



Un intelectual de los márgenes: las historietas de Oski en el diario *Noticias* de Montoneros (1974)¹

An Intellectual of the Margins: Oski's Comics
in the Newspaper *Noticias* of Montoneros (1974)

AMADEO GANDOLFO

Universidad de Buenos Aires, Argentina

<http://orcid.org/0000-0002-4600-9786>

amdgandolfo@gmail.com

Abstract: We analyze a series of one-panel comics created by the Argentinian cartoonist Oski [Oscar Conti] published in 1974 in the newspaper *Noticias*, published by the Peronist left-wing guerrilla group Montoneros. Oski drew “El Créase o No del Sudor (Ajeno)” [Believe It or Not of (Other People’s) Sweat], which denounced and caustically criticized the historical exploitation of Latin America and the Caribbean by the Spanish, Portuguese, British and American. We consider Oski through the lens of the “intellectual”: we inquire if we can characterize some cartoonists as intellectuals, and compare Oski to other intellectual figures of Latin America. Finally, we reconstruct the history of *Noticias* and take a close look at the comics Oski created for the newspaper and its political and humorous message.

Keywords: Argentinian comics; Oski; Intellectuals; 1970s; Latin America.

Resumen: Analizamos una serie de historietas creadas por el dibujante argentino Oski [Oscar Conti] y publicadas durante 1974 en el diario *Noticias*, parte del proyecto editorial del grupo guerrillero peronista de izquierda Montoneros. Oski dibujaba “El Créase o No del Sudor (Ajeno)” que denunciaba y criticaba cáusticamente la explotación histórica de América Latina y el Caribe por parte de los españoles, portugueses, británicos y estadounidenses. Consideramos a Oski a partir de la figura del intelectual: nos preguntamos si podemos caracterizar a algunos dibujantes como intelectuales y comparamos a Oski con otras figuras

¹ Este artículo fue producido en el marco del Programa de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en su cohorte 2018.

intelectuales de América Latina. Finalmente, reconstruimos la historia de *Noticias* y realizamos una lectura minuciosa de las viñetas de Oski y su mensaje político y humorístico.

Palabras clave: Historieta argentina; Oski; Intelectuales; década de 1970; América Latina.

Oski [Oscar Conti] fue un dibujante de enorme popularidad y prestigio, profusa producción, referente a la hora de discutir el valor artístico del humor gráfico y la historieta, un dibujante político. Durante mucho tiempo su nombre fue mencionado al lado de Alberto Breccia² como un creador excepcional en el panorama argentino. Nacido el 12 de noviembre de 1914 y fallecido el 30 de octubre de 1979, su carrera surca los años más exitosos de la industria de la historieta argentina y treinta años de importantes cambios políticos en Latinoamérica. Publicó en la mayoría de las revistas de humor gráfico e historieta más importantes del período (*Cascabel, Rico Tipo, Tía Vicenta, Satiricón*). Organizó exhibiciones de su trabajo en países latinoamericanos y europeos. Diseñó la escenografía de obras de teatro como *La Putain respectuese* de Jean Paul Sartre. Ilustró clásicos como *El Fausto Criollo* de Estanislao del Campo y *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde. Viajó a Cuba en 1960 y a Chile en 1970 para experimentar y contribuir a los procesos revolucionarios de ambos países. Dibujó imágenes para *El Quillet de los Niños*, importante enciclopedia infantil publicada en Argentina en 1970. Denunció, con gran ironía, la colonización de América Latina por el imperio español en uno de sus libros más importantes, *Vera Historia de Indias* (1996) y en el corto *La primera fundación de Buenos Aires*, dirigido por Fernando Birri, producido por León Ferrari y estrenado en el Festival de Cine de Cannes de 1959.

Sin embargo, hoy en día se ha convertido en un “dibujante de dibujantes”, poco conocido fuera del ambiente de la historieta. Algunas de las causas que pueden haber contribuido a este destino se vinculan a las escasas reimpresiones de su obra desde su muerte en 1979³, a la renovación generacional que llevó a que Caloi [Carlos Loiseau], Quino [Joaquín Lavado] y Fontanarrosa [Roberto Fontanarrosa] se convirtieran en *best-sellers* en el formato libro y publicaran en el diario de más tirada del país (labrando una alianza estratégica con Ediciones de La Flor, editorial en la que Oski jamás publicó). También pueden mencionarse la progresiva disminución del lugar destinado al humorismo gráfico en los grandes medios y la progresiva desaparición de las publica-

² Breccia fue el dibujante más destacado e innovador en el terreno de la historieta de aventuras argentina, aquella que se caracteriza por un estilo de dibujo “realista” y en blanco y negro. Breccia se inició en la editorial Dante Quinterno dibujando historias de detectives, pero su carrera lo llevaría a un terreno profundamente experimental a partir de los años 1960. Experimentó con técnicas, colores y trazos, denunciando la idea de estilo y cambiando su forma de dibujar obra a obra. Véase Turnes (2018).

³ Colihue reeditó *Vera Historia de Indias* y *Comentarios a las Tablas Médicas* de Salerno en la colección Enedé Narrativa Dibujada (dirigida por Juan Sasturain) a mitad de los noventa, *Página/12* reeditó la *Vera Historia del Deporte* y el *Medisinal Brutoski Ilustrado* en 2005 y 2007, respectivamente. Libros del Zorro Rojo reeditó el *Ars Amandi* en el año 2013. Este año, Grafito Ediciones, editorial chilena independiente, ha lanzado una nueva versión de *Vera Historia del Deporte*.

ciones específicas dedicadas al mismo.⁴ Estos elementos lo sustrajeron de la esfera de la circulación masiva de impresos para llevarlo al arcón de lo venerable, proceso cuyo símbolo más importante fue la muestra que le dedicó el Museo Nacional de Bellas Artes en 2013 (Rep 2013).

Su cercanía a las bellas artes y el entrenamiento formal artístico se vincula a su titulación como profesor de dibujo y escenógrafo, una rareza entre los historietistas argentinos, que tendían a ser autodidactas, instruirse en institutos privados de dibujo o aprender el oficio como ayudantes. Algunas pinturas de esta primera época muestran a un Oski influido por el cubismo y la abstracción, retratos de sí mismo donde enfrenta al espectador con el ceño torvo.



Fig. 1: Oski (segundo de arriba) en el Salón Internacional del Cómic de Lucca de 1975 junto a Quino, Mordillo, Alberto Breccia y Carlos Sampayo (arriba); y Schiaffino, Miguel Paiva, Enrique Breccia, José Muñoz y Altan (abajo).

Fuente: Miguel Rep (2013, 152).

⁴ De hecho, al día de hoy no existe una publicación específica dedicada al humor gráfico. La última, *Humo*®, cerró en el año 1999. *Barcelona* publica una buena cantidad de dibujantes, pero gran parte de su material es escrito.

Sin embargo, su forma de trabajo siempre estuvo signada por la colaboración, propia de la labor historietística, antes que por el culto al genio individual. Su compañero más duradero fue César Bruto [Carlos Warnes] con quien produjo el falso periódico “Versos y Noticias”, aparecido en *Rico Tipo*⁵ durante 15 años. Pero también colaboró con Carlos Sampayo, cocreador de *Alack Sinner*,⁶ y, asimismo, gran parte de su obra puede leerse como una colaboración con autores pretéritos, recordados y olvidados, cuyas ocurrencias rescataba e ilustraba en su singular estilo.

Su vida de viajes lo convertiría en un dibujante reconocido en Latinoamérica y Europa. Por un lado, esto implicaría una fuerte influencia del estilo de Oski en otros dibujantes latinoamericanos; por otro, una consciencia cada vez mayor por parte del artista de los procesos políticos y sociales del continente, a la vez que un contacto directo con Europa, cuna civilizatoria y expoliadora a la vez. Si bien jamás militó en partido alguno, Oski siempre apoyó la causa de la emancipación latinoamericana. En una nota publicada en el diario *La Habana* el día 22 de noviembre de 1960, Oski responde un reportaje con dibujos. Ante la pregunta “Para ti, ¿qué es lo más importante que está sucediendo en Cuba?”, Oski contesta con un dibujo del Tío Sam con una marca de zapatilla en el trasero y un maletín del cual caen dólares.⁷

La vida y la obra de Oski tienen muchos puntos en común con la de dibujantes que analicé en trabajos previos (Gandolfo 2015): cercanía a la publicidad, consagración durante “la era dorada” de las publicaciones periódicas argentinas, línea influenciada por Saul Steinberg y el humor “absurdo” de Estados Unidos, vinculación con artes como el teatro y el cine. Pero también cuenta con rasgos disímiles: compromiso político-laboral con los movimientos emancipatorios de Latinoamérica, una afinidad por las artes pictóricas brindada por su formación, tendencia a organizar muestras de su trabajo colocándolo en el contexto de la galería, condición internacional. Todo ello hace de Oski un caso ejemplar para investigar la yuxtaposición política-arte-humor-impresos masivos.

En este trabajo analizaremos, justamente, una obra en donde arte y política se encuentran imbricadas: a partir de febrero de 1974 Oski colabora con el diario *Noticias*, fundado por Montoneros, la organización política-guerrillera de izquierda del peronismo. Allí realizaba “El crease o no del sudor (ajeno)” pequeñas viñetas que denunciaban

⁵ Revista fundada por Guillermo Divito en 1944, fue una de las publicaciones más exitosas y longevas de humor en Argentina. En su momento de mayor éxito (a principios de los años cincuenta) llegó a vender más de 250.000 ejemplares semanales. Su línea humorística estaba basada en el humor cotidiano y en los personajes cuyas características se repetían de manera mecánica. Véase Rivera (1985, 106-140).

⁶ Notable serie creada por Carlos Sampayo y José Muñoz, *Alack Sinner* narra la historia del personaje titular, un detective privado de la ciudad de Nueva York melancólico y perdedor. La historieta fue empleada por los autores para reflexionar sobre el género negro, para recomponer su experiencia migrante, para expandir los límites de la narrativa en historieta. Véase Turnes (2018).

