

La crítica a la historieta en Argentina en los años sesenta y setenta. Entre la semiología y los estudios sobre la “cultura popular”¹

*The critique on comic strips in Argentina in the sixties and seventies.
Between semiotics and “popular culture” studies*

RICARDO DIVIANI²

Este artículo analiza una serie de trabajos sobre historieta realizados en Argentina en los años sesenta y setenta, revisando distintas concepciones y modos de abordar el género en el marco de los incipientes estudios sobre medios masivos. Su conclusión desmiente las perspectivas que han considerado que los estudios de comunicación de aquel periodo se basaban simplemente en modelos funcionalistas y en teorías de la manipulación.

PALABRAS CLAVE: Historieta, crítica, comunicación, semiología, estudios de la cultura.

This article analyzes a series of works on comic strips made in Argentina in the sixties and seventies, reviewing various concepts and means of addressing the genre within the framework of the emerging studies on massive media. Its conclusion refutes the perspectives that have considered that communications studies of this period are solely based on functionalist models and manipulation theories.

Key words: Comic strip, critique, communication, semiology, culture studies.

¹ El trabajo que aquí presentamos es parte de una investigación sobre la formación de los estudios de comunicación en la Argentina en el periodo comprendido entre los años sesenta y setenta en el marco de la tesis de doctorado de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

² Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
Correo electrónico: ricardodiviani@hotmail.com
Río Bamba 250 bis. Monoblock N° 1; Rosario, Argentina.

INTRODUCCIÓN

Entre los años sesenta y setenta se publicaron en Argentina una serie de trabajos sobre historieta que representaron el inicio de reflexiones y análisis sobre un género hasta ese entonces considerado menor (Berone, 2007, 2009, 2010, 2011; Vázquez, 2010).³ Entendemos este incipiente cavar sobre la historieta, no tanto como la “fundación” de un objeto nuevo para las ciencias sociales –como parece entenderlo Berone (2011) a partir del concepto de Eliseo Verón– sino como parte de un interés de mayor alcance por los *mass media*, los productos de la cultura de masas y la cultura popular, en el marco de un proceso histórico de modernización social, radicalización política y afianzamiento de una franja crítica de intelectuales de izquierda (Sarlo, 2001; Sigal, 2002; Terán, 1993).⁴

En estas producciones escritas sobre las historietas no solo se reconocen con claridad las particulares condiciones sociales y políticas en las que se fue forjando un saber sobre el género, sino también se

³ Los trabajos de Berone y Vázquez son los más completos y representativos de los estudios sobre historietas en Argentina. El de Vázquez, desde un acercamiento próximo a la historia cultural, analiza el universo de las viñetas entre los años sesenta y ochenta. En cambio los trabajos de Berone, abordan el discurso teórico sobre las historietas desde una perspectiva cercana a la sociosemiótica de Eliseo Verón. Aquí, además de aproximar de modo sintético estas dos dimensiones, realizamos ciertas lecturas que si bien son cercanas a las de los autores, se apartan en algunas de sus consideraciones.

⁴ La problemática de la periodización sobre los años sesenta y setenta no ha estado exenta de controversias. Más allá de las diferencias entre cada década, puestas de manifiesto por diversa literatura (Sigal, 2002; Sonderéguer, 2008; Terán, 1993) consideramos, para los fines de este trabajo a las dos décadas como una “época”. Concepto tomado de Gilman (2003) para quien la época “participa de los rasgos de una censura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier *época* de cualquier cosa” (p. 36).

expresó una aparente paradoja. Si bien la edad dorada de este producto de consumo masivo fue entre los años cuarenta y cincuenta, el gusto por estudiarlo con rigurosidad desde una perspectiva más académica y científica surgió en las décadas siguientes (Vázquez, 2010).

Para Vázquez, este desfase fue producto de la ola modernizadora –una especie de modernidad periférica– de un sector de la vanguardia artística que funcionaba en derredor del Instituto Di Tella en un intento de sintonizar con lo que sucedía internacionalmente, tendiente a lograr legitimidad en el campo cultural. Sin embargo, esta preocupación por el género en el momento de su incipiente decadencia puede además tener otras razones. Por un lado, el auge de la perspectiva semiológica –de gran predicamento en ese entonces– encontraba en las características materiales y formales de la historieta un objeto ideal para poner en funcionamiento su modelo basado en el código. Para la semiología, dicho modelo resultaba el indicado para analizar un género en donde las restricciones del canal sacaban a la superficie las reglas de producción del mensaje y las claves de lectura propuestas. En tal sentido, este modelo teórico dio el puntapié inicial a los estudios sobre historieta.

Por otro lado, se destaca la influencia que los trabajos de Eco, reunidos en *Apocalípticos e Integrados* (1965/1995), tuvieron en la mayoría de los autores que se ocuparon del tema. No hay escrito de aquel momento en el que no aparezca, de modo explícito o implícito, la referencia al semiólogo italiano. Por último, buena parte de la generación que se ocupó de analizar la historieta había tenido un vínculo muy estrecho con este producto seriado, ya que había sido parte de su propio universo cultural y de consumo ligado al entretenimiento.

