



Sobre la fatiga de los materiales y de las formas: una reflexión sobre *Mort Cinder*

On Fatigue of Materials and Forms: a Reflection about *Mort Cinder*

LAURA VAZQUEZ
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

Resumen: Este artículo tiene como objetivo trabajar la historieta *Mort Cinder* con la intención de rastrear cómo la dimensión gráfica de la historieta tensiona entre el arte y el mercado en el contexto de los modernos años sesenta y en correlación a los procedimientos estéticos del lenguaje historietístico y a las novedades estilísticas de la época. Para ello se abordarán las lecturas de Oscar Masotta sobre la obra brecciana y las relaciones que *Mort Cinder*, como producción excepcional y paradigmática estableció con el campo historietístico y artístico de la etapa. Se trata del análisis de una estética y de una narrativa mixturada y cruzada por operaciones complejas, inestables y extraordinariamente, provisionales.

Palabras clave: Historieta, crítica, arte, literatura.

Abstract: This article aims to work over the comic *Mort Cinder* with the intention to track how the graphic dimension stresses the relation between art and market in the context of the modern sixties and in correlation to aesthetic procedures in the sequential language and the stylistic developments of the time. In order to do so, the article will review Oscar Masotta's works over Alberto Breccia's art in *Mort Cinder* as a paradigmatic and exceptional work from the period. It is an aesthetic analysis of mixed and crossed operations that are unstable, but temporary at the same time.

Key words: Comic, Critic, Art, Literature.



Introducción: crítica, modernidad y descarte

"...Y no nos ocupamos de historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna".
Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (1970: 11)

Con guión de Héctor Oesterheld¹ y dibujos de Alberto Breccia², *Mort Cinder* fue publicada en la segunda época del semanario *Misterix* de editorial Yago desde el número 714 (20/7/62) hasta el 800 (13/3/64)³. Un año después de concluida la serie, la revista *Misterix* dejaba de publicarse y Breccia comenzaba a dictar clases de historieta en la Escuela Panamericana de Arte y en el IDA (Instituto de Directores de Arte). El mismo año que comenzaba *Mort Cinder*, Antonio Berni ganaba el premio de la Bienal de Venecia⁴. Pero si en uno lo residual y el material de descarte forman parte de su marca autorial y distintiva (véase *Ramona Montiel* y *Juanito Laguna*), en el otro, la técnica expone un origen no necesariamente deliberado.

Entonces, la pregunta podría ser: ¿cuál es la *clave* de esa diferencia, puesta en relación? Uno es el artista plástico cuyo nombre resuena por los pasillos de las vanguardias de los sesentas, el otro, el tripero devenido en dibujante que torsiona hasta el hartazgo los materiales y los límites de su "medio de entretención". Y a partir de ambos, en Argentina, ni la historieta de tablero ni la pintura de caballete serán las mismas. Trastocan sus respectivos campos de pertenencia: los cruzan, los invierten, los mixturán y, especialmente, sus

¹ Héctor Germán Oesterheld nació en Buenos Aires el 23 de julio de 1919. Fue secuestrado en 1977. Aún su cuerpo continúa desaparecido víctima del genocidio perpetrado por la última dictadura argentina (1976-1983).

² Alberto Breccia nació en Montevideo el 15 de abril de 1919, a los pocos años sus padres se mudan a Buenos Aires y se establecen en el barrio de Mataderos. Falleció en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1993.

³ La revista dejó de pertenecer a editorial Abril en 1961 y pasó junto a otras publicaciones de la empresa a formar parte de los títulos de Yago hasta dejar de editarse en 1967. Quisiera resaltar que por razones teórico metodológicas no podré detenerme en el guión de Oesterheld (ni en las complejidades de su empresa narrativa) como tampoco en las obras conjuntas que preceden o continúan la serie.

⁴ Pablo Turnes plantea un hallazgo: "De hecho, ambos se conocieron personalmente a principios de la década de 1970 en la Bienal del Humor y la Historieta de Córdoba, aunque pareciera ser que no hubo realmente un diálogo entre ellos". (Turnes, 2015a: 59). He trabajado la relación Berni/Breccia en Vazquez, 2010. Véase también y en relación a otros artistas plásticos de la etapa la investigación de Turnes ya citada.



operaciones transgresivas hacen que los críticos de la plástica o de la historieta, no puedan eludir de aquí en más, sus incómodas referencias. No hay posibilidad de cerrar el sentido sin caer en la trampa⁵.

La obra de Breccia pone en entredicho la palabra de la crítica institucionalizada y, por lo tanto, obliga con su producción a una refundación permanente del arte, al ensanchamiento de sus límites y a la necesaria fuga hacia delante de sus límites y contornos. Como sabemos, la crítica está obligada a pensar/se en la ubicuidad de sus objetos y la desmaterialización de la acción artística, siempre más importante que el resultado, Ya lo señalaron Oscar Steimberg y Oscar Traversa; la crítica de arte es tanto efecto como causa de la obra y opera, por lo tanto, en el proceso:

Las tensiones derivadas de estas búsquedas, por otra parte insoslayables dentro de un estilo de época que no deja de buscar las razones de sus elecciones pero se niega a aceptar sus cierres de sentido, han conformado los modos contemporáneos del saber y de la reflexión sobre el saber en estos dominios (Steimberg y Traversa, 2010: 1).

Ahora bien, si hay algo que relaciona a Berni con Breccia, además del uso atípico de materiales inéditos, es la construcción de una figura de autor en la rareza y en la excepción. Ambos le tuercen el brazo al destino y hacen de la necesidad, virtud (Bourdieu, 1988). Esa atipicidad que invoca desplazamientos de clase y tensiones en el campo del arte (y de sus industrias) confirma la eficacia de la intransigencia al mercado. Sus producciones se des/colocan de los terrenos conocidos y de los procesos transitados y van “tanteando” los materiales (tinta china o cajas de embalaje, acuarela, sangre, metales, plásticos, telas o el fleje punzante de una *Gillette*) como si se tratase de un juego de encastre en el que el orden es aleatorio y contingente.

⁵ Al respecto se recomienda especialmente la tesis de doctorado de Pablo Turnes (2015a) si bien permanece aún inédita considero que se trata de la investigación más luminosa sobre la trayectoria (vida y obra) de Alberto Breccia escrita hasta el momento. Otros investigadores (entre los que me incluyo) hemos abordado el itinerario brecciano como excepción; Turnes ha realizado un análisis riguroso de su recorrido trazando un arco que va desde los trabajos por encargo realizados por Breccia (trabajo asalariado) hasta aquellos experimentales que tensionan el lenguaje de la historieta sin salirse de la industria. En sus palabras: “La excepción presentada por Breccia está relacionada con la puesta en tensión constante de esa paradoja, en la toma de riesgos en principio innecesarios para la lógica industrial, finalmente fundadoras de nuevas formas de leer en y desde la historieta”. (Turnes, 2015a: 2).



