñoz. *Fierro* 28 (7-17).

“Operación Masacre” (1957): Rodolfo Walsh, adaptación: Omar Panosetti, dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 37 (36-50).

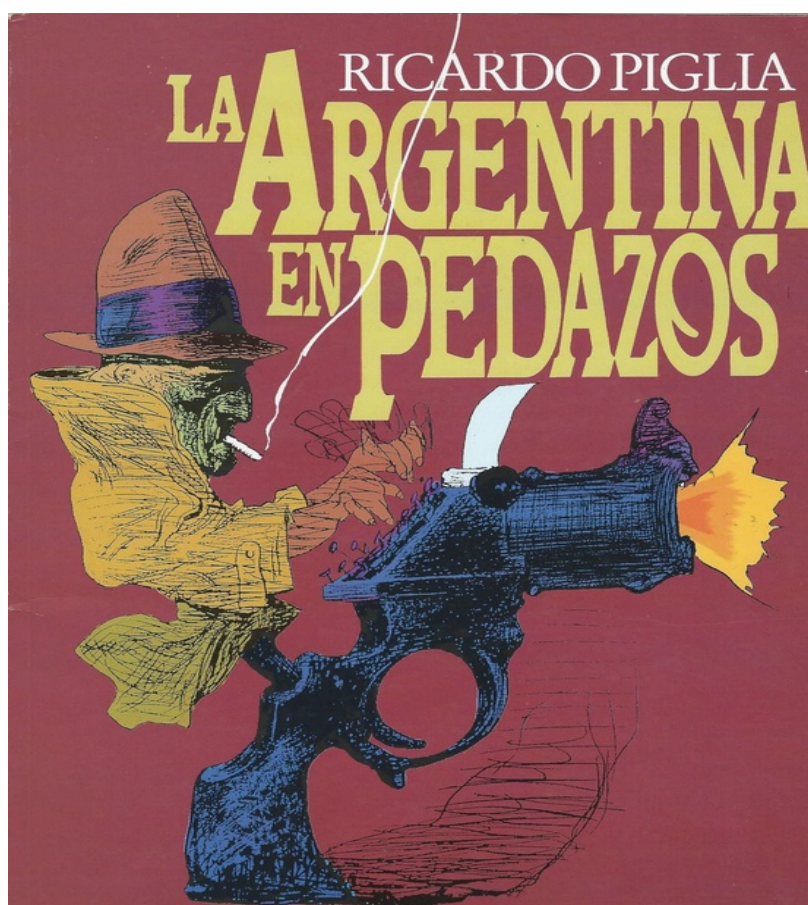
En *Fierro* se publicaron también otras transposiciones que no pertenecían a la serie “La Argentina en pedazos”, entre las cuales se señalan en el número 58, en junio de 1989, Alberto Breccia ilustra *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco; en el número 59 de julio, “La pluma del supremo”, de Augusto Roa Bastos, adaptado por De Santis y dibujado por Pez; en el número 60, en agosto del mismo año la adaptación de “La casa inundada”, de Felisberto Hernández, por De Santis y Paez; y en mayo de 1991, en el número 81, la adaptación de “En la colonia penitenciaria”, de Franz Kafka, por Leopoldo Durañona.

Cabe destacar que en internet⁶⁸ se pueden descargar los audios de las transposiciones de la serie *La Argentina en pedazos*. Se trata de la transposición de una transposición: el pasaje de las transposiciones en historieta a la versión de *podcasts* radiales realizada por la “Biblioteca Parlante de Distribución Nacional Mirá lo que te digo”, que forma parte de un Proyecto de Extensión de la Universidad Nacional de Entre Ríos, que realiza audios para colaborar con los Centros para Ciegos del país⁶⁹.

⁶⁸ Los audios se encuentran en el blog www.miraloquetedigofce.blogspot.com.ar y en <https://archive.org/details/ArgentinaEnPedazoslii>. Los cd son los números 46, 48 y 50 en la página web

<http://www.miraloquetedigofce.blogspot.com.ar/search/label/La%20Argentina%20en%20Pedazos>.

⁶⁹ En la descripción del proyecto en la página web del blog se lee: “El presente Proyecto de Extensión fue pensado para complementar las tareas que cotidianamente realizan los distintos Centros para Ciegos que funcionan en nuestro país. En ese orden de ideas, esta “*Biblioteca Parlante*” apela a los particulares códigos del lenguaje radiofónico para presentar los textos de acuerdo a los rigores de la estética de la Radio. Así, en cada uno de los Discos Compactos que conforman esta serie se amalgaman los discursos oralizados por diferentes voces locutoras con las notas musicales, los efectos sonoros y el silencio. De esta forma, autores de variados estilos y temáticas diversas componen un repertorio imaginado para ser disfrutado tanto de manera individual, personalizada como en el espacio de una reunión compartida y en donde la literatura se constituye en una invitación a la aventura, en un permiso para imaginar”, en www.miraloquetedigofce.blogspot.com.ar, consultado el 10.11.2014.



12. Tapa de *La Argentina en pedazos* compilada por Ricardo Piglia, 1993.

2.2 Las transposiciones hoy

Otro ejemplo de transposiciones de los clásicos de la literatura universal en Argentina hoy en día se encuentra en el blog “Historietas Rectales. Joyas de la literatura universal contadas como el culo⁷⁰”. La ostentación vulgar escatológica no tiene que engañar y causar rechazo al lector porque se trata de una provocación dirigida contemporáneamente a los dos polos de la historieta: por un lado, el lector habitual acostumbrado a transposiciones más caligráficas y miméticas; y por el otro, el lector burgués que desprecia los tonos lingüísticamente demasiado agresivos. Entre 2008 y

⁷⁰ Disponible en <http://historietasrectales.blogspot.it/>. Consultado el 10.09.2014.

2009 los “autores rectales” Corvis, Loris Z, Javier Bordón, Martin M. Muntaner, Berliac (también conocido como a.k.a Bang-Utot) realizaron transposiciones en historietas de obras como: “El corazón delator”, de Edgar Allan Poe; *El hombre invisible*, de H. G. Wells; *Drácula*, de Bram Stoker; *Moby Dick*, de Herman Melville. Las transposiciones ocupan el espacio de una página y sintetizan irónicamente los cuentos o las novelas fuentes y las reelaboran de manera desacralizadora utilizando un lenguaje y un estilo – no en la representación gráfica sino en la verbal– no sólo porteño sino también bajo, obsceno e impúdico.



13. “El corazón delator” de Edgar Allan Poe adaptado por Javier Bordón, 2008.

Otras publicaciones recientes de transposiciones en historietas son: *Los dueños de la tierra*, de David Viñas, que se publicó en 2010 por Ediciones De La Flor con ilustraciones de Dante Ginevra y adaptación de Juan Carlos Kreimer; “Aballay” (1978), de Antonio Di Benedetto, que publicó Adriana Hidalgo Editora en 2010 en un libro que

incluye el cuento del autor, el guión cinematográfico de Fernando Spiner y la transposición en historieta realizada por Cristian Mallea, siguiendo el guión cinematográfico de Fernando Spiner; *De amor de locura y de muerte*, de Horacio Quiroga, que publicó en 2011 Pictus con guiones de Luciano Saracino y dibujos de un variado conjunto de dibujantes; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, con adaptación e ilustraciones de Jean Pierre Mourey, que publicó Ediciones de La Flor en 2011; *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, con dibujos de Renzo Vayra y los textos originales de Felisberto Hernández que sacó en 2013 El Cuenco de Plata; *El Maravilloso Viaje del Señor Nic-Nac*, inspirado en la obra de Eduardo L. Holmberg, con guión de Leonardo Kuntscher y dibujos de Santiago Miret, que salió en dos volúmenes de Anexia Ediciones en 2012 y 2013.

En los últimos años ha tenido lugar una difusión de novelas ilustradas, casi como si se volviera a la tradición del libro ilustrado que marcó los orígenes del cómic: en particular existe una editorial española muy activa, Los Libros del Zorro Rojo, que está publicando variadas novelas ilustradas de autores clásicos de la literatura universal como Hoffmann, Kafka, Poe, Baudelaire, Pessoa y Mario Benedetti. En Argentina la editorial tiene distribución en Del Nuevo Extremo Grupo Editorial en Buenos Aires y tiene una amplia difusión. Se señalan las siguientes novelas ilustradas publicadas por Los Libros del Zorro Rojo, escritas por autores argentinos: *Las fieras cómplices*, de Horacio Quiroga, con dibujos de José Muñoz en 2007; *El salvaje*, de Horacio Quiroga, con dibujos de Alfredo B. Bedoya en 2007; *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia con ilustraciones de Luis Scafati y adaptación y prólogo de Pablo de Santis en 2008; *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik con ilustraciones de Santiago Caruso en 2009; *Los sueños de Helena*, de Eduardo Galeano, con ilustraciones de Isidro Ferrer en

2011; *Reunión*, de Julio Cortázar, con ilustraciones de Enrique Breccia, que se publicó en 2012; *Beya. Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara y dibujos de Iñaki Echeverría, editado por Eterna Cadencia en 2013; *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, con ilustraciones de José Muñoz en 2014.

Capítulo III

El problema del Otro: una lectura

L'Altro, venendomi incontro, mi
espelle dalla mia solitudine.

Emmanuel Lévinas

La relación con el otro es un tema emblemático –aunque predominantemente expresado de manera inconsciente– con que la especie humana, desde que pisa la tierra, tiene que enfrentarse. El asunto deja abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones y lecturas ya que es susceptible de asumir puntos de vista culturales, religiosos e ideológicos diferenciados. El objetivo de este capítulo no es examinar el vínculo con el otro desde sus innumerables facetas y agotar su análisis sino estudiar la imagen del otro en función de las adaptaciones en historieta que se tomarán como ejemplo en el capítulo siguiente. Se abordará entonces la figura del otro dentro del marco de las letras argentinas en que el discurso sobre la fundación de la identidad, tan inestable por un lado como paradigmática por el otro, es el tema central y básico. A lo largo de la historia literaria del país se individualarán tres momentos claves en el desarrollo del concepto de alteridad

- la dicotomía entre civilización y barbarie
- el aluvión migratorio

– la percepción de lo siniestro

A la luz de estos tres ejes (el primero ideológico, el segundo sociológico y el tercero psicológico) se verá cómo desde los orígenes, en que la alteridad está representada por la figura del indio en cuanto lo diferente, se procede paulatinamente a través de un segundo período en que el otro es el argentino que no pertenece a la capital porteña y que viene de afuera y se llega en fin a la última etapa –última según el análisis de lo que es aquí objeto de estudio– en que lo otro y lo ajeno explotan y encuentran su espacio de difusión en el fantástico rioplatense, género literario que ha conocido su momento de mayor esplendor con numerosos autores pertenecientes en particular al área geográfica del Río de la Plata. Se realizará una lectura del fantástico considerándolo como la expresión del imaginario social y una clave de lectura alegórica de un problema histórico en que el otro es un problema cultural. No se examinará entonces el concepto de alteridad en todas sus manifestaciones sino que se verá donde la historieta encara este campo semántico justo por su carácter de híbrido y de frontera. La hibridación, de hecho, forma parte de las raíces de la historieta, estando constituida por una pluralidad de lenguajes y formas expresivas. Situándose la historieta en el espacio intersticial en que colisionan diferentes medios y difundándose a través de los modos del humorismo y la sátira por un lado y de la novela de aventura por otro, de géneros por lo tanto híbridos y heterogéneos, la elaboración del concepto de alteridad en sus temas y motivos resulta determinante. La transposición en particular, siendo una mediación entre niveles culturales heterogéneos es alteridad de lenguajes y presupone sistemas diferentes de comunicación y lectura, naciendo de la conciencia de la alteridad recíproca entre lenguajes.

Se reflexionará sobre el concepto de otredad desde perspectivas diferentes y dejando de lado el concepto de otro por antonomasia que en el continente latinoamericano está representado por el indio. Los diferentes abordajes a la figura del otro permitirán echar luz sobre un concepto cultural y social que en Argentina se ha manifestado a través de diferentes fenómenos raciales que han sido protagonistas de un enfrentamiento y un encuentro-choque entre múltiples y variados sujetos “otros” a lo largo de la historia del país. Por esta razón se dejará de lado el concepto de indigenismo, difundido sobre todo en el área andina, y se dará amplio espacio a la literatura gauchesca. En ambos casos la literatura es instrumento de denuncia y vehículo de la reivindicación de un mundo cultural en que el encuentro entre el mundo occidental y el otro se transforma en una negación de la diversidad⁷¹.

1.1 La conquista del Otro

En América Latina se empieza a problematizar el encuentro con el otro a partir de la conquista de América. El desconocimiento de la cultura de los habitantes nativos del continente recién “descubierto”, su relación indisoluble con la madre naturaleza y las costumbres que les pertenecen en la realidad cotidiana, llevan a los conquistadores a considerarlos como seres más similares a los animales que a ellos. Se proyectan en los “otros” que habitan las “nuevas” tierras, imágenes, ideas, mitos y expectativas, sin tener en cuenta las peculiaridades, la manera de vivir, la posibilidad de que otras poblaciones tengan diferentes modos de percibir la realidad, sin poner en tela de juicio el punto de vista de los que llegan. Se pueden identificar en este fenómeno dos actitudes recurrentes

⁷¹ Donde el otro no es sólo el hombre sino también la naturaleza: “La natura diviene il luogo della proiezione dell'immaginario europeo e assume vitalità perchè si popola dei fantasmi culturali dell'uomo occidentale. Contemporaneamente lo spazio reale diviene il luogo della colonizzazione, sottoposto ad uno spietato sistema di sfruttamento” (Grossi – Rossi, 1997: 54).

en la relación entre colonizador y colonizado según la interpretación canónica que ofrece Tzvetan Todorov (1982):

- la proyección de los propios valores europeos y cristianos sobre los “otros” con la voluntad de asimilación de la cultura de los conquistadores por parte de los indios;
- la pretensión de ser, en cuanto europeos y cristianos, diferentes y superiores a los “otros”.

De la misma manera se encuentran dos componentes contradictorios con respecto al “otro” en la figura del colonizador: el otro como buen salvaje y como animal sucio, potencial esclavo, donde la alteridad humana está revelada y rechazada. En el mismo 1492 en que España había echado su “Otro interno”, expulsando definitivamente a los moros en la última batalla de Granada y obligando a los judíos a dejar el territorio, se encuentra frente al “Otro externo”. El encuentro entre viejo y nuevo mundo tiene lugar de un modo particular y emblemático: a través de la conquista, por medio de un hecho violento en que se funda un nuevo concepto de identidad a partir de un choque entre culturas. Los conquistadores destruyen, saquean, se apoderan de la otredad y practican la evangelización a través de la colonización del imaginario. El proceso de occidentalización que realizan los conquistadores prevé la integración de una nueva forma de dominio en la que se gobierna a través de la cruz y la espada. La evangelización y la resignificación en que se vuelcan los cultos, los santos, las religiones y los topónimos se utilizan para encontrar una solución al enigma del paradigma identitario. En la nueva sociedad, que es el resultado de una proyección fantástica de lo imaginario, una mera ilusión europeísta, el mestizo –quien es el resultado de la unión corporal de la conquista– no encuentra un lugar y no logra reivindicar una identidad precisa. El indio representa la imagen derrocada del

conquistador mismo y está representado como desnudo, antropófago, lascivo. Ya en su nombre encierra un estereotipo y se superpone a la realidad: se denomina como si fuera un habitante de la India, que los primeros navegantes intentaban alcanzar desde occidente. La denominación de los indios encierra la negación afirmando al mismo tiempo la prioridad del proyecto originario y la inexistencia de un mundo mediado entre Occidente y Oriente. El pensamiento eurocéntrico no logra comprender el mestizaje y un concepto diferente de cultura porque utiliza el canon occidental: el mestizaje perturba, altera equilibrios y crea desórdenes étnicos y culturales, es un mestizaje biológico en que ya no se pueden distinguir los confines entre el mundo indígena y el de los conquistadores. Se confunden espacios, cuerpos, tiempos. Para describir al otro se buscan términos de comparación del pasado reciente europeo: los otros geográficamente más cercanos eran los musulmanes⁷². Se intenta europeizar el continente e integrar a los indios no sólo en la vida cotidiana sino también en la cultura, religión y sociedad europeas. Del mismo modo las letras latinoamericanas nacieron a partir de una violenta colonización que impulsó a América a intentar siempre independizarse y volver a instalarse en “otros linajes culturales” como se puede leer en las primeras páginas de *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama:

Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que –ciega– desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían en América; nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal; nacidas de las espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras

⁷² En *Facundo* se utiliza la comparación con Asia para describir la realidad que no tiene todavía un nombre, se utiliza la analogía para representar lo irrepresentable, lo que no se puede representar miméticamente. Se utiliza una comparación con el Oriente porque la pampa es un espacio exótico que lo recuerda, es el producto de una elaboración simbólica por parte de la cultura europea (Altamirano – Sarlo, 1997: 83-102). Algunos ejemplos de analogías orientalistas: “Esta extensión de las llanuras imprime, por otra parte, a la vida de interior, cierta tintura asiática [...] Y, en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas. [...] Es el capataz un caudillo, como en Asia, el jefe de la caravana” (Sarmiento, 1988: 62-63).

latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico (Rama, 2004: 11).

Las literaturas latinoamericanas permanecerán autónomas a pesar de la colonización y mantendrán una propia especificidad y originalidad por sus características y por haber siempre mirado hacia otras literaturas extranjeras occidentales:

[...] en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedido y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos (Rama, 2004: 12).

Se distinguen de las otras y de las progenitoras por su composición étnica heterogénea, la diferencia de medio físico en que se desarrollan y el distinto sustrato cultural que poseen con respecto a Europa. De hecho, no sólo la literatura, sino tampoco la identidad nacional pueden prescindir del territorio, como cuando el exiliado o el emigrante, desarraigado de su tierra, no logra encontrar su lugar en la sociedad y deviene el espacio de un choque entre la cultura de pertenencia y la nueva, amenazando de ese modo su identidad, que deviene inestable. En la literatura hispanoamericana en particular, y americana en general, son recurrentes las descripciones de la naturaleza salvaje y los espacios de la página y de la escritura dejan el espacio a la naturaleza. La problemática de la transculturación que opera a partir de dos culturas, una dominante y otra dominada, presupone la fusión de éstas en que una se superpone a la otra y para poder expandirse niega los ancestros indígenas y substituye cultos y modos de la cultura precedente con los propios. En 1940, Fernando Ortiz propuso una definición de “transculturación” anterior al estudio de Rama:

Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado. [...] Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinovski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz, 1973: 254, 260).

En el proceso de transculturación, es decir en el choque-encuentro entre cultura europea colonial y culturas indígenas, los elementos de las dos culturas entran en contacto y se fusionan recíprocamente, se conjugan y al final se identifican produciendo un resultado híbrido. De este contacto y proceso surge una cultura nueva, mestiza. Son numerosos los ejemplos de escritores latinoamericanos atormentados por las dicotomías culturales y por el contraste entre universalismo y provincialismo; quizá el caso más emblemático está representado por José María Arguedas, que intenta proyectar la cultura indígena en el seno de una sociedad que la rechaza. Arguedas experimenta en primera persona el problema del choque cultural que se da a través del lenguaje: la imposibilidad de encontrar una mediación entre español y quechua; de hecho, el escritor vive en la frontera del bilingüismo. La dicotomía no se limita al dualismo entre blanco e indio, sino también entre costa y sierra, ciudad y provincia peruanas. Es el primer escritor que introduce al lector en la literatura indígena y le revela la riqueza y la complejidad espiritual del indio. Con esta apertura hacia el otro, el autor ofrece una visión interna del universo indígena y utiliza el indigenismo literario como posibilidad de denuncia social, dibujando un retrato de la sociedad en que surgen las figuras de los pobres, de la

miseria, de los marginados. El indio es el sujeto activo de la narrativa y está descrito en una dimensión humana, ya no bajo los rasgos de la pasividad e impotencia.

El sueño de la América unida y de las igualdades socioculturales nace con Simón Bolívar, que en 1815 escribe “no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” (Bolívar, 1983: 69). La atención hacia los pobres y los marginados y el intento de reivindicación de los derechos de los indios, surge también en José Martí, que en 1891 reflexiona sobre el concepto de “nuestra América mestiza” y de la posibilidad del continente de salvarse gracias a sus indios con la consiguiente imposibilidad de la existencia del odio de razas por la inexistencia de razas: para liberar el país de las tiranías hay que conocerlo, la hibridez representa la riqueza de América Latina. Por su parte, José Carlos Mariátegui en 1928 afirma que la solución del problema del indio tiene que ser social y que hay que buscar el problema indígena en el problema de la tierra buscando de esa manera un nuevo planteamiento. Con Octavio Paz se enfatiza la soledad del pueblo mexicano y el sentimiento de culpa por haber nacido de una violación. La soledad y orfandad de los mexicanos, “hijos de la chingada”, se manifiesta en la fiesta en que se ponen la máscara de la muerte⁷³ y en aquel momento tiene lugar la extrema liberación, se exteriorizan violentamente los sentimientos, se vuelve al estado primigenio. La mezcla revela el resultado de la ruptura, como la conciencia de la soledad histórica y personal:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. [...] el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. [...] La Malinche es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto (Paz, 2001: 224)

⁷³ “Nuestra impasibilidad recubre la vida con la máscara de la muerte” (Paz, 2001: 201).

La misma Malinche representa el símbolo de la hibridación y de la intermediación entre dos mundos. El mexicano es un ser mestizo, de una pluralidad de pertenencias, que nace de una violencia en que se quebranta la dualidad indio-europeo. Hay que encontrarle un lugar en la sociedad. Todos estos ejemplos representan la imposibilidad por parte de los intelectuales de encontrar una solución al enigma de la hibridación identitaria presente en el pueblo latinoamericano, para quien paradójicamente la lengua española parece representar un factor de homogeneidad sufrida, adquirida pero empleable en términos de autoconciencia latinoamericana compartida. El tema de la alteridad permite entonces en último análisis recuperar, incluso dentro de un corpus limitado y lingüísticamente específico como el de la historieta argentina, la atención hacia un horizonte de espera más amplio y persistente.

1.2 El enfrentamiento de civilización y barbarie en Argentina

En la fundación de la identidad argentina la dicotomía entre civilización y barbarie es determinante y representa un binarismo inevitable. Es imposible encontrar un modelo de análisis para estudiar el problema del “otro” en Argentina; por eso es oportuno utilizar provisoriamente, pero sobre la base de los fundamentos comunes indicados, el modelo de Arguedas que se sirve del indigenismo y de diferentes tipos de dualismos presentes para poder encontrar una explicación a la realidad que vive y que le aparece conflictiva. Ya el encuentro con “el otro” americano es un enfrentamiento –entre blanco e indio– problemático y a eso hay que sumarle la relación conflictiva entre los nuevos habitantes, que son los hijos de los conquistadores y más tarde de los inmigrantes –los criollos– y los nativos, vínculo que, hoy todavía, genera choques culturales y sociales. En un espacio en que la naturaleza es telúrica, en que el paisaje es inconmensurable y el

hombre se encuentra desprovisto de instrumentos para medir la realidad, es ahí que surge la idea de un más allá mítico. América es el nuevo paraíso terrestre en que, según la visión cristiana, está la posibilidad escatológica de vivir sin pecado. La mirada europea, a través de su lente, produce efectos de distorsión. El sentido de alteridad remota dada por la extrema expansión geográfica genera la creación de un espacio donde todo es posible, un lugar de la utopía y del deseo en el que se desarrolla una nueva mitografía americana. Como explica Fiorani:

Il «vuoto» patagonico resta per secoli la *terra incognita* che resiste ogni tentativo di insediamento europeo: la sua geografia astratta e il suo paesaggio sono stilizzati con il canone dell'orizzontalità assoluta. Dove lo spazio sfugge in direzione dell'incommensurabile, lo sguardo europeo sottopone la realtà un processo di trasfigurazione: non solo perché chi osserva e descrive dà conto dell'inadeguatezza dei parametri con cui «misurare» questo mondo, ma anche perché la collocazione geografica della Patagonia autorizza a proiettarvi il sogno del ritorno a quel giardino perduto che è il Paradiso terrestre. La dimensione mitico-utopica diventa uno dei dispositivi di difesa rispetto a una realtà altra che si sottrae a riferimenti spaziali e temporali, ai vani tentativi di identificare le proprietà fisiche di uno spazio inafferrabile. All'angoscia provocata da un'esperienza estrema e liminare e alla meraviglia suscitata da un'umanità inattesa, si oppone un punto di vista rovesciato, un ribaltamento spaziale e temporale che consente di immaginare un mondo altro, dove è possibile declinare il *mode utopique* nella sua variante di credenza, di sogno, di chimera che si coniuga con la dimensione del mito (Fiorani, 2009: 166).

La reflexión de Fiorani sobre la Patagonia se puede utilizar para explicar el mismo enigma que genera y encierra la pampa. El vacío patagónico es el mismo vacío pampeano, espacios en que domina el canon de la horizontalidad absoluta y donde la mirada europea es una mirada invertida que transfigura. Lo que aparece como un paraíso terrestre se convierte en un espacio inhóspito y violento en el que imperan las leyes de la naturaleza y en el que se da la dicotomía entre “barbarie indígena y civilización europea” (Sarmiento, 1988: 39). El territorio americano y la pampa se

convierten en un espacio de origen en el que la dimensión humana se aniquila y predomina el vértigo del vacío:

Sertão e pampa sono, preliminarmente, due *topoi* della geografia brasiliana e argentina: sono luoghi immateriali di un'alterità che deve essere nominata come condizione previa all'identificazione culturale e identitaria, sono spazi di una geografia che ha dato luogo a categorie quali ibridismo/ibridazione, eterogeneità [...]. L'immaginario su di essa ne ha a lungo mantenuto il filtro della percezione romantica del paesaggio canonizzata dai viaggiatori inglesi, e al contempo l'ha incasellata nell'alterità, come per istituire, con tale dimensione simbolica, il valore normativo della centralità del pensiero che con essa fissava la serialità di opposti non conciliabili quali *civilización*/barbarie, oralità/scrittura, città/campagna, passato/futuro, natura/cultura. (Arsillo – Fiorani, 2007: 8).

En una dimensión en que la geografía es primordial, la palabra tiene que apoderarse del lugar para poder relatar y atribuir un sentido al espacio alrededor: “Forjar un camino en una naturaleza inédita pone en evidencia, pues, las dificultades que ha encontrado el *logos* para adueñarse literariamente del *topos*” (Aínsa, 2006: 39). La geografía y el espacio devienen arquetipos, espacios míticos en los que los seres se confunden con la naturaleza y tienen que obedecer a sus leyes:

Si la selva parece ser el escenario privilegiado de las novelas de la tierra, otros paisajes representativos de América como la pampa, la sabana, el altiplano boliviano y la sierra andina o el mundo campesino de Chile y Uruguay se convierten en arquetipos de una geografía simbólica y telúrica cuyos protagonistas se mimetizan con la naturaleza (Aínsa, 2006: 48).

Es justamente desde la dimensión espacial de la pampa que surgen los primeros textos de la literatura nacional⁷⁴, obras en que se cuestiona el tema de la identidad y la

⁷⁴ “La primera imagen de la literatura argentina es la de un espacio insólitamente infinito, espacio informe y primordial como si acabara de crearse (como es el caso) por la mirada del Yo lírico que lo enfoca por primera vez desde la altura divina de su morada olímpica. Es ésta la sede de un lenguaje que, al descender a la tierra y darle nombre, convierte su silueta vaga en una topografía. Es decir, esa topografía no llena un “vacío” que es previo a su intervención, con los contenidos de una agenda civilizatoria, no imagina una nación para el desierto sino que imagina, en primer lugar, ese mismo desierto que es el primer contenido, una letra que pretende su propia ausencia: “Era la tarde, y la hora/

colocación del ser humano en el “desierto”. Un *leitmotiv* frecuente en los textos de literatura gauchesca resulta ser la imposibilidad de relatar el espacio inabarcable del paisaje y la indecibilidad de la realidad, como si la palabra no pudiera alcanzar el entorno. La dificultad de describir y hacer propio a través del verbo un lugar donde lo telúrico es generador pone las premisas para una concepción de la naturaleza como sagrada, donde la dimensión humana está de alguna forma aniquilada. Siendo el lugar del principio, la pampa, el origen de la cultura argentina que en quechua significa “campo abierto”⁷⁵, encierra el paradigma identitario, es perturbadora de las percepciones humanas porque es un espacio sin límites, un desierto⁷⁶. Es “la imagen del mar en la tierra” como la define Sarmiento (1988: 57). Ilegible e ininteligible, inefable al ojo y al código de lectura del hombre, la pampa genera la barbarie que se apodera del espacio. No cabe lugar para la civilización y, por lo tanto, se convierte en el escenario de la alteridad.