En la década de los sesenta, la perspectiva de análisis estuvo dominada por la semiología estructuralista que tenía como representante principal en el país a Oscar Masotta. Autor que, del mismo modo que se ocupó en aquel momento de indagar sobre las experiencias de la vanguardia artística, incursionó en la crítica del mundo de las viñetas. Junto a Masotta, también sobresalió la figura de Oscar Steimberg con quien, en 1967, compartió una revista llamada *Literatura Dibujada*.

En la década siguiente, a esta perspectiva semiológica se suman trabajos de Eduardo Romano y Jorge Rivera que, desde un posicionamiento teórico diferente, analizaron las viñetas como un producto

genuino de la industria cultural en el intento de encontrar rasgos de la cultura popular.

MASOTTA Y EL ENCANTO POR LOS LENGUAJES

La figura más destacada y reconocida del campo intelectual en relación con el universo de la historieta fue Masotta. En el marco de su interés por las problemáticas asociadas a los lenguajes –basadas en la concepción estructuralista del código– y del arte de vanguardia, particularmente el *pop* y los *happening*, el autor argentino produjo una cantidad de textos que hoy son considerados pioneros respecto del tema. Para Berone (2006) las reflexiones de Masotta sobre historieta aparecen “como un resultado lógico, directo o necesario de esas preocupaciones anteriores por el significado histórico de las vanguardias estéticas fundamentales de la posguerra”. Para nosotros, en cambio, es la preocupación teórica por el sujeto y el lenguaje –preocupación que viene tanto de su época sartreana en los años cincuenta, como su lecturas en los tempranos sesenta sobre Lacan y el estructuralismo– lo que lo lleva a ocuparse, tanto del arte de vanguardia como de las historietas.⁵

La primera reflexión en torno a este objeto la podemos encontrar en el prólogo al libro *Técnica de la Historieta* de la Escuela Panamericana de Arte (Lipszyc, 1967), bajo el título “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta”, el cual está incluido en *Conciencia y Estructura* (Masotta, 1967/2010b). Tiempo después, presentó una ponencia en el simposio sobre Teorías de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales, organizado por Eliseo Verón en el marco del

⁵ Cuando Masotta presentó en una conferencia su libro *Sexo y Traición en Roberto Arlt* (1965) –conferencia que luego fue publicada como artículo con el nombre “Roberto Arlt, yo mismo” (1967/2010a)–, el autor confesaba que cuando lo escribió, ocho años antes, no era tanto un apasionado de Arlt como de Sartre. Respecto de las obras de vanguardia y la historieta se podría decir algo parecido –no porque no fuese un apasionado del arte, ya que lo investigó de manera muy exhaustiva– pues encontró en ellas un modo de poner en funcionamiento su nuevo amor: las teorías semiológicas y estructuralistas.

Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella, denominada “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el ‘esquematismo”” (Masotta, 1967/1971). Luego fundó la revista *Literatura Dibujada*, publicación que editó tres números entre fines de 1968 y principios de 1969 y en la que no solo se divulgaron algunos escritos propios y de Steimberg dedicados a estudiar el género, sino que también se conocieron “las mejores historietas del mundo”.⁶ Entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968 se realizó la Primera Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella, a consecuencia de la actividad desarrollada por Masotta, y en 1970 apareció el libro *La Historieta en el Mundo Moderno* (1982).

Como señalábamos al principio, al mismo tiempo que se despertaba este interés por la historieta argentina –por ejemplo, medios importantes como el semanario *Primera Plana* dieron una gran cobertura a la Bienal– la misma pasaba por una profunda crisis (Vázquez, 2010). En ese marco, Masotta (1967/2010b) planteaba que “El interés que la historieta suscita hoy forma parte de un fenómeno más general, pero fundamental: el crecimiento y la expansión de los medios de comunicación de masas” (p. 263). Ligaba la atención prestada al género al interés suscitado por los medios masivos, pero ubicaba dicho interés más allá de las fronteras nacionales, al igual que lo hacía con el *pop*, en un movimiento que tenía su centro en Estados Unidos y Europa.

Es por esto que muchos consideraron que no solo la Bienal, sino todo lo acontecido en torno al Instituto Di Tella, entre los años 1966 y 1968, fue una moda que poco tenía que ver con Argentina.

A su vez es importante destacar que la realización de la Bienal coincidió con un momento de crisis del Instituto Di Tella. No solo en ese momento era *acosado* por la política represiva de la dictadura de Juan Carlos Onganía y por los sectores de derecha y conservadores, sino que fundamentalmente era asediado por los propios grupos de la vanguardia artística y de la izquierda que pretendían terminar con la insti-

⁶ *Literatura Dibujada* fue una revista que tenía como intención publicar las “mejores historietas del mundo” (muchas de ellas difíciles de conseguir); realizar aportes teóricos sobre ese objeto de la cultura de masas, y enseñar al lector a comprender el lenguaje de la historieta.

tución del arte. Si bien es cierto que el movimiento artístico nunca fue homogéneo, desde el golpe de Estado contra Arturo Umberto Illia, en 1966, vivió un acelerado proceso de radicalización alentado tanto por las organizaciones de izquierda como por los propios artistas ligados a la vanguardia.

