

Escribir juntos

Acerca de BERONE, Lucas. (2015). *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld: géneros, intertextos y temas de la historieta argentina clásica*. Córdoba: Imprenta UNC, Escuela de Ciencias de la Información; y GAGO, Sebastián. (2015). *Setenta años de lecturas de Oesterheld*. Córdoba: Imprenta UNC, ECI.

“Persiste la idea de que una obra digna de estudio debe emanar de una sola persona. El autor único sigue siendo el dogma”
(Michel Lafon y Benoît Peeters, 2008, p.7)

1. *El Eternauta. Primera época* (1957) es una obra que surgió del trabajo conjunto entre Oesterheld como guionista y Francisco Solano López como dibujante. Este modo de producción es usual en el campo de la historieta. Allí, se ha instituido al sujeto compuesto como autor y se ha defendido su legitimidad al consagrar a esta historieta como piedra basal no sólo de la tradición de la historieta de *autor* y de la iniciativa historietística autogestiva en Argentina, sino también como posición omnívora de un agente (guionista, divulgador científico, cuentista infantil, productor, editor, distribuidor, lector) que inauguró una época y marcó la búsqueda identitaria del campo.

Sumado al reconocimiento oficial que *El Eternauta* ha recibido durante estos últimos años por parte de las instituciones estatales y educativas, está el interés teórico desde el campo académico. Una búsqueda rápida en las actas de las reuniones científicas pertinentes de la última década, lo destacan como a uno de los corpus más analizados y comentados. Partícipe de varios campos, es hoy, más que nunca, un objeto semiótico infinito y un objeto (teórico y material) de luchas simbólicas infinitas.

Los dos últimos libros de la *Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* (Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC) mantienen esta predilección por Oesterheld y nos permiten explorar una posibilidad de interpretación poco trabajada en el ámbito de la historieta: la cuestión del autor. Su práctica artístico-política hizo carne la estrategia del “héroe colectivo” (Berone, 2015, p.33), ahora: ¿cómo aprehender este modo de trabajar en singular-plural?, ¿qué pistas podemos retomar para leer las

instantáneas de un *estado* del campo (actual) en el que obra y sujeto se asumen consonantes a través de las declaraciones de militancia, y en el que colectivos (editoriales, autorales, organizadores de eventos) renuevan la actividad sostenidos en la figura del *nosotros* (durante las crisis, aún hay un *nosotros*)?

Ya establecida una correspondencia entre la figura del autor¹ y la del sujeto político a partir del *dictum* foucaultiano tal como lo explica Giorgio Agamben –“La noción de *autor*, como lo demostró Foucault, siempre ha tenido una doble función en nuestra cultura. Es una figura del sujeto y es un mecanismo de atribución de responsabilidad penal” (Agamben, 2009, s/p.)–, nos permitimos problematizar esta exigencia por un nombre y por una firma, esta pregunta por el sujeto responsable (que se hace sujeto después de haber sido señalado como *responsable de*), con las peculiaridades del modo de producción de historietas a través de la trayectoria oesterheliana. Con esta consigna, sendos libros nos aportan distintas pistas.

2. Por un lado, *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld* del Mgter. Lucas Berone (2015), da pruebas de las fortalezas narrativas de Oesterheld en cada ensamblaje con un dibujante en particular. El libro consta de siete ensayos inéditos o ya publicados, más tres apéndices (uno de ellos a cargo de Sebastián Gago, y que podría considerarse una presentación del libro que ahora comentaré).

Entre la crítica y el análisis, Berone piensa a partir de cada ocasión, y de cada historia e historieta. Revisa en profundidad un corpus variopinto que incluye a los títulos más y menos conocidos (por ejemplo, *Platos voladores al ataque!!*, *Marcianeros* y las breves *Sondas*), dando una muestra sobrada de la plasticidad de los motivos que le interesaban al guionista en su juventud. En estas obras, la voz oesterheliana es el principal hilo conductor, la que marca una “entonación” que podríamos denominar *moral* (p.15). Berone afirma que se impone la voz por sobre el dibujo, “el guionista como ‘primer creador’ de una historieta –antes y por encima del dibujante–” (p.100), en el marco de la lucha contra la industria y para reivindicar derechos autorales.