En una geografía que encierra una pluralidad de significados, y que es una condición previa que establece las reglas de comportamiento, los personajes se confunden con la naturaleza y surgen de ella. Se trata de espacios que manifiestan un carácter originario y “mitopoyético”. El paisaje graba sus características en los habitantes y el hombre tiene que mimetizarse con el espacio y adaptarse a ello para no chocar con el medio ambiente⁷⁷. Siendo un lugar ancestral y prehistórico, el espacio

en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El Desierto/ inconmensurable, abierto,/ y misterioso a sus pies/ se extiende...” (Anderman, 2000: 37).

⁷⁵ Cfr. Juan José Saer 2003.

⁷⁶ “La palabra desierto, más allá de una denominación geográfica o sociopolítica, tiene una particular consecuencia: implica un despojamiento de una cultura respecto del espacio y los hombres a los que se refiere. Donde hay desierto, no hay cultura; el Otro que lo habita es visto precisamente como Otro absoluto, hundido en una diferencia intransitable. [...] En el abismo, nada a partir de lo que fundar una literatura y una cultura. Así como del vacío, del desierto, sólo podía extraerse la imagen del bárbaro, la cultura argentina nacería de un exasperado gesto de voluntarismo” (Sarlo, 2007: 25-26).

⁷⁷ “Assumendo il punto di vista della geografia, si potrebbe dire che non esiste “paesaggio” che non sia un paesaggio culturale: il che significa che la dimensione simbolica è il tratto più importante e sintetico che occorre cogliere e interpretare (Bonesio, 1997: 23).

cultural se construye a partir del espacio geográfico y entonces la pampa se convierte en el espacio alegórico fundamental para la construcción comunitaria, identitaria, cultural:

La pampa é l'universo di segni che dà origine a una letteratura che con esso vuole rappresentare l'identità nazionale, è la scena in cui gli argentini hanno identificato se stessi attraverso il paesaggio.

Geografía della patria, scena di una dicotomia e della frontiera, territorio simbolico dell'inclusione/esclusione, paradigma identitario, fonte di valori nazionali, spazio utópico e distópico, archetipo della barbarie, luogo di un'origine, costruzione culturale e/o simbolica, *desierto*, "Tierra adentro", condición dell'alterità, mundo oscuro di una verità latente, superficie inerte come una carta geográfica, abisso orizzontale, corpo della nazione moderna cresciuta con l'alluvione migratoria. Insomma il significante de "lo argentino" (Arsillo-Fiorani, 2007: 117).

Si el paisaje no se puede escindir de la consideración de la identidad simbólica y cultural⁷⁸, la pampa, escenario de lo sublime⁷⁹ donde la telúrica virginidad es una condición *a priori*, es el espacio de la alteridad.

En *Facundo*, de D. F. Sarmiento, se individúa el problema de la identidad y las causas del enigma en el territorio y la geografía. El autor busca una explicación al enigma de cómo Rosas ha conseguido llegar al poder y cómo la barbarie ha ganado sobre la civilización. Intenta desentrañar la explicación del enigma en el territorio. La esencia de la identidad argentina es la extensión, es un dato ineludible que la pampa, o sea el desierto, deviene una categoría mental. El desierto se sitúa en una posición

⁷⁸ Cfr. Bonesio, 1997: 28.

⁷⁹ A propósito de lo "sublime", categoría estética europea con la cual se intenta definir el espacio americano, Edmund Burke escribe: "Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer" (Burke, 1985: 29). Y más adelante, por lo que respecta a la naturaleza: "Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones o no; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable. [...] La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime. [...] Otra fuente de lo sublime es la *infinitad*; si ésta no pertenece más bien a lo último. La infinitad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. Pocas son las cosas que puedan convertirse en objeto de nuestros sentidos, y que realmente son infinitas por su naturaleza. Pero, ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, éstas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran" (Burke, 1985: 42-54).

contrapuesta con respecto a la civilización, la ciudad, el fulcro de la cultura que es Buenos Aires. La barbarie americana se opone a la civilización europea en que el desierto es la alteridad y donde la inmensidad no es sólo un vacío geográfico sino también social: hay barbarie porque la cultura está ausente. Hay que poblar la barbarie con la inmigración. No hay patria sin cultura y hay que fundarla a partir de la nada. En el origen está el desierto, la fuerza brutal de la naturaleza, el mal de la Argentina:

El mal que aqueja a la República argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre una y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo (Sarmiento, 1988: 56).

El problema identitario surge por la extensión y la falta de límites definidos en que el espacio engendra la identidad a través de un proceso de identificación con el lugar en que los que llegan tienen mapas que son solamente mentales y la pampa se convierte en el territorio de los sueños frustrados que chocan con la realidad: no se pueden modificar y adaptar los mapas al nuevo espacio. No cabe espacio para una visión antropocéntrica de la realidad⁸⁰, es un espacio que no se puede definir. En esta naturaleza telúrica, el paisaje se graba en el carácter de los habitantes, en este caso de los gauchos, las condiciones climáticas y naturales imprimen a la población su fisonomía. A diferencia de los hombres, que nacen directamente en el territorio y lo identifican como propio reconociéndose, Facundo Quiroga representa la geografía de la pampa, se adapta al

⁸⁰ O “etnocéntrica”, según la explicación de T. Todorov, que utiliza este término para explicar una conducta en que se piensa que la sociedad de pertenencia tenga valores universales y en que se elevan, de manera indebida, a valores universales, los valores característicos de la sociedad a la cual se pertenece.

paisaje y es manifestación de la naturaleza bruta, representa la barbarie⁸¹, es la personificación del espíritu de la pampa. La frontera es geocultural: los indios, el interior, el sur y el oeste; todo lo que rodea la capital. Sarmiento quiere poblar la Argentina con los inmigrantes, los ciudadanos europeos, que también representan a los otros pero son un tipo de otredad a la cual la Argentina quiere parecerse, queriendo diferenciarse del resto de la América indígena y mestiza. El vacío humano es también el vacío histórico y es por eso que hay que poblar el país para fijar la frontera y tomar a Europa como modelo, de manera que cuantos más europeos pueblan el país, tanto más este se asemejará a Europa.

Tampoco en *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, el hombre consigue adaptarse al territorio y la naturaleza telúrica prevalece sobre él. Las fuerzas primitivas son las que tienen que moldear los tipos sociales que surgen del territorio. Los argentinos están solos porque no existe una dimensión colectiva. La “trapalanda” es un lugar simbólico sin espacio y sin tiempo en que hay que reconstruir la alianza con el Otro dominante y en que el titanismo geológico engendra a los hombres.

En el espacio pampeano la Otredad es problemática porque está representada no sólo por la naturaleza sino también por la figura del indio⁸² y del gaucho⁸³, ambos pertenecientes a mundos anclados a la tierra donde los lugares devienen arquetípicos. El gaucho es una figura representativa porque forma parte de un proceso de mitificación que lo coloca fuera de la historia. Es una figura atemporal que surge de la necesidad de definir un arquetipo argentino que falta. Tampoco encuentra su espacio en la sociedad

⁸¹ “La 'Barbarie', verdadera obsesión argentina que la historia hoy ha encarnado en diversas máscaras, diacrónicas y sincrónicas, es, en suma, una categoría ambivalente que aún tiene una perturbadora capacidad de movilizar” (Sarlo, 2007: 183).

⁸² Como se destaca por ejemplo en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio Victorio Mansilla.

⁸³ Como se verá en el cuento “Aballay”, de Antonio Di Benedetto, que se analizará en el capítulo siguiente.

porque es nómada, pertenece a un grupo social inconsistente pero al mismo tiempo está representado por una imagen ideal –su voz está siempre mediada por la voz de otro y por eso es una lectura mitificante– y como defensor de la frontera contra los indios. Es entonces un personaje literario problemático en el que presenta un doble valor: es constructor del proyecto nacional y al mismo tiempo representa un obstáculo para este mismo proyecto (Campra, 2000: 36). No sólo la realidad latinoamericana se puede definir en términos de civilización y barbarie sino que también hay que considerar el problema de la relación entre hombre y naturaleza, y la violencia que caracteriza la historia del país. Se asiste a una superposición de cultos, religiones, costumbres. El gaucho se encuentra en la frontera entre mundos: civilización y barbarie; pampa y ciudad; blanco e indio; mundo campesino y mundo urbano; es decir ambientes en que conviven diferentes sustratos socio-culturales. También en la representación del mundo gauchesco se pueden encontrar algunos elementos de choque: la representación de la vida del gaucho se da a través de la mirada del letrado y nunca por la palabra del gaucho mismo. El eterno enemigo del gaucho es el indio en las guerras de frontera. La otredad está representada, por lo tanto, por el salvaje aborígen, el gaucho bárbaro y más tarde se suma la figura del inmigrante representando al otro como el ser que más se aleja del sujeto que relata. El territorio genera la monstruosidad, que rápidamente se configura como excepción cultural y por lo tanto se codifica como monstruosidad racial (Giorgi, 2009: 326).

1.3 Cómo el sueño de la migración genera monstruos

Después del encuentro-choque entre civilización y barbarie se puede identificar una segunda etapa emblemática en la que el otro está representado por el inmigrante. En

un primer momento se trata del inmigrante europeo que llega como fuerza de trabajo y como consecuencia de la política llevada a cabo por Juan Bautista Alberdi (1810-1884), según la cual gobernar es poblar y es necesario llenar el suelo americano con la cultura europea. Este tipo de inmigrante que llega hacia Argentina representa ilusiones y esperanzas fracasadas. De hecho, en su mayor parte, los inmigrantes, italianos y españoles que llegan a la Argentina no son europeos cultos ni intelectuales sino campesinos y obreros que ven en el viaje más allá del océano la perspectiva de una vida mejor⁸⁴. Entonces, el argentino no sólo tiene que enfrentarse con el nuevo ciudadano argentino que pertenece a una realidad, lengua y cultura diferentes de la suya, y aceptar ese gran flujo migratorio que empieza a partir del 1856 sino que también se encuentra frente a un diferente tipo de inmigración: aquella que fue llamada “aluvión zoológico⁸⁵”. La sensación de amenaza e invasión es en este momento muy fuerte en el crisol de razas que es Buenos Aires. El porteño tiene que dejar lugar en su vida cotidiana a seres humanos que son argentinos como él pero que tienen rasgos físicos, comportamientos, costumbres, idiomas que él no reconoce como suyos y propios del ser argentino.

La diferencia entre regiones interiores y litorales se acentúa cada vez más definiendo dos Argentinas: una criolla y la otra cosmopolita. Procedentes de las zonas del interior del país, especialmente de las provincias del norte, a partir de la década de los años cuarenta los inmigrantes llegan a la capital, donde las clases medias y altas

⁸⁴ A este propósito este tipo de migración se puede relacionar con un tipo de exilio forzado. En “The Mind of Winter. Reflections on Life in Exile”, Edward W. Said escribe: “Exile is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home. The essential sadness of the break can never be surmounted. [...] In other places and times, exiles had similar cross-cultural and transnational visions, suffered the same frustrations and miseries, performed the same elucidating and critical tasks. [...] Ours is indeed the age of refugee, the displaced person, mass immigration” (Said, 1984: 49-50). El “aluvión zoológico” es aquí el movimiento territorial que el inmigrante cumple porque se ve obligado a buscar una situación de bienestar económico y social mejor.

⁸⁵ El término discriminatorio fue utilizado para referirse a los simpatizantes del peronismo en la Argentina y fue pronunciado por primera vez por Ernesto Sanmartino, diputado nacional que formaba parte de la Unión Cívica Radical.

porteñas se sienten amenazadas por la presencia creciente de una masa obrera que invade los espacios: es en este momento que se delinea la figura del “cabecita negra”⁸⁶, entendiéndolo por ello a aquellos sujetos migrantes que comparten rasgos físicos, pertenencia a una determinada clase social y política, y procedencia geográfica, el interior del país. Se produce, entonces, una dicotomía muy fuerte dentro de la sociedad argentina:

Dicotomía social homogeneizante con bases racistas justificadas por presupuestos biologicistas: los *negros* (provincianos, incultos e incivilizados, que se ganaban la vida como obreros y mucamas en las grandes urbes y adscribían al peronismo) contra los *blancos* (miembros cultos de las clases media y alta porteñas que se manifestaban antiperonistas). Así, a los prejuicios de raza se yuxtapusieron los de procedencia, clase y políticos conformando un racismo propiamente argentino, basado en la errónea, aunque políticamente productiva, asignación de valor hereditario a caracteres configurados como negativos y asignados a los cabecitas negras (Cremona, 2011: 1).

Este desborde popular que se percibe como una invasión incontenida desemboca en un miedo difundido de contaminación, pérdida de la posición social y económica por parte de la clase media; se trata de verdaderos fenómenos raciales en que las clases populares están percibidas como monstruos. La clase burguesa biempensante, la pequeña burguesía y los grupos sociales aspirantes al rango burgués se enfrentan con una masa de personas que compara con bestias y que encarna la nueva barbarie argentina, que, una vez más, se encuentra en una posición dicotómica con respecto a la civilización.

El hito en la historia cultural, política y social del país se da con la llegada del peronismo y coincide con el 17 de octubre de 1945, día en que miles de personas ocupan la Plaza de Mayo pidiendo la libertad de Juan D. Perón y, por primera vez, la clase obrera –constituida principalmente por migrantes del interior y de Europa–

⁸⁶ “‘cabecita negra’ alude al objeto del racismo criollo que, a diferencia de otros racismos americanos, no se vierte sobre el negro africano ni sobre el aborigen” (Guber, 1999: 114).

manifiesta masivamente en defensa de sus intereses. Hay otro factor, que en numerosas obras literarias está aludido o descrito, que representa un hecho simbólico en el que ese día el “cabecita negra” se lava los pies en las fuentes de la Plaza de Mayo, acto que produce un gesto muy irreverente e irrespetuoso. Algunas obras en que se hace referencia explícita al peronismo o que están desarrolladas sobre el tema son: “La fiesta del monstruo” (1947), de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges; “Casa tomada” (1951) y “Las puertas del cielo” (1951), de Julio Cortázar; “Cabecita negra” (1962), de Germán Rozenmacher; *No habrá más penas ni olvido* (1978), de Osvaldo Soriano; *Cola de lagartija* (1983), de Luisa Valenzuela; *Qué solos se quedan los muertos* (1985), de Mempo Giardinelli. Una consideración aparte le corresponde al ensayo *¿Qué es esto? Catilinaria* (1956), de Martínez Estrada⁸⁷. En este último texto el autor sostiene que la relación entre civilización y barbarie no es dicotómica y antagónica en la historia argentina, sino más bien son la una el reverso de la otra: la civilización es el otro rostro de la misma barbarie que la habita. Este acercamiento tiene en cuenta la crisis del pensamiento binario positivista y también la revisión en curso en la segunda mitad del Novecientos de las categorías históricas y sociológicas a la luz del pensamiento negativo (Nietzsche) y del psicoanálisis (Freud) que en aquellos años estaba conociendo un fortísimo desarrollo⁸⁸.

⁸⁷ Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), escritor, poeta, ensayista y crítico literario, tiene una bibliografía muy amplia. Entre sus obras más conocidas se destacan *Oro y piedra* (1918), *Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliath* (1940), *Sarmiento* (1946), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* (1948), *La tos y otros entretenimientos* (1956).

⁸⁸ Para tener algunos datos sobre el desarrollo, la historia y la difusión del psicoanálisis en Buenos Aires veáse: Puig, Inés Josefina. “Historia del psicoanálisis en la Argentina”, 2005. disponible en http://www.wpanet.org/uploads/Sections/Mass_Media_Mental_Health/historia-del-psicoanalisis.pdf, consultado el 03.10.2014; Plotkin, Mariano Ben. “Psicoanálisis y política: la recepción que tuvo el psicoanálisis en Buenos Aires (1910-1943)”. *Redes*, Vol. III, núm. 8, diciembre, 1996, pp. 163-198, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90711321005>, consultado el 03.10.2014; Marín, Horacio R. “Apuntes para una Historia del Psicoanálisis en Argentina”. *Asclepio*, Vol XLV, núm. 1, 1995, pp. 81-100. disponible en <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/452>, consultado el 03.10.2014.

La difusión masiva del peronismo y de la figura del presidente en la que el pueblo ve una especie de héroe, un salvador, lleva consigo la necesidad de un nuevo orden político debido al protagonismo del “folklore aluvial” (Cisneros, 2008: 1) y la exaltación de lo telúrico y nacional en contra de lo extranjero. Lo que es extranjero a la nación considerada por fin, pero populistamente por Perón, como objeto cultural y sujeto político unitario asume la función del “otro”. Todo esto no es aceptable por parte de la clase media, que ve temblar sus prejuicios consolidados. El escenario político, social y cultural cambia profundamente a partir de la irrupción de este complejo y polisémico movimiento en el que la cultura política adquiere una dimensión estética gracias al peronismo y se difunde un nuevo imaginario. El peronismo lleva consigo un incremento de la distribución y una difusión cultural cuyo propósito es incorporar a las masas. La política cultural operada es de corte nacional y popular, donde la masa está concebida como receptora de la cultura y consumidora del arte y ya no es considerada como inferior e incapaz de comprenderlo. La tentativa de construir un consenso entre las masas y un uso político del arte, aunque no tenga un programa estético e ideológico definido como otros totalitarismos, lleva a la blanda manipulación del pueblo y a una resemantización del concepto de pertenencia a la nación.

La invasión humana de aquel 17 de octubre de 1945 –visto por muchos intelectuales bajo el signo de la agresión– estuvo definida como “aluvión zoológico”, que ya en su denominación tiene algo de ominoso. El rechazo por parte de las elites, el

Puig enumera los precursores y explica el nacimiento de la Asociación Psicoanalítica argentina. Plotkin se centra en la historia de la recepción que tuvo el psicoanálisis en la Argentina antes de su institucionalización, producida en 1942 y describe en particular cómo fue dicha recepción en los círculos médicos, y en especial en los psiquiátricos. Marín explica la difusión del psicoanálisis a través de la recepción de Freud: la traducción de su obra llegó a Buenos Aires alrededor del año treinta por López Ballesteros. Buena parte de la información psicoanalítica llegaba a la capital en los años treinta a través de la obra de divulgadores. La llegada del español Ángel Garma en Buenos Aires en 1938 fue el factor determinante para la constitución de la Asociación Psicoanalítica Argentina el 15 de diciembre de 1942.

sentido de malestar y de agobiante invasión, lleva a la construcción del otro por antonomasia en que el diferente tiene características similares a las bestias. El burgués o el aspirante a eso, como ya se ha dicho, o perteneciente a la clase media, desplaza su aversión a una característica no humana y equipara el otro con un monstruo:

Al triunfo peronista siguió una inmigración dentro del país, un traslado masivo del campo a la ciudad. El recién llegado, el intruso, no sólo sufrió el rechazo, el menosprecio de la clase media, liberal y democrática, sino también el de sus hermanos de clase, el de sus compañeros de taller o de fábrica. [...] “Monos vestidos”, se les dijo a aquéllos, “Cabecitas negras”, se los llamó a éstos, a los nuevos e inoportunos conquistadores de la ciudad (Orgambide, 1967: 4).

La clase media porteña liberal y democrática empieza desde la llegada masiva a despreciar al “cabecita negra” que representa lo que es ajeno a la capital porteña: en este fenómeno racista se ve una acentuación del dualismo entre capital y provincia, unitarios y federales, mundo civilizado y mundo salvaje. El “cabecita negra” representa según el pensamiento burgués todo lo que es malo: el ignorante, el sucio, el indolente, es decir todo lo que impide al argentino del XX siglo parecerse y emular al europeo blanco, rico y culto. Esta “otra Argentina” rural y tradicional, que antes no se conocía en la capital, lleva consigo una nueva población que está identificada como las fuerzas invasoras cuyo origen siempre se encuentra en lo que es exterior. Las masas que se desplazan del interior al litoral en busca de trabajo crean una nueva posibilidad política que tiene que ver con los intentos de política laboral que tiene el gobierno. Perón encuentra en estos peones, obreros, minifundistas que constituyen una nueva mano de obra, una nueva clase social con la cual logra comunicar y pronto encuentra la manera de entrar en su psicología y manera de pensar. Ser “cabecita negra” se convierte en “ser peronista” y formar parte de la masa triunfadora, que engrosa sus filas contribuyendo a fomentar cada día más el miedo por parte de la clase media que teme que los “cabecitas negras” –

la imagen de la invasión– cambien para siempre el rostro de Buenos Aires. El problema de la relación con el otro se manifiesta principalmente a través del color de la piel –la diferencia más evidente son los rasgos físicos– que determina la clase de pertenencia en un continuo juego de oposiciones. El movimiento penetra en el tejido social creando una serie de desajustes que desembocan en una nueva polarización de la sociedad argentina y en profundos cambios ideológicos que se producen alrededor de la cuestión del peronismo. Se pone al desnudo una pugna que se encuentra en la base de la configuración de la nación: el binarismo insoslayable entre civilización y barbarie (Punte, 2008).

Este tipo de contraste sigue siendo actual ya que el miedo y el sentido de fastidio, incomodidad que se siente hacia el inmigrante es el mismo si se piensa por ejemplo en la gran inmigración desde las costas del Mar Mediterráneo que se derrama en Europa o, volviendo a lo específico, el choque que hoy en día se sigue percibiendo al relacionarse con el “otro” en la capital porteña. El otro está hoy representado en Buenos Aires no sólo por el extranjero, como pueden ser el paraguayo, el boliviano⁸⁹ o el chino, que constituyen la mayoría de los inmigrantes en la ciudad, sino también por los que vienen de las zonas nortes del país y, aún más cerca, por los pertenecientes a la provincia de Buenos Aires y a los estratos sociales más pobres y humildes, como los cartoneros⁹⁰ y

⁸⁹ Los paraguayos se nombran con el término despectivo “paraguas” y los bolivianos con el sustantivo “bolitas”. Véase “paragua” y “bolita”, ad vocem en Günther Haensch – Reinhold Werner, *Nuevo diccionario de americanismos, tomo II, Nuevo diccionario de argentinismos*, (coordinadores: Claudio Chuchuy – Laura Hlavacka de Bouzo) Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993: 445, 92. Véase también González, Anahi. “Discriminación y prejuicio: discursos históricos y actuales sobre la identidad del “otro” extranjero”. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en http://webjam-upload.s3.amazonaws.com/discriminacin_y_prejuicio_uba__38cf29a4bb4c4d84b267aab6e95ba3fd__43__pdf consultado el 03.10.2014. Además, AAVV. *Sociología de la desigualdad: representaciones acerca del sujeto migrante*. en *Unidad Sociológica*, año 1, núm. 1, mayo-septiembre 2014, Buenos Aires. Disponible en <http://unidadsociologica.com.ar/UnidadSociologica1.pdf>, consultado el 03.10.2014 y Grimson, Alejandro. “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina”, disponible en <http://ccp.ucr.ac.cr/noticias/migraif/pdf/grimson.pdf>, consultado el 03.10.2014.

⁹⁰ El trabajo del “cartonero” es muy difundido en Buenos Aires: los villeros reciben una contribución por parte del gobierno al recolectar la basura y separarla del papel que puede reciclarse ya que todavía no

los villeros⁹¹ que son una realidad social muy numerosa y presente en la vida cotidiana de la capital. A propósito de la comparación entre “cabecita negra” y “villero” leemos:

Tanto cabecita negra como villero constituyen “motes” utilizados en diferentes momentos de la historia nacional para aludir a personas que, según Ratier, “sociológicamente” son las mismas. Si ambos registran las huellas de las migraciones internas, entre ellos media la diferente “posición respecto al poder”, un proceso de “marginación” vinculado a la caída de Perón. Mientras cabecita negra es el insulto que busca conjurar el acercamiento entre clases en términos raciales, villero prevalece cuando la amenaza desaparece y el “pobre” emerge como objeto de estudio e intervención (Ferraudi Curto, 2008: 221).

El villero deviene sociológica y políticamente el heredero de los cabecitas negras. Ambos están vistos en modo despreciativo por parte de los porteños porque son migrantes internos y los dos pertenecen a grupos marginales que viven en los límites sociales del sistema no obstante el villero pertenezca sí a un grupo marginalizado pero viva en el centro de la ciudad⁹². Los inmigrantes provincianos de clase baja al llegar a la capital se instalan en la villa por razones económicas, laborales y también socioculturales ya que pueden reproducir allí la cultura provinciana para soportar el desarraigo del propio entorno cultural⁹³. Con la caída del segundo gobierno peronista, el

existe un sistema de recogida selectiva de la basura. Interesante también el trabajo que está efectuando Eloisa Cartonera, una editorial independiente que utiliza los cartones que los cartoneros recolectan para las tapas de los libros (cfr. <http://www.eloisacartonera.com.ar/>).

⁹¹ “Villero” es el sustantivo que se utiliza en Argentina para referirse al habitante de las villas miserias, chabolismo difundido alrededor de las grandes zonas urbanas y metropolitanas. Véase “villero”, ad vocem p. 613 en *Nuevo diccionario de americanismos*. Véase a propósito Ratier, Hugo. *Villeros y Villas Miserias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. Véase también la página <http://www.cartonerodoc.com/CarbonerosSpanish.html> en que se puede ver el tráiler del documental de Ernesto Livon-Grosman sobre la figura del cartonero.

⁹² De hecho en la realidad social de la capital argentina el concepto de centro/margen está totalmente invertido. Los grupos sociales marginalizados se encuentran en el corazón de la ciudad y las villas miserias están ubicadas no en la periferia sino en el centro de la ciudad. Véase a propósito los mapas que destacan la presencia de villas miserias en el Gran Buenos Aires –aunque se trate de un estudio de 2006– en el artículo de Vidal-Koppman, Sonia. “La articulación global-local o cuando los actores privados construyen una nueva ciudad”. *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, volumen X, número 218 (39), 1 agosto 2006, Universidad de Barcelona, disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-39.htm>, consultado el 15.11.2014.

⁹³ “Según Ratier la “villa miseria” es el ámbito donde van a residir, en una primera instancia, los migrantes internos y limítrofes pero que, con las políticas económicas recesivas posteriores a 1955, deja de ser una solución transitoria para devenir en la única alternativa residencial para estos amplios sectores” (Guber, 1999: 114).

mote “cabecita” da lugar al de “villero” (Guber, 1999: 114) en la eterna oposición con el “blanco”:

“cabecita negra” se populariza para arraigar en una confrontación típicamente argentina que re-traduce en clase y raza lo que nacionalistas de variado signo calificaban de “colonialismo interno”, a través de la oposición entre la blanca ciudad-puerto y las morenas provincias [...] los argentinos son racistas pero de un modo peculiar, pues su objeto no son las poblaciones distinguidas por su etnicidad indígena o por su fenotipo africano, sino que inventan un nuevo tipo de “negro”, el criollo mestizo de origen provinciano. A través de esta categoría social se evidencia la contradicción de la constitución del sistema económico y político argentino, la bicentenario pugna entre las provincias y la capital (Guber, 1999: 115-117).

El nacimiento no sólo de un nuevo grupo social sino también de un nuevo sentimiento compartido, conciencia de clase e idea de pueblo implica procesos de afincamiento urbano, alfabetización “industrial” y aculturación caracterizada por la acentuación de la secularización que crean un nuevo tipo de lectores entre los cuales se encuentra también el lector de historietas. Con la migración interna se asiste a la alfabetización de las masas y a la formación de nuevos lectores que prefieren los periódicos y las historietas en lugar de los libros en cuanto son de más fácil fruición. La migración masiva lleva también a la percepción de diferencias regionales, éticas y sociales.

En los nuevos juegos de oposiciones que se crean –“provinciano/porteño, nuevo obrero/clase media, peronista/antiperonista, el cabecita negra-villero/la gente” (Ferraudi Curto, 2008: 223)– la historia nacional sigue manifestándose como una lucha eterna entre dos fuerzas enfrentadas. La aparición del peronismo contribuye a reforzar la tendencia a enunciar la situación del país separada en dos grupos antagónicos. La literatura se manifiesta una vez más como reflejo de un momento histórico testigo de acontecimientos sociales violentos y racistas que se presentan como un hilo conductor

en la historia del país y que desembocan en el odio y la discriminación hacia el otro, sea el indio, el inmigrante, el siniestro.

1.4 Lo siniestro en la narrativa rioplatense

Así se puede hablar de posesión, esa cosa maravillosa que tiene la literatura. Yo estaba totalmente dominado: era Oliveira, era Traveler y era los dos al mismo tiempo.

Ir a comer, tomarme una sopa eran actividades “literarias”, artificiales; lo otro, la literatura, era lo verdadero.

Julio Cortázar, *Revelaciones de un cronopio*

Durante los primeros años de 1900 empieza a difundirse en el área rioplatense un tipo de fantástico único que representa la vida cotidiana con una carga de siniestro e inquietud muy fuerte: se representa la otredad pero no tan manifiesta como antes. Llegados a este punto de la historia literaria argentina se puede ver cómo de la dicotomía entre civilización y barbarie en que el “otro” es la naturaleza hostil, el indio, el gaucho, se pasa por el período de la inmigración desde la provincia en que el “otro” es el habitante campesino y poco culto y se llega por fin a una literatura que va más allá de la realidad y encuentra la enajenación en todo lo que no tiene una explicación racional. El “otro” está representado en la literatura por fuerzas extrañas, invasiones de animales, ruidos raros, presencias siniestras, monstruos, muñecas⁹⁴. El fantástico aparece como uno de los géneros literarios más difundidos y destacados en América

⁹⁴ Piénsese en autores como Rubén Darío (1867-1916), Leopoldo Lugones (1874-1938), Horacio Quiroga (1878-1937), Jorge Luis Borges (1899-1986), Felisberto Hernández (1902-1964), Silvina Ocampo (1903-1994), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Julio Cortázar (1914-1984), Antonio Di Benedetto (1922-1986), Ángel Bonomini (1929-1994).