No se trata simplemente de la técnica del “collage” (reducida, casi siempre, a su versión manual y artesanal y por lo tanto, mal valuada en los mercados del arte) sino de la intención consciente (la aventura reflexiva) de fatigar los materiales. El escritor César Aira señala que las obras de arte son signos en los que “se encarna” aquello mismo que significan. En su novela, el personaje observa que los broches colgados en el tendedero no resisten el paso del tiempo por la “fatiga de los materiales y de las formas”. Y las historietas de Breccia vienen, entonces, a erosionar los dispositivos de su emplazamiento, a agotar las formas y a desviarse de la lógica industrial y seriada de su confección:

Hay que tomar los pedazos, mirarlos con atención. Rotos, partidos. Son unos pequeños objetos frágiles, pero no tanto. Y casi nada es tan frágil como para romperse solo. Mal hechos, seguramente, mal fundidos, mal cortados, con fallas. Se puede culpar a la falta de control de calidad en la industria nacional: salvo que sean importados, de Taiwán, de Brasil [...]. Lo cierto es que les llegó la hora. Pobrecitos. Hay algo que se llama “fatiga de los materiales”, y puede ser eso lo que es está pasando a los broches. Pero el argumento no resiste la crítica. No es sólo que los broches que caducan tienen distinta edad, sino que no se trata del mismo material: algunos son de plástico, otros de madera, otros de alambre. Lo único que tienen en común es que son broches, con forma de broches. En todo caso habría que hablar de una “fatiga de las formas” [...]. Podría afectarlas, es cierto, la fatiga de los materiales que les hacen de soporte. No era así en este caso, pude comprobarlo al tacto porque la madera, el plástico y el metal de los fragmentos de broches difuntos seguía firme, sin asomo de desintegración. De modo que había que rendirse a la evidencia: existía una fatiga de las formas, todavía no diagnosticada por la ciencia, y de la que yo había presenciado su primera manifestación [...]. en el peor de los casos, nos quedaríamos en un mundo sin formas: quizás era mejor así. Quizás hemos vivido prisioneros de algo que en realidad no necesitábamos. (Aira, 2016: 41- 43)

Por supuesto, ya lo había hecho Andy Warhol: explorar esa posibilidad de acortar (o mejor dicho, borrar dejando huellas) la distancia entre el carácter sagrado de las obras de arte y la condición banal de los objetos de la vida cotidiana⁶. Con anterioridad, ¿a quién se le habría ocurrido hacer esculturas con cajas de supermercado? Y en caso que nos ocupa, ¿a quién se le había ocurrido usar sangre para componer una viñeta o cera de una vela para dar profundidad

⁶ Sostiene Danto: “No fue la trayectoria típica del Artista en su Estudio, que produce un corpus de obras para exponer periódicamente en una galería, cosechando reseñas críticas ventas a coleccionistas importantes. Más que ningún artista de relevancia comparable, Andy intuyó los grandes cambios que hicieron de la década de 1960 los “Años Sesenta”, y contribuyó a modelar la época en que vivía, de modo que su arte se convirtió en parte de su tiempo y a la vez lo trascendió.” (Danto, 2011: 69).



a un escenario en una historieta de aventuras? En continuidad, al arte pop y la cultura de masas (señales de tránsito, afiches publicitarios, estrellas cinematográficas y discos de vinilo), el cómic popular y comercial, ingresa a los salones del arte como banco de imágenes a disposición para ejecutar querellas más amplias en el campo artístico⁷.

Los procedimientos breccianos llaman la atención de la crítica ligada a las neovanguardias de los sesenta, puntualmente, aquella que busca afectar la gran división entre cultura alta y cultura de masas establecida por la modernidad (Huysen, 2002) para trazar puentes y relaciones. No es casual que los críticos se detengan en el oficio de estos artistas que antes que en la obra piensan en los modos de hacerla, en los formatos de su confección y en la “interrupción del método” del proceso creativo. Al aproximarse a estas excepciones, los críticos construyen su posicionamiento (la escritura de la crítica) desde un lugar desmarcado de las instituciones⁸. En este sentido, el discurso de Oscar Masotta, revela en toda su dimensión el interés por estas “anomalías” del campo historietístico. Siguiendo la lectura de Lucas Berone:

La *crítica estética* masottiana se completó con un doble movimiento: por un lado, abordaba la descripción de obras y estilos autorales en tanto *diferenciales*, es decir, a partir de lo que *no son*, por sus relaciones de oposición respecto de otras obras y otros estilos; por otro lado, concebía las decisiones estilísticas individuales como modos particulares de relación con las restricciones materiales del medio (la historieta), las que se percibían a su vez sobre el fondo de sus diferencias con relación a las posibilidades expresivas de los otros medios de comunicación (el cine, por ejemplo). (Berone, 2011: 37)

Como se ha señalado en otros trabajos, el virtuosismo plástico de *Mort Cinder* quiebra las convenciones de las series dominantes de la etapa y constituye una apuesta diferencial que modela la producción profesional durante

⁷ El caso más ejemplar (aunque no el único), es el de Roy Lichtenstein. He trabajado esta problemática y en el contexto de la Bienal del Di Tella (68) en mi tesis. Véase, “La invasión (técnica, arte y vanguardia)” (Vazquez, 2010). Se recomienda, asimismo, la reflexión exhaustiva de Pablo Turnes, capítulo uno de su tesis: “De *Sherlock Time* a *El Eternauta*. La historieta en tiempos de crisis (1958-1971)” (Turnes, 2015a)

⁸ Sigo aquí a Barthes quien afirma que la crítica se asemeja a la lógica en tanto “El objeto de la crítica es muy distinto; no es el “mundo”, es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto). [...] “La “frotación” de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje.” (Barthes, 2003: 349)



las décadas siguientes⁹. El interés de este artículo es detenerme en su examen para advertir su excepcionalidad y el interés que despertó en un sector de la intelectualidad y la naciente crítica del medio. Mi pregunta es ¿cómo puede una historieta publicada en una revista masiva y popular ser el punto de partida (y a veces, de llegada también) de los dibujantes de entonces y aún contemporáneos? ¿Por qué los ensayos y artículos de críticos e investigadores vuelven una y otra vez a esta historieta como el caso paradigmático que quiebra el modelo de la producción estandarizada?

Una vez generalizada como una historieta canónica de los modos de representación vanguardista y una obra sintomática de los desvíos y atajos posibles al interior de la industria cultural, formó parte del reducido corpus de historietas intelectuales que los críticos vendrían a citar, visitar, examinar y volver a indagar desde entonces y hasta la actualidad: como una especie de mantra en el que puede visualizarse y sin demasiado esfuerzo analítico la ruptura con respecto a todo lo anterior y el trazado de una corredera por la que transitar en términos estéticos, técnicos y procesuales. Pablo Turnes en su tesis lo plantea muy bien al señalar que la obra de Breccia constituye una “excepción en la regla” en tanto sus quiebres vienen a señalar “otro camino antes que la salida inexistente o imposible del sistema” (Turnes, 2005a: 6).

En efecto y desde mediados de la década del sesenta, son las reglas de funcionamiento de la industria cultural, en el contexto de una transformación general de la sociedad y de modernización de las costumbres, las que promueven nuevas exigencias a los autores y lectores. Asociado a ello es que deben entenderse ciertas segmentaciones, desvíos y filiaciones del mercado

9 En mi libro *El oficio de las viñetas* (2010) dediqué un capítulo al análisis de las historietas de Breccia/Oesterheld así como al posicionamiento que sus autores tuvieron en el marco de una industria particularmente oscilante entre el arte y el mercado, la reglas del oficio y la experimentación estética. (Vazquez, 2010). En Argentina, otros trabajos han desarrollado distintos aspectos, haciendo hincapié en la escritura/política/profesión de Oesterheld (Berone, 2015; Fernández, 2012, 2015; Sasturain, 2010; La Bañadera del Comic, 2005; Turnes, 2014; Von Sprecher, 1998; 2007, Von Sprecher y Reggiani, 2010), otros en el trazo gráfico de Breccia (Berone, 2008; Turnes, 2015a y 2015b; Turnes y Rommens, 2014; Vazquez, 2003) y o bien en el contexto de sus publicaciones. No es mi objetivo dar cuenta de un estado del arte sobre el tema en el que incurriría seguramente en omisiones, lo que me interesa referir, es que la producción sobre la dupla es prolífica y abarcativa de distintos problemas, periodizaciones y alcances.



