



# domínios da imagem

Revista do LEDI

Dossiê: "Lenguaje(s) dibujado(s): poéticas y políticas de la línea"

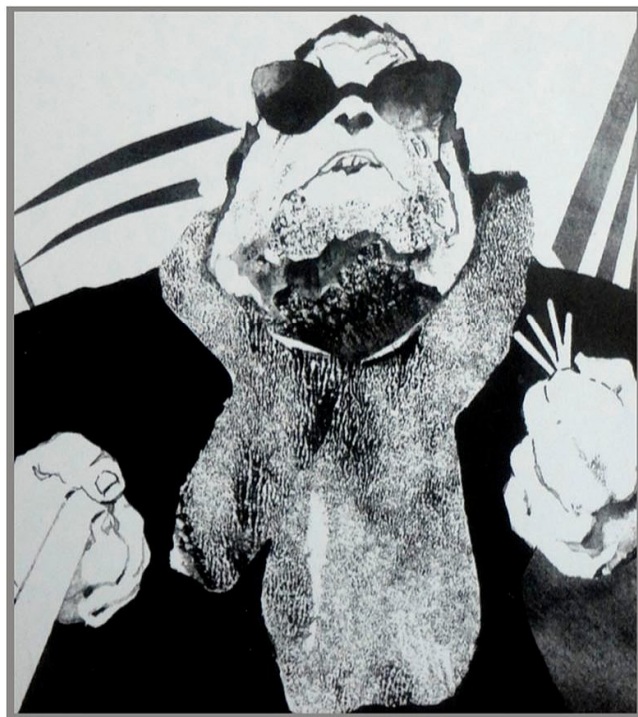
Organização: Laura Vazquez

Breccia da rostro al personaje de Sábato y ese ciego con su bastón nos obsequia una imagen terrorífica y distante, perversa y extraordinaria. La pesadilla más temida se confirma: los lectores somos vistos y observados y doblemente: por los ciegos imaginados del escritor y a través de los ojos del dibujante. *Informe sobre ciegos* es la adaptación de Alberto Breccia de un fragmento de la novela de Ernesto Sabato "Sobre héroes y tumbas". La adaptación se publicó por primera vez en España en 1993 en la colección Los libros de CO & CO de Ediciones B. El protagonista de la historia, Fernando Vidal Olmos, inicia su descenso (dantesco y lovecraftiano) al infierno, en donde, está convencido, los ciegos conspiran para dominar el mundo. La paranoia y la locura lo conducen a su propia destrucción. El guionista y escritor Carlos Sampayo, prologó la obra: "La representación del mal no hace más que confirmar que el mal es peor que cualquier idea que de él pueda hacerse; no sabemos si hay fuerzas que lo rigen; en todo caso Breccia interpreta el Informe sobre ciegos como una alegoría creada por Ernesto Sábato y, como tal, es un nuevo punto de partida de la representación de las fuerzas negativas". Mal, terror, oscuridad, locura. Y, entonces, en ese juego de luces y sombras de la estética breccia, de aguadas y contrastes, se asome, quizá, eso que algunas veces llamamos: "verdad".

Laura Vazquez.

BRECCIA, Alberto. *Informe sobre ciegos*, s.d. Una adaptación de Alberto Breccia sobre un texto de Ernesto Sábato.

A capa é composta a partir de montagem da imagem de Breccia no canto superior direito e, ao fundo, tira da personagem Mafalda, de Quino.



BRECCIA, Alberto. *Informe sobre ciegos*, 1993. Disponível em: <http://www.loseternautas.com/wp-content/uploads/2011/09/BrecciaCiegosHead-910x1024.jpg>. Acesso em: 22 dez. 2014.

## PRESENTACIÓN

DOSSIER: LENGUAJE (S)  
DIBUJADO (S):  
POÉTICAS Y POLÍTICAS

### Laura Vazquez

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora Adjunta del CONICET. Es Profesora Titular de Historia de los Medios de Comunicación Nacional y Latinoamericana, en la Universidad Nacional de Moreno (UNM). En la Carrera de Comunicación (UBA) dicta el seminario Artes secuenciales. En la misma institución coordina el Área de Narrativas Dibujadas. Asimismo, se desempeña como profesora de postgrado en Crítica de Artes, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha sido invitada como expositora en congresos nacionales e internacionales. La autora ha publicado los libros: *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Paidós, 2010) y *Fuera de Cuadro. Ideas sobre historieta argentina* (Agua Negra, 2012). Dirige el Congreso Internacional de la Historieta y el Humor Gráfico *Viñetas Serias* (ediciones 2010; 2012 y 2014). Desde 2014, dirige junto a Oscar Steimberg la revista *Entre Líneas* (revista de estudios sobre historieta y humor gráfico).

Este dossier propone un espacio de indagación en relación a las artes gráficas y el dibujo con el objeto de debatir sobre las distintas configuraciones de los objetos artísticos, las continuidades y transformaciones de sus condiciones de producción y percepción y los modos novedosos de su circulación y emplazamiento. Partimos del dibujo como manifestación que es, a vez, instituyente e instituido, acción y proceso cuyos efectos de sentido no pueden ser nunca concluyentes. Por otro lado, los artículos reunidos están focalizados en problemas históricos, en momentos contemporáneos y en el despliegue crítico y metacrítico de los cambios en la enunciación, clasificación y jerarquización de los lenguajes.

Entendemos la poética y la política como parte del mismo movimiento: un estado de lenguaje y un modo histórico de representación y discursividad. Podría decirse que es un dossier que *desdibuja* las fronteras cercadas de la línea y de la forma y que entiende el arte como lenguaje antes que como institución: "en tanto dice la relación necesaria -adecuada o no- de un pensamiento con su objeto". (RANCIÈRE, 2012, 95).

El objetivo ha sido reflexionar sobre el dibujo en tanto forma que desestabiliza, denuncia y corroe los límites de eso que alguna vez llamamos "arte" y hacerlo, además, desde sus costados imprevisibles o menos habituales. En términos históricos, estamos frente a una categoría contradictoria: dibujo. ¿Qué es un dibujo? ¿Una expresión de arte popular?, ¿una forma de expresión gráfica y estilística?, ¿un arte visual y plano?, ¿industria, medio de comunicación o lenguaje?

En las fronteras de las culturas mayores y menores, los artistas gráficos han transitado su oficio inmersos en luchas simbólicas y materiales con la expectativa de alcanzar reconocimiento por su trabajo. Sin embargo, recién en los últimos años las llamadas **artes gráficas** han sido revalorizadas por el

sistema de creencias del campo artístico, por la crítica y por la academia. Las razones son amplias y complejas: a la crisis del arte plástico contemporáneo, habría que sumar un cambio profundo en las condiciones de producción y circulación de las obras, así como una transformación en el modo de entender la relación entre el arte y el mercado.

A partir de este giro y de manera paradigmática, el **dibujo** ocupa un lugar central en los relatos y ensayos de críticos, intelectuales e investigadores. Disciplinas y áreas de estudio como la sociología, las ciencias de la comunicación, la historia cultural, la historia del arte, o los estudios visuales, han puesto atención en la producción gráfica como manifestación plena y múltiple de procesos políticos, sociales y culturales. Nada indica que el futuro de la historieta (o su *pasado futuro* en términos históricos y de producción crítica y teórica) esté amenazado, aun si el lugar que ocupan las revistas, tiras gráficas y series no es el mismo que hace algunas generaciones.

Este dossier propone, precisamente, rastrear distintas operaciones, itinerarios y programas en donde el dibujo haya sido una herramienta central en la conformación de discursos e imaginarios de época. Asimismo, buscamos problematizar la relación imagen-texto a partir de la reflexión técnica, estética y formal de su abordaje. Con estos objetivos, se indagan manifestaciones y soportes con la intención de recuperar la dimensión política, polisémica y creativa de las artes gráficas.

El trabajo de **Cecilia Belej** aborda las formas de intervención y acción del artista británico Banksy en su tensión entre lo público, el arte y el mercado al mismo tiempo que problematiza el concepto de canon y la institución del museo en tanto espacio de cosificación. La autora se detiene en el modo en el que el artista articula la crítica, la protesta y el tránsito global como método para el análisis del arte gráfico y sus posibilidades de

expansión. La vandalización de reproducciones de obras clásicas como gesto político y de denuncia, el trabajo del estencil callejero, la intervención sobre publicidades o carteles señalizadores donde se invierten los significados: todo ello apunta a una acción desacralizadora y fundamentalmente, polémica.

Por su parte, el artículo de **Aarnoud Rommens** y **Pablo Turnes** desarrolla una lectura sobre la adaptación que el dibujante Alberto Breccia realiza del relato de Ernesto Sábato *Informe sobre Ciegos*. El texto indaga en las relaciones entre literatura e historieta para revelar las condiciones de posibilidad y experimentación en los límites y deslindes del lenguaje. La dimensión política está presente en esa búsqueda de corrimiento y “puesta en discusión” de las reglas del dibujo. En lugar de una adaptación fiel y servil, transposición pobre y reducida de la literatura a la historieta, Breccia radicaliza las formas de la escritura y la línea mediante la ruptura estética y narrativa. Esa ruptura pone en escena una visión de mundo que no acepta las determinaciones.

Entretanto, el aporte de **Sebastián Gago** recupera la dimensión política en las lecturas realizadas por distintas generaciones de lectores de dos reconocidas historietas argentinas: *El Eternauta* y *Nippur de Lagash*. Desde un enfoque comparativo el trabajo de Gago es clave para estudiar las formas de inserción que ha tenido la historieta en tanto medio de comunicación y forma narrativa en contextos culturales e históricos diferentes, y cómo se la ha leído en esos contextos. Se trata de un abordaje que atiende los sentidos políticos en la lectura a partir del estudio en recepción que delimita y recorta múltiples complejidades.

Asimismo, el artículo de **Lorena Vanesa Mouguelar** plantea un acercamiento a la revista ilustrada y de actualidades *Gestos y Muecas* que

se editó en la ciudad de Rosario (Argentina), entre 1913 y 1914. A partir del análisis de las imágenes desplegadas en sus páginas y de la reconstrucción de los periplos que por esos años realizaron sus principales ilustradores, el análisis propone pensar las redacciones periodísticas de comienzos del siglo XX como focos de discusión y actualización estética.

Mientras tanto, el artículo de **Ana Raquel Abelha Cavenaghi** se detiene en la relación educación, lenguaje e historieta a partir de las célebres tiras gráficas de Quino. En efecto, las tiras de Mafalda le permiten a la autora elaborar un planteamiento de la enseñanza de idiomas en el aula atendiendo los sentidos contrapuestos, los recursos gramaticales y estilísticos, las figuras retóricas y los metatextos del discurso. El artículo plantea la complejidad del lenguaje visual en el proceso de alfabetización y adquisición de un idioma y lo hace a partir de una lectura crítica y productiva.

El trabajo de **Richard Gonçalves André** se detiene en el análisis del personaje "Capitán América" para dar cuenta de qué manera en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, sus historietas funcionaron como un instrumento político eficaz de propaganda gubernamental. A partir de un marco teórico fundado, principalmente, en los aportes de Roger Chartier, el autor describe los principales elementos de la serie poniendo en escena un discurso centrado en el "peligro amarillo" y asociado a la amenaza imperialista militar.

Por su parte el artículo de **Rozinaldo Antonio Miani** aborda la importancia de los estudios iconográficos (en tanto fuente y documento legítimo de acceso a la información historiográfica) desde una perspectiva crítica y transdisciplinaria. El autor pone el acento en la importancia analítica del humor gráfico en tanto se trata de un lenguaje con una amplia

capacidad de resistencia, subversión e intertextualidad.

**Victor Callari** analiza el discurso y la posición política de la editorial Marvel Comics y lo hace a partir de un comic que tematiza el acontecimiento del 11 de septiembre. Las representaciones de los ataques terroristas y las políticas de Estado subsiguientes adoptadas por la administración de George Bush le permiten al autor plantear una perspectiva teórico metodológica acerca de las estrategias comunicacionales de los comics y dar cuenta de como interpelan a sus lectores colaborando en la producción de imaginarios sociales.

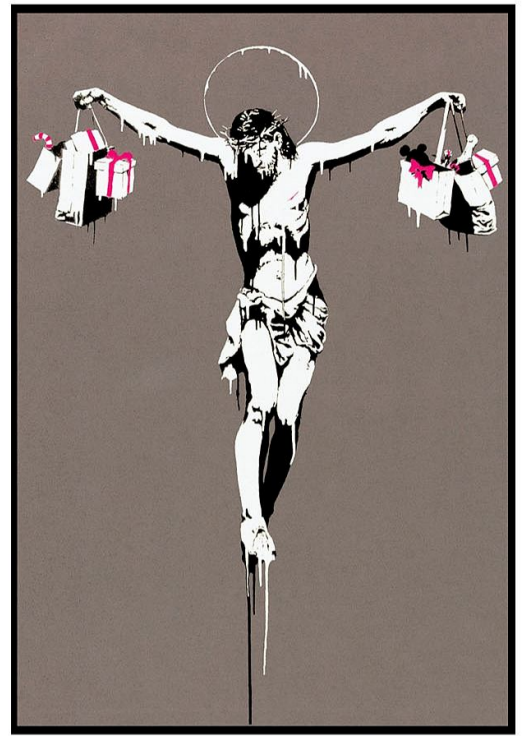
Finalmente, la reseña de **Martin Groisman** sobre la publicación del primer número de la revista *Entre Líneas* (revista de estudios sobre historieta y humor gráfico) brinda una lectura crítica y productiva sobre los aportes e intereses fundacionales del campo. En este sentido, señala Groisman que *Entre Líneas* "...ya desde el título se juega con el doble sentido, aludiendo a la línea como organizadora del dibujo y a la vez manifestando la intención de ejercitar una lectura de los bordes, de producir un descubrimiento de lo "no-dicho" en el enunciado del texto".

Resta señalar que este dossier no busca ser exhaustivo ni ofrecer una lectura homogénea sobre el sentido y las formas del dibujo. A partir de piezas, escenas, significaciones y discursos, la gráfica se torna una materialidad compleja para la indagación de tradiciones y las experimentaciones. Y, en definitiva, se trata de pensar en las gráficas profanas de circulación masiva y extendida y de "robarle" al arte mayúsculo (al menos por un rato) el monopolio de la atención.

### **Citas**

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.





BANKSY. *Christ with shopping bags*, 2004.

## BANKSY

### ¿CRÍTICO?

#### Cecilia Belej

Egresada de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en temas de Historia Cultural y Estudios Visuales abordando, en particular, los usos políticos del muralismo en Argentina en las décadas de 1930 y 1940.

Recebido em 30/07/2014 e aprovado em 13/11/2014.

### Resumen

El propósito de este texto es analizar algunos nudos problemáticos que se despliegan en la obra del grafitero inglés Banksy. Éste ha desarrollado sus intervenciones, que exceden el marco del grafiti, en las últimas décadas en las principales capitales europeas y en Estados Unidos. Tiene una forma particular de acción en los espacios no sólo de la calle, sino también en los museos y galerías de arte, que sorprende y pone en tensión una serie de sentidos en torno al mundo capitalista y la globalización utilizando el humor y la ironía. En este trabajo se analizarán aquellas obras que tienen una mirada crítica sobre la sociedad de consumo, la frontera y la institución museo.

**Palabras clave:** *Street art*. Política. Banksy.

### Resumo

O propósito deste texto é analisar algumas ideias desenvolvidas na obra do grafiteiro inglês Banksy. Este desenvolveu suas intervenções, que excedem o grafite, nas últimas décadas nas principais capitais europeias e nos Estados Unidos. Tem uma forma particular de ação nos espaços não somente das ruas, mas também nos museos e nas galerias de arte, que surpreende e põe em tensão uma série de sentidos em torno do mundo capitalista e da globalização utilizando o humor e a ironia. Neste trabalho se analisarão as obras de Banksy que têm um olhar crítico sobre a sociedade de consumo, a fronteira e a instituição museu.

**Palavras-chave:** *Street art*. Política. Banksy.

Todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie.

(Walter Benjamin, Tesis de Filosofía de la Historia, VII, 1940).

Banksy es un artista británico que ha causado interés en círculos muy diversos, a partir de su peculiar manera de combinar expresiones artísticas asociadas al grafiti, al estencil y otras técnicas que se utilizan en el *street art* y ponerlo en tensión con aquello que es exhibido en los museos. El propósito de este trabajo es reflexionar en torno a una serie de acciones de Banksy que problematizan determinados temas de la cultura contemporánea como la frontera, la crítica al sistema capitalista y a la sociedad de consumo, la discusión del canon y la institución del museo. Para ello, utilizaremos una serie de autores que reflexionan sobre estos problemas, aunque en otros

contextos; especialmente García Canclini (1993, 1999), Fisher (2002) y Giunta (2002, 2004).

Una de las últimas intervenciones de Banksy consistió en realizar un muñeco del payaso Ronald Mc Donald's que colocó a lo largo de una semana en la vereda de varios locales de esa firma en la ciudad de Nueva York. La diferencia entre este muñeco y el de la cadena de comida rápida es que el de Banksy tenía zapatos exageradamente grandes y un niño de carne y hueso lustrándolos (Figura 1). Este tipo de intervenciones en donde el artista logra captar rápidamente la atención de la prensa se encuentran en la misma línea de otros trabajos previos en donde cuestiona la sociedad de consumo y las desigualdades que genera el sistema capitalista. Al igual que en otras oportunidades, su acción consiste en presentar un objeto extraño pero verosímil para generar una reacción de asombro, tensando así el sentido de aquello conocido o familiar que de pronto se vuelve peligroso.

**Figura 1**



*Instalación en el Brox de Ronald McDonald's, octubre de 2012.*

Banksy es un joven de Bristol que despliega en su obra una variedad de técnicas: estencil callejero, intervención sobre publicidades o carteles

señalizadores donde se invierten los significados, vandalización de reproducciones de obras de arte clásicas: paisajes de la campiña inglesa a los que agrega algún elemento contemporánea y prácticas en las que ingresa clandestinamente a museos obras de su autoría. Sus trabajos atacan los iconos ingleses: la monarquía y la reina, los *bobbies*; y de la sociedad de consumo encarnada en algunas cadenas norteamericanas de comida rápida como *Mc Donald's* y los parques de diversiones de *Disney World*. También, en relación a la política exterior de Estados Unidos, el bombardeo a Hiroshima y la guerra de Irak son algunos de los temas que problematiza en su obra.

En primer lugar, revisaremos qué se entiende por globalización y luego de qué modos o maneras se cuestionan los efectos de la globalización desde el arte. Por globalización se entiende la intensificación de las interconexiones entre sociedades en el ámbito económico, cultural y político. Néstor García Canclín afirma que originalmente el término globalización refería a la economía, y a la estandarización de la oferta y la demanda a escala internacional, pero hoy se lo utiliza para hacer referencia a la integración económica y comunicacional a nivel internacional (GARCÍA CANCLINI, 1999). Este proceso se habría iniciado a principios de la década de 1980. El concepto surge de la economía, desde donde se intenta unificar la demanda y estandarizar la oferta. La globalización tiene como marco teórico el neoliberalismo que surge a mediados de la década de 1950. Se aplica en Estados Unidos e Inglaterra desde fines de la década de 1970 (en 1979, Margaret Thatcher asume como Primer Ministro en el Reino Unido y al año siguiente, gana las elecciones Ronald Reagan en Estados Unidos) y con mucha más fuerza a partir de los ochenta. Se extiende a Latinoamérica durante las dictaduras militares; en particular, Chile funcionó como un primer laboratorio del neoliberalismo, encontrando escasa resistencia por parte de los trabajadores, al aplicarse en medio de la dictadura militar de Pinochet.

Allí, se generó un proceso de concentración de la propiedad y la riqueza, aumento de la desocupación y disminución de los salarios.

De acuerdo con algunos autores, como Chesnaux y Wallerstein, la globalización es un fenómeno antiguo, que se trata de una etapa histórica más en la integración económica iniciada por los intentos de ampliar los mercados desde el siglo XVI. Estos autores hacen hincapié en el carácter económico de la globalización, considerándola como una etapa que avanza en el mismo sentido y que comporta una diferencia cualitativa con las anteriores. Otras posiciones –Giddens, Ortiz– sostienen que se trata de un fenómeno nuevo y diferente que ha exigido el diseño de nuevas instituciones y prácticas sociales así como también dejar de lado otras que cayeron en desuso. Sitúan el comienzo de la globalización en la segunda mitad del siglo XX, fundamentalmente a partir de la caída del comunismo y del fin de un mundo bipolar, le dan mayor peso a elementos políticos, culturales y comunicacionales. Uno de los fenómenos observables es el del borramiento de los límites del Estado-nación, que había surgido entre los siglos XVI y XIX basándose en el control de un territorio determinado, el monopolio de la violencia. En particular, desde en el último tercio del siglo XIX, desempeñó un papel decisivo en la producción de representaciones simbólicas, la adecuación de sus habitantes a una lengua, una educación común y una historia compartida, logrando crear sentimientos de nación para esos colectivos sociales. En el marco de la globalización, mientras las diferencias entre las distintas culturas se diluyen, se homologan los bienes consumidos, ya se trate de la comida o los productos culturales. Así, se observa una manipulación de los gustos, las modas y los valores, que intentan ser contruidos por los grandes consorcios dueños de las grandes corporaciones internacionales que manejan los medios de comunicación. Este proceso avanza en contraposición a la pretensión de los Estados nacionales, de su poder autónomo, dado que éste se ve reducido por los dictámenes de los organismos políticos y financieros internacionales.

García Canclini se pregunta cómo hacer arte, cultura y comunicación en esta etapa y plantea la tensión que se genera entre lo global y lo local, donde grandes áreas del mundo quedan marginadas de los supuestos beneficios de la aldea global. Afirma que si bien el siglo XX estuvo plagado de revoluciones, vanguardias políticas y artísticas, el fin de siglo encierra un sentimiento de apatía y la certeza de que la globalización borra las identidades nacionales, genera pobreza y es un proceso irreversible. Sostiene la importancia de retomar el componente imaginario de la globalización. Es decir, cómo perciben las distintas sociedades este fenómeno nuevo más allá de las definiciones de qué se supone es la globalización (GARCÍA CANCLINI, 1999).

En este sentido, la crítica de arte y artista Jean Fisher, cuestiona la capacidad del arte para tomar imaginativamente ventaja de alguno de los efectos de la globalización. Fisher se refiere a una serie de fiestas que se realizaron, a fines de la década del noventa, en las calles de Londres y de Praga; en ellas se hablaba de una fiesta global: "Más que ver la globalización como la más absoluta falta de poder, quiero preguntar si el arte es capaz de tomar imaginativamente ventaja de alguno de sus efectos" (FISHER, 2002, p. 1). Los movimientos antiglobales se revelan contra el pensamiento único, los efectos nocivos sobre el medio ambiente y la creciente marginalización de buena parte de la población que se evidencia en esta etapa del capitalismo. En este sentido, la autora analiza con una mirada pesimista algunos eventos globales que se han realizado y relativiza la posibilidad de cambiar algo a partir de estas manifestaciones artísticas.

Andrea Giunta, en una posición con matices diferentes, cuestiona hasta qué punto se le puede reclamar al arte o a las intervenciones en la esfera de la cultura la capacidad de consumir cambios en políticas económicas y sociales que derivan de un entramado de intereses y poderes que exceden, en mucho, el campo de lo artístico. Sostiene que el valor de estas obras radica en la experiencia intelectual y estética que provocan,

que tienen el poder de perturbar y perdurar en nuestra conciencia, sin embargo, se pregunta si en el espectador de una obra cuyo sentido es político y de denuncia se provocará una acción directa tendiente a contrarrestar aquello denunciado (GIUNTA, 2004, p. 15-20).

Frente a esta incertidumbre acerca de la posibilidad del arte de realizar cambios a partir de sus intervenciones, Banksy despliega una serie de estrategias artísticas y comunicacionales que apuntan a valorizar los efectos de un arte político. Andrea Giunta enumera los temas que se abordan en el arte global: ciudades, fronteras, discriminación, masacres, migración, control de la información, archivos, memoria, conflictos interculturales, discriminación sexual y racial (GIUNTA, 2002, p. 7). Gran parte de estos núcleos constituyen las preocupaciones centrales de la obra de este artista inglés. Analizaremos ahora tres nudos problemáticos a través de su obra: la frontera, la crítica a la sociedad de consumo y finalmente, los cuestionamientos a la institución museo.

### **La Frontera**

Por frontera se entiende la zona o franja que separa un país de otro; mientras el término límite refiere a algo más preciso, se puede entender la frontera como una zona más o menos amplia que, por un lado, separa dos pueblos o dos Estados, mientras que al mismo tiempo es un lugar de intercambio económico y cultural. La frontera entre Estados Unidos y México es materia de intervención artística, por ejemplo en los encuentros *In Site* que se realizan en San Diego y Tijuana. En estas exhibiciones de arte contemporáneo se cuestiona la política restrictiva de Estados Unidos con respecto al ingreso de extranjeros, especialmente del pueblo mexicano. Son muchos los mexicanos que se arriesgan a cruzar el Río Grande en búsqueda de un porvenir más seguro, muchas veces a costa de permanecer ilegales en un país que los segrega. En una de las ediciones de *In Site*, el artista

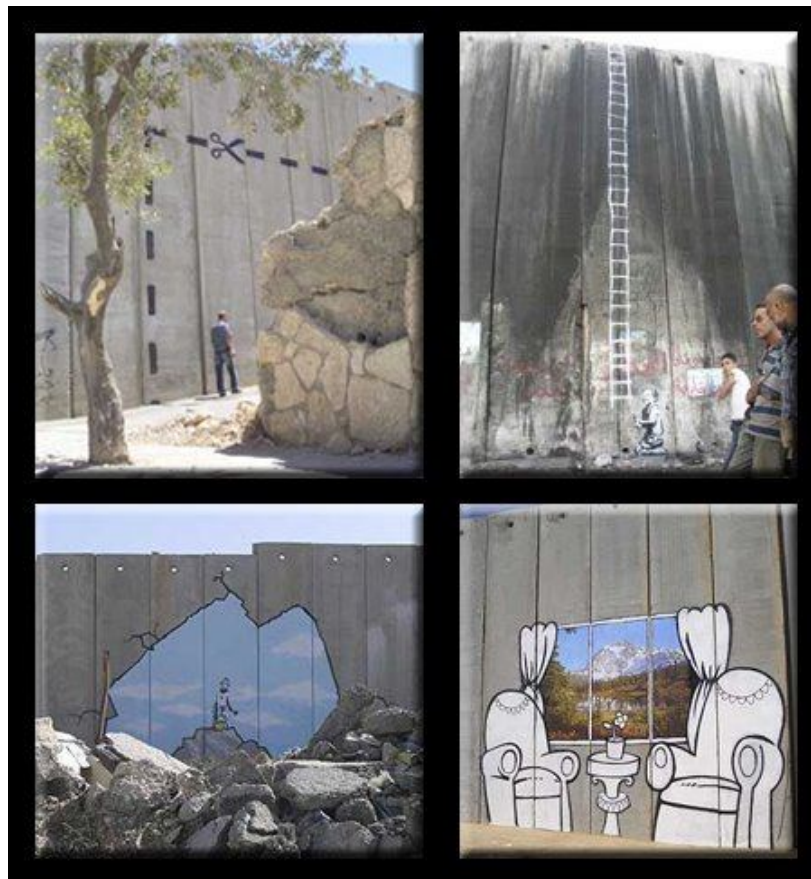
Marcos Ramírez Erre confeccionó un gigantesco caballo de Troya ubicado a pocos metros de la frontera. El caballo tenía dos cabezas y mientras con una miraba a Estados Unidos, con la otra apuntaba a México.

Del otro lado del mundo, otro muro delimita una frontera que también interpeló a los artistas interesados en esta temática. Se trata de la "Barrera de defensa israelí" o "Muro del futuro" como la llaman los israelitas. En contraposición, "Muro de la vergüenza" o "muro del odio" son los nombres utilizados por los palestinos. A pesar de la condena de la opinión pública internacional, de organizaciones de derechos humanos y del Tribunal de La Haya que sostuvo que la construcción del muro contradecía el derecho internacional y avanzaba sobre territorios apropiados a los palestinos ilícitamente, se empezó a construir durante el mandato de Ariel Sharón, a mediados del 2002. Por tramos alambre de púa y en algunos sectores muro de hormigón gris de ocho metros de altura, separa Israel de la mayoría de los territorios palestinos en Cisjordania. Apenas construido, se empezaron a notar grafitis con leyendas que decían "Somos todos palestinos" o "El muro es Guerra". En 2005, Banksy se trasladó a Israel y pintó un conjunto de imágenes provocativas sobre el cemento del muro. Por ejemplo, una es simplemente una escalera de color blanco pintada que invita imaginariamente al espectador a cruzar al otro lado. Otra es una línea troquelada con una tijera en uno de sus lados, como si se tratara de una ventana que se puede recortar, transformando así el pesado hormigón en un frágil papel que se pudiera recortar con una pequeña tijera, Banksy logra un efecto contundente con gran economía de recursos. En otros, en cambio y como si fuese un *trompe d'oeil* a través de una grieta en el muro se abre una ventana y como si se pudiera ver del otro lado, se observa el cielo celeste y un niño jugando con un baldecito y una pala en la arena. O a través de un agujero dibujado en el muro, se deja entrever un paisaje caribeño, palmeras, y playa plasmados con gran realismo. En otra aparecen dos sillones que enmarcan una ventana que se abre en el muro dejando ver un paisaje



montañoso, un lago y un bosque. Como si Palestina fuera un living y del otro lado, un paisaje suizo (Figura 2). Algunas son vistas abiertas en el muro, por ejemplo una ventana en el muro que nos deja ver un paisaje tropical con mar y palmeras, o una vegetación boscosa, lo cual introduce un elemento exótico, debido a que el paisaje que circunda al muro es desértico. Un elemento conductor de estas imágenes es la curiosidad que despierta el hecho de no poder ver qué hay al otro lado. La operación que realiza Banksy es la de hacer visible un problema, allí donde los palestinos se quejan de la irracionalidad de un muro que divide terrenos, casas y barrios y avanza sobre su territorio.

**Figura 2**



*Intervenciones en el muro de Palestina, 2005.*

Innegablemente, como sostiene García Canclini, el muro que separa México de Estados Unidos no va a ayudar a la mayor comprensión e integración de las poblaciones de estos dos países. Otro tanto se puede decir del muro que Ariel Sharón erigió en nombre de la defensa de la población israelí de los ataques suicidas de los palestinos y de la pacificación de los territorios. Esta segregación de la población genera aun más odio e incompreensión.

### **Consumismo**

Una de las características de la globalización es la intensificación no sólo del consumo de bienes materiales, sino también culturales y simbólicos. En términos económicos, apunta a unificar el consumo a nivel internacional e impulsar un proceso de estandarización de la demanda que permita reemplazar las prácticas de consumo. Para lograr esto, se implementa una propaganda capaz de modificar los hábitos de consumo a nivel planetario. El conocido temor a que bajo los regimenes comunistas todos se vestían iguales parece convertirse en realidad bajo el capitalismo globalizado. "Todos trabajando para el gran interés que importa más que el individuo. Vistiendo lo mismo, deseando lo mismo, consumiendo lo mismo, mirando lo mismo. ¿Es esto el comunismo? No, qué va: es Wal-Mart." (grafiti anónimo).

Se intenta estandarizar la cultura a nivel internacional a través del control de las comunicaciones. En este sentido algunas marcas registradas como Coca-cola, *Mc Donald's*, *Nike* y los personajes de *Disney*, entre muchas otras, son símbolos del avance de la homogeneización de los gustos.<sup>1</sup> Sobre estas cuestiones avanza Banksy cuando realiza esténciles como el de Cristo crucificado que tiene en sus manos bolsas de compras

---

<sup>1</sup> En 2010 realizó el documental "Exit through the gift shop", que estuvo nominado al Oscar como mejor documental, en donde se pueden aparecen problematizadas algunas cuestiones sobre su obra como la relación entre el grafiti y el mercado del arte y su propio anonimato.

navideñas (Figura 3). Entre los objetos que asoman de las bolsas se observan golosinas, una botella de champagne y las orejas del ratón Mickey. En otro estencil Banksy retoma la célebre fotografía tomada en 1972 durante uno de los frecuentes bombardeos con Napalm en una aldea vietnamita en la que se ve a una niña corriendo desnuda por una carretera. Banksy toma sólo la imagen de la niña dejando de lado los otros niños que corren tras ella, y los soldados norteamericanos impávidos ante el horror. Tampoco toma las llamas ni el humo. Sólo la niña y coloca a cada uno de sus lados a dos íconos del consumo y de la cultura de masas de Estados Unidos: el ratón Mickey y el payaso Ronald Mc Donald's (Figura 4). Estas figuras asociadas a la felicidad y a los niños se vuelven siniestras al acompañar a la niña cuya infancia fue interrumpida por el horror de la guerra y la utilización de armas químicas por parte de Estados Unidos.

**Figura 3**



Illustration: Banksy

BANKSY. *Christ with shopping bags*, estencil, 2004.

**Figura 4**

BANKSY. *Mickey Mouse y Ronald Mc Donald corriendo junto con una sobreviviente del napalm en Viet Nam, 2002.*

### **La institución museo: Ingreso de obras y vandalización**

Quizás una de sus intervenciones más originales esté relacionada con otro núcleo importante de sus obras en donde Banksy directamente problematiza la especificidad del arte con lo que él llama vandalizar obras de arte. Banksy introduce obras suyas –que coloca en alguna pared lateral de las salas de los museos– y contabiliza cuánto tiempo tardan los visitantes o los guardias del museo en descubrir el engaño. En algunos casos sus obras permanecen allí por varios días y otros sólo un par de horas (Figura 5).

Figura 5



Arriba izquierda: Brooklyn Museum, 2005. Estuvo exhibida por 8 días.

Arriba derecha: *Withus Organistus. United States*, Escarabajo Arlequín con bombas aéreas, Museo de Historia Natural de Nueva York. Estuvo exhibido por 12 días.

Debajo izquierda: *Discount soup can*, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estuvo exhibido por 6 días.

Debajo derecha: *Momento en que Banksy coloca una obra en el Museo Metropolitano de Nueva York*, 2005. (Estuvo exhibida por 2 horas).

¿Qué es lo que está cuestionando con estas intervenciones? En primer lugar, qué es aquello que ingresa al museo, en segundo lugar, el gusto de la gente que asiste a los museos. No solamente está burlando los controles de seguridad, que custodian que nadie retire obras de museo, pero evidentemente no están preparados para que se burle la seguridad introduciendo obras a las salas. También está cuestionando hasta qué punto el público que concurre a los museos acepta lo que estos le ofrecen como

obra de arte o pieza arqueológica y si es que ellos tienen la capacidad de advertir que “eso” no es arte, o “no pertenece a la colección del museo”.

En muchas oportunidades Banksy ha introducido piezas realizadas por él mismo a museos emblemáticos de Londres y otras ciudades, como la National Gallery, el British Museum, el Natural Science, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Louvre entre otros.

