

## ➤ Los futuros posindustriales de la historieta en la era del populismo. El caso argentino

Silvia Kurlat Ares  
*Independent Scholar, EE. UU.*

**Resumen:** Argentina cuenta con un amplio corpus de historietas de ciencia ficción con un fuerte contenido ideológico. En este trabajo analizaré dos historietas recientes de esa tradición: *La burbuja de Bertold* (2005) y *Planeta Extra* (2009) de Diego Agrimbau (1975) y Gabriel Ippóliti (1964). Son historietas notables por sus refinados universos narrativos y visuales, construidos en espacios distópicos que se reconocen como una Argentina futura, donde las instituciones han colapsado y donde la tecnología es incapaz de proveer un remedo de civilidad. Son historietas marcadas por un enorme pesimismo y cuyas lecturas ideológicas reponen la experiencia de la anomia política.

**Palabras clave:** Historieta; Ciencia ficción; Distopía; Populismo; Argentina, Siglo XXI.

**Abstract:** Argentina has a large corpus of science fiction comics with a strong ideological content. In this paper, I discuss two recent comics within this tradition: *La burbuja de Bertold* (2005) and *Planeta Extra* (2009) by Diego Agrimbau (1975) and Gabriel Ippóliti (1964). These comics are remarkable for their refined narrative and visual universes, built as dystopian spaces, which can be recognized as a future Argentina, where institutions have collapsed and where technology is unable to provide a semblance of civility. This comics are marked by a huge pessimism and their ideological readings provide a reading of the experience of political anomie.

**Keywords:** Comics; Science fiction; Dystopia; Populism; Argentina; 21<sup>st</sup> Century.

### Introducción

Hace unos diez años, en un artículo notable por sus elecciones estéticas e historiográficas, Diego Agrimbau (Argentina, 1975) trazaba el derrotero de la historieta argentina desde los años noventa, señalando como puntos de inflexión cultural, el cierre de la mítica revista *Fierro* (primera etapa, 1984-1992) en 1992 y las convenciones de *Fantabaires* que funcionaron anualmente entre 1996 y 2001. Y agregaba:

El lema de la organización dejaba claro cuál era la propuesta: *Cómic, Ciencia Ficción, Terror y Fantasía*. Un lenguaje-arte como el cómic, estaba considerado en términos similares a tres géneros marginales tanto de la literatura como del cine. Lo que hace lógica esta categorización arbitraria es el menosprecio compartido de los cuatro “géneros” por parte de la alta cultura. En los cuatro casos se estaba haciendo referencia a cuestiones pertenecientes al entretenimiento antes que al arte (Agrimbau 2002).

Hay varias cuestiones a destacar en la indignada reflexión. En primer lugar, si la historieta era un arte que tenía algo para aportar a los debates ideológicos y/o estéticos del campo cultural, ese diálogo no parecía muy fructífero dada la recepción del medio en otros espacios del campo más allá de la plástica: el comentario ilustraba el sentimiento de marginalización tanto de los productores de historietas como del medio mismo con respecto a otros agentes y prácticas del campo cultural aunque, objetivamente, tal situación fuese discutible dada la proliferación de fanzines durante la década así como la cantidad de premios otorgados a las historietas nacionales.<sup>1</sup> En su lectura, Agrimbau interpretaba el desplazamiento del total de la producción de la historieta argentina a un espacio marginal, al borde del colapso, al mismo tiempo que confundía cuestiones de mercado y consumo con problemas estéticos y de política de campo cultural. En principio, una aseveración tan contundente es problemática en un país que, entre sus efemérides oficiales, incluye el Día Nacional de la Historieta el 4 de septiembre, que emite sellos postales con sus más afamados personajes y que tiene un Paseo de la Historieta con varias estatuas, que se extiende desde San Telmo hasta Puerto Madero (Buenos Aires). Evidentemente, estética, marginalización y consumo pertenecen a órdenes muy diferentes de análisis y, aunque en el caso de la historieta sea importante destacar la ligazón entre esas cuestiones al estudiar ciertos aspectos de la producción, debemos preguntarnos primero por qué Agrimbau establece esas equidades entre un medio, una modalidad y un género, ya que se trata de objetos pertenecientes a categorías distintas. En segundo lugar, es necesario interrogarnos sobre por qué subraya la fuerte relación entre historieta y estética.

La cita hace evidentes toda una serie de prejuicios por partida doble (de los críticos y de los propios historietistas) que hacen al sistema de colocaciones de las llamadas formas híbridas dentro del campo cultural argentino. Subraya una serie de preocupaciones estéticas vinculadas con el cuestionamiento de un paradigma realista altamente politizado tal y como se lo había definido dentro del campo cultural a partir de la década del sesenta: la temática misma de las historietas producidas desde de los noventa pone en escena la emergencia de un debate del cual esa aparente marginalización fue, más bien, un síntoma. Un rastreo de las temáticas de los fanzines y de las revistas semiprofesionales argentinas de entonces muestra una marcada preferencia por escenarios y situaciones argentinos<sup>2</sup> así como una transformación en el modo de organizar los materiales visuales que abandonan su tradicional preferencia por la documentación histórica al construir su aparato visual.

<sup>1</sup> Muchos de esos premios fueron otorgados en Europa y reconocidos más tarde por la prensa local. Durante los ochenta y los noventa, esos reconocimientos subrayaron la calidad de la producción argentina, aunque no necesariamente se reflejaron en el crecimiento de ventas de historietas o de planchas originales de los trabajos. Entre estas distinciones podemos mencionar un guionista como Carlos Trillo (1943-2011), que ganó el Yellow Kid Award en 1978 y en 1996, el Premio al Mejor Guión en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona en 1984 y el Premio Alph'Art en 1999. Alberto Breccia (1919-1993) recibió el Premio a la Mejor Obra Extranjera del Salón Internacional del Cómic de Barcelona en 1994 por su adaptación del *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato, quien participó en la creación del guión. Merecen destacarse los premios a Roberto Fontanarrosa (1944-2007), quien obtuviera dos veces el Konex (1992 y 1994), y Carlos Nine (1944), quien recibió, entre otros, el Silver Clio Award (1993), el Caran D'Ache (1995) y el Premio al Mejor Ilustrador del Festival de Angouleme (2001).

