

Las “vueltas” de la vanguardia en la historieta rioplatense: entre la adaptación y la meta-ficción

The “turns” of the avant-garde in the river plate comic: between adaptation and meta-fiction

Lucas Rafael Berone

<https://orcid.org/0000-0002-5253-8916>

Universidad Nacional de Córdoba

lucasberone@yahoo.com.ar

[OYOLA, Leandro; AGUIRRE, Max; REGGIANI, Federico; ZALAZAR, Fabián; y MOSQUITO, Ángel. *Kryptonita. La historieta*. Buenos Aires, Reservoir Books, 2019.]

[AGRIMBAU, Diego; DELPECHE, Patricio; IPPÓLITI, Gabriel; GINEVRA, Dante; PIETRO; y FERNÁNDEZ, Gato. *¿Quién mató a Rexton?* Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2018.]

Fecha de envío: 26 de julio de 2020. Fecha de dictamen: 21 de setiembre de 2020. Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2020.

Federico Reggiani y Diego Agrimbau son, acaso, junto al uruguayo-mexicano Rodolfo Santullo, los guionistas más interesantes y originales del campo de la historieta de aventuras rioplatense; por lo menos, en el contexto de la/s generación/es de creadores formada/s después del colapso de la industria local del comic, tal como había existido hasta mediados de los 90 (v. los casos de Editorial Columba y Record).

Pues bien, entre 2018 y 2019, los nombres de Reggiani y Agrimbau aparecen asociados a la publicación de dos de las novelas gráficas más singulares e importantes de los últimos años, en la tradición de la historieta realista rioplatense. Una de ellas fue *Kryptonita*, editada por Random House —guion de Reggiani, imágenes de Aguirre, Zalazar y Mosquito; adaptación de la exitosa novela homónima de Leonardo Oyola—; la otra es *¿Quién mató a Rexton?*, con guion original de Diego

Agrimbau y la colaboración de un equipo de dibujantes, editada por Hotel de las Ideas.

En 2000, y de manera bastante premonitória, Oscar Steimberg (2000 y 2013) refería ya la existencia de una “nueva fundación” de la historieta de aventuras en Argentina en un ensayo que buscaba recapitular y volver a articular un rico y complejo pasado con un casi “invisible” presente y un futuro asaz problemático y conjetural. Pues bien, si la historieta rioplatense merece seguir siendo considerada una *tradición*, si todavía vale la pena producir e inscribirse, de algún modo y voluntariamente, en dicha genealogía, las obras que queremos reseñar aquí cumplen un rol fundamental; no sólo por su calidad gráfica y literaria (que la tienen, de forma indudable), sino porque señalan ostensiblemente algunos de los lugares y las estrategias por los y las cuales el campo de la historieta realista en Argentina tendría la oportunidad de reconstituirse, en el azaroso comienzo de un nuevo milenio.

Empecemos por *Kryptonita*. En primer lugar, lo que revela la adaptación de la novela de Oyola (y no sólo por las obvias características del texto literario original) es que una de las alternativas para el crecimiento y la consolidación de un mercado nacional (o rioplatense) de historietas se apoya, paradójicamente, en su grado de *apertura* hacia las zonas más productivas y hegemónicas de la producción internacional contemporánea; o mejor, en su capacidad de *hibridación*, de mezcla y de incorporación respecto de los temas, los géneros, los argumentos y los estilos dominantes de la ficción globalizada —el terror o el gótico, en sus diversas manifestaciones (historias de zombis, vampiros, etc.), las sagas superheroicas, el rizomático universo del manga.

Ahora bien, en segundo lugar, la adaptación de *Kryptonita* viene a echar luz sobre algo que ya se insinúa fuertemente en muchos ejemplos de la producción anterior de Reggiani; sobre todo, en su colaboración creativa con Ángel Mosquito: desde *La mueca de Dios* (publicada originalmente en 2001), pasando por *Vitamina Potencia* (2012, Llanto de Mudo) y *Tristeza* (2014, Llanto de Mudo). Esto es: se trata de la inscripción de ciertas matrices narrativas dominantes (y *ajenas*) en un paisaje socio-cultural *propio* (el conurbano boanerense); lo que motivará necesariamente la transformación del sentido estético-ideológico y de las connotaciones morales asociadas a los géneros, los temas y los argumentos que son objeto de apropiación.

Estaríamos aquí, casi inopinadamente, frente a la construcción, a veces

implícita, a veces inadvertida, de un *nuevo costumbrismo*, una nueva poética costumbrista, la cual somete dichas ficciones importadas o ajenas a un profundo proceso de re-configuración, de re-semantización. Y esto es así en tanto este neo-costumbrismo habría descubierto, en la representación de las vidas, los dramas y las miserias del *conurbano bonaerense* —no la “capital” ni el “interior”, sino esa zona de cruce entre dos mundos tradicionalmente enfrentados—, una suerte de poderoso y muy eficaz *mecanismo de traducción*, de *fagocitación* y de *deconstrucción* de todas las categorías (morales, políticas, psicológicas, etc.) consolidadas y reproducidas solwentemente por los lenguajes y los discursos de la globalización.