⁷ Valdés Díaz, “Oski responde: boca cerrada, lápiz en mano”. *La Habana*, 22 de noviembre de 1960.



Fig. 2: Oski contesta un cuestionario para la revista *La Habana*, s/n, 22 de noviembre de 1960. Archivo Adriana Conti.

la explotación de los trabajadores a lo largo de la historia. Esta obra no fue recopilada y es mayormente desconocida. Este interés por la yuxtaposición arte-política nos conduce a la categoría analítica bajo la cual contemplaremos a Oski en este trabajo: la de intelectual.

Claudia Gilman ha trazado la evolución del papel del intelectual en la bisagra entre los años sesenta y setenta y ha descrito el proceso por el cual estos intelectuales llegaron a “una nueva convicción: la de que el intelectual podía y debía convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad” (Gilman 2012, 59). Son visibles en el trabajo de Oski sus convicciones políticas y su actuación en la esfera pública con una ideología definida. Pero su posición de trabajador de la indus-

tria cultural plantea una serie de cuestiones. En primer lugar, Oski nunca se reivindicó como un intelectual, a pesar de que muchos de sus contemporáneos sí lo consideraban uno.

En segundo lugar, el rol de Oski en las diversas publicaciones y proyectos editoriales de izquierda en los que participó se encuentra mediada por la categoría del trabajo. Así como nunca se declamó intelectual, mucho menos realizó la conversión a “intelectual revolucionario”. En esto habita la misma zona gris que otros dibujantes de la época, autoproclamados trabajadores antes que como editorialistas o intelectuales. Entonces ¿de qué forma la categoría de intelectual se vincula con Oski?

Por último, creo que la serie “El Crease o No del Sudor (Ajeno)” representa un objeto de análisis singular y original con respecto al campo de los estudios de historieta. Por diversos motivos: por lo poco analizada que resulta en comparación con el resto de la obra de Oski; por el tipo de publicación donde apareció y el diálogo que entabla con la misma; porque lidia con el pasado colonialista y de explotación de Sudamérica. La gran preocupación de los intelectuales de izquierda en los años sesenta y sesenta fue la liberación del yugo neocolonial de las potencias del primer mundo, en particular los Estados Unidos. Es a través de la observación del contenido de las viñetas, y a través de la yuxtaposición de la misma con la obra de otros intelectuales de izquierda latinoamericanos, que podremos evaluar cuánto de la misma enarbolaba esta misma inquietud.

LA FIGURA DEL INTELLECTUAL EN RELACIÓN AL DIBUJANTE DE HUMOR GRÁFICO

Podemos iniciar este trabajo con una sencilla pregunta: ¿es pertinente la figura del intelectual a la hora de hablar de dibujantes de historieta? Silvia Sigal define la actividad del intelectual de la siguiente manera: “discursos y prácticas que se apoyan en la posesión de un saber para legitimar pretensiones de intervención en la esfera social-ideológica o política”; “agentes de circulación de nociones comunes que conciernen al orden social” (Sigal 1991, 19). Esto es también lo que afirma Oscar Terán al mencionar que “me ha sorprendido la ambigua sensación de estar en rigor observando más bien un conjunto de ideas que se apoderaron de unos hombres y, al hacerlos creer lo que creyeron, los hicieron ser lo que fueron” (Terán 1991, 13).

Gilman conceptualiza al intelectual basándose en la noción de campo intelectual de Pierre Bourdieu y en el concepto de “cultura del discurso crítico” tomado de Alvin Gouldner. Por un lado, la noción de campo permite “formular hipótesis de conjunto” al estar “integrados en una estructura en la que son fundamentales las relaciones recíprocas, la sociabilidad, el reconocimiento o indiferencia de los pares” (2012, 16). Por su parte, la cultura del discurso crítico implica el establecimiento de un nuevo estrato socio-profesional, el de los intelectuales, cuya legitimidad discursiva no puede apoyarse en ningún tipo de autoridad tradicional, sino en “normas ‘propias’ y supuestamente ‘racionales’” (2012, 18).

Podemos encontrar una serie de rasgos comunes que caracterizarían a la figura del intelectual. En primer lugar, una vinculación entre labor cultural y labor política que, como plantea Sigal, nunca se separan del todo, pero tampoco se confunden por completo. En segundo lugar, la pertenencia a un colectivo común que comparte comportamientos, cuenta con los mismos valores o disputa entre sí por la imposición de ciertos principios comunes. En tercer lugar, la intervención en controversias públicas a través del uso de sus facultades intelectuales. Por último, el recurso a la crítica como una herramienta para cuestionar y modificar el estado de la sociedad.

¿Cuánto de esto es aplicable a los humoristas gráficos?⁸ El primer elemento, la vinculación entre labor cultural y labor política, es inmediatamente comprobable, al menos en cuanto a contenido, en los caricaturistas políticos, en amplias capas de los humoristas gráficos y también en muchos dibujantes de historieta de aventuras y de superhéroes. Ahora, bien, no es lo mismo el contenido que la intención de intervención política explícita. La mayoría de los dibujantes de humor gráfico dudan mucho de su capacidad para la intervención política. O sea, disocian el tema de sus dibujos de la potencialidad de acción política que los mismos pueden tener. Quino: “Cuando éramos jóvenes escuchábamos las canciones de Joan Manuel Serrat y creíamos que íbamos a cambiar al planeta con una canción y con un dibujo. Más tarde nos dimos cuenta de que la lucha armada no era el camino. Ahora nos damos cuenta de que ya no hay políticos”.⁹ Caloi: “Clemente está muy ligado a la actualidad, ya sea política, social, cultural, deportiva y de todo lo que está pasando en el momento.” Pero “Para mí esto es un oficio, una profesión en la que dibujo e idea humorística se conciben juntos”.¹⁰ Lino Palacio, creador de Don Fulgencio y autor de una serie de caricaturas sobre la Segunda Guerra Mundial de enorme popularidad en los años cuarenta, explica que, cuando quiso meterse con temas políticos, “no solo creé un estilo, sino que también inventé al dibujante”. Que su carrera como Lino Palacio y como Flax “Son dos cosas distintas. Más en aquel momento en que Lino Palacio dibuja las tapas de

⁸ Se impone una breve aclaración. En el campo de la historieta argentina tradicionalmente se ha dividido profesionalmente a los dibujantes entre aquellos que practican un estilo de dibujo “realista” y se centran en el género de la aventura, apareciendo sus historietas en antologías de historietas donde conviven historias de guerra, de gánsteres, wésterns, ciencia ficción, de aventura medieval o piratas (entre otros), de aquellos dibujantes que se han dedicado mayoritariamente al humor gráfico, político o no, con un estilo de dibujo mucho más caricaturesco y cercano a la animación. Federico Reggiani, sin embargo, destaca con pertinencia que “La existencia de un dibujo dice ‘hay dibujo, no fotografía’: hay texto, producción, sentido, pliegue enunciativo y no realidad: hay símbolo, no indicio” (2012, 135). A pesar de esto, si hablamos en términos sociológicos y profesionales, la clasificación sirvió históricamente para distribuir a los dibujantes de acuerdo a publicaciones, posibilidades de edición y espacios de sociabilidad. Dado que Oski fue tradicionalmente enrolado dentro del campo de los dibujantes humorísticos, en este trabajo nos concentraremos en ellos, aunque muchas de las conclusiones a las que arribemos pueden aplicarse también a los dibujantes de estilo realista.

⁹ Mónica Maristain, “Quinografía”. *Página/12*, 22 de febrero de 2004, sec. Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1247-2004-02-22.html>.

¹⁰ Gastón Leytes, “Entrevista a Caloi”. *Nac&Pop* (blog), 8 de mayo de 2012. <http://nacionalypopular.com/2012/05/08/entrevista-a-caloi/>.

Billiken. No podía firmar igual un tema para niños que las sátiras agresivas sobre la guerra mundial.” Asimismo, definía a Flax como “un caricaturista algo agresivo, pero más bien constructivo”.¹¹ Oski, mientras tanto, declaró que “No es posible quedar aislado. Y si bien es verdad que arte y política constituyen dos campos diametralmente opuestos, el artista no puede quedar reducido a su actividad específica, sino que debe ser un elemento coadyuvante del progreso social”.¹²

En cuanto al segundo ítem, la pertenencia a un colectivo común, es verdad que los humoristas gráficos se consideran parte de un mismo grupo, dentro del cual hallamos afinidades y disputas. Pero el vínculo que se dio históricamente entre ellos estuvo mediado por relaciones profesionales cercanas al trabajo periodístico más que a la labor intelectual. La organización del oficio, repetitiva y sistemática, encadenada a la fecha de impresión y a la de cierre, a los requisitos continuos de material, no facilitaba la consideración del historietista como un intelectual o un artista. En algunos casos su propiedad intelectual ni siquiera les pertenecía, una situación común en la industria norteamericana, pero que también sucedió en repetidas oportunidades en Argentina. Por ejemplo, en la Editorial Dante Quinterno, en donde muchos de los dibujantes que ilustraban *Patoruzú* y *Patoruzito* eran “fantasmas” que no firmaban, mientras el crédito se lo llevaba quién dio su nombre a la casa editora. Asimismo, el status de los dibujantes argentinos, en relación a las publicaciones que los alojaban, tradicionalmente fue muy débil: consiste en el famoso status de “colaborador”, que no permite organización sindical y dentro de la cual, en muchos casos, no cuentan con derechos laborales en relación al medio en el que participan. Esto atenta contra uno de los valores más importantes de la figura del intelectual: la independencia, económica y de opinión, que les permite ejercer su rol crítico.

Oski logró hacer coexistir el trabajo asalariado en las redacciones de revistas (*Rico Tipo*, *Vea y Lea*, *Confirmado*, *Cabrochico*) con gestos abiertamente dirigidos hacia la conquista de la autonomía: la edición temprana de libros, la publicación de su material en otros países, la organización de muestras de originales que eran vendidos como obras de arte. En ese sentido se puede presuponer una mayor libertad de acción para Oski que para otros humoristas a la hora de ejercer la labor crítica.