Latina al punto de tener características específicas propias según el área geográfica de pertenencia –piénsese por ejemplo en el realismo mágico y el real maravilloso difundidos sobre todo en el área caribeña y en Centro América, y en el fantástico rioplatense que interesa principalmente Argentina y Uruguay. El fantástico rioplatense en particular presenta motivos específicos y características que permiten al lector adentrarse en aquel clima siniestro y perturbador que lo hace único en su género. Se caracteriza por aquella atmósfera de incertidumbre, de imposibilidad de establecer el límite entre mundo real e imaginario y de encontrar una explicación. El fantástico rioplatense debe su especificidad también a la influencia del gótico, ya que encuentra ahí sus raíces⁹⁵. La mediación entre Novela Gótica inglesa y el 1900 está constituida por autores norteamericanos como Irving, Hawthorne, Melville y Poe. Algunos elementos fuertemente góticos influenciaron toda la literatura fantástica hispanoamericana de la segunda mitad del ochocientos. Los elementos que generan terror⁹⁶ son recurrentes en los autores argentinos. Algunos de los puntos de irrupción de lo insólito en lo cotidiano enumerados por Roger Caillois en la *Antología del cuento fantástico* (1966) como alucinación o delirio, anomalía o monstruosidad que transforma una especie animal, máquinas que permiten robar almas, sueños, emociones, espacios y tiempos paralelos que interfieren en la realidad, viajes a otros planetas, muerte personificada que aparece entre los vivos, inversión de los campos de realidad y ficción, espacios invadidos, repetición o interrupción del tiempo se encuentran como tópicos en los escritores latinoamericanos que recurren al fantástico:

⁹⁵ Como afirma Julio Cortázar en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, los verdaderos precursores de la literatura fantástica en el Río de la Plata serían Juana Manuela Gorriti (1818-1892) y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937).

⁹⁶ “El terror debe derivar únicamente de una intervención sobrenatural y la intervención de lo sobrenatural debe culminar en un efecto de terror (Caillois, 1967: 7).

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa.

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la genesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön Uqbar*, *Orbis Tertius*, de *La invención de Morel*, de *La casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada* que corresponden respectivamente a los autores antes citados (Cortázar, 1994: 79-80).

Aquel polimorfismo cultural del cual habla Cortázar deriva entonces de múltiples factores y lleva a un tipo de literatura que busca estremecer. Merece la pena recordar que Caillois elaboró su síntesis de temas, motivos y textos del fantástico precisamente durante su exilio en Argentina durante los años cuarenta, período en que pudo entrar en contacto con muchos autores latinoamericanos, entre ellos Borges, quien probablemente maduró un interés particular por la literatura fantástica solamente luego del encuentro con el autor francés (Scarsella, 2008: 231).

Se trata de un tipo de fantástico que está fuertemente conectado con lo cotidiano, que surge de ello o, mejor dicho, sale de los espacios intersticiales de la realidad; un procedimiento que no modifica el orden de lo cotidiano, sino que deja ver sus imperfecciones, sus fallas y altera sólo momentáneamente la superficie de lo real y la impresión del tiempo presente. Es una irrupción insólita en el mundo real.

Precisamente a través del “extrañamiento” poético-fantástico entramos en el universo fantástico donde nos damos cuenta de que el juego⁹⁷ en que estamos infringe las reglas de la verosimilitud y pronto provoca en el lector, inicialmente titubeante, credulidad y complicidad. Como afirma Rosalba Campra

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos – no necesariamente fantásticos –; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real (Campra, 1986: 97).

El fantástico se da en la falta de explicación, en la incertidumbre de que lo que acontece sea real, en la transgresión de los límites. De hecho se trata de un tipo de procedimiento que está conectado con el concepto de “Unheimlich”, definido por Sigmund Freud como lo siniestro. Se trata de un fantástico específico y particular, el típico fantástico rioplatense, que brota de la realidad, y como Cortázar afirma:

...es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre tú y yo, o en el Metro, mientras tú venías a este *rendez vous*. Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas. Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. [...] Pero el hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional (González Bermejo, 1979: 48-49).

⁹⁷ En una entrevista Julio Cortázar afirma: “el juego como lo juegan los niños o como trato de jugarlo yo como escritor, corresponde a un arquetipo, viene desde muy adentro, del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie. Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas” (Yurkievich, 2004: 86).

Su finalidad viene precisamente de la necesidad de estar en una realidad más auténtica y de hacer resaltar todo lo que en ella se esconde de extraordinario y de inquietante para que lo fantástico aparezca naturalmente como si fuera real, asistimos a la introducción brusca de otro mundo en el nuestro. Escribir deviene una manera para exorcizar los miedos en el interior de cada uno y quizá la escritura se transforme en una especie de dimensión en que todo es posible: “los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico” (Cortázar, 1996b: 66); y, por lo tanto, no existe un fantástico unívoco sino infinitos fantásticos posibles justamente porque la realidad misma que nos rodea es infinita⁹⁸. La presencia de fuerzas extrañas, el hecho de asumir una diferente percepción de la realidad, el desplazamiento en otros niveles espacio-temporales, permiten el desarrollo de acontecimientos que revelan lo inquietante, lo que se esconde detrás de la realidad. Es precisamente en el instante de pasaje de un plano a otro que hay una vacilación: “Todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco, casi imperceptiblemente, van entrando los signos de una inquietud que terminará por descomponerlo, por crear una nueva e inasible realidad” (Goloboff, 2004: 279). Es justo una “fuerza extraña” que se insinúa en la realidad y la hace más inquietante y siniestra. En el umbral y en el desplazamiento entre humanidad y animalidad surge lo monstruoso, que “[...] es lo maravilloso al revés, pero es lo maravilloso a pesar de todo” (Canguilhem, 1962: 35).

En lo que sigue se analizarán cuentos del fantástico rioplatense a partir de su transposición en historieta, se fijará la atención en la representación de la Otredad ya no representada por un sujeto otro, en que se reconocen elementos de diferencia y alteridad

⁹⁸ “No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico” (Cortázar, 1996a: 73).

por algo que está afuera, sino por una inquietud y ajenidad que se percibe en la cotidianidad y en fenómenos que acontecen de modo inexplicable, que trascienden la realidad y cualquier explicación racional. El otro se identifica de diferentes modos: en los ruidos, como en *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto; en hechos misteriosos, como en *Los suicidas*, del mismo autor; en la identificación de la mujer con la muñeca como en el cuento “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández; en una naturaleza maligna que es enemiga del hombre y se rebela a él junto con los animales y algunas fuerzas extrañas –piénsese por ejemplo en los cuentos de Leopoldo Lugones, Rubén Darío y Horacio Quiroga– o a través de invasiones, como en “Carta a una señorita en París”, “Casa tomada”, “Bestiario” y “Cefalea”, en que conejos, presencias otras, el tigre y el dolor representan los elementos perturbadores del relato. La otredad, entonces, está representada en el fantástico rioplatense por lo anómalo, lo monstruoso, lo ominoso, en que hay un pasaje del “otro” que proviene de un ambiente externo –y está constituido por alguien que pertenece a otra cultura y a un grupo étnico diferente– a una manifestación de la otredad en que lo que perturba e inquieta está dentro del hombre y en la realidad que lo rodea todos los días. El sujeto se encuentra así en una dimensión en que los “otros” se convierten en el mismo yo en el que está sumergido en un ambiente que se transforma en una pesadilla atroz y pertenece a una colectividad humana que lo rechaza. Se convierte entonces en un individuo descentrado de su equilibrio y marginado por la sociedad, enfatizando su condición humana de soledad e imposibilidad de explicar el mundo, en el que estallan los miedos y las angustias ancestrales del hombre: “la irracionalidad está adentro, los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros” (Jitrik, 1968: 15).

En el fantástico se propone por lo tanto un tipo de análisis que mantiene abiertas las cuestiones surgidas en el marco ideológico y en el perfil sociológico. No se propone una tematización directa, que llevaría a la alegoría y al cuento didascálico, sino que se dejan “hablar” los temas y motivos más apremiantes y hasta “políticos” en su significado último dentro de una narración autónoma y dotada de una plusvalía en la eficacia del involucramiento emocional directo del lector. Esta actitud resultará heredada por la historieta que, sin embargo, preverá un público nuevo –resultado de la inmigración interna– más amplio y sobre todo interclasista.

Capítulo IV

Análisis de algunas transposiciones

Las obras que se analizarán en este capítulo son transposiciones que se publicaron en diferentes momentos históricos y que salieron en un período comprendido entre 1984 y 2011. Se trata de algunas transposiciones en historietas que se publicaron en la revista *Fierro* y de otras más recientes que se editaron en libros. Se ha considerado oportuno dividir las obras por ejes temáticos para ver cómo, a lo largo de la historia, han cambiado la percepción y la interpretación de algunos temas. Esta elección resulta útil para ver cómo, durante los años, el mismo asunto está encarado desde perspectivas diferentes y cuáles son los aspectos que en el momento de la transposición se decide poner de relieve. De hecho, algunas transposiciones, a pesar de haber sido adaptadas hace treinta años, resultan muy actuales. No todas las formas de recepción de los textos literarios son transposiciones; pero la transposición es aquella forma de recepción necesariamente más selectiva y condicionada, de todas maneras vinculada a una interpretación históricamente orientada.

Esta investigación pone las premisas para un tipo de reflexión que deja numerosas cuestiones abiertas. Abre también muchas posibilidades que permiten superar las fronteras del texto literario y hacer la narración más abordable. La transposición en historieta puede favorecer el aprendizaje literario, aunque esta pueda ser una

consecuencia secundaria del proyecto creativo de una historieta basada en un clásico de la literatura o en un texto del “idiocanon” o sea canon especial escolástico nacional⁹⁹. El carácter formativo de la lectura de los cómics ha sido reconocido tanto en forma negativa (con la censura) como a través de su uso político en la propaganda¹⁰⁰ y, por fin, a partir de los años setenta del Novecientos en la enseñanza escolar¹⁰¹. La transposición en historieta puede también cambiar la percepción del texto en el lector –sobre todo allí donde están presentes temas típicos de un género literario como podría ser el cuento de terror o el cuento gótico– según conozca o no el texto fuente¹⁰². Se abordará por lo tanto el análisis del cuento a través de un estudio comparado con la transposición en historieta para destacar cuáles son los temas de la obra y los aspectos que se ha decidido poner en evidencia en la historieta. Se analizarán los tópicos presentes en la obra, es decir: la violencia, la dicotomía entre civilización y barbarie, el fantástico y los mitos fundacionales de la literatura argentina. Se hará una comparación con la versión en historieta analizando por qué se escogió este texto en particular y las elecciones del dibujante-guionista a la hora de adaptar el texto a un *medium* diferente de la literatura, es decir los recortes, el cambio del punto de vista, los tiempos y los ritmos, los planos

⁹⁹ Por ejemplo el *Martín Fierro* pertenece al “idiocanon” nacional. Véanse las imágenes números 35-37 (pág. 175) de la versión ilustrada por Alberto Breccia.

¹⁰⁰ Véase el artículo “Cambios en la historieta argentina, 1970-1990. La censura y las rupturas”, Dueñas Serrano, Francisco – Muñagorri, Eduardo – Ochoa Lasarte, Francesca – Pizarro, Diego. en Creación y Producción en Diseño y Comunicación, número 10, pp. 16-17. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=3359&id_libro=25, consultado el 29.09.2014.

¹⁰¹ Adriana Coscarelli, en el artículo “La historieta como recurso didáctico en la enseñanza de ELE”, reflexiona sobre las múltiples posibilidades que ofrece la historieta cuando viene integrada en la planificación con actividades secuenciadas. Enumera también las amplias oportunidades de explotación que la historieta ofrece, dada su alta representatividad y los contenidos culturales relacionados con una época del país que encierra, junto con el carácter universal que adquieren ciertos rasgos psicológicos de sus personajes. Véanse el artículo y la bibliografía en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4356/pr.4356.pdf, consultado el 29.09.2014.

¹⁰² John Berger, en *Questione di sguardi*, afirma que nuestra manera de percibir la realidad es mudable según las diferentes épocas históricas y que está influenciada por lo que sabemos o creemos saber. Propone entonces un estudio sobre el modo en que cambia nuestra fruición de la obra de arte si se añade una didascálica. Se puede hacer el mismo tipo de análisis con la historieta, examinando entonces cómo cambia nuestra fruición de la historieta añadiendo u omitiendo partes del texto.

de la narración, los primeros planos, los diálogos reducidos a su mínima expresión, cómo cambia el tipo de lector y cómo varía la recepción entre lectura del cuento y narración a través de imágenes, cómo se decide qué partes de la historia omitir y cuáles hacer más visibles, cómo resolver la necesidad de síntesis. Al diversificarse de la percepción del receptor, corresponde una diferente re-semantización del cuento: en la historieta, de hecho, no hay una simple ilustración de la narración sino una transcodificación en un *medium* diferente, en el plano del lenguaje y de las técnicas expresivo-comunicativas, proponiendo nuevos itinerarios de lectura. Resulta necesario, pues, realizar un estudio sobre la relación entre la palabra y la imagen en la historieta considerando las macrorrelaciones entre la expresión y el contenido para comprender en qué modo las realidades textuales y los correspondientes lenguajes se compenetran e interactúan recíprocamente poniendo de esa manera en relación las diferentes artes.

Un texto puede ser leído entonces según puntos de vista diferentes y en este contexto se podría afirmar que el pasaje de un medio expresivo a otro, es decir considerando la transposición como manipulación, reducción e interpretación, permite que afloren potencialidades latentes en el contexto comunicativo del hipotexto. En unos casos puede explicitar aún algunos puntos oscuros del texto fuente permitiendo transponer el sentido del original en un contexto diferente. También por estas razones la transposición en historieta puede representar una herramienta didáctica eficaz. A través de un procedimiento intertextual, confrontando el texto literario de origen con el de llegada en historieta, se puede reflexionar sobre algunos asuntos:

– la historieta que se ha propuesto mantiene las características del género literario del texto de origen

- la historieta pone las premisas para la creación de nuevas historias o desarrollos diferentes de la trama de partida
- cómo se utiliza el estilo narrativo y el lenguaje en la historieta para ver si su uso presenta diferencias o puntos de contacto
- por qué el guionista opta por particulares cortes a la narración privilegiando algunos momentos de la historia en lugar de otros
- analizar el tipo de encuadre propuesto
- si los narradores son los mismos en los dos medios y reflexionar sobre cómo cambia la percepción de la obra al cambiar el narrador; las diferentes sensaciones que despierta la lectura de la historieta a través de la utilización de los globos con respecto al sólo uso de la palabra
- lo que queda intraducible en el pasaje de verbal a figurativo: hay percepciones y matices que no se pueden traducir
- qué es lo que permite el tránsito de un texto a otro, si se crean nuevos niveles de sentido en este pasaje
- cómo cambia la percepción del lector del texto literario una vez que ha leído el texto traspuesto en historieta.

Como resulta evidente a partir de los ejemplos, la transposición en historieta representa un instrumento válido que, por su riqueza y complejidad, permite múltiples posibilidades interpretativas y el abordaje desde diferentes perspectivas.

1. El choque entre dos mundos

En el caso de la dicotomía entre civilización y barbarie, el vínculo con el otro se manifiesta a través de la enfatización de la violencia y del choque con personajes que

representan diferentes tipos de otredad. Por un lado, se analiza *El matadero*, de Esteban Echeverría, obra en la que el contraste entre mundo civilizado y mundo bárbaro resulta muy evidente; por otro lado, se reflexiona acerca del cuento “Aballay”, de Antonio Di Benedetto, donde el protagonista no logra adaptarse al medio ambiente ni encontrar una mediación entre entornos culturales contiguos que no consiguen fundirse. “Aballay” representa un caso de narración transmedial que, al pasar por diferentes soportes, enriquece su hipotexto, que ya está preñado de referencias cultas y populares.

1.1 Narrar la violencia: *El matadero* de Esteban Echeverría

Considerado como el primer cuento de la literatura argentina, *El matadero* inaugura en 1872 el género gauchesco en Hispanoamérica¹⁰³ y relata un mundo primitivo y bestial que emerge de una sociedad ruralizada que está representada en términos alegóricos. Se trata de una toma de conciencia de la realidad, de un mundo precultural, como se destaca en “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, de Altamirano y Sarlo:

En el relato de Echeverría, el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (como dirá luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano. Si la Argentina es una sociedad ruralizada, el matadero es la campaña bárbara peligrosamente cercana: trae el mundo rural a la ciudad. El matadero ruraliza las costumbres, las relaciones sociales, el espacio, del mismo modo que la política de Rosas ha ruralizado la precaria escena pública rioplatense (Altamirano – Sarlo, 1997: 43).

¹⁰³ Es probable que el contenido antirrosista y anticlerical de *El matadero* no permitiese a su autor publicarlo en el momento en que fue escrito. De hecho, fue publicado en 1871-1872 por el crítico Juan María Gutiérrez, pero posiblemente Esteban Echeverría lo escribió alrededor de 1839.

Es un entorno en que la materialidad de lo social impone sus leyes y donde coexisten violentamente dos mundos distintos: el intelectual urbano de los unitarios y el de la tierra y la provincia, de los gauchos y de los federales:

[...] el espiritual, cultivado y ético de la ciudad (que produce el sacrificio sublime del joven unitario) y el mundo entregado a la ley de la materia, al instinto y al llamado de la sangre (que produce el espacio sucio y cruel del matadero, donde sus torturadores, los matarifes y pialadores criollos, tienen, precisamente, una dimensión grotesca). La sociedad del matadero es, casi, un carnaval y una parodia (Altamirano – Sarlo, 1997: 45).

Echeverría es el primero que relata esta diferencia produciendo e introduciendo una nueva estética. *El matadero* tiene puntos de contacto con *L'Assommoir* (1887), de Emile Zola, primera novela naturalista del autor francés, en que se encuentra una correspondencia en el título aunque los temas sean diferentes. La obra del autor argentino se acerca al pensamiento de Zola, quien en 1880 había publicado *Le roman expérimental*, por su voluntad de relatar a través del realismo los mecanismos sociales de manera indiferente y neutral, los ambientes obreros, la determinación del hombre por la naturaleza, por los instintos, por las necesidades materiales y por el ambiente que lo rodea. Según Zola el ambiente, la heredabilidad y los momentos históricos condicionan preponderantemente el comportamiento humano; de modo que resulta necesario un estudio directo de los lugares, de los usos, de los ambientes sociales y sobre todo del pueblo, que tiene que expresarse en la obra con su propio lenguaje, estilo y forma. Por primera vez las masas populares son protagonistas de la literatura y se lleva en escena la desolación, la miseria, la desesperación, la depravación y el modo de ver el mundo. Algunas de estas características se encuentran también en el cuento de Echeverría. *El matadero* representa eficazmente la tensión entre la expresión política y literaria; la narración se enfoca sobre el contraste entre paisaje y personaje y está dividida en dos

partes: la primera más lenta y la segunda más veloz. El encuentro entre los dos mundos produce violencia y muerte, y lleva al choque cultural y territorial. Se produce un quiebre entre el joven de la ciudad, que es un extranjero que llega al mundo en que dominan las leyes de la naturaleza, y los criollos del matadero. La intraducibilidad entre dos dimensiones sociales, la distancia entre letrados y plebeyos, la muerte violenta e incomprensible del unitario, llevan inevitablemente al drama y al fracaso:

La colisión de lo sublime y lo grotesco en *El matadero* señala un momento de profunda ideologización de la estética romántica: no hay puentes entre una y otra dimensión socio-culturales. [...] En la materialidad del barro, la sangre y los humores, los hombres y las mujeres del matadero se mueven rápidos, diestros, con sabiduría y, casi con elegancia; cuando atraviesa los límites de ese mundo, el joven de ciudad es torpe y su cuerpo cae desairado del caballo que monta con silla inglesa (Altamirano – Sarlo, 1997: 46).

Fuertemente embebido por la atmósfera del lugar en el que se desarrolla, el cuento propone un ambiente violento, en el que lo bestial y lo cruento dominan, en el que no hay espacio para explicaciones racionales de lo que ocurre, un lugar demoníaco donde lo simbólico y lo alegórico se superponen. Como afirma Noé Jitrik, Echeverría utiliza el costumbrismo para transmitir una historia verdadera a través de la sensibilidad: “Lo básico, por lo tanto, para el costumbrismo reside en el entrecruzamiento de «historia» y «sensibilidad» pero en la medida en que ese entrecruzamiento engendra una cierta forma que se opone a otras” (Jitrik, 2010: 3). Algunos de los elementos que dan un marco particular al cuento son: la contextualización en un determinado momento histórico; la utilización de la ironía verbal por parte del narrador; y la tendencia a hacer sobresalir una opinión dada, particularmente, por la distancia que hay entre el narrador y lo que se cuenta, el empleo de recursos pintorescos a través de los detalles y la elección de un escenario curioso e insólito, además del tentativo de hallar un lenguaje apto para

comunicar “la plasticidad, el color y el movimiento de ciertos aspectos de la realidad” (Jitrik, 2010: 4). El mundo bárbaro del matadero y de los federales es un mundo ya condenado, un lugar físico híbrido que reúne todas las significaciones, que está situado en el sur de la ciudad, en las afueras. Es evidente la dicotomía entre el “mundo fáctico, de acción, que ejerce una fascinación rechazada y un mundo cultural que se trata de levantar ineficazmente” (Jitrik, 2010: 10). La ironía tiene como objetivos fundamentales la denuncia del abuso de poder y el autoritarismo fanático e irracional del mundo eclesiástico, además de mostrar la utilización de la iglesia al servicio y la conveniencia de Rosas y apuntar hacia la “herejía” política de los unitarios (cfr. Lojo, 1994: 108-109).

En el relato de Echeverría se encuentra entonces la misma oposición de Sarmiento entre civilización y barbarie fijando las premisas para un tipo de literatura que problematiza el encuentro con el otro. El otro es lo diferente, lo ajeno, un ser del cual alejarse porque hay una distancia ética y estética con él. También la realidad es dicotómica: hay una mezcla de estilos, por convivencia y superposición entre el lenguaje culto y el lenguaje vulgar; es decir, el mundo del unitario, que está exaltado, y el federal que está condenado por un preciso intento por parte del narrador. Como subraya Jitrik en el ensayo citado más arriba, se pueden distinguir siete tópicos en el relato: la iglesia, la lluvia, la carne, el matadero, los federales, el restaurador, el unitario. Cada uno de los temas está desarrollado y tiene su propia significación. La lluvia, por ejemplo, anticipa la tragedia y se conecta también con el episodio bíblico: la referencia al diluvio aparece ya en las primeras líneas, y el cuento se desarrolla durante la Cuaresma. El matadero es el lugar en que se da la violencia, en que sexualidad y ferocidad van juntos, donde domina lo animal, lo grotesco, la parte más salvaje del hombre. Federales, restaurador e iglesia están evidentemente condenados por el autor y

la crítica es explícita¹⁰⁴. La carne es el medio a través del cual se cumple la matanza y el toro simboliza la libertad y la lucha que está aniquilada por Matasiete, quien es el antihéroe: “la humillación de la carne del hombre viene precedida por un largo análogo que traza el ambiente adecuado: la matanza y la carne como expresión de la bestialidad, como ambiguo oficio humano que necesita cebarse, ensañarse, para entenderse a sí mismo” (Jitrik, 2010: 11).

La construcción del relato utiliza entonces la fórmula del contraste y el joven unitario es un héroe trágico. Las descripciones fuertes de lodo y sangre, los diálogos y algunas escenas particularmente realistas y naturalistas tienen un fin preciso por parte del autor: el de servirse de la literatura para abordar una causa extraliteraria. La insistencia sobre la matanza, el degüello y la sangre exaltan la mezcla, el entrelazamiento de los códigos que conviven y que dan a la narración la hibridez y la superposición entre lo paródico, lo carnalesco y lo grotesco. Lo humano se identifica con lo animal, en la pelea por las sobras, los seres humanos están en el mismo plano que los animales: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como las caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas harpías prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el Matadero, emigraron en busca de alimento animal” (Echeverría, 2010: 16). El paralelismo más evidente es entre el toro infiltrado en el matadero y el joven unitario también infiltrado en la zona federal. El narrador compara implícitamente al unitario con el toro, los federales en cambio lo hacen expresamente, sobre todo en relación a la rabia, el rugido, el bramido. Al final el unitario muere como el toro, respondiendo a la ley de la

¹⁰⁴ Véase por ejemplo este pasaje: “¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a las leyes inviolables y que la Iglesia tenga la llave de los estómagos! Pero no es extraño, supuesto que el diablo con la carne suele meterse en el cuerpo y que la Iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad, sino la de la Iglesia y el Gobierno. Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente” (Echeverría, 2010: 17).

violencia. También la presencia de la sexualidad se lleva a cabo por los paralelismos entre el toro y el joven. Lo obsceno se da a través del lenguaje, las alusiones, lo material; tanto el toro como el unitario afirman la masculinidad en y después de la muerte violenta. Es como si estuviéramos en un carnaval: “Este “carnaval” incluye juegos: arrojarse barro y vísceras, y “máscaras” peculiares (los rostros embadurnados de sangre). No hay, desde luego, en la conciencia del narrador una valoración positiva de lo grotesco y carnavalesco” (Lojo, 1994: 117).

El Matadero, entonces, a través de su narración ilumina los mecanismos socio-culturales de la violencia, revelando su naturaleza humana; cuento híbrido que se desarrolla en los arrabales de Buenos Aires como si se tratara de los arrabales del infierno, representa una realidad mezclada en que categorías y distinciones se disuelven:

Mezcla de códigos, mezcla de géneros, [...] *El Matadero*, aun a conciencia de que la escritura es copia o reflejo, inferior en vitalidad a la voz y, sobre todo, a la vista, quiere absorber y devolver el caos abigarrado del mundo en una literatura también “mezclada”, capaz de incluir, hasta donde ello es posible, la múltiple llamada de los sentidos, el símbolo y la pesadilla (Lojo, 1994: 127).

1.2 La historieta de Enrique Breccia: violencia lingüística y cita erudita

La transposición de *El matadero* se edita en la sección “La Argentina en pedazos” en el primer número de la revista *Fierro*, en septiembre de 1984. En la historieta Enrique Breccia¹⁰⁵, hijo del notorio dibujante Alberto Breccia, es el dibujante y guionista. Como afirma Ricardo Piglia en su introducción, “Echeverría y el lugar de la ficción”, la historia de la narrativa argentina empieza dos veces, a través de la obras *El*

¹⁰⁵ Enrique Breccia nació en Buenos Aires en 1945. Entre sus publicaciones más importantes se cuentan: *Vida del Che*, *La guerra de la pampa*, *El sueño*. Desde el comienzo de su carrera, el joven dibujante demuestra tener una buena impostación de la página en el nivel narrativo (Véase Trillo – Saccomanno, 1980).

matadero y *Facundo*. En este doble origen existe una misma escena de la violencia y del conflicto que se dará a lo largo de toda la historia de la literatura argentina: la dicotomía entre civilización y barbarie. Es evidente que dicha dicotomía tiene otro alcance semántico. Resulta difícil llevar a cabo una crítica de las transposiciones que tiene lugar lejos en el tiempo y elige como objeto los clásicos, e interpretar el grado y el sentido de la reactualización. Para comprender esto es necesario hacer referencia al contexto socio-político en relación con el uso de estos conceptos bases y esquemas de decodificación identitaria en el marco de la comunicación, el periodismo y los medios de comunicación de masa. Sólo así se puede decodificar la alegoría de una alegoría, como se puede definir metafóricamente pero con referencia al dúplice proceso de reescritura del real (la forma del contenido histórico del hipotexto) y del imaginario (la forma de la expresión histórica del hipotexto) que constituye la esencia de la transposición.

La historia contada en *El matadero* es como la contracara del mismo tema con que empieza *Facundo*. La violencia y el contraste están centrados en los cuerpos y en el lenguaje, en los matices y los registros lingüísticos. La utilización de la ficción es fundamental para representar la realidad: “La ficción como tal en Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esta representación supone y exige la ficción” (Piglia, 1993: 9). La historieta se compone de ocho páginas con cuadros de diferente tamaño según el ritmo de la narración. El dibujo se caracteriza por destacar la acción a través de planos y detalles en los que los gestos de los rostros, los movimientos de las manos o las posiciones de los ojos son los que dan vigor a la acción y caracterizan a los personajes.