En este sentido, 1968 ha sido considerado un año emblemático, ya que tuvieron lugar una serie de experiencias que hicieron manifiesto el deseo de los artistas de contribuir de modo directo en la realidad política del país. Participación que en aquel momento implicaba, entre otras cosas, la ruptura con las instituciones que patrocinaban sus obras, entre ellas, el Instituto Di Tella que en general se había mostrado reacio a permitir la entrada de la política en su interior. Es en este contexto donde se produjo, a partir de iniciativas de la Confederación General de los Trabajadores (CGT) de los Argentinos, liderada por los sectores combativos del peronismo y la izquierda, el encuentro entre artistas e intelectuales y el movimiento obrero que tuvo su momento más álgido en “Tucumán Arde”.

Alejado de lo que sucedía en la calle que empujaba hacia la politización del arte, Masotta se encontraba más preocupado por reflexionar sobre los nuevos lenguajes. No es un dato menor que mientras la exposición Tucumán Arde en Buenos Aires era prohibida, la Biala era promovida no solo por los medios masivos sino también por la propia Secretaría de Estado de Difusión y Turismo de la República Argentina (Vázquez, 2010). Este foco de interés –aunque no implicaba el abandono de su compromiso político, que proclamaba permanentemente, ni lo distanciaba del pensamiento marxista y de izquierda al que adscribía– dejaba a Masotta un tanto desfasado respecto del giro que la vanguardia estaba protagonizando. La referencia a la política parecía, ante los ojos de algunos, ser solo un gesto que buscaba legitimar su rol de intelectual crítico, pero su interés motivador se encontraba en las elucubraciones teóricas de tendencia estructuralista.⁷

⁷ En realidad las interpretaciones sobre la figura de Masotta, desde los años ochenta, han sido fuertemente controvertidas; así lo ilustran una cantidad de trabajos que destacan diferentes aspectos de su trayectoria. Aquí podemos nombrar los artículos de autores varios que aparecieron en

En el prólogo de su libro *Conciencia y Estructura*, que reúne textos escritos desde 1955 a 1966, Masotta recreaba sus derivas teóricas que fueron desde el existencialismo marxista de Jean-Paul Sartre –como figura a imitar– al descubrimiento del *pop art* y el estructuralismo, ensayando un intento de respuesta hacia algunos críticos que lo consideraban un intelectual sujeto a los dictados de la moda que había abandonado su compromiso político. En él Masotta (1967/2010c) afirmaba:

Yo no he evolucionado desde el marxismo al arte pop; ni ocupándome de las obras de los artistas pop traiciono, ni desdigo, ni abandono el marxismo de antaño ... Al revés, al ocuparme de esas nuevas tendencias vivientes de la producción artística más contemporánea, entiendo permanecer fiel a los vacíos, a las exigencias y a las necesidades de la teoría marxista ... Mis posiciones generales –básicas– con respecto a la lucha de clases, al papel del proletariado en la historia, a la necesidad de la revolución, son las mismas que hace quince años atrás. Lo que ha cambiado tal vez es la manera de entender el rol del intelectual en el proceso histórico: cada vez comprendo más hasta que punto ese rol tiene que ser “teórico”: esto es, que si uno se ha dado la tarea de pensar, no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente, lo más correctamente posible (p. 30).

Por otra parte, las conclusiones que dejó la Bienal no fueron muy bien recibidas por los dibujantes y diseñadores poniendo sobre la mesa las tensiones existentes, a pesar de los esfuerzos de Masotta por acercar el mundo intelectual y el del trabajo manual o técnico. Las interpretaciones semiológicas aparecieron como inentendibles, crípticas o muy forzadas para muchos de los que producían historietas (Vázquez, 2010).

Sin embargo, de los análisis de Masotta sobre la historieta es preciso rescatar algunos aspectos, sobre todo porque se contraponen a muchas de las lecturas que se realizaron por aquel entonces, en particular la de

el libro *Oscar Masotta. Lecturas críticas* (García, 2000) que recopila una serie de exposiciones de un coloquio organizado por el Centro Descartes en 1999, donde participaron entre otros, Oscar Steimberg, Marcelo Izaguirre, Jorge Lafforge, Roberto Jacoby, Ricardo Piglia y Horacio Gonzalez. Véanse también Andrade (2009), Correas (2007), Longoni (2004) y Sebrelí (2005).

Eco y, tiempo después, la de Dorfman y Mattelart (1972/1985). Si estos autores, desde perspectivas muy distantes, tendían a destacar el carácter reaccionario o conservador de las historietas —el italiano lo advertía en el esquematismo que la caracterizaba mientras que los autores de *Para Leer al Pato Donald* lo descubrían en sus contenidos latentes— Masotta partía de una mirada política claramente opuesta.