Aquí nos encontramos con otro de los rasgos de los artistas globalizados, que así como en el siglo XIX y primera mitad del XX el viaje a Europa era crucial en la formación del artista, hoy en día éste se debe rendir ante una continua itinerancia entre una ciudad base (Nueva York, Berlín, Londres) y los distintos encuentros internacionales, Documentas, Bienales, etc. “El viaje modernista a París ha sido substituido por el continuo tránsito global” (GIUNTA, 2002, p. 5). En este sentido, si bien Banksy no participa de las bienales, ni Documentas, sí se encuentra en un continuo tránsito global participando en Israel, Londres, París, Los Ángeles, Nueva York, entre otros lugares. Podemos ver cómo responde o más bien se adecua a la descripción del artista viajero que deja su impronta en los lugares a los que visita, adecuando su propuesta al sitio: La reproducción de la Gioconda intervenida en el Louvre, la referencia a los prisioneros de guerra en Disneylandia, la frontera en Israel, la ridiculización de la sociedad norteamericana en Estados Unidos y la burla a los *bobbies* y a la corona inglesa en Inglaterra. No solamente adecua los temas de sus intervenciones a los países o lugares a los que concurre, también está dirigiendo su discurso a distintos actores políticos por ejemplo: la política exterior de Estados Unidos en Irak o la sociedad de consumo entre los norteamericanos. Analicemos alguno de los casos: el hecho de tomar una obra de arte reconocible del siglo XIX o XX y realizarle una intervención no es algo nuevo en la historia del arte. Como sostiene Hal Foster, cuando refiere tomando prestado del psicoanálisis el concepto de acción diferida del inconsciente, pero aplicándolo a la vanguardia. Sostiene que a partir de los sesenta se retoma

el lenguaje de las vanguardias históricas. Así, aquello que no pudo ser comprendido en su contexto original de aparición, es revivido y resignificado a fines del siglo XX (FOSTER, 2001). En ese retornar del arte a la vanguardia, podemos ver cómo Banksy en algunas de sus intervenciones está retomando la técnica del collage o del ensamblaje, propios de las vanguardias históricas como señalara Peter Burger. En el Louvre introdujo una Gioconda que en vez de cara tenía un *smiley face*. Con esta operación Banksy está, en primer lugar, ridiculizando o satirizando la obra de Leonardo, la obra que los turistas van a ver al Louvre y al mismo tiempo, está resaltando aquel dato de la obra al cual debe su fama y que es la sonrisa enigmática de la Mona Lisa. En este gesto, Banksy la convierte en sólo sonrisa y evidentemente en una sonrisa<sup>2</sup> creada por Estados Unidos, también globalizada, reconocible en todo el mundo. En segundo lugar, está citando o retomando el gesto de 1919 de Marcel Duchamp que ridiculiza a la Mona Lisa y le pinta barba y bigote.

## Conclusión

Banksy reclama un lugar político. Critica el vacío ideológico. Es un inconformista y su obra ha recorrido el mundo, con un mensaje claramente decodificable. Utilizando algunos recursos como los de las vanguardias históricas logra comunicar ideas políticas con la claridad de la figuración y la simplicidad en las formas, utiliza estencil para pintar en las paredes de las calles, grafitis que convierten la calle en una sala de exposiciones o bien "asalta" un museo burlando la seguridad. Arte, crítica, protesta, performance pero sobre todo múltiples formas de cuestionar y expresar. El suyo es un arte que se manifiesta en contra de la globalización y de sus efectos. Los nudos problemáticos que aborda su obra son aquellos del mundo globalizado, lo

---

<sup>2</sup> Los *smiley face* o caritas felices surgieron como producto de campañas publicitarias en la segunda mitad de la década del sesenta en Estados Unidos. Luego, durante los setenta y ochenta se popularizó su uso en remeras, tazas, y stickers acompañado de la frase "Have a happy day".

absurdo de las fronteras que separan a los hombres, la brecha que se profundiza entre los ricos y los pobres y el consumismo desenfadado del primero mundo. También, está presente en sus intervenciones la discusión en torno a la institución museo. Una de las cuestiones que aparece aquí es hasta qué punto esta institución legitima aquello que exhibe y de esta manera condiciona la mirada del público, que acepta como válido lo que allí se encuentra. Con sus ingresos de "obras", Banksy está violentando no sólo la seguridad de los museos sino que también está pone en duda la especificidad y la validación de la obra de arte.

Los escasos datos que se poseen sobre su biografía configuran uno de los misterios mejor conservados en torno a su identidad. Banksy ha logrado, no obstante su gran repercusión en múltiples escenarios de intervención (Londres, París, Nueva York, etc.) no ser reconocido a pesar de su enorme visibilidad. Como sus intervenciones se encuentran a mitad de camino entre el vandalismo y la obra de un artista consagrado, Banksy se vale de este no-lugar para tensar esa situación sacándole el mayor provecho. Si bien muchas de sus acciones logran burlar los rigurosos sistemas de seguridad de museos y parques de diversiones, sus seguidores aguardan expectantes su próximo acto de vandalismo artístico.

Ahora bien, no podemos dejar de señalar que a pesar de su valor de denuncia, sus obras finalmente, han sido cooptadas por el mercado, ya que entre aquellos que han comprado sus piezas se cuentan algunas estrellas de Hollywood como Brad Pitt o Angelina Jolie. ¿Hasta qué punto se puede hablar de un Banksy crítico cuando sus obras son coleccionadas por figuras del *main stream* o el mismo Príncipe Guillermo de Inglaterra? Lo que resulta paradójico de este artista es que si bien sus obras se subastan en la casa Sothesby's, no ha perdido su capacidad de provocar.



---

## Referencias

- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: ediciones península, 1997.
- CATÁLOGO Banksy. *Wall and Piece*. Wemding: Firmengruppe APPL, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. La cultura visual en la época del posnacionalismo. *Nueva Sociedad*. Buenos Aires: N° 127, septiembre-octubre 1993.
- FISHER, Jean. Hacia una metafísica de la mierda, *Ficha de Cátedra Arte Americano II*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 1-7.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- GIUNTA, Andrea. Notas sobre el arte contemporáneo. In: *Vanguardia y arte contemporáneo en Arte Argentino Contemporáneo, Anales del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino*, Rosario: Colección Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, 2004, p. 15-20.
- GIUNTA, Andrea. Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias. *Centro de Arte*. Madrid, n. 4, noviembre, 2002.
- GIUNTA, Andrea. Documenta XI: poderes del arte en el mundo global. *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, N° 25, noviembre, 2002, p. 74-77.
- KOZAK, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

## Páginas de Internet

- BANSKY. Disponible en: <[http://www. Bansky.co.uk](http://www.Bansky.co.uk)>. Accedido el: 12 dec. 2014.
- BANSKY. Disponible en: <<http://www.banksyny.com/>>. Accedido el: 12 dec. 2014.
- MACINTOSH, Jean; CELONA, Larry; GODING, Bruce. *Banksy zings (2013) McDonald's*. New York Post, New York: October 16, 2013. Disponible en: <<http://nypost.com/2013/10/16/banksy-clowns-around-in-new-work/>>. Accedido el: 12 dec. 2014.



BRECCIA, A.; BUSCAGLIA, N. *The Nameless City*. *Il Mago*, sep. 1974.

## REISTATING THE LAWS OF CHANCE

BRECCIA'S THROW OF THE DICE WITH ERNESTO SABATO'S *INFORME SOBRE CIEGOS*

### Aarnoud Rommens

BEIPD-COFUND Post-Doctoral Fellow at the University of Liege (ULg), ACME Comics Research Group.

### Pablo Turnes

History Professor (Universidad Nacional de Mar del Plata); Master in Art History (Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín); PhD Candidate in Social Sciences (Universidad de Buenos Aires/CONICET).

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

Recebido em 30/07/2014 e aprovado em 13/11/2014.

### **Abstract**

In 1993, the year of his death, Alberto Breccia's retelling of Ernesto Sabato's *Report on the Blind* was finally published (first in Spain by Ediciones B and for the first time in Argentina by Editorial Colihue in 2007). Indeed, *finally* is the most fitting word to invoke its convoluted publication history: after an agonizing wait lasting over fifteen years – turning out to be a productive incubation period – Sabato eventually granted Breccia permission to re-create and publish the comic version of his literary work. One could say that Breccia's *Report on the Blind* is not a single work but is embedded within the dense accumulation of his other visual-verbal experimentations with literary texts, those by H. P. Lovecraft in particular. This article explores the always-controversial relationship between comics and literature and the various aspects of cultural exchange that defy the language of both comics and literary texts. We argue that this exchange turns creates borderline zones that provide new ways to see, read and understand the literary text and its comics adaptation, revealing both their limits and possibilities.

**Keywords:** Breccia. Comics. Abstraction.

### **Resumo**

Em 1993, ano de sua morte, a recontagem de Alberto Breccia da obra de Ernesto Sabato *Relatório sobre os Cegos* foi finalmente publicada (primeiramente em espanhol pela Ediciones B e pela primeira vez na Argentina pela Editorial Colihue em 2007). De fato, *finalmente* é a palavra mais adequada para invocar sua controversa história de publicação: após uma agonizante espera que durou cerca de quinze anos – tornando-se um período de incubação criativa – Sabato eventualmente garantiu a permissão de Breccia para recriar e publicar a versão em quadrinhos de seu trabalho literário. Seria possível dizer que *Relato sobre os Cegos* de Breccia não é somente um simples trabalho, estando perpassado de um denso acúmulo de suas outras experimentações visuais-verbais com textos literários, em particular aqueles de H. P. Lovecraft. Este artigo explora a sempre controversa relação entre quadrinhos e literatura e os vários aspectos de troca cultural que desafiam a linguagem dos quadrinhos e dos textos literários. Nós argumentamos que essas trocas criam zonas limítrofes que provêm novas formas para ver, ler e compreender o texto literário e suas adaptações quadrinísticas, revelando tanto seus limites como possibilidades.

**Palavras-chave:** Breccia. Quadrinhos. Abstração.

## Introduction

The idea to adapt Ernesto Sabato's story emerged around the same time – the early seventies – Alberto Breccia set out to translate Lovecraft's tales of terror into comics. Breccia discovered Lovecraft's work during the early sixties, at the time when Sabato's novel, *On Heroes and Tombs* – of which the "Report on the Blind" constitutes the pivotal third chapter – was first published (1961). Breccia's lifelong experimentation with the comics format – starting in 1958 with *Sherlock Time*, scripted by Héctor Oesterheld – had come to a halt in 1964 when *Mort Cinder*, also scripted by Oesterheld, had ended its run in *Misterix* magazine. *The Life of Che Guevara* (1968), made in collaboration with Oesterheld and Breccia's son Enrique, and especially his new version of *El Eternauta* (again written by Oesterheld) published between May and September of 1969 for *Gente* magazine – signaled his comeback onto the Argentine comics scene. Unfortunately, these met with editorial limitations and an uncomprehending readership not used to such experimentation in comics. Ironically, it would be precisely these works and the re-discovery of *Mort Cinder* in Europe that would turn Breccia into a recognized master of comics. During the seventies Breccia produced comics for a predominantly European readership through the Italian publishing house Mondadori which at that time issued magazines like *Il Mago* and *Alter Linus* and its spin-off *Alter Alter*, the latter home to more experimental work.

## Breccia's politics of adaptation

Originally published between 1973 and 1979, the *Myths of Cthulhu* started what would remain a constant in Breccia's oeuvre: the re-interpretation of those macabre gothic and mystery tales he loved so much, giving form to works that mimicked a dark socio-political context. More

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

generally speaking, it also inaugurated a practice revealing a specific interpretation of adaptation, an uncompromising stance testing the limits of the medium of comics through the appropriation of literature<sup>1</sup>.

We believe that *Report on the Blind* is emblematic in this regard: it is the condensation of an immense network of experimentations, confrontations and radical narrative hypotheses that not only led Breccia to master the language of comics but also to re-invent it. As Philippe Marcelé (2007, p. 173) observes:

Adapting texts and authors he admired, Breccia paid 'homage' to them. This at least is how he put it himself. However, by no means is this homage an erasure: comics, which he said he did not like but which he practiced rigorously, are never the humble servant of that great and noble sister<sup>2</sup>

This leads us to our central claim, a paradox: by ostensibly "relinquishing" authorship through the *discourse* of literary homage – maintaining a poetics of *kenosis*, so to speak – Breccia assumed visual-verbal mastery by reinventing the medium of comics itself. Moreover, the works he presented as *tributes* – thereby rendering comics harmless, merely secondary elaborations of the "true" original – was actually a subversive act. The signifier "homage" is sleight of hand: it plays up the *status quo* and feigns respect for the cultural hierarchy between Literature and a marginal medium in the eyes of publishers, literary authors and readers alike. However, as we will argue in this essay, the notion of adaptation and all of its cultural connotations provided a paradoxical space of freedom, a space Breccia littered with unexpected visual detours and clues enabling endless counter-readings.

Keeping in mind that the idea of translating the *Report* coincided with Breccia's work on the *Myths of Cthulhu*, a brief consideration of the latter may

---

<sup>1</sup> Breccia adapted tales by Edgar Allan Poe (produced and published between 1975 and 1985), as well as authors as diverse as Horacio Quiroga, William W. Jacobs, Lord Dunsany, Robert L. Stevenson, Juan Rulfo, and the brothers Grimm, amongst many others.

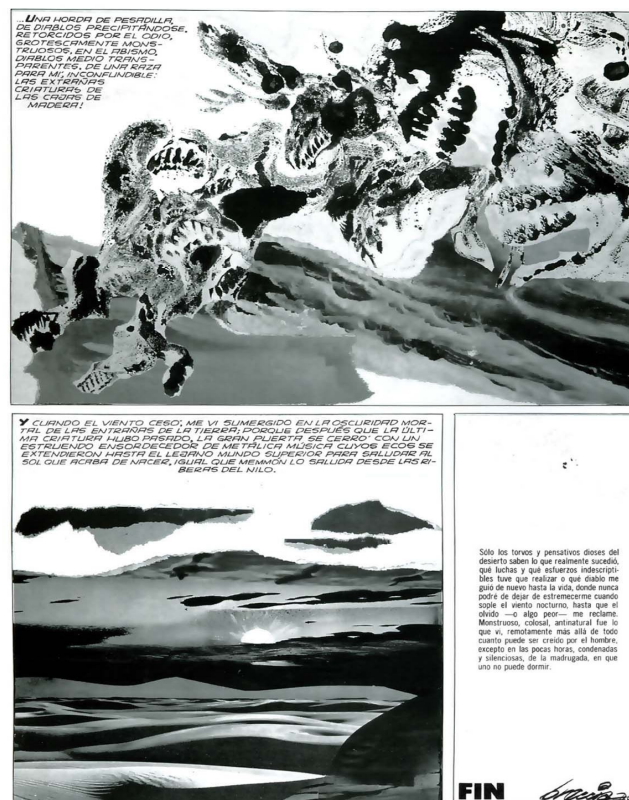
<sup>2</sup> All translations of quotations from the French and Spanish are ours, unless otherwise noted.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the Laws of Chance: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

shed some further light on Breccia's politics of adaptation. Lovecraft's heirs stipulated that Breccia could alter no word of the original narratives. He could cut nothing: he had to retain every single letter. This created a formal problem haunting the adaptation: the irreconcilable distance between the original text and Breccia's images. Long captions clash with the expressionist, almost abstract panels that give visual form to the unspeakable world Lovecraft had imagined (Figure 1).

Figure 1



BRECCIA, A.; BUSCAGLIA, N. The Nameless City. *Il Mago*, sep. 1974.

As Breccia confided in Juan Sasturain (2013, p. 258):

[The *Myths of Cthulhu*] is more of an illustrated text than a comic. It does not have the agility of a comic. Except for one of the adaptations where there is a sequence, "The Festival" [...] Maybe

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

because I made the adaptation, and I'm more of a comic artist than a writer. So I took the adaptation to the terms of narrative proper to comics [...] It's not a finished thing. Therein lies the difference with an illustration properly speaking.

Dissatisfied with the redundancy between word and image of "illustrated literature", Breccia insisted on modifying Sabato's text so as to fit the narrative demands of the comics format. After what must have seemed an eternity, Sabato gave his blessing.

### **Breccia's Report on the Blind: Textual austerity**

*Report on the Blind* is the personal diary of Fernando Vidal Olmos, a tortured soul meticulously detailing his paranoid worldview. Similar to the narrative setup of some of E. A. Poe's stories, the "report" is framed as the faithful transcription by a dubious narrator obsessed with establishing the "facts of the case" once and for all. Starting his inner monologue after having consummated – in the literal, carnal sense – the heart of the unspeakable secret he unknowingly created for himself, he stoically awaits his death, once again transcribing his descent into hell. The novel runs in a loop, and Vidal is caught in the infinite regress of his own report: "Enter now, this is your beginning and your end" (SABATO, 1981, p. 367), the voice at the heart of the enigma tells him before the tale reaches its climax. The end of the mystery marks the end of his life, as well as the end of writing. Yet, at the same time it refers back to the beginning as his narrative opens with the inevitability of his death: "When was the beginning of all this that is about to end in my murder?" (SABATO, 1981, p. 237).

Vidal Olmos lives an eternally recurrent living death in and through writing, suspended as he is within the labyrinth of his hyper-logical reasoning that gradually unfolds into grotesque absurdity. The writing he performs at infinitum tells of his conviction that he has uncovered the ultimate truth of life:

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

the blind are an alien species literally ruling from the shadows. Their organizational web is planetary; everyone is a potential agent of the Sect of the Blind; he must leave this report to posterity as ultimate proof and denunciation. His nihilistic voyage into the depths of Buenos Aires in search of the key to the puzzle is equally a confrontation with his inner experience: he dissects his own hallucination using the blinding light of insomniac *logos* and the razor-sharp power of pure reason. The "report", with its pretense to scientific truth – Vidal Olmos is the self-described "investigator of Evil" (SABATO, 1981, p. 282) – eventually tips over into madness: he reinterprets his hallucinations into convoluted syllogisms and endows them with irrefutable truth-value. Fact and fabrication become indistinguishable in the same way that the beginning was always already the end. Since the entire conundrum of the *Report* is the rhetorical edifice itself, only the closing of the book will end its maddening circularity.

The main problem for Breccia's adaptation was quite clear: since Sabato's narrative revolves around the excess of logical discourse produced by Vidal Olmos, how to translate it in a way that leaves room for the fundamental plastic aspect of comics? Incorporating the protagonist's interior monologue word for word into a graphic report would be unworkable and merely end up in "illustrated literature", a lesson Breccia had learned from his Lovecraft adaptations. Sabato's initial refusal to have his text cut down met with a refusal on Breccia's part: he was intent on making a comic, and would not compromise on the economy of verbal means the comic form demands. Eventually, Sabato relented. As Breccia recalls:

If we did not intervene in the text, my drawing was only slavishly repeating his work. This didn't make any sense, so I put the project aside. Much later, Sabato called me telling me that he had changed his mind. I could modify the original text. (IMPARATO, 1992, p. 54-55)



Master, slave; word, image: Sabato's initial refusal asserts the secondary nature of the image, misrecognizing comics as a derivative literary genre with images tacked on. Indeed, "slavishly" indicates that Breccia made a strict distinction between illustration and comics as two idioms with their own logic and poetics, a distinction Sabato was blind to. Breccia's interest lay not in remaining 'faithful' to the source text, but in experimenting with the possibilities afforded by the *Report* as raw material to be worked up into a graphic retelling. It is a matter of allowing the demands of the medium speak through and attuning this raw material to new narrative constraints.

If there is any talk of fidelity, one must understand it through a nuanced dictum: appropriate a literary text into a material form faithful to the parameters of the language of comics, or – as is the case with Breccia – make these parameters an intrinsic part of the graphic narrative, thereby going beyond narration to create a space for thinking the notion of "medium-specificity" itself. Do so even when it comes at the price of "betraying" the original; or better still, *especially* when it comes at that price. All liberation implies sacrifice, and for comics that meant extrication from its "great and noble sister"; profiting from the momentum of literature while discarding its heavy burden in search of comics' distinctive "agility": "I left everything I could draw; everything that could not be graphically represented, I had to have it eliminated. I had no other choice" (IMPARATO, 1992, p. 56). It is the "fate" of comic adaptations – or comics at large, for that matter- that it can only attain its nimbleness by restraining the textual and discarding the aniconic discipline of literature.

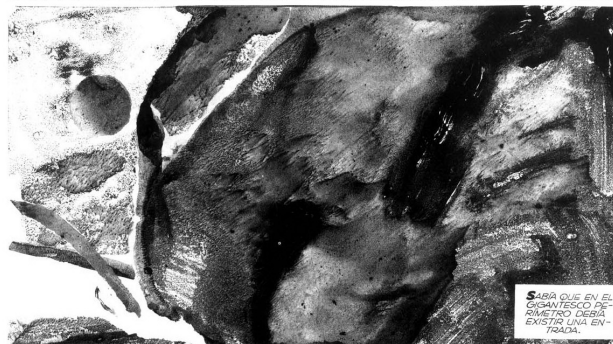
Indeed, this is the crux of Breccia's adaptation of *The Report*: how to visualize the iconoclastic? In Sabato's novel it is writing *an sich* that is the very performance of obsession: Vidal Olmos scribbles over the visible – the idiosyncratic, the accidental, the poetic – through a discourse that reads hidden symbolism in every detail, displaying an intolerable literalism. Against

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

the uncanniness of this reduction of the visual to the logic of writing with its laws of alphanumerical linearity, Breccia revels in the uncanny indetermination of the image. He subjects the literary work to extreme austerity, stripping it down to short bursts of texts, erasing Vidal's (and Sabato's) sophistry. His *Report* is an ironic retort: it is as if Breccia's adaptation is a *cut-up* where short scraps of text are pasted over the dominant image. Textual explication is kept at a minimum, while maximizing the "enigma effect": the images – many of them crossing into pure abstraction – refuse to help us decipher Vidal Olmos's fever dream (Figure 2).

**Figure 2**



BRECCIA, A. *Report on the Blind*, Ediciones B, 1993, p. 45.

### **Collage and the "Laws of Chance"**

One particularly revealing episode concerns the protagonist's recurring childhood nightmare in which he fears that "if [the shadow] moves I don't know what may happen" (SABATO, 1981, p. 250). Eventually the shadow shifts and reality turns into utter chaos, losing all coherence. The character believes this to be an omen and obsesses about its possible meanings for years to come: "What did the dream mean? What sort of warning was it, what did it symbolize?" (SABATO, 1981). While preserving the text in the caption (Figure 3), Breccia craftily turns the shadow into a single figure compressing three

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

characters which, although they are difficult to disentangle, have monstrous faces that reappear as those of the blind later on in the comic.

Figure 3



BRECCIA, A. *Report on the Blind*, Ediciones B, 1993, p. 6.

Olmos's greatest anxiety is the utter disintegration of reality into meaningless fragments, and he is prone to episodes of dissociation from reality. As he transcribes it in the original report:

I feared that the world round about me might begin at any moment to move, to become deformed ... to fall apart, to be transformed, to lose all meaning. ... I felt a sort of vertigo, lost consciousness, and sank down into chaos, but finally I was able... to tie down the fragments of reality. A sort of anchor... Unfortunately, the entire episode was repeated on several occasions. (SABATO, 1981, p. 251)

By interrupting the narrative flow through one single abstract panel Breccia conjures up the choreography between dissociation and coherence. The panel threatens the integrity of the panel itself (Figure 4), and, by extension, of the comic as a whole. Yet, the paper tears seem to converge in one point – the “origin” (0,0) in cartographic terms – suggesting that even though sense (“sentido”) might be irrevocably lost, it is also the point where new sense will take off – and so it does, as the sequence continues: it was but

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

a momentary "nonsensical" interval. In fact, we can re-read this abstract image – a collage – as a space where the medium reflects on its own (im)possibility to adequately relay Vidal's report.

**Figure 4**



BRECCIA, A. *Report on the Blind*, Ediciones B, 1993, p. 7.

It equally acts as the visual transformation of a line in Sabato's text: in Breccia's rendition it directly addresses the reader-viewer and discloses an allegory of reading, the secret – or Dantesque warning upon entering the story – holding together (and tearing apart) this adaptation: "Enter now, this is your beginning and your end" (SABATO, 1981, p. 367). The panel is the graphic narrative's big bang (origin) and its black hole (end) at the same time, referring to the material condition of its possibility (collage, page-layout, panel: the form of comic narration), which is at the same time the precondition for its eventual undoing on the level of the plot. This one image "centers" the tension between the centripetal, negentropic force of narration, logic and cohesion – the obsessive hyper-logical constructions of

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Fernando Vidal Olmos and the story that unfolds – and the centrifugal, entropic force of dispersal, dissemination, and de-narrativization.

Collage is the technique *par excellence* to give plastic form to the pathos between randomness and systematic order – it is surely not by accident that Breccia was drawn to this technique with its art historical “aura”<sup>3</sup>. Breccia's collages foreground a similar dynamic as in Jean Arp's series with the title *Arranged According to the Laws of Chance* in which pieces of paper are torn and then dropped from a height onto a larger sheet, with each scrap glued wherever it happens to fall, leaving gravity the “author” of the artwork<sup>4</sup>. Yet, the relatively ordered appearance of Arp's collages suggests that the artist did not fully relinquish artistic control, which is indicated by the paradox “law of chance”. This makes the works still images of the antinomy between spontaneity and conscious intervention, between the *negentropic* as the tendency to re-impose order and meaning onto nonsense, as for instance in the compositional structure with grid in Arp (Figure 5), or, indeed, the grid-layout of comics<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> He uses these techniques in other works as well, notably his H. P. Lovecraft adaptations. Breccia not only appropriates freely from literature, but also from canonical art. In this case he adapts the technique of collage – pioneered during the early twentieth century in what now has been institutionalized as the “historical avant-garde” – and reformats it to suit the needs of the graphic narrative. Again, what now counts as canonical, “high art” is tactically “brought down” to the level of a “marginal medium”: Breccia employs comics as a tactic of the *bathetic*. For more on the historical significance of collage, see Peter Bürger's (2010 [1974]) *Theory of the Avant-Garde*.

<sup>4</sup> Another possible visual association is with the work of Lee Krasner. For instance, the technique (brush and black paint, cut and torn painted paper collage with adhesive residue on cream laid paper) in Krasner's *Black and White* (1953), as well as the precarious zone between abstraction and figuration it engenders reverberates in Breccia's *Report* but perhaps even more so in the *Cthulhu* series.

<sup>5</sup> Mike Johnson reads the Merz works of Kurt Schwitters in terms of the *negentropic* principle: using refuse – abject material left behind by modernity, thus embodying entropy – Schwitters creates new aesthetic *bricolage*-compositions, thereby endowing purposefulness onto discarded, “non-artistic” material: *negentropy*. One could analyze the oeuvre of artist Antonio Berni – an artist whose work Breccia knew well – along the same lines.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

**Figure 5**



ARP, Jean. *Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance*, 1917. Collage of torn paper on paper.

This gives us a clue as to how the visual adaptation breaks with the literary source, endowing the former with a form-content dynamic all of its own as it is grounded in the constraints of the comics medium – or rather, as it pushes these constraints to (over?) the limit. Breccia counters the contrived, baroque syllogisms driving Vidal's story forward with the contingency of drawing and collage: the risk of the "plastic sign" is pitted against the laws of typography and discursive design<sup>6</sup>. Abstraction forces the reader to think "the

<sup>6</sup> In "Abstraction in Comics," Jan Baetens invokes Groupe Mu's distinction between – and constitutive intertwining of – "iconic signs" and "plastic signs": "on the one hand the 'iconic' dimension, which is the part of the image that can be lexically identified and labelled (the representational side of the image) and on the other hand the 'plastic' dimension, which escapes lexical labelling (it is, the authors argue, the non-representational or abstract side of the image, and it has to do with colors, patterning, and form)" (BAETENS, 2011, p. 97). As

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

loss of all sense" ("perder todo sentido"). As such these cuts in the narrative produce "thinking images": if the reader allows these inchoate stills to slow down the pace, he or she will allow the affect of non-sense into the reading process. Granted, in the case of collage in comics plasticity is attenuated: through the mechanical process of reproduction, the tactility of collage is lost in the smoothness of the printed page. However, what matters is that it is there as memory trace, testifying to the irreducible materiality of its being. Throughout Breccia's *Report*, scraps of paper with their infinite tonalities of grey offset the unambiguous black and white of the countable set of words of the printed, alphanumerical moveable type of Sabato's text.

Overall, Breccia's *Report* figures the threat of entropy through collage: a precarious unity is recreated by reassembling the tatters of what once cohered. Collage coexists uneasily in the space of the hand-drawn, producing a fractured wholeness where the seams of the construct are still visible, like scars. Simultaneously, the reading eye – as it moves from left to right, up and down – assumes the force of negentropy, as the architecture of the page reinstates an overall equilibrium in the pulsating rhythm between the ruination of meaning and its reconstruction, i.e., its (re-)reading. If, as Thierry Groensteen<sup>7</sup> maintains, page layout *is* the language of comics, then one can see Breccia as one of its most fluent native speakers. "Fated" to articulate itself through this idiom, the graphic experimentation within the individual frame is counterbalanced by a classical page layout with more or less stable paneling and distribution of panes.

It is interesting to note that throughout Breccia's oeuvre there is very little radical experimentation with layout and the architecture of the page:

---

Breccia's abstract panel blanks out iconicity it brings into relief its plasticity, its genesis *qua* material image.

<sup>7</sup> "[...] the page layout, on the contrary, generally is invented at the same time that the drawings are realized on the paper, or even before the scenario is drawn [...] let us leave the editing to the cinema (and the photo-novel) and fasten ourselves to the study of the page layout - which the cinema cannot do" (GROENSTEEN, 2007 [1999], p. 101-102).

the organization of graphic space never tips over into the formless. Furthermore, at least in the case of the *Report*, there is a certain performative, theatrical quality to this productive tension: the illegibility of the frame (insofar as it contains those "nonsensical" expressionist strokes or collaged scraps) can only be made intelligible – in its unreadability, its resistance to discourse, its affectivity – by the discipline of layout. Page structure is the *sine qua non* for de-structuring: it is that "sort of anchor" (SABATO, 1981, p. 251) making experimentation visible as experimentation, thus "sort of" (but not fully) incorporating it within the semiosis of the adaptation. Consequently, chance (experiment) and "fate" (the language of the medium) enter in an interminable conversation, effecting a meta-narrative allegory that reflects back on the content of Sabato's source text. Breccia's *Report* is a drama unfolding the material conditions of the medium itself: to dissolve the panel – a possibility encapsulated within Figure 4 – and deform the simple rectangle, to abandon the simple geometry of the form of comics would be to take Vidal Olmos's madness too literal instead of seeing it for what it is: an allegory of reading/writing as the endless rerouting of beginnings and endings, of interpretation and what escapes it. Perhaps the relative strictness of the layout is a visual approximation of the protagonist's dogmatic faith in rational construction, which is doomed to collapse into its opposite.

Be that as it may, Breccia transforms Sabato's *Report* in a way that transcends the original: by affirming the aleatory essence of matter (cuts, collage, ink, scribbles, etc.), a meta-play – a shadow play, quite literally – between chance and determinism is staged. As such, Breccia's *Report* contradicts Sabato's *Report*: whereas the latter presents its narrative outcome as already determined from the start (with the main character demonstrating again and again that there is no such thing as chance and everything has a hidden symbolic meaning), Breccia restores the unpredictability of matter as the "ground" out of which the "figure" of the narrative emerges. While the



ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

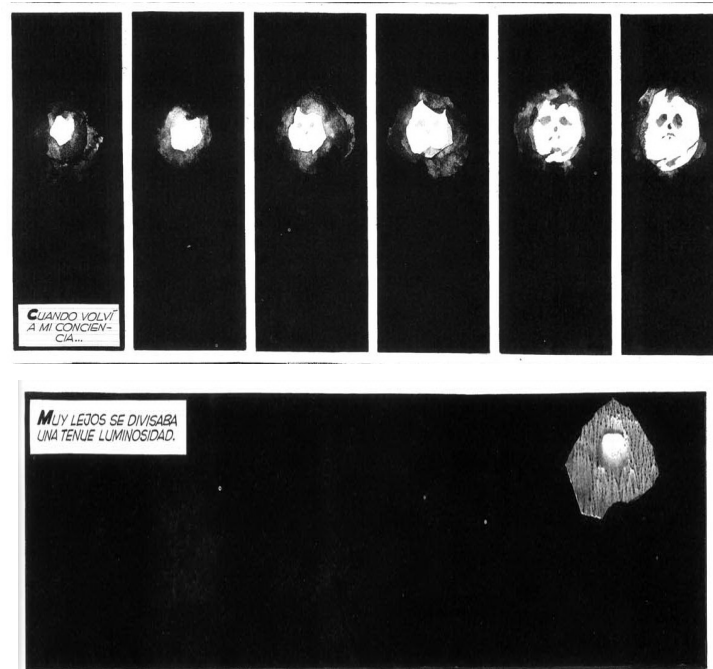
ISSN 2237-9126

source text is the exorcism of serendipity through Vidal's insufferably erudite writing, the images in Breccia's *Report* take on unimaginable (yet controlled) risks. Upon this reading, Breccia's version is a comical masterpiece, a parody of the original – it is an inversion of the *gravitas* of literature, allowing play back into structure.

## NO EXIT

Breccia's *Report* contains a sequence that can be understood as part of the "maze game", showing how Breccia materially displays the literary paranoia constructed by Sabato (Figure 6). One way to describe it – violently proper – is as *exit wound/entry wound*: it is as if the page had been shot. The wound inflicted by Breccia only serves to show that we have always been in the same place, in the same world. But which hole is the exit and which one is the entry? No decision can be made: in fact, the figure of the *loop* is most apt as it echoes the never-ending dynamic driving Vidal Olmos insane.

Figure 6



BRECCIA, A. *Report on the Blind*, Ediciones B, 1993. p. 36 and 47.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

The upper sequence shows Vidal Olmos regaining consciousness only to face the iconic visage of a blind woman, his guide into the depths. In the lower panel nine pages further, we see that light at the end of the tunnel that is about to take Vidal Olmos into a nightmarish world no man should ever lay eyes on. Breccia follows this maddening path to the point of interrogating, once again, the language of comics: although sequentiality is evident, what happens in each individual panel is ambiguous, rendering the reader's usual habits of deciphering useless. The reader must unlearn in order to gain access to that *antiworld* (LUKAVSKA, 1992, p. 50) where Vidal Olmos lives and which Breccia has rebuilt primarily for himself. This *antiworld* is given shape through an *anticomic*: this is precisely what Breccia has created out of Sabato's words.

Once again it seems as if we are shown what it means to dwell in Vidal Olmos's *antiworld*, where, like in his nightmare, everything is about to collapse forever, where things exist in a feeble equilibrium. However, what it truly discloses is the extent to which we have been seduced by the work's supreme, blinding stratagem: the *Report* never really shows anything except the gradual path leading up to madness as we accompany a deranged "visionary" into the distorted labyrinth of psychosis. We journey within an unnamable world with its own inhuman logic. At the same time, this *antiworld* is the product of a craft: Breccia punctures the page and the hole it leaves is an invitation to plunge our fingers, eyes and self into the blackness. When we believe we have reached the terminus we have merely crossed into the other side of the looking glass. But the question remains: when and where did we enter? Was it at the beginning of the story, from the first page? But if this is a loop structure – a narrative *ouroboros* – then we cannot know "where" we are except always *in medias res*. Just like Vidal Olmo's nightmares, everything is just about to crumble to chaos: ultimately, the possibility of storytelling itself is questioned.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

This brings us back to Breccia's politics of adaptation. The literary is the occasion to bend the limits of the medium of comics. Literature is but the means to interrogate the (anti-)narrative possibilities of comics, while simultaneously parodying the aniconic limitations of textuality. What Breccia says about style equally applies to the practice of adaptation:

Style does exist, but that it's not what matters, concept does [...] I repeat myself in the concept [...] But not in form. It's not that I purposely try not to resemble myself, I just can't do it [...] Concept is I am Breccia, I'm always present in the style or the treatment variations. (SASTURAIN, 2013, p. 242)

Breccia refuses to "resemble himself": that is to say, each work – especially adaptations – demands a *modus operandi* that is materially adequate to its telling. In fact, we could rephrase it more radically: Sabato's version of the *Report* does not "resemble" Breccia's version. If there is resemblance, it is not "intentional", but merely the effect of chance, of play. Immersed in the maze, we must play our role and follow the leads that add to the complexity of the riddle: are we reading Breccia's leads, or are they just our own, as if everything was still about to start or end?

## References

BAETENS, Jan. Abstraction in Comics. *SubStance*, v. 40, n. 1, p. 94-113, 2011.

BARTHES, Roland. The Reality Effect. In: *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1986. p. 141-48.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010 [1974].

GROENSTEEN, Thierry. *The system of comics*. Trans. Bart Beaty; Nick Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007 [1999].