Con respecto al tercer punto, la intervención en controversias públicas, es evidente que los historietistas y humoristas gráficos apuntan a una exposición de su producción. Después de todo, trabajan en el mundo de las publicaciones, el objetivo de sus páginas es llegar al público. Aquello que no se comprueba en modo alguno es su voluntad para participar en controversias que requieren de su conocimiento experto. Los dibujantes de historietas se han destacado por su anonimato, lo cual ha permitido el borramiento de su firma autorial. Los dibujantes de humor gráfico han contado históricamente con

¹¹ Otelio Borroni, “Lino Palacio: el arte de trepar el Monte Olimpo”. *Siete Días Ilustrados*, enero de 1975. <http://www.magicaruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien074.htm>.

¹² Edmundo Ribadeneira, “Oski: no cabe un arte sin alma”. *El Siglo*, 19 de enero de 1964, 3. Archivo Adriana Conti.

un perfil un tanto más alto, vinculado a la aparición de su firma en medios masivos como diarios y revistas de gran circulación, donde las historietas formaban parte de una oferta más amplia de contenidos. Mezclados de esa manera, sus dibujos suelen llegar a capas más amplias de la población. Sin embargo, ambos grupos han tendido a no involucrarse en disputas públicas. Esto también se debe al valor de su discurso: los dibujantes de historietas jamás han sido voces autorizadas por el grueso de la sociedad para intervenir en los debates que esta suscita. Más bien todo lo contrario: han sido acusados por parte de intelectuales de corromper los valores morales de la nación.¹³

Sin embargo, la estatura adquirida por figuras como Fontanarrosa, Divito y Quino en la cultura argentina, en sintonía con el perfil más notorio de los humoristas gráficos, permiten aventurar que algunos de ellos son voces valoradas. Pero, en general, sus aportes van más en la dirección de la construcción de un sentido social común que a las intervenciones meditadas y argumentadas de los intelectuales, las cuales son ofrecidas con la autoridad que brinda el ser reconocido por la sociedad como un sujeto de excepcional suspicacia.

Durante el período de su mayor producción (desde principios de los cincuenta hasta su muerte) Oski rompió con este anonimato. Si bien en un principio su firma se encontraba asociada con César Bruto, a medida que su reputación se cimentó, su nombre sirvió para vender revistas. En 1960, cuando ingresó a *Tía Vicenta*, un banner negro que cubría parcialmente el dibujo de portada de Landrú (fundador y director de la revista) informaba “Desde este número: Oski en *Tía Vicenta*”.¹⁴ De igual modo, su vocación de viajero incansable expuso sus dibujos en Chile, México, Perú, Venezuela, Bolivia, Cuba, Uruguay y Colombia. En cuanto a publicaciones regulares, colaboró con revistas de Chile, México, Uruguay, Italia, España y Francia. Su popularidad continental y el reconocimiento de su figura como de excelencia artística y modelo a seguir no necesariamente se expresan en la intervención de Oski en controversias públicas, aunque nunca se guardó de afirmar sus convicciones en las entrevistas realizadas durante su vida. En lo que sí se traducen es en un calibre diferente, más cercano al de intelectual, de su figura: ejemplo, inspiración para una amplia generación de pares latinoamericanos, reconocido por su erudición y por la maestría de su arte.

Finalmente, en cuanto al cuarto punto, el empleo de la crítica como una herramienta al servicio del cambio social, ni los humoristas gráficos ni los historietistas se han arrogado jamás el poder de modificar nada del tejido social a través de su opinión o de su crítica. En ocasiones, como veremos en este trabajo, sus imágenes fueron pues-

¹³ Las campañas en contra de la historieta han sido muy amplias y persistentes en distintos países del mundo. Sus argumentos giraban alrededor del peligro de la historieta: la misma, aducían, causaba la degeneración intelectual y moral de los jóvenes, conduciéndoles al analfabetismo y el crimen. La más notoria fue aquella emprendida por el psiquiatra alemán Fredric Wertham en Estados Unidos a principios de los años cincuenta, que llevó al establecimiento de un código de autocensura por parte de la industria. Pero hubo procesos similares en Brasil, Francia y Alemania también. Véanse Hajdu (2008); Lima Gomes (2018); Fernández Sarasola (2019).

¹⁴ *Tía Vicenta* 152, 1960: 1.

tas al servicio de un proyecto más amplio con características políticas, ya sea de izquierda o de derecha.¹⁵ Pero siempre desde un lugar subordinado. Los casos de dibujantes explícitamente militantes se cuentan con los dedos de las manos, y su propia consideración del trabajo que realizaban atenta contra una visión demasiado engrandecida de su propia labor y del efecto social que esta posee.

EL PROYECTO EDITORIAL MONTONERO

Antes de pasar al análisis de la viñeta debemos, sin embargo, describir brevemente el proyecto editorial montonero. Los cómics de Oski se encontraban en el interior de una determinada publicación, vinculada a una determinada línea política. Nos aproximamos a la misma como en una muñeca rusa: de lo más grande a lo más pequeño, teniendo siempre presente que la reconstrucción de los vasos comunicantes entre historieta-publicación-agrupación enriquece la red político-intelectual en la que se encontraba inmerso Oski.

La creación de un vasto entramado de publicaciones financiadas por la organización político-militar respondió a un momento de su existencia en el cual montoneros realiza el pasaje de una organización estrictamente militar a una organización política de masas, con el objetivo de influir en la interna peronista, de prepararse para las elecciones de mayo de 1973 y de disputar posteriormente espacios de poder en el entramado estatal del gobierno triunfante. Como destaca Daniela Slipak, en el congreso nacional de 1971 se votó pasar de una estructura de células autónomas a una estructura federativa que se aunaba en un órgano nacional. A este proceso de politización creciente se le suma la progresiva unión con otros grupos armados, que se produjo entre 1972 y 1974: Descamisados, FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) (Slipak 2015, 59).

Luego de presentarse en sociedad con el secuestro y fusilamiento de Pedro Eugenio Aramburu en 1970,¹⁶ Montoneros recorría el camino inverso, construyendo una serie

¹⁵ Otros ejemplos incluyen la participación de Lino Palacio en el semanario nacionalista *Azul y Blanco* durante los años cincuenta y sesenta y la realización de ilustraciones para la revista oficial del movimiento peronista *Las Bases* por Caloi entre 1971 y 1972. Para un desarrollo más prolongado de estos casos, consúltase Gandolfo (2015, 46-81 y 262-272).

¹⁶ Pedro Eugenio Aramburu fue el presidente de la así llamada “Revolución Libertadora”, el movimiento golpista cívico-militar que derrocó a Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, proscribió al Partido Justicialista y persiguió al movimiento peronista. El movimiento contó con un primer período breve comandado por Eduardo Lonardi, quién declaró que no había “vencedores ni vencidos” y propuso integrar al movimiento peronista sin Perón en un nuevo orden democrático. Luego, un golpe dentro del golpe de parte de los sectores más duros colocó a Aramburu como presidente, y a Isaac Rojas de la Marina como vicepresidente. Su gobierno inició un período de “desperonización” tendiente a eliminar la figura de Perón y buscar desarticular al movimiento peronista. Entre sus iniciativas se cuentan la intervención de todos los sindicatos, la proscripción del partido y el decreto 4.161 que prohibía nombrar y dibujar a Perón y Evita y emplear los signos peronistas. Asimismo, este régimen

de agrupaciones de base y buscando que su mensaje de liberación revolucionaria del pueblo se volviese masivo. Esto sería la primera parte de un movimiento pendular emprendido por la organización, que la llevaría de la clandestinidad a la legalidad y, a partir de la muerte de Perón en julio de 1974, a la clandestinidad de nuevo.¹⁷

Como parte de esta aproximación doctrinaria y popular al pueblo, la organización consideró de la mayor importancia el desarrollo de una rama editorial. En una sociedad como la Argentina de los años sesenta y setenta, surcada por profundas discusiones ideológicas, donde la televisión aún no era el medio de comunicación por excelencia, gran parte de los combates ideológicos se lidiaban, también, a través del semanario político.

Montoneros desarrolló una estrategia en dos frentes. Por un lado, se encontraban los semanarios, el primero de los cuales fue *El Descamisado*, publicado a partir de mayo de 1973. Estos semanarios desarrollaban una estrategia discursiva de militancia. Su tono era abiertamente combativo, su lenguaje llano y por momentos soez, sus notas no llevaban firma y solo se conocía el nombre de los directores, nombres que sin embargo no siempre coincidían con quién realizaba la tarea real. Los semanarios adoptaban una bajada de línea más transparente respecto de las directivas de la Comisión Nacional (Slipak 2015, 63).

Los semanarios se vieron acompañados, a partir de noviembre de 1973, por el diario *Noticias Sobre Todo Lo Que Pasa En El Mundo*.¹⁸ Si los primeros apuntaban a un público tendiente a estar de acuerdo con la prédica del grupo, el diario iba apuntado a un público general. La idea era conquistar los puestos de venta con un diario de lectura ágil, información precisa, buena factura gráfica, un gran despliegue fotográfico¹⁹,

fue responsable de los fusilamientos a militantes peronistas en José León Suarez (Provincia de Buenos Aires) luego del fracasado intento de rebelión comandado por el general Juan José Valle en 1956. Por todos estos hechos, su figura despertaba una profunda animadversión entre los peronistas. En 1958 entregó la presidencia a Arturo Frondizi, pero no se retiró de la política, presentándose como candidato a presidente en las elecciones de 1963, que consagraron a Arturo Illia. Illia fue derrocado en 1966 por el general Juan Carlos Onganía en lo que se conoció como la “Revolución Argentina”. Para 1970 Onganía se encontraba muy desgastado y Aramburu conspiraba en su contra con la ayuda de Frondizi y sectores del ejército. Es entonces cuando se produce su secuestro por la naciente guerrilla peronista, quién lo somete a un “tribunal revolucionario” y lo ejecuta sumariamente el 1 de junio de 1970 en Timote, Provincia de Buenos Aires. Su muerte precipitó la caída de Onganía y también la radicalización de los métodos de la izquierda peronista.