especialmente significativas. En sintonía con las experimentaciones artísticas de la década, las historietas extra-ordinarias de la etapa no pueden ser leídas como producto de contingencias o voluntades individuales (Vazquez, 2010). Por el contrario, fueron las nuevas condiciones del mercado las que favorecieron estas promociones de avanzada. Dicho en otros términos, la obra de Breccia es producto de su época y aquello que entendemos como la “historieta experimental de los sesenta” es producto de la obra de Breccia:

Los primeros ejemplos que podemos considerar como autorales se cristalizaron cuando la industria estaba en crisis, sumado a la crisis familiar y laboral de Alberto Breccia. Es decir, al no existir ese horizonte predecible de la bonanza editorial, sólo quedaba componer aquello que el deseo y la necesidad imponían. *Mort Cinder* (1962-1964) es, en ese sentido, la culminación de una carrera que había cruzado tres décadas, y que dejaba como epílogo una obra magistral que ya no tenía lugar en la realidad de una industria cultural en decadencia, que debía concluir para poder despedirse de ese pasado sabiendo que por delante sólo quedaba la incertidumbre. (Turnes, 2015a: 6)

Mort Cinder viene a funcionar como un parteaguas entre la historieta convencional aferrada a las reglas de la industria y la producción experimental que establece distinciones y jerarquías. En términos contextuales, el ciclo de producción masiva comenzó declinar notablemente desde 1960 y no se recuperaría hasta 1970 (Rivera: 1992). Los llamados "años dorados" de la industria historietística de la primera mitad del siglo veinte (fundidos al crecimiento cuantitativo del mercado y al proyecto de una industria vigorosa y nacional), ceden paso al interés de un sector de la intelectualidad por los "nuevos medios" de la cultura de masas y a la preocupación de los historietistas por construirse una posición de autor rentable y efectiva. Todo ello está ligado a la defensa de la propiedad intelectual de la obra, a la búsqueda de legitimación de las planchas originales y la relación que los nuevos profesionales establecen con otros segmentos y agentes de la industria cultural ligados al cine, la literatura, la publicidad o las artes gráficas¹⁰.

¹⁰ Como sostiene Pablo Turnes: “La década de 1960 habría preparado, con todas sus dificultades y decepciones, a una nueva generación de historietistas. Así, contribuirían a mostrar otras posibilidades de un lenguaje desarrollado exclusivamente en la sociedad industrial – aunque no siempre reductible a su dimensión mercantil -. Una lección ganada a fuerza de miles de horas-hombre, que permitieron subsistir y aprender – no sin ingratitud – reinventando formas de imaginar, contar y leer”. (Turnes, 2015a:7).



Cabe señalar que Oesterheld y Breccia ya se habían encontrado en otros proyectos creativos precedentes (véase *Sherlock Time*)¹¹, siendo Editorial Frontera (el emprendimiento editorial oesterheldiano) un faro de avanzada para los dibujantes de la industria (Vazquez, 2010). Sin embargo, y como ya dijimos, no es sino hasta *Mort Cinder* cuando el dibujo de Breccia alcanza la madurez de sus procedimientos plásticos, adelantando lo que sería poco después (acaso) su mayor obra de vanguardia: la *remake* de *El Eternauta* (1969) publicada en la revista *Gente*, también con guión de Oesterheld¹².

Estas historietas que podrían plantearse como formando un arco que va desde mediados de los sesenta con *Mort Cinder* hasta finales de la década con *El Eternauta* (con algunos experimentos relevantes en ese transcurso como *Richard Long* o *La vida del Che*, realizados por la misma dupla creativa) daban cuenta de la inestable división entre cultura de masas y cultura "elevada" o cultura de élites y cultura popular. Algunos críticos advierten la falacia de la dicotomía y enmarcados en la primera semiología, inauguran el discurso teórico-crítico sobre la historieta.

Entretanto, y mientras se evidenciaban los últimos estertores del declive de la industria, el Instituto Di Tella realiza la Primera Bienal Internacional de la Historieta (octubre/noviembre de 1968)¹³. En otras palabras: si en términos *cuantitativos* las editoriales exponían su crisis en las tiradas, un tipo de historieta de avanzada y *cualitativamente* diferente tenía lugar al término de una época y al comienzo de otra. Y en la Bienal, la propuesta giró alrededor del interés teórico por los objetos marginales o no jerarquizados del arte masivo.

Tanto la experimentación y la ruptura de los procedimientos gráficos tradicionales como la relación entre técnica, lenguaje e historieta se verán

¹¹ *Sherlock Time* fue publicada en *Hora Cero Extra!* y *Hora Cero Semanal*, entre diciembre de 1958 y septiembre de 1959 de editorial Frontera.

¹² No podría detenerme en su análisis, véanse al respecto algunos trabajos que abordan esta historieta: Fernández, 2012 y 2015, Turnes, 2015a, Von Sprecher y Reggiani, 2010; Vazquez, 2010.

¹³ El evento retoma, los objetivos de la exposición internacional "Bande dessinée et figuration narrative", realizada en el Musée des Arts Décoratifs del Louvre (1967). Fue organizado de manera conjunta entre el Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección de Enrique Oteiza y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. Se encomendó la organización y codirección a Oscar Masotta y su concreción tuvo lugar en la sala del Centro de Artes Visuales, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. Sobre la Bienal, véase: Vazquez, 2010.



problematizadas por una novedosa relación entre imagen y texto, la emergencia de estéticas y la irrupción de públicos “adultos” (en rigor, de clases medias profesionalizadas) no advertidos hasta el momento. Las propuestas se plasmaron en obras excepcionales que exhibieron su autorreflexión respecto del lugar que la industria de masas y los medios ocupaban y una crítica respecto de cuál era su dirección ideológica dominante. La historieta, en la encrucijada entre la técnica de reproducción masiva que supone su edición y el lenguaje artístico o artesanal que conforma su elaboración, ocupó un lugar central en dicha discusión (Vazquez, 2010). Siguiendo las tempranas palabras de Oscar Steimberg:

Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida; al menos, en la de las dos décadas siguientes. La historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella. (Steimberg, 2013: 225)

En este marco, los trabajos de Oscar Masotta, serán centrales en la puesta en relación del campo historietístico con otros segmentos del arte, de la literatura y de los medios, el acercamiento crítico y las primeras valoraciones teóricas de su emplazamiento como lenguaje susceptible de vehiculizar transformaciones estéticas y políticas más amplias¹⁴. Siguiendo a Lucas Berone, Masotta traza con sus intervenciones un espacio y “la posibilidad de un conocimiento”:

Es en los textos de Masotta donde encontraremos una relación regular y estable entre una superficie de emergencia, una instancia de delimitación y ciertas rejillas de especificación discursiva que trazaron los perfiles definidos de la historieta como objeto teórico. En los textos masottianos, en fin, funcionan ya las leyes de una formación discursiva que surgió y que hizo aparecer sus objetos, instaurando nuevas posiciones de sujeto y formas de “hablar” esos objetos que

14 Sin duda y en Argentina, el estudio preliminar a la obra de Masotta realizado por Ana Longoni (2004) es ineludible y el más completo sobre la trayectoria del crítico. Sin embargo, no es sino hasta el trabajo de Lucas Berone (2011) cuando la perspectiva masottiana sobre la historieta adquiere el espesor de su análisis. Sobre ello, también se recomienda el lúcido artículo de Amadeo Gandolfo (2013). No es mi objetivo detenerme en las polémicas que suscitó la posición del autor (Correas, 2007) ni en las lecturas posteriores que generó su figura controvertida. Para ello véanse, por ejemplo, los artículos compilados por Marcelo Izaguirre (1999), el enfoque de Germán García (1996), la lectura de Roberto Jacoby (2000), el análisis comparativo de Ana Longoni y Mariano Mestman (1995), las reflexiones de Oscar Steimberg (1999) y los artículos reunidos en *Oscar Masotta. Lecturas críticas* (2000). Además de estudios sobre intelectuales, arte y política en los sesenta que refieren de un modo u otro al itinerario del autor: Gilman, 2003; Sarlo, 2001; sigal, 1991; Terán, 1991.