<sup>2</sup> Por ejemplo, *Chances* (1986 –Argentina 1996–, Premio Yellow Kid) de Horacio Altuna es un *Bildungsroman* de ciencia ficción ambientado en una Buenos Aires absolutamente polarizada; *Parque Chas* (1987) de Eduardo Riso y Ricardo Barreiro narra la vida de barrio en clave fantástica y de ciencia ficción y fue editada como libro en 2005; *Carne Argentina* (2002) de varios autores narra la crisis de 2001. La lista, como veremos, sigue.

Así, quizás no sea arriesgado decir que en la historieta de ciencia ficción, las búsquedas que articulaban lecturas de lo político con una reestructuración de la agenda realista lograron amalgamarse con mayor éxito. La filiación simbólica con *Fierro* no es casual, ya que en las operaciones de la revista aparecen algunos de los marcadores que consolidan un espacio identitario germinal para la historieta de ciencia ficción, no solo desde la perspectiva estética (sus diálogos visuales con *Métal Hurlant* –Francia, 1974-1987– construyeron buena parte del imaginario de la historieta de ciencia ficción argentina en la siguiente década),<sup>3</sup> sino ideológica (pues a través de *Fierro*, la historieta reflexiona sobre lo político desde un espacio que privilegia formas de sociabilidad que no aparecen en otros lugares del campo cultural, articulándolo muchas veces en referencia al vocabulario y al imaginario de creadores como Alejandro Jodorowski y Moebius, cuya influencia es central para comprender la historieta de ciencia ficción después de los setenta).

Para amplios sectores de la crítica literaria y cultural siempre ha sido problemático lidiar con modalidades híbridas o analizar formas no particularmente transparentes en sus lecturas de los proyectos de la alta modernidad. La cuestión de lo que en alguna parte se han llamado “géneros menores” es más compleja que una simple cuestión de rechazo o escolio. Discutible o no, el sistema de relaciones organizado por Agrimbau, es lo que Luhmann llama ‘interesante’ ya que ilumina un entramado no necesariamente evidente del proceso de transformaciones de un campo cultural en vías de adquirir objetos-otros donde centrar su mirada y desde donde pensar nuevos lenguajes. El comentario subraya cuáles son los procesos que permiten al campo cultural seleccionar temáticas y sujetos sociales que hasta ahora estaban ausentes del centro de sus preocupaciones. Como veremos, esos “nuevos” sujetos se incorporaron en las reflexiones sobre problemáticas que no eran nucleares en otros espacios una vez que, en su aparente desplazamiento sobre los márgenes del campo cultural, se re-articularon como problema cuyo significado emergió a nuevo. En mi perspectiva, el comentario de Agrimbau es una puesta en escena del problema de la distinción de ciertos medios y/o modalidades cuyas preocupaciones están centradas en articulaciones alternativas sobre lo real (Luhmann 2000: 102-108). Pero además, es una reflexión sobre la emergencia y articulación de posicionamientos de estéticas y agentes dentro del campo cultural. Pese a lo circunstancial de las alianzas antes mencionadas, el nexo semántico que anuda la modalidad ciencia ficción, los géneros del terror y la fantasía, y un medio como la historieta indica que los modos de aproximación a lo social o a lo cultural desde lenguajes estéticos diferenciados empezaba a adquirir hacia los noventa una renovada importancia.

Debemos hacer una aclaración antes de continuar. En Argentina, la producción de literatura de terror no es marginal, es una rareza, pues es muy poco explorada por la literatura, el cine o la televisión.<sup>4</sup> Incluso Julio Cortázar mencionaba en los años setenta esta

<sup>3</sup> Aunque Crumb y el cómic *underground* de los E.E. U.U. fueron los objetos de la otra lectura maestra de la revista, no enfocaré ese aspecto por razones de espacio.

<sup>4</sup> En el caso de la televisión argentina, un lector familiarizado con el género del terror recordará las famosas series *Grandes Obras Maestras del Terror* (1959) y *El pulpo negro* (1985) protagonizadas por Narciso Ibáñez Menta (1912-2004). En el caso del cine, fuera de unas pocas coproducciones con E.E. U.U. y España, existen largometrajes como *El hombre bestia* (1935), *El extraño caso del hombre y la bestia* (1951), *El vampiro negro* (1953), o más recientemente, *Lo siniestro* (2009). En cuanto a la literatura, es indudable el impacto que tuvo el escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) en el desarrollo del género a ambas orillas del Plata, pero debería organizarse un corpus que se iniciara con *Los misterios del Plata* (1852) de Juana Manso (1819-1875), que atravesara parte de las obras de Leopoldo Lugones

llamativa paradoja, aunque también él confundía sensibilidad gótica, fantástico y ciencia ficción. Una de las causas de esa deficiencia puede ser atribuida a la vasta presencia de traducciones y de producciones de origen norteamericano o inglés. Pero Argentina cuenta con una muy débil tradición gótica en donde enraizarlos, y los pocos artefactos que de alguna manera pueden dialogar con esa estética, apenas sí lo hacen de manera sesgada. Aunque la historieta se ha ocupado del género de manera más frecuente, no ha generado por sí misma una masa crítica de textos que dialoguen con el resto del campo cultural ya que se ha tratado muchas veces de versiones ilustradas de narraciones de H. P. Lovecraft, de Horacio Quiroga o de Guy de Maupassant antes que de objetos originales.<sup>5</sup> Si el terror es escaso, la fantasía ronda la inexistencia: a excepción de los tres volúmenes de la *Saga de los confines* (2000/2002/2012) de Liliana Bodoc (1958) sería hasta arriesgado siquiera formular un corpus para iniciar un debate.

