

Las grietas marginales: O como la historieta escapó a la censura en el Proceso de reorganización nacional.

Autor: Leandro Paolini Somers (2012).

RESUMEN:

El propósito de esta ponencia es analizar si la marginalidad y la masividad de la historieta, como características genéricas específicas, permitieron un espacio de resistencia cultural ante los mecanismos de censura impuestos por el gobierno militar en el Proceso de Reorganización Nacional.

SUMMARY:

The purpose of this paper is to analyse if Argentine comic books, being massive and marginal with this initial generic characteristics, generated a space of cultural resistance withstanding the censorship mechanisms imposed by the Military Junta from 1976 to 1983.

Las grietas marginales: O como la historieta escapó a la censura en el Proceso de reorganización nacional.

Autor: Leandro Paolini Somers (2012).

“El cómic es un objeto comunicacional que, al estar enmarcado en un entorno sociocultural específico, se transforma en un medio a través del cual es posible transmitir las características de una determinada comunidad, cultura y contexto histórico”. Elimar Bello Tillerio.

La dictadura militar que se tendió sobre la Argentina desde 1976 y hasta 1983, es tal vez uno de los episodios más oscuros de toda nuestra historia política y con seguridad el más oscuro de nuestra historia reciente. Esta oscuridad estriba no sólo en la terrible represión física que ciertos sectores de la sociedad argentina ejercieron sobre otros actores sociales, sino, principalmente, en el desarrollo de un plan estratégico que tenía por objetivo la transformación del sistema institucional y la desmovilización política de grandes sectores de la sociedad.

Una vez enfocada la mirada sobre el campo cultural en este período determinado, nos preguntamos tanto por los mecanismos mediante los cuales el poder dictatorial actuó sobre la cultura, como por los recursos con que contaban los diferentes agentes culturales para resistir, o no, a la censura. Los rasgos de la historieta (su masividad y marginalidad respecto de la cultura oficial, el hecho de que se presente a través de un soporte en el que convergen el registro gráfico y el textual, las particularidades de su circuito de producción, distribución y consumo, etc) llamaron nuestra atención y nos sugirieron la posibilidad de pensarlo como una suerte de espacio de enunciación en el que se pudiera hablar de las circunstancias políticas en las que se hallaba el país.

Desenredar una hipótesis.

La hipótesis que proponemos para tratar de responder este interrogante sostiene que la marginalidad y la masividad de la historieta, como características genéricas específicas, permitieron la constitución de este discurso como un espacio de resistencia cultural ante los mecanismos de censura impuestos por el gobierno militar. Esta primera respuesta requiere, sin embargo, de algunas especificaciones. En efecto, a continuación propondremos una serie de hipótesis auxiliares que permitan dar cuenta de las nociones contenidas en esta primera afirmación.

En primer lugar, debemos detenernos en las nociones de masividad y marginalidad que hemos considerado como los rasgos principales de la historieta. Y cuando hablamos de historieta nos referimos al producto que se publica como tal, y no a una publicación donde se mezclan historietas, notas periodísticas y *cartoons*. La historieta pensada como entretenimiento que se publicaba como parte de un colectivo, o de forma individual; como en el caso de *El Eternauta* de Oesterheld. Pensar en los rasgos de la historieta, nos hace considerar la marginalidad no sólo como la exclusión de un lugar central (el canon determinado por la cultura oficial), sino, principalmente, como una construcción producida desde el discurso crítico. Construcción que permitirá la consolidación de un espacio de enunciación desde el cual la historieta podrá referirse a la realidad política circundante. Como complemento de esta forma de entender la marginalidad, proponemos pensar la masividad, no solamente en términos cuantitativos referidos a la cantidad de ejemplares vendidos o lectores comprobados, sino relacionada con una determinada forma de producción de las obras en la que una serie de actores culturales (guionistas, dibujantes, editores, medios, etc.) entran en contacto dentro de un

circuito de producción. Proponemos una reconstrucción del contexto político, describimos las operaciones del gobierno militar sobre el campo cultural y ubicamos a la historieta dentro de ese campo y frente a las acciones represivas.