En otro estudio, en cambio, considera que *Mort Cinder* es la historieta en la que brillan al máximo los talentos del guionista y del dibujante Alberto Breccia, en “una *poética del relato*: la cual se constituiría justo en el espacio inconcebible en el que se cruzan, sin mezclarse, los mecanismos contradictorios de la *memoria* y el *mercado*” (p.23). De aquí,

la cuestión moral —traducida en función pedagógica de la obra— con la que participa (necesariamente) en el mercado masivo, así como la ambigüedad de su auto-definido rol de “obrero intelectual” (p.100). Sin descuidar una apuesta estética, ni su tarea militante, concretó prácticas posibles e imitables. Como bien lo señala Berone, los verdugos de Oesterheld

intentaban (e intentan) privar a la violencia de su sentido. (...) Tal vez sea nuestro deber retomar lo que él, y algunos otros, dejaron inconcluso: la búsqueda incansable de los relatos, el estar *a la caza* de una nueva metáfora que nos ayude a decir lo que pasó, porque el sentido literal de los acontecimientos se ha tornado evidentemente insuficiente (p.22).

Por último, el estilo de escritura de Berone, atento al detalle, logra conclusiones certeras que no derivan del mero repaso de los libros que reconstruyen las historias del campo de la historieta argentina, sino que son los resultados de su propia trayectoria investigativa, por ende, pasos con los que avanza, ganando nitidez, comunicabilidad e identidad. Y esto, también, “prueba que ese campo ha alcanzado una cierta, bienvenida madurez”, agrega Federico Reggiani (en Berone, 2015, p.6).

3. *Setenta años de lecturas de Oesterheld* del Dr. Sebastián Gago (2015), a su vez, se desprende de su tesis doctoral. Consta de un desgaje de sus secciones formales (Introducción, Antecedentes y lineamientos teóricos, Precisiones metodológicas), y de un grueso compendio de entrevistas narradas analíticamente.

El enfoque es peculiar, aun dentro de la gran variedad de estudios de recepción o de consumo, porque contempla la actividad en su dimensión más cualitativa, esto es, como *memoria de lectura*. Ni pasivo receptor, ni mero consumidor: también, lector. Esta reivindicación de una dimensión soterrada de un agente cultural en particular (quien participa en el campo cultural específico sin producir) enriquece al trabajo interpretativo de los, ahora, *testimonios* de recuerdos de lectura.

Gago demanda reflexividad a sus entrevistados, la mínima necesaria para elaborar un relato de las condiciones de la primer lectura, y para diferenciarlo de los relatos de lecturas posteriores. Construye, entonces, tres cohortes generacionales que se corresponden a tres etapas en la trayectoria de Oesterheld. Así, distingue a quienes

leyeron *El Eternauta* tempranamente durante el período de 1950 a 1970, de quienes lo conocieron durante una etapa intermedia, y de la nueva generación que lo leyó luego del 2001 y hasta el 2010.

El gusto es una disposición compleja, que se concreta en el consumo (p.32) y se evidencia en la apreciación estética. Por eso, cada una de las dieciséis entrevistas está caracterizada a partir de su procedencia social (entorno familiar), situación profesional actual y experiencia política; mientras que las *memorias* son narradas sin criterios homogeneizantes, a través de subtítulos que se desprenden del análisis particularizado (como toda buena investigación cualitativa).

Roberto von Sprecher señala que el lector de *comics* había sido olvidado (p.5) porque, usualmente, las descripciones del campo de la historieta, de su funcionamiento fechado y localizado, se enfocan en los agentes que ponen en movimiento a la maquinaria editorial (productores, distribuidores, críticos, periodistas, editores, eventos, blogs, revistas, libros). Las apreciaciones de lectores no académicos ni especializados revelan importantes detalles de las prácticas de consumo específicas¹¹, lo que reconstruye una historia del campo *más* y confiesa una sensibilidad al medio historietístico que sostiene *otros* criterios de evaluación y goce.