El caso de la ciencia ficción, sin embargo, tiene una naturaleza diferente. Tanto la historieta como la ciencia ficción tienen hondas raíces en la producción cultural argentina y sus lenguajes y estéticas han confluído en repetidas ocasiones. La relación simbólica de intercambio entre la historieta y la ciencia ficción se remontan a inicios del siglo xx y a las publicaciones de *Caras y Caretas*. Sin embargo, es el nodo de *El Eternauta* (1957-1959) en su primera versión de Héctor G. Oesterheld (1919- 1978?) y Francisco Solano López (1928-2011), lo que constituye un punto crítico en esas relaciones ya que establece no solo la posibilidad de “narrar” desde espacios urbanos claramente reconocibles como argentinos sino desde problemáticas y agendas culturales cuya decodificación requiere de un sistema de referencias local y una amplia biblioteca cultural. La recopilación de la historieta en forma de libro (1961, 1962, 1975) así como sus extensiones noveladas (1962) prestaron a un medio de consumo episódico su primera presentación en soporte libro, generando una forma de lectura que problematiza tempranamente la falta de legitimidad y la marginalidad de un medio cuyos múltiples brazos empiezan a penetrar las grietas del discurso letrado sobre la alta cultura, la cultura popular y la de masas. Aunque fuera excepcional en su alcance, *El Eternauta* abrió las compuertas de un dique. El corpus de historietas de ciencia ficción producido en Argentina desde fines de los años cincuenta es amplio, e incluye desde *Gilgamesh, el inmortal* (1969-1975) de Lucho Olivera (1942-2005), *Bárbara* (1979) y *Nueva York, Año Cero* (1984) de Ricardo Barreiro (1949-1999) y Juan Zanotto (1935-2005), hasta *El regreso de Osiris* (1973-1979) de Alberto Contreras (1942-1979), y *Ciudad* (1991) también de Barreiro y Juan Giménez (1943). Algunos aparecerían en formato de libro con diferentes características, cimentando el camino a la novela gráfica de los 2000, cuando la historieta, pese a todo, encontrase una incómoda legitimidad de la mano de la ciencia ficción. En los últimos años, toda una camada de jóvenes guionistas y dibujantes ha generado un renovado corpus de historietas cuyas operaciones viso-narrativas exploraremos en las siguientes páginas: allí la relación entre lo político y los lenguajes y elecciones estéticas

---

(1874-1938) y Ernesto Sábato (1911-2011) y culminara con la extraordinaria *El mal menor* de C. E. Feling (1961-1997) y la primera novela sobre *zombies* jamás escrita en el país, *Letra muerta* (2012) de Guillermo Bawden (1977).

<sup>5</sup> Alberto Breccia (Uruguay, 1919-1993) fue uno de los dibujantes que con más frecuencia incursionó en el género del horror a partir de versiones historietísticas de obras literarias, tales como *Los mitos de Cthulhu* (1973) con guión de Norberto Buscaglia y *La gallina degollada* (1985) con guión de Trillo, famosas por la innovación de lenguaje visual, la diversidad de técnicas utilizadas, y el modo en que la estética expresionista de Breccia viene a completar lo no dicho del relato.

muestran la transformación de la reflexión ideológica de los últimos quince años. Ese corpus incluye historietas como *La burbuja de Bertold* (2005) y *Planeta Extra* (2009) del propio Agrimbau y Gabriel Ippóliti (1964), *Cieloalto* (2012) también de Agrimbau y de Pietro, y el Premio Ñ de Historieta, *Reparador de Sueños* (2011) de Matías Santellán y Pablo Serafin. Estas historietas construyen sus universos narrativos y visuales en espacios distópicos que se reconocen rápidamente como una Argentina futura, donde las instituciones han colapsado o se han desgastado por la corrupción hasta el borde mismo de la autoaniquilación, y donde la tecnología apenas es capaz de proveer un remedo de civilidad o de sociabilidad, convertida la más de las veces un agente nocivo en las vidas de los personajes. Si bien es posible reconocer en esas historietas la influencia de historietistas como Enki Bilal (Serbia, 1951), es más inmediata y reconocible la huella estética de dibujantes argentinos como Carlos Nine (1944) y de las lecturas de la ciencia ficción argentina: aunque estos artefactos dialogan con la producción internacional de historietas, están firmemente enraizados en las tradiciones del campo cultural argentino<sup>6</sup> muy a pesar de la percibida automarginación de sus productores, de las ambivalencias del mercado y de la indiferencia de buena parte de la crítica académica.

### La experiencia visual como empatía

Ganadoras de una larga lista de premios, las historietas de las que nos ocuparemos aquí reconstruyen la experiencia de la crisis económica y social de los últimos quince años, incluyendo el vaciamiento industrial del país, el colapso del sistema judicial, el surgimiento de las corporaciones como personas políticas, la emigración, el terrorismo, y la ruptura de las redes tradicionales de sociabilidad. Se trata de historietas marcadas por un enorme pesimismo y cuyas lecturas ideológicas reponen la experiencia de la anomia política. *La burbuja de Bertold* forma parte de una trilogía sobre ciudades distópicas que incluye, además, *El muertero Zabaletta* (2008, en colaboración con Dante Ginevra) y *El último lienzo* (2008, otra vez con Ippóliti). *La burbuja...* se publicó originalmente en Francia en 2005, donde ganó el Premio Le Palmarès des Utopiales al Mejor BD de Ciencia Ficción de 2006, aunque para ese entonces contaba ya con prestigiosas nominaciones críticas. La historieta narra los eventos que llevan a un levantamiento en Butania, una ciudad industrial en una Patagonia lejana y futura, cuyos habitantes se dedican a la explotación de gas butano como única fuente de desarrollo económico. Para evitar una catástrofe, Bertold Boro, uno de los empleados de la ciudad, denuncia que las reservas están por agotarse. Cuando sus advertencias son desoídas, organiza un atentado terrorista contra su propia oficina en la que resultan muertos catorce trabajadores. Como resultado de su doble crimen (la denuncia y el atentado) se lo condena a la pena máxima de Butania y se le amputan piernas y brazos, dejándolo inservible como trabajador y a merced de la misericordia de los habitantes de la ciudad.<sup>7</sup> En estado de total indefensión, discapacitado

<sup>6</sup> La famosa disputa sobre la publicación de *Planeta Extra* en España con los diálogos transformados a un vocabulario y lenguajes castizos fue leída como una suerte de traición, pero debe enmarcarse más en el marco de disputas editoriales y de mercado español que en lo que hace a la estética misma de la historieta.