IMPARATO, Latino. *Ombres et lumières: Entretien avec Latino Imparato*. Paris: Vertige Graphic, 1992.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reistating the *Laws of Chance*: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

JOHNSON, Mike. Kurt Merz Schwitters: Aesthetics, Politics and the Negentropic Principle. In: GILES, Steve (ed.). *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*. London: Routledge, 1993. p. 138-70.

LUKAVSKA, Eva. Esquemas, mitos y símbolos en el "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato. *Études Romanes de Brno*, Brno, v. 22, p. 47-56, 1992.

MARCELÉ, Philippe. Alberto Breccia, <<l'humoriste sanglant>>. *MEI*, Paris, n. 26, p. 171-182, 2007.

SABATO, Ernesto R. *Sobre Héroes y Tumbas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

\_\_\_\_\_. *On Heroes and Tombs*. Trans. Helen R. Lane. Boston: David R. Godine, 1981.

SASTURAIN, Juan. *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Colihue, 2013.



OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. *Capa de El Eternauta*, s.d. Disponível em: <http://www.loseternautas.com/wp-content/uploads/2011/08/el-eternauta-tomo-2-000-a-portada.jpg>. Acesso em: 22 dez. 2014.

## LECTURA Y POLÍTICA

UNA APROXIMACIÓN A  
LAS HISTORIETAS DE  
HÉCTOR OESTERHELD Y  
DE ROBIN WOOD DESDE  
LA RECEPCIÓN

Sebastián Gago

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Recebido em 06/08/2014 e aprovado em 13/11/2014.

### Resumen

En este trabajo nos proponemos considerar la dimensión política en las lecturas realizadas por distintas generaciones de lectores de dos reconocidas historietas argentinas: *El Eternauta* y *Nippur de Lagash*. Basándonos en datos de una investigación cualitativa sobre recepción de historietas, damos relevancia a una serie de condiciones contextuales que marcan los distintos sentidos construidos en las prácticas de recepción de los sujetos, entre ellas ciertos factores que median en la generación de un nivel político de lectura: la trayectoria de actividad política del individuo, el momento histórico de la lectura, los procesos de socialización lectora y el trayecto consagratorio de las historietas estudiadas.

**Palabras clave:** Lectura. Historieta. Política.

### Resumo

A proposta deste trabalho é considerar a dimensão política nas leituras realizadas por diferentes gerações de leitores de dois reconhecidos quadrinhos argentinos: *El Eternauta* e *Nippur de Lagash*. Baseados em dados de uma pesquisa qualitativa sobre a recepção dos quadrinhos, é dada relevância a uma série de condições contextuais que marcam os diferentes sentidos construídos nas práticas de recepção dos sujeitos, entre elas certos fatores que median a geração de um nível político de leitura: a trajetória de atividade política do indivíduo, o momento histórico da leitura, os processos de socialização leitora e o trajeto consagrado dos quadrinhos estudados.

**Palavras-chave:** Leitura. Quadrinhos. Política.

### Introducción

Indagamos comparativamente desde un enfoque cualitativo, los sentidos<sup>1</sup> construidos en las distintas lecturas de distintas generaciones de lectores de las historietas más reconocidas de los guionistas Héctor Germán Oesterheld y Robin Wood: *El Eternauta* y *Nippur de Lagash*, respectivamente.

<sup>1</sup> Por *sentido* entendemos los modelos de/sobre realidad que se construyen y ponen en circulación en los distintos tipos de discursos, entre ellos en la recepción cultural (VON SPRECHER, 2010).

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

Indagamos los factores contextuales mediadores de la producción de diferentes niveles de lectura de historietas, poniendo un eje en el sentido político: la trayectoria de socialización lectora, la trayectoria de participación en la vida política, el momento histórico del consumo, el trayecto consagradorio de las historietas estudiadas y los distintos *contextos de asociación* de la lectura que provienen del contexto cultural.

Nuestra propuesta consiste en estudiar las formas de inserción que ha tenido la historieta en tanto medio de comunicación y forma narrativa en contextos culturales e históricos diferentes, y cómo se la ha leído en esos contextos.

### **Dos series de la era industrial**

Las producciones de Oesterheld y de Robin Wood se ubican en lo que denominamos el *periodo industrial* del campo de la historieta argentina (VON SPRECHER, 2010), que tuvo su auge a mediados del siglo XX. Señala Vázquez (2014) que en aquellos “tiempos pre televisivos, distintos públicos se acercaban al teatro, a la radio, al cine o a la historieta y ello formaba parte de una oferta en donde entretenimiento y cultura no suponían opciones enfrentadas”. Un mercado dominado por unas pocas empresas editoriales que publicaban revistas de grandes tiradas – algunas llegaban a medio millón de ejemplares semanales<sup>2</sup> –, con historietas en forma seriada o en episodios, destinadas a un

---

<sup>2</sup> En los años cuarenta y cincuenta, el mercado editorial estaba repartido entre las empresas Columba, Dante Quintero y Abril, además de algunos sellos de menor peso comercial. Desde mediados de los sesentas en adelante, Columba se afianzó como la empresa líder, siendo importante la aparición de Ediciones Récord en 1974, innovadora en la estética visual, en las temáticas y la construcción narrativa, aunque sin salirse del sistema de géneros de la historieta de aventuras.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

público masivo. La carrera de Oesterheld como autor se inicia en los cincuenta y culmina en 1977, año en que es desaparecido por la última dictadura militar argentina. En el caso de Robin Wood, nos basamos en su trayectoria en Editorial Columba, comprendida entre 1967 con la primera entrega de *Nippur de Lagash* hasta el último episodio de la serie en 1998, en momentos de desaparición de la industria editorial de historietas. Los títulos que son objeto de nuestro estudio continuaron siendo leídos en el actual siglo, tras el final del periodo industrial.

Establecemos como hipótesis de trabajo que las trayectorias históricas de circulación, de lectura y de consagración de ambos títulos nos permiten comprender, desde una mirada cualitativa de la recepción, la existencia de distintos niveles de lectura de cada historieta.

### **Niveles de consagración**

A *Nippur de Lagash* y a *El Eternauta* las consideramos una referencia para pensar la recepción, pues son posiblemente las series más populares y reconocidas de la historia de la historieta argentina. De la relación entre las lecturas y las condiciones de recepción que indagamos – el momento histórico – político de lectura, el trayecto de consagración de la historieta y los modos de socialización del bien cultural (BAHLOUL, 2002), tendrán lugar una serie de inferencias analíticas comparando la lectura de ambas obras, teniendo en cuenta los espacios de posibilidades de recepción en los distintos contextos históricos. A continuación, hacemos una breve contextualización histórica del reconocimiento de ambas historietas.



GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

1. *Nippur de Lagash* fue publicado por primera vez en 1967, en la revista *D'Artagnan*. Éste y otros títulos creados por Robin Wood permitieron a Editorial Columba afianzarse como la empresa líder del mercado de historietas a nivel nacional, aunque sin alcanzar las tiradas de la década anterior. Roberto Di Palma, exeditor de la desaparecida revista *Hortensia*, ilustra el peso que tuvo Columba y la obra de Wood en particular en el consumo lector de varias generaciones de argentinos a nivel de diversas clases sociales:

¿Qué tipo no te ha leído, de los conocidos míos, más o menos de la edad mía, o un poco menor, de diez o quince años menores, que no conozca *Nippur*, viste? ¡No hay! Nosotros decíamos con mi hermano, como cargada para un tipo que le faltaba calle, "Nunca un *D'Artagnan*", decíamos [risas]. Así, como que le faltaba, viste, le faltaba algo, y es la historieta, ¿viste? Al tipo "le faltaba un *D'Artagnan*", [...] no había pasado por eso, entonces le faltaba foguearse. Eso es.

Inicialmente dibujada por Lucho Olivera, la serie cuenta la historia de un General de la antigua Sumeria, quien es forzado al exilio luego de que su ciudad, Lagash, fuera conquistada a traición por un rey vecino. Convertido en un guerrero errante y solitario, *Nippur* se propone vengar el ultraje sufrido, no sin antes protagonizar numerosas aventuras en distintos lugares y épocas. El título fue seriado a lo largo de tres décadas y ha sido quizá la historieta argentina más leída y recordada si tenemos en cuenta su consumo por varias generaciones etarias, inclusive jóvenes que hoy no llegan a los 30 años. Desde 1979 Columba lanzó una revista de tipo antológico, que llevarían el nombre *Nippur Magnum* (en referencia al personaje) donde serían publicados los episodios de la serie además de otros títulos. Podemos entender la aparición de la publicación como una manera de Columba de reposicionar su oferta ante la aparición de las revistas de Ediciones Récord desde 1974.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

La visibilidad y la lectura de *Nippur de Lagash* ha mermado en la última década, a partir de la desaparición de la industria editorial de historietas en el país (GAGO; VON SPRECHER, 2013, p. 30), y con ella de las revistas donde eran publicadas las series de Wood. Otro tipo de consumo se impuso dentro del campo de la historieta, y variaría la composición del público lector: desde mediados de los noventa, la mayoría de los antiguos lectores de Columba dejaron de leer historietas, habiendo migrado sus consumos hacia otros medios de comunicación y entretenimiento. Sin embargo, coincidimos con von Sprecher (2010, p.1) en que “incluso luego de concluida su publicación [en 1998] siguió siendo popular, con reediciones de algunos de los episodios, la búsqueda de los viejos ejemplares y su intercambio en Internet”, que no se dio sólo entre antiguos lectores sino también en otros nuevos, en su mayoría jóvenes formados en otras tradiciones de narrativa dibujada, como el *manga* o el comic estadounidense de superhéroes - notamos una tendencia a la transmisión familiar del consumo de las historietas de Columba antes que otras redes de socialización lectora como la escuela, de mayor peso en el caso de *El Eternauta*.

2. Es desde *El Eternauta* que podemos pensar la consagración de Oesterheld como el referente central de la historieta argentina, reconocido a nivel mundial. El título se compone de varias partes, algunas escritas por otros guionistas, siendo la más reconocida y leída de ellas la primera (con dibujos de Francisco Solano López), seriada entre 1957 y 1959 en el *Suplemento Semanal Hora Cero*, revista editada por el propio guionista. Para quien no la conoce: es un relato de ciencia ficción sobre una invasión extraterrestre en Buenos Aires, durante la cual sus habitantes supervivientes deberán organizarse para resistir frente a un enemigo mejor dotado tecnológicamente y militarmente. *El Eternauta* tuvo

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

numerosas reediciones – las de Récord en los setenta y ochenta contribuyeron a la visibilidad y consagración de la serie –, y en ellas, su autor primero, y editores y críticos después, operaron desde el prólogo relecturas políticas de la misma<sup>3</sup>.

A diferencia de *Nippur de Lagash*, la obra posee un trayecto consagrador más extenso y más heterogéneo: la valoración del público, la crítica especializada del campo, y otros heterónomos al campo de la historieta, que han sido numerosos. Entre ellos, la consagración proveniente del campo artístico, que se inicia en los años sesenta en el espacio del arte de vanguardia local<sup>4</sup>, y desde el cual actualmente se considera al título de Oesterheld como una pieza fundamental de la narrativa argentina; las intervenciones del periodismo<sup>5</sup> a través de homenajes y reediciones de la obra, como las que integran las colecciones de historietas lanzadas por *Clarín* la década pasada; finalmente, la canonización<sup>6</sup> desde el Estado a partir de 2007, que supuso el ingreso de *El Eternauta* en la escuela<sup>7</sup>. No menos importante ha sido la

<sup>3</sup> Ya en la reedición de *El Eternauta* lanzada por Ediciones Récord en 1975, Oesterheld desde un célebre prólogo donde pone en circulación la idea del “héroe colectivo”, procuró hacer de su historieta una herramienta militante, un instrumento de lucha política (VÁZQUEZ, 2010, p.164).

<sup>4</sup> En la Bienal Mundial de la Historieta de Buenos Aires, organizada en 1968 por la escuela Panamericana de Arte y el Instituto Di Tella (VON SPRECHER, 1998, p.1), se reconoció a Oesterheld como el más prolífico de los guionistas argentinos, destacando en el catálogo a varios de sus títulos.

<sup>5</sup> La inclusión de *El Eternauta* en una colección de literatura argentina editada por *Clarín* en 2000 es un claro ejemplo de doble consagración desde el periodismo y desde el espacio de las Letras.

<sup>6</sup> Canonización es el proceso de institución por el cual, dentro de ciertos límites y clasificaciones originados en luchas (Cf. BOURDIEU, 1995, p.113 y 333), un artista o una obra accede al valor estético y además se torna un modelo legítimo reconocido por el conjunto del campo de producción y consumo donde se inscribe.

<sup>7</sup> El Estado nacional ha contribuido a visualizar a Oesterheld como referente de la historieta nacional y a *El Eternauta* como parte del canon literario argentino. Uno de los hitos al respecto fue haber incluido, vía Ministerio de Educación, a la historieta como material de lectura recomendada en las escuelas públicas del país en 2007, año del quincuagésimo aniversario de la edición original de la obra. La intervención estatal incluyó también la muestra-homenaje al

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

presencia de la historieta en la política partidaria en el último lustro: en septiembre de 2010, organizaciones políticas juveniles afines al Gobierno nacional comenzaron a emplear la iconografía y la simbología de *El Eternauta* como herramienta militante (FERNÁNDEZ; GAGO, 2012, p.70). La figura del expresidente Néstor Kirchner – fallecido poco después – apareció en distintas expresiones gráficas en la vía pública, vestido con el traje del personaje de Oesterheld. El fenómeno discursivo, denominado en los medios de comunicación “Nestornauta”, fue un modo de tender un vínculo entre el kirchnerismo y el peronismo de izquierda de los setenta, movimiento político al cual perteneciera Oesterheld y donde el peronismo actualmente en el poder afirma su raíz histórica, además de constituir un recurso propio de un movimiento político que procura generar lazos de identidad, en especial entre los sectores juveniles (FERNÁNDEZ; GAGO, 2012).

El efecto simbólico de la canonización oficial de Oesterheld se relaciona con la activación, en las últimas dos décadas, de una serie de propiedades acerca de *El Eternauta* en tanto producto cultural y acerca de su creador: la politización póstuma del autor, reconstruido como un “intelectual desaparecido”, implicó una valorización de su obra como “impregnada de un profundo aliento humanista y solidario” (VÁZQUEZ, 2010, p.276), eclipsando a una parte de su producción tardía, aquella que salía en publicaciones ligadas a Montoneros, incluida *El Eternauta II* de 1976, cuyo argumento contenía una

---

autor “HGO + El Eternauta” realizada en la Biblioteca Nacional, el mismo año; y el homenaje que la Presidenta de la Nación, Cristina Fernández, hizo a Oesterheld en presencia de su viuda, Elsa Sánchez, y de un grupo de escritores argentinos en la Feria del Libro de Frankfurt de 2010. Asimismo, en 2007 se instituyó el 4 de septiembre como “Día de la Historieta” en Argentina, con motivo de los cincuenta años de la aparición del semanario *Hora Cero*, que contenía en sus páginas a la famosa serie.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

fuerte carga doctrinaria y pedagógica (FERNÁNDEZ, 2010). Su obra pasó a ser un valor socialmente reconocido, lo cual ha favorecido sus relecturas. En contrapartida, la menor densidad simbólica y crítica en torno a la obra de Robin Wood puede ser un factor limitador del espacio de posibilidades de recepción. Asimismo, la cuestión del género y la temática no es menor a la hora de buscar las razones por las que un relato de ficción pueda ser objeto de uno o más niveles de lectura. Al respecto, Pablo de Santis (1992, p.13-14) señala:

El tema de la invasión pone en funcionamiento más connotaciones ideológicas que cualquier otro [...] A "Casa tomada" de Cortázar, relato fantástico sin tiempo ni espacios definidos, se lo identificó con el sentimiento de invasión de la clase media frente al advenimiento del peronismo.

*Teorema: dado un grupo de invasores X y un grupo de resistentes Y, no pasará mucho tiempo sin que las interpretaciones llenen el vacío de las incógnitas.*

3. Ambas historietas que son objeto de análisis desde el plano de la recepción, cuentan con niveles de consagración y reconocimiento diferentes en el campo de la crítica del campo. Dos hitos claves nos dicen bastante al respecto:

a) Los autores Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno publicaron en 1980 un libro recopilatorio de sus notas críticas aparecidas mensualmente en la revista *Tit-Bits* bajo el título "Historia de la historieta argentina". En el libro homónimo, de 190 páginas, se dedica un tercio de su espacio a la obra de Oesterheld y sólo tres páginas a Editorial Columba y a Robin Wood, que por ese entonces eran parte destacable de la historia que reconstruían, siendo Wood un autor muy valorado por los lectores (GAGO; VON SPRECHER, 2013) y, con seguridad, más leído que

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Trillo y Saccomanno y que el mismo Oesterheld<sup>8</sup>. En cambio, una editorial por entonces reciente y de ventas menos masivas como Record, editora del libro, recibe más espacio. Cabe recordar que esta editorial publicaría en entregas la segunda parte de *El Eternauta* (1976-1978) y reeditaría en numerosas ocasiones la primera.

b) *El domicilio de la aventura* (1995), recopilación de escritos críticos de Juan Sasturain, es otra referencia bibliográfica para el estudio del campo. En ella, el director de la actual revista *Fierro* representa a las décadas del cuarenta y del cincuenta como la “era dorada” de la historieta argentina. La caracteriza por su creatividad, libertad expresiva y su “identidad” argentina, y entre sus “hitos” menciona a revistas de Dante Quintero, de Editorial Abril, la *Rico Tipo* y las del sello Frontera, propiedad de Oesterheld. Considera que finalizada esa época, “vendría la noche” en el medio local: una “producción adocenada, rutinaria en su profesionalismo, que desde las revistas de Editorial Columba – *El Tony*, *D’Artagnan*, *Fantasia*, etc. – comenzaba a monopolizar el mercado” (SASTURAIN, 1995, p.30, cursivas nuestras). Sasturain opone a aquella historieta de la época “dorada”, la producción masiva de Columba y de Wood, a la que califica de monótona, “estereotipada en el maniqueísmo” y “mercantilizada”. El apocamiento simbólico del viejo sello y de su guionista estrella también se plasma en el telegráfico espacio que destina al análisis de sus historietas: a *Nippur de Lagash* se limita a calificarlo como “mítico y ultracaminador”.

---

<sup>8</sup> En la segunda mitad de los setenta, las revistas de historietas más vendidas en Argentina seguían siendo las de Columba, y las series más leídas, las de Robin Wood. Los títulos creados por Oesterheld que alcanzaron masividad, aunque sin llegar a las ventas de otros sellos como Columba y Dante Quintero, fueron las de su etapa de producción en Editorial Abril y en Editorial Frontera, que datan de los años cincuenta.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

4. Los gestos consagradorios de la crítica del campo hacia ciertos autores y editoras, y a su vez la omisión y desvalorización hacia otros, resulta una condición de posibilidad de producción de ciertos sentidos en la recepción de historietas. Los espacios de reflexión creados por Trillo y Saccomanno, primero, y por Sasturain, después – que se inicia en la primera revista *Fierro* de los años ochenta y se extiende hasta la actualidad<sup>9</sup> –, generaron en el campo otros mecanismos de valorización de las obras, en el cual la valoración crítica y el reconocimiento autoral (VÁZQUEZ, 2014) pasaron a ser relevantes allende el éxito comercial y/o el número de lectores. La historieta, nacida como un medio industrial destinado al entretenimiento, pasaría a contar con espacios en los cual se ponían en juego la reflexión sobre el campo, tejiendo vínculos con otros campos culturales y el ámbito intelectual.

En cambio, en la obra de Robin Wood el reconocimiento proviene en mayor medida de los lectores, aunque también lo ha tenido desde el interior del campo –

a través de eventos y homenajes – y desde el periodismo a través de críticas, reportajes y la edición de algunos episodios de *Nippur de Lagash* por *Clarín*. El mismo guionista ensalza a la popularidad y al éxito comercial como criterios válidos de consagración autoral, antes que al reconocimiento de la crítica: atribuye a su origen social obrero y al hecho de no provenir de la “rama intelectual” su capacidad de hacer historietas que le gustaban “a la gente”:

---

<sup>9</sup> Juan Sasturain conduce desde 2010 el programa de televisión *Continuará...*, emitido por Canal Encuentro, donde con una lograda labor periodística se dedica al rescate y análisis de autores y obras de diferentes momentos de la historia de la historieta argentina. Por otra parte, regularmente escribe notas críticas sobre historieta en el diario (p.12) y realiza, en calidad de director, su editorial en la revista *Fierro*.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

Por eso es que llegué a la gente. Un producto hecho con ganas llega al pueblo, y si además viviste la vida de las personas que te leen, de una manera u otra los retratás. Yo creo que ése fue uno de los secretos. La historieta de Columba fue la verdadera historieta justicialista; la leían los peones y el medio pelo. [...] Columba vendía medio millón de ejemplares [...] A eso hay que sumarle que cada una de esas revistas era leída por dos o tres personas más, así que imagínate. (R. Wood en entrevista con Facundo García, *Página/12*, 2008)

### Niveles de lectura: Categorías y su aplicación a casos reales

En este trabajo nos interesa responder a la pregunta de por qué en la recepción de una historieta tendencialmente se puede reconocer mayor variedad de niveles de lectura que en otra. Nuestra propuesta analítica vincula la recepción de historietas con una serie de condiciones contextuales como la socialización lectora, la trayectoria de participación política y el momento histórico-político de consumo, pudiendo reconocer distintos niveles de lectura. Metodológicamente hemos partido de un esquema teórico de los autores Liebes y Katz (1997, p.194), quienes distinguen cuatro tipos de “formas de oposición al texto”:

	Enunciados “referenciales”	Enunciados “críticos”
- Intensidad - Distancia	<i>oposición moral</i> <i>oposición lúdica</i>	<i>oposición ideológica</i> <i>oposición estética</i>

Liebes y Katz explican que se pueden presentar de manera esquemática diferentes tipos de recepción de un bien cultural,

poniendo en correlación las dimensiones “intensidad/distancia” con las dimensiones “referencial/crítica”. Así, el cuadro 3 muestra que la combinación “referencial/intensa” puede producir, por una toma de conciencia de la construcción manipuladora del mensaje, lo que nosotros hemos llamado una “oposición ideológica”. En el interior del



GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

modo "distante", la combinación "referencial/distante" puede producir una "oposición estética"<sup>10</sup>. (LIEBES; KATZ, 1997, p.194)

El consumo cultural no implica necesariamente una "oposición" del receptor, sino que es una "actividad que supone 'algún grado de adhesión a las proposiciones interactivas diseñadas desde los medios, los mensajes" (Mata, 1997, p.16). No obstante, el esquema nos resulta útil para indagar las formas de recepción de historietas, por ejemplo el cruce de dimensiones como la referencialidad de la lectura, que es una falta de toma de distancia respecto del texto de ficción, al contrario de la lectura crítica, que implica un distanciamiento estético o ideológico. El primero se atiende a la forma antes que al contenido del discurso, dándose la comparación del mismo con otros del género o de otras formas narrativas (BOURDIEU, 1988, p.33), en tanto que la lectura ideológica se basa en el reconocimiento de un "mensaje" o concepción del mundo social y político vehiculizada por el discurso, pudiendo el lector establecer puentes con la realidad sociopolítica. La lectura ideológica puede ser también filosófica: ésta consiste en el reconocimiento de valores de validez universal en el relato, sentidos que asimismo pueden tener un referente en la realidad cotidiana inmediata del lector. Por su parte, la lectura en clave de relato de aventuras no reconoce en la narración referencias a una exterioridad política o de una simbología política ya sea universal o específica de un determinado tiempo y lugar.

En los veinte casos que conforman el corpus de análisis de nuestra investigación, se pueden reconocer tipos de lecturas, no siempre excluyentes

---

<sup>10</sup> El cruce de ambas dimensiones daría como resultado una lectura lúdica, antes que estética.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

una respecto de otras en un mismo lector, y no necesariamente un tipo de lectura va a corresponderse unívocamente a cierta edad, pues las condiciones de recepción pueden operar de forma diferente, por ejemplo en dos entrevistados de la misma edad y que hayan leído una historieta en particular en el mismo periodo histórico, o se puede encontrar sentidos semejantes contruidos por dos lectores de diferentes generaciones etarias. Otro punto importante es que trabajamos principalmente con memorias de lecturas. En ese sentido, las distintas interpretaciones incluso puede ser varias en un/a mismo/a lector/a según las relecturas de una historieta que haya tenido lugar en su trayectoria lectora.

A las tipologías las concebimos como síntesis de rasgos que identificamos teniendo en cuenta condiciones de recepción que no operan en forma aislada y, según la resonancia de cada una, incidirán en cada lectura. La construcción de tipologías contempla la existencia de variaciones y de combinaciones intermedias. No excluimos del análisis a la recepción de los aspectos específicamente gráficos, cuestión que se expresa en la construcción de categorías y tipos de lecturas. En ese sentido, el nivel estético de lectura que puede abarcar la crítica del argumento o del dibujo de la historieta, y suele combinarse con la lectura política o la realizada en clave de relato de aventuras.

### **La lectura de *Nippur de Lagash***

Si bien, de acuerdo al análisis del material empírico recolectado en nuestra investigación, han existido lecturas ideológico-políticas de *Nippur de Lagash*, tiende a predominar más una recepción en clave de relato de

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

aventuras, que en buena medida se corresponde con su pertenencia genérica –ficción histórica – y con el origen más puramente popular de su consagración y visibilidad.

La ausencia de reconocimiento en la narración de referencias concretas a *un real* histórico y político, no significa que no existan casos en que el lector construye a la obra como una representación de valores sociales y políticos universales que no se remiten a una exterioridad política específica. Las connotaciones de orden ideológico existen pero en otro orden. Como ejemplo, tomamos de una lectora de *Nippur de Lagash* de la *primera hora*, quien suele relacionar algunas experiencias de su vida real con ciertos pasajes de la serie, generándose así un efecto de realidad. Reconoce en el relato ciertos valores “intemporales” o “enseñanzas” que considera que son y han sido guía de sus acciones. La lectura referencial de María, basada en la producción de sentidos morales a partir del hallazgo de similitudes entre el mundo de referencia de la ficción y el mundo que ella vive, se combina con una recepción *lúdica* (LIEBES; KATZ, 1997, p. 163-164), de “inmersión” en la historia del personaje, gozando o padeciendo la suerte del mismo, jugando un papel de guionista. Se combina la intensidad de la lectura filosófica y moral con un nivel de lectura *lúdica*, que ella caracteriza como “meterse” en la historia y olvidarse del mundo real.

Todavía ahora me leo a *Nippur*, todavía ahora me siento y me leo todo, ¿sí? Y para mí es vivificante, había... hay valores. Mirá, yo tengo uno, ese lo saqué de *Nippur*. [...] En mi casa mucha pelota no me dieron, vos sabés, padres muy atentos, padres cuidadores, todo eso, pero sin diálogo... O sea, yo digo a mí me formó más *Nippur* que mi viejo. [...] Es un valor para mí muy importante: [...] no te comprometas a gastar más de lo que ganás, no te comprometas a hacer más de lo que podés, y no habléis más de lo que corresponde. Eso me lo enseñó *Nippur*... (María, 60 años)

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

La recepción de María no es diferente a la de otros individuos más jóvenes: por ejemplo, un lector de 28 años, formado en la tradición del comic estadounidense, que tuvo sus primeras experiencias de lectura con revistas de Editorial Columba que heredó de su abuelo. Considera que las series *Nippur de Lagash* y *Dago*, más allá de las aventuras que encarnan los personajes y de la calidad del guión, tienen “un trasfondo social impactante”. En un nivel filosófico de lectura, resalta el carácter intemporal de la modelización de valores sociales de la narrativa de Robin Wood y Lucho Olivera en *Nippur*:

Y lo que hace para mí es una fiel representación de lo es la sociedad hoy, mañana, ayer, y en cualquier momento del tiempo, contextualizado en ese momento histórico tan importante, por decirlo de alguna manera, por el cual ellos [Wood y Olivera] sentían ese aprecio, ese gusto. [...] A mí me da la impresión de que el recurso de ellos es generar este personaje tan opuesto, por decirlo de alguna manera, a lo que por ahí la persona es, para poder contrastar... los distintos matices del ser humano. Eso es lo que yo interpreto, así a grandes rasgos de *Nippur*. (Facundo, 27 años)

Se puede dar cuenta de la percepción por parte del lector de un universo narrativo orientado en contextos de valoración alejados de las circunstancias nacionales, que, en la relación de representación que entabla con su contexto, no remite a una exterioridad social y política identificable o cercana al mundo vivenciado por él. Tampoco se detecta en las lecturas estéticas que los lectores hacen de las historietas de Wood una comparación con obras pertenecientes a otros lenguajes narrativos como la literatura o el cine – que encontramos en mayor medida en la recepción de *El Eternauta*. No obstante, su narrativa es valorada por antiguos lectores como una temprana fuente de acceso al conocimiento histórico. Ese sentido lo inferimos en un

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

antiguo lector que atribuye al título de Wood la potencialidad pedagógica de despertar a los lectores su interés por la Historia.

Una historieta realmente curiosa porque también rompe un poco el molde, porque... te enriquece con conocimiento de Sumeria. Algunos dibujantes o los creadores, como guionistas, elegían determinados hechos que son como mojones de hechos de la humanidad, históricos, y esos personajes, hacerlos desarrollar en un ámbito de una historia, en este caso para llevarte al caso de *Nippur* [...] Por ahí hay cosas que no coinciden en la historia, porque hay trescientos o cuatrocientos años de saltos así, pero es lo mismo, es historieta. Por algo es el término ese, pero te hace entrar, digamos, a que vos tengás curiosidad por ese hecho.... (Alberto, exobrero gráfico, 71 años)

No es diferente el caso de una lectora diez años menor, quien leyó a *Nippur*... en su adolescencia y juventud, y que recuerda de la misma el realismo y la belleza del dibujo del personaje y “lo bien documentadas que estaban las historias” narradas.

Y *Nippur* era como si estuvieras viendo al tipo, estábamos todas enamoradas de *Nippur*. [...] No en ese momento porque no tenía yo mucha cultura histórica, pero después por alguna asociación o por algo geográfico... aparecían todas las capitales, Ninive... que venían en la historieta. Entonces yo como que viví la historia que para mí puede ser fantástica, y era real. O sea que aprendí Historia. [...] No asociaba la calidad... yo no lo asociaba, me gustaban o no me gustaba. [...] Y recién después me di cuenta lo que se había informado ese tipo para hacer esas prendas de vestir, de dónde sacaban los nombres de los personajes, porque iban a tal ciudad, a tal otra. (Yolanda, 62 años)

La lectora rememora que en sus años mozos la historieta era un solaz, frente a las lecturas “más serias” que correspondían al consumo de literatura. Esa lectura pasatista era una tendencia de época que se extendía a la cultura lectora familiar: su padre leía el semanario y el anuario *Patoruzú*, en tanto que su hermano compraba *D’Artagnan* y *El Tony*, las revistas preferidas de Yolanda. No discernía sobre quién era el dibujante o el guionista de lo que leía, en una época en que la valoración crítica y el reconocimiento autoral no eran

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

propiedades que determinasen el éxito o fracaso de una obra (Vázquez, 2014): “No eran como ídolos para mí. La ídola era la historieta en sí”, cierra Yolanda, quien tendría una relectura posterior de la serie mediada por su consumo de discursos críticos sobre el medio, como el envío televisivo *Continuará...* conducido por Sasturain.

En no pocos lectores, el reconocimiento de algunos rasgos del mundo ficcional de la serie conlleva sentidos negativos: el individualismo, la violencia física y el establecimiento de la justicia por medios violentos. Un tipo de lectura que combina lo político y lo estético – que implica la comparación con otras narraciones – contrasta a *Nippur de Lagash* con los modelos de sociedad creados por Oesterheld en especial en *El Eternauta I* y otras series de su primera etapa de producción. Citamos el testimonio de un lector de 69 años, consultor en estudios sociales y excineasta, con marcada preferencia por los mundos ficcionales creados por Oesterheld. En sus memorias de lectura, es clave la influencia del cine en su valoración de la historieta como lenguaje narrativo, y en su conocimiento de la psicología para analizar el perfil de los personajes, distinguiendo entre la simplicidad de *Nippur de Lagash* y la profundidad y complejidad de los personajes de series como *Ernie Pike* y *El Eternauta*:

Lo interesante de *Nippur* era la época... Asiria, toda esa época, bastante anterior a la era cristiana. [...] Y por lo demás, era un pelotudo con una maza que hacía cagar... era otro justiciero. Bueno, a mí los justicieros no me gustan... [...] *Hora Cero* era psicologista. Los personajes dudaban, tenían conflictos. Yo me identificaba con eso. Lo que me chocaba era el acartonamiento, la falta de duda, esa cosa tan fundamental. [Marcos, 69 años]

### **La lectura de *El Eternauta***

En nuestro estudio de la recepción, la indagación de ciertos factores contextuales mediadores – la socialización cultural del lector, la pertenencia generacional, el momento histórico de lectura y el trayecto consagratorio de una obra – nos proveen de un esquema comprensivo de los sentidos construidos en la lectura. Hemos realizado al respecto una serie de inferencias analíticas que nos aproximan a la recepción de la obra de Oesterheld:

a) Las interpretaciones de *El Eternauta* presentan marcas significativas de ciertas condiciones muy particulares de recepción relacionadas con los discursos hegemónicos actuales sobre Oesterheld y su obra, no sólo en las nuevas generaciones de lectores sino también en lectores de etapas anteriores que han releído su obra.

b) Verificamos una fuerte relación entre el proceso de canonización del autor y de *El Eternauta* y una significativa presencia de sentidos vinculados a la realidad argentina y a la contemporaneidad política y social, manifestada en las representaciones sobre esta historieta, en especial entre los lectores jóvenes aunque no exclusivamente. Entre estos sentidos, mencionamos tres recurrentes:

1. Un valor de originalidad y realismo derivado de ciertos rasgos de “argentinidad” del relato ficcional en el lenguaje, las referencias geográficas y ciertos valores sociales y culturales como el sentido de amistad y de unión familiar;

2. Los valores universales como humanismo, solidaridad y el sentido de resistencia contra un poder opresivo, reconocidos dentro de los modelos de sociedad narrados;

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

3. Reconocimientos de referencias políticas, como por ejemplo un sentido de alegoría a la historia argentina reciente, especialmente el terrorismo de Estado de la dictadura, que entendemos como una lectura de la historieta en un nuevo contexto de interpretación, promovido por la canonización de la obra y por vivencias políticas particulares.

c) Existen – o existieron – otros tipos de recepción más orientadas como una aventura de invasión y que no genera una lectura referencial sobre la realidad política argentina o un reconocimiento de la visión del mundo del autor, que hemos inferido en lectores de varias generaciones, dependiendo del habitus cultural del receptor, por lo cual existe todo un abanico de recepciones posibles de *El Eternauta*.

El peso de la relectura de la historieta generado a partir de la recuperación democrática de país es un factor explicativo de que lecturas más actuales porten huellas del contexto político en mayor medida que las recepciones contemporáneas a su publicación original. No obstante, las lecturas *ideológicas* no son exclusivas de un grupo generacional: la trayectoria política o de socialización cultural del lector puede afectar la interpretación, como es el caso de individuos que han leído *El Eternauta* varias décadas antes de su canonización, habiendo releído la obra posteriormente a la misma o no.

Entre los casos de recepciones indagadas, mencionamos al del ya citado Marcos, lector que desde una lectura estética – compara la historieta con el cine–, considera que *El Eternauta* marcó una ruptura no sólo por la calidad gráfica sino también de lenguaje, respecto a cómo estaba planteada la secuencia de la acción: “[El contenido de *Hora Cero*] era mucho más cinematográfico, es decir, por allí se mandaba cuatro o cinco cuadritos sin globitos, sin nada, de pura acción, donde el dibujo contaba todo”. También



GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

valora la calidad argumental de *El Eternauta*, al que considera “más real” y verosímil que la historieta de aventuras tradicional, entre la que menciona a *Nippur de Lagash*:

Los que hacían los guiones tenían pretensiones. O sea no era la pelotudez de la historieta, qué sé yo, de cowboys, *El Llanero Solitario*. [...] Tenía un mensaje, un contenido, mostraba a los personajes más de carne y hueso, con todas sus contradicciones. [...] *Hora Cero* era psicologista. Los personajes dudaban, tenían conflictos. Yo me identificaba con eso. [Marcos, 69 años]

Asimismo, destaca la “argentinidad” y el realismo del relato ficcional apreciable en las referencias geográficas, además de valorar la expresividad del lenguaje narrativo como anticipativo del cine argentino actual: “Tenía otra cosa... por más que fuera ciencia ficción, ocurría en Buenos Aires, no en Brooklyn. [...] Pero, y pasaba en el estadio de River, viste, había cosas que anticipaban de alguna manera este cine nacional que tenemos ahora”.