¹⁷ Los años 1973-1976 son años de alta intensidad política en Argentina. Durante los mismos se vivió el llamado a elecciones por parte de la “Revolución Argentina”, las que consagraron a Héctor Cámpora, representante de la izquierda peronista, como presidente en mayo de 1973. Luego su renuncia, el retorno definitivo de Perón en junio de 1973 y la postulación y triunfo del líder para la presidencia en julio del mismo año. A partir de allí se sucede el breve tercer gobierno de Perón hasta julio de 1974. Y luego el gobierno de Isabel Martínez de Perón, marcado por una profunda crisis económica, el crecimiento de la violencia facciosa y el ingreso del ejército en la represión, augurando las prácticas de la dictadura que se inició en marzo de 1976.

¹⁸ A partir de ahora nos referiremos al mismo simplemente como *Noticias*.

¹⁹ De hecho, este es uno de los elementos más recordados del periódico. Gabriela Esquivada le dedica un capítulo central a la cobertura fotoperiodística brindada a la muerte de Perón. Oscar Smoje, el

nutrida importancia concedida a las secciones “populares”, en especial al deporte y al policial, lenguaje claro y, por supuesto, sentimiento y punto de vista peronista.

El financiamiento del diario provino de Montoneros, aunque su origen preciso aún se encuentra en las sombras (Esquivada 2010, 21-27). Como el objetivo era obtener un producto de calidad, la redacción se pobló de periodistas que a su vez eran militantes: Miguel Bonasso fue el director, Norberto Habeger el vicedirector, Rodolfo Walsh el jefe de la sección Generales y Policiales, Horacio Verbitsky el jefe de Política, Juan Gelman el jefe de redacción y Francisco “Paco” Urondo el secretario general de la Redacción. Si bien Bonasso era el director, la dirección era colegiada. Como recuerda este, “Los integrantes de la dirección estábamos todos encuadrados, en la R [FAR] o en la M [Montoneros]; ese era un núcleo de hierro, políticamente subordinado” (Esquivada 2010, 28).

Sin embargo, las intenciones detrás de uno y otro tipo de publicaciones eran muy diferentes, y si en las publicaciones semanales lo que importaba era la guerra de posiciones, en *Noticias* se apuntaba al periódico de masas, en donde la militancia se expresara en la información y el punto de vista, pero sin adoctrinar ni asfixiar con ortodoxias. Como menciona Verbitsky:

El Descamisado era la resolución disciplinaria, en la cual se seguía a rajatabla a la conducción política; los cuadros que ejecutaban eso no son intelectuales o, si lo son, se subordinaban sin crítica y producían esa revista vergonzosa, realmente infecta (...) no estábamos de acuerdo con hacer un diario propagandístico, *tachín-tachín*, sino que queríamos hacer un diario que le sirviera a la gente” (Verbitsky citado por Esquivada 2010, 32).

Con esa intención, *Noticias* navegaría nueve meses extremadamente peligrosos e inestables para la Tendencia Revolucionaria,²⁰ en el curso de los cuales se sucederían vertiginosamente el Pacto Social de Juan Domingo Perón y José Ber Gelbard,²¹ el progresivo endurecimiento del líder en contra de la juventud peronista, concretado en el aleja-

diseñador, recordaba: “Había que hacer una dura selección para decir: ‘Esto es tapa’. Todo era tapa. Prácticamente cada foto era un editorial, hablaba del sentimiento de un pueblo, o parte de un país” (Esquivada 2010, 334). Asimismo, esta faceta fue resaltada en la muestra organizada en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno a finales del 2015, titulada “Fugacidad y Persistencia de un Pasado” y curada justamente por Smoje.

²⁰ Este era el nombre paraguas con el cual se denominaban las distintas agrupaciones de izquierda al interior del movimiento peronista.

²¹ El Pacto Social consistió en un compromiso celebrado entre los sindicatos argentinos nucleados en la CGT y los industriales nucleados en la Confederación General Económica, motorizado por José Ber Gelbard, importante industrial y ministro de economía de Héctor Cámpora y luego de Perón. El pacto buscaba llevar la participación de los trabajadores en el ingreso nacional al 40% subiendo el salario real, controlar la inflación y garantizar el crecimiento. Para ello se congelaron precios y salarios (estos últimos luego de una suba generalizada) y se suspendieron las negociaciones colectivas de salario. Si bien en un principio el pacto funcionó, pronto mostraría sus limitaciones ante un crecimiento del consumo que dispararía de nuevo la inflación, produciendo malestar en los trabajadores.

miento en el acto del 1 de mayo de 1974,²² el nacimiento y crecimiento de la Triple A de José López Rega, Rodolfo Eduardo Almirón y Alberto Villar,²³ y los sucesivos atentados en contra de militantes de izquierda, tanto de la Tendencia Revolucionaria como de la izquierda marxista. Mucho antes del golpe de 1976, las páginas de *Noticias* se cubrían de oscuras noticias sobre cadáveres que aparecían fusilados y militantes desaparecidos.

Si bien gran parte de la historia y organización interna del diario fueron reconstruidas por Gabriela Esquivada en su libro *Noticias de los Montoneros*, hay una sección del mismo que es poco atendida: la página de historietas. La misma comenzó a ser publicada en la anteúltima página del diario desde su primer número, y los colaboradores se mantuvieron estables a lo largo de toda su existencia. Los mismos fueron: Pancho (Francisco Graells, artista uruguayo alejado de su país con el golpe de 1973), Napoleón (Antonio Mongiello Ricci, rosarino exiliado en Francia desde 1976), Tabaré (Tabaré Gómez Laborde, dibujante uruguayo también exiliado a partir de 1974), Blankito (Luis Blanco Álvarez, tercer artista del país vecino, exiliado en España desde 1973 hasta su muerte en 1982) y Jaguar (Sergio Jaguaribe, dibujante brasileño miembro fundador de *O Pasquim*, revista fundamental del humor gráfico latinoamericano). En el interior del diario, se les sumaba con un panel de un cuadrito, Alberto Cognigni, cordobés director de la revista *Hortensia*.

¿Quién convocó a los artistas para la página de historietas de un emprendimiento tan particular? Pancho menciona que:

En esa época un amigo periodista que había optado por instalarse en Buenos Aires, Aram Ruben Aharonián (muchos años más tarde fundador de teleSUR, en Venezuela) había sido contratado como encargado de producción en un proyecto de periódico que sería publicado

²² Durante su tercera presidencia (octubre 1973-julio 1974) Perón se apoyó cada vez más en el ala derecha del movimiento peronista, representada por los sindicatos y por José López Rega, su secretario. La avanzada en contra de la izquierda se expresó a través de la persecución y destitución de la mayoría de los gobernadores peronistas aliados a la misma (Oscar Bidegain en Buenos Aires, Ricardo Obregón Cano en Córdoba, Alberto Martínez Baca en Mendoza, Jorge Cepernic en Santa Cruz y Miguel Ragono en Salta). También a través del progresivo aislamiento de los conductores de las agrupaciones peronistas juveniles, que concluyó con el discurso de Perón del 1 de mayo de 1974 en Plaza de Mayo. Allí, frente a las increpaciones de las agrupaciones juveniles que cantaban “¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa, General, que está lleno de gorilas el gobierno popular!”, Perón los acusó de “imberbes” e “infiltrados”, causando el retiro de las columnas de la juventud de la plaza. Simultáneamente a estos procesos, se procedió al exterminio físico de numerosos militantes por parte de la Triple A. Las agrupaciones armadas de la izquierda peronista, por su parte, respondería con sus propios atentados a sindicalistas y miembros de las fuerzas de seguridad, el más notorio fue el asesinato de José Ignacio Rucci, sindicalista que se había convertido en la mano derecha de Perón.

²³ La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) fue la agrupación parapolicial de derecha fundada por José López Rega en el interior del Ministerio de Bienestar Social, con el expreso objetivo de eliminar físicamente a militantes y figuras de izquierda, tanto peronistas como comunistas. La Triple A tenía una estructura de células dentro de las cuales estaban enrolados miembros de la Policía Federal, las Fuerzas Armadas, el sindicalismo y diversas agrupaciones ortodoxas de derecha peronista. Entre 1973 y 1976 fue responsable de cientos de muertes, incluyendo la de figuras importantes como el padre Carlos Mugica, el diputado nacional Rodolfo Ortega Peña y el abogado Silvio Frondizi.

en Argentina: el diario Noticias. Nos invitó a Blankito, a Néstor y a mí a proponer materiales para una página de humor. Viajé a Buenos Aires con ese propósito y fui recibido por uno de los responsables, Juan Gelman. Aceptó la propuesta y, en particular le interesó una historieta diaria que yo venía publicando desde el año 69 en Montevideo: El fiato Miguel. (...) Al principio pensaba colaborar desde Montevideo, aun sintiendo que mis días como dibujante de prensa estaban contados en Uruguay. En esos días *Marcha* fue allanada, la publicación clausurada temporalmente y todos los presentes arrestados y transportados en un camión militar. Todo pocos minutos antes de que yo llegara. En esa época, cuando alguien era detenido no existía la menor idea de por cuánto tiempo sería. El mismo día partí a Buenos Aires. Noticias me había abierto una puerta en Argentina. Decidí intentar esa vía mientras fuera posible. No imaginaba que la partida sería definitiva.²⁴

En el caso del contingente de artistas uruguayos, al menos, observamos entonces que el enlace fue Aharonián, coordinador del diario y también exiliado en Argentina. Quién editaba la sección en el día a día, mientras tanto, parecería haber sido Juan Gelman. La descripción del ingreso al periódico que realiza Pancho responde a criterios profesionales: la búsqueda de un trabajo. Pero también se encuentra surcada por los acontecimientos políticos del continente, por el exilio y la represión estatal, y el cierre de *Marcha*, venerable revista de izquierda uruguaya en donde Pancho había realizado parte importante de su primera obra. Ambas variables (la laboral y la política) se combinaban en los motivos que llevaban a los dibujantes a colaborar con un emprendimiento como *Noticias*, en una escala que llegaba hasta el compromiso político pleno con la causa y la militancia de Héctor Germán Oesterheld. Pero también podemos destacar la existencia de tempranas redes de contención y sociabilidad para los exiliados políticos.