<sup>7</sup> Por razones de espacio, no exploraré ni la cuestión de los cuerpos mutilados que ponen esta historieta en directa relación con el imaginario de los ciborgues, ni la reflexión sobre castigo corporal que la relaciona con la narrativa de Kafka y la problemática del cuerpo-ley.

y sin derechos civiles de ningún tipo, Bertold se convierte en un paria obligado a mendigar para sobrevivir, hasta que es contratado por Froilán y su ayudante, Lorenzo, para trabajar en el Teatro Neumático. Esta suerte de teatro de títeres, usa como actores-protagonistas de guiones escritos por Froilán, a condenados que han perdido todas sus extremidades por diversos crímenes y que, en el teatro, pueden acceder a un remedo de vida a través de los programas de computación escritos por Lorenzo quien opera las máquinas que los manejan. En esas precarias condiciones, Bertold comprende que puede hacer uso del teatro y del arte para rebelarse contra su destino y contra los administradores de Butania, convirtiendo su voz en un llamamiento a la rebelión y a la libertad.

Por su parte, *Planeta Extra* fue la ganadora del Primer Concurso de Cómics de la editorial Planeta DeAgostini en 2008 y publicada al año siguiente. La historieta narra las vicisitudes de una familia de clase media baja, los Tetamanti, en un futuro lejano donde la Tierra se ha convertido en una inmensa villa miseria habitada por trabajadores, pequeños propietarios, mafiosos, delincuentes de distinto tipo, y unas fuerzas de seguridad tan corruptas que no tienen nada que envidiarles a esos últimos. Las clases altas y educadas simplemente han abandonado el planeta y a sus habitantes a su suerte tras explotar y destruir todos sus recursos naturales, mudándose a uno de los satélites de Júpiter, Europa, donde han fundado una nueva sociedad: esa mudanza resemantiza el significado del viaje a Europa al coincidir en la historieta, el espacio simbólico y los atributos imaginarios de lo europeo como *locus* deseado de la civilidad y la cultura. Esa interpretación se vuelve más urgente cuando la hija mayor de la familia, Brenda, anuncia que desea emigrar tanto por razones sociales como económicas y en contra de la voluntad de su padre, desencadenando una serie de eventos donde se ponen en escena diversas lecturas sobre cómo interpretar las relaciones entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo comunitario y entre la necesidad económica y las decisiones éticas.

Si bien las narraciones propuestas por ambas historietas tienen algunas diferencias que mencionaremos más abajo, también existen varias coincidencias en la organización visual de sus universos, así como en los usos ideológicos de los materiales distópicos que las construyen, y en las resoluciones finales de sus personajes. Tanto *La burbuja de Bertold* como *Planeta Extra* operan a partir de un profundo pesimismo narrativo que se sostiene visualmente en las planchas por la materialidad de una paleta baja y por el uso del color; en el caso de *La burbuja de Bertold*, predominan los grises, mientras que en *Planeta Extra*, predominan los ocres y los sepías. En ese sistema de colores apagados irrumpen con violencia colores primarios, particularmente los rojos y los azules, que operan como marcadores en la transformación semántica de la narrativa visual. Por ejemplo, en *La burbuja de Bertold*, los rojos indican la presencia de los elementos de control social (el uniforme del superintendente, la ropa de las prostitutas, el camión que arrastra el teatro neumático) mientras que los blancos literalmente iluminan las escenas del teatro neumático (que son aquellas que generan la rebelión). En el caso de *Planeta Extra*, tras una escena casera inicial donde predominan los rosas en una clara alusión al imaginario familiar de las teleseries dominicales argentinas, las planchas van apagándose hasta quedar sumidas en un gris verdoso cuyo tinte ya no abandona el resto de la historieta y que marca las sucesivas pérdidas sociales y económicas de la familia Tetamanti que protagoniza la historieta. En este caso, son los azules los colores que marcan la presencia del sistema corporativo que será la ruina de las formas de sustentabilidad económica del círculo familiar. Esos sistemas de pérdida subrayados por la contraposición de colores primarios, por