Uno de los recursos gráficos utilizados por Breccia es el empleo de tipos diferentes para los globos de los diálogos: a los federales corresponde la letra de imprenta mientras que al unitario la cursiva. El uso de una diferenciación gráfica caracteriza dos tipos de discurso: la letra de imprenta corresponde al discurso impersonal que asume el narrador omnisciente (aunque esté dentro de un globo cuadrado, a diferencia del de los federales) y el uso de la letra cursiva para los federales introduce el discurso del unitario como se puede ver en la imagen:



14. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 16.

En la adaptación la caligrafía de la dedicatoria es la misma que se emplea para la voz del unitario. Este aspecto sintetiza la posición del autor del relato: “el que narra se alinea junto a la víctima” (Del Solar, 2011: 74). La caligrafía, muy adornada en comparación con la otra, simboliza una imposibilidad del unitario de hacerse entender por los otros.

En los momentos en que la acción se despliega predominan los cuadros pequeños con planos detalle donde se destacan las manos trabajando o las bocas para dar vida al grito y la discusión (cfr. Gutiérrez, 1999: 35). El paralelismo gráfico se corresponde con

el paralelismo de las acciones del cuento. El plano general queda reservado para el principio y el final: lo gráfico reitera la estructura textual del cuento. La técnica del relato gráfico coincide con la del cuento base para potenciar el efecto dramático “haciendo interactuar el mismo mecanismo retórico en dos lenguajes distintos” (Gutiérrez, 1999: 36), como se puede ver en las imágenes:



15. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 12.

Esta viñeta representa el incipit del relato en que queda sintetizada toda la secuencia del cuento. Ya desde el principio pone en evidencia la figura del toro y la matanza introduciendo también al lector en un contexto social, cultural e histórico preciso:

Ya en la primera viñeta, la cabeza en primer plano de un caballo agonizante da cuenta del eje vector del relato: la muerte y la violencia como formas de lo monstruoso. La relación animales/humanos es representada mediante escenas de carnicería en las que no habría salto ni diferencia entre los unos y los otros: la carne es la zona común entre el hombre y la bestia (Vazquez, 2012: 155).

Resulta evidente que hay una analogía con el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, no sólo por la expresión contraída y desencajada del animal en primer plano que está descuerado y parece provenir del Teatro Anatómico (1542), de Andrea Vesalio, sino también por las posiciones de las figuras en el fondo y de los animales que yacen en el suelo.



16. *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.



17. *De humani corporis fabrica*,
Andrea Vesalio, 1542.

La referencia a Picasso recuerda que, de espaldas de cada proyecto estético reciente, están los horrores y los estragos del Novecientos: la cita tiene entonces un valor de reconocimiento (o sea, indica un contexto histórico general preciso) y metahistórico; por otra parte la referencia a Vesalio subraya la tradición del dibujo como base de la historieta y hay que considerarlo, por lo tanto, como una referencia metalingüística en la apertura de ésta historieta. Después de la primera imagen grande, se sucede una serie de imágenes más pequeñas en que se resumen algunos de los momentos cruciales en la narración como, por ejemplo, el intercambio de diálogos entre los personajes, la expresividad del lenguaje de los hombres que destazan los novillos, algunas expresiones típicas del idioma y particularidades del lenguaje de las afueras de la capital porteña, la huida del toro y el incidente que provoca el degüello del niño:



18-19. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 13.

El detallismo en los gestos y las actitudes en el dibujo de Breccia confiere a las imágenes una sucesión dinámica de tipo cinematográfico es decir que avanza como una cámara. La mirada del narrador es una mirada inquieta, no se queda fija, y el dibujante sigue la misma mirada del narrador del cuento.



20-22. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 14.

Como se puede ver de las viñetas seleccionadas, el lenguaje de los personajes es vulgar, bajo y muy típico del lugar. El registro lingüístico se mezcla con las acciones de los federales y representa su violencia. Los primeros planos confieren a la narración un ritmo que se acerca al montaje fílmico. Se recuerdan aquí algunas tomas de las películas de Sergio Leone, utilizadas como ejemplo también por Hugo Pratt en sus dibujos.

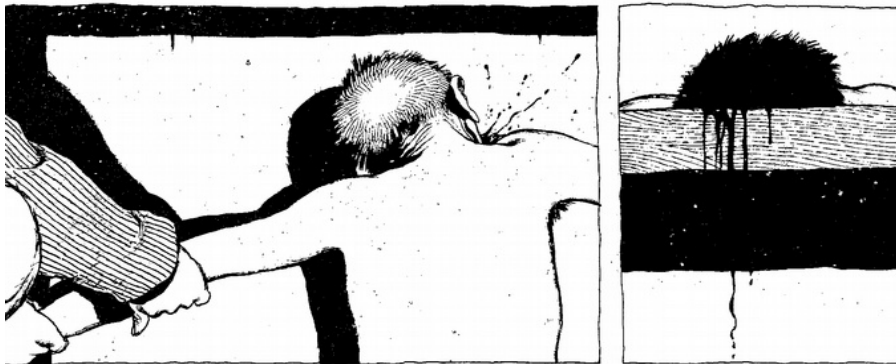
En el cuadro final se destaca la habilidad de Breccia a través de una síntesis cromática que, por un lado, se concentra en un uso predominante del negro y, por otro, traza los paisajes sombríos e inquietantes con el blanco, teniendo este la función de cerrar el relato. El texto al pie de la viñeta no reproduce fielmente el final del cuento de Echeverría sino que es una versión basada en el antepenúltimo párrafo del original.

La versión en historieta no trata de sintetizar y relatar con meras ilustraciones la narración sino que realiza una obra que funciona en sí misma. En la versión narrada por Echeverría, el procedimiento dominante es el de la metonimia pero no como rasgo simplemente estético sino también significativo de modo que:

[...] la parte patentizada para aludir al todo pasa de ser un indicio a ser un símbolo que concentra la potencialidad significativa de cada núcleo del relato. De modo tal que la versión historietística no requiere del conocimiento previo del cuento de Esteban Echeverría porque logra ser un relato total, sostenido por sus propios recursos gráficos y lingüísticos, sin necesidad de aludir al cuento en que se basa (Gutiérrez, 1999: 40).

La historieta por lo tanto no necesita del conocimiento del hipotexto y puede considerarse como una obra con vida propia en que se exaltan algunos tópicos fuertemente presentes en el texto narrativo, como la violencia en el lenguaje y la inexistencia de justicia. No obstante y aunque la historieta no exalte tanto como la narración la visión crítica del autor acerca de la sociedad de su tiempo y las dinámicas

internas del texto, logra igual su finalidad. El dibujante crea una síntesis en el hipertexto en que concentra los momentos salientes, los primeros planos que corresponden a las acciones cruciales a lo largo de la narración y reduce al mínimo los diálogos. Sin embargo, mantiene aquella atmósfera que se percibe durante la lectura del cuento: la percepción de encontrarse en un lugar en que domina la parte más animal del hombre y donde es necesario aprender los códigos de otro entorno socio-cultural para poder sobrevivir.



23. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 18.

La posición del unitario en el momento del homicidio recuerda no sólo la manera de representar a Cristo en la cruz sino también *Los fusilamientos del tres de mayo o El tres de mayo de 1808 en Madrid*, de Goya. Entre la historieta y la pintura se puede establecer un paralelismo: el hombre de espaldas que se ve en el dibujo con el patriota con la camiseta blanca que está esperando por su ejecución por parte de las tropas francesas en la pintura del artista español. En la escena se asiste a una violencia en que:

La dominación se marca en la carne y doblemente: en la carne podrida/apestada del matadero (la Federación conservadora) y en la apropiación/violación del cuerpo del

otro que no quiere doblegarse y “muere de rabia”. Cuando los matarifes tratan como ganado al joven unitario (animalizan a su enemigo/víctima en un juicio paródico y grotesco), ponen en escena su bestialidad y su límite: el unitario se sacrifica con tal de no ser humillado por sus otros antagónicos y, de esa manera, «sobrevive» (en un gesto político) a sus contrarios. Para Echeverría, este destino trágico representa la imposibilidad de síntesis entre fuerzas en conflicto permanente (Vazquez, 2012: 156).

En la historieta, los “otros”, los negros, se asocian a los federales cuyos rasgos físicos están enfatizados por los dibujos:

La historieta subraya esto, por un lado, mediante primerísimos planos de rostros enmarcados por las viñetas, de sangre y mugre (las uñas de Matasiete). Por otro, mediante el dibujo dinámico y hecho de manchas de los federales enfrentado al dibujo limpio, claro y estático del unitario antes de caer en manos de sus enemigos (salta a la vista que es unitario) (Del Solar, 2011: 77).

El monstruo es aquí la manera en que el civilizado ve al “otro”, cuyos rasgos están exagerados en la historieta. El espacio en que se desarrolla el cuento es un espacio de frontera, límite entre mundo rural y urbano, cultura e instinto, espíritu y sangre (Vazquez, 2012: 155), que coexisten violentamente. Ese mundo es precultural, donde se encuentra la frontera, es un ambiente sucio y violento:

[...] presentado como un espacio en que la fe termina cuando empieza el hambre. En el matadero vive una sociedad (la sociedad de gaucho) entregada al instinto y al llamado de la sangre. [...] El “foco” de la federación rosista en esta narrativa puede leerse también como un doble o alegoría: por un lado, el autor autoriza el matadero como lugar de representación de una escena política general (la Nación es el matadero bajo la tiranía de Rosas) y el matadero como centro/foco de la epidemia de 1871. El cuerpo de la Nación en el relato es un cuerpo enfermo que hay que sanar/civilizar; de esta manera, se establece un tipo de “pensamiento binario” y se organiza una dicotomía fundante: lo normal y lo patológico (Vazquez, 2012: 156)

1.3. Un gaucho transcultural: “Aballay” de Antonio Di Benedetto

El cuento “Aballay”, de Antonio Di Benedetto¹⁰⁶, publicado en 1978 en la colección *Absurdos*, es un texto de literatura gauchesca que se aleja un poco de la tradición. De hecho se puede considerar como un nuevo abordaje a la literatura gauchesca y como un texto que tuvo “el desafío de salirse del estereotipo de la gauchesca pampeana [...] y de redescubrir al gaucho como personaje, con la liturgia de sus armas, su relación con la ley y su íntima vinculación con el caballo, protagonista fundamental de la colonización” (Spiner, 2010: 43), como declaró Fernando Spiner, el director de la película en sus notas al guión cinematográfico.

Se trata de un relato que explora lo heroico-gaulesco pero sin poder prescindir de unos marcos culturales e imaginarios previos a esa literatura¹⁰⁷. La comparación entre cuento e historieta resulta motivada por la voluntad de medir por un lado el potencial semántico de la temalogía gaulesca, allí donde, mediante la transposición en historieta, hay una ampliación del propio público, involucrando grupos sociales nuevos; por otro lado se consideran las constantes iconográficas y las soluciones gráficas innovadoras que presiden a la transmisión del texto de partida en el *medium* del texto de llegada. Se harán también unas referencias a la homónima película que se estrenó en Buenos Aires en 2011, para entender cómo la transmedialidad ha modificado el hipotexto y cuáles son los aportes de los hipertextos al cuento de origen, considerando

¹⁰⁶ Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922-1986) fue periodista y escribió cuentos, novelas y ensayos en revistas de literatura y de arte. Obtuvo varios premios y escribió “Aballay” entre marzo de 1976 y septiembre de 1977 mientras estaba preso por la Junta militar argentina. El cuento, que pertenece a la colección de relatos *Absurdos*, fue publicado en 1978 en España durante el exilio del autor. Se incluyó en 1981 en la antología *Caballo en salitral*.

¹⁰⁷ “En 1976, en la frontera con el anacronismo, el cuento retoma, dramatizándola, una figura mítica del autor argentino: ser escritor es ser gaucho. Y ser gaucho es una manera errada, casual, periférica, de ser héroe y de ser argentino” (Premat, 2005: 1139).

que la historieta no se realiza a partir del cuento de Di Benedetto sino a partir del guión del director Fernando Spiner.

El incipit de “Aballay” sitúa al lector dentro de un contexto físico y cultural definido: la pampa y el ambiente gauchesco. El tiempo es impreciso, la pampa es y aparece como un lugar sin tiempo, pero en el siglo XIX en algún momento después de la muerte de Facundo Quiroga (1935). El ritmo de la narración ya al empezar es lento, todo está descrito de a poco, siguiendo el desarrollo de la historia y está marcado por el tema de la espera. Aballay es un gaucho que busca la redención: ha matado al padre de un niño y se autoinflige una forma de punición, intentando de algún modo purificarse. Toma entonces una decisión extrema después de haber escuchado el sermón de un fraile con ocasión de la novena sobre la vida de los estilitas: una especie de anacoretas, hombres solitarios por su propia voluntad que se habían retirado de los seres humanos, mantenían la compañía de un animal fiel y para servir a Dios permanecían encima de una columna o de un pilar para alejarse de las tentaciones. Practicaban de esa manera una penitencia, se acercaban místicamente al cielo y se despegaban de la tierra donde habían pecado. De hecho, aquella misma noche, Aballay decide despegarse de la tierra para siempre. Para huir de la culpa y estar limpio en un sentido cristiano, comienza a buscar un lugar adonde subir, pero, como encontrándose en la llanura le resulta difícil hallar un espacio como una columna o una estatua, decide montar su caballo y permanecer allí cumpliendo su penitencia.

Para redimir su “pecado” quiere crear a un hombre nuevo, pero para hacerlo tiene que resemantizar el entorno. Con el proceso transcultural que desarrolla, Aballay resemantiza la pampa y transfiere una costumbre de una cultura a otra. Es él quien efectúa la hibridación, tal vez encerrando el mismo enigma que encierra la pampa: la

dicotomía entre civilización y barbarie. Aballay infringe la ley pero no sólo la civil sino también la suya, la moral, y se encuentra en una dimensión fronteriza entre el ser y el no ser. Se quiere purificar pero no sabe cómo hacerlo, tiene que encontrar un medio que responda a sus necesidades pero sobre todo que se adapte al ambiente que lo rodea.

La pampa se convierte así en una realidad ahistórica donde Aballay representa la figura del doble: de sí mismo que quiere pasar del pecado a la purificación, a través de la concienciación de la culpa; y a la vez, del gaucho que encierra la violencia y la ley, la civilización y la barbarie. Es un intermediario que ejerce una función de puente entre la religión y la realidad. Como no se puede imaginar un espacio sin alegorizarlo, Aballay se apodera de la costumbre de una cultura extranjera para hacerla propia, reelaborarla, interpretarla y desplazarla a otra dimensión espacio-temporal. El gaucho examina la cultura greco-cristiana, que ya ha sido interpretada porque viene del sermón de un cura católico, y la resemantiza en su entorno físico y cultural. Sube, por lo tanto, a su caballo y decide dejar para siempre no sólo el suelo donde ha pecado sino también la violencia, porque entre los gauchos la violencia ha sustituido a la palabra, como un ritual necesario para recrear el sentido¹⁰⁸. Aballay se convierte en una figura mítica, sagrada, un caballero errante y desarraigado, el “otro”. De personificación de la violencia deviene personificación de lo sagrado. Se quiere despojar de su ser gaucho¹⁰⁹, traduce, establece de alguna forma una equivalencia entre la cultura ajena y la suya, al hacerlo “intenta compulsivamente alejarse del determinismo telúrico de la tierra sin límites, arcaica, bárbara, refugiándose en la cultura, en la espiritualidad, en un relato mítico preexistente” (Premat, 2005: 1140). Aquí se podría decir que se da la *transculturación*,

¹⁰⁸ Como afirma Juan José Saer en *El río sin orillas*, “con frecuencia se ha observado el carácter festivo de la violencia en el Río de la Plata, y en su literatura. [...] esa especie de inconsciencia primitiva, casi pueril, con que se festejaba la violencia en la llanura” (Saer, 2003: 175-176).

¹⁰⁹ Aballay es un gaucho, pero no se reconoce tal: “el mercachifle lo convocó con una voz: “¡Gaucho!”, que Aballay no reconoció para sí o lo predispuso contra la intención de quien lo nombraba de esa manera, por unos cuantos aplicada con menoscabo” (Di Benedetto, 2010: 25).

es decir no sólo la adquisición de una cultura diferente de la propia, más bien la tentativa de suponer una cultura que viene de afuera, de alguna forma ajena, a otra que está adentro, como la entendía Fernando Ortiz¹¹⁰.

Lo que hace el protagonista del cuento es imitar una práctica antigua y perteneciente a otra cultura, la griega, pero adaptándola a un contexto geográfico, histórico y cultural totalmente distinto, aun manteniendo el elemento cristiano de comunicación con la tradición. Como es un doble, el hombre que ha matado y el hombre que tiene culpa y quiere purificarse, Aballay se duplica, crea una proyección de sí mismo para ser diferente de lo que fue pero al final se revelará su verdadera naturaleza. Lo atormenta haber matado a un hombre y quiere lograr la limpieza del alma. Durante todo el desarrollo de la trama, el ritmo lento de la narración es interrumpida por un recuerdo que genera una profunda inquietud en el protagonista: la mirada del hijo del hombre que asesinó, mientras lo observa matando a su padre, que vuelve a su memoria como una pesadilla. El tema de la mirada se percibe como un *leitmotiv* en la narración, conectado con la necesidad de expiación de un remordimiento que ya no se puede recuperar. Hay entonces una resonancia con *Edipo a Colono*, de Sófocles, en que el protagonista es un ermitaño penitente, precisamente como Aballay.

El protagonista además es visto por los indios como un “hombre-caballo” (Di Benedetto, 2010: 20), pasaje en que se destaca una referencia al mito del centauro y la visión por parte de los indios de la llegada de los conquistadores. Aquí también hay un contacto transcultural, ya que el caballo asume sobre sí una simbología que se remonta a tiempos muy antiguos. Según la definición que se encuentra en el *Manual de zoología*

¹¹⁰ “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (Ortiz, 1973: 260).

fantástica, a cargo de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, el centauro es el símbolo de la barbarie y la ira:

El centauro es la criatura más armoniosa de la zoología fantástica. Biforme lo llaman las *Metamorfosis* de Ovidio, pero nada cuesta olvidar su índole heterogénea y pensar que en el mundo platónico de las formas hay un arquetipo del centauro, como del caballo o del hombre. [...] La rústica barbarie y la ira están simbolizadas en el centauro (Borges – Guerrero, 1957: 51-52).

Cabe destacar también el componente animista que impregna el cuento. Para Aballay el caballo es fundamental y hasta podría pensarse que tiene un alma. Él mismo contamina formas de animismo y es un doble mediador de la transculturación ya que es hijo de la hibridación, siendo el producto del cruce que viene de la conquista, y utiliza un animal que viene de Europa, adaptando además una costumbre griega. A propósito es necesario recordar cómo al caballo, en el notorio cuento de Edgar Allan Poe “Metzengerstein”, se le atribuye la posibilidad de ser un cuerpo en que puede transmigrar el alma de un difunto, con referencia a las doctrinas de la metempsicosis¹¹¹. El papel de *outsider* que tiene el barón protagonista del cuento de Poe, su apego morboso al caballo y el tema del destino inexorable del hombre que no tiene posibilidad de rescate, constituyen un paralelismo con el cuento del escritor argentino.

En la última parte del cuento, Aballay se encuentra con la mirada del niño que, después de años, viene a cobrarse una cuenta pendiente. Aquí se da un momento clave en el relato. Aballay no quiere bajar y tampoco matarlo, pero sí defenderse. Los dos se ponen a luchar y el protagonista tiene miedo de matar nuevamente. Para ayudar al retador ya vencido, que él mismo ha herido, baja del caballo instintivamente, pero lo

¹¹¹ En el cuento de Poe el protagonista tiene un apego morboso a su caballo y también cambia radicalmente su conducta a partir del descubrimiento de un hecho, como le sucede a Aballay. Se trata de lo que pasó a Wilhelm von Berlitzing, el rival del protagonista, que murió entre las llamas mientras intentaba rescatar a sus caballos.

bloquea su ley, es decir nunca bajar y tocar el suelo. El vengador aprovecha el instante de vacilación y le abre el vientre con la punta del cuchillo. Aballay cae al suelo y pide disculpas al hijo del hombre que asesinó. Le dice que fue por causa de fuerza mayor, no se sabe si se refiere a la lucha que acaba de terminar o a aquella vez que mató a su padre. Aballay se está muriendo con una sonrisa en los labios y el último pensamiento que tiene es que su cuerpo quedará por siempre unido a la tierra.

En el cuento, Aballay aparece como un intermediario entre dos culturas distintas, o tal vez el intermediario de la *transculturación*. Se puede decir que Aballay representa la barbarie y el hombre que ha matado, que viene de Buenos Aires, es la civilización.

La figura equina desempeña un papel fundamental¹¹²: en la pampa no hay antropocentrismo, el telurismo impone las reglas y en la cultura gauchesca el caballo tiene casi más importancia que el hombre porque sin él no hay la posibilidad de moverse, ir a buscar comida, comunicar, sobrevivir¹¹³. Parece que el ambiente determine también el fluir del tiempo y que todo esté bajo el silencio: “Extrañado del clamor, entre un silencio tan tendido” (Di Benedetto, 2010: 19). El ritmo de la narración es lento y hay una rara calma en los acontecimientos, también en la descripción del duelo final. La casi ausencia de los personajes femeninos enfatiza y dramatiza, de alguna forma, la dimensión machista y misógina del mundo de los gauchos.

¹¹² “Porque el caballo ocupó la pampa y únicamente después aparecieron los gauchos, en total dependencia respecto del caballo; y la expresión andar de pie para expresar al abandono más absoluto demuestra que sin caballo, el hombre estaba condenado a la inexistencia”(Saer, 2003: 73).

¹¹³ “Cuando la llanura exagera de chata, se interna en las rajaduras profundas y anchas de la tierra que abrieron olvidadas correntadas” y más adelante “se aparta de las últimas huellas de la gente, cae en la bruta pampa” (Di Benedetto, 2010: 18-21).

1.4 La transposición de Spiner, Diment, Hadida y Mallea: la historieta como mediación con el cine

En la adaptación en historieta, la trama está resumida. Se trata de la transposición del guión cinematográfico “Aballay” y no del relato, así que el texto de llegada ya ha sufrido dos manipulaciones antes de llegar a ser historieta, como se puede ver de las imágenes que siguen. El guión es de Fernando Spiner (1958), Javier Diment (1967) y Santiago Hadida (1974), los mismos guionistas de la película, y los dibujos son de Cristian Mallea (1969).



24-26. Algunas escenas de la película *Aballay*.

La historieta empieza con un grupo de hombres que cosechan oro y otros que juegan al truco. Después se ve que Aballay mata a un hombre y los ojos aterrizados del hijo del hombre asesinado que, desde el interior de una caja, mira la escena sin que nadie se entere de su presencia.



27. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 146.

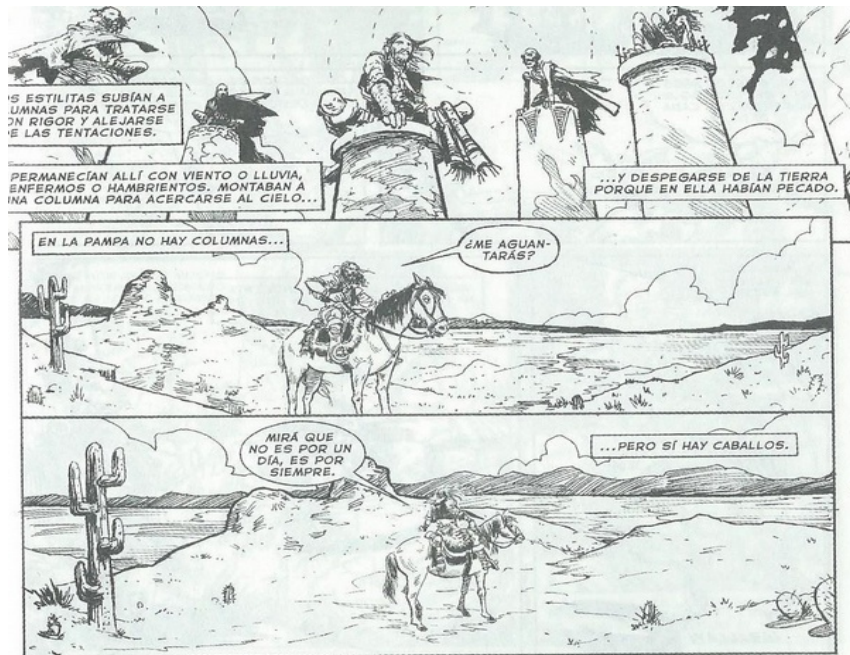
De pronto, Aballay escucha un ruido, abre la caja y se encuentra con la mirada del niño. Aquí se añade un detalle con respecto al cuento original: en el relato de Di Benedetto nunca se dice que Aballay también, cuando era niño, vio como un hombre mataba a otro. Además, Mallea evidencia claramente la influencia del manga al dibujar la mirada del niño.



28. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 147.

El gaucho queda impresionado por la mirada del niño y los hombres con quien está le pegan porque no reacciona y no habla. Se asiste a una escena de violencia gratuita. Aballay se desmaya y queda cerca de una iglesia en la cual, cuando se despierta, escucha el sermón del cura que habla sobre los estilistas.





29-30. *Aballay*, Cristian Mallea, págg. 148-149.

Mientras que en el texto fuente no se define precisamente cuántos años han pasado, pasan diez años en la historieta, y el hijo del hombre que Aballay ha matado lo busca para vengar a su padre.

En la historieta se añaden detalles como la presencia de una mujer, de la cual Julián, el niño hecho hombre, se enamora, muchas escenas de violencia gratuita, la cantidad de años que pasan y un aspecto particular que aúna a Aballay con el hijo del hombre que ha matado: ambos han visto matar.



31. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 152.

En la historieta hay hechos más violentos que en el cuento: la mujer es capturada y violada. Además, se nota un contraste entre los vestidos de Julián y los de los gauchos. En el último cuadro vemos un paisaje desolado con unos cardones y unas rocas, el sol muy fuerte y, en la parte derecha, Aballay parado, vestido con trapos, que mira hacia el horizonte desde su caballo. En la lejanía, en la parte izquierda, se ve a un hombre llegando a caballo, tirando de otro caballo donde presumiblemente está el cuerpo de Julián. Y se lee: “Otra vez Julián está en manos de Aballay. Pero ahora la víctima inocente se ha convertido en asesino... Y el asesino, en santo. El destino juega extrañas pasadas y hasta que llega el momento de enfrentarlo, nadie sabe si está a la altura” (Di Benedetto, 2010: 153). La historieta termina así, con esta escena y estas palabras, de modo que el lector no sabe qué va a pasar. Sólo puede imaginar.



32. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 153.

La película homónima de Fernando Spiner, recibió el Premio Concurso del Bicentenario del INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. El largometraje es fiel al hipotexto, también en el uso de algunos diálogos, pero añade muchos detalles. Empieza con una escena muy violenta: un combate entre gallos. Después se ve la escena en que Aballay y sus hombres matan al padre del niño y, diez años más tarde, Julián Erralde, ya grande, que vuelve al mismo lugar para vengarse de la muerte de su padre. Julián es un porteño y se distingue de los otros gauchos por sus modos nobles y su vestuario. Julián no quiere matar pero se da cuenta de que, entre los gauchos, la violencia es la ley, y por lo tanto empieza a asesinar a los primeros hombres que encuentra en su camino y que obstaculizan su búsqueda. Julián personifica la civilización, las buenas maneras, también al relacionarse con Juana, la chica de la cual se enamora. En cambio el lugar en que se encuentra y la gente que lo rodea representan la barbarie: matan con facilidad, violan a las mujeres, no tienen respeto por nadie. En la película se destaca bien la figura del Muerto. El personaje de Juana también se añade al relato original y es claramente la figura de la mujer víctima de la violencia del hombre, capturada por los gauchos que abusan de ella.

Aballay, que en la película es llamado “el Pobre” por la gente del pueblo, cura a Julián con una especie de ritual mágico. Parece que tenga poderes mágicos y presagios, como si fuera un santón, una figura sagrada¹¹⁴. No es casual que Julián esté herido en los ojos y, de esa manera, Aballay no pueda ver su mirada: este aspecto subraya el asunto de la mirada presente en el cuento. Hay una escena, cuando Aballay escucha el sermón del cura, que precisamente es español, en que la identificación lingüística del personaje cifra el impacto transcultural de la cristianización impuesta y la imposibilidad de sobreponerse automáticamente a otros sistemas de vida. El sacerdote encarna por un lado el poder de lo sagrado y por otro la impotencia de la religión de enraizarse en territorios ajenos y en conciencias refractarias. En la misma escena se ven unos paisanos con rostros indígenas que tienen en la mano una estatua de la virgen. En el momento de la eucaristía, una vieja india entona una copla tocando un tambor. La transculturación se da otra vez y hay un claro ejemplo de hibridismo; dos culturas se mezclan la una con la otra: la europea-católica y la indígena.