En “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: ‘el esquematismo’” (Masotta, 1967/1971), valoraba la nueva tendencia de los estudios europeos expresada, entre otros, por Eco, quien se había ocupado de indagar sobre las estructuras narrativas de los textos de la cultura popular y masiva apartándose de los modelos de análisis de contenidos estadounidenses. Así, el argentino reivindicaba la tradición de análisis estructural que iba desde Ferdinand de Saussure, pasando por Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, y llegaba hasta Eco, pero también incorporaba aportes de la teoría de Marshall McLuhan y de la crítica marxista de la ideología.

El semiólogo italiano, quien eligió como corpus de análisis las novelas de James Bond, había planteado que el procedimiento utilizado por su autor para construir las historias era “reaccionario” no porque el mismo fuera “mal” utilizado “con un ruso o con un judío”, sino porque se basaba en “esquemas” simples y dogmáticos. En cambio, aseguraba, “democrático es quien rechaza los esquemas y reconoce los matices” (Eco citado en Masotta, 1967/1971, p. 197). Desde la perspectiva de Masotta, esta consideración debía ser, por lo menos, puesta en entredicho. Su propósito no era discutir respecto de si las novelas de Ian Fleming eran o no reaccionarias: “Efectivamente, estamos convencidos de que sí lo son”. Lo que no podía dejar de reconocerle al escritor era su talento para “proponer objetos estéticos susceptibles del ‘efecto’ de la doble lectura” (Masotta, 1967/1971, p. 198). Y, por lo tanto, proponía una decodificación de estos escritos en molinete: “sólo es posible tomarlos en serio a condición de reírse un poco de ellos y reírse de ellos a condición de tomarlos en serio” (p. 198).

Además, para el teórico argentino, el equívoco fundamental en el que incurría Eco era deducir o inferir del análisis estructural de los productos culturales los efectos sobre los usuarios. En este sentido, una de las ideas rectoras de los textos de Masotta sobre la historieta —que tal

vez hoy puede ser considerada una de las más significativas teniendo en cuenta el momento en que lo sugirió— era la distinción entre análisis de los mensajes y análisis de los efectos. La misma no solo requería una detallada descripción de las estructuras narrativas de los textos, aspecto del cual Masotta se ocupaba, sino fundamentalmente un estudio sociológico en el ámbito de la recepción.

Masotta tomó la idea de Eco sobre el esquematismo para el análisis de James Bond —pero también presente en Superman o Charlie Brown (1965)— y la utilizó para el análisis de las historietas pero sobre la base de una diferencia fundamental:

Tratándose de historietas, ese esquematismo se halla en la superficie misma de la viñeta, determina el primer grupo de reglas sencillas que es preciso cumplir para leer una tira, constituye el paradigma, sin restricciones sintagmáticas, de la presentación visual misma del género (Masotta, 1967/1971, p. 198).

Lo que tenía de particular el género —a diferencia de otros lenguajes— era la restricción propia del canal que obligaba a la historieta a producirse por esquemas (por ejemplo, para significar el movimiento usaba la estela, para mostrar que estaba hablando utilizaba el globo, etc.). Esta reflexión lo acercaba a los planteos McLuhanianos, al considerar que el canal constituía de alguna manera el mensaje mismo (Diviani, 2011).

Para Masotta, la perspectiva semiológica de base estructuralista era el punto de vista adecuado para apreciar ese rasgo distintivo del género, condición para la crítica ideológica. Si la historieta era “esquematis-mo”, como lo era la cultura de masas, no era tan relevante el contenido reaccionario y estereotipado de la obra, lo importante eran las claves de lecturas que proponía en la medida que se visualizara el funcionamiento del medio como medio:

Es a este nivel, se ve, donde debe situarse la crítica ideológica: pero ella debe desembarasarse de todo puritanismo con respecto a los esquemas y a los estereotipos. Básicamente la historieta no nos dice que los estereotipos son “de la realidad”, sino, mejor, que lo son de eso que la sociedad “da a pensar” en ella. La paradoja o la contradicción histórica consistiría aquí en que este medio,

preñado históricamente de un potencial desalienante, sirve como vehículo ideológico (Masotta, 1967/1971, p. 208).

Este potencial desalienante de la historieta era semejante al que el autor le atribuía al *pop art*, dado que ambos compartían el carácter pedagógico en tanto enseñaban y mostraban más que ocultar. Así como el *pop* hacía patente su pretensión de reproducir símbolos y no cosas, en la historieta se ponía al descubierto *su* código sin mensaje verista. Desde su perspectiva, la historieta podía además entrenar a los lectores en la interpretación de otros mensajes. Para Masotta (1967/1971) el lector adiestrado en el tipo de contacto con la historieta, se capacitaba para trasladar esa experiencia a otros medios de comunicación: “¿Será errado suponer que esas propiedades fáticas de la historieta (imaginación exitada del espesor del símbolo, signos que exhiben tanto su distancia del acontecimiento como las operaciones de su propia gestación, etc.) han pasado de algún modo a constituir las formas de decodificación de otros mensajes?” (p. 221).