construía, desplegando a la vez el universo de sus conceptos. (Berone, 2011: 19)

Su oscilación intelectual girará alrededor de matrices teóricas que contienen y exceden, en el mismo movimiento, al existencialismo sartreano, el estructuralismo de raíz marxista, las teorías fundantes del análisis del discurso y el psicoanálisis lacaniano. Como ha advertido Ana Longoni “con frecuencia se alude a la ambigüedad o imprecisión de su posición cambiante en el campo cultural” (Longoni, 2004: 21) y siguiendo su lectura son, justamente, esos deslizamientos marginales y bastardos (o bastardeados por la crítica dominante)¹⁵ los que le permiten desviarse de una “posición fija” e ir contrapelo de las normas de la obediencia academicista, cimentando así “el rasgo definitorio de su recorrido intelectual” (Longoni, 2004: 21). De allí que su posición no puede leerse sino en su fértil y bienvenida contradicción:

Oscar Masotta es una rara avis. Entre el existencialismo sartreano, el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano, construyó una obra ecléctica pero con un corazón que siempre se acercaba a los problemas de clase e ideología, emparentándolos con una aguda observación de los códigos artísticos y el estilo y finalmente desembocando en una exploración profunda del sí. Estos elementos podrían parecer completamente enfrentados entre sí, pero él logra combinarlos en una obra intelectual que por su originalidad aún hoy es mirada con sospecha (Gandolfo, 2013: 1).

De manera específica, y tras su colaboración en *Contorno* (1953-1959), el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos (1964) y sus pasos como investigador de la Facultad de Arquitectura de la UBA (1965-1967), Masotta se vincula al Instituto Di Tella, a través del Comité de Adherentes (Longoni, 2004). Es decir que su formación abarca los años que van desde la caída del peronismo y comienzo del onganiato, momento que marca su salida del ámbito universitario, lo que lo lleva a “refugiarse” en los grupos de estudio que tienen lugar en bares y casas y que alientan intereses tanto eclécticos como novedosos. En esos espacios, Masotta se topa con las literaturas dibujadas y distingue la originalidad del acercamiento.

¹⁵ Sostiene Longoni, Masotta logra “inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes. Y para ello violentar la teoría, traicionar su ortodoxia, reivindicarse su hijo bastardo: he aquí la parábola de Masotta ante el marxismo.” (Longoni, 2004: 34).



Su primer escrito teórico e introductorio en relación a la historieta, tendrá lugar en el volumen de Enrique Lipszyc publicado por la Escuela Panamericana de Arte, titulado: *Técnica de la Historieta* (1966). La compilación contenía dibujos de Breccia por lo que podría plantearse ya en esta incursión una primera mediación, sin embargo, no sabemos si Masotta tuvo su aprendizaje previo en la lectura de las historietas del dibujante publicadas en revistas como *Misterix* u *Hora Cero*. A riesgo de tentar una hipótesis, difícilmente el crítico haya tomado contacto con los materiales de estudio como "lector de historieta" antes que como analista de los medios. En todo caso y como señala Oscar Steimberg, quien por entonces concurría a sus círculos de estudio¹⁶, accedían a su consumo de manera lateral y selectiva: guiados por los criterios del gusto, la impronta modernizadora y el "buen olfato" crítico.

Ahora bien, los dos artículos que escribe para esa edición sobre el medio serán: "Reflexiones sobre la historieta" y "Evolución de la historieta americana" (este último será reeditado en 1970). El trabajo sobre el cómic norteamericano no es fortuito sino que se vincula al viaje de iniciación que Masotta realiza a Nueva York para entrar en contacto con los artistas pop. Consideraba de vital importancia para su pesquisa juntar información sobre el oficio del artista y observar todos aquellos datos (por más triviales que parezcan) que le permitan reconstruir la técnica de un trabajo manual y ligado a la destreza artesanal de una plástica inventiva y lúdica: visitaba sus talleres, observaba sus herramientas, la disposición del tablero, de la iluminación y el mobiliario, interactuaba en el espacio laboral y entrevistaba a los autores para conocer en detalle las condiciones requeridas para ejercer el oficio¹⁷. La misma operación realiza cuando observa los estudios de los historietistas. De manera paradigmática afirma en el prólogo a su libro, *La historieta en el mundo moderno*:

16 A propósito véase la imprescindible entrevista que Lucas Berone y Federico Reggiani le realizan a Oscar Steimberg (2013). Otro artículo, debería enfocarse en la reconstrucción de su itinerario intelectual en relación a la historieta y especialmente la lectura que sobre Alberto Breccia sostiene el semiólogo para detectar continuidades y posibles rupturas respecto de la mirada masottiana. Si bien el trabajo de Berone (2015) dedica un fragmento a su recorrido y en relación a sus aportes sobre historietas, no hay aún una investigación amplia dedicada a la obra íntegra de Oscar Steimberg, su legado y continuas reinvencciones.

¹⁷ En relación a ello, se recomienda el trabajo de Ana Longoni (2004) en donde recorre de manera exhaustiva el acercamiento masottiano al "mundo de los artistas".



No nos ocupamos de historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna. Nacida hace ya setenta años, se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación. (Masotta, 1970:11)

Posteriormente y en 1967 escribe los artículos “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta” y “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el ‘esquematismo’”, recopilados en su libro *Conciencia y Estructura* (2010). Como consecuencia de la Bienal en el Di Tella, Masotta crea y dirige la revista *LD* (Literatura Dibujada) editada por Summa - Nueva Visión. El primer número de *LD* salió a la venta en Capital y Gran Buenos Aires, en noviembre del 68, el segundo en diciembre del mismo año y su último número en enero del 69¹⁸.

Obviamente, que el interés masottiano recae sólo sobre algunas historietas experimentales e instalando la pregunta por la especificidad técnica, elige entre las producciones industriales, sólo aquellas obras que le permiten poner a prueba sus hipótesis de un *arte de los medios*¹⁹. Su argumento plantea un campo de relaciones, confluencias y mutuas interrelaciones entre la "alta" y la "baja" cultura, ciertas zonas de lo popular y las artes industriales destinadas a los públicos sofisticados. Desde su enfoque, como lenguaje y moderno de comunicación, la historieta, resultaba un vehículo ideal para leer las sociedades modernas, decodificar las reglas de la alienación capitalista y, por lo mismo, alentar su transformación:

En la línea de reflexión masottiana, el lenguaje de la historieta desnuda o pone al descubierto una *retórica*, una serie de reglas de constitución de los mensajes, que estaba en la base de las opciones estéticas de las vanguardias más importantes de la época. Y en el centro de esa retórica contemporánea no había un “contenido”, claro está, sino un “rasgo de estilo”: el *esquematismo*. (Berone, 2011: 28)

En efecto y hasta el momento de realización de la Bienal, el contacto con los artistas pop norteamericanos y las polémicas teóricas con Umberto Eco en relación a su lectura del cómic como una forma de imperialismo norteamericano,

¹⁸ He trabajado más puntualmente este inédito proyecto editorial en: Vazquez, 2010. Véase al respecto también, Berone, 2011 y Turnes, 2015a.