Es imprescindible la referencia al cuento de Borges “El fin”, en que un hombre, después de siete años, vuelve a buscar al hombre al cual mató el hermano. Los dos se encuentran en una pulpería y sólo al final del cuento el asesino revela su nombre: se llama Martín Fierro. Aquí también la pampa tiene connotaciones particulares –“la llanura, bajo el último sol era casi abstracta, como vista en un sueño” (Borges, 2009: 627)– y está presente el tema de la eterna vuelta, del destino imprescindible y de la espera. El gaucho se revela aquí como arquetipo de lo nacional y Borges “rehúsa la gauchesca como tradición fundadora de la identidad nacional argentina” (Regazzoni, 2008: 140).

¹¹⁴ “En la geografía abstracta de la llanura, en el vacío sin fin del desierto, ciertos actos humanos, individuales o colectivos, ciertas presencias fugitivas, han adquirido la perennidad maciza de las pirámides o de las catedrales” (Saer, 2005: 23).

Resulta también interesante la transposición en historieta de “El fin”, realizada por Juan Sasturain con dibujos de Enrique Breccia, que se publicó en septiembre de 1986, en el número 46 de la revista *Crisis*. Se trata de una nueva mirada sobre el cuento a partir de una versión fiel a la original en que el guión adhiere al hipotexto.



33. *El fin*, Enrique Breccia, 1986.

La tentativa de Borges de redefinir lo criollo para llegar a lo universal (Regazzoni, 2008), es visible también en el cuento, en “Historia del guerrero y de la

cautiva” (*El Aleph*, 1949), en el que se describe un acontecimiento que sucediera a los abuelos del narrador mientras estaban en la pampa donde al final del cuento la cautiva y el guerrero son la misma historia; la dicotomía aquí se anula.

La mezcla entre civilización y barbarie vuelve a confluír a partir de los dos linajes, argumento abordado por Borges en muchos cuentos y ensayos, en donde se desarrolla la matriz de su narrativa. De hecho, una doble genealogía divide la obra borgesiana y tiene que ver con su núcleo familiar: la memoria materna –la historia argentina es una historia familiar y ese pasado heroico se conserva– y la memoria paterna –la biblioteca, las letras. Los dos linajes son las dos tradiciones que, según Borges, definen la cultura argentina: armas y letras, criollo y europeo, coraje y libros, vida y cultura, oralidad y escritura. Estas oposiciones de las que Borges se siente heredero, reproducen y varían la fórmula básica de la contradicción entre civilización y barbarie. La memoria y la biblioteca son para Borges las propiedades a partir de las cuales se escribe (Piglia, 1993: 102-104). La transposición en historieta de “Historia del guerrero y de la cautiva” salió en *La Argentina en pedazos*, con dibujos de Alfredo Flores y guión de Norberto Buscaglia.



34. *Historia del guerrero y de la cautiva*, Alfredo Flores, pág. 113.

Concluyendo respecto a la adaptación en historieta de “Aballay”, se puede decir que hay que considerarla como la posibilidad de reutilización del texto literario¹¹⁵, cuya recepción se da a través de dos sistemas comunicativos diferentes (Cfr. Lotman 1998). En “Aballay” se problematiza la figura del gaucho: el mismo Aballay pone en tela de juicio sus leyes, sus costumbres y su cultura y adopta otra costumbre para expiar su culpa¹¹⁶. Di Benedetto logra con ese cuento humanizar la figura del gaucho y atribuirle rasgos más sentimentales y místicos. Aballay ya no es el hombre que mata gratuitamente sino quien lleva el peso de sus acciones, de su índole violenta y de su entorno geográfico y cultural. El autor plantea la posibilidad de un cambio si hay voluntad, el poder modificar el curso de los eventos y de rescatarse. Durante el desarrollo de la narración, parece que se da una visión de la realidad en que puede haber libre albedrío pero al final el fracaso es inevitable. El paisaje pampeano enmarca las historias y las vidas y el medio ambiente modela y manipula a los sujetos que lo habitan. O, mejor dicho, es la pampa que los crea.

¹¹⁵ A este propósito se considera oportuno citar a Génette, que en *Palimpsestes* escribe: “Je me suis parfois demandé si la relation du texte « définitif » d’une oeuvre à ce que l’on appelle aujourd’hui heureusement ses « avant-textes » ne relèverait pas d’un autre type d’hypertextualité, voire plus généralement de transtextualité. Il me semble décidément que non: comme nous avons eu quelques occasions de seulement l’entrevoir, la relation génétique se ramène constamment à une pratique d’autotransformation, par amplification, par réduction ou par substitution. Si inépuisable que soit son champ d’étude et si complexes que soient ses opérations, elle est bien un cas particulier (encore un océan dans notre mare) de l’hypertextualité telle que définie ici: tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d’un texte est une affaire d’auto-hypertextualité”(Genette, 1982: 447).

¹¹⁶ “Hay, por lo tanto, una especie de anulación ética, una fatalidad de la verticalidad negativa; la repetición indica la falta de libre albedrío en el comportamiento del gaucho y lo ineluctable de esa repetición que, desde el inicio, Aballay pretende evitar. La tierra bárbara termina, con un pesimismo digno de Ezequiel Martínez Estrada y de su visión apocalíptica de la pampa, tragándose al gaucho martir. [...] El destino del gaucho como una canonización involuntaria; su expiación como un fracaso; su identidad –supuestamente determinante para los argentinos de hoy-, como un malentendido. La ironía que implica convertir al héroe mítico en santón errado es intensa, pero negativa, ya que supone el fracaso, otra vez, de toda referencia ética” (Premat, 2005: 1141-1144).

Aballay se encuentra con su pasado, tiene que bajar del caballo, luchar. Es la barbarie que se enfrenta con la civilización. Como se lee en un fragmento de la carta que Julio Cortázar escribió a Antonio Di Benedetto acerca de su cuento:

Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción arqueológica del pasado. [...]

En “Aballay”, esta presencia desde el pasado se da como un juego óptico alucinante: el personaje se sitúa en el tiempo mental y místico de los estilitas, y el autor en el tiempo del personaje, la pampa argentina del siglo XIX. Un pasado próximo se hunde así en otro pasado remoto; de ese juego de ecos temporales nace, creo, la intensa reverberación de “Aballay”, su caracol ahondando en el oído del lector una interminable teoría de retrocesos; y la gran maravilla es que se retrocede hacia delante, hacia cada uno de nosotros mismos con nuestras culpas y con nuestras muertes, con la esperanza de un rescate que hace del gaucho Aballay uno de los tantos argentinos de hoy, de ahora (Néspolo, 2004: 290).

Desde el procedimiento fantástico y a través de la mirada que da lugar a juegos ópticos en que vuelven los temas del doble, del espejo, ecos y reverberaciones, se llega a una hipótesis de identidad en que el gaucho personifica lo argentino.

El territorio está habitado por los gauchos pero nunca llegan a poseerlo, no tienen poder sobre ello. La fractura, la dicotomía que Aballay siente entre su naturaleza violenta y la civilizada, el enfrentamiento entre dos culturas, la criolla y la griega, en fin llega al choque. Cortázar retoma y desarrolla el punto de vista de Borges en el “Martín Fierro”:

Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos (Borges, 2009: 210).

Antonio Di Benedetto logra crear una historia que se coloca fuera de un tiempo preciso, una historia atemporal en que la escritura recupera costumbres, palabras,

figuras y paisajes de una tradición que hace fuertemente parte de la cultura argentina (Néspolo, 2004). Y tal vez cabe espacio también para una reflexión y una mirada sobre la contemporaneidad en que hay que cuestionarse si integración quiere decir asimilación de lo ajeno. Porque apoderarse de lo Otro lleva inevitablemente al choque y al fracaso.

El mismo tema del enfrentamiento con el “otro” que se da a través de la dicotomía entre civilización y barbarie se puede hallar en otras transposiciones en historieta además de las que ya han sido citadas y analizadas. La versión ilustrada por Alberto Breccia del *Martín Fierro* de José Hernández en los años ‘90 está constituida por trece ilustraciones que acompañan al texto original y la transposición realizada por el dibujante peruano Paco Cisneros y que fue publicada en la revista *Aventuras* en 1948¹¹⁷. La adaptación en historieta de *Los dueños de la tierra*, de David Viñas, se publicó en el número 2 de la revista *Fierro*, de 1984, con dibujos y guión de Enrique Breccia. Una segunda versión de la transposición en historieta, con el mismo título, salió en 2010 por Ediciones de la Flor con ilustraciones de Dante Ginevra y adaptación de Juan Carlos Kreimer. Se trata de una versión muy diferente de la de Breccia y con una extensión distinta. El “Tema del traidor y del héroe”, de Borges, se publicó bajo el título “Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina” (como se indicó en el primer capítulo), por Hugo Pratt en 1973; se trata de una libre transposición del cuento.

¹¹⁷ Véase <http://luisalberto941.wordpress.com/2011/11/10/martin-fierro-dibujado-por-el-peruano-paco-cisneros/>



35-37. Ilustraciones de *Martín Fierro*, Alberto Breccia.



38. *Los dueños de la tierra*, Enrique Breccia, 1984. 39. *Los dueños de la tierra*, Dante Ginevra, 2010.

2. Migrantes del interior

En el período histórico sobre el cual se detiene la atención, el Otro está representado por sujetos que provienen de las zonas internas del norte de la Argentina y deciden emigrar a Buenos Aires, el denominado “cabecita negra” al cual se le atribuyen características no humanas. Considerado como monstruo, la visión de este Otro se destaca particularmente en dos cuentos que se han tomado como objetos de análisis: “Las puertas del cielo”, de Julio Cortázar, y “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher, y sus relativas transposiciones en historieta.

2.1 ¡Fuera los monstruos! “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar

Escrito hacia 1948, “Las puertas del cielo” pertenece a la colección *Bestiario* y ofrece una representación del mundo popular marcada no sólo por la distancia y el desprecio por parte del narrador sino también por una suerte de fascinación hacia ese mundo (Piglia, 1993: 41). Después de la muerte de la mujer que supuestamente ambos han amado, Mauro y el abogado Hardoy, el narrador, viven los días del luto poblados por el fantasma de Celina. En una atmósfera surreal en que los rostros se confunden con el humo y se desvanecen en los recuerdos, los dos amigos van al hotel Santa Fe Palace, un lugar muy económico donde se baila, para distraerse y buscar consolación a la tristeza. El Santa Fe Palace está presentado, con exactitud en los detalles, como la escenografía del episodio en el cual dos hombres asisten a la aparición del fantasma de Celina, como si fuera una epifanía: allí ella aparece entre el humo y los bailarines como si hubiera vuelto del mundo de los muertos. El lector se adentra en un clima en que

empieza a creer en lo que el narrador le está contando incluso en las apariciones de la “finadita¹¹⁸”, nombre que se da a la muerta Celina en el relato. En esta *suspension of disbelief*, el lector no se sorprende al leer el apelativo que el narrador da a quienes frecuentan asiduamente la milonga a la que él y Mauro van: “monstruos¹¹⁹”:

Yo iba a esa milonga por los **monstruos**, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las **mujeres casi enanas y achinadas**, los tipos como javaneses o mocovíes, **apretados** en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, **brillantina** en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que les hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. [...] la **cara brutal** más abajo, el gesto de **agresión** disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre fines cinturas. [...] Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación. [...] Además está el **olor**, no se concibe a los monstruos sin ese olor **a talco mojado** contra la piel, a **fruta pasada**, uno sospecha los lavajes presurosos, el **trapo húmedo por la cara y los sobacos**, después lo importante, lociones, rímmel, el **polvo** en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se **oxigenan**, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color (Cortázar, 2008: 206-207)¹²⁰.

Como se puede notar es una mirada crítica que busca alejarse de la masa peronista que migra del campo a la ciudad e invade los centros urbanos sin lograr integrarse a la clase media que la habita: “En “Las puertas del cielo” la reacción del narrador-protagonista ante la presencia del otro social y racial¹²¹, regida por la polaridad fascinación-repulsión, es tan intensa que, por momentos, fuerza el lenguaje a dar el salto del costumbrismo al expresionismo, y de la representación realista a la onírica, nunca más evidente que en la descripción de los “Monstruos del Santa Fe Palace” (Gamerro, 2010: 86). El narrador

¹¹⁸ “Finadita” es el diminutivo de “finada”, que significa “difunta”.

¹¹⁹ “En cierto sentido se podría decir que los monstruos están ahora adentro, no afuera, y que se contemplan con más rigor, porque no se los imagina sino que se los ve. Ha desaparecido lo extraño y lo temible que no lo era auténticamente, sino por la impresión de la mirada” (Rama, 1987: 198).

¹²⁰ Las negritas son de quien escribe.

¹²¹ “Es decir, que en los textos de Cortázar en que el deseo por el otro y lo otro (el Kibutz del deseo, la mandala, la maga, no saber, escapar al orden burgués, el axolotl) constituye el eje que dinamiza el movimiento del relato” (Castro-Klarén, 1986: 181).

está describiendo la masa con una sensación de asco y de superioridad y la voluntad de distinguirse de ella es predominante: Cortázar en estas líneas muestra la actitud del blanco frente a los “cabecitas negras” en aquel período: “Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos” (Cortázar, 2008: 207). Aquí se evidencia la voluntad por parte del porteño blanco de parecerse cada vez más al europeo y de su terror de contaminarse con el “otro” mestizo. El narrador ofrece una visión muy racista del “otro” y del infierno de las clases bajas en que se interna, constituido por “círculos de bailarines”. Su reacción ante el “otro” social y racial es doble, por un lado manifiesta un sentido de repulsión y por otro de fascinación: el narrador describe con extrema precisión todo detalle. Acerca del cuento, Cortázar afirmó más tarde:

Un cuento al que le guardo algún cariño, “Las puertas del cielo”, donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho ciertos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los 'cabecitas negras' en esa época, que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo 'yo voy de noche ahí a ver llegar los monstruos'. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los cabecitas negras (Piglia, 1993: 41).

El cuento, con su “costumbrismo metafísico” (Piglia, 1993: 41), quizá puede considerarse como un estudio sobre los orígenes del peronismo considerando el período en que fue escrito y la evidente perspectiva política del narrador y su visión acerca de la realidad¹²². Desde el punto de vista social se da un esquema ternario de los personajes: Hardoy-Mauro-Celina constituyen un triángulo de clase alta-media-baja y desde el

¹²² Cortázar en una entrevista afirmó: “Yo me sentía antiperonista pero nunca me integré a grupos políticos o grupos de pensamiento o de estudio que pudieran tratar de llegar a hacer una especie de práctica de ese antiperonismo” (Prego – Cortázar, 1997: 1).

punto de vista racial se da un esquema binario entre dos blancos y una negra (Cfr. Gamero, 2010: 89). Como en toda obra de Cortázar, la habitual división entre dos mundos o dos planos de la realidad aquí se da a través de dos mundos sociales distintos:

Pero los cuentos tienen, claro está, un trasfondo ideológico. Reflejan las obsesiones del pequeño burgués inadaptado: crítica hiriente de la organización familiar burguesa, nostalgia de la infancia (el paraíso perdido de los juegos, de los sueños) y rechazo del hogar paterno... atracción y rechazo de lo monstruoso, lo anormal, que representa fuerzas ocultas pertenecientes a un orden desconocido e inquietante (Rein, 1969: 77-78).

A diferencia de “Casa tomada”, en que la presencia del “otro” está marcada por los ruidos y las fuerzas extrañas que invaden la casa y a las cuales no se sabe dar una explicación, aquí la presencia agobiante del “otro” se da a través de los rostros y los cuerpos de los bailarines¹²³. El espacio es cerrado, casi claustrofóbico; el ambiente es un “conjunto estricto de notas esenciales inmodificables para personajes inmersos en sí, que sólo son en ese ámbito, a medias entre lo real y lo sobrenatural, donde se define lo que les pasa” (Salatino, 1986: 183). Como en los otros cuentos de Cortázar vuelven algunos motivos frecuentes que son las alucinaciones, los monstruos, el pasaje de una situación de equilibrio a otra de dificultad¹²⁴ y la presencia de muertos entre los vivos: “Ese mundo de los otros, de los monstruos, que invade y destruye el orden, contamina toda la realidad: la fascinación que produce ese contagio es uno de los grandes temas de la ficción de Julio Cortázar” (Piglia, 1993: 42). Cortázar intenta proponer otra mirada sobre la realidad de lo cotidiano para descubrir lo que se esconde en ella de inquietante.

¹²³ “Los relatos de *Besitario* coinciden en la visión sesgada de un yo que se comprende a sí mismo a partir de lo que mira suceder a su alrededor” (Salatino, 1986: 186).

¹²⁴ “El instante de pasaje de una situación de equilibrio a otra de aparición de la “zona sagrada” como perdurable a lo largo de la obra entera. [...] En el instante de pasaje hay un azoramiento pero casi enseguida comienza un proceso de acostumbramiento” (Jitrik, 1968: 29).

El “otro”, que en este cuento es el monstruo presente en el espacio social, es la proyección del sujeto al revés y lo que más lejos está de él.

2.2 La historieta de Buscaglia y Nine: la voz en *off*

La adaptación en historieta realizada por Norberto Buscaglia (1945) con dibujos de Carlos Nine (1944), se publicó en la revista número 6 de *Fierro* en 1985 y sucesivamente en *La Argentina en pedazos* en 1993. La historieta, cuya lectura no resulta tan inmediata sin haber previamente leído el hipotexto, se desarrolla a través de unas ocho páginas en que predominan las caras casi deformadas de los bailarines, que parecen máscaras. El dibujante ha privilegiado una lectura expresionista a la manera de Georges Grosz, en que la sátira social genera retratos deformantes y grotescos. El relato comienza con el narrador, que cuenta su historia recordando lo que le sucedió a través de la lente de un microscopio, que distorsiona imágenes y recuerdos, en que analiza los hechos, como si buscara ver más allá de la realidad o encontrar lo que no se ve con los ojos desnudos. O tal vez busca un alejamiento físico y temporal de los hechos, de la situación que estaba viviendo en aquel momento y de la masa urbana: es una observación realizada hacia el pasado. La caligrafía también tiene un valor narrativo:

Al ser mostrados los apuntes de Marcelo y la mano que anota lo que el ojo ve a través del microscopio, la escritura queda “aquí”; mientras que los “monstruos” permanecen del otro lado del lente. En un juego metanarrativo, esta escritura es, a su vez, transcrita por el narrador de la historieta, en cuyas manos está realmente la legibilidad de la versión del relato (Pérez Del Solar, 2011: 74).

La versión en historieta destaca la posición del narrador y a veces superpone su imagen con la del autor. De hecho, los recuerdos vuelven a 1942 y, como se lee en el

texto fuente, el narrador no busca sólo alejarse de la masa de “monstruos” sino también de un tipo de intelectual que frecuentaba determinados círculos: “yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes” (Cortázar, 2008: 201). Entre los bailes convulsos y los rostros enormes, en una estilización grotesca que se basa en la concentración en el detalle, se pueden distinguir algunos payasos, la cara transfigurada de Celina y el protagonista que narra la historia (el primer personaje que aparece a la izquierda) que recuerda a un Julio Cortázar juvenil, su caricatura:



40. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 44.

La semejanza con Cortázar se encuentra otras veces en la historieta y cada vez más recuerda algunas notorias fotografías en blanco y negro que retratan el autor:



41-42. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 46.

Sin embargo, el verdadero rostro de Cortázar aparece en la mitad y al final del cuento:



43-44. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, págs. 48, 51.

La aparición del autor mismo en la historieta plantea potencialidades múltiples de sentido: por un lado tiene un valor paródico que acentúa la naturaleza de reescritura de

la historieta y su lógica “de segundo grado”. Contemporáneamente la presencia del autor entre los personajes confiere prestigio y capacidad de persuasión de la historieta sobre el lector, que está invitado a reconocer la matriz, a simpatizar con la estrategia de reescritura, a corroborar el efecto estético. El recurso funciona también como marcador temporal y acentúa la distancia entre experiencia y narración, la misma función que desempeña el microscopio. Los personajes que se asoman a lo largo de la narración están dibujados como monstruos, precisamente como están definidos en el cuento cortazariano. Desde el principio se percibe la presencia de estos monstruos antropomorfos que vienen anticipados a través de los rostros de los personajes que pueblan los momentos del velorio y que están en la cabecera de Celina. Son personajes lúgubres, siniestros, con rasgos físicos acentuados, de caras muy grandes y desproporcionadas en que se destacan algunos elementos muy groseros y poco elegantes. No faltan las plañideras¹²⁵ con la cabeza cubierta como en cualquier entierro en el mundo antiguo:



¹²⁵ “Me dí cuenta de que no tenía nada que hacer ahí, que esa pieza era ahora de las mujeres, de las plañideras llegando en la noche. [...] ni siquiera Celina estaba ahí esperando, esa cosa blanca y negra se volcaba del lado de las lloronas, las favorecía con su tema inmóvil repitiéndose” (Cortázar, 2008: 200).

Las personas parecen transfiguradas: en el caso de Mauro, cuya cara está deformada por el dolor de la pérdida, aparece con manos, labios, dientes y nariz demasiado grandes y desproporcionadas. La muerta está representada con moscas apoyadas sobre el cuerpo y los cuadritos son muy caóticos: muchas veces los dibujos rebasan los límites del marco invadiendo los cuadros lindantes; están llenos de personajes raros, casi claustrofóbicos por la excesiva presencia de personas. Los personajes están todos dibujados desde un punto de vista muy cercano que estropea los rostros, casi como si se utilizara un objetivo gran angular.

Los monstruos descritos por Cortázar en el Santa Fe Palace aparecen en la mitad de la historieta según la descripción que se encuentra en el texto fuente citada precedentemente. En la historieta se utilizan algunas descripciones del hipotexto con algunas modificaciones y algunos cortes pero se mantiene el estilo narrativo y el léxico de Cortázar.



Esa imagen retrata a los bailarines junto a los músicos que cantan un tango mal citado; se trata del tango “A la luz de un candil”, cuyas palabras están invertidas: en lugar de “Las pruebas de la infamia las traigo en la maleta: ¡las trenzas de mi china y el corazón de él!” leemos “las trenzas de mi china las traigo en la maletaaa...”; aspecto que exaspera la ridiculez y la falta de cultura que caracteriza a quienes frecuentan el Santa Fe Palace.



48. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 49.

En esta imagen se subraya la deformidad de los personajes, los peinados y la estatura de los “otros”, en contraste evidente con el abogado y Mauro, casi como si fueran personajes de un circo. Se pone de relieve también el idioma muy popular y perteneciente a un lenguaje bajo y callejero que tienen los personajes para comunicar.



49. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 48.

En las últimas dos páginas, Celina se manifiesta entre los otros personajes como uno de los tantos monstruos y su rostro aparece varias veces, igual e inquietante, como una máscara dibujada muy grande que sale de los perfiles de los cuadritos. La repetitividad permite al lector percibir la misma sensación de alucinación y obsesión que atenazan a Mauro, “la presencia casi insoportable de Celina” (Cortázar, 2008: 208):



50. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 51.

En la historieta no se subraya el ejercicio de la prostitución de Celina, que en cambio está remarcado en el cuento como si significara el pasaje de un cautiverio público (entregarse a diferentes hombres) a uno privado (entregarse a un sólo hombre para poder tener una calidad de vida mejor); y en la reescritura se utiliza la figura de la mujer para enfatizar la violencia entre Marcelo, el doctor, y Muaro y Celina, los monstruos. En la historieta entonces el aspecto de subordinación femenina es minimizado y, por otro lado, se destacan las diferencias de clase como principal violencia (Acevedo, 2011: 9). La deformación física parece implicar ya un juicio moral irrevocable.

La misma sensación de opresión y fastidio que se percibe leyendo el hipotexto mientras el narrador describe el infierno y sus círculos, el caos en que desciende al entrar al Santa Fe Palace:

Algunos movían la boca repitiendo las palabras, otros sonreían estúpidamente como desde atrás de sí mismos, y cuando ella cerró su *tanto, tanto como fuiste mío, y hoy te busco y no te encuentro*, a la entrada en tutti de los fuelles respondió la renovada violencia del baile, las corridas laterales y los ochos entreverados en el medio de la pista. Muchos sudaban, una china que me hubiera llegado raspando al segundo botón del saco pasó contra la mesa y le vi el agua saliéndole de la raíz del pelo y corriendo por la nuca donde la grasa le hacía una canaleta más blanca. Había humo entrando del salón contiguo donde comían parrilladas y bailaban rancheras, el asado y los cigarrillos ponían una nube baja que deformaba las caras y las pinturas baratas de la pared de enfrente (Cortázar, 2008: 210).

El fastidio del contacto entre los cuerpos, del calor y la humedad resulta evidente también en la historieta en el pasaje en el que parece que el olor, el sudor, la sensación de asco, rezuman de los dibujos:



51. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 50.

La historieta entonces pone de relieve algunos aspectos que ya están subrayados en el hipotexto y por medio de las imágenes enfatiza las sensaciones que se perciben leyendo el cuento cortazariano. La presencia inquietante y siniestra de los monstruos se graba en el lector mientras aborda el texto. En la transposición, a diferencia del hipotexto, Mauro

está representado como un monstruo y se queda por lo tanto del otro lado con respecto al narrador. Se convierte en una bestia y este aspecto elimina la oposición entre Mauro y Celina, que está presente en el original y que en cambio acercaba Mauro y Marcelo.



52-55. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, págg. 44, 45, 46, 48.

Los cuerpos desgarrados y abultados están representados con extrema violencia y se convierten en una pesadilla de la que el lector quiere salirse lo antes posible. La atmósfera del cuento, junto con su ritmo narrativo, se mantiene en la adaptación en historieta.

2.3 Invasiones: “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher

Germán Rozenmacher (1936-1971) escribió “Cabecita negra” en 1961, cuento que salió el año sucesivo dando título a una antología de relatos que constituye el primer libro del autor. El cuento, a través de un narrador omnisciente en tercera persona, relata los hechos de los cuales fue víctima el señor Lanari. “Cabecita negra” refleja con gran realismo las relaciones racistas que establecieron las clases medias con las nuevas clases de trabajadores procedentes de las provincias. A través del cuento, Rozenmacher pone de manifiesto el miedo de la clase media biempensante e ilustrada; de hecho, Lanari es un porteño perteneciente a la clase media que sufre el racismo al revés. En su “refugio” se siente muy cómodo y protegido, vive cerca del Congreso, en pleno centro de la ciudad, tiene una quinta en Paso del Rey para pasar los fines de semana y un hijo que está por recibirse de abogado. Tiene sirvienta y una vida de la cual puede estar satisfecho después de haber “trabajado como un animal”, considerando que el padre inmigrante se había muerto de hambre sin haber llegado a nada. Después de muchos esfuerzos finalmente consigue que los otros lo llamen “señor”. Pero, una noche, el señor Lanari se levanta a las tres y media de la mañana porque no puede dormir a causa de un grito atroz que lacera el silencio y exagera el estado de inquietud en que se encuentra el protagonista:

Una mujer aullaba a todo lo que daba como una perra salvaje y pedía socorro sin palabras, gritaba en la neblina, llamaba a alguien, a cualquiera. [...] La mujer aullaba de dolor en la neblina y parecía golpearlo con sus gritos como un puñetazo. [...] con su aullido visceral de carne y sangre anterior a las palabras, casi un vagido de niño, desesperado y solo (Rozenmacher, 1961: 2).

El señor Lanari se acerca a la mujer para ver qué le está pasando y prestarle ayuda. De pronto, se da cuenta de que la mujer es una “cabecita negra”. A partir de ese momento empieza un clímax ascendente que ve al protagonista implicado en una serie de hechos y equívocos desagradables que lo llevan a una situación de la cual no logra salir. Para ayudar a la mujer sola y borracha¹²⁶, Lanari le ofrece cien pesos y, justo mientras le está ofreciendo el dinero, llega un vigilante que lo acusa de estar maltratando a la mujer. Lanari intenta justificarse afirmando: “-Mire estos negros, agente, se pasan la vida en curda y después se embroman y hacen barullo y no dejan dormir a la gente” (Rozenmacher, 1961: 2); y pronto se da cuenta que el policía también es “bastante morochito” (Rozenmacher, 1961: 2), un “cabecita negra” él también. El agente se revela como el hermano de la mujer borracha, quien busca una venganza sobre el blanco porteño creyendo que es él quien le pega y se aprovecha de ella. El protagonista vive intensos momentos de pánico porque, para evitar entrar a la comisaria y crear un escándalo –hecho que por toda la vida había intentado eludir por ser una persona honrada– invita a los hermanos a su casa. Humillado, espantado y muy angustiado es víctima de las amenazas y de la violencia de aquel policía que “lo miraba de costado, con desprecio, con duros ojos salvajes, inyectados y malignos, bestiales, con

¹²⁶ “Y allí la vio. Nada más que una cabecita negra. [...] despatarrada y borracha, casi una niña, con las manos caídas sobre la falda, vencida y sola y perdida, y las piernas abiertas bajo la pollera sucia de grandes flores chillonas y rojas y la cabeza sobre el pecho y una botella de cerveza bajo el brazo.[...] Era una niña que podía ser su sirvienta sentada en el último escalón de la estrecha escalera de madera en un chorro de luz amarilla. El señor Lanari sintió una vaga ternura, una vaga piedad, se dijo que así eran estos negros, qué se iba a hacer, la vida era dura” (Rozenmacher, 1961: 2).

grandes bigotes de morsa. Un animal. Otro cabecita negra” (Rozenmacher, 1961: 2). Cuando el agente se da cuenta de que se ha equivocado y que el hombre que estaba buscando no era el señor Lanari, se va con la hermana de la casa, dejando la puerta abierta y al dueño desmayado por los golpes. Lanari sale de la pesadilla durmiéndose.