Aunque el modelo estructural era el rector para el análisis del género, no hay en el escritor argentino ningún síntoma de que su formalismo haya quedado preso del inmanentismo. De hecho, también pensó la historieta teniendo presente la dimensión histórica. En “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta”, Masotta (1967/2010b) demostraba la relación estrecha entre historia e historieta, afirmando:

No es casual que el período que va desde el crash de 1930, pasando por los años sangrientos de la revolución española, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, coincida con la aparición de Superman, Batman, Capitán Marvel. Piénsese: el dibujo del casco alemán, en cualquier historieta, hoy, denota al enemigo y el mal (p. 270).

En el libro *La Historieta en el Mundo Moderno* (Masotta, 1970/1982), mostraba también el interés por el trasfondo histórico de la historieta, trazando una cronología del género en su versión estadounidense, europea y argentina. Inspirado en Sartre, planteaba sumar este producto cultural a los debates políticos, o como había dicho en la presentación de *Literatura Dibujada*, “una actitud de reflexión militan-

te sobre la historieta” (Masotta, 1968, p. 3). Este gesto, que parecía dar cuenta de un compromiso político con los conflictos de la época, más de una vez resultaba forzado, especialmente cuando el excesivo formalismo ganaba espacio en las reflexiones teóricas.

HISTORIA, HISTORIETA E IDEOLOGÍA.

ENTRE EL ENSAYISMO CULTURAL Y LA SEMIOLOGÍA

A fines de los años sesenta y setenta una serie de trabajos diversos se diferenciaron de las reflexiones realizadas por Masotta sobre el género. Escritores como Steimberg o Rivera y Romano, se introdujeron en el mundo de las viñetas explorando otras dimensiones. Es cierto –como se ha marcado– que existió una distancia entre el primero de ellos y los otros dos autores, dado que Steimberg sostenía una línea de análisis de tipo semiológica, en tanto Rivera y Romano se posicionaban en una perspectiva cercana al ensayismo sociocultural (Berone, 2007, 2009). Sin embargo consideramos que existieron rasgos comunes que es necesario subrayar.

El propio Steimberg (1977a), en *Leyendo Historieta. Estilos y Sentidos en un “Arte Menor”*, recopilaba sus escritos producidos sobre el género hasta ese momento, afirmando en la introducción que advertía un desplazamiento teórico-metodológico en sus producciones desde la “sociología de la cultura” a la “semiótica” (Steimberg, 1977b, p. 9). Es posible apreciar que en los primeros trabajos no aparecían aún los rasgos formales que caracterizaban a la semiología de aquel periodo, aunque ya se perfilaba sobre ese horizonte estructuralista.

En el caso de Steimberg (1970/1982), un texto inaugural en el que desplegaba este modelo fue “Historieta e ideología en la Argentina: 1936-1937 en la vida de Patoruzú”, publicado como apéndice del libro de Masotta (1970/1982) *La Historieta en el Mundo Moderno*. Aunque se detenía en el abordaje de los rasgos estilísticos y de las condiciones históricas e ideológicas del personaje de Dante Quinterno, ya comenzaba a mostrar algunas características que identificaban a la semiología masottiana. Destacaba la transformación operada en 1936 cuando la historieta Patoruzú, luego de deambular en las páginas del diario *Crítica*, *La Razón* y *El Mundo* entre los años veinte y treinta, se

convirtió en una revista autónoma. Este cambio estructural que alteraba su materialidad significativa produjo un cambio notable del mensaje: la historieta sería solo una parte del mensaje que la contenía. “Y este mensaje se hace no sólo más claro, sino más complejo” (Steimberg, 1970/1982, p. 160).

A partir de ese momento, se hizo más evidente, según el autor, el modo en que la ideología se transformaba en propaganda política e invadía otros géneros con los que compartía un espacio en la publicación. Desde los editoriales hasta la propia historieta, pasando por las notas de humor y actualidad, Quinterno oficiaba como una especie de vocero del “patriotismo oficial de la época, y de cierto conservadurismo evolucionista pero de muy mal genio” (Steimberg, 1970/1982, p. 161). El personaje Patoruzú, presentado como un indio iletrado, tenía actitudes políticas nada ingenuas a través de las cuales manifestaba, por ejemplo, su “adhesión a una candidatura conservadora-corporativista en la provincia de Buenos Aires, o su indignación frente al fraude con que ganaban los oficialistas en las provincias alejadas” (p. 161).

El mensaje ideológico, vehiculado por la revista, era analizado por Steimberg al poner en relación los distintos elementos que lo componían, no solo considerando las diferentes secciones, sino también los rasgos estilísticos, gráficos, narrativos, psicológicos y morales de la tira. Prestaba particular atención a la correspondencia entre la palabra y la imagen, aunque le otorgaba un lugar destacado a la primera sobre la segunda:

Eran las palabras de aquellos editoriales las que abrían la revista (y no la historieta). Siguiendo el orden de la revista, conviene primero ver que eran las palabras en *Patoruzú*, para después reflexionar sobre la psicología y la moral del personaje –bastante explícita en esos textos– y luego en las características del dibujo y la organización narrativa y periodística de la revista en su conjunto. En esos primeros editoriales ya se percibía el valor de ciertas palabras, de ciertas frases, de ciertas verdades establecidas. Fuera de la historieta, por ejemplo, el personaje no vacilaba en burlarse de los que se oponían a la entrega del patrimonio nacional y a las nuevas concesiones del CADE;⁸ pero

⁸ Steimberg se refiere a la Compañía Argentina de Electricidad.

en el mismo editorial se hablaba con indignación de quienes no expresaban su patriotismo de una manera abierta y estentórea; se fustigaba a quienes celebraban sin calor las fechas patrióticas o se avergonzaban de que un aborígen lanzara un ¡Huija! el 25 de mayo (Steimberg, 1970/182, p. 161).