¹⁹ Al respecto ver el trabajo imprescindible de Ana Longoni, 2004.



guían sus ensayos sobre la historieta argentina. Sin embargo y en 1968, conoce a Breccia. Ese encuentro "marca un antes" y un después en su aproximación al medio: revisa su concepto del esquematismo en la historieta para plantear, entonces, la potencialidad de un medio revelado, ahora sí, como lenguaje posindustrial, político y con capacidades sino revolucionarias, al menos, subversivas de un estado del campo social. En la entrevista publicada en el último y tercer número de *LD*, en enero de 1969, Masotta exponía la situación:

Conocí a Breccia en agosto de 1968. Yo era un recién llegado al mundo de la historieta, pero dos años de trabajo y familiaridad con el medio me habían enseñado al menos que Breccia se halla entre los mejores dibujantes de historietas en la Argentina. Cuando su amigo Oesterheld me lo presenta, le pido que prepare una ponencia, unas palabras para leer durante las sesiones de discusión que acompañarían a la Bienal de Historietas, que entonces preparábamos. Serio y cortés, Breccia decide su tema inmediato: hablará sobre su propia experiencia de historietista. Llegado el momento, a causa de la falta de tiempo y de un cierto desorden que cundió en la programación de las sesiones del congreso, Breccia no lee su ponencia. Pero bastaba conocer un poco más al hombre para adivinar el estilo de esas palabras que no pronunció y que el título elegido permitía en cambio entrever. (Masotta, 1969: 3)

Asimismo, Breccia, reconstruye el encuentro y el contexto en el que tiene lugar la entrevista: un bar de Córdoba y Florida, sobre el crítico señala: "Él me había propuesto [realizar] una historieta juntos. Yo le dije que sí; pero nunca me trajo el guión [...] Digamos que la de *LD* es la primera vez que me dedican una nota un poco más extensa" (Sasturain, 2013: 140-141). Sin embargo, el encuentro, es descrito por Masotta en otros términos: "Hay, sin embargo, en Breccia, como una coquetería excesiva que lo obliga a querer mostrarse entero y de una sola pieza en cada uno de sus gestos, en cada una de sus respuestas" (Masotta, 1969: 4). Pero además, cierta rusticidad, por momentos hostil, de la conversación brecciana, a Masotta le resulta sugestiva. Reconoce un perfil original así como la delimitación de un espacio asimétrico entre un "ellos" y un "nosotros":

El diálogo con un dibujante de historietas no es tan fácil: ellos no son nunca ni del todo, de nuestra misma especie. Encerrados durante años en un oficio trabajoso, sin criterios para pensar ni valorizar lo que hacen, verdaderos gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico (mal pagado en la Argentina), sólo es posible acercarse a ellos si se atraviesa la pared de una cortesía que a veces se enfría con demasiada rapidez. Embarazado, aunque no por sus silencios... —Breccia no es un hombre que hable poco—, sino por esas



contestaciones monolíticas que siempre se parecían entre ellas (Masotta, 1969: 3).

Retomando la cita de más arriba en la que advertimos que Breccia es presentado a Masotta por intermedio de Oesterheld, cabe resaltar que el interés del crítico está centrado en la gráfica de Breccia y en el discurso/posicionamiento del dibujante y no en el del guionista. Es decir, no dedicó atención a la renovación autoral de Héctor Oesterheld ni a su singular tratamiento del medio historietístico como sí lo hicieron en las décadas siguientes otros intelectuales y críticos²⁰. El dato es significativo: Masotta pondrá el acento en la plástica antes que en la palabra, en la imagen antes que en el texto. Y aunque denomine a la historieta "literatura dibujada" su aproximación es estética y ensamblada a su recorrido por las formas plásticas y las vanguardias artísticas.

El dibujo de Breccia lo convoca en tanto su hacer trafica sentidos entre el arte, la literatura y el cine, desafiando los límites del lenguaje historietístico. Esa "destrucción" brecciana de las reglas impuestas por el medio (ese *irse más allá* de la producción estandarizada) le posibilita discutir las restricciones de lo masivo y dar cuenta de que aún bajo las reglas de la industria, es posible desafiar los relatos del sistema mercantil. Y es *Mort Cinder*, la que le permite poner a prueba su discurso en tanto constituye: "una gran operación de sabotaje del género a partir de la experimentación que no es mero artificio sino justamente la presentación desde la técnica de las posibilidades ocultas en ese lenguaje" (Turnes, 2015a: 38).

Desde sus inicios la construcción masottiana de la historieta como objeto conlleva una operación contradictoria y paradójica. Ya la expresión para designar al lenguaje ("*Literatura Dibujada*") nombra una tensión conflictiva porque si la preocupación es la eficacia y los límites de la cultura masiva, la contracara de esa discusión es la búsqueda de reconocimiento del medio. Señalaba en la editorial de su lanzamiento un problema irresoluble entre imagen y palabra pero también entre mercado y estética:

Aparentemente cercana a la pintura [...], es su pariente lejana; verdaderamente

²⁰ De manera ejemplar, véanse los trabajos de la década del ochenta de Juan Sasturain (2010) o el fundamental libro de Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo (1980).



cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas), y también al cine, la historieta es –para decirlo con precisión– *literatura dibujada (LD)* (Masotta, 1968:4).

En este marco y bajo estas premisas, *Mort Cinder* fue ponderada como una historieta de vanguardia. Un puente hacia el devenir del lenguaje y una bisagra que interrumpe un devenir signado por una industria en donde la creación individual (autoral) en lugar de ser virtuosa resultaba un defecto para la estandarización de un sistema en donde la línea de “los maestros” debía ser copiada a rajatabla: se premiaba al discípulo no por superar al maestro consagrado sino por copiarlo mejor (Vazquez, 2010). “Superadas” ya las historietas de géneros de aventura, esquemáticas y signadas por la industria, había que encontrar esa suerte de “eslabón perdido” que le permitiese a Masotta poner a prueba su teoría. Y *Mort Cinder*, reunía las condiciones:

En la época de Caniff se podía creer todavía que la historieta era un bastardo del cine y que su calidad dependía del cinematografismo del dibujo. Hoy, en cambio, se comienza a comprender que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje. (Masotta, 1970: 158)

La serie, tensionada entre la popularidad que le fue negada en las páginas baratas de *Misterix* y el gesto legitimante de la crítica, resuelve su contradicción en la ruptura. La entrevista realizada a Alberto Breccia por Oscar Masotta y publicada en el tercer y último número de la revista *LD*, concluía de la siguiente forma: “el hombre es inmortal, sólo mueren sus múltiples encarnaciones históricas” (Masotta, 1969: 7). Acaso la cita refiera, indirectamente, al ocaso de la industria historietística tal como se la concebía hasta el momento y las reglas dogmáticas de los profesionales del medio como trabajadores asalariados.

Como correlato a las exploraciones de Breccia y la crisis editorial de las historietas del formato continuará, se estaban dando una serie de movimientos desde las artes visuales y plásticas que segmentaron la institución artística y pusieron en conflicto los cánones tradicionales. El deseo de ampliar el público lector, de redefinir el concepto de obra, de ligar a la política con el arte y de inscribir las prácticas en las luchas por la transformación de la sociedad, están



presentes de manera recurrente durante la etapa. Recapitulemos: pocos meses después de la realización de la Bienal en el Di Tella organizada por Masotta, la revista *Gente* publicó *El Eternauta*²¹. A diferencia de su original, *El Eternauta* brecciano, quiebra las convenciones del género y extrema las condiciones del lenguaje. Pero antes, está *Mort Cinder*, abriendo el camino hacia las vanguardias.