Otro lector de la misma generación etaria, tuvo al igual que Marcos una recepción en clave de aventura en su infancia – seguía a *El Eternauta* seriada en *Hora Cero Semanal* –, y releería la obra a fines de los setenta. Previamente, había leído *La guerra de los Antartes* (OESTERHELD-TRIGO, 1974), publicada por entregas en el diario *Noticias*. Esta historieta, inconclusa debido a la clausura del diario por el gobierno democrático de ese entonces, contiene fuertes referencias a los acontecimientos políticos de la época, y su argumento concordaba con la ideología del periódico, afín a Montoneros, donde precisamente el lector militaba junto a su primera mujer, desaparecida durante la dictadura en 1977:

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Para esa época, yo lo había releído a Oesterheld... que fue en el diario *Noticias* [...] Yo de algún modo estaba en el exilio interior, cuando tenía *El Eternauta*. Y claro, la relectura que yo hice de *El Eternauta* es otra. Porque ya sabiendo quién era Oesterheld, la fuerza que tiene es que fue un guaso que terminó comprometiéndose, y evidentemente jodió. [...] Toda esa figura que hace, de algún modo me parece como que Oesterheld, en *El Eternauta*, caracteriza en el "Mano"<sup>11</sup> a quienes son la mano del imperialismo... toda esa inteligencia puesta al servicio de los invasores. Pero por otro lado, te recuerda que no es menos esclavo que vos. (Goyo, 70 años)

El reconocimiento del autor como intelectual militante, la trayectoria de socialización política del entrevistado y su lectura hipertextual de *El Eternauta* con reenvíos a otros universos ficcionales creados por Oesterheld en otra etapa de su producción cultural, se combinan direccionando la lectura. La representación de la historieta como portadora de ciertos valores sociales y humanos es similar al que construye una entrevistada de 62 años a quien ya hemos identificado como lectora de *Nippur de Lagash*, Yolanda, quien también fuera militante peronista de izquierda en los setentas y que leyó por primera vez el título en una reversión serializada en revista *Gente* (OESTERHELD-ALBERTO BRECCIA, 1969):

Me acuerdo, fue casi al final, el tipo [un Mano, personaje extraterrestre de la historieta] no podía llorar y llora, una cosa así, muy humana, hasta se dan el lujo de humanizar por sus actos [...] el "Dedos"<sup>12</sup> se venía a morir acá, también tenía una familia, tenía algo así. Entonces, toda esa cosa hasta muy argentina, te voy a decir.... poner esas cosas en la historieta. [...] A lo mejor lo pondrían en otros países, pero como que un argentino, esa cosa de la familia, de su patria, la que sea, aunque sea galáctica, qué se yo, me parece que eso es re argentino. Y esto de "lo atamos con alambre", porque zafaban de semejantes monstruos que tenían razón a radares, de lo que sea, zafaban. Eso fue lo que rescato de *El Eternauta*.

<sup>11</sup> En *El Eternauta*, los "Manos" son extraterrestres que actúan bajo el mando del líder de la invasión, el "Ello".

<sup>12</sup> Se refiere a un "Mano", personaje extraterrestre de la historieta.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

Su lectura actual de *El Eternauta* está mediada por su consumo de discursos sobre Oesterheld y su obra difundidos desde su canonización oficial, como el programa televisivo *Continuará...*, a través del cual también tomó conocimiento de numerosos aspectos de la producción de Oesterheld: como dice Bourdieu (2010), la obra cambia cuando cambia el contexto en que se la lee: "Porque para mí era una historieta, no era la que ahora uno sabe el significado en ese momento". La lectora da a entender que su primera recepción no tuvo en cuenta el campo de las connotaciones posibles, y que compensó esa "carencia" de un "análisis fino" cuando releyó el título hace pocos años en una reedición completa de la versión de 1957 – y su prólogo – que le prestó su hija: "Y ahí entendí todo junto, más la historia del guionista. Eso lo vine a entender mucho después, no en el momento".

En ambos casos la interpretación de *El Eternauta* tiene marcas de la canonización oficial de la obra, basada en una presencia de sentidos vinculados al pasado reciente de país y a la contemporaneidad política y social. Ese nivel de lectura de la obra es más fuerte aún en las generaciones jóvenes, como el caso de Mariela, una lectora joven, militante de una organización político-territorial kirchnerista, cuya lectura de *El Eternauta* se produjo a los 18 años, y releyó la obra en 2010, una vez iniciado el proceso de canonización. Mariela lee al accionar de los "Ellos", personajes líderes de la invasión extraterrestre dentro de la ficción, como referencias a las estrategias de los medios de comunicación que sirven a intereses antipopulares manipulando la información. Menciona un pasaje de la narración en que se producen alucinaciones en los personajes resistentes, inducidas por el invasor:

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Eran como estrategias que se usan todo el tiempo... la manipulación por el miedo, esta cuestión de crear una fantasía de... y a la vez uno mismo no sabe por los medios y por un montón de cuestiones, uno no sabe muy bien la realidad por ahí hasta que no llega al lugar (...) Y entonces esa cuestión de esta creación de una nube que no te permite ver o visualizar realmente quien está del otro lado, y por qué te llega un mensaje tan distorsionado. Pero esta cuestión de no poder visualizar al real enemigo, me parece que es, fue histórico y lo sigue siendo. [...] No pierde vigencia. (Mariela, 33 años)

En ciertos casos, los paratextos de las reediciones actuales *codifican* parcialmente la interpretación de *El Eternauta* a partir de los sentidos presentes en los discursos actuales sobre el autor y su obra, aunque también existen instancias previas o posteriores a la lectura en la cual el lector adquiere información adicional sobre la historieta. Las prácticas investigativas, más extendidas entre los *nuevos lectores* – ayudados por el acceso a Internet y nuevas maneras de socialización de los consumos culturales –, son importantes en la recepción de esta historieta, dado su estatus de símbolo cultural. Transcribimos afirmaciones de un joven lector de manga de 24 años, militante de izquierda y del ciberactivismo. Reconoce en la narración valores sociales que forman parte del conjunto de sentidos vinculados a la canonización de Oesterheld, como la resistencia contra un poder opresivo, y el carácter humanista y solidario de los modelos de sociedad narrados. En su lectura, más filosófica que política, el mundo de referencia de la obra coincide, al menos parcialmente, con el mundo vivido por el lector:

Me sorprendió los personajes, la ruptura del personaje más que todo. Ya había leído una pequeña reseña de lo que era.... de que, bueno, los personajes no eran gente con superpoderes, o con superinteligencia, o con super-recursos, sino que eran gente normal que aprovechaba sus habilidades, no en un sentido individual, sino todos tirando para el mismo lado con lo que sabemos, con lo que mejor nos sale... y tratamos de sobrevivir. Esa idea es lo que más me gustó de *El Eternauta*. [...] Me gusta también lo que decía Oesterheld en un escrito que pusieron al principio

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

del comic, que decía que la idea de *El Eternauta* era la idea del héroe colectivo, el héroe en conjunto. Que hoy en día me parece más aplicable eso que la idea del líder [...] matás a uno, quedan otros, que pueden seguir la lucha. [...] También aplico esto al ciberactivismo. (Sergio, 24 años).

En el testimonio se evidencia la *codificación* de la lectura operada por un elemento (para)textual que brinda información y un juicio acerca del modelo de sociedad construido en *El Eternauta*, con el cual el lector coincide: su preferencia por los valores de humanismo, cooperativismo y solidaridad, que reconoce en el relato ficcional, obtiene su probabilidad del efecto de realidad que encaja en sus experiencias y expectativas en el plano político. En cuanto a la gráfica, el lector recuerda que – en virtud de su habitus investigativo – en una ocasión leyó que el “fuerte” de Solano López es la expresividad en los ojos de los personajes: “Solano López cuando dibujaba, todo el sentimiento que tiene el personaje pasa más por la mirada. Y después que leí unas cuantas obras en las que Solano López participaba, me di cuenta de eso”. Para Sergio, la ilustración “ayuda mucho” a la historia narrada. En ese sentido, el lector prefiere más *El Eternauta* del '57 que la versión del '69 dibujada por Alberto Breccia: “Porque el estilo de Breccia me parece más oscuro... más terrorífico”, finaliza, no sin un cierto distanciamiento estético en su lectura. La misma se asemeja a la de otro lector de su misma generación etaria, Facundo, a quien ya hemos referenciado como lector de *Nippur de Lagash*. Él considera que el de *El Eternauta* es un dibujo “realista” que si bien no es “demasiado complejo”, le gusta por su capacidad “para expresar emociones”, especialmente por el sombreado, y lo ejemplifica con una imagen de la historia: “La gráfica de la cara del Mano cuando él le explica [a Juan Salvo] que no tiene opciones, también fue algo

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

abrumador para mí. Porque yo a esa cara la vi, ¿me entendés? No en vos, pero en personas...”, rememora, resaltando la potencia expresiva del dibujo.

## **Conclusión**

Hemos estudiado comparativamente la recepción de dos reconocidas historietas argentinas, atendiendo a ciertas condiciones sociales de posibilidad de la presencia de los sentidos políticos en la lectura. Con respecto a *El Eternauta*, inferimos una mayor variedad de niveles de lecturas, cuestión que en buena medida se relaciona con su estatus de obra consagrada desde distintos ámbitos de la cultura y desde el Estado y que en las últimas dos décadas ha sido objeto de resignificaciones vinculadas a determinadas coyunturas históricas, en tanto que *Nippur de Lagash*, serie que tuvo una continuidad de más de 30 años en el mercado, ha sido más valorada y consumida por el común de los lectores de distintas generaciones en comparación con la obra de Oesterheld, habiendo dejado una marca más fuerte en sus biografías lectoras, y las distintas lecturas del título de Robin Wood se ajustan en mayor medida al nivel de aventuras, que se corresponde con el origen más popular y menos intelectual de su reconocimiento y visibilidad.

## **Referencias**

BAHLOUL, Joëlle. *Lecturas precarias: Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

\_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 2002.

DE SANTIS, Pablo. *Historieta y política en los '80: La Argentina ilustrada*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

FERNÁNDEZ, Laura. *La resistencia: La transformación de la historieta en instrumento artístico-pedagógico durante las décadas del '60 y '70*. Héctor G. Oesterheld y la creación de una nueva poética. Tesis (Maestría en Arte Latinoamericano) – Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2010.

FERNÁNDEZ, Laura; GAGO, Sebastián. Al que le quepa la escafandra que se la ponga: la reconstrucción del relato político peronista a partir de *El Eternauta*. In: BERONE, Lucas; REGGIANI, Federico. (eds.) *Creencias bien fundadas: Historieta política en Argentina, de la transición democrática al kircnerismo*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

GAGO, Sebastián; VON SPRECHER, Roberto. Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo. In: GAGO, S. et al. (Eds.). *Recuerdos del presente: Historietas argentinas contemporáneas. Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013. v. 5.

GARCÍA, Facundo. No sé por qué sigue tan vigente. Entrevista a Robin Wood publicada en diario, *Argentina*, p. 12, mayo, 2008. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10183-2008-05-27.html>>. Accedido el: 08 jul. 2014:

LIEBES, Tamar; KAYZ, Elihu. Seis interpretaciones de la serie Dallas. In: DAYAN, Daniel (comp.) *En busca del público*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

MATA, M. Cristina. *Públicos y consumos culturales en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1997.

SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.

GAGO, Sebastián. Lectura y política: una aproximación a las historietas de Héctor Oesterheld y de Robin Wood desde la recepción. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 44-71, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

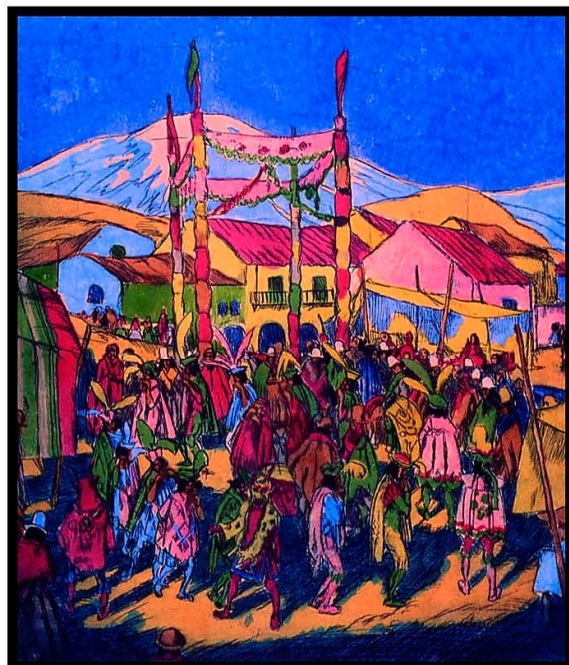
---

VAZQUEZ, Laura. *El Oficio de las Viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

\_\_\_\_\_. Historieta argentina: La relación autor-lector se transformó y nos obliga a revisar viejas fórmulas teóricas. Entrevista publicada en sitio web de Conicet, Argentina, 2014. Disponible en: <<http://www.conicet.gov.ar/historieta-argentina-la-relacion-autor-lector-se-transformo-y-nos-obliga-a-revisar-viejas-formulas-teoricas/>>. Accedido el: 08 jul. 2014.

VON SPRECHER, Roberto. Luchas en el campo de la historieta argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y de Héctor Germán Oesterheld. *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, 2010. Disponible en: <[http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher\\_robinwood.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf)>. Accedido el 10 ago. 2012.





GUIDO, Alfredo. *Imagem de Guido, um dos colaboradores de Gestos y Muecas*, s.d. Disponível em: <http://www.mirabiografias.com/biografias03/alfredo-guido-3.jpg>. Acesso em: 22 dez. 2014.

## VIAJES, REDACCIONES E IMÁGENES MODERNAS

### LOS DIBUJANTES DEL SEMANARIO GESTOS Y MUECAS

**Lorena Vanesa Mouguelar**

Doctora en Humanidades y Artes, con mención Historia, y Licenciada en Bellas Artes, con mención Teoría y Crítica del Arte, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Es profesora en la mencionada casa de estudios e investigadora del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Fue Becaria Doctoral y Posdoctoral del Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Recebido em 06/11/2014 e aprovado em 13/11/2014.

### Resumen

El artículo plantea un acercamiento a la revista ilustrada y de actualidades *Gestos y Muecas* que se editó en Rosario, Argentina, entre 1913 y 1914. A partir del análisis de las imágenes desplegadas en sus páginas y de la reconstrucción de los periplos que por esos años realizaron sus principales ilustradores, propone pensar las redacciones periodísticas de comienzos del siglo XX como focos importantes de discusión y actualización estética. En la medida que estas oficinas fueron tanto un lugar de recepción de publicaciones capitalinas y extranjeras como de encuentro para colegas que habían actuado en diferentes medios, constituyeron ámbitos propicios para el enriquecimiento mutuo. A su vez, el seguimiento de las trayectorias de ilustradores destacados de *Gestos y Muecas* permite constatar que sus viajes hacia otros centros urbanos e inclusive países distantes se vieron facilitados en gran parte por el auge de la industria editorial.

**Palabras clave:** Revistas. Imágenes modernas. Viajes

### Resumo

O artigo planeja uma aproximação com a revista ilustrada e de atualidades *Gestos y Muecas* que foi editada em Rosário, Argentina, entre 1913 e 1914. A partir da análise das imagens inseridas em suas páginas e da reconstrução das viagens que realizaram nestes anos seus principais ilustradores, propõe pensar as redações jornalísticas do começo do século XX como foco importante de discussão e atualização estética. Na medida em que estes escritórios foram tanto um lugar de recepção de publicações da capital e estrangeiras quanto de encontro para colegas que atuaram em diferentes meios, constituíram âmbitos propícios para o enriquecimento mutuo. Dessa forma, o seguimento das trajetórias de ilustradores destacados de *Gestos y Muecas* permite constatar que suas viagens até outros centros urbanos e inclusive países distantes foram facilitados em grande parte pelo auge da indústria editorial.

**Palavras-chave:** Revistas. Imagens modernas. Viagens.

### Semanarios ilustrados

El exitoso “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades” porteño *Caras y Caretas* (ROMANO, 2004; ROGERS, 2008; SZIR, 2009) inspiró en Rosario, ciudad populosa de la pampa húmeda argentina, dos publicaciones consecutivas que emularon su formato e inclusive el estilo del

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

título. En primer lugar, *Monos y Monadas*. *Semanario festivo, literario y de actualidades*, propiedad de Abel Elizegaray, circuló con algunas interrupciones desde junio de 1910. Este semanario local, que contó con la dirección literaria del escritor y periodista Carlos Lac Prugent, lanzó sus últimas entregas en abril de 1913.

Poco después el mismo Lac Prugent se puso a la cabeza de otro proyecto de características semejantes. *Gestos y Muecas*. *Revista ilustrada y de actualidades* editó su primer número el 31 de agosto de 1913 y salió a la venta con regularidad durante los siguientes diez meses, una extensión en el tiempo que no resultaba despreciable en el contexto de los emprendimientos comerciales rosarinos de la década.<sup>1</sup> El costo de la revista fue de veinte centavos, un valor muy accesible si se tiene en cuenta que un paquete de cigarrillos variaba entre veinte y cuarenta centavos. Era casi el mismo precio con el que se distribuían en el interior del país *Caras y Caretas*, *PBT* o *Fray Mocho*, publicaciones de Buenos Aires con las que competía por la franja de lectores.<sup>2</sup> *Gestos y Muecas* se editó en papel ilustración con una portada a colores, mientras que las páginas interiores combinaron textos, dibujos y una gran cantidad de fotografías en blanco y negro, presentando una gran similitud con respecto a sus pares metropolitanas. Como peculiaridad, *Gestos y Muecas* se proponía registrar de un modo crítico y veraz la actualidad política de la ciudad y la provincia.

Con su primera nota editorial firmada por el Maestro Carlup, anagrama de Lac Pru[gent], el grupo se presentó haciendo referencia al nombre del semanario: "¿Es un gesto? ¿Es una mueca? Entramos a la arena llenos de bríos, de entusiasmos, de virilidades; creemos firmemente que es un gesto y un gesto a la altura del Rosario" (*GyM* n. 1, 31/8/1913). La portada interior,

---

<sup>1</sup> La transición entre la prensa facciosa, característica del siglo XIX, y la prensa comercial y moderna, autónoma con respecto a los poderes políticos, se produjo de un modo paulatino y complejo. En consecuencia, aún a finales de los diez el sostenimiento económico de proyectos editoriales independientes resultaba dificultoso (MOUGUELAR, 2012a).

<sup>2</sup> Los números sueltos de cualquiera de estos semanarios se vendían a veinticinco centavos en razón del recargo por distribución en las provincias argentinas.

firmada por Olito, contraponía los rostros de los próceres argentinos con los representantes más conocidos del momento y reafirmaba el sentido del texto. Los gestos heroicos del pasado no encontraban su paralelo en el presente:

Conceptuamos que hay demasiadas muecas en nuestro ambiente político nacional y provincial y si estas, según los momentos y circunstancias nos hacen sonreír, debemos confesar que como argentinos, nos causan profunda tristeza.

Esta es una confesión que hacemos con altivez y que, indudablemente, la numerosa mayoría de nuestros lectores habrá hecho *in mente*, por lo cual creemos interpretar un verdadero momento político de la provincia, al hacerla pública.

Lo repetimos: ni con unos, ni con otros. Esta profesión de fe la mantendremos, cueste lo que cueste, aunque nos sirva de mortaja. Habremos tenido el gesto en este ambiente de muecas; lo decimos sin pretensiones, pero llenos de aspiraciones para derrumbar de sus pedestales tantos ídolos de barro que hoy se exhiben, con sus muecas ridículas, a la consideración del pueblo que los mira con la más espartana de las indiferencias. (GyM n. 1, 31/8/1913).

Sin embargo, lo que prevaleció en las primeras entregas de la revista fue la crónica imparcial de los principales acontecimientos de actualidad acompañados por una abundante cobertura fotográfica, la información sobre los eventos deportivos más convocantes y breves textos literarios ilustrados. En estas ilustraciones, al igual que en las notas de arte, la opción fue por estilos y motivos vinculados alternativamente con el realismo o el simbolismo. Con el correr de los números las lecturas críticas de la realidad se fueron incrementando en forma paulatina. Estas visiones de la vida política y social estuvieron siempre tamizadas por el humor, ya fuera en las notas editoriales, las secciones fijas en verso o en prosa, las portadas, las caricaturas o los dibujos satíricos, que mostraron una ajustada síntesis visual ligada a distintas variantes del modernismo gráfico.

A partir del análisis de las imágenes desplegadas en las páginas de *Gestos y Muecas* y de la reconstrucción de los periplos que por esos años realizaron sus principales ilustradores, proponemos pensar las redacciones periodísticas de comienzos del siglo XX como focos importantes de discusión y actualización estética. En la medida que estas oficinas fueron tanto un

lugar de recepción de publicaciones capitalinas y extranjeras como de encuentro para colegas que habían actuado en diferentes medios, constituyeron ámbitos propicios para el enriquecimiento mutuo. A su vez, el seguimiento de las trayectorias de ilustradores destacados de *Gestos y Muecas* permite constatar que sus desplazamientos geográficos se vieron facilitados en gran parte por el auge de la industria editorial. Los requerimientos laborales que por esos años generó la nueva prensa permitieron que los artistas plásticos se insertaran con relativa inmediatez en otros centros urbanos e inclusive en países distantes. El conocimiento de los movimientos estéticos contemporáneos que demostraron sus dibujantes pudo deberse tanto a los viajes que ellos mismos realizaron, a sus pasos por academias o talleres de artes y oficios, como así también a los aprendizajes que se produjeron en las oficinas de redacción.

En las redacciones de los nuevos semanarios y periódicos ilustrados los artistas encontraron una fuente de sustento económico y, al mismo tiempo, un espacio para el intercambio de ideas, saberes o inquietudes y el tejido de fuertes lazos de amistad entre creadores de orígenes sociales y culturales muy diversos. A los efectos de desplegar estas cuestiones, haremos especial énfasis en los casos de Alfredo Guido y Eugenio Fornells, pintores y docentes destacados en el arte de Rosario que en los comienzos de sus respectivas carreras dedicaron un tiempo considerable al desarrollo de distintos oficios. Entre éstos, el dibujo de caricaturas, la ilustración de textos y el diseño de portadas para proyectos editoriales de Rosario y Buenos Aires fueron opciones recurrentes. Creemos que el crecimiento de la prensa ilustrada tuvo un rol fundamental en la consolidación de un campo artístico como el rosarino cuya trama institucional aún era débil y donde no existía un mercado para las producciones locales.

En este sentido, el estudio de las revistas culturales o de interés general – como la que nos ocupa en esta ocasión – desde la historia del arte apunta no sólo a completar trayectorias, favorecer el trazado de redes de relaciones

entre creadores e incluir casos no abordados por los relatos historiográficos o críticos existentes, sino también poder analizar un gran caudal de imágenes que pese a haber circulado por canales no tradicionales, tuvieron una fuerte incidencia en la familiaridad de un público amplio con el lenguaje artístico moderno y a partir de allí, en la formación del gusto por lo nuevo.

### Los dibujantes del equipo

*Gestos y Muecas* cobijó en sus páginas a muchos ilustradores de su antecesora, *Monos y Monadas*. Nombres como los de A. Porsch, R. G. White, Aristides Rechain o Alfredo Guido aparecieron en ambas revistas. Luego de haberse desempeñado como corresponsal gráfico rosarino de *Caras y Caretas*, hacia finales de 1913 Eugenio Fornells también se integró al equipo de *Gestos y Muecas* con una caricatura de su autoría (GyM n. 12, 30/11/1913). Sin embargo su rostro no se vio entre el conjunto de auto-caricaturas cedidas por los mismos colaboradores que compusieron la página "Los dibujantes de *Gestos y Muecas*", incluida en esa entrega del semanario. En su diagramación sobresalía la gran cabeza de un misterioso Leo von Fritz "importado, made in Germany", con todas las características de un artista bohemio: un gran moño en el cuello, sombrero de alas anchas bien calzado, abultada barba, anteojos y pipa. A esta firma, quizás seudónimo de José Andrade,<sup>3</sup> se debieron prácticamente todas las portadas de *Gestos y Muecas*, siempre referidas a algún asunto político municipal o provincial. A su alrededor, y en un tamaño menor, figuraban el resto de los colaboradores más frecuentes: Olivetti, Jacobo Abramoff, Aristides Rechain, José Andrade y Emilia Bertolé.

---

<sup>3</sup> Dentro de *Gestos y Muecas*, Andrade publicó con su firma una serie de retratos caricaturescos en pastel de profesionales locales. A este dibujante rosarino se refirieron en otro medio periodístico como el "orador germánico Von Andracht", probablemente aludiendo a una identidad ficticia dentro de la revista. "En honor del dibujante Fornells. El ágape del miércoles" en *La Nota*. Rosario, 30/1/1914 (recorte archivo Fornells).

En el siguiente número, se difundió una nueva versión de “Los dibujantes de Gestos y Muecas”, una serie de “nuevos apuntes después de haber sido afeitados por Schiavone”, peluquero de la ciudad popularmente famoso por sus divagaciones poéticas (GyM n. 13, 7/12/1913). Esta vez el liderazgo lo ocupaba Fornells, de perfil con su característica barba y el chambergo en la cabeza. A diferencia de la imagen formal que construyó para presentarse como dibujante profesional ante el público de *Caras y Caretas*, en las caricaturas recuperaba el aspecto bohemio de su vida cotidiana (Mouguelar, 2013). Debajo se reiteraban los nombres de Olivetti, Andrade, Abramoff y Rechain, y en lugar de Bertolé se sumaba el de Guido, junto a caricaturas más respetuosas del parecido fisonómico firmadas por el seudónimo “Sandalo’s”. Pese a no estar supuestamente entre los retratados, tanto la portada de esta edición como los números posteriores también llevaron la firma de Fritz.

Finalmente, y a propósito del brindis de fin de año con humildes sifones de soda, *Gestos y Muecas* publicó una caricatura grupal de los periodistas e ilustradores del equipo firmada por Arístides Rechain (GyM n. 16, 28/12/1913). Los doce hombres se reunían alrededor de una mesa festiva en cuyo centro se hallaba el director, remitiendo al ordenamiento de las pinturas sobre la *Última Cena* de Cristo aunque sin la figura del traidor. Entre los representados, era posible identificar además de al mismo Rechain, la presencia de Alfredo Guido, Eugenio Fornells y José Andrade. Mientras que a lo largo de 1913 Abramoff tuvo una actuación importante como caricaturista e ilustrador de *Gestos y Muecas*, durante 1914 sus aportes se redujeron a colaboraciones ocasionales y la mayoría de las imágenes quedaron a cargo de Fornells, Andrade y Rechain. En el esquema los tres conformaban un triángulo compositivo y se ubicaban detrás del director, indicando la importancia que tenían dentro de la revista en tanto integrantes del plantel gráfico estable.

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

De esta manera, las jerarquías dentro del grupo editorial que no fueron explicitadas con palabras quedaron enunciadas desde lo visual<sup>4</sup>.

### **Entre Rosario y Buenos Aires**

Tanto Arístides Rechain, Emilia Bertolé como Alfredo Guido habían crecido en Rosario y se habían formado en la Academia de Bellas Artes "Doménico Morelli", fundada y dirigida por Mateo Casella.<sup>5</sup> Al momento de encontrarse para integrar el equipo de *Gestos y Muecas* todos eran jóvenes menores de veinticinco años, por lo que estos trabajos fueron resultados iniciales dentro de la profesión artística, imágenes que aún formaban parte de un proceso de búsqueda estilística. Antes o después, cada uno a su tiempo, los tres partirían hacia la capital del país con el objeto de continuar con sus respectivas carreras o perfeccionar sus estudios.

Arístides Rechain, a diferencia de sus compañeros, se dedicó en forma exclusiva a la ilustración. Fue el único dibujante que figuró en casi todos los números de *Gestos y Muecas*, firmando con su apellido o sus iniciales, y es posible que también fueran suyos los dibujos publicados bajo el seudónimo Sandalio's. A su cargo estuvieron las caricaturas de personas reconocidas socialmente de las secciones "Ellos y Ellas" o "Galería de solteros", así como las ilustraciones que acompañaron las notas editoriales y muchos de los textos literarios difundidos por la revista. Sus trabajos se caracterizaron por combinar planos de texturas visuales abiertas o aguadas homogéneas y zonas delimitadas por finas líneas. Las primeras colaboraciones fueron composiciones simples, imágenes naturalistas donde la carga emotiva estaba dada por el juego de texturas o de luces y sombras. Durante el segundo año de circulación, los dibujos ganaron en complejidad y se

---

<sup>4</sup> Las posibilidades de la imagen de crear significados más allá de lo textual fueron señaladas por W.J.T. Mitchell (2009).

<sup>5</sup> BLOTTA, Herminio. "El arte pictórico y escultórico" en *La Nación*. Buenos Aires, 4/10/1925, p. 12.



tornaron más atractivos, como en la escena de la gente pugnando en vano por subir a un tranvía repleto (GyM n. 29, 29/3/1914). La ilustración y el texto mantuvieron el mismo registro humorístico y, tal como en la mayoría de las páginas de *Gestos y Muecas*, reforzaron mutuamente sus sentidos.

Hacia 1920, Rechain diseñó avisos publicitarios para firmas prestigiosas como Casa Zamboni o Joyería Perret que se publicaron en *La Revista de El Círculo* de Rosario, una refinada publicación cultural fundada en 1919 con el propósito de revertir la imagen de la ciudad como mera urbe mercantil (Armando, 1998). En estos casos, mujeres ataviadas siguiendo las modas de los veinte mostraban un profuso entramado de texturas visuales que las ligaba a la estética de Alejandro Sirio.<sup>6</sup> Por esos años, Rechain fijó su residencia definitiva en Buenos Aires, donde se vinculó laboralmente con *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y muchas otras revistas distribuidas a nivel nacional. Fue uno de los pioneros de la tira cómica en nuestro país con las historietas "La Página del Dólar" de 1923 y "La familia de Don Sofanor" de 1925, ambas publicadas por *La Novela Semanal*.

Emilia Bertolé tenía apenas quince años cuando colaboró con su firma en *Gestos y Muecas*, través de pequeñas escenas dibujadas de un modo minucioso. El cuidado trabajo lineal se reiteraría en la *Cabeza* de 1923, un autorretrato en sepia conservado por el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario que evidencia las estrechas conexiones entre arte aplicado y obra autónoma que se establecieron en la producción de muchos artistas de comienzos del siglo XX. Recién diplomada en dibujo y pintura, había comenzado a dictar clases en forma particular, a trabajar como retocadora de fotografías y a realizar los retratos por encargo que la harían ampliamente reconocida (AVARO, 2006). Poco después también ella se trasladaría a

---

<sup>6</sup> Inmigrante de origen español que llegó a la Argentina en 1910 y dos años más tarde, a partir de su incorporación en el equipo de *Caras y Caretas*, desarrolló una vasta obra como dibujante (AMENGUAL, 2007).

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

Buenos Aires, en busca de “un centro más propicio a su arte”, sin abandonar nunca del todo el trabajo para publicaciones periódicas.<sup>7</sup>

Una fotografía tomada en 1915 por Castellani y reproducida en *Caras y Caretas* entre varios retratos de rosarinas seleccionadas por su belleza, mostraba la construcción de su propia figura como artista a la que hiciera referencia María Isabel Baldasarre (2011). Bertolé posaba con delantal, pinceles y paleta, todos atributos de su carrera profesional, sin soslayar lo que por entonces se consideraba deseable en una mujer joven: que tuviera una actitud delicada y una presencia físicamente agradable para la mirada masculina.<sup>8</sup> De este modo, la imagen lograba conjugar su faceta creadora con las expectativas de la época con respecto al rol de la mujer en la sociedad. Esta disposición le permitió sostener una actuación pública reconocida sin desafiar los valores de género imperantes, pese a ser la primera pintora que se pensó como profesional en la historia de Rosario (ARMANDO, 2010). El hecho fue destacado por la misma autora, quien recordaba sus inicios en el mundo del arte de esta manera: “Cuando comenzaba a pintar eran muy pocas las mujeres que se dedicaban a la pintura, de tal modo que no tuve a nadie a quien seguir. Entonces fueron los pintores los que me guiaron en mis comienzos. Así fue como llegué a admirar a Alfredo Guido que fue quien tuvo mayor influencia sobre mi técnica y mi selección de temas” (BERTOLÉ, 2006, p. 21). Su compañero de estudios en la Academia de Bellas Artes de Casella y de trabajo en *Gestos y Muecas* se convirtió en un amigo y en un referente dentro del arte de Rosario.

Alfredo Guido ya se encontraba en Buenos Aires desde 1912, donde se había instalado en forma temporal con el objeto de completar sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, con los pintores Pío Collivadino y Carlos Ripamonte como profesores. En 1913 realizó su primer envío al Salón

---

<sup>7</sup> DEFILIPPIS NOVOA, F. “Los artistas rosarinos” en *Caras y Caretas*, a. XIX, n. 946. Buenos Aires, 18/11/1916.

<sup>8</sup> “Bellezas rosarinas” en *Caras y Caretas*, a. XVIII, n. 897. Buenos Aires, 11/12/1915.

Nacional y al año siguiente obtuvo una beca otorgada por la Academia para perfeccionar sus conocimientos en pintura en Europa, viaje que no pudo efectivizar en principio a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial y más tarde, por falta de recursos económicos del Estado nacional. En forma paralela a sus estudios, mantuvo una actuación considerable en el campo de la ilustración: se desempeñó como director artístico de *El Magazine* de Buenos Aires y como colaborador de *Gestos y Muecas*, donde se reprodujeron varios dibujos realizados para la publicación porteña. Tal como señalamos en un principio, poco antes había sido uno de los dibujantes estables de la revista *Monos y Monadas* y con posterioridad, desde agosto de 1914, comenzaría a ilustrar textos publicados en *Caras y Caretas*. En estos primeros años, coincidentes con su período de formación, Alfredo Guido alternó elementos del realismo y del simbolismo, tendencias que atravesaron la obra de gran parte de sus contemporáneos.

Como dijimos, al menos durante 1913 y 1914 Alfredo Guido estuvo a cargo de la gráfica de *El magazine*, una publicación mensual dedicada a la literatura que se editó en Buenos Aires desde 1911 bajo la dirección de A. E. de Hoch. La revista, sobria y con una diagramación moderna, incluyó colaboraciones de jóvenes escritores argentinos y en especial, tradujo textos de autores extranjeros ya difundidos por otros medios. Guido no sólo realizó gran parte de las ilustraciones sino que también seleccionó imágenes de otros dibujantes como Bolins, Wolters, Murphy y de creadores que habían actuado en Rosario a principios de siglo como Oscar Soldati o Pelele, seudónimo del uruguayo Pedro Ángel Zavalla. Los dibujos de Guido que luego se reprodujeron en *Gestos y Muecas* mostraban la fuerte conexión del autor con el movimiento simbolista que se prolongaría tanto en sus ilustraciones para *Apolo* y *La Revista de El Circulo* de Rosario como en su obra pictórica (ARMANDO, 2007, 2009).