el incremento en las sombras y por los virajes a los grises o a los sepias, también aparecen en la composición de las planchas donde se alternan las transiciones de viñeta a viñeta de manera tal que los avances de los primeros planos en paneles reducidos van subrayado la creciente alienación y/o desesperación de los personajes a quienes el ambiente social va despojando de recursos y alianzas hasta acorralarlos. El trauma de la alienación individual y la inequidad de la injusticia social construyen la narrativa de un colapso económico que primero se percibe en el clima opresivo de planchas que citan en forma distorsionada las convenciones del realismo: solo un lector muy *naïve* podría imaginar que lo que está mirando puede entroncarse en forma alguna en las tradiciones miméticas del realismo decimonónico. Si las estructuras de las historietas de Agrimabu e Ippóliti hacen algo, es precisamente desmontar toda posibilidad de convertir la experiencia de la lectura en un proceso de decodificación mimética que permita la re-organización de un discurso cohesivo. En parte, ese efecto se debe al propio *staccato* de la disposición de los paneles que alterna sus transiciones, perspectivas y puntos de vista. Pero también se debe al uso de las citas de obras de arte canónicas de la tradición occidental, muchas veces desplazadas a los lados o las esquinas de las planchas. En el caso de la *Burbuja de Bertold*, por ejemplo, las escenas capitales de las representaciones teatrales que generan el estallido social de Butania se construyen como una oposición de citas entre dos cuadros fácilmente reconocibles. El primero es *La Manifestación* (1934) de Antonio Berni (1905-1981) que aparece al pie de la plancha 27, cuando Bertold estrena en la calle la obra que finalmente iniciará la rebelión ante los habitantes de Butania. El segundo cuadro es el *Auditorio del viejo Burgtheater de Viena* (1888) de Gustav Klimt (1862-1918), que aparece citado primero a mitad de la plancha 38 y luego en plancha 42, cuando esa misma obra es presentada en el teatro, ante las clases altas de Butania. En la historieta, los dos cuadros apaisados que citan a Berni repiten la organización geométrica del original: en un exagerado primer plano con las fábricas de fondo, aparecen los rostros de los habitantes de la ciudad, organizados en triángulos interconectados, que se miran unos a otros o miran el escenario. Las miradas lo dicen todo: cada rostro dirigido al escenario donde ahora se ubica la perspectiva del lector (y que en el original es el espectador del cuadro) es una mirada que opera un efecto extradiagético similar al del cuadro de Berni, obligando al lector a tomar partido en la escena. La teatralidad de lo actuado en la obra del teatro neumático se multiplica en la representación, puesto que el lector es obligado a participar a través de las miradas de los espectadores, rompiendo lo que Michael Fried señalaba como una de las características centrales del realismo pictórico, es decir, la ficción de que el espectador de la imagen no existe, generando así un efecto inclusivo de apertura de conciencia del espectador a través de la imagen (Fried 2008: 38-43). Esa ficción se acentúa en las escenas del teatro que, en parte citan la mirada irónica de Klimt sobre la sociedad vienesa del fin de siglo: en el espacio donde el dinero, el lujo y el poder ponen en escena su propia articulación sobre las relaciones sociales, se rompe la ficción del control social y de la sociabilidad al mismo tiempo que se repone la ficción de la desaparición del espectador/lector extradiagético, excluyéndolo del universo social y económico de la clase alta. En esa operación de doble clausura se cancela toda posibilidad de empatía con aquellos sujetos que detentan el control social.

En el caso de *Planeta Extra*, las operaciones son similares, aunque emerjan algunas diferencias en el sistema de citas. El almuerzo en el que Brenda presenta a Pilo, su novio, a la familia Tetamanti está diseñado con una perspectiva similar a la de *Freedom from*

*Want* (1943) de Norman Rockwell (1894-1978), solo que aquí, la mirada del espectador coincide con la del protagonista de la historieta, generando en el lector una forzada relación de identidad con Tetamanti, puesto que coinciden sus perspectivas visuales de la mesa familiar. A su vez, esa identidad está reforzada culturalmente, como mencioné, por las referencias a las teleseries dominicales,<sup>8</sup> con sus pucheros, sus discusiones y la revelación del evento que mueve la narrativa, en este caso, que Brenda, la hija mayor, quiere emigrar al satélite de Júpiter por razones económicas. Esa escena se contrapone a otra escena familiar, esta vez en el final de la historieta, donde la familia ha sido desalojada y camina llevando sus posesiones por las calles desoladas de una Buenos Aires empobrecida. Si, por una parte, la imagen es una clara referencia a las familias de cartoneros y sin techo que se convirtieron en la marca más visible de las crisis en los últimos 15 años, es también una cita de las pinturas de carretas de Carlos Morel (1813-1894) y de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) y de sus intentos de documentar los usos y costumbres de las clases bajas de la argentina decimonónica. Como en el caso anterior, aquí se subvierte la intención mimética, ya que el eje de la representación se posa en los objetos que constituyen la pobreza que atraviesa los cuadros: no solo la carreta ocupa casi todo el espacio del panel desplazando a la familia sobre los márgenes del cuadro, sino que además, en la viñeta donde aparece el primer plano de Tetamanti y de su esposa, la ferocidad de las pérdidas está subrayada porque los personajes miran el suelo, eludiendo la mirada del lector/espectador y cancelando toda posibilidad de intrusión extradiegetica en la privacidad de la tragedia familiar. Si en *La burbuja de Bertold* el espectador era invitado a participar de la revuelta social en tanto que este podía considerarse afectado por crisis similares; en *Planeta Extra*, esa invitación se cancela en función de una suerte de respeto por la privacidad del núcleo familiar que busca amparo en la mutua solidaridad. Así, el vocabulario visual de las historietas proyecta la experiencia individual de alienación y de opresión sobre el escenario del espacio social como una búsqueda de empatía social a través del fortalecimiento de lazos comunitarios y organizativos fuertes.

### El futuro populista como tragedia

*La burbuja de Bertold* y *Planeta Extra* construyen sus experiencias de lo social a través de lecturas que ponen en movimiento una forma extrema de lo que tanto Terry Eagleton como Frederic Jameson señalan como el espacio-otro donde es posible reflexionar de manera distanciada sobre el presente. En nuestro caso, en ese presente, las viejas formas de sociabilidad y de relación política han desaparecido o se han agotado y empiezan a ser reemplazadas por sistemas de relaciones marcados culturalmente por la posición periférica de sociedades sustentadas por economías de servicio y de consumo. En ambas historietas, el imaginario visual de la ciencia ficción reconstruye la urbe futura citando y recontextualizando los males sociales de la ciudad presente al poner en escena las consecuencias de la contaminación, el desempleo, la estratificación social, etc. Así, la elección por la ciencia ficción en clave distópica no puede ser interpretada como una cuestión

<sup>8</sup> El imaginario visual y narrativo generado por programas televisivos como *Los Campanelli* (1969-1974) o su encarnación más contemporánea, *Los Benvenuto* (1991-1995), es un antecedente muy inmediato de la familia Tetamanti, no sólo en su composición social sino también en el sistema de relaciones familiares y de expectativas sociales argentinas. Ninguna de esas familias existiría sin sus antecedentes teatrales.



estética menor en el campo cultural argentino, donde historietas más cercanas al vocabulario de la cotidianidad (construidas desde un imaginario que a veces rozaba el costumbrismo) habían ganado importantes espacios durante la década del noventa y a inicios de este siglo. Si bien es cierto (como ya hemos indicado) que estas historietas pertenecen a un complejo corpus con hondas raíces en el medio, también es cierto que la elección pone en primer plano las lecturas ideológicas que operan en sus páginas: si la ciencia ficción permite hacer transparente nuestra experiencia ideológica del presente, esa experiencia emerge en las páginas de las historietas como una nostalgia por algo que pudo ser y no puede nombrarse. Ese algo se articula con el lenguaje del costumbrismo y del sainete criollo, como formas sesgadas de lecturas críticas de lo real, puesto que permite poner en escena no sólo la desintegración del orden social, sino también la de la identidad individual. Doble distanciamiento, pues: ideológico y psicológico.