El “otro”, el “cabecita negra” es aquí la bestia, el salvaje, el invasor, representado por los dos hermanos. A diferencia del cuento cortazariano “Casa tomada”, en que los dos hermanos son los invadidos, aquí son los invasores. El cuento podría ser, de hecho, una posible relectura del cuento de Cortázar, tanto que en un punto del texto hacia el final leemos: “La casa estaba tomada” (Rozenmacher, 1961: 3)¹²⁷. Los salvajes invaden y violan no sólo el mundo que se ha creado el protagonista durante muchos años, su respetabilidad, su cultura, sino también el hogar más íntimo: su piso. Esta narración literaria de la opresión ubicada en situaciones cotidianas da cuenta de un mundo en que los “cabecitas negras” quieren tomar una revancha contra el burgués. El sentido de malestar que siente el señor Lanari por la falta de respeto, el uso del voseo, los improperios, el hecho de sacarse los zapatos por parte de los “cabecitas negras” y su mala educación al ensuciar la casa y tomar posesión de los espacios de los demás hace una referencia directa al episodio de aquel 17 de octubre de 1945 en que algunas “cabecitas negras” se habían lavado los pies en las fuentes de plaza Congreso, donde, no acaso, está ambientado el relato. Lanari, quien personifica la clase media, se encuentra asustado, impotente, desarmado, desamparado física y legalmente y no entiende qué

¹²⁷ Interesante destacar la publicación de una versión particular de “Casa tomada” por Minotauro. Se trata del cuento de Cortázar con algunos mapas en el fondo que representan la planimetría de la casa, realizadas por Juan Fresán. El cuento está aquí dividido por lugares de la casa: “Zaguán”, “Living”, “Dormitorio de Irene”, “Pasillo” etc. La visualización a través de la planimetría y una compaginación abstracta mediante los caracteres alfabéticos de los contenidos de la trama testimonia una intersección entre palabra e imagen que va más allá de la barrera de los dos lenguajes; siendo una síntesis visual del cuento, casi lo sustituye. Se trata de una opción que va más allá de la ilustración y las finalidades transpositivas de la historieta misma proponiendo un modelo radicalmente nuevo (Vénase las ilustraciones números 79-81 en la página 234).

cuenta le están pidiendo los dos hermanos: la mujer de la vereda y el violento policía que encarnan el desborde popular. El protagonista “avaro, conformista y reprimido, racista, que ha abdicado de sus ilusiones y mantiene una relación nostálgica con la cultura” (Piglia, 1993: 91) es el estereotipo del hombre perteneciente a la clase media que se siente arrinconado en un espacio restringido. El protagonista siente miedo a la contaminación y representa también el falso intelectual que se encuentra con la barbarie: falso porque no ha leído la mayoría de los libros que posee y mira con orgullo desde su biblioteca. El cuento termina con un pensamiento de Lanari:

Algo había sido violado. “La chusma”, dijo para tranquilizarse, “hay que aplastarlos, aplastarlos”, dijo para tranquilizarse. “La fuerza pública”, dijo, “tenemos toda la fuerza pública y el ejército”; dijo para tranquilizarse. Sintió que odiaba. Y de pronto el señor Lanari supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada. De nada” (Rozenmacher, 1961: 4).

Donde se enfatiza la violación y el uso de términos despreciativos muy fuertes: “Chusma¹²⁸” y “aplastarlos”, como si se tratara de cucarachas u otros insectos. Y también apelar a la fuerza pública y al ejército para vigilar y amansar a la masa, aspecto que quizá anticipe los trágicos hechos relacionados con la toma del poder por parte del gobierno militar algunos años más tarde. A propósito del cuento, el autor en 1971 escribió estas palabras:

...ojalá dentro de muchos años, cuando ni usted ni yo estemos, alguien se acuerde de un cuento, o de alguna frase o aunque sea de un adjetivo de esos pocos felices que a uno le salen a veces –muy pocos en una vida– y entonces el lector diga: «Esto es verdad, esto está vivo todavía». Si eso pasa yo, desde el purgatorio, voy a guiñar este ojo miope, sincero pero desconfiable, bastante agradecido (Goloboff, 2004: 2).

¹²⁸ “Chusma: (Del genovés ant. *Ciüsma*, y este del gr. κέλευσμα, canto acompasado del remero jefe para dirigir el movimiento de los remos). 1. f. Conjunto de gente soez. 2. f. Muchedumbre de gente vulgar. 5. f. despect. *Arg.* Persona chismosa y entrometida (<http://lema.rae.es/drae/>).

Palabras anticipatorias si se piensa que el cuento puede resultar todavía vigente y podría releerse en la actualidad. Como afirma Ricardo Piglia en su introducción al cuento

“Cabecita negra” se puede leer como una versión crítica de esa serie de textos que, desde “El matadero” de Echeverría hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy, representan de un modo alucinado la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, en los monstruos, en los representantes ficcionalizados de las clases populares. Y las grandes líneas de representación de ese mundo antagónico han sido tradicionalmente, la paranoia o la parodia. E pánico y la burla (Piglia, 1993: 91-92).

2.4 La historieta de Mandrini y Solano López: anamorfosis y distorsión perceptiva

La historieta que se publicó en *La Argentina en pedazos* salió en la revista *Fierro* número 16 en 1985. La adaptación fue realizada por Eugenio Mandrini (1936) y los dibujos por Francisco Solano López (1928-2011). La historieta hace hincapié en el contraste entre lo blanco y lo negro y denuncia las diferencias de clase. Las primeras páginas empiezan con una reflexión del señor Lanari, que no puede dormir y piensa que el insomnio es “lo único negro” en su vida, la sombra, en oposición semántica con el blanco de sus logros personales y de su persona; siendo hijo de inmigrantes probablemente italianos, considerado su apellido. En la primera página hace también un balance de su vida:



56. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 94.

Se lee un comentario en que el protagonista intenta justificar su conducta hacia los demás para llegar a obtener una posición social mejor en su vida. Encarna al hombre que ha triunfado gracias a su duro trabajo. La aparición de la mujer en la vereda está anticipada por la presencia de un grito que irrumpe en el silencio:



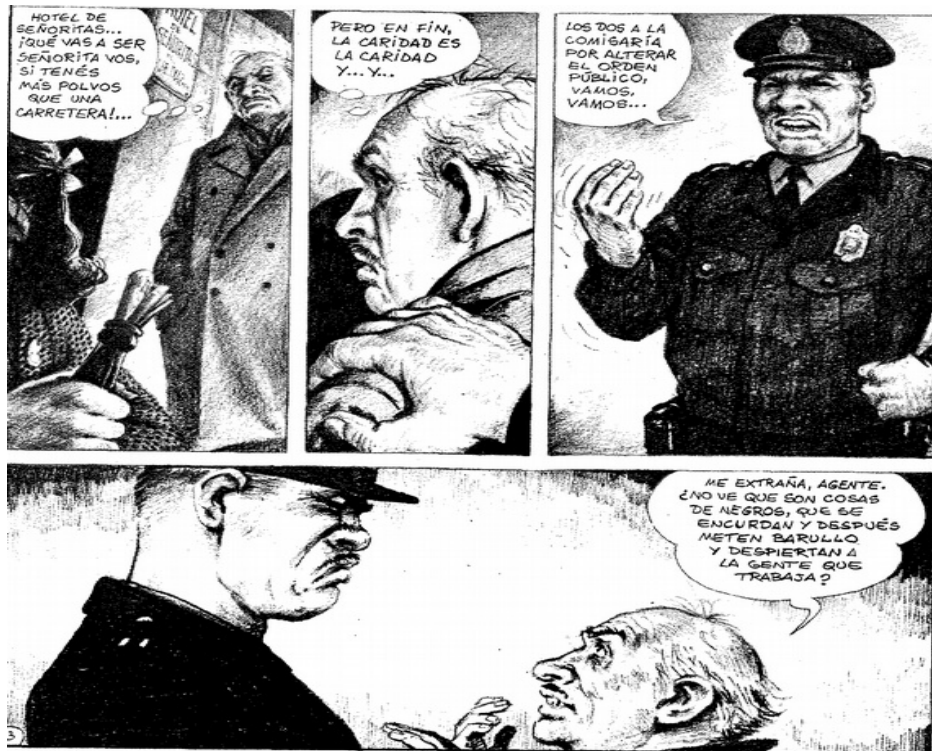
57. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 95.

Y sucesivamente se ve a la mujer sentada pidiendo ayuda. Su presencia, sus rasgos físicos y la manera en que está sentada ya trazan el personaje, sin necesidad de mayores descripciones.



58. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 95.

La ayuda por caridad y el agente lo ve justo en el momento en que él le da el dinero para que vuelva a Tucumán, su pueblo, situado en el norte del país. Se trata de una señalización muy precisa que indica en la localización geográfica la pertenencia de esta figura humana, deformada en la representación gráfica, como procedente del profundo norte subdesarrollado y amenazador del país:



59. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 96.

En estos cuadros es evidente cómo el desprecio inicial que siente Lanari hacia la mujer sentada, indicado por su expresión soberbia, se transfiere poco después al agente que empieza a tratarlo con superioridad mientras Lanari busca dar explicaciones pero agravando sólo la situación. El claroscuro utilizado por Solano López traduce con eficacia la atmósfera y el estado de ánimo “nocturnos” de los personajes. De hecho, pronto se entera de los rasgos aindiados y del color de la piel que hacen de él también un “cabecita negra”. La distancia y el desprecio están subrayados también por la estatura: Lanari es mucho más alto que la mujer en la primera viñeta y en el último es el agente quien mira al otro de arriba a abajo. En el cuadro sucesivo, donde se ven los tres personajes, resulta evidente la subdivisión de clase y el señor Lanari se encuentra justo

en el medio, entre los dos “cabecitas negras”, como si se hubiese quedado sin espacio y éstos estuvieran a punto de aplastarlo:

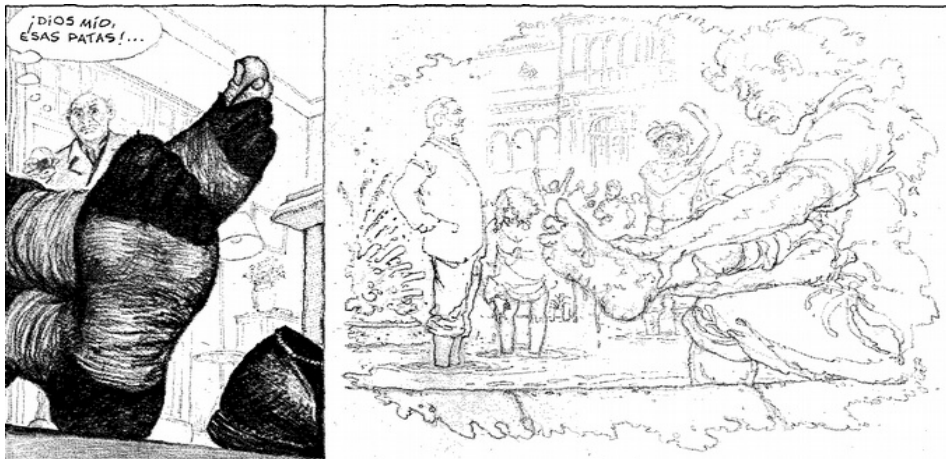


60. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 97.

Un poco más adelante se ve al agente cómodo en el sofá y a la hermana tumbada en la cama del señor Lanari. La violación de la casa, metáfora y símbolo de la seguridad personal y social, remite al concepto freudiano de lo siniestro. El detalle del policía sin los zapatos y con las medias rotas, como se puede ver en las imágenes siguientes donde es evidente el contraste del negro del policía opuesto al blanco de la casa de Lanari,



61. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 97.



62. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 98.

hace recordar, como en el hipotexto, el terrible episodio del 17 de octubre de 1945 de “las patas en la fuente” citado también por Rozenmacher. El recuerdo se distingue del resto de la narración por estar solamente esbozado y tener los perfiles de las siluetas trazados por Solano López de manera vaga, como si estuvieran por desvanecerse. También en el hipertexto se utiliza el término “patas” –“¡Dios mío, esas patas!...” (Piglia, 1993: 98)– en clara referencia al mundo animal. En la transposición se utilizan

palabras más ofensivas hacia los hermanos con respecto al hipotexto en que los pensamientos de Lanari están más controlados. De hecho, el protagonista en el texto fuente se refiere a los “cabecitas negras” diciendo: “Esa china” o “esos salvajes” mientras que en la historieta se puede leer:



63. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 98.

donde se percibe completamente la sensación de asco y malestar que siente Lanari al ver el piso invadido por los hermanos-cabecitas y pronto su pensamiento va hacia la manera en que desinfectará y desinsectará sus objetos tras el paso de los “animales”, de los “salvajes”. La escena está dramatizada aún más por la falta de respeto del agente hacia el señor Lanari, a quien llama “viejito” y tutea. Lanari aparece en las imágenes mucho más bajo con respecto a la estatura del agente y desprotegido, como si fuera una persona anciana. Además de sufrir la violencia por parte del cabecita, sufre también la humillación del maltrato y de los insultos. En los cuadros el agente aparece siempre mucho más grande que el protagonista, como si enfatizara el sentido de invasión de la casa que sufre el dueño, y ocupa todo el espacio:



64. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.

La violencia está marcada por los golpes que el policía propina a Lanari y por la pesadilla de estar tocado por los pies de un “cabecita negra”, donde vuelve una vez más el episodio de las fuentes del Congreso¹²⁹:

¹²⁹ “Pues el ataque pasa de lo físico a lo moral en tanto las patas representan la ignominia para el burgués que ha tratado de mantenerse siempre al margen de esa chusma frente a la que se siente superior. De modo que la historieta maximiza a través de lo icónico y lo lingüístico lo que en el cuento es sólo una breve referencia” (Gutiérrez, 1999: 85).



65. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.



66. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 100.



67. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.

La referencia al episodio de la fuente del Congreso es emblemática porque remite a la invasión del centro de la ciudad por la “chusma” de los márgenes de la capital y del interior. La recurrencia de la imagen concentra un conflicto cultural a través de la “valorización del agua como elemento vital o factor decorativo” (Gutiérrez, 1999: 86). Según la interpretación que ofrece Gutiérrez en su ensayo “Rosismo y peronismo en la historieta”, la referencia al episodio en la historieta tendría la finalidad de enfatizar la

diferencia entre lo que representa la fuente para el acomodado y para el cabecita. Las fuentes simbolizan, de hecho, la culminación de la europeización en una ciudad como Buenos Aires, que siempre ha mirado hacia Europa. Siguiendo la tradición renacentista, a partir del '80 la fuente engalana la ciudad y se utiliza el agua como elemento decorativo. El pasaje de lo práctico a lo artístico contrasta con la visión de los “cabecitas negras”, que provienen del interior y no ven un elemento decorativo en el agua sino, ante todo, una fuente de vida. Hay entonces un “enfrentamiento de parámetros culturales, uno de carácter urbano europeo que ha despojado al agua de su valor práctico utilitario para otorgarle otro de carácter ornamental” (Gutiérrez, 1999: 87). Además de eso, está el empleo del término “patas¹³⁰” en lugar de “pies” para referirse a los “cabecitas negras” que los subvalora y los carga de bestialidad. “Las patas en la fuente” serían entonces una afrenta a la cultura refinada y europeizante de la capital.

La historieta termina con el terrible malentendido cuando, al despertar la hermana del agente, éste se entera de que Lanari no es el hombre que están buscando y que ha “arruinado” a la mujer. Y en la última página, el señor Lanari se queda dormido y empieza a relajarse porque sabe que el sueño va a borrarlo todo, también la humillación. Se retoman algunas palabras del texto fuente y se remarca, hasta los últimos cuadritos, el fuerte contraste entre el blanco, que en la historieta es el sueño, la redención, la salvación, la seguridad según Lanari y un cuadro completamente negro – el insomnio– en que se entrevé un ojo abierto:

¹³⁰ “Las patas no llevan calzado, son las que están en contacto con el suelo, con la tierra sin domesticar, separada de la cultura, cargando la tierra, el barro, curtiéndose contra las piedras y las espinas” (Gutiérrez, 1999: 87-88).



68. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 101.

Es decir que termina con la imposibilidad por parte del protagonista de quedarse tranquilo: el insomnio/la chusma lo atormentan.

La versión adaptada resulta muy inmediata para entender sin conocer al hipotexto. Se subrayan los aspectos más importantes: por un lado, el sentido de impotencia, de invasión/contaminación y de la violencia; y por otro, el contraste entre blanco/negro y entre mundo civilizado/mundo bárbaro. Se mantiene el punto de vista omnisciente del narrador. Con gran maestría la narración está sintetizada a partir de la selección de los aspectos del texto fuente más importantes. En la transposición se destaca claramente cómo se da la venganza del cabecita no sólo sobre un hombre, sino sobre una clase social entera de la que fueron víctimas de muchos abusos:

[...] los “cabecitas negras” que invaden la casa del burgués hijo de inmigrantes desatan su venganza no sobre un hombre, sino sobre una clase que ha mejorado su posición gracias a la de ellos, ya que la política de empleo generada por el peronismo de posguerra puso en manos de los empleados y obreros una capacidad adquisitiva que activó el comercio (Gutiérrez, 1999: 81).

Sintetizando, la historieta ahonda en el conflicto entre el burgués y su enfrentamiento con el cabecita donde lo racial salta a la vista literalmente como el ojo que se entrevé en la oscuridad. Además el claroscuro determina, como ya se ha señalado, y describe el roce ideológico tematizado por el cuento.

3. Sugestiones del fantástico rioplatense

En el fantástico rioplatense la otredad se manifiesta, como ya se ha dicho, de manera diferente con respecto a las precedentes formas analizadas en que el otro es el diverso por antonomasia, entonces como desemejante y exacto contrapuesto; se asiste a presencias raras que en muchos casos están representadas por animales, parásitos, figuras monstruosas que, sin embargo, no quieren ser la personificación de seres humanos, como en el caso de “Las puertas del cielo”, sino que se manifiestan como fuerzas extrañas o monstruos antropomorfos. Entonces se da un pasaje desde el monstruo que es la caricatura del otro hacia el monstruo que es lo siniestro, algo que no puede ser explicado y con el cual el hombre tiene que convivir y compartir el espacio de lo real. Se transforma así en un fenómeno aún más inquietante porque se desconoce la entidad de esa presencia externa y extraña que invade al hombre y que también se apodera, contamina y mata. Es el caso, por ejemplo, de las fuerzas ajenas presentes en *Bestiario*, de Julio Cortázar, en que los protagonistas se encuentran en estrecho contacto con tigres, conejos, dobles, otra clase social, presencia humanas inquietantes; o en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, de Horacio Quiroga donde el fantástico se demuestra el lugar ideal de contaminación entre los lenguajes, los géneros, las inquietudes. Por estas razones en este capítulo se analizará, como título ejemplar, una transposición de un cuento de Horacio Quiroga extraído del libro *Cuentos de amor de*

locura y de muerte: “El almohadón de plumas”, que se publicó en el volumen *De amor de locura y de muerte* que recoge los cuentos quiroguianos adaptados en historietas.

Entre las transposiciones que abordan el mismo tema se recuerdan “Un fenómeno inexplicable” (1906), que forma parte de la colección *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. La transposición se publicó en marzo de 1985 en el número 7 de *Fierro* con dibujos de Carlos Roume y adaptación de Otto Carlos Miller; “Cavar un foso” (1962), que se editó en *El lado de la sombra*, de Adolfo Bioy Casares, con adaptación de Eduardo Risso que salió en *Fierro* 15 en noviembre de 1985 y quedó fuera de *La Argentina en pedazos*.

Entre las más recientes transposiciones literarias se encuentran *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, adaptada y dibujada por el historietista francés Jean Pierre Mourey, publicada en 2011 por Ediciones de la Flor; y *Las hortensias*, de Felisberto Hernández, transpuesta por Renzo Vayra y editada en 2013 por El Cuenco de Plata.

3.1 Alicia en el país de las pesadillas: “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga

Para esta sección se ha elegido un solo cuento y su correspondiente transposición como ejemplificadores de una tendencia mucho más amplia y fundada sobre un factor de tradición literaria más sólido y fuertemente connotativo. La elección ha caído sobre una historieta que, después de haber abordado diferentes acepciones de monstruosidades sociales, repropone la idea de un monstruo “clásico”, o sea entendido como monstruosidad presente en la naturaleza y entonces como fenómeno objetivo y científicamente observable.

Horacio Quiroga (1878-1937) incluye “El almohadón de plumas” en *Cuentos de amor de locura y de muerte* en 1917, aunque el relato ya se había publicado en 1907¹³¹. El cuento tiene muchos puntos de contacto con Edgar Allan Poe, cuya presencia en el autor uruguayo es no sólo evidente sino también confirmada por el mismo Quiroga que lo consideró uno de sus primeros maestros¹³². Es imprescindible entonces un estudio preliminar de la obra de Poe como figura de mediación entre la *gothic fiction* y el fantástico moderno para comprender cuál es la génesis de las obras de algunos autores de la narrativa rioplatense. El escritor norteamericano llega a América Latina por la línea francesa, principalmente a través de las traducciones de Baudelaire¹³³, y está considerado como un maestro por muchos de estos escritores. En el ensayo *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, John Englekirk señalaba que no había otro autor hispánico que pudiese expresar tan vivamente el espíritu de los cuentos de Poe como Horacio Quiroga¹³⁴. En *Los raros* (1896), de Rubén Darío, en cambio se lee:

La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra no sean a la continua recordados. Desde su muerte acá, no hay año casi en que, ya en el libro o en la revista, no se ocupen del excelso poeta americano, críticos ensayistas y poetas. [...] Poe, como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio (Darío, 1994: 55-56).

La influencia de Poe en Quiroga es notoria. Poe llega a los modernistas a través de Baudelaire, que en 1852 publica un estudio sobre él en *La Revue de Paris*. En el mismo

¹³¹ Se publicó en el número 452 de la revista porteña *Caras y Caretas* el 13 de julio de 1907.

¹³² Tres autores favoritos de Quiroga eran Edgar Allan Poe, Gabriele D'Annunzio y Ramón del Valle Inclán (Romano, 1996: 1317).

¹³³ Ya en 1879 se puede encontrar en *La Nación* una primera traducción del cuento “Berenice”, de Poe. El autor hasta aquel momento era casi desconocido en el continente (Ramos, 1989: 140).

¹³⁴ “No other Hispanic prose writer has so vividly expressed the spirit of Poe's tales as has Horacio Quiroga. In manner and in style, in the exotic and extraordinary temper of his themes, and in the wedding of psychological acumen to states of horror, of fear, and of varying states of monomania, this formidable cuentista rioplatense is constantly *evoking those sensations* and reactions that mark him as one of the most succesful adherents to the poesque genre of the short story” (Englekirk, 1934: 1330).

año traduce “El cuervo” y el año sucesivo empieza a traducir sus cuentos. La llegada de Poe a España, en cambio, tiene lugar a través de la traducción francesa, mientras que en América Latina el conocimiento de Poe es directo: el venezolano Térez Bonalde traduce “El cuervo” del inglés¹³⁵. Quiroga mismo se define seguidor de Poe en “El crimen del otro”:

Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un sólo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe, como si la hubieran vaciado en el molde de Ligeia. [...] Pero entre todos el “Tonel del Amontillado” me había seducido como una cosa íntima mía. [...] Envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga (Quiroga, 1996: 872)¹³⁶.

Además de esta influencia es posible encontrar en Quiroga una huella dejada por el naturalismo: de hecho, desde París, que fue la cuna y el centro de irradiación del movimiento naturalista, el Río de la Plata recibió a Zola cuando en agosto de 1879 empezó a publicarse *L'Assommoir* aunque sin éxito. En Quiroga se encuentra la vegetación peligrosa, alucinante y en su trayectoria inicial algunos motivos típicos de las obras que se encuentran también en Huysmans, Kahn, Lorrain, Mirbeau, donde la vegetación misma “sirve de disparador a impulsos reprimidos, inconscientes, especialmente de carácter sexual. [...] la imaginación decadente antropomorfiza lo vegetal –recuérdese su utilización por el Art Nouveau– y le otorga una energía desbordante, tal vez la que parece haber perdido el hombre” (Romano, 1996: 1306). Buena parte de esos decadentes ingresan a la literatura latinoamericana con el

¹³⁵ Cfr. Margo Glantz, “Poe en Quiroga” (1976).

¹³⁶ En Cortázar se lee: “La huella de escritores como Edgar Allan Poe –que prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado– es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos; creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa Usher”, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de *lo otro*” (Cortázar 199: 82-83).

modernismo y entonces con la producción literaria del nicaragüense Rubén Darío, quien visitara Buenos Aires en agosto de 1893.

“El almohadón de plumas” es un cuento breve que en cinco páginas narra la historia de Alicia, una mujer joven que, después de haberse casado, está muy triste y ve las ilusiones que se ha creado desde niña, alrededor del matrimonio, desvanecerse en algunos meses. “Rubia, angelical y tímida” (Quiroga, 2007: 29), la protagonista está representada como un ser muy frágil que sufre por el carácter duro y severo del marido, que, no obstante la ame profundamente, no se lo trasmite y le niega el amor y la ternura que ella necesita. El carácter del hombre se presenta en contraste con el de la joven:

La atmósfera de sombras parnasianas en la que está envuelta la muerte de Alicia [...], coloca a la protagonista desde su aparición en un marco de irrealidad y fantasía firmemente trazado. Su muerte no es un hecho casual sino que forma parte de una “muerte propia” como dice Rilke, donde las alucinaciones de un espíritu tiernamente debilitado en ensoñaciones románticas, se yerguen fugazmente ante la figura contrastada y fuerte del marido (Veiravé, 1976: 213).

Alicia es un ser evanescente que se muestra sucesivamente como indiferente, sollozante, aterrorizada por las alucinaciones (Etcheverry, 1976: 216). Su nombre remite a la novela *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, traducido precedentemente en francés en 1869¹³⁷ y parece casi una revisitación en que la protagonista es una Alicia más madura, inocente e ingenua como la carrolliana, que vive en una realidad paralela y en lugar del país de las maravillas, se encuentra en el país de las pesadillas generadas por las alucinaciones nocturnas que le provoca el rápido desangramiento. El “extraño nido de amor” en que viven los jóvenes, ya en la

¹³⁷ La primera traducción española es de 1927.

descripción prefigura que algo siniestro va a suceder¹³⁸: las palabras iniciales están escritas para lograr de antemano el horror que producirá el descubrimiento final:

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol– producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia. En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. [...] aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido (Quiroga, 2007: 30).

La casa fría, blanca, marmórea, silenciosa es como si representara el cuerpo de Alicia que paulatinamente se vacía de la sangre y queda blanco y helado justamente como el mármol del cual está hecha la casa. Podría aludir también a una prolongación de la frialdad de Jordán (Etcheverry, 1976: 216). El nido de amor se convierte en la metáfora de un cuerpo que ya no es el espacio del calor en que palpita la vida y navegan los sentimientos sino un mero envase anestesiado que no siente nada. El cuerpo de Alicia, adelgazado y cada día más débil es el teatro de una anemia agudísima e inexplicable que la va consumiendo hora por hora. Además de la fiebre, la mujer empieza a tener alucinaciones en las que ve terribles antropoides que invaden su cuarto y se quedan apoyados sobre su cuerpo¹³⁹. El miedo que le provocan las visiones nocturnas le impiden levantarse de la cama: “Apenas podía mover la cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón. Sus terrores

¹³⁸ El terror está dado no sólo por la muerte de Alicia, sino también por la relación de la pareja: “Pero el horror más profundo es el que se instala en las relaciones del matrimonio Jordán y late subyacente a lo largo del relato, impregnando la narración entera” (Etcheverry, 1976: 218).

¹³⁹ A propósito de los colores se lee: “En Quiroga la visión se va afinando y sus colores antes modernistas –corales, turquesas, esmeraldas, dorados,– se reducen sabiamente a los blancos encguecedores y difusos que la luz del sol proyecta sobre los objetos (“La insolación”), a los encendidos escarlatas sanguinolentos (la sangre o el sol poniente en “La gallina degollada”) contrapuesta a los tonos grisáceos o negros como la tinta del Río Paraná (“Van-Houten”). Así el color cobrizo de las nubes de Poe se tiñe con los rojos del crepúsculo y de la sangre, los desfiladeros glaciales son el equivalente del sol en el desierto y los colores turbios del río se encuentran con las aguas ennegrecidas por donde circulan los barcos espectrales del norteamericano” (Glantz, 1976: 116).

crepusculares avanzaron en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha” (Quiroga, 2007: 32). Alicia se niega al mundo, se refugia en su enfermedad: la negación es ya un presagio del misterio que se esconde detrás del almohadón (Veiravé, 1976: 213). La vida de Alicia se acaba en los últimos dos días de delirio en los que pierde el conocimiento. Se va como un ángel, en silencio, con el cuerpo consumido por el desangramiento. Después de la muerte, la sirvienta, al deshacer la cama, se entera de la presencia de algunas manchas de sangre sobre la funda del almohadón que parecen picaduras. Levantando la almohada para llevarla a la luz, la sirvienta y Jordán se dan cuenta de que está demasiado pesada y al cortar la funda, entre las plumas, aparece un animal monstruoso:

Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandós: sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca (Quiroga, 2007: 33).