Mort Cinder: entre las tripas y las cenizas

"Antes y después de *Mort Cinder*, nada"
Alberto Breccia, entrevistado por Oscar Masotta (1970: 174)

Cuando Breccia llega a *Mort Cinder*, habían quedado atrás sus años como tripero en el Barrio de Mataderos, sus primeras incursiones en la historieta copiando el estilo de los maestros, los trabajos sin firma y el aprendizaje industrial. También habían quedado atrás, las exitosas revistas de la "edad de oro" y el medio atraviesa su primera crisis de mercado desde las primeras décadas del siglo. Paralelamente y como hemos visto, se produce un fenómeno de revaloración al interior del campo. La aspiración de los historietistas por alcanzar un espacio de reconocimiento fue impulsada por un sector del público y por los críticos recientemente formados pero y fundamentalmente, por las limitaciones económicas y la falta de un trabajo rentable y sostenido.

En este contexto y para Breccia, la crisis deviene en posibilidad: si su itinerario hasta entonces estaba signado por el seguimiento de las pautas fijadas por editoriales como Códex, Abril, Dante Quinterno o Láinez, entre otras, el ingreso a Frontera, supone el inicio de su sello autoral. No obstante, no es sino hasta el cierre de esta editorial, cuando el dibujante se enfrenta a una decisión coyuntural: frente a la escasez, la exploración técnica y estética es casi una provocación o un privilegio concedido por la miseria, la falta de trabajo y el calvario de la enfermedad de su mujer²². Breccia, por entonces, ya tiene tres

21 La saga de *El Eternauta* original fue publicada entre 1957 y 1959 en *Hora Cero Semanal* (Frontera) con guión de Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López.

22 Tras la etapa en Fleetway, Breccia comienza a dibujar la serie oesterheldiana, reconstruye su realización en estos términos: "En ese periodo mi esposa enfermó muy grave, se le hizo un



hijos (Cristina, Patricia y Enrique) y encuentra en el proyecto oesterheldiano la posibilidad de sabotear la cárcel del lenguaje o quizá aquello que ya señalaba Masotta: la función de los símbolos “*no es ocultar sino dejar ver*” (Masotta, 2010: 329). Y Breccia *deja ver* el trabajo, la técnica, el contexto de producción: *la vida en la obra*. En otros términos, rompe las reglas cuando “todo ya está jugado”. Es reveladora la perspectiva de Turnes al respecto:

No podemos más que estar de acuerdo con la idea que los autores arrastraban tras de sí una sumatoria de crisis vitales y contextuales – si es que puede haber diferencia tajante entre ellas – y la descargan, como quería Breccia, visceralmente sobre las páginas. *Mort Cinder* es una historieta hecha en crisis, desde la crisis y que pone en cuestión todo un sistema de valores que en principio pueden parecer sumamente pueriles, como leer historietas, pero que no lo son si recordamos aquella sugerencia de Roger Chartier que dice que todo lector lee con el cuerpo. Es más, la manera de un leer es también testimonio de época, y ese intercambio de rupturas y desafíos nos puede dar un indicio acerca de cómo se estaban generando nuevas maneras de hacerlo (Turnes, 2015a: 42).

El argumento de la serie está centrando en la vida rutinaria de un anticuario inglés, de nombre Ezra Winston, quien al tomar contacto con un viajero del tiempo inmortal (*Mort Cinder*), experimenta una serie de aventuras episódicas extra-ordinarias. Tras una serie de peripecias en donde Mort vive y revive cargando, por lo tanto, con sus muertes previas. Su único deseo es lograr escapar de su angustiante destino²³. A partir de los rasgos del héroe oesterheldiano la serie construye un protagonista que no puede morir y que reniega de su condición de inmortalidad. Pero a diferencia de *El Eternauta*, (esa suerte de antihéroe que condenado a una vida circular queda suspendido en un *loop*), *Mort Cinder* tiene la posibilidad de transformación de su ventura cuando alcanza la muerte, al menos, de manera transitoria y momentánea:

Mort Cinder –afirma– no es un inmortal para quien la muerte es un percance ajeno; es un hombre que muere y vuelve. Vuelve del más allá para comunicar

trasplante de riñón y al final murió, esto me hundió en todos los sentidos, moral y económicamente. Entonces dejé la historieta, cuando ya había dibujado 206 páginas de “Mort Cinder”, porque mientras lo estaba haciendo yo tenía que ir a los institutos de fabricantes de remedios y pedir medicamentos con certificado de indigencia, porque yo ganaba entonces 4.500 pesos a la semana y mi mujer necesitaba 5.000 pesos diarios de remedios” (Breccia, 1973).

²³ Como el jubilado Luna, de la serie *Sherlock Time*, el viejo Ezra es movilizad por un “otro protágónico” (un inmortal en el caso de *Mort Cinder*, un viajero del tiempo en el caso de *Sherlock Time*). Sin embargo, el héroe de las historias, es el narrador en primera persona en clave cómplice con el lector. (Vazquez, 2002) En ambos relatos, los personajes invitan a los ancianos a compartir la aventura y a conmocionar la rutina de la existencia.



un relato, esa construcción en cuyo centro hay un vacío, un secreto. (De Santis, 1997:10)

El nombre de la historieta, presupone una definición del personaje central. En efecto, *Mort Cinder*, refiere a la muerte y la ceniza (*cinder*) y por lo tanto, Breccia buscará imprimirle a su dibujo un rasgo identitario. Al crear el rostro de su personaje, elige el de su ayudante, el dibujante Horacio Lalia, mientras que para componer el del anticuario compone una suerte de autorretrato: partiendo de las arrugas de su cara para trazar un mapa fantasmagórico e inquietante.

El discípulo posa como modelo vivo durante largas secciones en el estudio del maestro: el aprendiz posa para el maestro, ahora sí, resignificado en los surcos temblorosos de un procedimiento que se exhibe en su angustia y desesperación: un trabajo mal pagado que no hace concesiones porque no las necesita. Breccia "se da el gusto" porque, lo cierto es que siguiendo las pautas de la industria o quebrándolas, siendo eficiente o transgresor, el experimento apenas le alcanza para sobrevivir. Subraya el propio dibujante:

Un día dije: —Se van todos a la puta madre que los parió. Yo hago lo que se me canta; total, más jodido no puedo estar. Y puedo dibujar con la alegría con que se debe dibujar. Porque el dibujo tiene que ser, fundamentalmente, alegría o angustia [...] Tenés que meter las tripas en lo que estás haciendo [...] Eso me permitió hacer un montón de experimentaciones, que muchas vendieron y otras no, no vendieron mucho. Pero de todas maneras cuando hice las concesiones tampoco vendía demasiado (Breccia en Sasturain, 2013: 243-244).



Fig. 1. "Ezra Winston el anticuario", *Mort Cinder*, 1997: 18.

Cuando John Berger habla de la obra del pintor Francis Bacon refiere a la distorsión del cuerpo, a la intencionalidad de una dislocación o deformación anatómica que funciona como búsqueda y distanciamiento y, citando a Bacon, una manera de hacer que la pintura "llegue directamente al sistema nervioso". Para Berger, el desprecio del pintor por lo figurativo y la pintura ilustrativa tiene como contrapartida, entonces, la investigación torturada (más no tortuosa) de la experiencia o del proceso desgarrado de una indagación plástica que en la voz del artista, siempre se propone como accidental:

Además de las marcas infligidas por accidente en el acto de pintar, hay a veces marcas pintadas en un cuerpo o en un colchón. Estas son huellas, más o menos obvias, de fluidos corporales: sangre, semen, tal vez excrementos. Cuando aparecen, estas manchas del lienzo son como manchas en una superficie que ha tocado realmente el cuerpo. El doble sentido de las palabras que Bacon ha utilizado siempre para hablar de su pintura (*accidente, crudeza, marcas*), el incluso tal vez el doble sentido de su apellido, parece formar parte del vocabulario de una obsesión, de una experiencia que probablemente data del inicio de su timidez. El mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas. No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio. [...] En la vida, el momento que descubre todos los momentos pasados y venideros suele ser por lo general un momento de dolor físico. Y el dolor puede ser el ideal al que aspira la obsesión de Bacon (Berger, 2008: 146-147).