Los espacios urbanos aparecen vaciados de toda sociabilidad burguesa, y su arquitectura remite al imaginario de una urbe en estado de descomposición, donde la modernidad sólo se revela a través de objetos tecnológicos muy selectos, como algunos medios de transporte (autos voladores) o algunas máquinas (el artillugio mismo que mantiene en funcionamiento el Teatro Neumático)... Lo demás es la geografía de una ciudad detenida en el tiempo: en el caso de Butania, vemos la ciudad industrial de las décadas del treinta y del cuarenta iluminada por las lámparas de gas del siglo XIX: la ciudad futura que no ha desarrollado nuevas fuentes de energía, vive de la explotación minera más contaminante. En el caso de *Planeta Extra*, se trata de los barrios de la clase media baja, de los barrios carenciados y del centro de la Buenos Aires del mismo período, aunque desgastados y mal mantenidos: todo el lenguaje visual y narrativo sostiene la relación de identidad entre el imaginario de pobreza, abandono, violencia y sistemas políticos opresivos del Tercer Mundo y del tercer planeta del sistema solar. Como vemos, ambas historietas apelan a un catálogo de museo que se reconoce como porteño: los camiones y autos voladores remiten a los recuerdos de una flota automovilística que ya no existe, la nave espacial es un viejo submarino alemán de la Segunda Guerra Mundial, los trabajos que ejercen los personajes (administradores, empleados, policías, mineros, fleteros, amas de casa, etc.) no requieren de saberes tecnológicos sofisticados, etc. Incluso la única computadora que aparece en las historietas, la que programa Lorenzo, se parece mucho más a un viejo Mac de los años ochenta que a las sofisticadas computadoras futurísticas de cualquier serie televisiva. Notablemente, los procesos de extrañamiento que se ponen en juego, organizan la experiencia de empatía estética como un ejercicio intelectual que obliga al lector a decodificar las marcas que emparentan esta historieta con las tradiciones de las vanguardias. De allí que la aglomeración de citas sobre los vocabularios y las estéticas de ciertas corrientes del realismo social así como la búsqueda de un lenguaje que permita rearticular lo real ponen de manifiesto una fuerte preocupación por la relación entre arte y política, al tiempo que organizan su crítica del populismo: la constitución de un paisaje futurista anclado en la década de los cuarenta con industrias ya perimidas al momento mismo de su instauración, con las clases educadas en fuga y con un creciente sistema autoritario como forma de gobierno, en el imaginario argentino remite directamente al primer peronismo. El cruce entre la ciencia ficción y los guiños culturales de las historietas presuponen, al decir de Frederic Jameson, un entendimiento capital no solo de lo social, sino del deseo utópico y de su capacidad de articularse como proyecto político (Jameson 2007: 63).

En el obvio caso de *La burbuja de Bertold* aparecen citas que se hacen eco del teatro de Bertolt Brecht (1898-1956) y Kurt Weill (1900-1950) por sus preguntas sobre la solidaridad humana y sobre la capacidad de integridad individual frente a estados opresivos. En la historieta, las referencias más claras apuntan a obras como *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930)<sup>9</sup> y de *Un hombre es un hombre* (1931)<sup>10</sup>, cuya pieza intermedia, *El Pequeño Elefante*, parece estar directamente citada en el encuentro inicial entre Froilán, Lorenzo y Bertold. En esa pieza, aparece la “Canción del autor dramático”, que dice:

Soy un autor dramático. Muestro  
lo que he visto. Y he visto mercados de hombres  
donde se comercia con el hombre. Esto  
es lo que yo, autor dramático, muestro.

El encuentro en la Plaza Férica desplaza los narradores (de Bertold a Lorenzo), al mismo tiempo que subraya las funciones que la historieta privilegia: el autor de teatro, el artista, opera sobre lo real una posibilidad de cambio a través del discurso crítico. Cuando Froilán contrata a Bertold en el mercado de discapacitados, compra también su capacidad de reproducir la experiencia literal de la alienación y la degradación social. Las puestas en escena del Teatro Neumático, que se suponen cada vez más improvisadas y, por ende, más cercanas a la experiencia, organizan, dentro de la historieta, una forma de extrañamiento brechtiano que rompe la ilusión teatral para los espectadores que asisten a las funciones, alterando las relaciones entre su realidad y la representación. Siguiendo a Brecht, las obras que Froilán, primero, y que Bertold, después, ponen en escena, muestran que lo que se aprende de la experiencia estética puede ser extendido a la acción política por cuanto representa una movilización del pensamiento crítico. Esa misma experiencia se repite en el acto de lectura de la historieta donde el extrañamiento se extiende de lo representado a lo leído, configurando una especie de metadiscursos que articula la ideología historietística. Convertidos en marionetas por su propia discapacidad, los personajes son tanto actores humanos como objetos mecánicos, que se ven obligados a representar múltiples roles que traicionan sus “identidades” pero que también les permiten transformar las conciencias políticas de los espectadores, y por extensión, de los lectores.