La prensa amordazada.

Como señala Mirta Varela¹, para apreciar la acción del régimen militar sobre los medios de comunicación es necesario evaluar tanto cómo actuó la censura sobre ellos como así también su funcionamiento durante el periodo, en relación con ciertas tendencias que pudieran apreciarse anteriormente. Si, como sostiene De Santis², y a diferencia de lo que ocurre con el humor gráfico, la historieta y la política no son inseparables —porque la literalidad de la referencia haría fracasar cualquier narración, porque la realidad obligaría a la historieta a tomar caminos indirectos—, con más razón resulta interesante pensar las comunicaciones posibles entre ambos géneros para ver las mutaciones y persistencias del registro político en sus itinerarios entre uno y otro espacio.

Desde el primer momento, la Junta Militar dejó en claro su posición respecto de la prensa gráfica. Como puede leerse en el comunicado número 19:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o militares³

¹ VARELA, M, “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura” en ROEMERS, A, (Dir.) *Camouflage Comics :Dirty War Images*, disponible en línea en <http://www.camouflagecomics.com//>

² DE SANTIS, P *Historieta y política en los ochenta*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992

³ citado por VARELA, Op. Cit.

Esta perspectiva de control produjo una considerable disminución en la circulación de diarios y revistas en los años posteriores al golpe de estado. Así, de las 236,5 millones de revistas que circulaban en el país hacia 1970, (de las cuales 122,1 millones eran nacionales) quedaban sólo 100,7 millones en 1976 (79,6 millones de las cuales eran nacionales)⁴. Lo mismo sucedió con los libros de literatura, cuya edición disminuyó un 75% entre 1975 y 1977 (de 5,5 a 1,3 millones de ejemplares)⁵.

Sin embargo, aunque la circulación de revistas había disminuido, es necesario notar que en el campo de la historieta fue en este periodo en el que las ventas crecieron como nunca antes: mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de ventas alcanza los 45,7 millones de ejemplares⁶.

⁴ Fuente INDEC. Anuario Estadístico 1979-1980, citado por VARELA, Op. Cit.

⁵ Fuente, Cámara Argentina del Libro, ídem.

⁶ Mucha fue la producción historietística argentina en los setentas, en épocas de la dictadura. Títulos importantes como muchos de los mencionados y otros como: Hor, hijo de Henga, para Skorpio, de Zanotto y Grassi (1975); Zanotto y Barreiro, **Bárbara** (1979); Moliterni (con guiones propios) Los profesionales (1977); Del Castillo-Oesterheld, **Loco Sexton** (1976); Lalia-Oesterheld, **Nekrodamus** (1975); Mandrafina-Saccomanno, El condenado (1976) y Derek (1977); Lucho Olivera-Grassi, Yo ciborg (1977); Ernesto García-Trillo, El pequeño rey (1978); Ernesto García-Collins, **Skorpio** (1978); Enrique Breccia-Trillo, **Alvar Mayor** (1977) y El Peregrino en las estrellas (1978); Víctor H. Arias-Collins, Odysea 2000 (1977). En Tit Bits, también se generarían algunas series importantes para la editorial: **Wakantanka**, de Zanotto-Oesterheld (1977); **Nadie**, de Alberto Breccia-Trillo (1977); Serie Negra, de Altuna-Saccomanno (1976), luego dibujada por Gustavo Trigo; **Perdido Joe**, de Casalla-Albiac (1978); **Watami**, segunda época, de Moliterni-Oesterheld (1976); Timber Lee, de Arancio-Milani (1977) y Un Tal Daneri (1974-1978) de Trillo y Breccia. En Relación a esta historieta y la época en la que fue gestada, Fernando García en el prólogo del tomo recopilatorio publicado por Doedytores en 2003 decía: "La historieta se gestó entre 1974 y 1977. Años de plomo; de la Triple A como premonición de lo peor del Proceso; de la juventud maravillosa devenida un imberbe, un estúpido e infiltrado Gregorio Samsa; del volver a luchar después del y vuelve". Reflejo del momento, en el país la historieta fue apareciendo a los ponchazos. A los episodios de Mengano NI 5 (1974) y Sancho N, 1 y 2 (1975), le siguieron otros cuatro en el libro *Breccia Negro* (1978, uno de ellos reimpresso dos años después en Superhumor N, 2).