Mientras que la mayoría de los profesionales de la época, aun los que se destacaban por su calidad gráfica, definían su estilo por su modo de producción ininterrumpida, Breccia buscaba exaltar su distancia respecto del grupo dominante. Y lo hacía no sólo a partir de distintos elementos formales como la exploración de la luz, el volumen y el espacio, sino también a partir de su propio discurso y percepción del campo. La adversidad y el infortunio se trastocan y él “tuerce el destino” de sus circunstancias. En numerosas entrevistas refiere a la falta de dinero, la enfermedad de su mujer, las dificultades financieras, la interrupción del trabajo por encargo, su trabajo como matarife en Mataderos, su pasaje por pensiones en Río de Janeiro, el mundo orillero y los duelos a cuchillo. Y así construye, su retrato de artista y crea los cimientos de lo que sería su posterior canonización.

El rostro del anticuario, dirigiéndose a un lector e interpeándolo (“¿*Está el pasado tan muerto como creemos?*”), desnuda la imposibilidad de ocultar el artificio del acto creativo. La tinta china se expone con la obscenidad del artista, las marcas de las hojas de afeitar con las que trabaja raspan la hoja a contrapelo y el temblor de su mano exhibe el acto mismo de dibujar²⁴. Y aquí la referencia ineludible de Oscar Masotta: “el rostro anguloso y alargado de Mort Cinder, donde las rayas del dibujo que bosquejaron la «estructura» del volumen no han sido borradas del todo” (Masotta, 1970: 159).

Una obra realizada por encargo, por una retribución monetaria insuficiente y con un ritmo de trabajo acelerado. Las historias de la serie fueron escritas y dibujadas por sus autores en un contexto de adversidad económica para ambos y en este punto: *Mort Cinder* nació “a pesar de” sus autores. Así las cosas, la obra podría haber seguido los lineamientos pautados por tantas de las series del mercado con los recursos técnicos y gráficos ya probados y, por lo mismo, eficaces. Y sin embargo, Breccia se desprende de sus certezas y de lo aprehendido para transitar su suerte aventurada.

El guión oesterheldiano le brinda el escenario propicio para desarrollar en sus dibujos el clima de horror gótico del cine y las historias de suspense que

²⁴ Fue Oscar Steimberg (2013) quien llamó la atención sobre la imposibilidad de la historieta de ocultar sus modos de narrar y poner en la superficie el simulacro.

disfrutaba leer en su infancia en Mataderos: "me vi todo el ciclo de Hitchcock en el Lorraine, lo seguí y me vi todo lo que él filmó" (Breccia en Sasturain, 2013: 292). Breccia plasma una escena que entrecruza los lugares conocidos y los imaginados: sus lecturas de infancia con sus destripadores londinenses y las tripas de las vacas en el barrio de Mataderos. Su situación lo coloca en una posición tan tensa como sugestiva: por un lado, se resiente con el público al que se dirige, colocándose en la vereda opuesta de la pretensión artística, por el otro, aspira ser un "ilustrado" y evidencia su interés por el ascenso social y el reconocimiento que legitime su distinción de clase.



Fig. 2. "Los ojos de plomo", *Mort Cinder*, 1997: 33

Continuamente, Breccia busca elevar la historieta y cuando se lo lee desde allí, busca la tutela del arte. Pero si la historieta es lenguaje y un medio específico de comunicación (Masotta, 1970:158) ya no necesita moverse en las aguas turbias y cambiantes de lo "alto y de lo bajo". Su apuesta le permite saltar el cerco impuesto por los márgenes de la página, abordar el blanco y el negro no sólo como colores sino como estrategias de iluminación, repensar los instrumentos de trabajo (pincel, tinta china, acuarela, lápiz, cincel, espátula) en su propia materialidad:

En *Mort Cinder* había estudios muy profundos de iluminación. Antes de llegar a graficar —es decir, con lámparas, con velas—, yo estudiaba con mucho cuidado la iluminación, buscando efectos que me importaban y utilizando, en aquel entonces, más que nada las hojas de afeitar para trabajar en lugar de la pluma o el pincel (...). He usado hasta manubrios de bicicleta para dibujar, aunque puede parecer exótico (Breccia, 1991).

En la serie, cuando *Mort Cinder* avanza a través de bosques, ciudades o pantanos, se ven las huellas del trabajo del dibujante, ostensiblemente, dejadas al paso sobre la obra. ¿Breccia buscó acaso que el lector pueda reconocer en el dibujo “la mano que dibuja” planteada por Steimberg? Con ojo entrenado es posible advertir allí: los pelos de un pincel, el raspado de un punzón, una mancha de sangre o de mate, un hilo pegado, el efecto de un peine cepillado sobre la página, el efecto del agua podrida. Son todos residuos de trabajo que deja por azar o convicción como si, y en última instancia, nos quisiera mostrar el engaño de la representación. Como si el artista (inmortal como *Mort Cinder*) no pudiese abandonar del todo su permanencia en la obra, la insistencia de su presentación antes que de su representación, la inquietud esperpéntica del arte que no renuncia al aura: “pero esta transparencia de la superficie no debe engañarnos: no es más que la otra cara de una imaginación excitada que se ejerce sobre el símbolo mismo, el pensamiento de su espesor” (Masotta, 2010: 329).



Fig. 3. “Los ojos de plomo”, *Mort Cinder*, 1997: 48

Obviamente, y como lectores accedemos a reproducciones baratas publicadas en una revista vendida a centavos. Entonces, Breccia y en su estrategia nos deja espiar el original negado por las condiciones de producción. Aborda sus trabajos como si los estuviera esculpiendo: los dibujos son tallados

manualmente con herramientas de la plástica. Su técnica mantiene una línea de continuidad con la clase de origen: el mundo proletario de su infancia sigue presente en esos materiales humildes (Vazquez, 2010). En este sentido, el color, se cuele como “color local” a partir de fragmentos de objetos de la vida cotidiana y en desuso.

Los residuos de la cultura masiva están presentes en su producción no sólo como preocupación estética. En lugar de una “exaltación de la pobreza”, en su obra puede leerse una conciencia de la desposesión. Probablemente allí esté la solución moderna en Breccia: en su dignificación de lo manual como operación política. Este dejar las huellas es, en cierta forma, una manera de fijar el trabajo autoral por sobre la mercancía. Una búsqueda autorreferencial que deja testimonio en el marco de una industria que, habitualmente, negaba que los dibujantes y guionistas tuviesen derecho sobre su obra. En este sentido, las presiones del mercado se vuelven impulsoras de la innovación estratégica y exponen esa dialéctica técnica/estética a la que apuntaba Masotta.



Fig. 4. “En la penitenciaría. El Frate”, *Mort Cinder*, 1997: 172

Conclusiones

Colocando el acento en la temporalidad y tomando a las expresiones artísticas como *avanzadas*, algunas creaciones permiten advertir el corrimiento de las



fronteras del arte. El ensayo y entrevista sobre *Mort Cinder* fue publicado junto al episodio “La Batalla de las Termópilas”. El crítico analiza el perfil de Breccia en un contrapunto: “se podría decir de él lo que Sartre una vez dijo del pintor Wols: tenía miedo de los proyectos: era un hombre que se recomenzaba incesantemente, eterno en el instante” (Masotta, 1969: 4).