Como ocurre en *Kryptonita* —y en otras recientes narraciones fruto de la colaboración entre Reggiani y Ángel Mosquito, como *Los visitantes del agujero del comedor* (2016, Maten al Mensajero), e incluso en algún trabajo en solitario del dibujante, como *La calambre* (genial *thriller* gótico-realista, editado por La Cúpula en 2013)—, en el mundo increíble, pero verosímil, del conurbano, el Guasón puede trabajar como negociador para la Policía Bonaerense, Flash iniciarse en la calle como ladrón de auto-estéreos, y Batman ser un viejo agente retirado de la Policía Federal, o expulsado por díscolo.

A contramano de lo que podría pensarse rápidamente, o a la inversa de lo que constituía el *gesto de la apropiación* en el estilo narrativo del “maestro Oesterheld” (Sasturain, 2010), lo que sucede ahora es que en el momento en que esas matrices ficcionales, tomadas de la industria global de las comunicaciones y el entretenimiento, se encarnan en los seres banales, las circunstancias grotescas y los accidentes propios del paisaje social del conurbano, paradójicamente, se *des-realizan*. Esto es, pierden la nitidez y los contornos que ostentaban en otras pantallas y escenas mediáticas, se desconectan de las significaciones obvias que se les asignaban en los circuitos de la distribución masiva y se revelan como lo que son: puros simulacros sin consistencia, meros *espectros* de la dominación cultural.

Aunque, por otro lado, la contraria también se confirma como una terrible evidencia. Es decir: el paisaje humano y social del conurbano bonaerense (nuestro nuevo y extremadamente prosaico *aleph*, para decirlo borgeanamente) podrá hacerse visible y convertirse en el protagonista de una narración sólo en tanto se invista con los brillantes “emblemas” de las ficciones que impugna.

Los *dramas del conurbano*, entonces, adquirirán la nitidez de lo singular y el

brillo de lo memorable (o rememorable) sólo si es posible adivinar en ellos, como al trasluz, los perfiles y los contornos (velados, negados) de las ficciones dominantes de la globalización: el trauma original de la oscura trayectoria del Caballero de la Noche, la muerte sacrificial (crística) del Hombre de Acero, el carácter patológico (y socialmente funcional) de la violencia del Joker, la hermandad imposible (e inquebrantable) de los que vienen de una misma tragedia.

En línea con la naturaleza experimental de algunas producciones previas de Diego Agrimbau —sobre todo, los excelentes unitarios que dibujó Lucas Varela, reunidos en *Diagnósticos* (Hotel de las Ideas, 2017)—, *¿Quién mató a Rexton?* admite ser incluida en una categoría tan rara o tan poco frecuente hoy (entre nosotros/as) como la de la *meta-ficción*, es decir: una ficción que asume como tema, precisamente, las condiciones y las estrategias características que entran en juego en la construcción de cualquier probable ficción.

Aunque la cuestión, en el caso de *¿Quién mató a Rexton?*, tampoco es tan sencilla. Si en *Diagnósticos* la experimentación meta-ficcional se resolvía en una suerte de indagación sobre las posibilidades expresivas de ciertos constituyentes elementales del *lenguaje del comic* (la correlación texto verbal-imagen visual, los “globos” de diálogo y de pensamiento, las onomatopeyas, la organización en viñetas de la secuencia narrativa, el diseño de página, etc.), la “novela gráfica policial” sobre la dudosa muerte del guionista ficticio Víctor Rexton se configura especialmente como una reflexión narrativa sobre los mecanismos, los resortes ocultos y la actualidad de la industria editorial dedicada a la producción, publicación y distribución de la llamada *historieta realista*, o de aventuras.

Desde este punto de vista, en cierto modo, *¿Quién mató a Rexton?* acepta ser leída como una ficción sociológica “a la Bourdieu”, esto es: como la representación, en clave ficcional, de las relaciones fundamentales y los *habitus* específicos que conforman un cierto campo de la producción simbólica de una sociedad, sus tradiciones, su estatus actual y las zonas de ruptura y emergencia de la novedad.