La construcción de la marginalidad.

A la hora de pensar el posicionamiento crítico de la historieta es necesario tener en cuenta tanto su carácter marginal dentro de los géneros literarios y periodísticos, como su propia historia como género. En el primer caso, se tratará de una doble marginalidad, que, al ubicar a la historieta en un cono de sombras dentro de los medios de comunicación y de la cultura, por así decir, oficial, le permitirá eludir las acciones de la censura en ambos campos.

Durante la década de 1970, surgen una serie de obras que aparecen al margen de los circuitos comerciales del mercado local y señalan un principio de consolidación de la historieta como género artístico. En 1972, el Centro Editor de América Latina publica el libro *Las historietas* de Trillo y Brócoli que, comienza a mostrar una conciencia en el crecimiento de la conciencia de la historia y del poder del género. En 1974, el diario *Noticias*, órgano de prensa de los sectores más radicalizados del peronismo revolucionario, comienza a publicar *La guerra de los Antartes*⁷, con guiones de Oesterheld y dibujos de Trigo. Para ese entonces Oesterheld ya había ingresado a la militancia y se desempeñaba como jefe de prensa de la organización Montoneros. Bajo la forma de tira diaria, este relato cuenta la invasión de la Tierra de unos extraterrestres que

⁷ Con una primera versión editada en la revista *2001* allá por 1970, *La Guerra de los Antartes* supo ser firmada por un tal Francisco G. Vázquez durante su vida diaria en Mayoría. Pero su autor, claro, era Oesterheld, que por entonces formaba parte de la estructura de prensa de Montoneros. “La ciencia ficción me atrae mucho”, había confesado Oesterheld en un reportaje realizado por Trillo y Saccomano para su ensayo *Historia de la Historieta Argentina*. “Se puede decir muchas cosas, se puede metaforizar, aludir poéticamente a lo de todos los días”, explicaba. *La Guerra de los Antartes* no empieza, sin embargo, con ninguna metáfora. La primera plancha ya muestra a Buenos Aires en ruinas.

toman como base la Antártida y pactan con las grandes potencias la entrega de los países del tercer mundo. La tira queda interrumpida cuando el diario fue clausurado.⁸

Oesterheld profundizará a partir de aquí el contenido político de sus historias. Este giro ya se había anunciado en 1969 con la republicación de *El Eternauta* (esta vez con dibujos de Alberto Breccia) y que alcanzará su cima cuatro años más tarde cuando comience, en la revista *Skorpio* la publicación de *El Eternauta II*. En las tres historias, el tema de la invasión vehiculiza la denuncia de situaciones de opresión y llama a una resistencia cada vez más radicalizada.

Como ha señalado Ernesto Torres⁹, el archivo Banade presenta un solo documento referido a la producción de historietas. Se trata del memorando 68/81”R” de enero de 1981, elaborado por la Dirección General de Publicaciones (DGP) del Ministerio del Interior y enviado por el Departamento de Inteligencia de la División General de Seguridad de ese ministerio. El memorando tiene por objeto a la revista *Superhumor*, *Quark* y *Medios y Comunicación*, donde se solicitan los antecedentes de los editores responsables y de los colaboradores de las publicaciones.