Desde esta perspectiva, tanto la historia y los personajes como los valores desplegados en toda la publicación estaban basados, según Steimberg, en un esquematismo dicotómico plagado de preconcepciones de tipo psicológico y moral. El indio Patoruzú era bueno, inocente, alegre y confiado, mientras que sus enemigos no escapaban a los lugares comunes del prejuicio social: el gitano era traicionero y taimado, el judío mezquino y sin sentimientos nobles, etc. Así mismo, en cada una de sus secciones se desplegaba una serie de oposiciones que estaba subordinada a una fundamental: la contradicción entre la tradición rural y el desorden ciudadano que se replicaba en otras tantas oposiciones: entre criollismo o indigenismo y extranjerismo, generosidad y cálculo, valor y cobardía, tranquilidad y tumulto, masculino y femenino. Obviamente, como apuntaba el semiólogo, el sentido positivo se encontraba retenido en los primeros términos.

Ahora bien, si este aspecto ideológico estructural, basado en polaridades binarias de orden moral y psicológico funcionaba particularmente en el espacio textual, también jugaban un papel protagónico en la tira los aspectos estéticos y estilísticos de los dibujos y composiciones en tanto configuraban, para el autor, una dimensión ineludible para el análisis de la significación en Patoruzú. La redondez y los óvalos en los trazos de los personajes centrales expresaban la elegancia del cuerpo en movimiento, en contra de los cuerpos alargados y quebrados antiestéticamente –según las palabras de Dante Quinteros que Steimberg reproducía– de quienes no gozaban de simpatía dentro de la historieta. Estos rasgos recurrentes componían para Steimberg un código implícito que el lector ponía a funcionar y le permitía identificar a los protagonistas. Por un lado, el patagón inocente, bueno, ingenuo, pero valiente y fuerte; por el otro, el hombre deformado por la vida de la ciudad: como Isidoro, primo de Patoruzú, de pecho hundido y pelo engominado.

Comparando con los demás escritos del autor dedicados al género, este texto aparece como el más representativo del modelo sociológi-

co y culturalista, ya que si bien analiza las cuestiones formales, también señala principalmente los aspectos históricos, las relaciones sociales subyacentes, y los tipos morales y culturales presentes en la revista de Dante Quintero. Si bien la ideología era concebida como una dimensión fundamental del análisis, ésta era interpretada como un aspecto exterior al medio de comunicación, considerado un simple canal de transmisión de información. Diferente perspectiva se encuentra en otro de sus textos, “Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar” (Steimberg, 1974), de fundamentación semiológica, que apareció en el número 1 de la revista *Lenguajes*. En una historieta construida en torno a un personaje nacido en la tira Patoruzú, Steimberg creía descubrir la función pedagógica del cómic en un curso diferente al de Masotta.

Dicho artículo puede ser leído a su vez como parte de la polémica generada alrededor del libro *Para Leer al Pato Donald* (Dorfman & Mattelart, 1985) que se disparó tras la difusión de la revista y en la que participaron sobre todo Héctor Schmucler y Eliseo Verón (Diviani, 2010). Y aunque es cierto que el artículo de Steimberg no hace referencia al libro de Mattelart y Dorfman (sí al comic del Pato Donald) no podemos dejar de destacar el sugerente título que ostenta y que parece confrontar directamente con la tesis de estos autores al sostener que la historieta le enseña a pensar a sus lectores.

El autor analizaba tanto los aspectos formales referidos a su lenguaje, como los mecanismos ideológicos que ponía en funcionamiento la historieta. Si en Patoruzú la ideología se sustentaba en una serie de oposiciones morales estancas, en Isidoro la tendencia era hacia el cinismo. Al ganar independencia, este personaje, que en el marco de la tira originaria tenía rasgos fuertemente negativos –faltas contra la ascesis en general– en su *comic book* adquiriría un carácter más realista y se veía tentado por el goce mundano y la diversión. Steimberg (1974) consideraba que para el lector lo que producía sentido eran los personajes y sus estados de ánimo. En consonancia con esto afirmaba: “De los actos de sus personajes, el lector termina por abstraer, y eventualmente elegir como depósito de su adhesión, un modo de entender, producir y sufrir una cierta gama de relaciones humanas” (p. 77).