Dentro de la sección "Página de arte" de *Gestos y Muecas* se reprodujo una alegoría de Guido titulada "La noche", personificada en una

bella mujer con una lechuza posada en su mano y recortada sobre la luna llena (GyM n. 6, 12/10/1913). La noche podía ser el momento del encuentro amoroso o de la inspiración artística, del placer o de la angustia que generan los temores íntimos trastocados en pesadillas. Así lo sugerían las distintas figuras yuxtapuestas en esta composición antinaturalista, aunadas por ritmos lineales que configuraban el vestido de la Noche y se continuaban en una serie de curvas amplias, especies de olas o nubarrones.<sup>9</sup> Dentro del torbellino, dos amantes se besaban, mientras él derramaba flores en forma de cascada. Sobre el cuerpo de ella aparecían los rostros de dos sátiros con orejas puntiagudas y cuernos de cabra, personajes de la mitología griega vinculados al apetito sexual. Debajo, dos rostros desencajados y la representación de un asesino con antifaz, puñal en mano y un ave negra junto a una calavera, aludían al temor a la muerte y reforzaban el sentido onírico de la imagen.

El mismo número incluyó otra colaboración originalmente publicada en *El magazine* e ilustrada por Alfredo Guido. En esta imagen que acompañó la poesía de Guillermo A. Blanco "El beso", el eje era la *femme fatal*, un tópico recurrente dentro del simbolismo. A su vez, como resultado de la amplia difusión de este movimiento en las artes de finales del siglo XIX y principios del XX, la mujer como ser atractivo y peligroso constituyó una modalidad habitual para la representación femenina en la gráfica de nuestro país (ARIZA, 2009). Dentro de la ilustración de Guido, el cuerpo desnudo se mostraba en una postura extática, sensual, propia de las ménades danzantes griegas (CLARK, 1981). De perfil con la cabeza echada hacia atrás, la mujer adoptaba una posición muy similar a aquella amante de la ilustración antes comentada. Subrayando las connotaciones sexuales

---

<sup>9</sup> Algunos pintores simbolistas y posimpresionistas concedieron "una relevancia acentuada a la línea y a los aspectos decorativos y autónomos de ella derivados." Inclusive, sobre el cambio de siglo pueden tenderse ciertos parentescos "entre la pintura, las artes decorativas y la arquitectura a través de la estructura lineal y los arabescos un tanto arbitrarios" (MARCHÁN FIZ, 1994, p. 61).

de la imagen, en la composición se producía un contrapunto formal entre la protagonista y una fuente de la que brotaba un chorro de agua a modo de alusión fálica.

Pese a que la mayoría de las imágenes de Guido fueron en principio trabajos editados en *El Magazine*, algunas contribuciones se realizaron especialmente para *Gestos y Muecas*. Tal fue el caso de la ilustración para el texto poético "Nunca más" del uruguayo Ovidio Fernández Ríos (*GyM* n. 7, 19/10/1913). Se trataba de un joven desnudo y esbelto en equilibrio inestable sobre una calavera alada, signo de la inevitabilidad de la muerte y de la rapidez con que muchas veces se acerca. El cuerpo contorsionado formando una amplia "ese" luchaba por librarse de un cuervo negro que en el verso era símbolo de la desdicha. La figura delgada y contorneada, nitidamente recortada sobre el fondo, recordaba la resolución formal de los desnudos simbolistas de Ferdinand Hodler. Con este autor suizo también compartió Guido el interés por la expresividad del color y la apelación al paisaje o la figura humana para componer escenas cargadas de un fuerte simbolismo.

### **La gráfica de un inmigrante catalán**

Eugenio Fornells desplegó en las páginas de *Gestos y Muecas* una amplia gama de estilos gráficos, variantes con las que otorgó un carácter peculiar a cada sección, haciendo patente la gran destreza manual y versatilidad de este autor. Para las caricaturas, al igual que en sus colaboraciones para *Caras y Caretas*, utilizó dos estilos en forma alternativa. Ya fueran resueltos por medio de un dibujo lineal, orgánico y plano, realizado en tinta; o por el contrario, a través de un trabajo en lápiz de volúmenes, luces y sombras bien marcados, todos estos retratos tuvieron siempre un sentido laudatorio. Sus caricaturas para *Gestos y Muecas* funcionaron a modo de reconocimiento público hacia figuras destacadas en la ciudad por

sus aportes en diversos ámbitos de la vida social, como la política, el comercio o la cultura. Un ejemplo del estilo bidimensional sería el retrato de Miguel Rey, comerciante rosarino del área metalúrgica, donde un complejo arabesco configurado a partir de una línea modulada y continua delineaba las sintéticas facciones de su rostro, simétrico y alargado (GyM n. 21, 1/2/1914). Aquí emergía claramente la influencia del modernismo catalán que habían asimilado Fornells durante su juventud tanto en Reus como en Barcelona. Dentro de la variante volumétrica se encontraban, entre otros, los retratos dedicados a los músicos Emilio Güell y Pedro Palau (GyM n. 12, 30/11/1913 y n. 29, 22/3/1914). Dibujados de cuerpo completo, con cabezas prominentes y el uso de una perspectiva elevada que alteraba ligeramente las proporciones de los miembros, Güell aparecía tocando el violín y Palau dirigiendo la orquesta con batuta y partitura. Los dibujos originales conservados en el archivo familiar muestran un trabajo cuidado y detallista de pasajes de valor en grafito y luces resaltadas con lápiz blanco que si bien se insinúan en las páginas de *Gestos y Muecas*, los medios de impresión disponibles no lograban reproducir en forma cabal.

Nuevamente bajo el seudónimo "F. de Reus", Fornells realizó en dos ocasiones dibujos humorísticos sobre costumbres de la gente en Rosario. En ambos casos las escenas aludían a las formas de flirteo en el centro de la ciudad. Zonas delimitadas por líneas finas y planos de texturas visuales se combinaban para conformar los cuerpos delgados de estos jóvenes galanes ansiosos por ser correspondidos en sus intenciones. "Tipos de calle Córdoba. Los que viven entre faldas" mostraba a tres hombres extasiados mirando el paso de la gente, ataviados con cuidado y sentados de espaldas a una vidriera de lencería, quizás en alusión a sus pensamientos. "Los eternos saludadores" fue el título de otros tres varones vestidos con traje y flor en la solapa que se quitaban respetuosamente el sombrero ante el paso de una joven y su madre en un auto con chofer. Los dibujos hacían referencia a los típicos paseos femeninos de los fines de semana, siempre en compañía de

una mujer mayor para cuidar el decoro, y las estrategias de los varones para propiciar algún posible encuentro, más allá del cruce de miradas. Con estas pequeñas escenas, como en otras ocasiones, Fornells se burlaba de las convenciones sociales de la época.

La ilustración fue otro modo de presencia de Eugenio Fornells en *Gestos y Muecas*. En estos casos, el estilo gráfico estuvo en gran medida determinado por el tipo de texto que debía acompañar. "La caravana eterna" firmada por el autor catalán J. Papaseit Montseny fue un escrito en prosa sobre los sufrimientos de los peones de campo que debían trasladarse permanentemente en busca de un trabajo nunca bien remunerado (GyM n. 18, 11/1/1914). Esta crítica social expresada casi como una denuncia tenía su paralelo en el realismo de la imagen. La composición proponía una diagonal descendente formada por una fila de hombres cabizbajos, con los hombros caídos en señal de abatimiento y desesperanza. Tanto por la temática como por la resolución formal, este grupo de seres anónimos apenas esbozados por entramados en tinta, se vinculaba con una ilustración que había realizado poco antes Fornells para la revista *Bohemia*, una pequeña publicación cultural animada por el crítico Atalaya. Nos referimos a aquella escena de hombres sándwich, signada al igual que ésta por una situación de explotación laboral.<sup>10</sup>

Muy diferente fue la estética elegida para "Pesadilla", una poesía de Juan Aumerich (GyM n. 25, 1/3/1914). Tanto los versos como la imagen que los antecedían presentaban a la mujer como "esfinge seductora", temática cara al movimiento simbolista. El dibujo mostraba a una figura estilizada con sus hombros descubiertos y un vestido largo al cuerpo. Los cabellos sueltos y ondulados, la mirada profunda, los labios carnosos, eran indicadores de la capacidad de atracción de esta mujer. Subrayando esta idea, enroscada en su torso se elevaba una serpiente, símbolo bíblico de la tentación que llevara al pecado original. La mujer aparecía erguida sobre un fondo de

<sup>10</sup> FORNELLS, Eugenio. "Instantánea" en *Bohemia*, a. I, n. 8. Rosario, 3/12/1913, p. 23.

flores exuberantes y plantas selváticas, de manera que todo el conjunto hacía referencia a la naturaleza y lo salvaje, atributos vinculados tradicionalmente a lo femenino en la cultura occidental (Perry, 1998).

Finalmente, la ilustración para “La noche buena del diablo” de Ferreria de Navia, mostraba una construcción fragmentaria del espacio (GyM n. 15, 21/12/1913). Este tipo de composición discontinua y con yuxtaposición de elementos disímiles sólo había sido utilizada por Fornells en el diseño de afiches cinematográficos. La imagen, de un modo similar al texto, se basaba en contraposiciones entre los significados religiosos de la noche buena y los excesos en los que incurrían algunos hombres durante las festividades. La iglesia junto a la taberna, Jesús y el diablo, el llanto y la risa en sus rostros como si se tratase de dos máscaras, una del drama, otra de la comedia. La escena estaba protagonizada por la presencia monstruosa del diablo, quien incitaba a la falta moral con la bebida y el canto descontrolado, como un dios Baco de la mitología griega. Pero a diferencia del sentido alegre y liberador de las bacanales, que por lo general no implicaban mayores consecuencias a largo plazo, el trágico final de los pecadores quedaba anunciado en la imagen por el un puñal que blandía el diablo en su mano.

### **Un agasajo sin despedida**

En el verano de 1914, la revista difundió los preparativos y los pormenores del “Festival en honor a Fornells por NO irse a Europa” que organizaron sus compañeros de *Gestos y Muecas* (GyM n. 21, 1/2/1914). Con el objeto de homenajear a “Monseñor Fornells”, alias “Barba al óleo”, se dieron cita casi todos los periodistas, escritores e ilustradores que de algún modo habían colaborado con la publicación. La iniciativa traslucía la actitud festiva, irreverente y bohemia del grupo. Cada detalle comentado en las reseñas de la celebración que se publicaron en la misma *Gestos y*



*Muecas* o en otros medios gráficos, resultó una especie de parodia de las costumbres y los usos de la alta sociedad de la época.

Al ser interrogado sobre la posibilidad de viajar a Europa, el propio Fornells aclaraba que ni siquiera lo había pensado, ya que para tal fin no contaba con suficiente "menega".<sup>11</sup> La respuesta no desanimó al interlocutor, quien a continuación sugirió varias formas de festejar la decisión, entre las cuales Fornells optó por el "banquetón". Rápidamente se constituyó entonces la "comisión indispensable" para la organización de todo evento y se imprimieron las invitaciones en "riquísimo papel de barrilete", que fueron repartidas "por el obsequiado en persona" (*GyM* n. 21, 1/2/1914). La descripción irónica del "traje de etiqueta" de los concurrentes a la velada, su voracidad y las múltiples estrategias que esgrimieron para intentar evitar el pago de la módica tarjeta eran formas de reírse de los contenidos habituales en las notas sociales. En lugar de los buenos modales socialmente adquiridos y las demostraciones de soltura económica, parámetros tan caros a la burguesía en ascenso, se destacaban como valores el compañerismo y la capacidad de improvisación artística. Allí estaban Rechain intentando saldar sus deudas con una caricatura y Andrade con un discurso en alemán, Romagnoli con un solo de piano, Agripino Amado Méndez entregando para su lectura un soneto "capaz de ruborizar a una dama bastante de las camelias", Buxadera sorprendiendo a todos con unas cuartetas dedicadas a Fornells.<sup>12</sup>

La demostración, más allá de su carácter pintoresco, evidencia la actitud contestataria ante la sociedad en general que primó entre los redactores y dibujantes de la revista y que encontró un canal de expresión a través del humor gráfico y escrito, así como el clima de franca camaradería que se había consolidado en las oficinas de *Gestos y Muecas* hacia el

---

<sup>11</sup> Dinero, en lunfardo. El uso de esta modalidad del lenguaje coloquial, al igual que las deformaciones del castellano comunes entre los grupos de inmigrantes, fue habitual en los textos humorísticos, el teatro popular y las letras de tango.

<sup>12</sup> "En honor del dibujante Fornells. El ágape del miércoles", *op. cit.*

segundo año de circulación.<sup>13</sup> Esta redacción, al igual que tantas otras de principios del siglo XX, fue un espacio privilegiado de encuentro e intercambio creativo entre hombres de letras y artistas plásticos, muchos de ellos con disímiles formaciones, trayectorias y bagajes culturales. Las horas allí compartidas fortalecieron lazos ideológicos o de origen previos de algunos de sus integrantes, pero también favorecieron el tejido de amistades entre personas que muchas veces provenían de estatus sociales e incluso nacionalidades diferentes.

Tal fue el caso de Alfredo Guido (Rosario, Argentina, 1892 – Buenos Aires, Argentina, 1967) y Eugenio Fornells (Reus, España, 1882 – Rosario, Argentina, 1961), quienes hacia mediados de 1914, ya sin proyectos laborales en común y afincados en distintas ciudades mantenían el fuerte vínculo amistoso que habían construido tiempo antes.<sup>14</sup> Pese a la disparidad de orígenes y recorridos, los dos pintores compartieron el interés por los aspectos artesanales de la creación tan propios del modernismo (BOZAL, 1991) y por las visiones espiritualistas del paisaje que caracterizó al impresionismo en Argentina (BURUCÚA; TELESCA, 1989). Asimismo, ambos hallaron en las artes aplicadas un espacio para la emergencia de ciertos elementos ausentes en la obra autónoma que desarrollaron en forma paralela durante las primeras décadas del siglo XX: el erotismo y la sensualidad en las representaciones del cuerpo humano que protagonizaron algunas de sus ilustraciones y diseños para vitrales, así como el humor y la crítica socio política que dominaron los dibujos satíricos y las caricaturas realizados para publicaciones periódicas. Esta dualidad temática y estilística quizás se explique por la diferencia de jerarquía entre las bellas artes y las artes aplicadas, los condicionamientos que impuso el medio en un caso y las licencias que habilitó en otro, así como

---

<sup>13</sup> En Francia ya desde finales del siglo XVIII, las sociedades de escritores y artistas esgrimieron su estilo de vida bohemio "con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas (...) tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa", contribuyendo de un modo fundamental a la "invención del estilo de vida del artista" (BOURDIEU, 2005, p. 91).

<sup>14</sup> Correspondencia particular, archivo Fornells.

a las peculiaridades que los mismos artistas imprimieron en cada uno de sus programas estéticos.

El trabajo generado por la pujante industria editorial en gran parte del mundo occidental fue una posibilidad concreta de inserción para artistas recién llegados. Al trasladarse de un país a otro, cruzar el océano, o simplemente cambiar de ciudad de residencia, muchos de ellos lograron integrarse a los equipos de diarios o revistas en circulación e inclusive, crear nuevos medios gráficos.<sup>15</sup> En este sentido y dentro del caso que nos ocupa podemos señalar como figura paradigmática a Eugenio Fornells. El artista catalán había dibujado en periódicos satíricos de tendencia republicana editados en Barcelona como *La Rebeldía*, *La Kábila* o *¡Are més que mail!*, antes de partir hacia Buenos Aires. Recién arribado, en 1908 comenzó a colaborar para el diario *Última Hora* y pocos años más tarde, ya instalado en Rosario, actuó sucesivamente en distintas publicaciones periódicas, con particular énfasis durante la década del diez.

De hecho, similares fueron los recorridos de muchos ilustradores de la época, no sólo aquellos que residieron en Rosario, sino también quienes tuvieron por un lapso de tiempo considerable su base de actividades en la cosmopolita Buenos Aires. Pensamos en las trayectorias de artistas que integraron en ciertos períodos el plantel de *Caras y Caretas*, tales como el peruano Julio Málaga Grenet, el uruguayo Pelele (Pedro Ángel Zavalla) o los españoles Manuel Mayol y Mirko (Federico Rivas Montenegro), quienes también tuvieron reconocidas actuaciones en ciudades como Lima, Nueva York, Madrid o París.<sup>16</sup> Historias de censuras, persecuciones políticas, guerras,

---

<sup>15</sup> Eduardo Sojo, dibujante y caricaturista que residió alternativamente en su Madrid natal y en Buenos Aires, inició a fines del siglo XIX este ciclo de viajes con una participación destacada en ambas capitales. Sobre el rol fundante que cumplió en los inicios de la ilustración en la Argentina consultar Malosetti Costa, 2005. Con respecto a su trayectoria en territorio español ver Bozal, 1988.

<sup>16</sup> Columba (1959) describió el carácter cosmopolita del grupo reunidos a comienzos del siglo XX en la redacción de *Caras y Caretas*.

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

o la sola búsqueda de nuevas experiencias culturales o de fortuna se conjugaron en distinta medida para guiar los destinos de muchos creadores.

Esta facilidad para insertarse laboralmente en diferentes centros urbanos o para conectarse con la producción cultural de sitios distantes con relativa inmediatez, en la medida que las redacciones eran lugares de recepción de publicaciones provenientes de las más dispares latitudes, redundó en una actualización estética permanente, aún entre aquellos que no se desplazaron de sus espacios de origen. Actualización que muchas veces se tradujo no sólo en sus producciones gráficas sino también en la obra que realizaron dentro de disciplinas tradicionalmente comprendidas por las bellas artes. Estas circunstancias tornan relevante el estudio desde el punto de vista de las artes visuales de un campo que recientemente se ha comenzado a explorar, como es el de las imágenes incluidas en publicaciones periódicas de la Argentina.

## Referencias

ARIZA, Julia. Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930). In: MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comp.). *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 81-106.

AVARO, Nora. Vida de artista. In: *Emilia Bertolé: Obra poética y pictórica*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2006. p. 13-59.

AMENGUAL, Lorenzo. *Alejandro Sirio: El ilustrador olvidado*. Buenos Aires: De la antorcha, 2007.

ARMANDO, Adriana. Entre los Andes y el Paraná: La Revista de El Círculo de Rosario. In: *Cuadernos del CIESAL*. Rosario: UNR, a. 4, n. 5, p. 79-88, 1998.

ARMANDO, Adriana. Silenciosos mares de tierra arada. In: *Studi Latinoamericani*. Udine: Forum, n. 3, p. 369-383, 2007.

ARMANDO, Adriana. *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos: Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Fundación Osde, 2009.

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

ARMANDO, Adriana. *La naturaleza de las mujeres: Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2010.

BALDASARRE, María Isabel. Mujer / artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX. In: *Separata*. Rosario: CIAAL / UNR, a. XI, n. 16, p. 21-32, 2011.

BOZAL, Valeriano. El grabado popular en el siglo XIX. In: AA.VV. *Summa Artis. Historia General del Arte: El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, 1988, p. 245-426.

BOZAL, Valeriano. *Summa Artis. Historia General del Arte: Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, v. XXXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. 4 ed. Barcelona: Anagrama, 2005.

BURUCÚA, José Emilio; TELESCA, Ana María. El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica. In: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL / UBA, n.3, p. 67-112, 1989.

CLARK, Kenneth. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Traducción de Francisco Torres Oliver, 1º edición, Madrid: Alianza, 1981.

COLUMBA, Ramón. *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Columba, 1959.

MALOSETTI COSTA, Laura. Los "gallegos", el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910). In: AZNAR, Yayo; WECHSLER, Diana (comp.). *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 245-270.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Summa Artis. Historia general del arte: Fin de siglo y los primeros "ismos" del siglo XX (1880-1917)*, v. XXXVIII. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducción Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.

MOUGUELAR, Lorena. Efigies o crucificados. Las caricaturas de Con Permiso. In: *Actas del III Congreso Internacional do Nucleo de Estudos das Americas*. Rio de Janeiro: Universidad Estadual de Rio de Janeiro, 2012 a, CD Rom.

MOUGUELAR, Lorena Vanessa. Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 72-93, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

MOUGUELAR, Lorena. Con permiso. Humor gráfico en Rosario hacia 1919. In: *Actas de las VI Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*. Rosario: CIEMI / UNR, 2012 b, CD Rom.

MOUGUELAR, Lorena. De bohemios y profesionales. Eugenio Fornells en *Caras y Caretas*. In: *Avances*. Córdoba: ClFFyH / UNC / Brujas, n. 22, p. 147-161, 2013.

PERRY, Gil. El primitivismo y "lo moderno". In: HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis; PERRY, Gil. *Primitivismo, cubismo y abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Traducción Juan José Usabiaga. Madrid: Akal, 1998, pp. 7-89.

ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Buenos Aires: EDULP, 2008.

ROMANO, Eduardo. *Revolución en la lectura: El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.

SZIR, Sandra. Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908). In: MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comp.). *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

BASTA!



QUINO. Mafalda, s.d. Disponível em:  
<http://blog.mundi.com.br/wp-content/uploads/2014/09/mafalda.jpg>. Acesso em: 22 dez. 2014.

## A LEITURA DE ELEMENTOS VISUAIS E VERBAIS NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DE HUMOR A PARTIR DAS TIRAS DA PERSONAGEM MAFALDA

**Ana Raquel Abelha Cavenaghi**

Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestre em Educação, especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras e graduada em Letras Hispano-Portuguesas pela UEL. Atualmente, cursa doutorado em Educação na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Recebido em 06/05/2014 e aprovado em 13/11/2014.

### **Resumo**

A existência de uma crise de leitura entre crianças e jovens é questionada há algum tempo por pesquisadores ao afirmarem que esse público costuma ler demonstrando preferência pela leitura de histórias em quadrinhos. Porém, o fato dos quadrinhos serem mais acessíveis às pessoas em geral acaba muitas vezes sendo confundido com baixa qualidade textual, levando à falsa premissa de que ler quadrinhos é muito fácil. Isso pode levar a escola a subestimar a leitura das histórias em quadrinhos ou a não explorar suas potencialidades pedagógicas. Nesse sentido, o objetivo do presente trabalho é analisar elementos que constituem as linguagens visual e verbal das tiras da Mafalda de autoria do argentino Joaquín Salvador Lavado conhecido como Quino a fim de demonstrar como se articulam para a construção do sentido de humor e como podem ser trabalhados nas aulas de língua espanhola. Conclui-se que determinados quadrinhos demandam estratégias sofisticadas de leitura além de alto grau de conhecimento prévio, inclusive sobre os enredos de seus personagens, como é o caso das tiras da Mafalda.

**Palavras-chave:** leitura. Histórias em quadrinhos da Mafalda. Humor.

### **Resumen**

La existencia de una crisis de lectura entre los niños y los jóvenes es interrogado por los investigadores desde hace algún tiempo, afirmando que el público suele leer y demuestra preferencia por la lectura de historietas. Sin embargo, el hecho de que las historietas son más accesibles a las personas a menudo termina siendo confundido con baja calidad textual, que conduce a la falsa suposición de que la lectura de historietas es muy fácil y la escuela puede no reconocer su potencial pedagógico. En este sentido, el objetivo de este trabajo es analizar elementos que constituyen los lenguajes visuales y verbales de las tiras de Mafalda creadas por el argentino Joaquín Salvador Lavado conocido como Quino con el fin de demostrar cómo se articulan para construir el sentido de humor y cómo se pueden trabajar esos elementos en el aula de lengua española. Se concluye que algunas historietas requieren sofisticadas estrategias de lectura, además de alto grado de conocimiento previo, incluyendo los enredos de sus personajes, tales como las tiras de Mafalda.

**Palabras-clave:** lectura. Historietas de Mafalda. Humor.



## **Introdução**

A suposta crise de leitura existente entre jovens e crianças, conforme argumenta Márcia Rodrigues de Souza Mendonça (2010), vem sendo questionada por não encontrar respaldo empírico quando se trata de determinados objetos de leitura. Segundo a autora, leitores jovens e nem tão jovens se envolvem com as tramas narrativas das histórias em quadrinhos havendo preferência de crianças e adolescentes (alunos do Ensino Fundamental) por esse tipo de leitura que ganha das tradicionais narrativas literárias.

No entanto, nem sempre as histórias em quadrinhos (HQs) foram vistas com bons olhos. Com a publicação do livro "Seduction of the Innocent" em 1964 pelo psiquiatra alemão Frederic Werthan, iniciou-se uma campanha de alerta contra os supostos malefícios que os quadrinhos poderiam trazer à educação dos adolescentes. Como ressalta Moacyr Cirne (1972) as discussões geradas pelo psiquiatra levaram a uma visão pejorativa dos quadrinhos que passaram a ser considerados uma das causas da delinquência juvenil. Assim, surgiram códigos de ética em vários países, inclusive no Brasil, que impunham normas para a produção das histórias em quadrinhos.

Nesse período, havia preconceito em relação às pesquisas e aos pesquisadores de histórias em quadrinhos. Um dos primeiros estudos sobre quadrinhos no meio acadêmico brasileiro ocorreu no final da década de 1960 e foi realizado por José Marques de Melo que sofreu resistência na universidade sendo acusado pela comunidade acadêmica clandestinamente de pesquisar o "lixo" cultural (MELO, 2005). O relato descreve a visão da comunidade científica sobre as pesquisas em histórias em quadrinhos na época consideradas um objeto de estudo desqualificado. Waldomiro Vergueiro (2005) relata que os intelectuais da época consideravam que os quadrinhos não eram dignos de atenção e não pertenciam ao meio acadêmico.

O despertar para os quadrinhos surgiu nas últimas décadas do século XX no ambiente cultural europeu e depois em outras regiões do mundo, que foram entendendo que as críticas feitas às HQs não possuíam fundamento, eram sustentadas em preconceitos e isso favoreceu a sua aproximação com as práticas pedagógicas. Na década de 1990, as pesquisas sobre quadrinhos começaram a ganhar força no Brasil e foram motivadas por diversas razões. Essas razões se referem à introdução das histórias em quadrinhos nas propostas pedagógicas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998) e à inserção dos quadrinhos em materiais didáticos, provas de vestibular e exames nacionais. Com isso, o assunto começou a repercutir nas universidades e, nos últimos anos, cresceu a quantidade de produções sobre a presença dos quadrinhos na sala de aula.

Nesse contexto de discussões, o objetivo do presente artigo é analisar elementos que constituem as linguagens visual e verbal das tiras da Mafalda a fim de demonstrar como se articulam para a construção do sentido de humor a partir da perspectiva da Linguística Textual para que possam ser trabalhadas em sala de aula de maneira a explorar suas reais potencialidades pedagógicas. Assim, é necessário conhecer o contexto de publicação das tiras da Mafalda na Argentina e o trabalho que vem sendo realizado com essas histórias em quadrinhos em materiais didáticos brasileiros de língua espanhola.

### **As tiras da Mafalda no ensino de língua espanhola**

As tiras da Mafalda foram criadas pelo argentino Joaquín Salvador Lavado sob pseudônimo de Quino. O surgimento da Mafalda, segundo Paulo Ramos (2010a), ocorreu para estimular a venda de eletrodomésticos *Mansfield* em 1963, mas o desenho foi rejeitado e ficou engavetado por um ano até a revista *Primera Plana* solicitar uma colaboração regular. Em setembro de 1964 Mafalda tem sua primeira aparição e, em alguns anos, transforma-se em um fenômeno internacional. Em março de 1965 a

publicação da tira prossegue em um dos diários mais lidos da Argentina, o *El Mundo* de Buenos Aires. Em 1967 passa a ser publicada no semanário *Siete Días* até que sua produção é encerrada no ano de 1973. As tiras foram publicadas durante a ditadura militar argentina considerada uma das mais sangrentas da América Latina em que as pessoas viviam sob ameaças, muitas sofreram torturas, foram mortas e outras desapareceram.

Essas tiras têm um diferencial daquele tipo de tira em que os autores narram uma história que enaltecem um herói que sempre aparece para salvar as pessoas. “Mafalda não é uma heroína. É uma anti-heroína. Não aparece para salvar as pessoas, aparece para criticar comportamentos e situações e pôr a sociedade em questionamento” (ECO, 1993, p. XVI). O autor se refere à Mafalda como uma personagem contestadora e enraivecida que segue a moda do anticonformismo e recusa o mundo como ele é. E relata que não se pode negar que as HQs, quando atingem certo nível de qualidade, assumam a função de questionadoras de costume e a Mafalda reflete exatamente as tendências de uma juventude inquieta. Além da Mafalda, há outros personagens infantis nas tiras, além de seus pais e, posteriormente, seu irmãozinho.

Como já mencionado, os quadrinhos durante muito tempo foram vistos pelo meio acadêmico como um objeto menor de pesquisa, totalmente supérfluos, feitos para uma leitura rápida e destinadas ao esquecimento (VERGUEIRO, 2005). Dessa forma, Mendonça (2010) ressalta que o fato das HQs serem acessíveis às pessoas parece ser confundido com baixa qualidade textual de que “ler quadrinhos é muito fácil”, o que leva a escola a não explorar suas potencialidades pedagógicas. Para Vanderici de Andrade Aguilera (1997), trata-se de um mito que os quadrinhos ofereçam uma leitura simplificada, pois quando há presença de elementos referenciais pouco conhecidos do leitor, a inteligência do sentido de humor se torna mais difícil. E quanto mais complexo o tema, menor o interesse entre os jovens (por causa da dificuldade de assimilação). Uma exemplificação feita por

Mendonça (2010) é sobre materiais didáticos de português em que as HQs aparecem só para ler, no final da unidade, para divertir, sendo raro constituir o texto central de uma unidade. Maria Helena de Moura Neves (2000) ainda demonstra que a exploração dos quadrinhos nesses materiais didáticos é pobre, limitando-se, na maioria das vezes, ao uso das HQs como pretexto para exercícios de metalinguagem.

As tiras da Mafalda podem ser um excelente material de estudo em língua espanhola, porém sua inserção em alguns materiais didáticos de espanhol merece atenção especial. A partir de algumas análises de materiais didáticos feitas por Ana Raquel Abelha Cavenaghi (2011), foi possível constatar que nos materiais didáticos de espanhol consultados que inserem as tiras da Mafalda para estudo vêm proporcionando um trabalho considerado tradicional em que o texto passa a ser apenas pretexto para realizar classificações e identificações gramaticais. Dentre as atividades propostas nesses materiais há exercícios para substituição, identificação e explicação de pontos gramaticais como pronomes, adjetivos e objeto direto. Também exercícios para completar com pontuação, acentos ou pronomes faltantes, exercício para trocar os pronomes “vos” pelo “tú” (voseo pelo tuteo) ou simplesmente traz a tira no final da unidade para ler, ou para ler e responder questões que não exploram o sentido da tira em estudo. As aulas de línguas na escola regular passaram a pautar-se no estudo de formas gramaticais, na memorização de regras e na prioridade da língua escrita e, em geral, tudo isso de forma descontextualizada e desvinculada da realidade, de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio - PCNEM (BRASIL, 2000).

Tais reflexões não querem dizer, porém, que não se deva ensinar gramática nas aulas de línguas. Muito pelo contrário, deve-se ensiná-la, pois faz parte da língua. Mas não se deve apenas ensinar gramática, e nem restringir o ensino a classificação e nomenclaturas gramaticais, pois a língua vai além disso. Como argumenta Irandé Antunes (2007), a língua é parte de

nós mesmos e faz parte de nossa identidade cultural, histórica e social. É por meio da língua que interagimos e desenvolvemos nosso sentimento de pertencimento a um grupo ou a uma comunidade. Porém, “[...] a gramática, sozinha, é incapaz de preencher as necessidades interacionais de quem fala, escuta, lê ou escreve textos” (p.51-52).

Assim, a leitura das histórias em quadrinhos (especificamente as tiras da Mafalda) precisa ir além da análise da linguagem verbal e da mera identificação de itens gramaticais. É importante compreender também como pode ser analisada a linguagem visual dos quadrinhos para que se possa investigar como os vários elementos presentes na tira se articulam para construção do sentido de humor.

### **A leitura dos quadrinhos: linguagens verbal e visual**

A leitura de uma história em quadrinhos é um processo muito complexo, pois o leitor tem que lidar com dois tipos de linguagens ao mesmo tempo: a linguagem verbal e a linguagem visual, e outros variados elementos que ambas as linguagens englobam. Nesse sentido, Vergueiro (2009) sugere a necessidade de uma “alfabetização” no gênero no contexto escolar para que professor possa compreender melhor a linguagem quadrinística.

Nas histórias em quadrinhos, segundo Paulo Ramos (2010b), ocorre uma hibridização de signos verbais escritos e signos visuais. Os signos visuais agregam signos de três ordens. A primeira seria de ordem icônica (representação de seres ou objetos reconhecíveis); a segunda de ordem plástica (caso da textura e da cor); e a terceira de contorno (a borda ou a linha que envolve as imagens). Os signos visuais são aspectos importantes na leitura das tiras que não podem ser ignorados na escola. Além disso, as linhas utilizadas nos balões dos quadrinhos podem demonstrar se o balão é da fala, do pensamento, do cochicho, do grito, se o personagem está com medo ou triste. A partir da fisionomia e do tipo de letra é possível perceber o estado

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

de ânimo da pessoa, se está gritando, falando baixo ou normal, se está gaguejando ou dando ênfase em alguma palavra.

Uma questão que poderia ser trabalhada nas tiras é a oralidade. Como procura mostrar Claricia Akemi Eguti (2001) as HQs são um terreno fértil de representação da oralidade enfatizando que os quadrinhos simulariam várias das características da língua falada. Nos balões, em geral em discurso direto, teriam representados os turnos conversacionais, as pausas, hesitações, truncamentos, sobreposição de vozes. O código visual se encarregaria de indicar os aspectos extraverbais ou paralinguísticos da conversação, como as expressões faciais ou um movimento do corpo. O formato das letras, o contorno dos balões e sinais de pontuação indicariam tom de voz mais elevado, mais baixo, a emoção sentida no momento da fala do personagem.

Alguns quadrinhos da Mafalda que se referem a tais características da linguagem visual, retirados de Salvador Lavado (2003), podem ser visualizados a seguir:

Imagem 1



Balão-berro: traçado com pontas e letras grandes para enfatizar o tom de voz alto. Além disso, a fisionomia da personagem é de irritação com a boca bem aberta indicando que está aos berros.

Balão-fala: traçado contínuo, reto ou curvilíneo que enfatiza tom normal de voz. Mostra os turnos conversacionais: o balão da Mafalda está em cima porque fala primeiro e em seguida o de sua mãe que a responde.

Balão-gracial: parece gelo derretendo, é usado para expressar choro ou desprezo por alguém.

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

### Imagem 2



Balão-pensamento: contorno ondulado e apêndice formado por bolhas para enfatizar o pensamento do personagem.

Uso do negrito e aumento da letra na palavra "nada" para demonstrar ênfase no tom de voz.

O balão indica sobreposição de vozes quando um personagem interrompe a fala do outro (ou falam ao mesmo tempo).

### Imagem 3



Balão-unísono: reúne a fala de diferentes personagens.

O uso do hífen para separar as sílabas sugere que o personagem falou de maneira silabada.

Balão-vibrado: indica voz trêmula de medo ou nervosismo. A fisionomia do personagem é a representação de alguém nervoso ou com medo.

Balão-mudo: não contém fala. É utilizado para representação do silêncio.

Há nos quadrinhos a presença de metáforas visuais como, por exemplo, a lâmpada acesa que aparece na cabeça do personagem quando surge uma ideia, os corações quando o personagem está

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

apaixonado, as notas musicais quando está cantando ou assobiando, alguns elementos como raios, caveiras, bombas quando o personagem está xingando. Além disso, há nas tiras as onomatopeias representando os sons da natureza, dos objetos. Também se pode observar a forma como a cena narrativa do quadrinho é focalizada: se de forma ampla (com uma visão de frente, panorâmica ou de cima) ou se é focado parte do corpo do personagem ou apenas o rosto (*close-up*). Ainda, devem-se mencionar as linhas cinéticas que representam a trajetória em que um objeto ou personagem percorreu no quadrinho e a duplicação de imagens em tons mais claros para indicar movimento. Assim, vários são os elementos presentes nas tiras que podem ser lidos e que podem contribuir para a construção do sentido do texto.

#### Imagem 4



Balão com corações representa o personagem apaixonado.