⁸ El contacto de Oesterheld con la prensa militante, puede rastrearse, sin embargo, hasta un tiempo antes a la publicación de *La guerra de los Antartes*. En efecto, el 22 de mayo de 1973, tres días después de la asunción presidencial de Héctor Cámpora, la agrupación Montoneros, lanza su revista *El Descamizado*, en la que Oesterheld publicará, a partir del #10 la historieta *América latina, 450 años de lucha contra el imperialismo*, tira que reconstruye la historia latinoamericana desde la perspectiva de la organización.. La revista continúa saliendo hasta el #46 en abril de 1974 cuando es clausurado por el decreto 1100/74 por “promover caos ideológico y conceptual”. Para más información sobre Oesterheld en *El Descamizado*, puede consultarse. MORA, J “Política militancia, represión e historieta en la Argentina en la década del setenta” en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* Vol. 6 Nro. 24. Habana, Cuba.

⁹ TORRES, E, “Bajo la sombra: la historieta y la cultura bajo el Proceso de reorganización nacional” en ROEMERS, A, (Dir.) *Camouflage Comics :Dirty War Images*, disponible en línea en <http://www.camouflagecomics.com//>

Presentamos a continuación la lista de los colaboradores de *Superhumor* de los cuales se solicita antecedentes (mayúsculas y errores en el original):

Andrés Cascioli.
Juan SASTURIAIN
Carlos TRILLO
Guillermo Saccomano
Grondona WHITE
Limura-Dose
Fontanarrosa-Marín
Mandrafina- Julio Cesar CASTRO
Solano LOPEZ
Enrique Breccia- Ángel
Claire BRETECHER
Tabaré- Jack VANCE
Aníbal VINELLI
Suar-Cilencio, Sanyú¹⁰

Como sostiene Torres, la forma en que está redactada la lista hace pensar que se trata de una anotación de los autores presentes en el índice del ejemplar que los servicios de inteligencia tuvieron a mano. La lista combina humoristas gráficos, y autores extranjeros, como el escritor de ciencia ficción norteamericano Jack Vance. Algunos nombres se encuentran además mal escritos, como el apellido de Sasturain. Así, esta es toda la evidencia documental de algún interés de la dictadura por la historieta argentina.

Esto da la idea que la atención que los servicios de inteligencia brindaron a la historieta ha sido tanto coyuntural como tangencial. Coyuntural, porque si se piensa en la naturaleza del documento citado, se trata de un pedido de información sobre una revista que, además de historieta contiene humor gráfico y político. Esta atención parece ser tangencial, no sólo por la contigüidad redaccional de la historieta con el humor gráfico y el periodismo político, sino también a partir de la concepción de cultura del régimen militar, en la que la historieta carece de prestigio.

¹⁰ Ídem.

Puede decirse entonces que su marginalidad está más asociada a su valor simbólico como producción cultural (un género menor) antes que al nivel de circulación de las revistas.

De la marginación a la marginalidad.

Como hemos visto más arriba, las concepciones de la cultura que maneja el régimen militar se apoyan en una perspectiva exclusivista que propone un distanciamiento atento y desconfía de toda mezcla peligrosa para la identidad nacional. Este peligro es identificado con el marxismo y la subversión y desencadena todo un sistema de control sobre el campo cultural. Por otra parte, esta perspectiva genera un clibaje que opera no sólo por identificación, estigmatización y persecución, que, acaso un nivel más básico y fundamental, produce una zona de invisibilidad en la que una serie de producciones culturales pasan desapercibidas.

Creemos que considerar esta invisibilidad como una condición suficiente para que la historieta se convierta por sí misma en un espacio de resistencia cultural nos haría caer en una ingenuidad tan candorosa como apresurada. Porque si la invisibilidad de la historieta es consecuencia de la topografía cultural trazada por la mirada oficial, convertir esa condición en una posibilidad discursiva, y política, supone un movimiento de autorreconocimiento por parte de los actores (editores, creadores, lectores) involucrados en el género. En este sentido, debemos dirigir nuestra atención sobre la reflexión crítica del periodo ya que ésta desempeña un rol crucial en tanto procura el reconocimiento de la historieta como género artístico.