Fue el animal lo que en sólo cinco días y cinco noches consumió la sangre de Alicia dejándola vacía. El efecto perturbador en el relato se encuentra en la aparición del parásito en la almohada y en las líneas finales: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas” (Quiroga, 2007: 33). El cuento no termina con la horrorosa revelación de un final difícil de adivinar sino con una observación objetiva sobre aquel animal extraño que quita la vida a la protagonista valiéndose del almohadón. Como si se tratara de un riguroso estudio científico:

Esta referencia, llena de una conciencia naturalista, tiende a ampliar, una vez concluido el impacto oculto en el descubrimiento de aquella causa realmente monstruosa, los límites imprevisibles del horror. Aquellos “parásitos de las aves” parece decirnos el autor [...] *normalmente* y hasta con cierta frecuencia, puede encontrárselos en esos almohadones. La verosimilitud del hecho narrado, merced a esta observación objetiva que el autor intercala en su pieza literaria, trasciende los límites de lo fantástico para inquietar al lector más allá de la probable ficción (Veiravé, 1976: 210).

Lo mismo sucede en “La miel silvestre”, donde el autor explica las propiedades paralizantes que puede tener este tipo de miel. El sentido de terror que percibe el lector al leer las últimas líneas del cuento puede compararse con lo propuesto por Cortázar en “Continuidad de los parques” (1956), a partir del uso de estrategias narrativas e insertos en acontecimientos cotidianos. El hecho de tener el libro entre las manos mientras el lector está tirado en la cama con la cabeza apoyada en un almohadón –¡quizás de plumas!– aumenta el desasosiego que ya provoca la lectura de un cuento como “El almohadón de plumas”, que es casi de terror. El autor logra de esa manera sobrepasar los límites entre lo posible y lo narrado haciendo la historia aún más verosímil. Gracias a este recurso narrativo la posibilidad de verismo es muy latente como el confín que separa lo ficticio de lo real.

Alicia se queda sin sangre como si se hubiera quedado sin amor y sin calor. El cuento se presenta como un caso típico de vampirismo –cabe recordar el cuento “El vampiro” publicado en 1927 por Quiroga– con la presencia del monstruo:

El vampirismo concreto de los cuentos sobrenaturales de vampiros que abundan en la literatura gótica –aunque esté la extraordinaria “Carmilla” de Sheridan Lefanu– pasa entre otros autores por Poe y sigue siendo tema fundamental del decadentismo y del modernismo. La herencia es clara en Quiroga (Glantz, 1976: 104).

De hecho, el vampirismo se manifiesta en el violento deseo de poseer al ser amado (Glantz, 1976: 105) y la figura de Jordán, el marido de Alicia, se transfiere en el parásito que le absorbe la sangre:

La posesión de una parte del ser amado [...] es un amuleto, un fetiche, es la magia que detiene la propia muerte, es el sacrificio de Alceste, el canibalismo sagrado que nos mantiene vivos aunque muera lo que amamos. Sin embargo, tanto Poe como Quiroga saben de sobra que la víctima y el verdugo cohabitan en la misma carne, y que la belleza de la joven muerta se asemeja a la de la Medusa que petrifica al que la mira (Glantz, 1976: 106).

En efecto, también en el cuento de Quiroga Alicia mira al marido con ojos extraviados después de tener sus alucinaciones nocturnas. El tema de la mirada surge aquí en la enferma que observa al marido con los ojos abiertos de terror y a los monstruos como si estuviera hipnotizada:

Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Una noche se quedó de repente mirando fijamente. Al rato abrió la boca para gritar, sus narices y labios se perlaron de sudor. [...] Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia dio un alarido de horror.
-¡Soy yo, Alicia, soy yo!
Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación se serenó. [...] Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide, apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella los ojos (Quiroga, 2007: 31).

La mirada tiene un poder mortal: los monstruos que miran a Alicia son los mismos que la están matando quitándole la sangre. Los ojos que observan a Jordán son los que le quitarán la vida porque lo dejarán sin el amor, sin su amor. Las alucinaciones monstruosas de Alicia prefiguran el final aunque la explicación que da el autor de la visión de los monstruos nocturnos es causada por la debilidad de la protagonista a causa de la anemia. Los monstruos que aterrorizan los sueños de Alicia son antropoides y por

lo tanto tienen algunas referencias al mundo humano en la medida en que se ponen en la línea de frontera entre la dimensión humana y la prehumana. Sobre esta visión inciden las dudas sugeridas por el darwinismo y por las ciencias naturales en comparación con el contenido místico y regresivo de las disciplinas paranormales y del espiritismo, que presuponen universos paralelos y concepciones diferentes de la temporalidad. Los monstruos de esa manera se encuentran también en este cuento pero bajo la forma de lo inexplicable, como sucede en el *Horla*, de Guy de Maupassant, maestro presente indudablemente entre los modelos de Quiroga¹⁴⁰. Ya no son los otros-humanos, son los otros-bestias (pero dotados de superpoderes) que amenazan la vida cotidiana del hombre y su supervivencia. Son bichos que contaminan, envenenan, asesinan. De toda manera el monstruo es “natural”, cercano, interno, ya no es algo diabólico o loco. El hecho de estar tan cercano a la realidad produce el terror más profundo:

Y se produce al darnos conciencia de su cercanía, al insinuarse como símbolo inmediato, posible siempre, en todas las circunstancias y en todos los lugares, adherido a cualquier pareja, presente en las descomposición diaria, en la rutina aparente, en cualquier situación anodina y grisácea, sin el brillo perfecto del terror que causa lo sobrenatural, aunque éste vaya implicado en el territorio del relato (Glantz, 1976: 107-108).

Se trata de fenómenos en que el hombre es impotente, situaciones en que la naturaleza es madrastra. Las fuerzas de la naturaleza salvaje predominan sobre la fragilidad física y psíquica del hombre. Para seguir con Quiroga, piénsese sólo en algunos de sus cuentos como: “A la deriva”, en que el protagonista muere porque un yararacusú lo envenena; “La miel silvestre”, donde al protagonista le toca la misma muerte; “La insolación”, cuyo personaje principal muere por una insolación; o también

¹⁴⁰ Son muchos los elementos que comparten Quiroga y Maupassant además de su gran talento para el cuento. Se recuerda que en el decálogo del perfecto cuentista Quiroga afirma, en el primer mandamiento: “Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chejov – como en Dios mismo”.

en “Nuestro primer cigarro” y “Yaguai”, donde la muerte acontece como si fuera una broma del destino; “Meningitis y su sombra” y “El solitario”, donde está presente el tema de la locura; y “Los mensú”, en que el protagonista muere a causa de un contagio. Una vez más se encuentra el tema de la barbarie, representada por la *wilderness*, que vence sobre la civilización, simbolizada por un hombre tan pequeño cuanto inútil e inerme.

Es interesante también saber que, como explica Veiravé en su ensayo, hubo un episodio relatado en el diario *La Prensa* de Buenos Aires el 7 de noviembre de 1880 con el título “Un caso raro” en que se puede hallar una coincidencia con el cuento de Quiroga: una niña de seis años adelgazaba incomprensiblemente y la mucama un día se enteró de que en el forro de la almohada se movía algo; se trataba de un extraño animal negro de grandes dimensiones, forma redonda y varias largas patas. Era él quien absorbía la sangre de la niña (Veiravé, 1976: 211-212). En el mismo ensayo, Ángel Flores, el compilador de la obra en que se encuentra el estudio de Veiravé, señala que también el *New York Times* del 25 de mayo de 1973 recogió el caso de un niño de cuatro años, Rimpby Mundi, que estaba en el hospital a punto de morir sin que nadie se diera cuenta de lo que estaba pasando, cuando una enfermera se enteró de que el pequeño tenía una garrapata que le estaba minando la salud. Esos datos hacen reflexionar sobre coincidencias e intersecciones entre vida real y mundo ficticio estrechamente conectados con la literatura, considerando también que el primer episodio aconteció dos años después del nacimiento del autor uruguayo y el segundo muchos años después de la muerte. Una última observación merece la incidencia de la imprenta de revistas y diarios en la publicación y difusión de materiales híbridos que se sitúan en la mitad entre ficción, informe científico y leyenda urbana. Se trata de un contexto de

comunicación envolvente, con sus efectos especiales limitados pero notables, un número cada vez más amplio de lectores y que preludia a las prácticas que permitirán al cómic y a la historieta alcanzar y, de alguna manera, recrear su público sobre la base de los fundamentos esbozados por el cuento fantástico.

3.2 La historieta de Saracino y Luty: representación del monstruo como tal

La transposición en historieta, que salió en la antología de adaptaciones *De amor de locura y de muerte* (2011), está dibujada por Nelson Luty (1967) con guión de Luciano Saracino (1978). La historieta mantiene el punto de vista del cuento, es decir el narrador omnisciente. El cuadro inicial retrata una casita de campo en el medio de los árboles que tiene algo mágico por la luz suave utilizada en el dibujo que se apoya sobre las cosas y la luz que se refleja desde las ventanas. La única presencia siniestra está dada por una rata que pasa en primer plano:



69. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.

Desde el comienzo, los colores utilizados son muy diferentes a los del cuento. Para empezar, los rasgos físicos de Alicia no son los mismos. En la transposición está dibujada como una mujer linda, con ojos verdes y pelo castaño, siempre recogido con una larga trenza; por su parte, el marido es rubio con ojos azules. Hay un contraste evidente entre su físico muy delgado, sensual y frágil al mismo tiempo y el del marido, muy musculoso y poderoso, casi de animal. La protagonista en la segunda página está dibujada como si fuera un fantasma, gris, con la piel muy clara y casi fría.



70. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 68.

La frase de la historieta “En unas horas apenas se helaron sus soñadas niñerías de novia” denota y marca una diferencia temporal entre el hipotexto y el hipertexto; es un recurso que sirve a la narración que, en la historieta, se desarrolla en pocas páginas, a diferencia del cuento ya que la narración visual tiene que resumir y economizar espacio

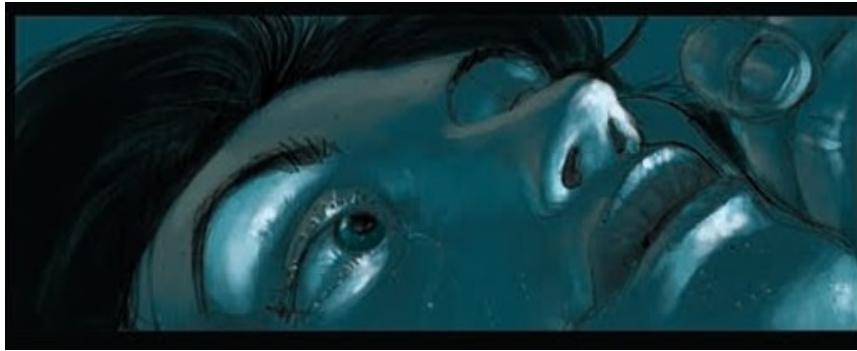
para ser más incisiva. Algunas descripciones en la historieta son fieles a los pasajes quiroguianos. La búsqueda de la imposible fidelidad en una transposición quiere, aquí también, constituir un factor de plusvalía con el fin de estimular la confianza y la consecuente motivación del lector. Es elocuente la elección por parte de Quiroga y del guionista que decide hacer hincapié en la historieta del verbo “helarse” y del sustantivo “escalofrío”, que anticipan de alguna manera la muerte por desangramiento.

El tema de la mirada, que está presente en el hipotexto, en la historieta está enfatizado y amplificado. En la primera página, constituida por cinco cuadros, en tres de éstos se hace hincapié en la mirada desesperada de Alicia en tres momentos: en el acto sexual, llorando y al mirar fuera de la ventana desesperada –aquí también está presente el estilema del manga como en las imágenes número 27-28 (en las páginas 164-165).



71. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.

La última vez que se ven los ojos de Alicia es poco antes de la muerte, donde ya aparece como si fuera un fantasma y los ojos no miran hacia un punto fijo sino que están perdidos en el vacío:



72. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.

Otros aspectos interesantes que se notan en la transposición en historieta son la presencia de una o dos plumas apoyadas en el suelo en algunos cuadros, ya desde el principio, como un presagio de muerte; y la presencia constante del crucifijo como si se cerniera sobre la realidad e influyera en el desarrollo de los hechos. La presencia de una pluma que vuela mientras Alicia tiene sus alucinaciones crepusculares y afirma que “había 'algo' en la habitación que...” (Saracino, 2011: 70). En la misma escena en que no reconoce inmediatamente al marido, el punto de vista está focalizado desde lo alto, como si ya se presagiaran el despegue de la vida y su ascensión. La escena recuerda también de algún modo el *Cristo muerto* de Mantegna. Se trata entonces, más que de una cita, de una reescritura alusiva que tiende a subrayar la calidad de trágico y las conexiones con lo sagrado del cuento fantástico.



73. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.

La imagen del Cristo sobre la cama matrimonial con los brazos abiertos es la misma imagen de Alicia aterrizada por sus nocturnas visiones, condenada a las penas y los sufrimientos del acercarse de la muerte. Parecería casi una condena divina considerando que, al leer la historieta, la enfermedad de Alicia puede ser una consecuencia de su malestar en la vida matrimonial, y aún más parecería una consecuencia de su primera noche de boda durante la luna de miel que fue “un largo escalofrío” (Saracino, 2011: 67). Aquí se encuentra también la contraposición entre *eros* y *thanatos* que se manifiesta en las dos imágenes de la protagonista en el momento del acto sexual y a pocos días de la muerte, mientras está delirando:



74. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.



75. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.

Como puede verse, la cara y la manera en que yace el cuerpo de Alicia son las mismas. Se reúnen en el mismo cuento amor y muerte y también el tema de la locura, que tiene lugar con las alucinaciones de la protagonista durante su “delirio de anemia”.

En este cuento, como en muchos otros de la colección compilada por Luciano Saracino, están presentes los tres temas que dan el título a la obra: amor, locura y muerte, que se encuentran adrede sin comas, como indicando la imposibilidad de establecer una frontera entre las tres. En la historieta hay una referencia explícita al título de la colección en que se lee: “La locura, cuando se le estrujan los dedos, hace piruetas increíbles que dan vértigo. Y es fuerte como el amor y la muerte” (Saracino, 2011: 70), referencia que no está en el hipotexto.

El contraste entre los colores cálidos de los primeros cuadros y de los lugares en que se queda Jordán, donde fluye la vida, y los más fríos y oscuros, donde se queda Alicia, en su cuarto, representa la oposición entre la vida y la muerte.



76. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 69.

La imagen de la sirvienta que se da cuenta que el almohadón tiene algo raro en su interior es emblemática porque no sólo enfatiza el contraste entre la cara de norteeuropeo de Jordán, con ojos claros y pelo rubio, mientras que ella tiene evidentes rasgos y vestuario de indígena –aunque parezca una indígena perteneciente a algún pueblo de

África y no de América Latina– sino también porque es ella la que encuentra el monstruo. Además, es notable que ella tenga colgado al cuello un rosario que evidentemente no pertenece a su religión y su cultura originarias sino que es un típico producto de la transculturación. La reacción de la sirvienta es mucho menos aterrorizada y violenta que la que aparece en el cuento. Ya en la escena en que está deshaciendo la cama de Alicia en que vuelve la luz que entra desde la ventana, como si al morir la protagonista pudiese volver a entrar la luz solar en su piso, se ven en el suelo dos plumas:



77. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 71.

Y se ve también la misma escena de la casa, pero sin la presencia de la rata en primer plano como en la página inicial. La transposición termina con la imagen de Jordán aterrorizado por la visión del monstruo y por fin, en otro cuadro, el monstruo en primer plano, entre las plumas, representado con un sólo ojo, muchas patas y una probóscide desde la cual absorbía la sangre de Alicia. Sus rasgos físicos se sitúan en la mitad entre el mundo humano y el animal, pero el efecto será intencionalmente grotesco.

La imagen monstruosa en la historieta se encuentra, como si se sorprendiera también el lector, al dar vuelta a la página, inesperadamente y enfatiza el carácter cinematográfico que distingue el estilo del guionista:



78. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 72.

La contaminación de especies diferentes, ornitológicas, entomológicas, etc. excede a una posible verosimilitud y atenúa la tensión fantástica, determinando un reenvío a las motivaciones psicoanalíticas (véase la relación sexual traumática de la protagonista) o socioculturales (véanse los elementos contrastantes de multiétnicidad) de la narración entera, entonces a la interpretación de la que la transposición aquí se hace portadora.

Conclusión

El objetivo inicial de esta tesis se ha centrado en estudiar un corpus de transposiciones de obras literarias a historietas efectuando una selección temática. El estudio de la traducción intersemiótica como objeto cultural híbrido e independiente de su texto fuente ha permitido identificar una metodología de análisis y destacar potencialidades y carencias del texto transpuesto. Al reflexionar sobre la tarea del traductor y el acto de pasaje en que tiene lugar la transposición se ha podido examinar la traducción intersemiótica como resultado de elecciones, recortes y ampliaciones por parte del guionista. La transposición se sitúa en el punto de intersección y encuentro entre dos medios expresivos y dos sistemas semióticos diferentes pero contiguos y el texto transpuesto, que también puede ser decepcionante, se configura como una especie de dispositivo textual que mueve el texto fuente, le añade contenidos y referencias, modifica la manera de mirar hacia él del lector en el futuro. Aquí la historieta demuestra sus grandes potencialidades expresivas, las conexiones y las analogías con otras formas de comunicación como la literatura, el arte, el cine, a pesar de que el medio presente restricciones ante todo espaciales. De hecho es a partir del lenguaje filmico y de sus procedimientos, de los cuales se ha nutrido, que el cómic ha elaborado su propia noción de puesta en cuadro y montaje. Es por estos motivos que se ha considerado eficaz abordar su estudio desde un aspecto semiótico y a través de un análisis comparado entre los dos medios. Como el campo de interacción estética y social de la historieta es diferente al de la literatura, la transposición en cómic no sólo ofrece nuevas posibilidades interpretativas sino que también permite alcanzar a diferentes lectores. A

tal propósito cabe tener en cuenta su función de mediación, su utilización didáctica y su capacidad como instrumento pedagógico en la lucha contra el analfabetismo¹⁴¹.

Después de esta reflexión inicial se ha recorrido un breve panorama histórico de la historieta que ha servido para dar cuenta del desarrollo del cómic en la Argentina desde sus orígenes hasta la contemporaneidad. La historieta por un lado nace sobre el campo de la caricatura o de una narración costumbrista y por el otro se difunde como subrogado de la experiencia genuina de la lectura a través de la transposición o relectura de novelas populares y de aventuras. Durante el cambio que tiene lugar en los años cuarenta en que el público deviene más amplio y comprende tanto las clases medias como las subalternas, los grandes artistas tienen éxito y se miden con la tarea de reescritura o ponen a punto guiones originales. Es en este período que este lenguaje entra en la fase de su madurez y se modifica la relación entre la historieta y sus fuentes literarias. Se pasa desde una forma de sujeción donde lo importante era transmitir contenidos con precisión en los detalles y en la reconstrucción histórica a esta nueva fase en que la historieta entiende presentar su experiencia de relectura del texto literario como acto de enriquecimiento de la obra original, independiente de él, tal como para conferirle un valor adjunto en la elección temática además de la valorización gráfica – teniendo en cuenta además que se perfila una tipología más aristocrática de lector y de historieta, es decir más elitista, capaz de decodificar las alusiones y los rasgos distintivos en la forma de la historieta. En este punto tiene origen el intento de la presente investigación de clasificar algunas historietas por su orientación temática ahora

¹⁴¹ Para ampliar véanse: Coscarelli, Adriana. *La historieta como recurso didáctico en la enseñanza de ELE. Puertas Abiertas*, número 5, 2009; Steimberg, Oscar. “La historieta en la escuela: el descubrimiento del estilo” (Steimberg – Traversa, 1997: 91-98); Fernández, Stella Maris. “La historieta: la representación del mundo real”. *Reunión*, número 72, Buenos Aires, septiembre 2009, donde se examinan también las potencialidades del cómic como herramienta importante en la lucha contra el analfabetismo ya que permite a personas sin ningún tipo de formación escolar acceder más fácilmente al territorio de la palabra escrita a través de la imagen y como arma para defender la libertad de expresión.

explícita ahora, en cambio, latente. Todo esto ha permitido además individuar un principio de orden y selección dentro de un corpus inmenso. De hecho se ha escogido como clave de lectura el tema del enfrentamiento y la relación con el Otro para poder entrar en el análisis de las transposiciones en historieta desde un punto de vista social y antropológico. La transposición considerada desde sus potencialidades –entre ellas, la posibilidad que ofrece al lector de poner en relación hipotexto e hipertexto para contextualizar este último en el momento histórico que está viviendo– representa un eficaz instrumento de reflexión y un espacio de resistencia y de reproducción de la realidad. El nivel alcanzado por la historieta, en el período en que empieza a publicarse *Fierro* por ejemplo, le permite ser el medio más eficaz para llegar al público en un momento en que resultaba necesaria una consideración y explicación sobre el horror vivido. La historieta se configura entonces como lectura de las expresiones de la cultura popular y su puesta en página. Se ha visto que los dos lenguajes que aquí se han tomado como objeto de estudio convergían entre ellos en momentos particularmente complejos de la historia argentina como durante la inmigración masiva a partir de la década de los años cuarenta y la vuelta a la democracia.

Del análisis de los textos transpuestos ha emergido que el hipertexto aumenta la calidad del hipotexto allá donde estén presentes un buen guionista y un dibujante válido y que no son comparables los lenguajes de la historieta y de la literatura: la confusión entre ellos es sólo aparente ya que los dos viven dentro de contextos específicos separados. Dentro de su compleja madeja intertextual la historieta confiere un valor adjunto a los textos y puede considerarse como una forma alternativa de literatura. Las posibilidades que permite la historieta, entre ellas la simultaneidad en el momento de la puesta en página y la secuencialización de las viñetas en la construcción del ritmo

narrativo, constituyen una clave de acceso diferente al texto literario que tiene que adaptarse a las reglas y los rasgos distintivos de otro *medium*. La transposición se configura como una nueva escritura de la narración en que el guionista y el dibujante tienen que elegir entre los encuadres, las perspectivas, los estilos, el tipo de viñetas, de colores y de líneas. En esta suerte de resumen ilustrado del texto literario en que el texto fuente está sintetizado, se añaden imágenes y se reduce la parte verbal, los adaptadores ofrecen su propuesta de lectura del texto y su personal interpretación (Pérez Del Solar). En modo particular se ha notado que el aspecto más difícil de adaptar en el hipertexto es la recreación del clima del texto original. De hecho se asiste algunas veces a una modificación de la atmósfera del texto fuente, como ocurre por ejemplo en algunas historietas transpuestas en el volumen *De amor de locura y de muerte* en que no siempre se respeta la atmósfera negra y el clima de terror característicos de la narración en la selva presente en la obra quiroguiana. Además de las potencialidades y restricciones que ofrece la traducción intersemiótica, cabe destacar la función de actualización del texto que posee. Como en *La Argentina en pedazos*, o también en algunas obras más recientes, el texto fuente está releído a la luz de la temperie cultural del presente. En el acto de representación literaria que tiene lugar en el momento en que se transpone, la historieta confiere un rostro nuevo a los personajes y explicita no sólo aspectos latentes del texto sino que también desenreda nudos e interpreta elementos del texto fuente. En el volumen compilado por Piglia, que se construye sobre oposiciones, se destaca sin dudas la violencia pero no solamente; también el aspecto racial, los prejuicios, los miedos, el problema identitario como uno de los temas centrales de la historia cultural argentina en que el enfrentamiento con el Otro se configura como la posibilidad de encontrar las raíces de la identidad, justamente en la negación de la

diversidad. La historieta resulta ser un medio privilegiado para estas reflexiones y la tentativa de buscar explicaciones a acontecimientos que han marcado profundamente la historia del país. El tiempo de lectura que exigen los textos originales y sus distintas formas de consumo (novelas, cuentos, canciones, dramas, etc.) no permiten la simultaneidad que logra su serialización como historietas y la agrupación de éstas en un volumen. El nuevo medio es el que permite leer conjuntamente los textos originales. Así, en *La Argentina en pedazos* se leen como si fuesen textos contemporáneos que desde el punto de vista temático y la fecha de publicación están muy lejos entre sí (Pérez Del Solar, 2011: 84).

El estudio de la historieta como medio para efectuar la transposición ha permitido además reflexionar sobre la evolución de este subgénero. Las transposiciones más recientes se acercan más a la novela gráfica¹⁴² que al cómic y se ha notado en los últimos años una predilección por el libro ilustrado como si se tratara de una involución y una vuelta a los orígenes de la narración por imágenes.

El detenerse sobre los aspectos culturales argentinos que no han tenido recepción tan fuerte como la tuvo el fantástico rioplatense ha sido elegido intencionalmente para poder reflexionar acerca de los aspectos más marginales e importantes pero no exclusivos del género. Se ha escogido la representación de la otra cara de la Argentina: la inquietud de una sociedad desprovista de una verdadera identidad que identifica en los más débiles los monstruos sociales, aspecto que aparentemente contrasta con la idea de que el monstruo viene desde el inconsciente. El monstruo representado en “El almohadón de plumas” aparece como la síntesis de todas las contradicciones que la historieta asume sobre sí misma dentro de la historia argentina contemporánea: el

¹⁴² “Uno degli elementi del *graphic novel* è il raccordo più libero del disegno con il testo, ricorrendo volentieri alla didascalia piuttosto che a nuvole e balloons, quindi valorizzando a posteriori il carattere illustrativo ancestrale del fumetto” (Scarsella, 2012: 18).

monstruo racional que existe en contra del monstruo irracional que la razón rechaza según la visión antropocéntrica. La representación del monstruo que mata a Alicia se convierte casi en el emblema de la superación de un fantástico interior y aristocrático fundado sobre la racionalidad. Cuando el monstruo está representado deviene grotesco, desde la interpretación psicoanalítica hasta la científica que se convierte en parodia y la alternativa a la aceptación de la presencia del monstruo es la locura o la muerte. El único monstruo propuesto y descrito minuciosamente es el no humano porque da menos miedo. Por el contrario, cuando la monstruosidad coincide con comportamientos humanos se convierte en abyección y aberración como en “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga, y está entonces destinada a estar reprimida para manifestarse de manera violenta o terrible a daño de la entera comunidad pero sobre todo de sus componentes más frágiles e indefensos. Se trata con clara evidencia de una metáfora social que traspasa de la literatura a la historieta con gran facilidad.

Por último cabe afirmar que de la investigación realizada emergen muchas indicaciones estimulantes todas las cuales no se pueden sacar a luz. Hay que tener en cuenta que en el trabajo sobre la historieta es necesario abordar una perspectiva interdisciplinaria más amplia, considerando la transposición como acto transcultural y objeto artístico con una autonomía propia y un diferente contexto sociocultural de referencia.

Se ha dicho que la historieta es un modo de permitir acceder a las masas a la Literatura. Aquí se ha hecho lo contrario: la tentativa de acceder a la historieta a través de la literatura confiere una prioridad a la transposición como procedimiento pero también como referencia para una metodología de estudio que, de otro modo, está desprovista de puntos de anclaje. Sin embargo, los resultados que se han presentado en

las páginas precedentes parecen demostrar que, en ausencia de certidumbres sobre el funcionamiento de los respectivos modelos lingüísticos, un tipo de lectura cruzada entre textos literarios e historieta, que tiene en cuenta los caracteres peculiares del contexto de producción y recepción, pueda representar de todas maneras un punto de partida prometedor.

Índice de las ilustraciones

1. Publicidad de la Escuela Panamericana de Arte (Scarpa, 2012: 45).
2. *Aventuras de Viruta y Chicharrón*, 1912.
3. *Patoruzú*, Dante Quinterno, pág. 3 de la revista *Patoruzú*, número 1, 1936. El indio aparece rescatando del diario la primera tira de sus aventuras.
- 4-5. Strips de *Mafalda* de Quino.
- 6-7. Primer número de *Fierro*: tapa e índice.
8. Tapa de un número reciente de *Fierro*, número 72, octubre 2012.
9. Fellini y Enriqueta: dos personajes de las tiras de Liniers.
10. Alberto Breccia, *El gato negro y otras historias*.
11. Alberto Breccia, “¿Poe? ¡Puaf!”, en *Dracula*.
12. Tapa de *La Argentina en pedazos* compilada por Ricardo Piglia, 1993.
13. “El corazón delator” de Edgar Allan Poe adaptado por Javier Bordón, 2008.
14. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 16.
15. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 12.
16. *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.
17. *De humani corporis fabrica*, Andrea Vesalio, 1542.
- 18-19. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 13.
- 20-22. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 14.
23. *El Matadero*, Enrique Breccia, 1984, pág. 18.
- 24-26. Algunas escenas de la película *Aballay*.
27. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 146.
28. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 147.
- 29-30. *Aballay*, Cristian Mallea, págg. 148-149.

31. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 152.
32. *Aballay*, Cristian Mallea, pág. 153.
33. *El fin*, Enrique Breccia, 1986.
34. *Historia del guerrero y de la cautiva*, Alfredo Flores, pág. 113.
- 35-37. Ilustraciones de *Martín Fierro*, Alberto Breccia.
38. *Los dueños de la tierra*, Enrique Breccia, 1984.
39. *Los dueños de la tierra*, Dante Ginevra, 2010.
40. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 44.
- 41-42. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 46.
- 43-44. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, págg. 48, 51.
- 45-46. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, págg. 46-47.
47. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 49.
48. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 49.
49. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 48.
50. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 51.
51. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, pág. 50.
- 52-55. *Las puertas del cielo*, Carlos Nine, 1985, págg. 44, 45, 46, 48.
56. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 94.
57. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 95.
58. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 95.
59. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 96.
60. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 97.
61. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 97.
62. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 98.
63. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 98.
64. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.

65. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.
66. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 100.
67. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 99.
68. *Cabecita negra*, Francisco Solano López, 1985, pág. 101.
69. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.
70. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 68.
71. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.
72. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.
73. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.
74. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67.
75. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70.
76. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 69.
77. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 71.
78. *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 72.
79. *Casa tomada*, Julio Cortázar – Juan Fresan, 1969.

Bibliografía

AAVV. *Sociología de la desigualdad: representaciones acerca del sujeto migrante. Unidad Sociológica*. Año I, número 1, mayo-septiembre 2014, Buenos Aires. Disponible en <http://unidadesociologica.com.ar/UnidadSociologica1.pdf>. Consultado el 03.10.2014.

Acevedo, Mariela. “*La Argentina en pedazos*. Narración gráfica y construcción identitaria en el retorno de la democracia”. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, 10-12 noviembre 2011, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Disponible en <http://www.aacademica.com/000-093/16>. Consultado el 27.08.2014.

_____ “*Boquitas pintadas*. Una lectura de la transposición de la novela de Manuel Puig en *La Argentina en pedazos*”. *Actas del Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado*. Buenos Aires: 26-28 de septiembre de 2012, Biblioteca Nacional. Disponible en <http://www.vinetasseries.com.ar/actas2012.html>. Consultado el 30.10.2012.

Ainsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Vervuert: Iberoamericana, 2006.

Allegri, Mario – Gallo, Claudio. *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*. Milán: Mondadori, 2008.

Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel – Espasa Calpe, 1997.

Anderman, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Arsillo, Vincenzo – Fiorani, Flavio (eds.), *Sertão ∞ Pampa. Topografie dell'immaginario sudamericano*. Venecia: Cafoscarina, 2007.

Bacilieri, Paolo. *Sweet Salgari*. Bologna: Coconino Press–Fandango, 2012.

Baetens, Jan. “Pierre Fresnault-Deruelle, *Images à mi-mots. Bandes dessinées, dessins d'humor*”, *Nouveaux Actes Sémiotiques, Comptes rendus*, 2008. Disponibile en <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2656>. Consultado el 19.06.2011.

Barbieri, Daniele. *I linguaggi del fumetto*. Milán: Bompiani, 1991.

_____ “Un'opera (quasi) in musica”. Giannetto, Nella (ed.). *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anno '60 tra fumetto, fotografia e arti visive. Atti del convegno internazionale*. Milán: Mondadori, 2005.

_____ *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci, 2009.

_____ *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*. Roma: Coniglio Editore, 2010.

Baschetti, Roberto. *Peronismo y comunicación de masas: diarios/ revistas/ prensa/ periodismo/ medios gráficos/ historieta/ publicidad*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, *Bibliográficas*, número 31, noviembre 1987.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2002.

Bazin, André. *Che cos'è il cinema?* Milán: Garzanti, 1999.

Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Turín: Einaudi, 2000 (1966).

Benjamin, Walter. “Il compito del traduttore”. *Aut aut*, número 334, 2007: 7-20.

Disponible en

<http://www.sciacchitano.it/Pensatori%20epistemici/Benjamin/Il%20compito%20del%20traduttore.pdf> . Consultado el 30.03.2014

Berger, John. *Questione di sguardi*. Milán: Il Saggiatore, 1998.

Bermúdez, Nicolás Diego. “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”. *Estudios Semióticos*, número 4 São Paulo: Editor Peter Dietrich, 2008. Disponible en <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Consultado el 16.04.2014.

Berone, Lucas Rafael. “Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase”, *Actas de Viñetas Serias. I Congreso Internacional de Historietas*, Biblioteca Nacional: 23-25 septiembre 2010, Buenos Aires. Disponible en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historieta,ArteyEst%C3%A9tica/berone.pdf>. Consultado el 07.11.2014.

_____ *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la “operación Masotta” a un campo en dispersión*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Córdoba, 2011.

Berone, Lucas Rafael – Reggiani, Federico (eds.). *Creencias bien fundadas: Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, 2012.

Bolívar, Simón. *Carta de Jamaica. Escritos políticos*. Madrid: Alianza, 1983 (1815).

Bonesio, Luisa. *Geofilosofía del paesaggio*. Milán: Mimesis, 1997.

Borges, Jorge Luis. “El fin”. *Ficciones* (1944). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____ “Historia del guerrero y de la cautiva”. *El Aleph* (1949). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____ “Martín Fierro”. *El Hacedor* (1960), *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____ “Los gauchos”. *Elogio de la sombra* (1969). *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

Borges, Jorge Luis – Guerrero, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Breccia, Alberto. *Obras Completas Volumen I*. Buenos Aires: Doedytores, (1981) 1994.

Brunoro, Gianni. “Alla narrativa via fumetto. Le radici letterarie dei fumetti di Hugo Pratt”. Allegri, Mario – Gallo, Claudio. *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*. Milán: Mondadori, 2008.

Burkart, Mara. *HUMOR: La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar. 1978-1983*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2012.

Burke, Edmund. *Inchiesta sul bello e il sublime*. Palermo: Aesthetica, 1985.

Cáceres, Germán. *Así se lee la historieta*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994.

Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

Calabrese, Omar. “Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta”. Dusi, Nicola – Nergaard, Siri (eds.) *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Monografico “Sulla traduzione intersemiotica”, números 85-86-87, 2000.

Campra, Rosalba. “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata – Culturas*, número 1, C.E.L.C.I.R.P., París, 1986.

_____ *L'America Latina: l'identità e la maschera*. Roma: Meltemi, 2000.

Canguilhem, Georges. “La monstruosidad y lo monstruoso”. *Diógenes*. Año IX, número 40, Buenos Aires, octubre-diciembre 1962: 33-47.

Cartoneros. Dir. Livon-Grosman, Ernesto. Prod. Allende Brisk, Angélica, Buenos Aires, 2006, min. 60. Disponible en <http://www.cartonerosdoc.com/CartonerosSpanish.html>. Consultado el 03.10.2014.

Castro, Anabella. “Una lectura palimpsestosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta”, *Artes secuenciales/ Sequential Arts. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. Vol.10, mayo 2012.

Castro-Klarén, Sara. “De la transgresión a lo fantástico en Cortázar”. AAVV. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986: 181-190.

Cisneros, María José. “Cultura de masas y esteticismo político. (Política cultural y uso de los medios masivos de comunicación en el Estado peronista 1946-1955)”. *Actas del Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la Primeria Década*, Mar Del Plata, 2008. Disponible en <http://redesperonismo.com.ar/biblioteca/actas-del-1er-congreso/>. Consultado el 20.06.2014.

Cohen, Marcelo. “El mediador”. *Zama*. Año I, número 1. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2008.

Cortázar, Julio. *Bestiario. Cuentos completos I*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2008 (1951).

Cortázar, Julio. “Del sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1996a (1967).

Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”. Cortázar, Julio. *Último round*. México: Siglo XXI, 1996b (1969).

Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Obra crítica III*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994 (1983).

Cortés Rocca, Paola. “Abismos y palacios. El paisaje romántico en *La cautiva*”. *Espacios*, mayo 2008, número 37. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Coscarelli, Adriana. “La historieta como recurso didáctico en la enseñanza de ELE”. *Puertas abiertas*, número 5, 2009, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.

Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4356/pr.4356.pdf. Consultado el 29.09.2014.

Coseriu, Eugenio. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.

Cossia, Lautaro. “De la literatura a la historieta. Transposición y producción de sentido”. *La Trama de la Comunicación, Volumen 13, Anuario del Departamento de Comunicación*. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina, UNR Editora, 2008.

Cremona, Ana Carina. “Tres miradas sobre el racismo argentino 'Cabecita negra' de Germán Rozenmacher, 'Reinas' de Juan José Hernández y 'La fiesta ajena' de Liliana

Heker”. *Actas del Cuarto congreso internacional Celehis de literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar Del Plata, 7-9 noviembre, 2011.

Disponible en

<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/cremona.htm>. Consultado el 15.06.2014.

Darío, Rubén. “Edgar Allan Poe”. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 1994.

Del Grosso, Simone. *Sequenze. Strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*. Roma: Aracne Editrice, 2008.

Depetris Chauvin, Irene. “La politización del arte en la historieta de Oesterheld (1957-1976)”. *Cuadernos del Sur. Historia*, número 30-31, 2001-2002. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

De Santis, Pablo. “Literatura dibujada”. *Todavía*, número 3, diciembre 2002. Disponible en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia21/3.desantisnota.html>. Consultado el 29.10.2014.

Di Benedetto, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

Di Meglio, Gabriel – Franco, Marina – Silva Aras, Silvina. “La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la revista *Fierro* (1984-1992)”. *Entrepasados. Revista de Historia*. Año XIV, número 27, Buenos Aires, 2005: 97-116.

Dorfman, Ariel – Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972.

Dueñas Serrano, Francisco – Muñagorri, Eduardo – Ochoa Lasarte, Francesca – Pizarro, Diego. “Cambios en la historieta argentina, 1970-1990. La censura y las rupturas”. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. Año III, Número 10, Buenos Aires, 2006: 16-17. Disponible en

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=3359&id_libro=25. Consultado el 29.09.2014.

Dusi, Nicola. “Translating, Adapting, Transposing”. *Applied Semiotics*. Special Issue (Translating Culture) número 24, 2010: 82-94.

_____ *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: UTET, 2003.

Echeverría, Esteban. “El matadero”. Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010 (1964).

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999 (1968).

_____ *El superhombre de masas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

_____ *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani, 2012 (2003).

Englekirk, John. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Nueva York: Instituto de las Españas, 1934.

Etcheverry, José E. “El almohadón de plumas. La retórica del almohadón”. Flores, Ángel (ed.). *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 215-219.

Fabbri, Paolo. “De Tex fabula barratur”. Pezzini, Isabella et al. (eds.). *Saggi per Alberto Abruzzese*. Roma: L. Sossella Ed., 2002.

_____ “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”. *Parola/Immagine, Il Verri*, número 33, Milán, 2007.

_____ “Due parole sul trasporre”. Dusi, Nicola – Nergaard, Siri (eds.) *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Monografico “Sulla traduzione intersemiotica”, números 85-86-87, 2000.

Favaro, Alice. “Hugo Pratt: un emigrante de la historieta. Experiencia y formación literaria en Argentina”. Scarsella, Alessandro (ed.). *Dal realismo magico al fumetto. Studi e problemi di letterature comparate*. Venecia: Granviale Editori, 2013a.

_____ “*Little Nemo in Slumberland*. Viaggi onirici tra letteratura e fumetto”. *IF. Insolito e Fantastico*. Atti dell'incontro internazionale sulle origini della letteratura d'anticipazione e profantascienza”. Favaro, Alice (ed.). Chieti, ottobre 2013b.

Fernández, Stella Maris. “La historieta: la representación del mundo real”. *Reunión*, número 72, Buenos Aires, septiembre 2009.

Fernández, Laura Cristina – Gago, Sebastián Horacio. “Nuevos soportes y formatops: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina”. *Artes secuenciales/ Sequential Arts. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. Vol.10, mayo 2012.

Ferrari, Gustavo A. – Parker, Guillermo E. – Pravia, Aldo. “Hugo Pratt en *Vea y Lea*, la revista”, en el suplemento “Pratt inédito”, *Fierro*, número 75, enero 2013, Buenos Aires: Página/12: 29-31.

_____ “Il mistero delle undici illustrazioni di Pratt mai censite, ritrovate alla Biblioteca Nacional di Buenos Aires”. *Fumetto. Rivista di Comics a cura dell'Associazione Nazionale Amici del Fumetto e dell'Illustrazione*. Año XVI, número 63, Reggio Emilia, septiembre 2007.

Ferraudi Curto, María Cecilia. “Inmigrantes en nuestra propia patria”, *Apuntes de Investigación del CECYP. Lecturas en debate*, número 13, Buenos Aires, 2008: 221-225.

Disponible en <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/295>. Consultado el 01.07.2014.

Fiorani, Flavio. *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*. Roma: Donzelli Editore, 2009.

Fraser, Benjamin – Méndez, Claudia. “Espacio, tiempo, ciudad: la representación de Buenos Aires en *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII, Números 238-239, Enero-Junio 2012: 57-72.

Friedman, Susan Stanford. *Whose modernity?* Lecture, University of Texas, Austin, 18 febrero 2004.

Gago, Sebastian – Lomsacov, Iván – Von Sprecher, Roberto (eds.). *Recuerdos del presente: Historietas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, 2013.

Gago, Sebastian et al. (eds.). *Cuadritos a ras del suelo: la historieta argentina entre la apuesta por el realismo y los problemas de representación*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, 2014.

Gallo, Claudio. “Salgari maestro di immagini e di sogni”. Scarsella, Alessandro (ed.). *Dal realismo magico al fumetto. Studi e problemi di letterature comparate*. Venecia: Granviale Editori, 2012.

Gamero, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

Gené, Marcela. “Varones domados. Family strips de los años veinte”. Baldasarre, María Isabel – Dolinko, Silvia (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. CAIA/EDUNTREF, 2011.

_____ “Sisebutas en Buenos Aires. *Family strips* de los años veinte”. *Crítica*, número 186, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 2013.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.

Giorgi, Gabriel. “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, número 227. Pittsburgh (2009): 323-329.

Glantz, Margo. “Poe en Quiroga”. Flores, Ángel (ed.). *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 93-118.

Goloboff, Mario. “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. Jitrik, Noé (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9 “El oficio se afirma”. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.

_____ “Relecturas. “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher”. *Telam*. (01.01.2013). Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201212/2409-cabecita-negra-de-german-rozenmacher.php>. Consultado el 18.08.2014.

Gombrich, Ernst H. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*. Milán: Leonardo arte, 2001 (1985).

González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1979.

González, Anahi. “Discriminación y prejuicio: discursos históricos y actuales sobre la identidad del “otro” extranjero”. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en <http://webjam->

upload.s3.amazonaws.com/discriminacion_y_prejuicio_uba___38cf29a4bb4c4d84b267a-ab6e95ba3fd__43__.pdf. Consultado el 03.10.2014.

Grimson, Alejandro. “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina”. Disponible en <http://ccp.ucr.ac.cr/noticias/migraif/pdf/grimson.pdf>. Consultado el 03.10.2014.

Grossi, Lina – Rossi, Rosa. *Lo straniero. Letteratura e intercultura*. Roma: Edizioni Lavoro, 1997.

Grupo la Bañadera del Cómic. *Oesterheld en primera persona*. Vol. 1, Buenos Aires: Ediciones La Bañadera del Cómic, 2005.

Grupo la Bañadera del Cómic. *Oesterheld en tercera persona*. Vol. 2, Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Cómic, 2008.

Guber, Rosana. “*El Cabecita Negra* o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina”, *Revista de Investigaciones Folclóricas*. Vol. 14. Buenos Aires, 1999: 108-120. Disponible en www.naya.org.ar/ifa/publicaciones/RIF14.pdf. Consultado el 22.06.2014.

Gubern, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1972.

Gutiérrez, José María. *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional y Página 12, 1999.

Gutiérrez, Rafael. “El rosismo y el peronismo en la historieta”. Gutiérrez, Rafael – Lotufo, Margarita – Vergara, Santos. *Abordajes y Perspectivas*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta, 2003.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1988.

_____ *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando editore, 2011.

Jenkins, Henry. *Cultura convergente*. Milán: Apogeo, 2007 (2006).

Jitrik, Noé. “Notas sobre la “zona sagrada” y el mundo de los “otros” en *Bestiario* de Julio Cortázar”. Jitrik, Noé – Durand, Manuel – Busquet, Alain – Pizarnik, Alejandra et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

_____ “Forma y significación en «El Matadero» de Esteban Echeverría”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/>. Consultado el 10.08.2014.

Kukkonen, Karin. “Comics as a Test Case for Transmedial Narratology”. *SubSTance*, Vol. 40, Número 1, 2011 (Issue 124): 34-52, University of Wisconsin Press.

_____ “Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics”. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, Vol. 2, 2010: 39-58, University of Nebraska Press.

_____ *Studying Comics and Graphic Novels*. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.

Landow, George P. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1995.

Lojo, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994.

Lotman, Jurij M. *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milán: Feltrinelli, 1993.

_____ *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e sulla rappresentazione*. Bèrgamo: Moretti e Vitali, 1998.

Magli, Patrizia. “Divenire narrativo e resa pittorica: le trasmigrazioni del senso da Torquato Tasso a Guercino”, Università IUAV di Venezia, Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale: Working Papers, Febrero 2007.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

Marín, Horacio R. “Apuntes para una Historia del Psicoanálisis en Argentina”. *Asclepio*. Vol. XLV, número 1, 1995: 81-100.

Disponibile en <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/452>. Consultado el 03.10.2014.

Martí, José. *Nuestra América*. Txalaparta: Nafarroa, 1999 (1891).

Martignone, Hernán – Prunes, Mariano. *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires: Librería, 2008.

Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Orgambide, Pedro. “El racismo en Argentina”. *Extra*, abril, Buenos Aires, 1967. Disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm>. Consultado el 29.06.2014.

Ortega y Gasset, José. “Miseria y esplendor de la traducción”. López García, Dámaso. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Escuela de traductores de Toledo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, (1940) 1973.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2001.

Pérez Del Solar, Pedro. “Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVII, número 234, enero-marzo 2011: 59-86.

Pezzoni, Enrique. “El gran traductor”. *Sur*, Malraux 1901-1976, 340. Buenos Aires, enero- junio 1977.

Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

Plotkin, Mariano Ben. “Psicoanálisis y política: la recepción que tuvo el psicoanálisis en Buenos Aires (1910-1943)”. *Redes*. Vol. III, número 8, diciembre, 1996: 163-198, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90711321005>. Consultado el 03.10.2014.

Poe, Edgar Allan. *Racconti*. Milán: Mondadori, 1985.

Prego, Omar – Cortázar, Julio. *Juego y compromiso político*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. Disponible en <http://www.galeon.com/froblesortega/entjuego.html>. Consultado el 19.08.2014.

Premat, Julio. "El gaucho-escritor, un héroe sin atributos. Un estudio de "Aballay" de Antonio Di Benedetto". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, número 213, Octubre-Diciembre 2005.

Puig, Ines Josefina. "Historia del psicoanálisis en la Argentina", 2005. Disponible en http://www.wpanet.org/uploads/Sections/Mass_Media_Mental_Health/historia-del-psicoanalisis.pdf. Consultado el 03.10.2014.

Punte, María José. "La literatura y el peronismo, ese oscuro objeto del deseo". *Itinerarios*, vol. VII, Varsavia, 2008.

Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 1996.

_____ *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Guadal, 2007.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, (1982) 2004.

_____ "Plenitud de Cortázar". Cortázar, Julio. *Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ratier, Hugo. *Villeros y Villas Miserias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

Regazzoni, Susanna. "La gauchesca: de la tradición a la literatura". Masiero, Pia (ed.). *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*. Venecia: Cafoscarina, 2008.

Reggiani, Federico. “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”. Disponible en www.camouflagecomics.com. Consultado el 04.11.2014.

Rein, Mercedes. *Julio Cortázar: El escritor y sus máscaras*. Montevideo: Editorial Diaco, 1969.

Rivera, Jorge B. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor, 1992.

Román, Claudia. *La Prensa Satírica Argentina del Siglo XIX: Palabras e imágenes*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

_____ “De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas y periódicas en la configuración de un imaginario político para el Río de La Plata” (1779-1834). *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*. Universidad Simón Bolívar, Volumen 18, julio-diciembre de 2010.

Romano, Eduardo. “Breve examen de la historieta”. Ford, Aníbal – Rivera, Jorge B. – Romano, Eduardo. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985: 89-105.

_____ “Inserción de “Juan Mondiola” en la época inicial de Rico Tipo”. Ford, Aníbal – Rivera, Jorge B. – Romano, Eduardo. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

_____ “Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera”. Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: Colección Archivos, 1996.

_____ “*Caras y Caretas*, primer semanario ilustrado popular”; “A la hora de cierre”. Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico*

literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2005.

Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Rozenmacher, Germán. *Cabecita negra*. Buenos Aires: sin indicación editorial, 1961.

Rubione, Alfredo V. E. "H. G. Oesterheld. Géneros erráticos y avatares de la ficción". *Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística* (1995): 229-234.

Sacomanno, Guillermo. "Oesterheld: el escritor de aventuras". Iparraguirre, Sylvia (ed.). *La literatura argentina por escritores argentinos, narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009: 121-140.

Saer, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Said, Edward W. "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile." *Harper's Magazine*. Nueva York, September 1984: 49-55.

Salatino, María Cristina. "Bestiario de Julio Cortázar: la clausura del yo". *Revista de literaturas modernas*, número 19, Mendoza: Universidad de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1986: 181-197.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

_____. *El aventurador. Una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.

_____ “Salgari y el santo pirata”. *Página 12*. (25.04.2011). Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166927-2011-04-25.html>. Consultado el 25.03.2012.

Saracino, Luciano. *De amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Pictus, 2011.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid: Alianza, (1845) 1988.

Saytta, Silvia. *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Scarpa, Laura. *Hugo Pratt. Le lezioni perdute*. Roma: Mompracem, 2012.

Scarsella, Alessandro. “Il tassello mancante. Primi rilievi sopra una rara conferenza di Borges sul fantastico”, en Masiero, Pia (eds.). *Jorge Luis Borges. Un’eredità letteraria*. Venecia: Cafoscarina, 2008: 229-241.

_____ “Estetiche del fumetto”. *IF. Insolito & Fantastico*, 8/2011, Chieti.

_____ “Realismo magico e fumetto”. Scarsella, Alessandro (ed.). *Dal realismo magico al fumetto. Studi e problemi di letterature comparate*. Venecia: Granviale, 2012.

_____ (ed.). *Dal realismo magico al fumetto. Studi e problemi di letterature comparate*. Venecia: Granviale Editori, 2012.

_____ *Il libro d’artista dal punto di vista collezionistico. Il Verri*. Vol. 53, 2013: 145-154.

Scolari, Carlos Alberto. *Historietas para Sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.

Semprini, Valentina. *Bam! Sock! Lo scontro a fumetti. Dramma e spettacolo del conflitto nei comics d'avventura*. Latina: Tunué, 2006.

Spiner, Fernando. "Notas del director. Un western gaucho". Di Benedetto, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

Steimberg, Oscar. "Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar". *Lenguajes*, número 1, Buenos Aires, 1973.

_____ "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela". Verón, Eliseo – Escudero, Lucrecia (eds.). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

_____ "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa". Jitrik, Noé (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partid.*, Vol. 11, Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

_____ *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013a.

_____ *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013b.

Steimberg, Oscar – Traversa, Oscar. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

Torop, Peeter. "Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, número 1, Mayo 2013. Disponible en

http://www.researchgate.net/publication/26520701_Semitica_de_la_traduccin_traduccin_de_la_semitica. Consultado el 04.08.2014.

Torres, Ernesto. “Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional”. Disponible en www.camouflagecomics.com. Consultado el 04.11.2014.

Trillo, Carlos – Saccomanno, Guillermo. *Historia de la Historieta Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Récord, 1980.

Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones, 2009.

Vazquez, Laura. “Cuadros y márgenes: los lazos entre historieta, arte y cultura”. Kozak, Claudia (ed.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006:165-193.

_____ “La Patria de la historieta: tensiones entre el populismo y la experimentación”. *IV Jornadas de jóvenes investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007. Disponible en <http://www.academica.com/000-024/92>. Consultado el 13.08.2014.

_____ “Los avatares del mercado de la historieta argentina: esplendor, crisis y renovación (1983-2001)”. Viñas, David – Carbone, Rocco – Ojeda, Ana (eds.). *De Alfonsín al menemato (1983-2001). Literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Paradiso, 2010a: 231-242.

_____ *El oficio de las viñetas. La industria cultural de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010b.

_____ “Descendencias y legados: huellas alemanas en la obra de Héctor Germán Oesterheld”. Vhicote, Glora B. - Göbel (eds.). *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*. Madrid: Biblioteca Ibero-Americana, vol. 146, Vervuert, 2011.

_____ *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra, 2012.

Veiravé, Alfredo. “Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917). El almohadón de plumas. Lo ficticio y lo real”. Flores, Ángel (ed.). *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 209-214.

Venuti, Lawrence. “Adaptation, Translation, Critique”. *Journal of Visual Culture*, Abril 2007, 6, Sage Publications.

Vidal-Koppman, Sonia. “La articulación global-local o cuando los actores privados construyen una nueva ciudad”. *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. X, número 218 (39), 1 agosto 2006, Universidad de Barcelona. Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-39.htm>. Consultado el 15.11.2014.

Von Sprecher, Roberto – Reggiani, Federico (eds.). *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

_____ *Teorías sobre la historieta*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, 2011.

Von Sprecher, Roberto. *Estudios y crítica de la historieta argentina*. Disponible en <http://historietasargentinas.wordpress.com/>. Consultado el 10.11.2014.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Alice Favaro

Matricola: 820115

Dottorato: Lingue, Culture e Società Moderne

Ciclo: XXVII

Titolo della tesi: Entre la palabra y la imagen. La literatura argentina en historieta. Estudio sobre las transposiciones (estructura, historia y elementos temáticos).

Abstract:

La presente indagine ha come obiettivo l'analisi delle trasposizioni da letteratura a fumetto in Argentina. In particolare ci si sofferma sulla traduzione intersemiotica e sulla difficoltà di individuare una metodologia di studio nel momento dell'analisi dei fumetti. Si è delineato un breve panorama storico della *historieta* argentina dalle sue origini alla contemporaneità ponendo l'attenzione ai momenti rilevanti all'interno delle trasformazioni sociali che hanno avuto luogo durante il novecento. L'individuazione di un tema specifico è risultata necessaria per la selezione di alcune opere all'interno di un vasto corpus. La relazione con l'altro e il problema identitario, che rappresentano uno dei temi centrali all'interno della storia culturale del paese, sono stati presi come chiave di lettura per lo studio di alcune trasposizioni, considerate emblematiche, realizzate a partire da testi scritti da autori canonici della letteratura. È stata inoltre effettuata una lettura comparata e incrociata tra ipotesto e ipertesto che prendesse in considerazione i fenomeni di riscrittura e le strutture narratologiche.

The aim of this dissertation is to analyze transpositions from literature to comic in Argentina. In particular it focuses on intersemiotic translation and on the difficulty in identifying a studying methodology when analyzing comics. This dissertation provides a brief historical overview of argentine comic, known as *historieta*, from its origins to contemporary times focusing on the key moments within the social change that occurred over the twentieth century. Choosing a precise topic has become necessary when some transpositions have been identified within a large corpus.

The relationship to the other and the identity problem, that represent one of the main subjects within the cultural history of the country, have been used as a key to a study of some emblematic transpositions, realized on the basis of canonical authors' literary works. A cross-compared reading between hypotext and hypertext has been realized, taking into consideration rewriting and narratological structures phenomena.

Esta tesis tiene como objetivo abordar el análisis de las transposiciones de la literatura a la historieta en la Argentina. En particular se detiene sobre la traducción intersemiótica y la dificultad de identificar una metodología de estudio para llevar adelante el análisis de las historietas. Se delinea un breve panorama histórico de la historieta argentina desde sus orígenes hasta la contemporaneidad poniendo la atención sobre sus momentos claves en el contexto de las transformaciones sociales durante el novecientos. La elección de un tema ha sido necesaria para distinguir algunas transposiciones dentro de un corpus muy amplio. La relación con el Otro y el problema identitario, que representan uno de los temas centrales dentro de la historia cultural del país, se han tomado como clave de lectura para el estudio de algunas transposiciones que se han considerado emblemáticas, realizadas a partir de textos escritos por autores canónicos de la literatura. Se ha efectuado una lectura comparada entre hipotexto e hipertexto que tiene en cuenta los fenómenos de reescritura y las estructuras narratológicas.

Firma dello studente