Notamos, además, una regularidad en los colaboradores gráficos: casi ninguno procedía de Buenos Aires. Eran oriundos del interior o de países vecinos, en sintonía con los sentimientos de hermandad latinoamericana presentes en el diario, que otorgó largas coberturas al Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada peruano, liderado por Juan Velasco Alvarado, a la situación de Bolivia bajo Hugo Banzer, a la censura y la resistencia en el Uruguay dictatorial y a la calidad de vida bajo el régimen pinochetista en Chile. Por otro lado, todos eran humoristas gráficos. La importancia de la presencia de una página de historietas de factura nacional había sido demostrada por la nueva página de historietas de *Clarín*, inaugurada en marzo de 1973 con la presencia estelar de Caloi, Crist, Fontanarrosa y Broccoli. *Noticias* copiaba una fórmula que había demostrado ser popular, pero que todavía no era el estándar en los diarios argentinos, muchos de los cuales aún reproducían una importante cantidad de material importado.

Los colaboradores de la página de historietas se mantuvieron constantes los primeros tres meses, hasta febrero de 1974. En ese entonces, en el número 93, se anunciaba la incorporación de Oski, con “El Créase o No del Sudor (Ajeno)” y de Héctor Ger-

²⁴ Entrevista a Pancho por Amadeo Gandolfo, septiembre de 2018.



Fig. 3: Publicidad de “El Créase o No del Sudor (Ajeno). *Noticias* 93, 24/2/1974.

mán Oesterheld y Gustavo Trigo con “La Guerra de los Antartes”. Oesterheld contaba con la particularidad de ser el único creador de historietas del diario que además era militante de la organización Montoneros. Oski, por su parte, era presentado como “uno de los más grandes humoristas argentinos” quién iba a hacer “reír” y también “pensar”. Asimismo, mencionaban que “La historia que contará es vieja como el mundo, pero siempre se renueva, con diferentes protagonistas”.²⁵ En el número siguiente otro recuadro indicaba “Desde mañana en Noticias Oski presenta El créase o no del sudor (ajeno)”.²⁶ La firma de Oski se reproducía caligráficamente, denotando su posible inmediato y prestigioso reconocimiento por parte de los lectores. Pero además el

²⁵ *Noticias* 93, 24/2/1974: 11.

²⁶ *Noticias* 94, 26/2/1974: 23.

dibujo que acompañaba servía para aclarar por qué estas viñetas contaban con interés para el lectorado que *Noticias* buscaba representar: mostraba a una fila de obreros haciendo cola para realizar la actividad odiosa de marcar tarjeta. El último se mostraba sano, vestido con su tradicional overol, metonimia gráfica para representar al obrero en el humor gráfico argentino desde, al menos, los años 1940. El siguiente temblequeaba y parecía débil. El último, dibujado frente al temido reloj, se sostenía con una muleta y tenía una pierna enyesada.²⁷

Oski ingresaba al diario con una historieta con un formato en el cual solía trabajar, pero con un contenido que buscaba denunciar la explotación laboral, en el contexto de un diario con aspiraciones populares, pocos meses después de retornar del Chile de Salvador Allende, habiendo fracasado su revolución democrática.

LA HISTORIETA

Nos zambullimos, finalmente, en el análisis de la historieta. La misma, como hemos mencionado, se incorporó al diario en la página de historietas. Allí, convivía con el resto de los materiales “de su misma condición”. Sin embargo, al transcurrir poco más de 15 días de su llegada, comenzó a aparecer en la página 8 o 9, junto con la sección de informaciones sindicales, muy nutrida en el diario de los Montoneros. ¿Reconocimiento de la diferencia de Oski con respecto al resto de los colaboradores, lo cual implicaba brindarle un espacio aislado, donde pudiese brillar mejor? ¿O simplemente una decisión editorial vinculada a la armonía del contenido de la viñeta con respecto a la sección en donde aparecía? Si bien aún no contamos con la respuesta a esta pregunta, podemos aventurar que se debió a un poco de ambas cosas. A partir de marzo de 1974 y hasta el final de *Noticias*, la historieta de Oski se recortaría en soledad al lado de las crecientes noticias sobre paros, cesantías, tomas de fábricas, ollas populares, disputas al interior de los sindicatos y faltas de pago, las cuales, por su parte, fueron muy numerosas durante el período considerado. De acuerdo a Elizabeth Jelin, entre octubre de 1973 y febrero de 1974 se produjeron un promedio de 30,8 huelgas mensuales en Argentina, mientras que en el período marzo-junio de 1974 las mismas aumentaron a un promedio de 39 por mes (Jelin 1978, 457.)

Pero, ¿cómo se organizaba y cuál era el contenido específico de la historieta? Se componía de un cuadrado dividido en dos partes: un dibujo superior y un dibujo inferior, a menudo separados por un pequeño bloque de texto intermedio. Cada dibujo ilustraba una situación de iniquidad y explotación por parte de aquellos que tienen dinero (la oligarquía, para recuperar el término más caro al peronismo y a los mismos Montoneros) y aquellos que carecen del mismo (el pueblo). Al lado de cada dibujo un

²⁷ El diario se encuentra escaneado casi en su totalidad en el sitio *Ruinas Digitales*: <http://www.ruinasdigitales.com/blog/diario-noticias-1973-1974/>. A esos archivos se le agregaron números recabados de la colección alojada en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



Fig. 4: "El Créase o No del Sudor (Ajeno)". *Noticias* 100, 4/3/1974.

breve texto brindaba un dato necesario para entender la ilustración. Todos los datos referían a situaciones producidas en países sud y centroamericanos. En el caso de que apareciese una referencia a Estados Unidos, Inglaterra o España, era para denunciar la situación colonial a lo largo de los tiempos, y poner de relieve la extracción de riqueza y la eliminación de vida a la que habían sometido a Latinoamérica. El comercio de esclavos y sus condiciones de vida durante y después de la Colonia también se constituían en tema privilegiado, completando, en forma de dibujo, el antiguo comercio triangular.

Dibujo y dato existían en un plano de complementariedad y a la vez de competencia, como era usual en las ilustraciones de Oski. El texto era plano, chato, descriptivo, y ese mismo registro de “objetividad” plasmaba lo aberrante de los comportamientos descriptos: barcos negreros que dividían la bodega para cargar más esclavos, haciendo que estos viajen toda la travesía sin poder levantar la cabeza;²⁸ funcionarios estatales de Buenos Aires que, en 1871, suspendieron el pago de pensiones de invalidez y viudez para que aquellos afectados se viesen obligados a ayunar, lo cual era recomendado para combatir la epidemia de fiebre amarilla;²⁹ cadáveres de esclavos insepultos durante los tiempos de la Colonia en esta misma ciudad;³⁰ torturas durante el régimen del dictador Carías en Honduras que consistían en atar una piedra a la espalda de las personas y dejarlos con el peso mirando a la tierra durante semanas.³¹

Los dibujos en “El Créase o No Del Sudor (Ajeno)” acentuaban lo absurdo frente a lo truculento. Oski no se privaba de dibujar cadáveres, torturas, palizas y condiciones de vida aberrantes, pero su adscripción a un registro caricaturesco no naturalista refuerza el sentido cómico. A menudo coloca espectadores desconcertados frente a las iniquidades, con cara de sorpresa y espanto, los cuales ocuparían el lugar del lector. En muchos otros casos, sus monos humorísticos no cuentan con expresión alguna, lo cual lleva el juicio del dibujo de una condena airada a una aparente aceptación de que las cosas han sido así siempre y lo seguirán siendo. Finalmente, las piernas chuecas, las narices largas, los dientes prominentes de los personajes de Oski producen el choque del cual habla Francis Grose en su “Ensayo sobre la pintura cómica”: “haced que las personas o las cosas que representaréis tengan una carga o estén empleadas en un uso para el cual la edad, la profesión, la proporción, la estructura o cualquier otro defecto accidental las haga inapropiadas” (2012, 116-117).

En este caso la dignidad que, por estructura de clase, se suponía debía proporcionarse a aquellos hombres de alta alcurnia o condición se troca en la revelación irónica de los verdaderos crímenes (aquellos de lo que no se habla, aquello inapropiado) que los ha llevado hacia el pináculo de la estructura social. A través de esta operación, Oski ejerce su sentido crítico de intelectual, denunciando en un medio masivo lo injusto, a la vez que mantiene la suficiente distancia, garantizada por su estilo y por el tono humorístico que elige, para mantener una independencia de criterio estética.

Ahora bien, debemos referirnos al modelo original para captar las novedades que Oski introduce en el formato de la viñeta de datos curiosos, que contaba con larga historia. El mismo fue inventado por Robert Ripley en 1919. Ripley, un dibujante autodidacta, había comenzado a trabajar como caricaturista deportivo en 1909 en el *San Francisco Bulletin*. En 1910 se mudó a Nueva York y recaló en el *New York Globe and Commercial Advertiser*. Allí originalmente dibujaba un cuadrado diario con datos, chis-

²⁸ *Noticias* 108, 12/3/1974: 23.

²⁹ *Noticias* 117, 21/03/1974: 9.

³⁰ *Noticias* 180, 25/05/1974: 8.

³¹ *Noticias* 212, 29/06/1974: 10.

Gráficos pugnan con IVISA

El conflicto afecta a 65 obreros; hubo despidos y exhibición de armas

En la mañana del martes hizo crisis un conflicto gremial en el taller gráfico IVISA, de Villafañe 1302, por incumplimiento patronal del acuerdo firmado con los trabajadores sobre mejoras de índole gremial, laboral y profesional.

El lunes la empresa despidió a Ricardo Abásolo, miembro de la comisión interna del taller e integrante de Juventud Gráfica Peronista, adherida a la JTP, luego de haberse realizado una asamblea convocada para exigir el cumplimiento del acuerdo establecido, que consta de doce puntos.