Balão com notas musicais indica o personagem cantando.



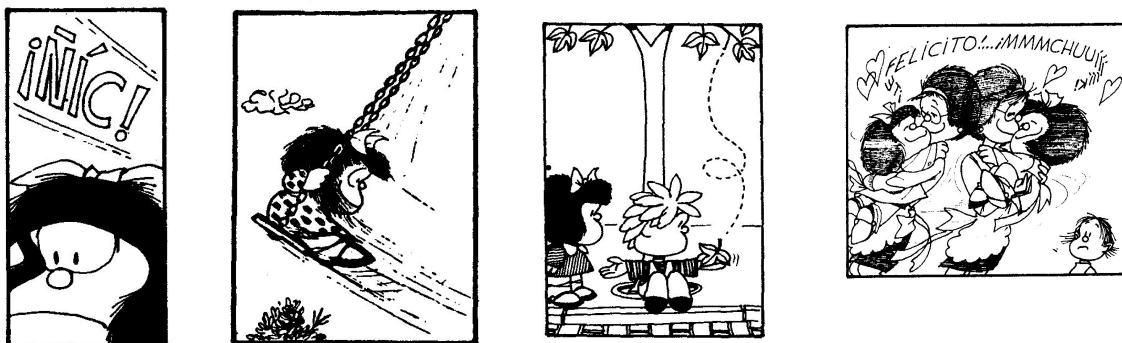
Balão com cobras e bombas que representam xingamentos.



Onomatopeia: imita o som do tiro de revólver.



### Imagem 5



Close-up:  
enquadramento  
para dar ênfase  
apenas no rosto  
da personagem.

Linha cinética  
contínua: mostra o  
movimento do  
balanço.

Linha cinética  
pontilhada: mostra o  
caminho que a folha  
percorreu.

Duplicação da cena  
para indicar movimento.

A temática atrelada ao humor é uma das principais características do gênero tira cômica, como ressalta Ramos (2010b). O autor ainda relata que o gênero tira cômica usa estratégias textuais semelhantes a uma piada para provocar efeito de humor. No caso das tiras da Mafalda um dos fatores que causam o humor pode estar relacionado ao fato da personagem principal da tira ser uma criança. Sírio Possenti (1998, p.143) explica que nas piadas envolvendo crianças há dois discursos principais veiculados. Em primeiro lugar, o humor pode ser gerado pela “destruição da hipótese da ignorância das crianças sobre temas secretos ou tabus” como em quadrinhos que as crianças conhecem ou fazem o que se supõe que desconheçam ou não façam. Um exemplo citado pelo autor desta característica do humor de criança é justamente a Mafalda, uma menina com discurso nada infantil que sabe muito mais sobre política e outros temas adultos que se supõe que uma criança saiba. Além disso, segundo o autor, o que provoca o humor também é que ela enuncia discursos contraideológicos, marcados, veiculadores de

uma visão não conformista. Mafalda enuncia discursos que poderiam ser chamados de subversivos (já que as ditaduras vigoravam nesta época) contestando as verdades oficiais e as dos adultos. Em segundo lugar, outro tipo de discurso comum nos textos cômicos de criança “caracteriza-se pela violação de regras de discurso, basicamente pelo fato de que crianças dizem o que não se poderia dizer, ou seja, o que os adultos não poderiam dizer.” Assim, as crianças não sabem o que dizem, e só por isso o dizem.

Outros elementos podem contribuir para gerar o humor na tira da Mafalda, além do fato da personagem ser uma criança. O final inesperado presente muitas vezes na tira, a quebra da expectativa do leitor, algumas características das personagens, palavras ou expressões utilizadas como recursos para gerar humor, ou mesmo elementos do contexto de produção. Ramos (2009, p.81) ressalta que os textos de humor na superfície podem parecer incoerentes, já que as tiras cômicas (assim como as piadas) possuem um final inesperado. Porém, dentro do contexto narrativo é exatamente a suposta incoerência que torna possível o sentido de humor. O pesquisador ainda destaca que “o autor da tira induz o leitor a uma leitura e o ‘traí’ ao final, propondo uma resolução surpreendente. Assim, o inesperado é a estratégia para gerar o efeito de humor”.

A seguir, há uma tira com final inesperado, além do fato de ser dita por uma criança. Enquanto a professora explica quanto mede a superfície terrestre, qual a porcentagem de água no mundo, qual o número de habitantes na Terra, Mafalda introduz uma pergunta inesperada que gera o efeito de humor e também por ser dita por uma criança.

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

### Imagem 6



SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003. p.242.

O léxico da língua espanhola também pode ser trabalhado em sala de aula a partir das tiras da Mafalda. O sentido da palavra dentro do contexto em que a tira engloba, o jogo de palavras para gerar diferentes sentidos, algumas expressões idiomáticas que fazem parte da cultura argentina e a ironia característica da tira da Mafalda podem auxiliar na produção do humor. A metáfora é muito utilizada na tira por ter sido produzida na época da ditadura em que não se podiam dizer algumas coisas de forma explícita e o uso da metáfora foi uma das alternativas para camuflar o sentido pretendido. Os aspectos gramaticais também podem ser trabalhados, mas devem ir além das classificações e nomenclaturas gramaticais. O ensino gramatical pode abordar o uso, as funções e as finalidades dos enunciados no texto e como esses elementos contribuem para a coesão e a coerência textuais.

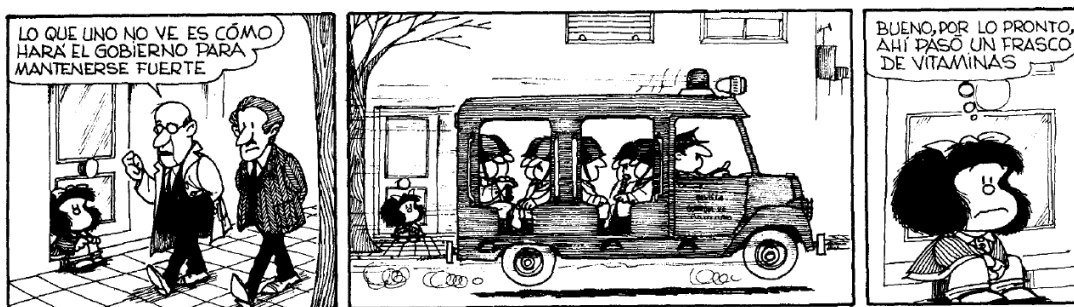
A tira abaixo utiliza uma metáfora para se referir ao carro dos militares. Na tira, há dois senhores conversando sobre a incerteza do governo se manter forte. Mafalda ouve a conversa com atenção e logo passa um carro de militares na rua em alta velocidade. No final da tira Mafalda associa o veículo cheio de militares com um vidro de vitaminas, ou seja, algo que irá fortalecer o governo (mesmo que com a utilização da força bruta) e acabar com a incerteza que os senhores levantaram no primeiro quadro. O fato dos militares conseguirem manter o governo forte se refere à ditadura em que se

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

utilizavam da força, da violência, de repreensões para manter a “ordem” e combater as pessoas consideradas “anarquistas” ou “subversivas”. Assim, a metáfora não é apenas verbal, mas também visual por conter tanto o veículo dos militares quanto as palavras de Mafalda ao chamá-lo de vidro de vitaminas.

### Imagem 7



SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003. p.442.

A partir dessa tira, pode-se perceber a importância de conhecer o contexto histórico em que foi produzida para compreender seu sentido, além de poder trabalhar com a interdisciplinaridade. O contexto histórico, a ditadura militar (as torturas, desaparecimentos e mortes), os conflitos mundiais que ocorreram no período, entre outros aspectos podem ser trabalhados em sala de aula em conjunto com outras disciplinas como, por exemplo, a disciplina de História. Esse tipo de trabalho pode ampliar o conhecimento de mundo do aluno que é relevante para o entendimento das tiras, bem como para fazer inferências, para compreender a intertextualidade presente em algumas tiras, os processos de referenciação, bem como outras informações.

O conhecimento de mundo é adquirido conforme a pessoa vive e toma conhecimento do mundo que a cerca e esse conhecimento possui papel decisivo no desempenho da coerência, pois se o texto fala de coisas que não são conhecidas fica difícil compreendê-lo e o texto parecerá

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

destituído de coerência. A inferência, por sua vez, é uma operação na qual é preciso fazer uso do conhecimento de mundo para estabelecer uma relação que não está explícita entre os elementos do texto com o intuito de compreendê-lo e interpretá-lo. Ingedore Koch e Luiz Carlos Travaglia (2002, p. 79) utilizam uma metáfora para explicar o sentido da inferência. Os autores dizem que "todo texto assemelha-se a um *iceberg* – o que fica à tona, isto é, o que é explicitado no texto, é apenas uma pequena parte daquilo que fica submerso, ou seja, implícitado". Assim, compete ao leitor ser capaz de atingir os diversos níveis de implícito se quiser alcançar uma compreensão mais profunda do texto.

Na tira a seguir, por exemplo, se o leitor não possuir conhecimentos prévios (de mundo) para compreender quem são as pessoas citadas, provavelmente não poderá construir o sentido de humor.

Imagem 8



SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003. p.122.

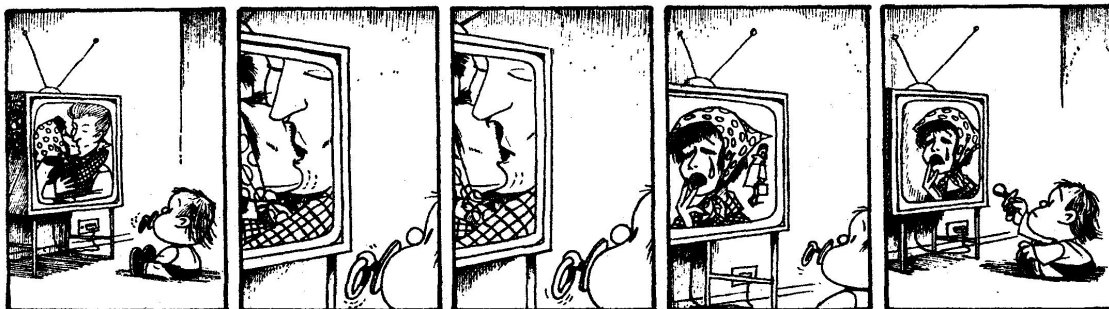
Além disso, há tiras da Mafalda em que não se utiliza a linguagem verbal e, para compreendê-las, só é possível contar com a linguagem visual. Na tira a seguir, faz-se necessário observar vários elementos explicitados anteriormente como o enquadramento da cena (close-up) e, ainda, recorrer ao conhecimento de mundo de que geralmente quando uma criança pequena chora logo lhe é dada a chupeta. Assim, Guile (irmão de Mafalda), oferece uma chupeta à atriz de televisão que chora por ter visto seu amor

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

partir. O sentido de humor é produzido devido ao fato de uma criança fazer algo inesperado que não se supõe que uma criança desta idade faria.

### Imagem 9



SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003. p.324.

Ainda é válido ressaltar que para a compreensão do quadrinho bem como a construção do sentido de humor é necessário conhecer aspectos fundamentais sobre os personagens que compõem a história como suas características e preferências. Na próxima tira, é importante saber que o Miguelito é um personagem bastante egocêntrico que gosta de refletir sobre assuntos que dizem respeito a si mesmo para poder entender o sentido do quadrinho.

### Imagem 10



SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003. p.454.

Todos os aspectos abordados no texto são importantes para leitura dos quadrinhos e, conseqüentemente, para a produção do sentido de humor. Porém, também é relevante que a tira possa ser utilizada como texto central da unidade de estudo e não apenas para ilustrar ou identificar itens gramaticais relegando ao quadrinho um papel secundário e ignorando que sua linguagem possa ser explorada de forma mais aprofundada e ampla. A tira da Mafalda não é um texto que possa ser trabalhado facilmente em sala de aula, como alguns materiais didáticos querem fazer acreditar. Essa tira possui uma linguagem muito complexa e necessita de um trabalho sério que englobe vários tipos de conhecimentos que os alunos precisam desenvolver como os conhecimentos linguísticos, textuais e de mundo. Como aponta Ramos (2009) os quadrinhos são um riquíssimo material didático e sendo bem trabalhados, propõem aos alunos um bom debate e um maior aprofundamento do que seja o uso da língua.

### **Considerações finais**

A leitura das histórias em quadrinhos tornou-se frequente entre estudantes jovens e não tão jovens. Gradativamente, os quadrinhos são inseridos em materiais didáticos e adentram a sala de aula. Porém, a forma como as HQs vêm sendo trabalhadas em muitos materiais didáticos e nas aulas de língua espanhola está longe de proporcionar um estudo adequado que possa levar o aluno a perceber os mecanismos capazes de gerar o humor e produzir o sentido dos quadrinhos a partir das linguagens verbal e visual.

Para pensar em uma aprendizagem significativa nas aulas de línguas, é necessário ir além da gramática e começar a utilizar o texto em sala de aula com objetivos bem definidos que não se justificam a partir da retirada de frases e palavras para fazer classificações gramaticais. O ensino deve estar realmente contextualizado possibilitando a construção de sentidos e a

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

interação entre os diversos conhecimentos e linguagens como a verbal e a imagética, ambas importantes para a compreensão da linguagem quadrinística.

Ainda se faz necessário que a escola considere os quadrinhos como gêneros sérios como outros já trabalhados em sala de aula incorporando as HQs como objetos de leitura. Assim, a utilização do recurso quadrinístico como ferramenta pedagógica é importante no momento atual em que a imagem e a palavra se entrelaçam na produção de sentido em diversos contextos comunicativos (MENDONÇA, 2010).

## Referências

AGUILERA, Vanderci de Andrade. Tira cômica: uma leitura na escola. In: Seminário do Gel, 26, 1997, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, 1997. p. 381-387.

ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola editorial, 2007.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental: Língua estrangeira*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio: linguagem, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEM, 2000.

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. As tiras da Mafalda em materiais didáticos de espanhol: por uma proposta de ensino textual. In: Congresso Nacional de Linguagem e Interação, 3, 2011, Maringá. *Anais...* Maringá: UEM, 2011. p. 407-421.

CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

ECO, Umberto. Mafalda ou a Recusa. In: SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. XVI.

EGUTI, Claricia Akemi. *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*. 2001. 198f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.



CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. A leitura de elementos visuais e verbais na construção do sentido de humor a partir das tiras da personagem Mafalda. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 94-112, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MELO, José Marques de. Quem tem medo dos quadrinhos? In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005. p. 131-135.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola editorial, 2010. p. 209-224.

NEVES, Maria Helena de Moura. A gramática: conhecimento e ensino. In: AZEREDO, José Carlos de (Org.). *Língua portuguesa em debate*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 52-73.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RAMOS, Paulo. Os quadrinhos em aulas de língua portuguesa. In: RAMA, A.; VERGUEIRO, W. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 65-85.

RAMOS, Paulo. *Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2010a.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010b.

SALVADOR LAVADO, Joaquín. *Toda Mafalda*. 14.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005. p.15-26.

VERGUEIRO, Waldomiro. A Linguagem dos Quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 65-85.

## O PERIGO AMARELO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

### CAPITÃO AMÉRICA E DISCURSO ANTINIPÔNICO NOS ESTADOS UNIDOS DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL



SIMON, Joe; KIRBY, Jack. Capa de Capitão América, n. 13. Disponível em: [www.captain-america.us](http://www.captain-america.us). Acesso em 12 jun. 2006.

Richard Gonçalves André

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL). É membro do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI) e do Laboratório de Estudos das Religiões e das Religiosidades (LERR). É coordenador do Grupo de Pesquisas sobre Religiões e Religiosidades Orientais (GPERRO), cadastrado no CNPq.

Recebido em 08/08/2014 e aprovado em 13/12/2014.

Versão preliminar deste texto foi publicada em André (2010).

### **Resumo**

Este texto pretende demonstrar como as histórias em quadrinhos (HQ) constituem fontes que, articulando imagem e texto, possuem relações com o contexto histórico no qual foram produzidas, a despeito de sua natureza ficcional. Nesse sentido, os quadrinhos do Capitão América, durante a Segunda Guerra Mundial, foram utilizados como instrumentos que reelaboravam os principais elementos alardeados pelo discurso antinipônico nos Estados Unidos, principalmente a questão do perigo amarelo, associado à ideia de ameaça imperialista e militar. As HQ em foco assumiam, em parte, a função de educação dos olhares, reconstruindo e legitimando as ideologias bélicas do governo norte-americano. Como fontes, foram selecionadas algumas capas produzidas na conjuntura analisada, dada sua importância como protocolo de leitura. Da perspectiva epistemológica, foram adotados os conceitos de representação e apropriação propostos por Roger Chartier, bem como procedimentos para a interpretação de imagens como documentos para a pesquisa histórica.

**Palavras-chave:** histórias em quadrinhos. Perigo amarelo. Capitão América.

### **Abstract**

This paper aims to show how the comic books (HQ) constitute sources that, articulating image and text, have relations with the historical context in which they were produced, despite the fictional nature. In this sense, the comic Captain America, during World War II, were utilized as instruments that rebuild the main elements diffused by anti-Japanese speech in United States, especially the issue of yellow peril, associated with the idea of imperialist and military threat. The comic books in focus assumed, in part, looks education function, rebuilding and legitimizing the war ideologies of US government. As sources, it was selected some covers produced in the analyzed conjuncture, due to their importance as reading protocol. From epistemological perspective, it was adopted the concepts of representation and appropriation proposed by Roger Chartier, as well as the procedures for the interpretation of images as documents for historical research.

**Keywords:** comic books. Yellow peril. Captain America.

De todas as tipologias imagéticas, como a fotografia e o cinema, que já conseguiram alcançar da perspectiva do público ocidental o estatuto de artes consagradas, as histórias em quadrinhos (HQ) parecem ocupar lugar periférico, sendo consideradas, quando muito, manifestações artísticas de caráter alternativo ou *underground*. Especialmente no Brasil,

embora a concepção esteja em lento processo de mudança nos últimos anos, elas são concebidas como formas de entretenimento direcionadas apenas à faixa etária infanto-juvenil. É comum ouvir ou ler comentários tradicionais de pais ou professores afirmando que as crianças de hoje em dia devem passar menos tempo em frente a gibis ou videogames e dedicar-se mais às atividades consideradas sérias, assistindo aulas em silêncio ou lendo José de Alencar. Adultos que se interessam por quadrinhos são considerados indivíduos vivendo a adolescência tardia ou nerds que colecionam revistinhas e bonecos de seus personagens prediletos. Trata-se de um dos estereótipos mais queridos da mídia: basta assistir séries televisivas como “The Big Bang Theory”. Contudo, o que haveria sob as várias camadas de lugares comuns em torno das HQ?

Partindo dessa indagação, busca-se, no presente texto, demonstrar como os quadrinhos, malgrado seu caráter ficcional, são fontes para a análise histórica, na medida em que, como representações, reconstroem por intermédio de linguagens específicas elementos existentes em seu espaço e tempo de produção. Foram selecionadas no estudo algumas capas relativas às HQ do Capitão América, personagem criado por Joe Simon e Jack Kirby em 1941, demonstrando como as ilustrações e textos em questão reconstruíam os principais elementos relacionados ao discurso antinipônico nos Estados Unidos, com ênfase na questão do chamado *yellow peril* (perigo amarelo) relacionado à hipotética ameaça imperialista e militar encabeçada pelo governo japonês. As histórias em quadrinhos, nesse contexto histórico, foram instrumentalizadas como meios de educação dos olhares com o intuito de consolidar o discurso antinipônico nos EUA, principalmente durante a Segunda Guerra Mundial. Foram utilizados na análise os conceitos de representação e apropriação propostos por Roger

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

Chartier (2002)<sup>1</sup>, bem como procedimentos metodológicos relacionados ao uso da documentação imagética na investigação histórica.

### **Por que levar a sério os quadrinhos?**

E lá estão os quadrinhos, nas seções infantis das bancas de revistas brasileiras. Títulos como *Vagabond* (criado por Takehiko Inoue), com cenas de sexo e mortes pintadas de “vermelho carmesim”, e *Turma da Mônica* (produzido atualmente pelo estúdio de Maurício de Sousa) são colocados lado a lado, sem maiores critérios de classificação, apesar das editoras terem começado a inserir classificações etárias nas capas nos últimos anos. Quando existe alguma seção nas bibliotecas para os quadrinhos, geralmente são relegados, não coincidentemente, às ludotecas. Como afirmado no início desse texto, a posição marginal das HQ no cenário ocidental é derivada de várias camadas de preconceito reconstruídas nos discursos de pais e professores, raramente partindo-se de uma postura crítica de avaliação (RAMA; VERGUEIRO, 2009b).

A postura parecer ter levado a uma lacuna no que se refere à produção acadêmica em torno do assunto. Com exceções, as ciências humanas têm reduzido as HQ a um epifenômeno cultural. Na área da Educação, em razão dos lugares comuns arraigados em torno da influência supostamente negativa da mídia sobre as crianças, criou-se uma lacuna em relação aos quadrinhos como discurso passível de análise ou mesmo instrumento de intervenção pedagógica. Algumas exceções são os trabalhos de Angela Rama e Waldomiro Vergueiro (2009a) e Flávio Calazans (2008) demonstrando as possibilidades de utilizar as HQ em sala de aula. No

---

<sup>1</sup> A representação seria a forma como determinados indivíduos ou grupos sociais seriam percebidos no interior da sociedade, utilizando-se de mecanismos diversos (como os próprios quadrinhos). É válido ressaltar que ela pode desempenhar a função de substituto de algo, na medida em que reaperceberia um referente ausente por intermédio de signos. A apropriação, por sua vez, remete à maneira como as representações são recebidas pelos sujeitos inseridos em determinados contextos históricos, lembrando, contudo, que não se trata da decodificação de uma mensagem inerente ao texto (em sentido lato), mas da possível criação de sentidos realizada pelo interpretante (CHARTIER, 2002).

campo da História, as fontes em questão têm sido pouco exploradas para a investigação de fenômenos sociais da cultura (PARRILLA, 2006). Porém, com a flexibilização do repertório epistemológico entre historiadores, houve uma abertura em relação à utilização de documentos de diferentes naturezas. É válido ressaltar as contribuições no tocante à análise de linguagens imagéticas. Não obstante o apego dos historiadores a registros escritos (GASKELL, 1991), as investigações envolvendo a utilização de imagens, concebidas como representações, têm crescido do ponto de vista quantitativo e qualitativo. Basta citar os trabalhos de Phillipe Dubois (1993), Boris Kossoy (2002) e Annateresa Fabris (2004) em torno do documento fotográfico. Comparados à posição da fotografia no interior da historiografia, os quadrinhos ainda ocupam caráter marginal. É possível citar trabalhos pontuais como os realizados por Michel Vovelle (1997) sobre o imaginário da morte nas HQ contemporâneas e de Franciele Parrilla (2006) sobre as representações de campo e do caipira nos gibis do Chico Bento. As análises são prolíficas, mas trata-se, literalmente, de um campo em construção no qual há poucas proposições epistemológicas que possam ser relativamente generalizadas para orientar novas investigações.

### **Contextos e linguagens**

Diante da importância dos quadrinhos como forma de entretenimento ou fonte de pesquisa, é necessário propor alguns elementos epistemológicos que fundamentem sua análise, que não deve permanecer apenas num nível superficial. Da perspectiva teórica, como afirmado, as HQ podem ser compreendidas como representações como qualquer outra produção cultural, da literatura à pintura. Referem-se a concepções expressas por intermédio de uma linguagem que, articulando o visual ao escrito, representam os fenômenos de acordo com um lugar social definido, sendo matizadas, portanto, pela conexão com o universo da sociedade. Dessa forma, os quadrinhos podem ser entendidos no interior de uma história social

da cultura. Mesmo obras com forte apelo ficcional seriam reveladoras, em suas nuances e não ditos, das ideias de um autor que, inserido numa sociedade permeada de historicidade, posiciona-se e atribui significação às coisas.

Assim como representam, os autores de quadrinhos apropriam-se de ideias. Como visto, a apropriação sugere que o leitor não seria um receptor passivo das informações preexistentes num texto, meramente reproduzindo de forma mecânica um sentido *a priori*. Ao ler, o indivíduo interpretaria e ressignificaria o texto, apropriando-se de seu sentido de forma singular. Os quadrinhos do Capitão América são significativos nesse quesito, uma vez que o autor apropria-se de elementos do discurso antinipônico, reconstruindo-o por intermédio de imagens. É comum, nesse sentido, que haja certo grau de intertextualidade entre distintos suportes, mas que gozam de canais de troca, como será demonstrado em relação às propagandas de guerra nos EUA.

As reflexões em torno das representações e apropriações existentes nos quadrinhos levam, portanto, à necessidade de contextualizá-lo historicamente para a sua compreensão como fonte. Os signos quadrinísticos somente fazem sentido, do ponto de vista da análise histórica, quando inseridos em seu próprio espaço e tempo de produção, condição necessária para sua inteligibilidade. Como salienta Parrilla (2006), as HQ devem ser compreendidas tendo em vista um autor (ou autores, porquanto haja em alguns casos roteiristas e ilustradores) que ocupa determinado lugar na sociedade, a obra em si, os meios técnicos de reprodução e o público aos quais são destinadas. Há, dessa forma, todo um processo que leva da produção ao consumo.

Entretanto, a recorrência ao contexto histórico, a despeito de sua importância, não é suficiente para a compreensão dos significados atribuídos aos signos quadrinísticos. Torna-se imprescindível compreender o que constitui a linguagem das HQ, adotando como ponto de partida a ideia

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

segundo a qual mesmo registros de natureza não escrita constituem estruturas linguísticas. Como enfatiza Louis Marin (2001, p. 118) no tocante à pintura,

[...] há algo legível no quadro? E em que consiste? Em signos, no sentido de elementos discretos e identificáveis com os quais poderíamos construir um sistema, conjunto articulado e estruturado em número finito? Se existem signos no quadro, são eles "legíveis"? [...]

As reflexões de Marin oferecem problemáticas importantes para lidar metodologicamente com o documento quadrinístico. Ao analisar *Steve Canyon*, HQ produzida por Milton Caniff e publicada nos Estados Unidos em 1947, Umberto Eco (1993) ressalta os signos convencionados para a produção e leitura da linguagem quadrinística. Em primeiro lugar, o autor enfatiza os balões, que articulam de diferentes maneiras o texto escrito à imagem, seja de maneira complementar ou redundante. Porém, estes não apelam unicamente ao escrito, na medida em que, por meio de diferentes estilizações gráficas, remetem à forma como determinado personagem fala ou mesmo pensa. As onomatopéias, semelhantemente ao caso anterior, embora utilizem da escrita para aludir a determinados sons, são representadas de forma graficamente estilizada, encontrando-se numa zona limítrofe entre o texto e o desenho. Os quadros também fazem parte da "semântica" das histórias em quadrinhos, porquanto sua disposição condicione o conteúdo da obra. Um exemplo são as tiras da personagem Mafalda, criada por Joaquín Salvador Lavado (Quino) em 1964, geralmente dispostas em três partes. O autor, nesse caso, é obrigado a concentrar num limitado espaço as representações necessárias para alcançar o objetivo informativo. Por outro lado, deve-se lembrar que, em obras com muitos quadros, estes podem ser organizados de modo a criar expectativas no público, deixando para a próxima edição o desfecho de determinadas situações (elemento relativamente recorrente nos mangás, as HQ japonesas).



Por fim, Eco sublinha que os próprios personagens podem desempenhar a função de signos icônicos<sup>2</sup>, uma vez que, por intermédio de seus elementos visíveis (tipo físico, roupas, expressão corporal, entre outros elementos), indicariam qualidades morais, como honestidade e coragem, ou mesmo elementos ideológicos, tais como o nacionalismo, como será demonstrado no caso do Capitão América.

### **O discurso antinipônico nos EUA**

Feitas as considerações de ordem teórica e metodológica, é o momento de buscar compreender o objeto circunscrito no presente texto, isto é, a presença do discurso antinipônico nos quadrinhos do Capitão América durante o período da Segunda Guerra Mundial. Os japoneses começaram a emigrar para os Estados Unidos a partir de 1884, conjuntura que comportava profundas transformações na história nipônica. Em 1868, ocorreu no Japão a chamada Restauração Meiji, que derrubou o *shôgun* e devolveu o poder político, administrativo e militar ao imperador (*tennô*), acabando com a divisão do poder que existia desde o século XII. O novo governo passou a investir num rápido processo de modernização, entendido como a adoção de ideias e práticas provindas do Ocidente. Em poucas décadas, vários aspectos do cotidiano japonês vieram a sofrer significativa mudança, como a arquitetura, o vestuário, o exército, o pensamento filosófico, entre outros (DEZEM, 2005). Uma das consequências dessa transformação foi o crescimento populacional, o que se tornou um problema complicado num país que dispunha de poucas terras cultiváveis (DEZEM, 2005; ALBUQUERQUE, 1971). A solução encontrada foram as políticas de emigração, que passaram a estimular a saída de parte da população para outros países, como os Estados Unidos, o México, o Peru e, somente no início do século XX, o Brasil (DEZEM, 2005).

---

<sup>2</sup> O signo pode ser compreendido como a unidade mínima de significação presente em determinada linguagem, seja escrita, visual ou sonora (CARONTINI; PERAYA, 1979).

Por outro lado, os Estados Unidos começaram a receber imigrantes japoneses com o objetivo de utilizá-los como mão de obra barata, pelo menos quando comparada aos trabalhadores nacionais, para atuar em regiões consideradas pouco exploradas, como o interior do país (vide o caso da Califórnia) e o Havaí, situado em pleno Oceano Pacífico. De acordo com os norte-americanos favoráveis à imigração, os nipônicos seriam "*more docile and obedient*"<sup>3</sup> quando comparados aos chineses (TSUNEYOSHI, 1989, p. 66), cuja presença seria anterior à dos japoneses. Entretanto, paralelamente aos simpatizantes, havia também indivíduos que se opunham à entrada desses imigrantes em território norte-americano, vendo-os como concorrentes aos trabalhadores nacionais. Anteriormente, os chineses já haviam sofrido uma série de preconceitos por parte dos nativistas, que afirmavam sua suposta inferioridade física e moral com base em argumentos baseados nas teorias racistas então em voga na Europa, como a teoria das três raças proposta pelo jurista francês Arthur Gobineau. Quando da entrada dos japoneses, tais concepções foram rearticuladas e aplicadas ao grupo étnico. Ou seja, japoneses e chineses seriam todos iguais, porquanto tivessem vindo da Ásia e fossem amarelos, utilizando o argumento de Gobineau. Segundo os opositores à imigração, a inferioridade física dos nipônicos, caracterizada pela sua debilidade, determinaria uma moral também degenerada, que passaria pela esfera dos hábitos cotidianos, do comportamento refratário, da religião e mesmo da perversão sexual. Segundo o periódico "Bee" de 1 de maio de 1910, "[...] *The Jap will always be an undesirable. They are lower in the scale of civilization than the whites and will never become our equals. They have no morals. Why, I have seen one Jap woman sleepin' with half a dozen Jap men... nobody trusts a Jap.*" (BEE, 1910 apud TSUNEYOSHI, 1989, p. 69)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Em tradução livre, "mais dóceis e obedientes"

<sup>4</sup> "[...] O japa será sempre um indesejável. Eles são mais baixos na escala da civilização que os brancos e nunca irão se tornar nossos iguais. Eles não têm moral. Por quê? Eu tenho visto uma japa dormindo com uma dúzia de japas... ninguém confia num japa." (tradução livre)

O discurso antinipônico não permaneceu apenas fundamentado nas teorias raciais, passando a englobar também outras dimensões. A modernização que o governo japonês passou a empreender a partir de 1868 envolvia, também, a questão de melhorar o treinamento do exército e a qualidade das armas. Instrumentos bélicos como a metralhadora Gatling Gun e o canhão Armstrong foram decisivos, por exemplo, nos conflitos civis que perpassaram a Restauração Meiji. O Japão partiu para a corrida imperialista entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do XX, competindo com as nações ocidentais. Em pouco tempo, dominou a China e a Coréia. Em 1905, sobrepujou a Rússia na guerra russo-japonesa, chamando a atenção do Ocidente. Tendo em vista essa expansão imperial, construiu-se nos Estados Unidos o chamado perigo amarelo, enfatizando que os japoneses desejariam dominar o mundo (velho clichê de vilões de quadrinhos, vale salientar) e que os imigrantes situados no país agiriam como espões a serviço do imperador. Do pequeno “japa” esqualido, o imigrante tornou-se a personificação do perigo, pelo menos no interior do imaginário antinipônico.

A construção do discurso antinipônico, articulando argumentos trabalhistas, raciais e bélicos, fundamentou uma série de medidas governamentais com o objetivo de frear a introdução de novos imigrantes no país. Entre o final do século XIX e os primeiros anos do XX, verifica-se uma queda sensível no que se relaciona à entrada de japoneses nos EUA: em 1900, 7.585 indivíduos, ao passo que, em 1901, apenas 32 (MINISTRY, 1964). A alternativa adotada pelo governo nipônico para diminuir as pressões demográficas, diante dos obstáculos impostos pelos Estados Unidos, foi começar a enviar famílias para outras regiões da América, especialmente o Brasil (DEZEM, 2005). Não é coincidência que os primeiros japoneses começaram a chegar ao território brasileiro a partir de 1908. Porém, os discursos e práticas antinipônicos permaneceram nos EUA, principalmente sobre os descendentes de japoneses que, mesmo sendo norte-americanos

de nascimento, continuavam a ser “japas” nos olhos. A atmosfera de tensão em relação ao grupo étnico veio a aumentar, décadas mais tarde, com o advento da Segunda Guerra Mundial e a posterior entrada do Japão no conflito internacional, chocando-se diretamente com os interesses estadunidenses nos territórios do Pacífico, considerados áreas estratégicas por ambas as nações. Os japoneses e descendentes que residiam no interior dos EUA, mais que nunca, passaram a ser considerados inimigos da nação e sofreram uma variedade de políticas restritivas, incluindo-se a internação de parte de sua população em campos de trabalho forçado, juntamente com alemães, italianos e seus descendentes. É justamente nessa conjuntura que surge o Capitão América.

### **Capitão América versus Eixo!**

Uma guerra nunca é apenas a mobilização das forças técnicas e humanas existentes no interior de determinado país. Trata-se também, e talvez sobretudo, de um esforço coletivo e ideológico de convencimento de indivíduos a dedicarem talvez suas vidas em nome de um ideal patriótico. Assim, os EUA mobilizaram uma série de instrumentos educacionais, formal ou informalmente, para propagar entre os cidadãos norte-americanos a ideologia belicista. Nas escolas, os símbolos nacionais foram ressaltados no sentido de “formar almas”, emprestando o título da obra de José Murilo de Carvalho (1990), convencendo a população, incluindo-se infanto-juvenil, da necessidade da guerra. Do ponto de vista informal, o governo estadunidense cooptou a mídia para a educação nacionalista de guerra, tendo em vista instrumentos como o rádio, a imprensa e mesmo as histórias em quadrinhos, produzindo toda uma educação do olhar de cunho essencialmente ideológico.

A imagem 1 representa a campanha bélica norte-americana contra o Japão e a Alemanha. Produzida pela General Motors Corporation em 1942 (recordando que o governo cooptou as empresas para fins belicistas),

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

observa-se na ilustração a figura estereotipada de um soldado japonês, de boina e com a bandeira nipônica durante o período da guerra (com os raios de sol vermelhos) e uma faca ensanguentada na mão direita. Ao lado, Adolf Hitler utilizando quepe com a estampa da suástica nazista e pistola em punho. Ambos espreitam o globo, mais especificamente o território dos Estados Unidos. Os textos orientam a interpretação da imagem: chamando a atenção em vermelho e com letras garrafais, lê-se “perigo!”. Abaixo, as frases “nossos lares estão em perigo agora” e “nosso trabalho – manter fogo”, com uma alusão iconográfica à aviação estadunidense. O sentido refere-se à ameaça que o Eixo representaria, na medida em que tentaria dominar os EUA por intermédio da violência, não sendo casuais símbolos como a faca e a pistola. É interessante notar que o japonês caricato espreita a região oeste do país, local onde se encontrava parte significativa da população nipônica, como a própria Califórnia.