Ahora bien, considerar el papel de la crítica nos ubica ante una serie de interrogantes que es necesario explicitar a fin de orientar mejor nuestro trabajo. En primer

lugar, será preciso pensar la tensión entre, por un lado, el ataque al canon de la cultura oficial y, por otro, la búsqueda de un reconocimiento que puede correr los riesgos de una cooptación. Por otra parte, será preciso ver en qué medida el vínculo de los críticos con los espacios de producción de la historieta, funciona como una fuente de legitimación de su discurso. Finalmente, será importante atender al espacio (editorial y redaccional) de emergencia del discurso crítico para ver cuál es el contacto (no sólo referencial, sino incluso espacial, dado por la contigüidad entre un artículo e historia) con las obras a las que se refiere.

Juan Sasturain:
el margen y sus límites.

En mayo de 1979 Juan Sasturain publica en la revista *Medios y Comunicación*, el artículo “Historieta y literaturas marginales”¹¹ en el que señala los procedimientos de exclusión mediante los cuales la cultura oficial estigmatiza a la historieta, junto con otros géneros de la cultura popular, como un arte menor. La referencia a la marginalidad del género por parte de Sasturain resulta doblemente significativa, porque si por un lado brinda los elementos conceptuales para abordar la situación de la historieta, por otra parte señala un reconocimiento y una toma de conciencia de la importancia del género, que en sí mismo funciona como un gesto de denuncia y crítica hacia la cultura oficial¹².

¹¹ Publicado posteriormente en SASTURAIN, J, *El domicilio de la Aventura*, Bs. As, Colihue, 1995, pp 47-55. Las referencias y las citas corresponden a esta edición.

¹² Ante la pregunta, **La Historieta, Es un genero artístico marginal?** Juan Sasturain responde

“La marginalidad es una categoría construida desde la crítica. A partir de fines de los setentas, en los análisis socio-culturales, cambia el enfoque del concepto de cultura. Cuando los populistas, como nosotros, analizábamos los fenómenos culturales nos planteábamos que el concepto de Cultura en general, era un concepto muy restringido. Se limitaba a los tres géneros literarios y al soporte del libro. Si no pasaba por el libro no existía. Entonces en los setentas, por motivos de lucha ideológica, se empieza a plantear la necesidad de un objeto de estudio más amplio. La historieta, por ejemplo tenía una relación con el sistema

Según Sasturain¹³, ubicar a la historieta en el campo de las literaturas marginales supone situarla en una zona difusa en sus límites y contenidos y en una situación tangencial de pertenencia / no-pertenencia con relación a un centro o núcleo que constituye la Literatura, con mayúsculas, definido por categorías reconocidas y establecidas. El eurocentrismo y la dependencia, serían, según Sasturain, los rasgos de la cultura oficial que expulsan hacia el margen a la historieta de aventuras, junto con otras formas de la cultura de masas. Desde este punto de partida:

La literatura esta compuesta por un conjunto de textos organizados según ciertas pautas, a saber: la prioridad de la escritura sobre la oralidad; del libro sobre los restantes canales de difusión; de los llamados géneros literarios —poesía, narrativa y teatro— sobre otras formas mixtas; de la librería y la biblioteca sobre otras bocas de acceso al público consumidor. La serie se completa así: ESCRITURA, GÉNEROS LITERARIOS, LIBRO, LIBRERÍA y una última categoría de no fácil explicitación pero que tiene una importancia determinante sobre la inclusión y exclusión: LA MODALIDAD O LAS CIRCUNSTANCIAS DE LECTURA. Porque la literatura es, también y acaso sobre todo, una manera de leer: se lee literariamente o se lee de otra manera.

A estas características debe sumarse la serie de exclusiones en la que se apoya el proceso de marginación y exclusión. Así, se produce una descalificación del lector, del medio, del género (considerado como un “género menor”) y de cualquier texto que rompa con las casillas y categorías hegemónicas, que en el caso particular de la historieta estaría dada por una serie de mensajes mixtos que combinan palabras e imagen. La consecuencia