El martes por la mañana, cuando el personal intentaba ingresar al establecimiento en el horario habitual, el jefe de Personal de IVISA, de apellido Bascialla, habría impedido la entrada a varios obreros. Esta actitud del directivo habría sido apoyada por civiles y personal jerárquico armado. El jefe de Producción, de apellido Alvarez, habría amenazado a los delegados de la comisión interna para que se retiraran, caso contrario apelaría a la fuerza policial.

Inmediatamente del despido de Abásolo se habían iniciado

paros en cada uno de los tres turnos del taller, que se agravaron el martes por los despidos selectivos dispuestos por la empresa.

Uno de los trabajadores dijo a un cronista de Noticias que se mantendrían las medidas de fuerza y se pediría la reincorporación de todos los despedidos. "Queremos que se termine de una vez la represión y el matonaje que se lleva a cabo en el establecimiento —dijo—; queremos un salario digno y no los miserables 100.000 pesos que nos pagan".

A un representante de la

Federación Gráfica Bonaerense, que se hizo presente en el establecimiento gráfico para interiorizarse del conflicto gremial, le fue prohibida la entrada por un individuo armado con una escopeta Ithaka.

IVISA es un desprendimiento de la Editorial Peuser y se dedica a la impresión de valores (cheques). Al directorio del establecimiento pertenecerían algunos funcionarios y militares que tuvieron destacada actuación durante las tres etapas de la denominada Revolución Argentina.

Votan en Viajantes

Fueron oficializadas tres listas

En la sede de la Asociación de Viajantes de Industria y Comercio (AVIC), Moreno 2033, se realizarán hoy elecciones internas para renovar la mitad de los miembros que integran la comisión directiva gremial. La Junta Electoral oficializó tres listas: la Blanca (oficialista), que orienta el actual secretario general de AVIC, Eduardo Arrausi, la Celeste y Blanca, desprendimiento de la Blanca y dirigi-

da por Horacio Sacierain, ex secretario Gremial de la comisión directiva encabezada por Arrausi; y la Violeta, de antigua militancia en AVIC. La organización cuenta con unos 12.000 afiliados y los padrones registran aproximadamente 10.000 en condiciones de emitir hoy su voto.

La elección de hoy es clave porque permitirá medir la orientación política que tendrá la nueva comisión directiva.

La tanga del recibo

En Rosario pagaban bajo convenio

ROSARIO (Noticias).— Un allanamiento practicado por funcionarios de la delegación local del Ministerio de Trabajo permitió comprobar la actitud ilegal de una empresa, que hacía firmar recibos en blanco a su personal y abonaba sueldos inferiores a los que marcan los convenios vigentes.

La actuación se concretó a partir de una denuncia de los empleados de "Terminal Terraza SRL" empresa que tiene sus oficinas en la ter-

minal de omnibus. La comisión que actuó en la oportunidad incautó 6500 recibos de pago firmados en blanco, doble juego de recibos firmados en idéntica forma y papeles.

Al comprobarse que también se pagaban sueldos inferiores a los que disponen los convenios colectivos de trabajo, se conminó a "Terminal Terraza SRL" a reajustarlos bajo apercibimiento de clausura del local, para lograr el pago por otros meses.

El créase o no del sudor (ajeno) **Oski**



COMO ANTÍDOTO PARA LA FIEBRE AMARILLA, LOS MÉDICOS RECOMENDABAN UNA RIGUROSA DIETA. EL GOBIERNO INTERPRETÓ ESTO TAN AL PIE DE LA LETRA QUE DEJÓ DE PAGAR LOS SUELDOS A INVALIDOS Y VIUDAS, OBLIGÁNDOLOS A ALIMENTARSE CON AGUA. (LA NACIÓN, 1871).

LUEGO DE LA MASACRE DE POR LO MENOS 20.000 CAMPESINOS SALVADOREÑOS, UN GENERAL DE AQUEL PAÍS INFORMÓ A LA OPINIÓN MUNDIAL QUE, EN REALIDAD, SÓLO MURIERON 12.000 PERSONAS Y "TODOS COMUNISTAS".



EN 1857, UN CIUDADANO NORTEAMERICANO FUE LESIONADO EN SAN JUAN DEL NORTE, NICARAGUA. EL GOBIERNO DE LOS EE.UU. RECLAMÓ DE AQUEL PAÍS UNA MULTA DE 20.000 DÓLARES. AL AFIRMAR NICARAGUA QUE NO ESTABA EN CONDICIONES DE PAGAR LA MULTA, SAN JUAN FUE BOMBARDEADO Y, DESPUÉS, INCENDIADO POR MARINOS NORTEAMERICANOS.

Fig. 5: Una típica página donde aparecía "El Créase o No del Sudor (Ajeno)", rodeado de los últimos acontecimientos sindicales. *Noticias* 117, 21/3/1974.

tes y novedades sobre hazañas deportivas, titulada *Champs and Chumps*, que comenzó a publicarse en diciembre de 1918. En 1919 Ripley comenzó a agregar datos vinculados a todo tipo de curiosidades del mundo. A lo largo de los años la viñeta alternó su foco hasta que, en 1926 y con Ripley en el *Evening Post*, cambió el título de forma definitiva a "Believe It or Not". La historieta, sin embargo, era una empresa colectiva: en 1923 Ripley contrató a Norbert Pearlroth, polaco exiliado en Estados Unidos que

El créase o no del sudor (ajeno)

Oski

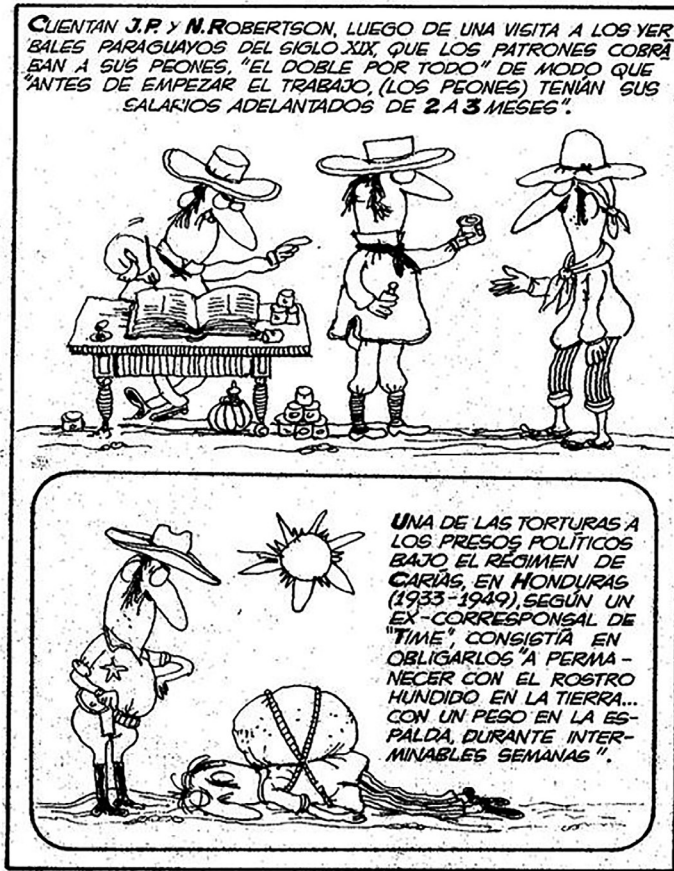


Fig. 6: "El Créase o No del Sudor (Ajeno)". *Noticias* 212, 29/06/1974.

hablaba 14 idiomas, quién se convertiría en el corazón de su equipo de investigación. Pearlroth pasaba los días en la Biblioteca Pública de Nueva York leyendo libros y buscando datos para la misma. En 1930 la historieta pasaría al *New York American*, uno de los tantos diarios que formaban parte del imperio de William Randolph Hearst. Como parte del trato, sería sindicada por el King Features Syndicate y Ripley ganaría un salario de más de 100.000 dólares al año.³²

"Ripley's Believe it or Not" fue un éxito rampante durante la Gran Depresión, generando una industria sustentada en programas de radio, cortos para cine, series de televisión, libros recopilatorios y la gema de la corona: los Odditoriums, museos que pre-

³² Neal Thompson, "Robert Ripley: The Life and True Lies of Mr. Believe-It-Or-Not". *Vanity Fair*, 6 de mayo de 2013. <https://www.vanityfair.com/culture/2013/05/robert-ripley-believe-it-or-not>.

sentaban artefactos y objetos extraños, en un principio como parte de las grandes ferias mundiales, luego como museos permanentes, el primero de los cuales abriría en 1950.

El éxito de Ripley produjo una enorme cantidad de imitadores. En Argentina uno de los más recordados es “¡Divúlguelo!”, dibujado por Fola³³ en el diario *La Razón* durante los años cuarenta, luego en diversas publicaciones, incluyendo a *Anteojito* durante los años ochenta y noventa. El formato era idéntico: un cuadrado con un dato curioso acompañado de texto explicándolo.³⁴ Otro importante antecedente lo constituye la página “Visto y Oído” dibujada por Bruno Premiani en la *Revista Multicolor de los Sábados* aparecida junto al diario *Crítica* durante 1934. Premiani, quien luego trabajaría para DC Comics convirtiéndose en el cocreador de la *Doom Patrol*, ilustra diversos datos en su estilo realista buscando siempre hacer un profundo uso del impactante color del suplemento, una novedad para su tiempo.

Este formato, sin embargo, también tenía mucho en común con la manera tradicional de trabajar de Oski, la cual consistía en ilustrar textos elegidos de su enorme biblioteca. Estos textos podían oscilar entre relatos reconocidos (el *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo; *El fantasma de Canterville* de Wilde) o curiosidades aparecidas en las revistas ilustradas del siglo XIX y principios del XX. Una de las series que Oski publicó en *Vea y Lea* entre 1959 y 1961 llevaba por título “Los Increíbles Inventos” y consistía en la descripción de inventos inútiles aparecidos en la bisagra de los siglos XIX y XX, cuando los adelantos técnicos se sucedían sin pausa y muchas veces sin punto.