Figura 1



General Motors Corporation. *Warning, our homes are in danger now*. 1942. Disponível em: [www.museumsyndicate.com](http://www.museumsyndicate.com). Acesso em: 24 jul. 2010.

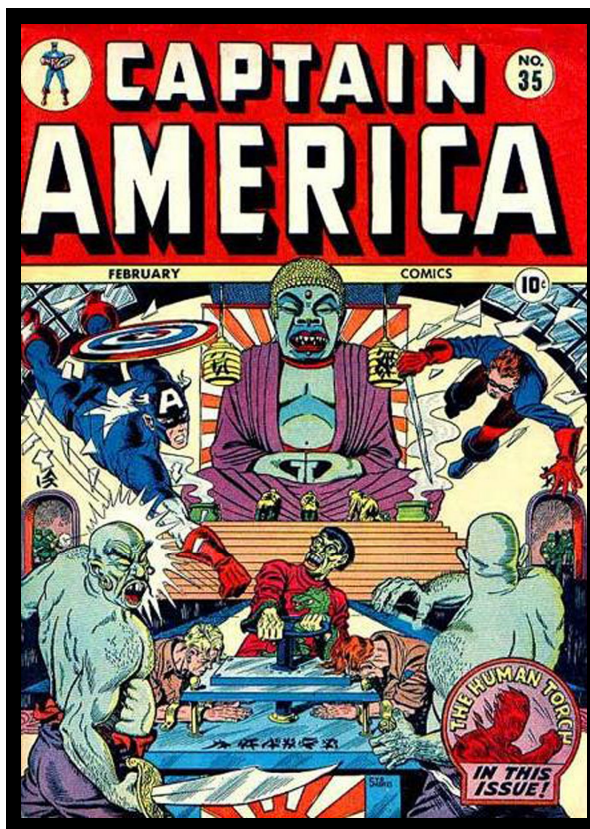
Os quadrinhos do Capitão América surgem justamente nessa conjuntura histórica, apropriando-se do discurso antinipônico e dos

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

elementos visuais presentes nas campanhas de guerra. Sua primeira edição foi lançada nos EUA em março de 1941 pela Marvel Comics com objetivos declaradamente bélicos. O protagonista, Steve Rogers, teria sua capacidade física extremamente aumentada por intermédio de um soro experimental, auxiliando as tropas norte-americanas contra os supostos inimigos da nação. O personagem em si é um signo icônico: como se verifica nas imagens 2 e 3, seu uniforme possui as cores da bandeira americana, incluindo-se uma estrela no peito e no escudo, com um grande "A" na testa. Ou seja, o herói estadunidense representa a nação como um todo, portadora de um ideal de justiça e moralidade particular.

Figura 2



SIMON, Joe; KIRBY, Jack. *Capa de Capitão América*, n. 35. Disponível em: [www.captain-america.us](http://www.captain-america.us). Acesso em 12 jun. 2006.

Figura 3



SIMON, Joe; KIRBY, Jack. *Capa de Capitão América*, n. 13. Disponível em: [www.captain-america.us](http://www.captain-america.us). Acesso em 12 jun. 2006.

Talvez mais que o conteúdo propriamente dito, as capas dos quadrinhos são elementos importantes que desempenham o papel de protocolos de leitura, chamando a atenção do potencial leitor para os temas trabalhados ao longo da obra (PÉCORA, 2001). Trata-se de um índice que orienta uma possível interpretação, tal como a legenda de uma fotografia direciona o olhar para determinados significados (ANDRÉ, 2014). Na **figura 2**, verificam-se os seguintes elementos na imagem acima: 1) em primeiro plano, um japonês estereotipado manipula um instrumento de tortura; 2) nos cantos esquerdo e direito, há dois lacaios possuindo compleição demoníaca; 3) dois americanos (possivelmente) são torturados tendo as mãos esmagadas; 4) no alto, o Capitão América e seu ajudante, Bucky, quebram as janelas atacando a organização; 5) passando para o segundo plano, nota-se a estátua de um Buda possuindo compleições

demoníacas; 6) diante dela, encontram-se três indivíduos prostrados; 7) logo atrás do Buda, uma bandeira imperial do Japão, que também aparece na parte inferior da imagem. Além disso, seria possível salientar que 8) as cores são vivas (duas delas primárias, o azul e o vermelho, que inclusive fazem parte do uniforme do Capitão América) e chamam a atenção para o tema trabalhado.

Pode-se perceber que existe uma orientação de leitura mais ou menos implícita na imagem, na medida em que o olhar se orienta para o item 1, centralizado por intermédio dos elementos 2 e 4. O tema central sugere a hipotética crueldade nipônica submetendo as vítimas ocidentais a formas absurdas de tortura, o que remeteria à índole moral supostamente degenerada dos japoneses. Observe-se que a violência passaria não apenas pelos meios materiais, mas também pelo simbólico, porquanto os três indivíduos em segundo plano (item 6) sejam obrigados a prostrar-se diante de Buda, cujos caracteres teriam sido propositalmente distorcidos para desqualificá-lo como falsa divindade e, também, nacionalista (vide a bandeira ao fundo)<sup>5</sup>. Por fim, é válido ressaltar a confusão intencional do ilustrador ao fazer os japoneses parecerem chineses, lembrando do discurso racista citado: a utilização dos bigodinhos estereotipados nos lacaios (2), bem como as espadas que não têm nada do aspecto das *katana* japonesas, remetendo, antes, a sabres de Kung Fu, arte marcial chinesa.

Na imagem 3, verificam-se padrões mais ou menos semelhantes, porém com a presença de outros componentes linguísticos. 1) Em primeiro plano, o Capitão América golpeia, em postura triunfal, o soldado japonês; 2) utilizando de um balão, o autor afirma, pela boca do herói norte-americano, “você começou isso! Agora nós iremos terminar!”; 3) o soldado nipônico, representado de forma demoníaca (veja-se os dentes afiados) e com os

---

<sup>5</sup> Embora seja uma religião indiana, o Budismo japonês possui caracteres bastante específicos. O discurso antinipônico passou pela rejeição da religiosidade japonesa, enfatizando o caráter supostamente profano, materialista e imoral de suas práticas.



clássicos bigodinhos estereotipados atribuídos a chineses (conferir imagens 1 e 2), sofre o golpe do protagonista; 4) em segundo plano, Bucky é representado eufórico e exultante; 5) em último plano, na parte inferior da capa, o exército estadunidense triunfa sobre a armada japonesa; 6) a bandeira americana é desenhada tremulando; 7) a japonesa, por sua vez, no canto inferior esquerdo, surge rota, decaída e bombardeada; 8) no canto superior esquerdo, com as cores da bandeira americana, verifica-se a mensagem “todos pela questão americana!”; 9) por fim, quanto às cores, também de modo vivo, parecem estar voltadas àquelas utilizadas nas bandeiras americana e japonesa.

No caso dessa imagem, a linguagem visual e escrita são utilizadas em associação, remetendo à ideia de nacionalismo em oposição à ameaça nipônica, expressamente culpada por ter iniciado a guerra, eximindo, teoricamente, os norte-americanos de algo como culpa. A representação do herói viril e triunfante e do vilão demoníaco, embora levemente bonachão, leva à ridicularização do japonês e, portanto, à sua desqualificação. São signos icônicos personificados no herói e no vilão. De modo geral, o tema parece indicar a questão da iminente vitória norte-americana e, conseqüentemente, da derrocada nipônica. No entanto, é importante pensar nas entrelinhas: por que representar de maneira tão enfática e insistente a vitória? Ela seria de fato tão garantida assim? Ler essa capa retrospectivamente possui seus problemas: o leitor moderno sabe que os EUA venceram o conflito. Porém, nos anos finais da guerra, o cansaço do público em relação à contenda aumentava e a insatisfação e resistência no tocante à mesma podia ser percebida no país. Ao mesmo tempo, os japoneses não se rendiam e até mesmo se sacrificavam em nome do imperador, considerado deus vivo e descendente das divindades ancestrais. Para o público norte-americano, o comportamento nipônico soava incompreensível, o que levou até mesmo a pesquisas antropológicas encomendadas pelo governo sobre o comportamento do inimigo, como

aquela realizada por Ruth Benedict (1972), discípula de Franz Boas, e sintetizada em "O Crisântemo e a Espada". Nesse sentido, enfatizar a vitória dizia respeito a uma estratégia ideológica para legitimar os esforços de guerra.

Diante dessas questões, os quadrinhos do Capitão América destinavam-se ao público norte-americano simpatizante da guerra, lembrando que havia também aqueles que discordavam da participação dos EUA na contenda. Afinal, para que determinada obra obtenha popularidade, é necessário uma comunidade de leitores que ofereçam significado à mesma. Dessa forma, as HQ em questão desempenhavam papel ideológico semelhante às propagandas que incentivavam o empenho norte-americano no conflito internacional, como a imagem 1, constituindo uma educação do olhar segundo os ditames do governo de guerra. Os quadrinhos em foco criavam a imagem de um estadunidense idealizado, personificando as cores da bandeira, desbaratando as intenções de vilões quase sempre representados de forma monstruosa ou ridicularizada. Construía-se, portanto, a imagem do "eu" e do "outro" que, não obstante as diferenças (e talvez justamente devido a elas), reforçavam sua própria identidade.

### **Epílogo: Capitão América contra o mundo inteiro!**

Finalizada a guerra, os quadrinhos do Capitão América desapareceram por um tempo, pelo menos até sua reativação com o surgimento de novos "inimigos" dotados de super poderes, mas nem tão imaginários assim, pelo menos do ponto de vista do governo norte-americano. Na década de 1950, como não poderia deixar de ser, o herói lutou contra monstros verdes com o símbolo comunista no peito. Com a queda do Muro de Berlim, talvez pudesse deitar armas. Depois do 11 de setembro, contudo, uma ilustração representava-o diante das Torres

Gêmeas com a mão no rosto de tristeza. Os traços mudaram, mas ainda há algo em comum entre o primeiro Capitão América e aquele desenhado com maestria hoje em dia pelo ilustrador Alex Ross.

Buscou-se, no presente texto, demonstrar como os quadrinhos podem ser fonte para a análise histórica, representando por intermédio de sua linguagem elementos inseridos em seu próprio espaço e tempo de produção. Desta forma, constituem representações construídas pelos quadrinistas de questões inerentes aos contextos históricos em que foram elaboradas. Ao mesmo tempo em que se apropriam dos elementos ao seu redor, os autores de HQ os reconstróem por meio de enquadramentos, sequências, traços, balões, onomatopeias e outros aspectos que compõem a “sintaxe” quadrinística.

No contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, como visto, a presença de japoneses e descendentes nos Estados Unidos era significativa devido ao processo imigratório que havia sido iniciado no final do século XIX. No entanto, foram construídos discursos de caráter racista e militarista em relação aos nipo-americanos, o que se converteu numa série de violências ao grupo étnico. Durante a conjuntura de guerra, a propaganda bélica usou de elementos presentes nesse imaginário antinipônico, marcado pela questão do perigo amarelo. Os quadrinhos do Capitão América, concebidos justamente nesse cenário de conflito armado, foram utilizados como dispositivos ideológicos representando um herói que, vestido com as cores da bandeira e simbolizando uma justiça de matiz ianque, lutava contra os súditos do Eixo, desenhados de forma ora ridícula, ora demoníaca, mas sempre como ameaça à soberania norte-americana. O perigo amarelo, nesse sentido, adentrou na esfera da arte sequencial, mostrando que os quadrinhos merecem, definitivamente, a atenção do historiador.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

## Referências

ALBUQUERQUE, Eduardo Basto de. Transformações gerais na sociedade japonesa e imigração para o Brasil. In: *O japonês em São Paulo e no Brasil*. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1971. p. 50-57.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. A educação do olhar: discurso antinipônico e histórias em quadrinhos nos Estados Unidos. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL - ANPED SUL, n. 8, 2010, Londrina. *Anais do VIII Encontro de Pesquisa em Educação da Região Sul - ANPED SUL*, 2010.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. *O paraíso entre luzes e sombras: representações de natureza em fontes fotográficas (Londrina, 1934-1944)*. Londrina: EDUEL, 2014.

BENEDICT, R. *O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CALAZANS, Flávio. *História em quadrinhos na escola*. São Paulo: Paulus, 2008.

CARONTINI, E.; PERAYA, D. *O projeto semiótico: elementos de semiótica geral*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1979. p. 19-25.

CARVALHO, José Murilo. *Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DEZEM, Rogério. *Matizes do "amarelo": a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, U. Leitura de "Steve Canyon". In: *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 144 – 150.

FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: EDUNESP, 1991. p. 237-271.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O perigo amarelo nas histórias em quadrinhos: Capitão América e discurso antinipônico nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 113-132, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 117-140.

MINISTRY of Foreign Affairs. *Overseas Migration Statistics*. Tokyo, 1964.

PARRILLA, Franciele Aline. *Chico Bento, um caipira do campo ou da cidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

PÉCORA, Alcir. Introdução. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 9-17.

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2009a.

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. In: RAMA, A.; VERGUEIRO, W. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2009b. p. 7-29.

TSUNEYOSHI, Azusa. *Meiji pioneers: the early Japanese immigrants to the American Far West and Southwest, 1880-1930*. Dissertation (Doctor's Degree in History and Political Science) – Northern Arizona University, Arizona, 1989.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1997.



Boletim Sindiluta, n. 631, 16 abr. 1986. Sindicato dos Químicos de São Paulo.

## CHARGE EDITORIAL

## ICONOGRAFIA E PESQUISA EM HISTÓRIA

**Rozinaldo Antonio Miani**

ramiani@uol.com.br –

Graduado em Comunicação

Social – habilitação em

Jornalismo – e História. Mestre

em Ciências da Comunicação

pela ECA/USP. Doutor em

História pela UNESP/Campus

Assis. Pós-doutor em

Comunicação pela ECA/USP.

Professor do Departamento de

Comunicação da Universidade  
Estadual de Londrina (UEL/PR).

Coordenador do Curso de

Especialização em

Comunicação Popular e

Comunitária da UEL e do

Núcleo de Pesquisa em

Comunicação Popular (CNPq).

Recebido em 08/08/2014 e aprovado em 13/12/2014.

A primeira versão deste artigo foi apresentada no I ENEIMAGEM realizado em maio de 2007 na Universidade Estadual de Londrina.

### **Resumo**

A iconografia já conquistou importante espaço na produção historiográfica brasileira e internacional, porém alguns historiadores ainda guardam certas reservas quanto à sua utilização no estudo da História. A colocação das fontes visuais numa condição de inferioridade na hierarquia das fontes históricas tem sido combatida com veemência por inúmeros e importantes historiadores e este artigo faz cômico com esse pensamento. Para além dessa proposição, apresentamos como objetivos deste artigo identificar e analisar as principais características da charge editorial, tais como a presença do humor e a intertextualidade, e reconhecê-la como importante fonte histórica para o estudo dos mais diversos objetos da pesquisa em História.

**Palavras-chave:** Charge editorial. Iconografia. Humor gráfico. Fontes visuais.

### **Abstract**

The iconography has won important space in the Brazilian and international historical production, but some historians still harbor some reservations regarding its use in the study of history. The placement of visual sources in a position of inferiority in the hierarchy of historical sources has been vehemently opposed by many and important historians and this article makes choir with that thought. Besides this proposition, we present as objective this article to identify and analyze the main characteristics of the editorial charge, such as the presence of mood and intertextuality, and recognize it as important historical sources for the historical study of various objects of research in history.

**Keywords:** Editorial charge. Iconography. Graphic humor. Visual sources.

### **Introdução**

Ao realizar uma análise historiográfica percebe-se que, até bem pouco tempo, a pesquisa em História relegou as imagens, bem como as obras de arte de uma maneira geral, a uma condição secundária na hierarquia das fontes históricas. Admitimos que a questão agora não é mais em relação à validade de fontes visuais no estudo da História, questão felizmente já superada quase

que plenamente entre os historiadores, mas sim quanto ao dimensionamento valorativo atribuído a tais produções sociais dentre as mais diversas fontes históricas. A iconografia ainda padece pela falta de “confiabilidade” por parte de alguns historiadores que se revelam conservadores quando se trata do reconhecimento da imagem como fonte privilegiada para o estudo de determinados objetos e/ou temas históricos.

Ao se referir às obras de arte, o sociólogo Pierre Francastel (1973) foi veemente ao afirmar que elas possuem um valor primoroso tanto para a Sociologia quanto para a História. O referido autor considera, ainda, que elas expressam uma autonomia em relação à cultura histórica das letras e, em função disso, não devem ser consideradas como mero apêndice de qualquer tipo de linguagem ou disciplina.

Uma obra de arte, entendida como meio de expressão e comunicação de um artista – socialmente constituído –, se apresenta como uma das possibilidades mais representativas da materialização sócio-histórica do conjunto de uma determinada sociedade; ela não é puro símbolo ou manifesto subjetivo, mas verdadeiro objeto necessário à vida e à representação dos grupos sociais. A esse respeito, e rompendo com a ideia de uma suposta hierarquia entre as formas de representação de uma determinada sociedade, alertava Francastel:

Todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa portanto uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade. Vê-se perfeitamente nesse momento que é impossível considerar a Arte como um fazer colocado à disposição de uma necessidade de expressão puramente individual (FRANCASTEL, 1973, p.91).



No que se refere ao reconhecimento de uma hierarquização das fontes históricas no estudo da História, especificamente no caso dos documentos visuais, o historiador Marcos Antonio da Silva já afirmava:

A hierarquia tradicionalmente estabelecida pelo conhecimento histórico entre documentos, apontada por Marc Ferro, resulta numa atitude de desprezo – ou indulgente aceitação, desde que sob o controle de fonte ou problemáticas ‘superiores’ – para com certos objetos, pedaços menores de arte, imprensa e ideologia... Vale ainda ressaltar o descaso que atinge a documentação visual nessa área de estudo, mais habituada a lidar com a palavra ou com materiais passíveis de tratamento estatístico (SILVA, 1990, p.9-10).

Essa constatação, porém, não se refletiu em inércia ou abdicação, e sim em ousadia por parte de inúmeros historiadores convictos da importância da utilização de fontes iconográficas para o estudo dos mais diversos objetos da História. Dentre eles, destaca-se o próprio historiador Marcos Silva que se contrapôs vigorosamente à tentativa de atribuir apenas à História da Arte a exclusividade no trato das fontes visuais. Asseverou Marcos Silva:

Não se trata de menosprezar a vital importância da História da Arte para o Conhecimento Histórico como um todo nem de negligenciar os limites documentais efetivos que cada pesquisador enfrenta. Preocupa-nos a transformação do trabalho com o visual em tarefa exclusiva de alguns especialistas, sem um efetivo esforço dos Historiadores em geral para integrar tais objetos às suas discussões sobre o social (SILVA, 1991-92, p.118).

Prosseguiu Marcos Silva,

Ao mesmo tempo, realçando a necessidade da Arte e de outras visualidades para qualquer Saber Histórico, não se pretende localizar alguma força messiânica em tais fontes nem colocar o textual sob suspeição. Trata-se, isto sim, de um esforço para ampliar o universo de documentação e análise do Historiador, jamais incentivando novos preconceitos ou negligências, preservando a preocupação com a identidade histórica da pesquisa nesse universo documental. Isso significa que o visual é aqui considerado como dimensão de historicidade, sem se reduzir às perspectivas analíticas de outros campos de saber que com ela trabalham (SILVA, 1991-92, p.118).

Apesar de reconhecer que as sociedades humanas têm por base o uso da linguagem verbal para suas comunicações habituais, e têm no signo linguístico o “material privilegiado da comunicação na vida cotidiana” (BAKHTIN, 1997, p. 37), ressaltamos que a imagem não deve ser entendida como simples complemento de uma determinada produção literária. A esse respeito Francastel concluiu que:

[...] seria infantil pensar que os únicos valores criados pela História sejam os que a escrita consignou. É indigno do historiador afastar ou simplesmente olhar como acessórios testemunhos referentes à vida dos homens do passado em nome de uma escolha arbitrária entre seus modos de comunicação (FRANCASTEL, 1973, p. 3).

Por fim, retomamos uma das conclusões de Marcos Silva ao afirmar que a utilização de imagens pelo historiador está carregada de fascínio e riqueza e aquele que pretende efetivá-la se coloca diante de um grande desafio. Duas décadas depois de sua convidativa indagação, “quem se habilita?”, estamos aqui para também participar desse desafio.

### **Iconografia: mediação para o conhecimento histórico**

O fascínio despertado pela imagem nas sociedades contemporâneas, desde o surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX até os mais complexos sistemas imagéticos em desenvolvimento na primeira década do século XXI, bem como a importância por ela adquirida para a compreensão dos mais diversos processos sociais, nos permite afirmar que vivemos a sociedade das imagens.

A mera presença da imagem, por si só, já seria condição necessária para justificar o empenho dos historiadores em compreender seus impactos e

transformações nos mais diversos contextos sócio-históricos. A esse respeito Walter Benjamin, em seu clássico ensaio sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, já observava que:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas historicamente (BENJAMIN, 1994, p.169, grifos do autor).*

Isso significa afirmar que a forma como percebemos nossa realidade é condicionada pelos recursos técnicos de que dispomos, pois eles alteram significativamente o nosso estar no mundo, a nossa história. Com o desenvolvimento das formas imagéticas de representação e construção da realidade (pinturas, desenhos, figuras, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas) pelas mais diversas coletividades e individualidades não poderia ser diferente; diante disso, admitimos que a mediação do conhecimento histórico se realiza de maneira importante por meio da compreensão das imagens e seus processos de produção.

Ao tratar da “beleza”, da natureza das imagens como registro histórico e da tarefa do historiador ao tratar com fontes iconográficas, Eduardo França Paiva afirmou:

*A imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas. Cabe a nós decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente, ela também, plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades (PAIVA, 2002, p. 18-19).*

O referido autor segue sua análise afirmando que o uso de fontes iconográficas pelo historiador tem se apresentado como instigador de novas

reflexões metodológicas, bem como tem propiciado o desenvolvimento de trabalhos “renovadores” (aqui preferiríamos dizer desafiadores). Vale destacar aqui os estudos historiográficos que vêm sendo realizados com utilização de fontes fotográficas ou cinematográficas.

Quanto ao primeiro caso, dentre tantos outros, poderíamos citar Jeziel de Paula (1998) que se utilizou da fotografia para realizar um trabalho historiográfico de grande envergadura sobre a Revolução Constitucionalista de 1932. No segundo caso, destacamos a utilização de inúmeras produções cinematográficas como fonte para o ensino de História em todos os níveis escolares; quanto à reflexão teórico-metodológica do cinema como fonte histórica, fazemos referência ao artigo de Roger Andrade Dutra (2000) intitulado “Da historicidade da imagem à historicidade do cinema”.

Com relação à utilização de outros tipos de fontes iconográficas na pesquisa em História, não poderíamos deixar de fazer referência ao trabalho que realizamos como tese de doutoramento (MIANI, 2005), onde utilizamos a charge como fonte histórica. No referido trabalho, concluímos que a charge na imprensa sindical, particularmente a produção chágica do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, se constituiu como fonte privilegiada para o estudo das transformações no mundo do trabalho na década de 1990.

Para este trabalho, em particular, optamos por apresentar e aprofundar uma das formas mais tradicionais de produção chágica, qual seja, a charge editorial.

### **Charge editorial: intertextualidade e humor na pesquisa histórica**

Ao longo de nossa trajetória acadêmica, a charge, reconhecida como uma modalidade das linguagens iconográficas e do humor gráfico, se constitui

como o principal objeto e fonte de pesquisa. Nessa trajetória delineamos contornos conceituais à charge que remetem à seguinte formulação:

[...] a charge é uma representação humorística de caráter eminentemente político que satiriza um fato ou indivíduo específicos; ela é a revelação e defesa de uma idéia, portanto de natureza dissertativa, traduzida a partir dos recursos e da técnica da ilustração. [...] A charge deve ser reconhecida como uma espécie de 'editorial gráfico' (MIANI, 2005, p. 25).

Ao analisar a presença da charge nos mais diversos contextos comunicativos impressos, observamos que ela aparece em situações e formas bastante variadas. No entanto, verificamos a predominância de duas condições estruturais básicas: como acompanhamento de textos verbais ou com autonomia temática. Para os objetivos desse trabalho, focaremos apenas as charges que aparecem ocupando espaços autônomos, sem relação imediata com textos verbais. Denominamos essas charges de *charges editoriais*.

As charges editoriais aparecem em diversos contextos comunicativos, ora explorando o tema de maior importância, visibilidade ou polêmica explorado pelo veículo de comunicação, ora como uma tentativa de sistematização de uma determinada conjuntura econômica ou sócio-política. Com relação às suas características constitutivas destacamos a intertextualidade e a presença do humor<sup>1</sup>. Começemos por analisar a charge como portadora de relações intertextuais.

Mesmo sabendo que a charge editorial ocupa um espaço independente, sem acompanhamento de texto verbal, compondo ela própria a informação, não podemos considerá-la absolutamente autônoma no que se refere à apropriação de seus sentidos; este se constitui numa relação de

---

<sup>1</sup> A intertextualidade e o humor não são especificidades das charges editoriais; essas características também se aplicam às charges que aparecem como acompanhamento de textos verbais. O que se pode diferenciar são as condições estruturais em que esses elementos aparecem.

intertextualidade com os mais diversos textos provenientes do contexto interno ou externo à edição em que é publicada. A esse respeito afirma Edson Carlos Romualdo:

Embora possua características específicas, não podemos pensar a charge como um texto isolado, sem relações com outros textos, que aparecem não só no próprio jornal, mas também fora dele. O jornal apresenta um conjunto de textos que podem se relacionar de maneiras diferentes uns com os outros. Se a charge contém a expressão de uma opinião sobre determinado acontecimento, este deve ser um fato importante, com muita probabilidade de aparecer em outros textos do jornal. Isso dá ao leitor a possibilidade de relacioná-los e, até mesmo, usar esses outros textos para auxiliar na interpretação da charge. Nos casos em que as relações intertextuais se dão com textos que não estão no jornal, cabe ao leitor fazer a recuperação desses intertextos, para inteirar-se mais profundamente da mensagem transmitida pelo texto chárstico (ROMUALDO, 2000, p. 6).

Isso significa que uma situação comunicativa como a charge editorial mobiliza necessariamente o conhecimento de outros textos ou experiências vividas pelo leitor, mediando a apropriação do sentido da mensagem. Se esse leitor não conhece o fato, os personagens ou a situação retratada, ou ainda, se sente impulsionado a compreender melhor as informações acessórias exploradas no contexto chárstico, ele deverá buscar auxílio junto aos demais textos que, de alguma forma, dialogam com a charge; esse diálogo pode ocorrer, inclusive, de uma imagem a outra, publicadas em edições subsequentes. A charge se converte, portanto, em importante estímulo para a leitura do conteúdo noticioso do jornal, sejam os artigos “informativos” ou opinativos, como o editorial neste último caso. Para Romualdo (2000, p. 71), “a charge e os demais textos jornalísticos integram-se nesse contexto organizacional-ideológico, de modo que os textos jornalísticos constroem, em parte, o contexto necessário para a compreensão do texto chárstico”.

Na sua natureza intertextual a charge editorial pode estabelecer, em relação aos demais textos, uma posição convergente ou divergente. Quando a

imagem segue a mesma orientação de sentido proposto por textos publicados no mesmo contexto discursivo em que é veiculada (o mesmo jornal, por exemplo), ela é qualificada como produto de relações intertextuais convergentes; porém, ao se posicionar contrariamente à orientação proposta pelos textos correspondentes, define-se como produto de relações intertextuais divergentes. No caso das charges editoriais a verificação das relações intertextuais, se convergentes ou divergentes, exige do leitor uma observação mais apurada, pois a intertextualidade pode se estabelecer num contexto muito mais amplo e complexo do que aquele das demais charges, justamente por sua autonomia temática.

O outro aspecto característico das charges editoriais a ser tratado neste artigo é a presença do humor. Nas charges em geral esse elemento é essencialmente significativo, pois o desenho que retrata fatos ou situações reais com o objetivo claro de criticar e denunciar, também se vale da sátira e do exagero para explicitar seus propósitos. Na charge editorial, a maior liberdade temática do chargista na sua produção potencializa o uso do humor visual nas suas mais amplas potencialidades.

Além disso, é pelo humor que uma charge ganha ares de transgressão (ECO, 1989) ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im)possibilidade do fato (utilizando-se de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão) e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor funciona como uma forma bastante consistente de crítica social.

Aproximando o humor à prática do desenho, Marcos Silva apresenta uma excelente caracterização do “desenho de humor”:

O desenho de humor opera com a colocação de valores e significações em crise, realizando deslizamentos na estruturação de tais valores e significações para desnudar algumas de suas dimensões ocultas. Ele é produzido a partir de uma lógica do prazer que tanto excita quanto dociliza os corpos, numa escala variável de acordo com os projetos artísticos, culturais, políticos e outros sustentados por diferentes autores (SILVA, 1985/1986, p.57).

Ainda sobre o humor, admitimos que é por sua característica humorística que a charge se consolida como uma produção crítica e dissertativa. Concordamos com Romualdo (2000, p. 45) que, por meio do humor, “a charge destrona os poderosos e busca revelar o que está oculto em fatos, personagens e ações políticas”.

As características aqui apontadas como constitutivas da charge editorial mostram toda a potencialidade analítica desse produto comunicativo e revelam a riqueza da charge editorial como fonte histórica. Portanto, incluímos a charge editorial no mesmo contexto explicitado por Paiva quando de sua análise sobre as contribuições da iconografia para a pesquisa em História; trata-se de

Uma fonte que contribui, também, para o melhor entendimento das formas por meio das quais, no passado, as pessoas representaram sua história e sua historicidade e se apropriaram da memória cultivada individual e coletivamente. Essa fonte nos possibilita ainda, por meio de outros valores, interesses, problemas, técnicas e olhares, compreender, enfim, essas construções históricas (PAIVA, 2002, p. 13).

### **Considerações Finais**

Neste momento em que caminhamos para o encerramento dessa breve reflexão, julgamos pertinente reafirmar a nossa convicção em relação à equivalência valorativa entre fontes imagéticas e quaisquer outras fontes de natureza verbal para a pesquisa em História. A iconografia deve ter seu lugar garantido como fonte histórica de primeira grandeza.



Quanto à charge editorial, objeto principal de nossa análise, procuramos mostrar toda a sua potencialidade como mediadora do conhecimento histórico, apresentando a intertextualidade e a presença do humor como suas principais características.

Enfim, este texto se apresenta como apenas mais um fragmento do constante desafio assumido de fazer ecoar o reconhecimento da importância da iconografia, e particularmente da charge, como manifestações concretas de nossa sociabilidade contemporânea, dotadas de grande valor analítico.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE PAULA, Jesiel. *1932: imagens construindo a história*. Campinas/Piracicaba: Editora da Unicamp/Editora Unimep, 1998.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. *Projeto História*, São Paulo, n. 21, p. 121-140, nov. 2000.

ECO, Umberto. Los marcos de la libertad cómica. In: ECO, Umberto; IVANOV, V. V.; RECTOR, Mônica. *¡Carnaval! México*: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 9-20.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MIANI, Rozinaldo Antonio. *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MIANI, Rozinaldo. Charge editorial: iconografia e pesquisa em História. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 133-145, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo*. Maringá: EDUEM, 2000.

SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

\_\_\_\_\_. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 117-134, 1991/1992.

\_\_\_\_\_. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 6, n. 11, 1985/1986.

## POLÍTICA E TERRORISMO NA SÉRIE *GUERRA CIVIL* DA MARVEL COMICS



Marvel Comics. Ilustração da série *Guerra Civil*, s.d. Disponível em: <http://sidekickcomics.files.wordpress.com/2009/12/civil-war-20060209074640053.jpg>. Acesso em: 22 dez. 2014.

### Victor Callari

Mestrando em História e Historiografia na Universidade Federal de São Paulo sob orientação da professora Dra. Ana Lúcia Lana Nemi e professor de História e Linguagens e História Contemporânea no curso de História do Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Contato: [victorcallari@hotmail.com](mailto:victorcallari@hotmail.com).

Recebido em 09/01/2014 e aprovado em 03/05/2014

### **Resumo**

O presente artigo analisa o discurso e o posicionamento político adotado pela editora Marvel Comics em relação às questões referentes ao contexto estadunidense pós 11 de Setembro a partir de um estudo das representações construídas sobre os atentados e das subseqüentes políticas antiterroristas adotadas pela administração Bush presentes na série *Civil War*, além de discutir aspectos e elementos metodológicos e teóricos que compõem a relação entre História e Quadrinhos.

**Palavras-chave:** Histórias em quadrinhos. 11 de setembro. Representações.

### **Abstract**

This article analyzes the discourse and the political position adopted by publisher Marvel Comics on the issues pertaining to the U.S. post-September 11 context from a study of representations built on the attacks and the subsequent anti-terrorist policies adopted by the Bush administration and present at the series *Civil War*, besides to discuss methodological and theoretical aspects and elements that make up the relationship between history and Comics.

**Keywords:** Comic books. September 11. Representations.

### **A Saga Civil War e o contexto pós 11 de Setembro**

O historiador inglês Eric Hobsbawm (2011) afirmou que “A queda das torres do World Trade Center foi certamente a mais abrangente experiência de catástrofe que se tem na história, inclusive por ter sido acompanhada em cada aparelho de televisão, nos dois hemisférios do planeta”, enquanto que Jordan Rendell Smith, professor de literatura inglesa na *Queen’s University*, aprofundando a leitura do evento disse:

In the late twentieth century, the number “911” evoked associations of trauma and panic in emergency calls for help. Ronald Reagan even designated September 11th a “9-1-1 Emergency Telephone Number Day” in 1987. Exactly fourteen years later, the meaning of this number was dramatically overwritten to signify a much greater trauma: not only the surprise terrorist attacks on the architectural symbols of America’s economic and military might—the World Trade Center in New York City and the Pentagon in Washington D.C.—but also the normalized nightmare of twenty-first century history. The “post-9/11 world” stamps itself in the daily news headlines with reports of increased violence and political turmoil worldwide, anxieties of global proportions, and the replacement of once-sacrosanct civil

---

liberties with an unassailable regime of "security," ostensibly to prevent further acts of terrorism. (SMITH, 2008).<sup>1</sup>

Foi precisamente nesse contexto de privação dos direitos civis em prol da segurança da nação diante do perigo terrorista que a saga *Civil War* foi escrita e publicada. Lançada entre os meses de julho de 2006 e janeiro de 2007, foi um dos maiores *crossovers*<sup>2</sup> produzidos pela editora Marvel, com repercussões em jornais e outros meios de comunicação de massa.

A obra alcançou ainda a maior tiragem de uma história em quadrinhos na década, perdendo seu posto apenas em janeiro de 2009 para a edição que trazia o encontro do recém eleito presidente Barack Obama e o icônico personagem Homem-Aranha. As representações<sup>3</sup> construídas pelos artistas responsáveis pela obra, Mark Millar e Steve Mcniven (2010)<sup>4</sup>, foram supervisionadas pelo editor chefe da editora, Joe Quesada; suas escolhas tiveram consequências em todos os outros selos da editora,

---

<sup>1</sup> "No final do século XX, o número '911' evocou associações de trauma e pânico em chamadas de emergência. Ronald Reagan chegou a designar o dia 11 de setembro como o dia do chamado de emergência telefônico em 1987. Exatamente 14 anos depois, o significado deste número foi drasticamente substituído para significar um trauma ainda maior: não apenas os ataques terroristas surpresa sobre os símbolos arquitetônicos da economia e da força americana – o World Trade Center em Nova York e o Pentágono em Washington D.C. – , mas também o pesadelo normalizado da história do século XXI. O 'mundo pós 11 de setembro' se anuncia em manchetes de notícias diárias com relatos de aumento da violência e agitação política em todo o mundo, tumultos de proporções globais e a substituição das liberdades civis, uma vez sagradas, por um regime inatacável de segurança para evitar novos atos de terrorismo".