La referencia a uno de los “pintores malditos” del expresionismo abstracto y el informalismo confirma el gesto de inscribir a Breccia en una tradición. El estructuralismo en diálogo con la semiología organiza el fundamento analítico de sus preocupaciones por los deslindes del lenguaje, la confusión de géneros y las incomodidades de un campo reglado. Sin embargo, la conversación entre Breccia y Masotta siempre parece a punto de estallar, de volverse estéril, enmudecida: como si el dibujante y el teórico supieran, de antemano, que las suturas entre los campos son imposibles de sellar. La irreductibilidad entre imagen y palabra, condición necesaria del lenguaje historietístico, parece trasladarse a un encuentro que establece sus límites en las fronteras del arte y el mercado.

La fascinación de Masotta por el arte de Breccia es, al mismo tiempo, el rechazo a su “personalidad”. Se trata de una distancia imposible de franquear, una búsqueda infructuosa que se sabe ya frustrada y que no resiste gestos de cortesía. El título de la entrevista, “Breccia de cerca” es, en rigor, una falacia. El crítico no puede *acercarse* al artista porque éste no puede *acercarse* a él: y uno y el otro saben que, en definitiva, nada puede ser más verdadero ni legítimo que este “feliz” desencuentro.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2000). *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires: Atuel.
- AIRA, César (2014). *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- BARTHES, Roland (2003). “¿Qué es la crítica?” en *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- BERGER, John (2008). *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BERONE, Lucas Rafael (2008). “La memoria y la ficción en el mercado. Notas sobre Mort Cinder, de Oesterheld y Breccia”, *Árbol de Jítara*, n.º 1, abril de 2008, Córdoba.



- BERONE, Lucas (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la "Operación Masotta" a un campo en dispersión*, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- BERONE, Lucas (2015). *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.
- BERONE, Lucas y Reggiani, Federico (2013). Entrevista a Oscar Steimberg: "Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible", *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Edición revisada y aumentada Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor Germán (1997). *Mort Cinder*, Editorial Colihue: Buenos Aires. Pra. Ed. revista *Misterix*, Buenos Aires: Yago.
- BRECCIA, Alberto (1973). "Un autor de hoy: Alberto Breccia". Entrevista practicada por Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García, publicada en revista *Bang!*, n.º 10, mayo, p. 4-7. Recuperada en Tebeosfera: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Bang/Breccia.htm>
- BRECCIA, Alberto (1991). "Breccia", en la teleserie documental *Maestros del Cómic*. Guión y entrevista: Antonio Altarriba, Vitoria, Euskal Pictures International. Fuente recogida de la transcripción realizada por Jesús Cuadrado en *Blokes 01: Breccia para siempre*. Colectivo de Comunicación Nutria.
- BOURDIEU, Pierre. [1979] (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CORREAS, Carlos [1991] (2007). *La operación Masotta*. Buenos Aires: Interzona.
- DANTO, Arthur (2001). *Andy Warhol*. Madrid: Paidós Estética.
- DE SANTIS, Pablo (1997). "Morir cansa". Prólogo a *Mort Cinder*. Colihue: Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, Laura Cristina (2012). *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC.
- FERNÁNDEZ, Laura Cristina (2015). "Oesterheld como mito popular: el autor y su obra, desde la historieta como herramienta de cambio social hasta la transformación en símbolo político (1968-2010)". Tesis de doctorado inédita: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- UNCuyo.
- GANDOLFO, Amadeo (2013). "Código y estilo: Oscar Masotta como teórico del comic. Del intelectual comprometido al estilista interior", *Luthor*, n.º 13, febrero, Buenos Aires.
- HUYSEN, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- GARCÍA, Germán (1996). *Oscar Masotta. Los ecos de un nombre*. Buenos Aires: Atuel.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- IZAGUIRRE, Marcelo (comp.) (1991). *Oscar Masotta. El revés de la trama*. Buenos Aires: Atuel.
- JACOBY, Roberto (2000). "Después de todo, nosotros desmaterializamos", *Ramona*, n.º 9/10, diciembre: Buenos Aires.
- LA BAÑADERA DEL CÓMIC (2005). *Oesterheld en primera persona: HGO, Su vida y Su obra. Volumen Uno*. Buenos Aires: Ediciones La Bañadera del Cómic.



- LIPSYC, Enrique y MASOTTA, O. (eds.) (1968). *La Historieta Mundial: Catálogo de la 1era Bienal de la Historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Tella.
- LIPSYC, Enrique. (1966). *Técnica de la historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- LONGONI, Ana (2004). "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", en *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 9-109.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (1995), "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", *Causas y Azares*, n.º 3, Buenos Aires, primavera.
- MASOTTA (1968) "Presentación" a *LD (Literatura Dibujada)*, n.º 1. Buenos Aires: Summa/Nueva Visión.
- MASOTTA, Oscar (1969): "Breccia de cerca", entrevista a Alberto Breccia, *LD (Literatura Dibujada)*, n.º 3, Buenos Aires: enero.
- MASOTTA, Oscar (1970). *La Historieta en el Mundo Moderno*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- MASOTTA, Oscar [1967] (2010). "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MASOTTA, Oscar Masotta (comp.) (1967). *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- RIVERA, Jorge B. (1992). *Panorama de la Historieta*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- SACCOMANO, Guillermo y TRILLO, Carlos (1980). *Historia de la Historieta Argentina*. Buenos Aires: editorial Récord.
- SARLO, Beatriz (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- SASTURAIN, Juan (2010). *El Aventurador. Una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina.
- SASTURAIN, Juan (2013). *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- SIGAL, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- STEIMBERG, Oscar [1977] (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- STEIMBERG, Oscar (1999). "Una modernización 'sui generis'. Masotta/Verón", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: *La irrupción de la crítica* (dir. del volumen: Susana Cella). Buenos Aires: Emecé.
- STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (2010). "Objetos de la Crítica", *Figuraciones*, 7, Instituto Universitario Nacional de Arte, Crítica de Artes, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/editorial.php?idn=7&arch=1>
- TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina. 1956-1966*, Buenos Aires: Puntosur.
- TURNES, Pablo (2015a). *La excepción en la regla: La obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1993)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales,



- Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Defendida en marzo de 2016. Inédita.
- TURNES, Pablo (2015b). "La angustia y la palabra. H. P. Lovecraft según Alberto Breccia", en Steimberg, Oscar (dir.), *Designis*, n.º 22, septiembre, Instituto Universitario Nacional del Arte/Universidad Nacional de Rosario, UNR Editora, Rosario
- TURNES, Pablo y ROMMENS, Aarnoud (2014). "Reinstating the "Laws of chance": Breccia's Throw of the Dice with Ernesto Sabato's *Informe Sobre Ciegos*", *Domínios da Imagem*, vol. 8, n.º 16, junio/diciembre, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil.
- TURNES, Pablo (2014). "Para leer el Imperialismo. La historieta como arma discursiva en 450 años de guerra contra el Imperialismo (1973-1974) de Héctor G. Oesterheld y Leopoldo Durañona", en Beares, Octavio y Vilches, Gerardo (eds.), *Cuadernos de Cómic*, n.º 2, Madrid, España, marzo, pp. 109-136.
- VAZQUEZ, Laura (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Editorial Paídos.
- VAZQUEZ, Laura (2002). "Mort Cinder: memorias en conflicto", *Revista Digital Tebeosfera (estudios sobre historieta y humor gráfico)*, 020628, Sección La Argentina en cuadritos 1, Sevilla.
- VON SPRECHER, Roberto (1998). "H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta". *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. 8, n.º 8, Córdoba.
- VON SPRECHER, Roberto (2007). "Discurso Montonero en las historietas de Héctor Germán Oesterheld", *Astrolabio*, n.º 4, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- VON SPRECHER, Roberto y REGGIANI, Federico (eds.) (2010). *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2016