Pero la serie con la cual tiene una mayor afinidad es, sin dudas, la *Vera Historia de Indias*. Como en aquel libro, Oski arroja luz sobre las condiciones de la dominación en Latinoamérica. Pero en esta ocasión se centra en el presente, no en los orígenes de

³³ Geoffrey Foladori, inglés nacionalizado uruguayo, autor de los personajes “Don Gumersindo” y “Pelopincho y Cachirula”, pareja de niños terribles que fue publicada en *Billiken* y *Anteojito*.

³⁴ El formato de estas series pone en cuestión su inestable definición como historieta. Scott McCloud se niega a considerar a los chistes de un solo cuadro como historietas debido a que su definición de cómic considera condición fundamental del mismo la narrativa secuenciada y yuxtapuesta. Para McCloud los chistes de un solo cuadro: “Son caricaturas (...) Y hay una antigua relación entre comics y caricaturas. ¡Pero no son una misma cosa! Lo uno es una manera de dibujar, un estilo, si se prefiere... Mientras que lo otro es un medio de comunicación que a menudo se sirve de la caricatura” (McCloud 1995, 21). La “propuesta secuencial” de McCloud ha sido muy debatida. Aaron Meskin (2007), parte de la definición de McCloud y llega a la postura de Greg Hayman y John Henry Pratt. Según estos: “x es un comic si x es una secuencia de imágenes discretas y yuxtapuestas que comprenden una narrativa, ya sea por su cuenta o cuando se encuentran combinadas con texto” (citado en Meskin 2007, 370). Meskin discute la necesidad sine-qua-non de la narrativa en la definición, hallando muchos ejemplos de comics no narrativos, y también discute la ahistoricidad de esta definición, concluyendo que la definición imposible de lo que es una historieta “es el problema con el cual se encontró desde siempre el formalismo - su fracaso para tomar en cuenta los contextos históricos en los cuales las obras de arte son producidas” (Meskin 2007, 374). Finalmente, se pregunta cuán operativa y necesaria resulta una definición de historieta, concluyendo que “si una definición de lo que es un comic fuese posible, tomaría (...) una forma procedural o histórica” (376). En otras palabras: un análisis situado y contextual. Si nos atenemos a un análisis de este tipo, las viñetas de Ripley (y las de Oski) son historietas plenas: publicadas en la página de historietas de los diarios, distribuidas por sindicatos de tiras periódicas, comparten contextualmente y sociológicamente la definición de historieta.

esta dominación. En la *Vera Historia* su mirada es irónica y distante, preocupada más bien por resaltar la ridiculez de los españoles como conquistadores, la distancia entre sus expectativas y la realidad encontrada, y teniendo, además, la conciencia histórica del fracaso final del imperio español. Mientras tanto, en “El Créase o No Del Sudor (Ajeno)”, el tono conserva la ironía, pero debajo de ella subyace la indignación, el escándalo moral y buenas dosis de furia. Si bien los dibujos de Oski no abandonan el humor, la yuxtaposición de los mismos con el contenido de los textos y con el contexto histórico y periodístico en el cual fueron publicados brindan coordenadas de lectura por completo diferentes.



Fig. 7: “El Créase o No del Sudor (Ajeno)”. *Noticias* 170, 15/05/1974.

Asimismo, el contexto histórico nos provee de otros dos artistas cuyas obras son capaces de ser comparadas con esta de Oski: el historietista mexicano Rius (Eduardo del Río) y *Las Venas Abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano. Rius comenzó su carrera en los años sesenta y se lo conoce fundamentalmente por dos series: *Los Supermachos*, iniciada en 1965, y *Los Agachados*, iniciada en 1968. En ambas, Rius sigue a personajes cotidianos, empobrecidos y maltratados por el poder político y policial del México contemporáneo. Las revistas solían tomar la forma de un largo diálogo en el cual los personajes filosofan y se preguntan por diversos fenómenos como ser la CIA, los hippies o las sociedades precolombinas. Rius buscaba hacer reír y a la vez instruir a su audiencia. Su estilo de dibujo privilegia las líneas simples y fondos prácticamente inexistentes, y los personajes muy sintéticos, sin muchos detalles, casi a mano alzada. Pero a la vez recurre continuamente a la mezcla de registros artísticos, a la recuperación de parte del acervo iconográfico de la cultura visual a través del uso del collage: sus historietas didácticas y sardónicas mezclan sus dibujos con viejas publicidades, caricaturas, textos procedentes de declaraciones políticas o de tratados jurídicos, entrevistas. Asimismo, Rius es un artista que siempre se declaró de izquierda, puntualmente marxista. En 1968 se vio obligado a abandonar *Los Supermachos* por la censura y las presiones recibidas de parte de Gustavo Díaz Ordaz, presidente de México en aquel entonces, debido a las caricaturas que lo pintaban como un neandertal y el apoyo de Rius al movimiento estudiantil de 1968 que tuvo su clímax sangriento en la matanza de la Plaza de Tlatelolco. Muchos de los dibujos del artista eran empleados por los estudiantes en los carteles de protesta. Las amenazas culminaron con un secuestro seguido de falso fusilamiento en el año 1969, circunstancia que obligó al dibujante a abandonar Ciudad de México y refugiarse en Cuernavaca.³⁵ El dibujante también realizó y publicó *Marx para principiantes* en 1972, libro que dio inicio a la colección “Para Principiantes”, que continúa hasta el día de hoy y mezcla el ensayo con la historieta con fines educativos.

En diversas ocasiones Rius mencionó la importancia de la obra de Oski en la formulación de su propia propuesta artística latinoamericanista y de izquierdas. En una de sus biografías el mexicano menciona que: “Oski apareció en el horizonte del humor gráfico armado de un desenfado carcajeante y un dibujo infantil que nos hacía factible dibujar a los que no sabíamos hacerlo” (Rius 2008, 26). Ya en 1961, cuando Rius llevaba alrededor de cinco años de carrera, la revista mexicana *Claridad* lo contrató para realizar una entrevista al autor argentino. En ella Rius, más que entrevistarlo, redacta un texto donde recupera algunas de las impresiones de Oski y de sí mismo del encuentro, y lo acompaña con un dibujo de su propia mano del autor argentino.³⁶ Esta práctica se repetiría en la caricatura que remitió y formó parte de la muestra homenaje

³⁵ Sergio Hidalgo, “El día que Gustavo Díaz Ordaz mandó secuestrar a Rius”. *Código Espagueti*, 8 de agosto de 2017. <https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/el-dia-que-gustavo-diaz-ordaz-mando-secuestrar-rius/>.

³⁶ Rius, “Rius entrevista a Oski”. *Claridad*, 28 de enero de 1961. Archivo Adriana Conti.

en el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori de la Ciudad de Buenos Aires en 1985. En el catálogo de la muestra, al lado de dibujos de artistas chilenos, cubanos, brasileños, argentinos, y un collage de León Ferrari, se puede observar un dibujo de Rius de un Oski sonriente (Rojas Mix 1985, 93). El estilo historietístico de Rius también puede leerse en diálogo con el ejemplo de Oski, con una idea pedagógica común detrás, aunque en el caso de Rius su labor divulgativa-informativa es mucho más transparente que en el de Oski, quién solía privilegiar la creación y la experimentación. La mayoría de las tiras de Rius buscan explicar, exponer, sintetizar procesos históricos, políticos y estéticos complejos de manera tal de convertirse en consumo popular.

Finalmente, no es el lugar de este trabajo el reconstruir la historia pormenorizada de *Las venas abiertas de América Latina* y mucho menos pretendemos trazar el impacto del libro en las discusiones políticas del continente. De manera más modesta, podemos mencionar que muchos de los pasajes del libro encuentran su correspondiente viñeta en “El Créase o No del Sudor (Ajeno)”. Por ejemplo, Galeano menciona que, según un testimonio de un negrero de la época, los esclavos que eran llevados a América “creían, y en cierto modo no se equivocaban, que ‘iban a ser llevados como carneros al matadero, siendo su carne muy apreciada por los europeos’” (2004, 109). En el número 106 de *Noticias*, Oski reproduce la misma información, casi con las mismas palabras³⁷. Más adelante, el escritor menciona que en Guatemala el dictador Jorge Ubico “otorgó a los señores del café y a las empresas bananeras el permiso para matar: ‘Estarán exentos de responsabilidad criminal los propietarios de fincas...’ El decreto llevaba el número 2.795 y fue restablecido en 1967, durante el democrático y representativo gobierno de Méndez Montenegro” (Galeano 2004, 148). Una vez más, esta cita es reproducida de forma casi idéntica por Oski en *Noticias* 178³⁸. Esta confluencia entre los datos brindados por Oski y la acumulación de iniquidades coloniales sistematizada por Galeano nos brinda la pauta de que el primero probablemente había leído el libro publicado en 1971 y que lo utilizaba, junto con una multiplicidad de otras fuentes, como materia prima de sus dibujos.

¿Qué nos dice esta confluencia entre uno de los libros de divulgación histórica y política más exitosos con una historieta olvidada no solo en los compendios de historia de la historieta argentina sino en el corpus de la obra de Oski? En primer lugar, podemos apuntar a un “espíritu de época” común, que permeaba desde las expresiones culturales más perdurables hasta aquellas que fueron olvidadas en un conjunto de diarios enmohecidos, y que pugnaba por una labor sostenida de comunicación a las masas de las injusticias e inequidades de la relación colonial como un paso previo y necesario para la liberación en (aquel) tiempo presente. Esos años previos al desencadenamiento de todo el peso de la represión militar, encontraban a artistas que luego tuvieron derroteros muy diferentes hermanados en un discurso común, que unificaba una denuncia de tipo cultural con una denuncia de tipo económico.

³⁷ *Noticias* 106, 10/03/1974: 23.

³⁸ *Noticias* 178, 23/05/1974: 9.



Fig. 8: "El Créase o No del Sudor (Ajeno)". *Noticias* 106, 10/3/1974.

En segundo lugar, retornamos a la pregunta que estructura este trabajo: ¿era Oski un intelectual? La yuxtaposición con Galeano quizás nos ayude a terminar de esclarecer este punto. Nadie duda de que Galeano es un intelectual, por su compromiso político, por su accionar público, por la comunicación de sus ideas por fuera de los claustros académicos. Nadie duda, tampoco, del status de referente cultural al que Galeano accedió una vez que este libro se publicó. Oski, por su parte, realizó una labor análoga desde la historieta, incluso inspirándose de manera simbiótica en el libro del uruguayo, sin jamás acceder a esa categoría ¿Por qué?