externo diferente. Los relatos literarios tienen todos un circuito de influencias, y la historieta tiene otros circuitos de influencias. El Eternauta no le debe tanto a la literatura y si quizás más a las películas de ciencia ficción clase B. El corpus se reformula. Considerábamos un valor que en los fenómenos bastardos se daba la mayor autenticidad. Ejemplo: el tango. Entonces el concepto de marginal es un concepto crítico respecto a las limitaciones que tenía ese concepto de cultura contra el cual nos peleábamos. A veces se confunde marginalidad con otra vanguardia. Es otro modelo del imperio. Otra manera de separar categorizar, es dividiendo entre los artístico y lo comercial, como que el comic es comercial...ah por qué el libro no es comercial? Los ejes se mueven y se equivoca qué es marginal y que no. En definitiva, vos sabés que sí, vos sabés que es un género marginal. El ejemplo mayor de desconexión es el Eternauta II. Oosterheld está desaparecido y la revista se está publicando. Nadie interrumpió esa publicación. El otro caso es el de Bárbara que hacía Barreiro con Zanotto. Se publicaba en Skorpio. No se interrumpió dicha publicación”. Entrevista realizada por el autor.

¹³ Op. Cit. Pp.47-49.

de este proceso, señala Sasturain, es que el conjunto de mensajes no reconocido como literario pero con componentes lingüísticos es mucha más amplio y de mayor difusión y consumo que la literatura reconocida¹⁴.

A partir de este diagnóstico, Sasturain propondrá a la crítica una serie de tareas que tendrán por objeto tanto la cultura de masas, como particularmente la historieta. En el primer caso señala:

La NECESIDAD DE RESCATAR, CLASIFICAR y DEFINIR, sistemáticamente un conjunto de mensajes heterogéneos cuya identidad y naturaleza aparecen vagamente insinuados; REVELAR LOS MECANISMOS DE EXCLUSIÓN Y SEGMENTACIÓN CULTURAL que realiza la Cultura mediante los cuales se apropia de determinados productos y desplaza otros; DESMONTAR LOS ELEMENTOS DE CLARA PENETRACIÓN IDEOLÓGICA que proliferan en estos mensajes; VALORIZAR LAS PROPUESTAS CONTRACULTURALES de que suelen ser portadores; CONTRARRESTAR, mediante el análisis, dos males. EL PREJUICIO de que los desdeña y EL SNOBISMO que los enmascara por excentricidad. (50)

Finalmente, en relación con la historieta y su marginalidad, propone una postura que permita la resignificación de esta situación:

La marginalidad se resuelve en dos alternativas: la asunción de un territorio tangente por asimilación (...) o la reivindicación de la marginalidad, como identidad primero, como posibilidad de individualidad absoluta, después. Por ahí anda NUESTRA HISTORIETA (...) Dos tareas, entonces: RECUPERAR LA LEGALIDAD DE UN ESPACIO PROPIO a partir de un planteo no eurocéntrico, que supere las limitaciones de la mera vanguardia o la fantasía de que lo ideal es convertirse en una de las artes a través de la negación e las raíces; ENCUADRAR ESE ADEMÁN E IDENTIDAD JUNTO AL DESTINO DE LOS DEMÁS SECTORES DE LA MARGINALIDAD., comunes residuos en el reparto de la gran torta cultural. Porque acaso el equívoco en no tener claro si lo que se quiere es definirse ante la Cultura o incorporarse ella. Empecemos por ahí (53)

¹⁴ En este mismo sentido, el coleccionista y periodista especializado en historieta Fernando Festino sostiene: “La historieta es naturalmente anti-establishment, es un lugar de resistencia dentro del status quo. El comic se retroalimenta desde lo marginal. Los marginales (culturales y sociales), producen algo que es consumido por otros marginales de su mismo tipo La historieta es folklore en un sentido Gramschiano. Es cultura sub-alterna porque está excluida de los círculos de la elite. Así como el rock no tiene un teatro Colón, ni lo va a tener nunca, la historieta tampoco va a ser denominada alta cultura. La historieta no requiere capital cultural, es accesible. Para consumir una obra dadaísta, tenés que saber acerca de ese movimiento artístico. La historieta es mucho más popular porque está pensada para el consumo de todo aquel que pueda leer” Entrevista realizada por Leandro Paolini el 23 de agosto de 2006.