En este marco, es interesante notar que la colaboración guionista-dibujante de *El Eternauta* en sus distintas versiones, cobra valores distintos, contradictorios o convergentes, y que Gago resguarda la honestidad de estos relatos en el testimonio de sus acciones, no de sus causas. A estas memorias no se las juzga, se las acumula. Y este registro puede llegar a fundar una línea de trabajo prolífica para entender a esos otros, desconocidos e inimaginables, sentidos que vehicula, permite y habilita una historieta.

4. El título de esta reseña (*Écrire ensemble*) es un pequeño homenaje a Michel Lafon, traductor de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares al francés, amante de la historieta en general y de la literatura latinoamericana y argentina en particular, quien junto a Benoît Peeters había emprendido un proyecto de escritura a cuatro manos que quedó trunco, debido al fallecimiento de Lafon el 22 de octubre de 2014.

En *Escribir en colaboración*, habían descripto los modos de producción literarios, filosóficos e historietísticos de célebres duplas, como Flaubert y du Camp, Marx y Engels,

Hergé y guionistas y dibujantes varios. También subrayan con mucho interés la participación de Borges en Bustos Domecq, en la firma, en el nombre singular de su trabajo junto a Bioy Casares. Este es el matiz que quiero recuperar: la figura que resulta de colaboración, un sujeto compuesto.

El campo historietístico ampara diversas configuraciones enunciativas, desde propuestas individuales (*autoría integral*) a trabajos de a cuatro o más manos. Es difícil que esta complejidad de producción permee la aparente consistencia del discurso historietístico (¿su número, su unicidad?) y se valore, reconozca, o incluso analice en detalle. Mas cuando se la puede describir en términos de movimientos impredecibles y, al mismo tiempo, miméticos dentro de un mismo proceso,

La colaboración es precisamente esta práctica inestable, flexible, explosiva donde puedo ubicar a la delicadeza, la complicidad o la perversidad de proponerle al otro, para la página común, una secuencia que pareciera haber salido de él, y esperar que el otro, a su vez, me proponga una secuencia que parezca salida directamente de mi boca, o de mi pluma... (Peters, 2015, p.9).

Estas pistas son insuficientes para responder, pero no para hipotetizar que: a) es el coro quien responde a la pregunta por la responsabilidad de la autoría, y b) más allá de los recorridos particulares de un modo de producción o de lectura, está el punto de partida (ventajoso) del sujeto que ya se sabe *compuesto*.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio. (2009) "A propósito de Tiqqun", conferencia de presentación del libro "La revolución que viene" del Comité Invisible, publicada en *Lavoir moderne parisienne*, 19-04-2009. Documento transcrito y traducido, disponible en la descripción del video fuente: http://www.dailymotion.com/video/x929gp_agamben-sur-tiqqun_news.
- BERONE, Lucas. (2015). *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld: géneros, intertextos y temas de la historieta argentina clásica*. Córdoba: Imprenta UNC, Escuela de Ciencias de la Información

GAGO, Sebastian. (2015). *Setenta años de lecturas de Oesterheld*. Córdoba: Imprenta UNC, ECI.

LAFON, Michel y PEETERS, Benoît. (2008) *Escribir en colaboracion. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

PEETERS, Benoît. (2015). “Écrire ensemble. Un projet inachevé”. *ILCEA*, 24, p. 9.
Recuperado de: <http://ilcea.revues.org/3523>. Traducción de la autora.


TOPUZIAN, Marcelo. (2014) *Muerte y resurrección del autor 1963-2005*. Santa Fe: Ediciones UNL.

^I Figura suficientemente historizada y vivificada en Topuzian (2014).

^{II} Quizás, esta construcción de una imagen alternativa del campo se debe a la aplicación de la técnica de muestreo por “bola de nieve”, en Gago, 2015, p. 27.

Fecha de recepción: 5 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