La cuestión de las identidades recorre *La burbuja de Bertold*, ya que la ciudad de Butania está poblada de cuerpos mutilados, bien por accidente bien por cumplimiento de condenas. Del mismo modo que en el teatro de Brecht, aquí, las identidades se desmantelan tanto psicológica como físicamente, y los narradores y los personajes parecen ser intercambiables. Cuando Bertold pierde sus miembros, también pierde su trabajo como empleado administrativo y, dentro del relato, su voz de narrador. Al ser contratado, reemplaza a Daniel, otro actor que ha muerto, quizás asesinado por Froilán, para cumplir con su mismo papel y ocupar su mismo espacio. La historieta se hace cargo de subrayar esa

<sup>9</sup> La obra fue puesta en escena en Buenos Aires en varias oportunidades, y leída como una condena social y política al empobrecimiento de la clase media y de sectores carenciados a lo que el gobierno hacía ojos ciegos. Merecen destacarse la puesta en el estadio Luna Park en 1988 con la actuación del Coro Estable del Teatro Colón y con dirección de Jaime Kogan y la del Teatro Colón en 2002, presentada con acceso gratuito.

<sup>10</sup> Esta obra ha sido puesta en escena en Argentina en más de una oportunidad por diversas compañías teatrales. Cabe destacar la puesta de 2009 por La Banda de la Risa.

suerte de función mecánica e intercambiable de los personajes y de los sujetos, al describir a Bertold y a otros empleados como engranajes y a la ciudad de Butania como una máquina en las planchas 24 a 26. Esa misma descripción volverá en las planchas 35 y 36, cuando Bertold analice su propia situación de opresión como títere en el Teatro Neumático y en la última puesta en escena que dispara la revuelta. Las identidades flotantes de los actores-títeres, re-constituídas a través de las prótesis mecánicas del Teatro Neumático, ofrecen una paradójica alternativa a la alienación en la que viven los habitantes de Butania, puesto que en su transformación física, Bertold logra articular una metáfora de la resistencia a la opresión y la explotación: en la historieta la manipulación es entonces sólo aparente, y ni aún la más extrema alienación de la condición humana puede impedir un acto resistencia y rebeldía.

La trayectoria política de los personajes debe ser vista con cierto detenimiento. Tanto Bertold como Ofelia habían elegido el camino de la acción terrorista al inicio de la historieta, y también aparecen personajes que escogen la acción anárquica individual, pero esas opciones son descartadas por la ideología textual por ser, en última instancia, complacientes con un sistema que logra autorregularse y que ve en esas elecciones sólo desviaciones. En la historieta, la preferencia por la acción colectiva se ancla en el pensamiento crítico que el arte moviliza: cada puesta en escena implica una complejización de la metáfora de la ciudad de Butania como una madre vampírica que consume todos los recursos que son capaces de producir sus hijos sin ofrecer nada a cambio. Cuando Butania estalla social y físicamente (la burbuja que protege la ciudad, explota), también estallan sus metáforas políticas ya que sus habitantes comprenden que todas sus relaciones sociales están organizadas como relaciones de explotación y consumo. Sólo la muerte permite a los personajes escapar de la pesadilla distópica de Butania donde los límites entre lo humano y la máquina se han borrado sin satisfacer las necesidades de su población. En final, cuando Lorenzo abandona a Bertold y a Ofelia en el desierto patagónico, parte a un destino incierto y donde no se adivina nada positivo. Cumplida su venganza, Bertold acepta la muerte porque Butania ya no podrá hacer más daño, pero lo que queda es el vacío... Y aunque la historieta se desentiende del nihilismo del acto terrorista, ese final roza un cinismo desencantado que es tanto una crítica de la capacidad del populismo para responder a las necesidades sociales, como del arte para generar respuestas programáticas más allá de la protesta.

En *Planeta Extra*, las formas de sociabilidad están articuladas en torno a la solidaridad y las relaciones del núcleo familiar que se ve constantemente amenazado por las fuerzas en movimiento a su alrededor. Si el final de *Planeta Extra* es más optimista que el de *La burbuja de Bertold*, esto se debe, en parte, a cómo se articulan sus universos ideológicos. Mientras la última dialoga con la alta cultura a través de la vanguardia preguntándose sobre el lugar del arte en una sociedad dominada por la lógica de las corporaciones, *Planeta Extra* se interroga sobre cuáles son las posibilidades que tienen los individuos para elegir con libertad y para tener autonomía en sociedades devastadas cultural y económicamente a partir de un diálogo con el teatro del grotesco criollo argentino. El drama privado de los Tetamanti refleja el drama social en tanto que experiencia colectiva. Pero además, la confrontación entre los proyectos vitales de Quique y Brenda Tetamanti (el primero con su deseo de permanecer en la Tierra y la segunda preparando su emigración a Europa), remite a obras como *M'hijo el dotor* (1903) o *En familia* (1905) de Florencio Sánchez (Uruguay, 1875-1910), y a la tradición que centra su mirada en el absurdo de

la experiencia que aparece en el teatro de Armando Discépolo (1877-1971). Esta última referencia es quizás la de más peso en la historieta, ya que se convierte en el nuevo lenguaje para narrar el fracaso de los proyectos políticos, la incomunicación y la búsqueda de una identidad cuando tal búsqueda ya no es posible. En la historieta, como en las obras de los autores mencionados, el enfrentamiento generacional trasunta otros conflictos, tales como el de los discordantes universos culturales de los sectores educados y con acceso a la tecnología y el de aquellos que no han accedido a tales bienes, el de estratos universitarios que no encuentran salida laboral en sus países de origen, el de la decadencia de la clase media vista desde el interior de la vida familiar, el de la incapacidad individual para aprehender la inestabilidad del mundo exterior... En *Planeta Extra*, los personajes son constantemente excluidos de los cambios económicos y sociales que podrían mejorar sus condiciones de vida, y cada uno de los intentos del patriarca familiar por salvar la situación lleva a una más intensa y profunda caída en el estancamiento y la ruina sin que el personaje pueda entender cómo o por qué sus esfuerzos resultan siempre trunco. *Planeta Extra* pone en escena el fracaso del proyecto populista al articular su incapacidad para incorporar vastas masas de población en sus promesas económicas, sociales y culturales: en la historieta solo es posible generar proyectos a futuro al abandonar la Tierra o al corromperse de manera brutal. Toda otra alternativa implica el fracaso, la muerte, o la más absoluta mediocridad.