La historieta de Isidoro era considerada por el semiólogo un tipo de subgénero que se caracterizaba por contar con un comentario o una contextualización anclada en los datos fluctuantes del mundo social y político contemporáneo. Éste era uno de los aspectos que podría explicar los cambios operados en el personaje con el paso de una época a otra. Consideraba además que para su reconocimiento debían buscarse los indicadores de la adscripción a los componentes ideológicos en los discursos sociales que en ese momento circulaban. Para Steimberg (1974) esa construcción narrativa de los datos de la actualidad era traducida en interpretadores que la historieta brindaba a sus públicos con el fin de “conceptualizar cada *nuevo* aspecto de los que ambos –historieta y público– entienden como realidad” (pp. 80-81).

En otras palabras, para el autor, la ideología no era algo impuesto por la historieta sino que ésta le daba a los lectores, donde esa ideología ya había sido impuesta, “modos de actuar ideológicamente” en la producción y recepción de significaciones. Le enseñaba a su público formas de reforzar esa misma propuesta ideológica a través de diferentes recursos:

Puede indicar modos exclusivamente visuales de señalar estigmas de un sector social o psicológico a través de una jerarquización del dibujo y de lo caricaturesco; puede proponer modos de narrar las aventuras generales de un individuo tipo, de modo que la moraleja sea siempre aproximadamente la misma; y puede combinar la utilización de recursos diferentes, reforzando poéticamente lo que sugiere a nivel narrativo (p. 81).

De esta manera procedía la historieta Isidoro, lo cual implicaba un fortalecimiento del mensaje en el nivel retórico o “lo que es lo mismo, se ha hecho más eficaz” (p. 81).

Al comparar dos etapas de artículos escritos por Steimberg sobre historietas, realizados con años de diferencia, se advierte el desplazamiento teórico mencionado por el propio autor, que va de una perspectiva “culturalista” a otra semiológica. Dentro de la primera se inscribían trabajos como “La historieta. Poderes y límites” (1972), publicado en el fascículo 41 de la colección *Transformaciones. Enciclopedia de los Grandes Fenómenos de Nuestro Tiempo* y “El lugar de Mafalda”

aparecido en la revista *Los Libros*. En ambos intentaba rastrear las características propias del género, pero atendiendo sobre todo las particularidades de los personajes, las cuestiones estéticas/estilísticas y los tipos ideológicos y sociales representados. Dentro del modelo abiertamente semiológico o semiótico se ubicaban escritos como “Luky Luke: retórica de una intertextualidad” (1977c) y “Cuando la historieta es versión de lo literario” (1977d), donde se hacía ostensible la formalización del análisis y ganaba espacio la jerga de la lingüística.

Pero, en realidad, lo que se observa en estos textos sobre la historieta no es tanto el salto de una perspectiva a otra como la mixtura un tanto aleatoria de las dos. Más allá de la discusión sobre a cuál de los modelos le corresponde, se reconocen ciertos ejes comunes que recorren toda la obra del autor: la idea del placer generado por la lectura, el interés por los aspectos formales del lenguaje y, sobre todo, la convicción de que el significado de la historieta no se revelaba en el simple contenido del mensaje.

LA HISTORIETA COMO DIMENSIÓN DE LO POPULAR

Si bien los primeros trabajos de Steimberg sobre la historieta se aproximaban a una sociología de la cultura, es evidente que los intelectuales más representativos de esa tradición fueron Rivera y Romano. En los escritos de estos autores dedicados a la temática aparecía focalizada en el análisis la problemática de los llamados géneros menores, masivos y populares, así como su incorporación a la tradición de la crítica literaria y cultural. Se apreciaba además un estilo de escritura diferente al de Steimberg, mucho más próximo al del periodismo cultural o de divulgación científica que interpelaba a un público más amplio y menos ideologizado.

Los textos de Rivera a los que aludiremos son “Para una cronología de la historieta” (1987b), publicado originalmente en 1971 en la colección *Capítulo Universal* del Centro Editor de América Latina (CEAL) e “Historia del humor gráfico argentino” de 1976, aparecido en dos números de la revista *Crisis*.⁹ En ambos casos se trataba de una historización

⁹ La publicación original de ambos números en la revista *Crisis* puede consultarse en Rivera (1976a, 1976b).

del género ligado a la emergencia del periodismo gráfico, la industria cultural y los productos de la cultura de masas. Mientras que el primer trabajo circunscribía la cronología de la historieta particularmente a Estados Unidos, en el segundo se concentraba en las tiras y viñetas humorísticas que se realizaban en Argentina. En este último se exhibe más cabalmente el interés que motivaba, en líneas generales, las reflexiones de Rivera: rastrear en estas publicaciones los rasgos de “lo nacional” y “lo popular” que identificaban una tradición con arraigo propio.

En esta panorámica sobre el humor gráfico se detenía, a lo largo del siglo XX, en diferentes momentos históricos para abordar los modos en que éste se inscribía e intervenía en su contexto de producción. En algunos casos, las historietas y viñetas hacían referencia en forma clara a la situación social y política de ese entonces y en otros predominaba un estilo más costumbrista vinculado a la vida cotidiana. Para el autor, el desarrollo del género en el país, que tuvo su periodo de apogeo y también de crisis –como el que se evidenció en los años sesenta producto de la ampliación de la oferta extranjera– se relacionaba de manera estrecha con la producción literaria nacional. Así encontraba fuertes conexiones entre las viñetas costumbristas de dibujantes como Gache, Loncán, Méndez de los años cuarenta, con la literatura de Roberto Arlt, Raúl Scalabrini Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada, particularmente en sus descripciones de arquetipos y personajes de la vida urbana que daban cuenta de los tipos sociales propios de la cultura nacional.