Como vemos, las reflexiones de Sasturain sobre el género pueden pensarse como un discurso que busca construir un espacio de legitimidad para la historieta de aventuras como género literario capaz de referirse críticamente a la realidad en la que están inmersos sus lectores y operar en ellos una desautomatización de la percepción. En efecto, otro de los rasgos de la marginalidad está dado por la orfandad crítica desde la cultura oficial y el ocuparse teóricamente del género permitiría reparar un olvido y una indiferencia tradicionales y naturalizados.

Conclusiones.

Hasta aquí hemos desarrollado brevemente lo que podría pensarse como una perspectiva histórica y crítica de la historieta argentina durante la última dictadura militar. Para ello, hemos reconstruido las formas de control sobre la cultura desplegadas por el gobierno militar, así como las formas en que la historieta se posiciona ante ellos. El cruce entre estos dos planos (las políticas de control cultural de la dictadura y la breve historia del género), nos permite plantear una serie de conclusiones sobre los contactos recíprocos entre la historieta de aventuras y la realidad política argentina entre 1976 y 1983.

Lo primero que hemos podido advertir es que la historieta parece pasar desapercibida para los dispositivos de la censura. Como hemos advertido en las investigaciones relevadas, su presencia en la documentación oficial parece doblemente tangencial: se encuentran dentro de publicaciones que además de historietas presentan otros textos (como humor gráfico, caricaturas o notas de interés general), sin que haya una mención específica a alguna obra en particular; por otra parte, estos medios sólo

entran bajo la mirada de la censura oficial de forma tardía y lateral, cuando su presencia en el mercado y la opinión pública les otorga visibilidad.

Esto hace pensar inmediatamente en la historieta como un arte marginal. Si de lo que se trata es de pensar las comunicaciones posibles entre las producciones de la historieta y la realidad política que la circunda durante el periodo, entonces la noción de *marginalidad* se presenta como una clave que permite mirar en más de una dirección. En este primer momento, como vimos, la marginalidad parece darse como lo otro de la cultura oficial, como lo remanente en ese espacio ínfimo cedido por la mirada hegemónica.

Sin embargo, si tratamos de pensar el movimiento que va desde el campo de la historieta hacia la realidad que la envuelve, la marginalidad se presenta como un campo productivo y un espacio de enunciación. En este sentido, el trabajo desarrollado por la crítica del género permite reconocer un movimiento desde una primera posición de denuncia de la exclusión de las literaturas marginales y de masas por parte de la cultura oficial (a partir de priorizar ciertos géneros, ciertas formas de acceso a los textos y ciertas modalidades de lectura), al reconocimiento de las posibilidades y las riquezas del género al punto de desarrollar una reflexión estética sobre sus formas.

En siete años de oscuridad, la historieta argentina logró ser invisible a los ojos del terror, resistió desde la lectura de quienes la consumían y desde su lugar de venta en los kioscos de todo el país, gracias a sus características inherentes, en ese período determinado, en el cual quienes monitoreaban su vuelo, no lograron observar su desplazamiento bajo radar, debido a los elementos que Ellos le otorgaban como manifestación artística.

Entrevistas

FERNANDO FESTINO.

JUAN SASTURAIN.

Bibliografía

- DE SANTIS, P *Historieta y política en los ochenta*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.
- SASTURAIN, J, *El domicilio de la Aventura*, Bs. As, Colihue, 1995, pp 47-55.
Las referencias y las citas corresponden a esta edición.
- TORRES. E, “Bajo la sombra: la historieta y la cultura bajo el Proceso de reorganización nacional” en ROEMERS, A, (Dir.) *Camouflage Comics :Dirty War Images*, disponible en línea en [http://www.camouflagecomics.com //](http://www.camouflagecomics.com//)
- VARELA, M, “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura” en ROEMERS, A, (Dir.) *Camouflage Comics :Dirty War Images*, disponible en línea en [http://www.camouflagecomics.com //](http://www.camouflagecomics.com//)