<sup>2</sup> Termo utilizado quando personagens de histórias diferentes ou mesmo de editoras diferentes aparecem em uma mesma revista.

<sup>3</sup> Utilizaremos o conceito de "representação" tal qual ele vem sendo desenvolvido pelo historiador francês Roger Chartier (2011), a partir do diálogo com as reflexões do sociólogo Pierre Bourdieu e do conceito de habitus de Norbert Elias, considerando a representação como uma categoria no qual a inteligibilidade do mundo real é organizada e se manifesta a partir das disposições dos diferentes grupos sociais que ora se tornam seus "construtores", ora se tornam seus "receptores", evidenciando assim, a disposição da dominação, da luta pelo poder e pelo controle do poder que se manifesta na tentativa das diferentes classes sociais de impor sua concepção e interpretação do mundo real.

<sup>4</sup> Mark Millar é um roteirista de quadrinhos que nasceu na Escócia em 1969. Entrou no mercado estadunidense pela editora *DC Comics* e ganhou destaque em título da Liga da Justiça, passou a trabalhar para a *Marvel Comics* em 2001 e reformulou os títulos de *X-Men* e os *Vingadores* para a linha *Ultimate*. Já na condição de um dos principais nomes do mercado, Millar publicou obras como *Wanted* e *Kick-Ass*, ambas adaptadas para o cinema. Steve Mcniven, desenhista, nasceu no Canadá em 1967. Começou sua trajetória na editora *Marvel Comics* em 2004 destacando-se pelo seu trabalho em *Marvel Knights: Quarteto Fantástico*.

evidenciando a importância de coordenação e planejamento da equipe da “casa das ideias”.

A história começa com uma equipe de televisão acompanhando um grupo de super-heróis – conhecidos por Novos Guerreiros – em seu cotidiano de combate ao crime, em uma espécie de “reality show” com o intuito de alavancar os índices de audiência da emissora e a popularidade da equipe, até então praticamente desconhecida. Com poucos quadros em cada uma das páginas, os artistas optaram por uma narrativa dinâmica, elipses escuras e diálogos curtos e objetivos; há apenas quatro balões compostos nas primeiras sete páginas, dando destaque à qualidade dos desenhos de McNiven<sup>5</sup>.

Em uma ação impulsiva, o grupo dos Novos Guerreiros entra em confronto com alguns supervilões mais poderosos que eles reconhecidamente poderiam lidar. O resultado da ação inconsequente do grupo é uma explosão deflagrada pelo vilão Nitro, que culmina com a destruição de diversos quarteirões, uma escola e mais de “oitocentas baixas”.

Figura 1



Civil War, 01. Ação “terrorista” do vilão Nitro. Nova York: Marvel Comics, 2006.

---

<sup>5</sup> As análises das características da linguagem das histórias em quadrinhos é realizada a partir das contribuições teóricas de Will Eisner (2010), Scott Mccloud (2005) e Paulo Ramos (2010).

Uma das principais características da narrativa gráfica da obra pode ser observada na imagem acima; páginas metricamente divididas em quatro quadros, com formato retangular – aparentemente uma influência da obra *Watchmen*, de Alan Moore – alternando enquadramentos fechados que privilegiam expressões denotadoras de sentimentos ou personalidade das personagens com planos abertos capazes de intensificar a ação e seus resultados. A essa diagramação padrão alternam-se páginas cheias ou duplas, além de pequenas variações da divisão quadro retangular tradicional.

Figura 2



Civil War, 01. *Destruição após o ataque terrorista*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

A imagem acima, exemplo de páginas duplas na obra, já evidencia um dos elementos norteadores da trama que seria desenvolvida ao longo da série. Em lados opostos da imagem, encontram-se o Homem de Ferro e o Capitão América. Os dois personagens que dividiriam os super-heróis entre aqueles a favor da lei de registros e aqueles que passariam à

clandestinidade são separados pelo Sol, desenhado no centro da imagem com o ponto de fuga conduzindo ao horizonte. A primeira página dupla da revista destaca a destruição perpetrada pelos supervilões e a ação dos super-heróis na tentativa de resgatar os sobreviventes. A explosão de Nitro, nesse momento, evoca enquanto representação a presença dos atentados terroristas ao World Trade Center, as vítimas inocentes e a incapacidade de defesa do governo dos Estados Unidos, representada pela bandeira destruída embaixo de um dos maiores símbolos da cultura estadunidense, um Capitão América de cabeça baixa, sem altivez e com o punho cerrado.

O processo que se inicia após esse evento diz respeito à liberdade de atuação dos super-heróis dentro da sociedade. A atuação desregulamentada dos heróis passa a ser vista com receio pela sociedade civil que manifesta sob diferentes formas sua insatisfação diante da insegurança e do receio de viver não apenas entre vilões com super poderes, mas entre heróis que não respondem publicamente por seus atos.

**Figura 3**



Civil War, 01. *Velório dos mortos no atentado*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

Nas imagens acima é possível observar Tony Stark, o Homem de Ferro, sendo responsabilizado pela mãe de uma das vítimas durante o velório. A escolha por planos fechados permite ao leitor acompanhar de perto as emoções de dor – por parte da mãe – e de surpresa por parte de Tony Stark



pela responsabilidade a ele atribuída aos eventos. O último quadro da primeira página “emoldura” a ação com a imagem das vítimas, enquanto que na página seguinte é possível perceber a utilização de uma estratégia de substituição da figura do narrador – aquele que informa o leitor através das legendas – pela figura dos meios de comunicação como elemento comunicador das ações e do tempo decorrido na trama.

O drama de uma mãe que perdeu seu filho no atentado não é o único exemplo dado por Millar. O temor e a revolta da sociedade civil, que responde sem ponderar sobre o acontecido, são retratados na sequência em que o personagem Tocha Humana é agredido por homens comuns na fila de uma boate.

**Figura 4**



Civil War, 01. *Tocha Humana agredido por civis*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

As consequências cotidianas da ação dos Novos Guerreiros e o ataque terrorista do vilão Nitro colocam em lados opostos a sociedade civil e os super- heróis. É importante destacar o recurso gráfico utilizado por Mcniven no primeiro quadro; a trajetória de fogo é a linha cinética que apresenta o caminho percorrido pela personagem, podendo-se ainda frisar a opção por tons de azul para evidenciar a luz artificial em frente à casa

noturna, além, é claro, de mais uma vez o último quadro reservado para a repercussão na mídia.

Enquanto o governo procura responder à sensação de insegurança e acalmar as massas, os super-heróis são chamados a apoiar a proposta de lei de registros, que tem como objetivo colocar todos os super-heróis sob a tutela do Estado, obrigando-os a registrarem-se, revelar suas identidades secretas, e tornarem-se verdadeiros funcionários públicos. Uma afronta aos direitos individuais e ao discernimento de cada um sobre quem ou o que representaria uma ameaça ao povo. Tal questão levanta uma referência clara e direta ao *Patriot Act*<sup>6</sup> e ao clima de tensão que se instaurou nos Estados Unidos após o 11 de Setembro, em que a suspeita de terrorismo permitiu ao governo deter suspeitos sem uma acusação formal por mais de setenta e duas horas, grampear ligações mesmo sem autorização formal da justiça, e investigar cidadãos estadunidenses denunciados por seus vizinhos apenas por possuírem ascendência árabe.

**Figura 5:** Sequencia de eventos que colocam o Capitão América na clandestinidade.



Civil War, 01. Nova York: Marvel Comics, 2006.

<sup>6</sup> Este é o nome dado ao ato H. R. 3162, aprovado pelo Congresso norte americano no dia 26 de outubro de 2001. Em seu texto, o ato é apresentado como "An act to deter and punish terrorist acts in the United States and around the world, to enhance Law enforcement investigative tools, and for other purposes" ("Um ato para deter e punir atos terroristas nos Estados Unidos e ao redor do mundo, para melhorar as ferramentas de direito de investigação e outros fins" – tradução livre). (UNITED STATES, 2001).



Civil War, 01. Nova York: Marvel Comics, 2006.

A sequência de imagens acima retrata um diálogo entre o Capitão América e a comandante da agência S.H.I.E.L.D<sup>7</sup>, agente Hill<sup>8</sup>, desenvolvido dentro de uma base aérea da agência. A comandante anuncia ao Capitão América que a lei de registros é uma realidade e que conta com sua participação no controle daqueles heróis que eventualmente se tornassem dissidentes. Para a surpresa da comandante e do leitor menos acostumado com a essência do personagem, o Capitão se recusa a lutar contra seus

<sup>7</sup> A agência foi criada por Stan Lee e Jack Kirby, em 1966, e desde 1991 é traduzida como "Superintendência Humana de Intervenção, Espionagem, Logística e Dissuasão".

<sup>8</sup> "Originally from Chicago Maria Hill joined SHIELD and rose to the position of commander. After Nicholas Fury's 'Secret War' Maria was chosen to be director of SHIELD by the President himself after he commended her on her work while she was stationed on assignment in Madripoor. Although many others who she herself admitted were better suited for position were not considered for directorship she was assigned director. It has emerged that Maria was chosen as the other candidates were 'Fury Loyalists' and SHIELD needed 'new direction'". (MARVEL, 2013)

próprios colegas, colocando-se contra a lei de registros e contra o próprio governo dos Estados Unidos.

A quantidade de balões de fala utilizados conduz o leitor a uma leitura mais atenta dos diálogos em um momento importante da trama, privilegiando nas primeiras três páginas a argumentação das personagens, e nas últimas três páginas a narrativa por meio da ação. No diálogo presente na segunda página, a comandante solicita o apoio do herói, enquanto esse responde: “você está me pedindo para prender pessoas que arriscam suas vidas por esse país todos os dias da semana”. A resposta vem de forma direta: “não, estou pedindo a você para obedecer o desejo do povo americano, Capitão”.

A escolha dos planos fechados tem por objetivo destacar as expressões das personagens durante os diálogos e denota a ambiguidade da estratégia escolhida por Millar e Mcniven, pois quando a comandante faz uso do apelativo argumento da “vontade do povo americano”, o enquadramento em um plano contra-plongée dado ao Capitão América o favorece em detrimento do enquadramento linear dado à própria comandante. A luz que aparece acima da cabeça do Capitão, alternando tons de azul e branco, remete às cores de seu uniforme e à bandeira dos Estados Unidos, enquanto o tom de vermelho ausente manifesta-se nas janelas que iluminam o cenário da base aérea com o por do sol.

Com o impasse das personagens, os soldados presentes engatilham suas armas, o que pode ser percebido pelo uso da onomatopeia no quadro final da segunda página. A ação tem início na página quatro, fazendo uso de duas narrativas simultâneas desenvolvidas ao longo de toda a página cinco. No primeiro quadro, o personagem do Capitão América arremessa seu escudo com a mão direita, e nos quadros seguintes o leitor acompanha, de forma intercalada, o escudo atingindo soldados e armas enquanto Capitão América luta contra outros adversários, terminando com o retorno do escudo às suas mãos. O impacto e os detalhes da luta são enfatizados

graças aos planos fechados e ao uso das linhas cinéticas de ação, que dinamizam e dão movimento à cena. Na última página Mcniven faz uso, mais uma vez, do recurso de linha cinética para demonstrar a trajetória e o movimento do personagem após sair pela janela até cair em uma aeronave, ao mesmo tempo em que se defende, com seu escudo, das balas disparadas pelos soldados.

A primeira edição termina com os representantes do governo reunidos em Washington aprovando a lei de registros e apoiados por três dos mais inteligentes super-heróis da editora, o Sr. Fantástico, o Jaqueta Amarela e, principalmente, O Homem de Ferro.

Na segunda edição, a lei de registro entra em vigor e o grupo de super-heróis agora se divide entre aqueles que apoiam o registro, encabeçados pelo Homem de Ferro, e aqueles dissidentes, encabeçados pelo Capitão América. A trama dá espaço para eventos cotidianos e aprofunda os problemas na relação de Sue Storm, a Mulher Invisível, e seu marido Reed Richards, o Sr. Fantástico, mostrando a primeira reticente em relação às consequências da lei e o segundo afirmando que “o grande plano de Tony para a comunidade super humana é a coisa mais empolgante na qual já trabalhei, Sue” (MILLAR; MCNIVEN, 2010, p. 40). O roteirista é bastante cuidadoso ao dividir os personagens nos seus respectivos grupos de apoio, evitando ao máximo influenciar o leitor de imediato, escamoteando seu posicionamento político, assim como o da editora, em detalhes narrativos que precisam ser observados de forma minuciosa.

O momento mais importante dessa edição fica a cargo da revelação da identidade secreta do Homem-Aranha, elemento que coloca o grupo a favor do registro junto à opinião pública. Nessa edição, o personagem Homem-Aranha coloca em um dos segredos mais bem guardados do Universo Marvel, uma vez que sua experiência havia lhe ensinado que o conhecimento de sua identidade poderia acarretar problemas a seus familiares e entes queridos.

**Figura 6**



Civil War, 02. *Homem-Aranha revela sua identidade secreta*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

A terceira edição da série acompanha a tentativa dos heróis adeptos à lei de registro de angariar apoio de outros personagens, tal qual o Pantera Negra e os mutantes X-men, ao mesmo tempo em que faz uso dos jornais e dos meios de comunicação para noticiar a ação dos dissidentes que continuam a combater o crime e a promessa de ação do Homem de Ferro de enfrentar esses rebeldes.

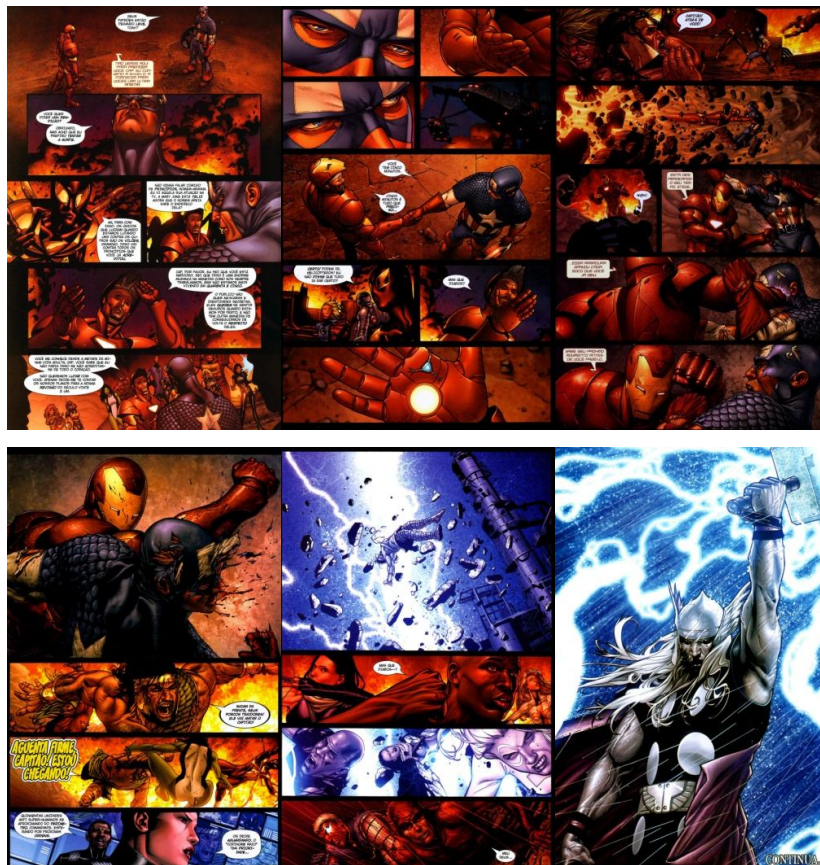
Enquanto tomam um café, os super-heróis dissidentes conversam sobre suas novas identidades, e nos dois últimos quadros o Capitão América aponta para uma das consequências da lei de registros ao afirmar

Só estou pensando em um encontro que tive dez minutos atrás com um garoto da Fundação Faça um Desejo. Eu lhe disse que jogaríamos beisebol no quintal dele por um tempinho, mas na certa o lugar está coalhado de mata-capas. Foram as pequenas coisas que nos roubaram com esse lixo de registro, as pequenas coisas que nos fazem quem somos. (MILLAR; MCNIVEN, 2010, p. 65).

Os heróis recebem um chamado de emergência, um incêndio em uma indústria química leva o grupo de dissidentes para lá com o objetivo de ajudar os trabalhadores, porém eles se deparam com uma armadilha orquestrada pela S.H.I.E.L.D. e o Homem de Ferro. Os rebeldes são cercados

e levados a uma tentativa de diálogo entre os líderes dos dois grupos que termina com mais um acontecimento dramático.

Figura 7



Civil War, 03. Sequência de emboscada aos rebeldes. Nova York: Marvel Comics, 2006.

Na sequência acima o Homem de Ferro e o Capitão América são desenhados a partir do plano conhecido por *plongée*, de cima para baixo, equilibrando os dois personagens, porém nos quadros seguintes passamos a acompanhar os eventos pela perspectiva de apenas um deles, o Capitão América.

Convém destacar o recurso de fala utilizado por Mcniven para o personagem do Homem de Ferro, uma vez que o contorno do balão de fala

e a fonte da letra são utilizados para demonstrar o som metálico produzido pela armadura enquanto as formas convencionais são utilizadas nos momentos em que esse retira sua máscara.

A disposição e o formato dos quadros favorecem o dinamismo da leitura, ainda que as elipses e a quantidade de diálogos sejam ferramentas que formalizem esse controle.

O plano de *close up* utilizado nos primeiros quadros da página dois indica a desconfiança do Capitão América em relação às propostas do Homem de Ferro. Percebendo a armadilha, o Capitão América faz uso de um dispositivo que desliga a armadura de seu rival dando início ao confronto. De dentro de sua nave a comandante Hill dá a ordem e liberta a figura de Thor<sup>9</sup>, que desequilibra o conflito e termina com a morte do super-herói Golias graças a um raio desferido pelo clone do deus nórdico.

A quarta edição começa com a Mulher Invisível criando um campo de proteção para os rebeldes, protegendo-os da violência do clone para que esses consigam escapar. As páginas seguintes apresentam o lamento dos heróis pela morte de Golias, a contestação da validade da lei de registros e a reorganização do grupo rebelde. Os momentos mais dramáticos ficam reservados para o enterro do herói gigante, quando Tony Stark recebe um *action figure* do Homem de Ferro de presente da mãe do menino Damien, a mesma que antes cuspira em sua cara, ouvindo a frase “eu também queria lhe dar isto, o brinquedo favorito do meu filho Damien desde que ele tinha três anos de idade, só para lembrar você porque está lutando” (MILLAR; MCNIVEN, 2010, p. 97). A ambiguidade da cena permite ao leitor aferir duas coisas: que Tony Stark está lutando para evitar outros acidentes como o que ocorreu na primeira edição, ou que ele está lutando apenas por si mesmo, seus desejos e vontades.

---

<sup>9</sup> Nesse momento todos acreditavam que Thor estivesse morto, e mais tarde ficaria claro que esse personagem seria, na verdade, um clone do deus do Trovão, criado por Tony Stark, a partir de uma mecha de cabelo.



Nessa edição a Mulher Invisível também abandona o grupo pró-registro e passa à clandestinidade, enquanto nas páginas finais o leitor é agraciado com o Sr. Fantástico recrutando, ainda que “temporariamente”, um grupo de supervilões para prender os heróis dissidentes.

Na medida em que a série vai se aproximando de seu final, as questões morais começam a aparecer, desnudando o posicionamento político da editora e de seus autores que não mais permanecem apenas nas entrelinhas.

A aliança entre o grupo pró-registro e os vilões, a dissidência da Mulher Invisível e agora a do Homem-Aranha, levam o leitor a questionar a opção feita por Homem de Ferro, Sr. Fantástico e outros. Outrora principal ferramenta de propaganda dos aliados do governo, o Homem-Aranha em sua tentativa de fuga é alvejado por agentes da S.H.I.E.L.D e perseguido por vilões em esgotos subterrâneos até ser salvo pelo Justiceiro.

**Figura 8**



*Civil War*, 05. *Fuga do Homem-Aranha*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

A sequência de imagens acima apresenta a utilização de diferentes planos e culmina com a entrada do personagem Justiceiro carregando o Homem-Aranha em seus braços. Os autores fazem uso de um plano de conjunto, aquele que não mostra todo o cenário em que a cena se passa,

mas destaca os dois personagens ao retratá-los em uma página inteira. Os heróis dissidentes, apesar da desconfiança, aceitam a presença do Justiceiro devido a seu treinamento militar, que havia permitido a invasão da Prisão de Zona Negativa, criada por Tony Stark e Reed Richards para aprisionar os super-heróis rebeldes.

A existência da Prisão de Zona Negativa na história é mais um indício do lado escolhido pela editora. A representação da Prisão de Guantánamo só pode aludir aos crimes, privação de direitos e torturas que foram perpetrados pelo governo estadunidense, alvo de críticas e denúncias de desrespeito à Convenção de Genebra, pelo menos desde 2003. Mais de setecentos presos foram encarcerados após os atentados ao *World Trade Center*, permanecendo sem uma acusação formal durante anos sob suspeita de terrorismo e envolvimento com a rede *Al-Qaeda*.

A retidão moral do Capitão América é atestada, mais uma vez, na edição de número cinco, durante uma reunião de planejamento para a invasão da Prisão de Zona Negativa, quando os heróis são abordados por dois supervilões que esperam poder ajudar na luta contra o Homem de Ferro e são alvejados e mortos pelo Justiceiro.

Figura 9



Civil War, 06. *Combate entre Capitão América e Justiceiro*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

A sequência de imagens acima mostra o Capitão América reagindo ao assassinato dos dois vilões cometido pelo Justiceiro que, em contrapartida, não esboça reação alguma. No penúltimo quadro, o Homem-Aranha procura aproximar a figura do Justiceiro e sua atuação no Vietnã com a do Capitão América em sua luta contra o governo, enquanto no último quadro temos mais um plano *close up* do rosto do Capitão América que marca sua posição acerca dos valores que ele representa negando a aproximação feita pelo Homem-Aranha.

Os rebeldes prosseguem com o plano de invasão e libertação dos super-heróis prisioneiros na Zona Negativa quando são surpreendidos pelo Homem de Ferro e seus seguidores, ação que põe fim à sexta edição. A última edição apresenta a Guerra Civil em seu momento mais violento. Os dois lados em conflito são teletransportados de dentro da prisão para o centro de Nova York, onde o combate ganha enormes proporções. Contra a legião de clones utilizados pelo Homem de Ferro, os dissidentes ganham o apoio de Namor e seu exército do mar. Nesse momento, os mais populares personagens da editora apoiam o Capitão América e os rebeldes, deixando o Homem de Ferro praticamente isolado.

As páginas finais levam o Capitão América da vitória ao martírio, fazendo prevalecer a retidão moral e os valores que ele representa desde sua criação.

Figura 10





Civil War, 07. Sequência da rendição do Capitão América. Nova York: Marvel Comics, 2006.

Dividida em cinco quadros, a primeira página alterna diferentes planos e pontos de vista, utilizando de linhas cinéticas que indicam o movimento dos golpes desferidos pelo Capitão América contra o Homem de Ferro. O espaço para a fala do líder do governo indica o espaço de tempo de hesitação do herói rebelde diante da fragilidade de seu adversário, o tempo necessário para a intervenção de bombeiros, paramédicos e outros representantes da sociedade civil, que se jogam sobre os combatentes não a favor de um e contrário ao outro, mas para chamar a atenção para a violência e destruição que a Guerra Civil estava causando, como pode ser observado na página três.

O detalhe do escudo caindo ao chão demonstra a perplexidade do Capitão América, que aparece em *close up*, no último quadro, com uma lágrima escorrendo do rosto. O herói vitorioso sacrifica-se em prol do bem comum e, ao tirar a máscara, deixa claro que os valores que ele representa não poderiam ser presos ou derrotados. A imagem do Capitão América algemado, em primeiro plano, a expressão atônita dos outros heróis ao fundo, e o jogo de luz e sombras martiriza o personagem a partir de sua escolha ao mesmo tempo em que engrandece sua atitude.

As últimas páginas da publicação são dedicadas à celebração do grupo “vitorioso”, da implementação do Projeto Iniciativa – que tem como objetivo um grupo de super-heróis treinados e respondendo ao governo em cada um dos cinquenta estados da união – e da sagração individual de seus agentes. O Homem de Ferro torna-se diretor da S.H.I.E.L.D., Hank Pym capa da revista *Time* e Sue Storm volta para Reed Richards.

Apesar da vitória do governo, e de uma última página que utiliza de tons dourados, iluminando a fala de Tony Stark de que “o melhor ainda está por vir”, as críticas construídas pela editora prevalecem e seu discurso político não se mantém neutro ou isento das questões suscitadas pelo contexto em que a obra foi produzida.

**Figura 11**



Civil War, 07. *Triunfo dos adeptos da Lei de Registro*. Nova York: Marvel Comics, 2006.

### Considerações finais

No artigo intitulado “A saga Civil War nos quadrinhos da Marvel Comics: sua representação após o 11/09”, Leandro Vicenti e Carla Fernanda da Silva (2011) analisam o discurso político produzido pela editora evidenciando a exaltação de um novo modelo de herói a ser seguido.

O discurso que se destaca não é apenas de apoio à política militar norte-americana, mas da própria morte conceitual do antigo modelo de heroísmo, onde se evidencia uma representação do momento de ruptura vivido pela sociedade. Deixando claro o discurso de que até os mais dedicados idealistas podem estar enganados, e devem submeter-se ao apelo governamental de uma luta unificada contra os males que se elevam contra a nação norte-americana, independentemente de tal luta confrontar o próprio ideal de soberania do país. (VICENTI; SILVA, 2011, p. 6)

Para Vicenti e Silva, a vitória do personagem do Homem de Ferro significaria mais que uma escolha do lado vencedor da guerra. Seria uma evidência do posicionamento político adotado pela editora diante das questões referentes ao próprio contexto estadunidense durante os anos da administração Bush e suas políticas internas e externas decorrentes dos atentados do 11 de setembro.

Segundo o artigo, a editora defenderia a ação do governo e a supressão das liberdades civis em prol da segurança da nação, “a Marvel Comics finaliza sua representação dos atentados de 11/09, sob o discurso de que, independente do contexto, o verdadeiro herói é aquele que se levanta contra o terror e que para proteger seu país sacrifica até mesmo seus direitos democráticos” (VICENTI; SILVA, 2011, p. 27).

Diversos elementos escapam à leitura dos autores, uma vez que em sua análise eles não destacam os momentos de autoquestionamento do personagem Homem de Ferro, a decisão de dois importantes personagens, tanto para o enredo quanto para a imagem da editora, Sue Storm, a Mulher Invisível e o Homem-Aranha, de decidirem apoiar os rebeldes e o Capitão América; a crítica moral presente na aliança com os supervilões na tentativa de vitória a qualquer preço, além das diferentes formas de narrativa que não dependem exclusivamente do enredo construído pelo texto, mas que podem ser construídas através da imagem, como por exemplo, a exaltação

das escolhas e ações do Capitão América nos momentos finais da série, ou mesmo a valorização de sua retidão moral durante todo o arco de histórias.

A rendição do Capitão América o aproxima da imagem mítica do Cristo que, redentor da humanidade, abre mão da própria vida para expurgar os pecados do Homem.

Outros elementos como a trajetória histórica da editora diante de circunstâncias parecidas, um olhar mais panorâmico capaz de englobar as outras publicações do período, como as *Guerras Secretas* e a *Invasão Secreta*, podem servir, ainda, como elemento importante para relativização de tal apoio. As trajetórias históricas e os significados simbólicos de cada um dos personagens também devem ser levadas em consideração, principalmente quando é possível afirmar que as escolhas temáticas não foram de forma alguma aleatórias, mas indiscutivelmente políticas.

A escolha por uma referência a um dos mais marcantes eventos da história dos Estados Unidos e a estratégia de marketing utilizada na divulgação da série desde seu primeiro número, “de que lado você está?”, convidando o leitor a se posicionar, indica, ao construir nas entrelinhas do discurso, mais que um posicionamento crítico e efetivo acerca das políticas adotadas pela administração Bush, mas uma verdadeira tentativa de intervenção social, falando diretamente ao público e sob a pretensão de neutralidade apresentar uma representação dos conflitos reais sob a forma de questões presentes no universo Marvel.

Podemos então observar a importância do conhecimento das especificidades narrativas da linguagem dos quadrinhos para a compreensão dos signos culturais e dos valores ideológicos veiculados por meio desse importante meio comunicador no contexto estadunidense. As tiragens de mais de trezentos mil exemplares e sua relevância para a compreensão das lutas por representação presentes durante todos os oito anos da administração Bush indicam o apelo que a trama exerceu em seu público e que a leitura das histórias em quadrinhos pode e deve ser

CALLARI, Victor. Política e terrorismo na série *Guerra Civil* da Marvel Comics. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 146-167, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

---

respeitada, levada em consideração pelos meios acadêmicos em suas variadas tentativas de compreensão e explicação da realidade social.

### Referências

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

HOBSBAWM, Eric. Trocando mito por história. *Estado de São Paulo*, 11 set. 2011. Entrevista concedida a Laura Greenhalg. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral/trocando-mitos-por-historia-imp-771081>. Acesso em: 8 ago. 2012.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M.Books do Brasil, 2005.

MILLAR, Mark; MCNIVEN, Steve. *Guerra civil*. São Paulo: Panini books, 2010.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

SMITH, Jordan Rendell. 9/11 Tragicomix: allegories of national trauma in art Spiegelman's in the shadow of no towers. *Queen's Journal of Visual & Material Culture*, n. 1, 2008.

UNITED STATES. H. R. 3162. 2001. Disponível em: <http://epic.org/privacy/terrorism/hr3162.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2012.

VICENTI, Leandro Gilbran; SILVA, Carla Fernanda da. A saga Civil War nos quadrinhos da Marvel Comics: sua representação após o 11/09. *Revista história, imagem e narrativas*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 6-27, out. 2011.

MARVEL Universe Wiki. Disponível em: [http://marvel.com/universe/Hill,\\_Maria#ixzz2lfM2hGL9](http://marvel.com/universe/Hill,_Maria#ixzz2lfM2hGL9). Acesso em: 25 nov. 2013.





Capa da edição 1 da *Entre líneas*: revista de estudios sobre historieta y humor gráfico.

ENTRE LÍNEAS: *Revista de estudios sobre historieta y humor gráfico*, n. 1, octubre, 2014.

**Martín Groisman**

Licenciado en Psicología (UBA). Docente e investigador de medios audiovisuales y sistemas interactivos, Profesor titular de Medios Expresivos 1 y 2 en Diseño Gráfico (FADU/UBA), Profesor titular de Arte Multimedial 1 en la Carrera de Artes Multimediales (UNA) y Profesor en la Maestría de Comunicación Digital Interactiva (UNR).

Recebido em 30/07/2014 e aprovados em 13/11/2014.

*ENTRE LÍNEAS*: Revista de estudios sobre historieta y humor gráfico, n. 1, oct. 2014.

Los estudios culturales dedicados al humor gráfico y la historieta tienen en la Argentina una arraigada tradición, seguramente basada en la gran cantidad de dibujantes y guionistas que han surgido de esta tierra, sumados al nutrido grupo de intelectuales y pensadores locales dedicados al tema.

Una referencia ineludible en la formalización de estos estudios en lengua castellana, es la publicación en el año 1970 de "La historieta en el mundo moderno" de Oscar Masotta. Este libro, presentaba un panorama mundial de la historieta a través del análisis crítico de diferentes obras. Todo el sistema de análisis que se despliega en el texto está atravesado por la preocupación de Masotta por definir lo específico de este lenguaje.

Pero el estudio de *The Lone Ranger*, *Flash Gordon*, *The Phantom*, *Tarzan*, *Popeye*, *Dick Tracy* y otros se encuadran no solo en los aspectos semióticos y formales del lenguaje de la historieta, sino que fundamentalmente revela el contenido ideológico y político que subyace en cada una de las obras analizadas. En este doble posicionamiento conceptual se va construyendo la crítica al medio, hasta arribar a una definición que marca los límites y contribuye a otorgarle su propia identidad al lenguaje de la historieta:

[...] En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral... La historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada [...] (MASOTTA, 1970).

El libro termina su análisis del panorama mundial con el aporte de Oscar Steimberg, quien realiza un brillante estudio de la historieta Patoruzú, poniendo en el contexto local el sistema de análisis aplicado a los ejemplos del "primer mundo".

A poco de cumplirse medio siglo de su publicación, el lenguaje de la historieta lejos de haberse cristalizado o extinguido, ha continuado desarrollándose con mucha fuerza, mutando en los soportes o modos de producción y distribución, pero manteniendo su diferencia como lenguaje, en diálogo con el universo mediático.

El lanzamiento de esta revista viene a dar cuenta de esta situación, proponiendo a la historieta y el humor gráfico como objetos de estudio y considerando los enormes cambios operados en el entorno social y cultural durante todos estos años. Y es el mismo Oscar Steimberg quien junto a Laura Vázquez se pone al frente de este nuevo proyecto titulado "Entre líneas".

Este primer número de la revista se inscribe naturalmente en esta tradición del pensamiento y la crítica sobre la historieta, aportando nuevos puntos de vista en relación al universo de la representación en el contexto de la cultura mediática.

Ya desde el título se juega con el doble sentido, aludiendo a la línea como organizadora del dibujo y a la vez manifestando la intención de ejercitar una lectura de los bordes, de producir un descubrimiento de lo "no-dicho" en el enunciado del texto. La revista se organiza en cuatro partes, precedidas por un prólogo donde se presentan los temas a tratar y se plantean claramente los objetivos que guían la selección y edición del material que la conforma: "[...] poner a prueba sus definiciones históricas, conocer sus espacios y reformular lo que se creyó saber sobre su producción y lectura [...]". Toda una declaración de principios que admite la posibilidad de discutir, cuestionar o dudar de casi todo lo hecho, dicho y sabido sobre historieta.

La primera parte, "Orígenes de la historieta moderna" incluye seis trabajos que se focalizan en la indagación histórica, una suerte de "arqueología" del medio, que se inicia con el análisis de la obra de William Hogarth (1732), continua con un estudio que vincula la fotografía

documental y las artes visuales, y sigue con indagaciones sobre los orígenes de la historieta en España, Brasil y Argentina.

La segunda parte, "Dossier Saul Steinberg" propone todo un capítulo dedicado al emblemático ilustrador de la revista "The New Yorker". Un homenaje realizado con un gran sentido de la oportunidad dado que este año se cumplen los 100 años de su nacimiento. Este capítulo brinda varios ensayos que analizan la influencia de su obra e incluye una selección antológica de algunos de sus trabajos más memorables.

La tercera parte, "Lecturas" propone distintos recorridos sobre cuestiones diversas como la puesta en escena en Breccia y Muñoz, las relaciones entre historieta y cultura nacional en el Condorito y las trasposiciones entre lenguajes y medios en el análisis de Popeye.

La cuarta y última parte, "Ensayos dibujados", constituye la entrega más original de la revista: una selección de ensayos dibujados que toman como tema los límites del lenguaje de la historieta.

La idea de tomar el género del ensayo y efectuar una transposición al lenguaje de historieta produce un espacio de experimentación de muchísima riqueza, que amplía el tradicional horizonte ficcional y se atreve a teorizar sobre diferentes cuestiones utilizando el lenguaje del medio gráfico.

En el planteo de este ejercicio narrativo retorna una idea de Masotta, que parece materializarse en cada uno de los ensayos dibujados:

[...] Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje [...] (MASOTTA, 1970).

En estos ensayos dibujados encontramos citas, parodias, relevos y profundas reflexiones sobre la relación entre texto e imagen, una divertida teoría del humor, una delirante trama alrededor de un médico que combate "el síndrome metafórico hiperbólico somático", una Mafalda que se auto

flagela o el relato de un robo con un manejo notable de la relación espacio-tiempo.

Una revista que comienza con la contundencia que su contenido le otorga y que ya ha iniciado la convocatoria de material para la publicación del próximo número. Continuará...

### **Referencias**

MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970.