Sin embargo, y al mismo tiempo, la historieta de Agrimbau y el *team* de dibujantes que lo acompañan —y que asumen, metaficcionalmente, los roles de los “dibujantes sospechosos” del asesinato— acaso es algo más que una historieta sociológica; o mejor, también es *otra cosa*. Porque el objeto (o el *objetivo*, podríamos

decir, utilizando una terminología levemente castrense) del que se ocupa *¿Quién mató a Rexton?*, la cuestión que desafía y prácticamente “saca de quicio” al guionista ficcional Víctor Rexton, es el auge o el éxito contemporáneo de la historieta como *crónica* de la vida real: la “historieta documental” (en palabras de uno de los personajes), la historieta periodística —un género que, por lo menos desde hace una década, señala los espacios de la novedad y ocupa los lugares de la hegemonía en la producción de historietas de autor en Occidente.

Entonces (nuevo bucle), aun denunciando insistentemente las miserias mínimas y los pequeños crímenes que configuran “realmente” el campo de la producción y la comercialización del comic de aventuras, *¿Quién mató a Rexton?* viene a ser, además, la magistral formulación narrativa de una pregunta crítica fundamental: ¿hasta dónde es posible la materialización de un texto, y la constitución de un género discursivo, capaz de representar *literalmente* los avatares de lo real, en cualquiera de sus manifestaciones coyunturales o particulares?¹

Así, pues, en tanto crítica del realismo, la obra de Agrimbau se convierte en una historieta semiótica, o *socio-semiótica* (si se quiere), dado que se interroga esencialmente por la capacidad del signo (signo híbrido, o verbo-icónico, en el caso del comic) para reponer o re-presentar íntegramente la compleja realidad que asume como objeto. O bien, en última instancia, esta historieta permitiría develar los modos, las operaciones y las mediaciones por los y las que el signo construye, finalmente, cualquier porción de lo real como uno de sus probables “referentes” —sea, por ejemplo, el campo de la producción y distribución de historietas realistas.

En uno de sus libros imprescindibles, Ricardo Piglia (2016) señala que las vanguardias contemporáneas ya no se sostienen tanto en la escritura de manifiestos programáticos explícitos. Según el crítico, los autores de las vanguardias contemporáneas configuran en sus obras de ficción una política de escritura que funciona, al mismo tiempo, como una *política de lectura*: autores y autoras de vanguardia instituyen “modos de leer” las ficciones vecinas para asegurarse la remanencia de sus propias ficciones, para dejar establecidos los protocolos y las formas de interpretación de su propia producción².

Ahora bien, parece claro que las historietas aquí reseñadas (*Kryptonita*, la adaptación; *¿Quién mató a Rexton?*, la metaficción) se construyen a partir de diversas estrategias de lectura, orientadas hacia el exterior y hacia el interior del campo de la

historieta rioplatense, alternativamente. En este sentido, si mantenemos el criterio de Piglia, podríamos afirmar que tales producciones, guionadas por Reggiani y Agrimbau, constituyen dos momentos diferenciados, o sucesivos, de un mismo *además vanguardista*: el que pasa por indicar (y ahondar) una toma de distancia respecto del “gesto documentalista”, respecto del realismo dominante, respecto de la adopción del periodismo como *lingua franca* de la ficción posmoderna.

Y se trata de títulos que nos recuerdan, de paso, saludablemente, aquella premisa acerca de la evidencia del *espesor* semiótico o discursivo de la historieta como lenguaje de la comunicación social, que lúcidamente había intentado instalar Oscar Masotta entre nosotros/as, como proyecto teórico y crítico. Esto es: que el comic no sería más que —o bien, que el comic siempre podrá llegar a ser...— la *arena de lucha* de las representaciones, las figuraciones y los clichés narrativos e ideológicos del discurso social hegemónico (y globalizado).

Referencias bibliográficas

PIGLIA, Ricardo. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

SASTURAIN, Juan. (2010). *El aventurador: una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina.

STEIMBERG, Oscar. (2000). La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa. En Noé Jitrik (director de la obra) y Elsa Drucaroff (directora del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, pp. 533-548. Buenos Aires: Emecé

STEIMBERG, Oscar. (2013). La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa. En *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, pp. 221-239. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Notas

¹ En este sentido, puede leerse el homenaje (desde el título) a la magistral investigación sobre el sindicalismo argentino que Rodolfo Walsh llevó adelante y plasmó en su *¿Quién mató a Rosendo?* (1968); y, al mismo tiempo, casi podríamos decir que la tesis y los interrogantes que subyacen al guion de Agrimbau constituyen más bien el revés (polémico, o irónico) de una poética como la de Walsh.

² “Yo llamaría a esto una lectura estratégica, es decir, una lectura que supone que hay un campo de batalla, una lucha entre poéticas. En esa lucha, al escritor le están en juego la vida y la persistencia y permanencia de su propia obra. No es nada inocente ese tipo de enfrentamiento: se trata de ser leído desde el lugar desde el que se ha escrito” (Piglia, 2016: 25).