Una primera respuesta es un tanto obvia: por la categoría descartable de la historieta. Sin ir más lejos, "El Créase o No del Sudor (Ajeno)" aún espera su justa reedición en

El créase o no del sudor (ajeno)

Oski

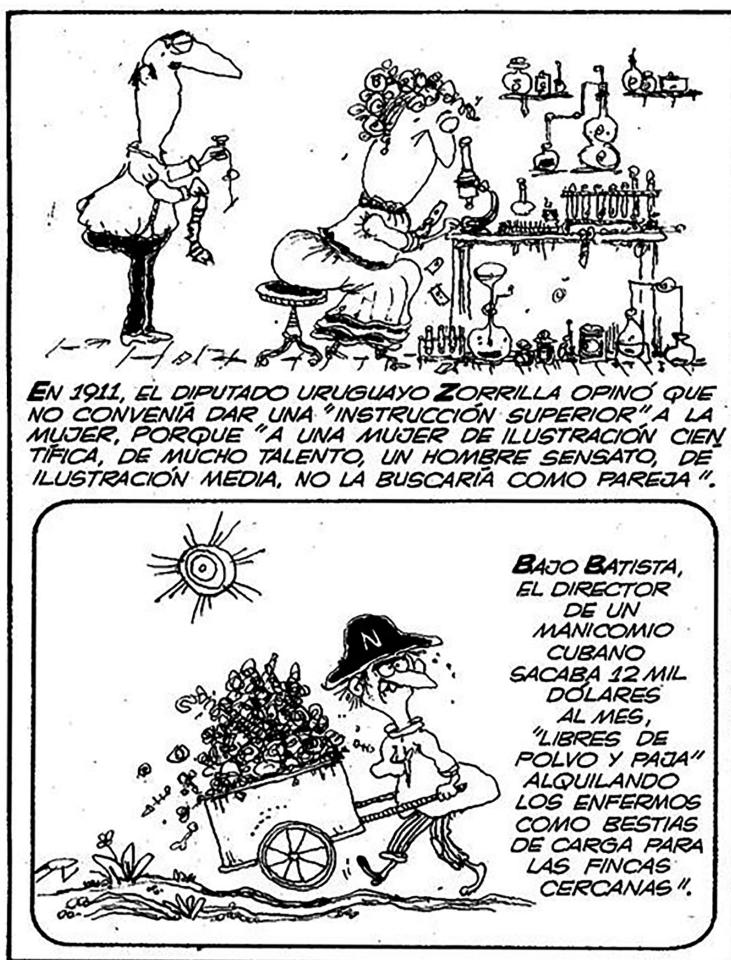


Fig. 9: "El Créase o No Del Sudor (Ajeno)", última edición. *Noticias* 266, 27/08/1974.

libro, y las viñetas son de difícil acceso para el lector medio, todo lo contrario del libro de Galeano, que continúa en las listas de *best sellers* hace décadas. El mismo formato de publicación atenta contra su pasaje a la historia: cuadritos desperdigados en diarios olvidados, frente a un libro concebido como tal, un paquete total.

La segunda respuesta es más sutil y apunta a la caracterización final de nuestro sujeto: Oski se movía como un intelectual en las entrañas de un sistema fundamentalmente laboral, organizado alrededor de la categoría de oficio y mediatizado por el dinero. A partir del final de su relación con *Rico Tipo*, se movió con absoluta libertad en cada redacción a la que llegó, iniciando e interrumpiendo series de acuerdo a la

conveniencia de su vida agitada por los viajes y de acuerdo a su comodidad ideológica. Oski, asimismo, mantuvo siempre su independencia de opinión, incluso cuando esta podía costarle trabajo. En tercer lugar, a partir de la publicación de la *Vera Historia de Indias* en 1958 se vuelve cada vez más común para el artista publicar sus dibujos no solo en revistas sino también en libros, estampas y colecciones de serigrafías, con lo cual su obra se separa, pero no del todo, de la producción seriada.

Pero, lo que es más importante, Oski no producía con la meditada y pensada cadencia del intelectual, sino con la velocidad y profusión del historietista. Esto, como hemos mencionado más arriba, tenía en parte que ver con su posición económica, siempre un tanto precaria. Pero, por otro lado, tenía que ver con el tipo de medio que alojaba sus dibujos, y con el tipo de género en el cual estos dibujos eran consignados. Publicaciones periódicas y tiras humorísticas: Oski siempre fue considerado el más intelectual de los historietistas, no el más historietista de los intelectuales. Lo que es más, como trabajador de la industria cultural se esperaba que su riqueza se tradujese en pagos puntuales por sus dibujos, no en capital simbólico perdurable.

Por todo esto su obra, aún hoy, se nos antoja dispersa y fragmentaria, cuando detrás de la misma late una preocupación constante por la injusticia, una erudición visual gigantesca, una profunda ironía y un trazo rico y complejo.

Resta, quizás, una última pregunta: ¿modifica la condición de nuestro sujeto su clasificación como intelectual? ¿Ayuda a leer su obra desde otro punto de vista? Creemos que sí. Por un lado, resalta la singularidad del artista Oski en yuxtaposición con otros dibujantes. Ayuda a dar sentido a su biografía artística y política. Lo explica por su excepcionalidad. Pero creemos que la categoría de intelectual vinculada al dibujante de historietas puede convertirse en una herramienta analítica para el futuro. En relación al dibujante de historietas, solemos importar las categorías del artista o del trabajador de prensa. Con ambas profesiones el oficio del dibujante comparte rasgos comunes. Triangular estas categorías con aquella del intelectual quizás nos ayude, en algunos casos, a pensar lo que tiene de trabajo de intervención pública y de opinión los dibujantes. Y contribuya a seguir pensando sociológicamente, al interior de contextos históricos e industrias cambiantes, la labor quimérica del dibujante de historietas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borroni, Otelio. 1975. "Lino Palacio: el arte de trepar el Monte Olimpo". *Siete Días Ilustrados*, enero de 1975. <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien074.htm> (03.12.2019).
- Díaz, Valdés. 1960. "Oski responde: boca cerrada, lápiz en mano". *La Habana*, 22 de noviembre de 1960.
- Entrevista a Pancho. 2018. Entrevistado por Amadeo Gandolfo, septiembre de 2018.
- Esquivada, Gabriela. 2010. *Noticias de los montoneros: la historia del diario que no pudo anunciar la revolución*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Fernández Sarasola, Ignacio. 2019. *El pueblo contra los cómics*. Sevilla: ACyT Ediciones.
- Galeano, Eduardo. 2004. *Las venas abiertas de América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gandolfo, Amadeo. 2015. “La Oposición Dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)”. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Gilman, Claudia. 2012. *Entre la pluma y el fusil debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Grose, Francis. 2012. *Principios de la Caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. (Estudio introductorio y traducción por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski). 2ª ed. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Hajdu, David. 2008. *The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America*. New York: Picador.
- Hidalgo, Sergio. 2017. “El día que Gustavo Díaz Ordaz mandó secuestrar a Rius”. Código Espagueti, 8 de agosto de 2017. <https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/el-dia-que-gustavo-diaz-ordaz-mando-secuestrar-rius/> (03.12.2019).
- Jelin, Elizabeth. 1978. “Conflictos laborales en la Argentina, 1973-1976”. *Revista Mexicana de Sociología* 40, n° 2: 421-63. <https://doi.org/10.2307/3539722>.
- Leytes, Gastón. 2012. “Entrevista a Caloi”. Nac&Pop (blog), 8 de mayo de 2012. <https://nacionalypopular.com/2012/05/08/entrevista-a-caloi/> (03.12.2019).
- Lima Gomes, Ivan. 2018. *Os novos homens do amanhã: projetos e disputa em torno dos quadrinhos na América Latina (Brasil e Chile, anos 1960-1970)*. Curitiba: Prismas.
- Maristain, Mónica. 2004. “Quinografía”. *Página12*. 22 de febrero de 2004, sec. Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1247-2004-02-22.html> (03.12.2019).
- McCloud, Scott. 1995. *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Meskin, Aaron. 2007. “Defining Comics?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n° 4: 369-379.
- Oski. 1996. *Vera historia de Indias*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Pratt, Henry John y Greg Hayman. 2005. “What Are Comics?”. En *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, editado por David Goldblatt y Lee Brown, 2nd Edition. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Reggiani, Federico. 2012. “‘La única verdad es la realidad’: apuntes sobre la noción de ‘historieta realista’”. *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation* 10, n° 0: 129-137.
- Rep, Miguel, ed. *Oski: un monje enloquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Ribadeneira, Edmundo. 1964. “Oski: no cabe un arte sin alma”. *El Siglo*, 19 de enero de 1964. Archivo Adriana Conti.
- Rius. “Rius entrevista a Oski”. 1961. *Claridad*, 28 de enero de 1961. Archivo Adriana Conti.
- 2008. *Rius para principiantes: 40 años de monigotes*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Rivera, Jorge B. 1985. “Historia del humor gráfico argentino”. En *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, editado por Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, 106-140. Buenos Aires: Legasa.
- Rojas Mix, Miguel, ed. 1985. *Oski: Vero Artista de Indias*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.
- Sigal, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Slipak, Daniela. 2015. *Las revistas montoneras: cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Terán, Oscar. 1991. *Nuestros Años Sesenta*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Thompson, Neal. 2013. "Robert Ripley: The Life and True Lies of Mr. Believe-It-Or-Not". *Vanity Fair*, 6 de mayo de 2013. <https://www.vanityfair.com/culture/2013/05/robert-ripley-believe-it-or-not> (03.12.2019).
- Turnes, Pablo. 2018. *Alack Sinner: El Exilio de las Formas*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- 2019. *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Fecha de recepción: 19.11.2018

Versión reelaborada: 6.12.2019

Fecha de aceptación: 28.12.2019