## Conclusiones

Las tradiciones del realismo han estado presentes en la conformación de las estéticas visuales y narrativas de la historieta argentina casi desde su inepción. Como en otras latitudes, esa presencia fue leída como una forma derivativa de las operaciones estéticas del “gran arte” que había abandonado la representación mimética desde el período de la vanguardia. La aparente insistencia de la historieta en la representacionalidad de lo real había sido uno de los argumentos que justificaban su relegamiento a los espacios marginales del campo cultural. Si las discusiones sobre hibridación de géneros y ruptura de cánones que marcaron las discusiones en torno a la posmodernidad ayudaron en parte a romper esta percepción, en lugares como Argentina, fue insuficiente para darle a la historieta un espacio dentro de los objetos consagrados de la alta cultura... Tal desenlace repetía los términos de debates muy anteriores, cuando la semiótica había desembarcado su aparato crítico a mediados de los setenta, y se había convertido en parte de la *doxa* académica argentina sin por ello realmente incorporar por completo nuevos objetos en sus estudios, y convirtiendo los trabajos pioneros de críticos como Óscar Masotta (1930-1979) en rarezas.

La relación entre un medio como la historieta y otros objetos del campo cultural estarían mediados por lo político durante gran parte del siglo xx, pero aun una clave tan fuerte de lectura pareció pasar por alto en buena parte de las miradas críticas que no vieron en esa relación sino una denuncia de las condiciones sociales inmediatas sin ahondar en el entramado que las historietas ofrecían en tanto que objetos estéticos que disputaban espacios viso-narrativos tanto a la literatura como al arte: la historieta debate con ambas sus operaciones fundamentales. En particular, las historietas de ciencia ficción (como otros artefactos de la modalidad, pero desde una exégesis que le es propia), reciclan y transforman

materiales del campo cultural para generar discursos ideológicos que no necesariamente aparecen en otros espacios. En el caso de Agrimbau e Ippóliti, sus historietas refundan la ciudad de Buenos Aires a contrapelo del discurso de los mitos fundacionales de la literatura en el momento mismo en que esta ha abandonado todo intento colectivo de generar un proyecto letrado. Aquí, se desbarrancan cada uno de los objetos que se habían constituido como centro privilegiado de las distintas formas del discurso político de los siglos XIX y XX. En *La burbuja...*, la barbarie corporativa invade el espacio de la urbe, desplazando toda posibilidad de proyecto civilizatorio sobre el espacio despoblado de la Patagonia. En *Planeta Extra*, esa perspectiva se transfiere al planeta todo, convertido en una vasta villa miseria donde todo remedo de alta cultura o de legalidad ha sido reemplazado por la lógica de economías supranacionales. Las ciudades que habían sido el motor semoviente de los proyectos de la modernidad futura del siglo XIX se convierten en estas historietas en un espacio corrupto y corruptor, donde las normas de civilidad y empatía apenas sí pueden existir en ámbitos comunitarios muy acotados. La ética social ha desaparecido para ser reemplazada por las limitadas posibilidades de opciones individuales de dudoso alcance y corto plazo. Los sujetos ideales que habían sido el centro de la reflexión del discurso decimonónico sobre la nación deseada, en las historietas, capitulan o resisten sin esperanza, pero no son los sujetos idealizados del discurso populista preponderante en otros espacios del campo letrado. La discusión con la alta cultura, la mudanza de sus materiales, implica no solo una toma de posición a la manera de Bourdieu (respuesta que tomada en forma literal es por demás simplista), sino la puesta en práctica de un modo-otro de pensar la cultura.

## Bibliografía

- Agrimbau, Diego (2013): “La industria de los tebeos en Argentina, 1992-2002”. En: *Tebeosfera*, <<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Industria/Argentina/1992a2002.htm>> (19.05.2013).
- Agrimbau, Diego/Ippóliti, Gabriel (2009): *Planeta Extra*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- (2009): *La burbuja de Bertold*. Buenos Aires: Historieteca Editorial.
- Brecht, Bertolt (1969): *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cortázar, Julio (1975): “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, pp. 145-151.
- Eagleton, Terry (2000): “Utopia and its opposites”. En: Panitch, Leo/Leys, Colin (eds.): *Necessary and Unnecessary Utopias: Socialist Register 2000*. New York: Monthly Review Press, pp. 31-40.
- Fried, Michael (2008): *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven/London: Yale University Press.
- Jameson, Frederic (2007): *Archaeologies of the Future. The Desire called utopia and Other Science Fictions*. London/New York: Verso Books.
- Luhmann, Niklas (2000): *Art as a Social System*. Standford: Standford University Press.
- Martignone, Hernán (2007): “Vivir en una burbuja”. En: *Comiqueando*, <<http://www.comiqueando.com.ar/secciones/color-local/la-burbuja-de-bertold/>> (20.06.2014).
- Masotta, Óscar (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- Olazarri, María Eugenia (2013): “*La burbuja de Bertold*, de Agrimbau e Ippóliti (Historieteca)”. En: <<http://sobrehistorieta.wordpress.com/2013/03/29/la-burbuja-de-bertold-de-agrimbau-e-ippoliti-historieteca-por-maria-eugenia-olazarri/>> (20.06. 2014).

- Suvin, Darko (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Von Sprecher, Roberto (2005): “El campo de la historieta realista la argentina y la globalización neoliberal” En: *Tebeosfera*, <[http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la\\_historieta\\_realista\\_argentina\\_y\\_la\\_globalizacion\\_neoliberal.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_historieta_realista_argentina_y_la_globalizacion_neoliberal.html)> (20.06.2014).
- (2009): “Desarrollo del campo de la historieta argentina: Entre la dependencia y la autonomía”. En: *Diálogos de la comunicación*, 78, <<http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/07/78vonsprecherroberto.pdf>> (20.06.2014).