En este recorrido histórico se señalaba el lugar de privilegio que fue ganando la historieta, en tanto producto cultural y artístico, dentro del campo intelectual. Es por esto que Rivera reivindicaba, a diferencia de otras voces de aquel momento, la Primera Bienal Mundial de Historieta organizada por el Instituto Di Tella y los números de *Literatura Dibujada*, ya que consideraba que ambos proyectos ayudaron a concitar la atención del público y a redescubrir el potencial creativo del género. También destacaba el notable interés demostrado por la crítica semiológica y que, infería, podría haber contribuido a producir el cambio operado en la historieta en aquellos años.

El género reflexiona sobre sí mismo, juega con sus limitaciones, con el valor icónico y connotativo de las imágenes, con las reglas de la verosimilitud;

analiza su notable poder de penetración social: objetiva (y en algunos casos parodia) sus códigos y mecanismos convencionales; se convierte, inclusive, en objeto de su propia ironía, y acaso haya que ver en estas actitudes, casi un fenómeno de rebote y feedback crítico, uno de los frutos probables del análisis y de la reivindicación del género operada desde la perspectiva de la crítica semiológica (Rivera, 1987a, p. 129).

Romano (1987), por su parte, en “Breve examen de la historieta”,¹⁰ abordaba este objeto poniendo el énfasis tanto en los aspectos históricos como en los formales y funcionales, describiendo las condiciones particulares de producción y arriesgando algunas hipótesis sobre la recepción. Definía a la historieta como un mensaje compuesto de imágenes y palabras que tenía su antecedente histórico en la caricatura y el dibujo humorístico. Si la caricatura estaba atada indefectiblemente a aquello a lo que aludía la representación (el humor brotaba cuando se reconocía a la persona o cosa caricaturizada), con el dibujo humorístico se ampliaba el espectro comunicativo al no quedar la risa restringida al conocimiento referido a circunstancias de un país o región determinada. Mientras que en una primera parte vinculaba la historieta al humor gráfico y describía los mecanismos que el género ponía a funcionar para divertir a sus lectores, también se ocupaba de las historietas *serias* que estaban más próximas a los recursos usados por el cine *realista*.

Sin embargo, para Romano (1987), el rasgo sobresaliente de la historieta –siguiendo a Eco, Masotta y al mismo Steimberg– era el esquematismo que definía como “la identificación rápida o global de ciertos aspectos no argumentales” (p. 95). Desde el punto de vista gráfico, el esquematismo tenía un valor sobre todo informativo ya que brindaba a sus lectores los elementos necesarios para interpretar su sentido, lo cual no le quitaba mérito estético. Pero el esquematismo también tendía a la construcción de representaciones estereotipadas del mundo: por ejemplo, cuando se aludía a Egipto se recurría a las infaltables palmeras, pirámides, camellos y los iconos que connotaban lo exótico. En una historieta

¹⁰ El texto original apareció en el fascículo 40 de la colección *Capítulo Universal* del CEAL en 1971. Romano comenta que en la edición de 1987, la cual retomamos para este trabajo, introdujo leves modificaciones.

desarrollada en Estados Unidos, lo asombroso, decía Romano, era que la familia de raza negra que aparecía representada vivía en una casita amueblada y decorada según el gusto de la clase media estadounidense.

El esquematismo simplifica la comunicación al enrolar, bajo un mismo paradigma, lo exótico, objetos y seres diversos; la proyección de rasgos propios a individuos extraños aumenta la seguridad del lector, le permite seguir el consumo sin sobresalto. Tal vez hayamos citado dos de los caracteres más endebles y criticables de la historieta, que si es informativa y exigente en cuanto a su configuración, se torna anodina y banal en el plano cognitivo (Romano, 1987, p. 96).

Esta ambigüedad valorativa del autor también estaba presente en su consideración de lo ideológico y de los efectos. Si, por un lado, la historieta tenía la función de reforzar determinados mensajes sobre la actualidad candente (por ejemplo, el papel de gendarme de Estados Unidos en algunas historietas sobre la guerra de Vietnam y su fuerte tono anticomunista), por el otro, más de una vez expresaba una crítica sutil al estilo de vida de ese país o a los propios productos culturales de la sociedad industrial moderna. Respecto de los efectos, según Romano (1987), las opiniones se hallaban polarizadas.

Los detractores del género alegan su poder para desviar al individuo de sus responsabilidades vitales o comunitarias; los defensores se apoyan en su capacidad de eliminar virtualmente sentimientos de frustración y monotonía provocados por la vida moderna (p. 105).

En un sesgo abiertamente polémico con las visiones demasiado abstractas y formalistas que perdían de vista las particularidades y la historia, pero también contra los modelos críticos que se centran en la valoración de los contenidos, concluía afirmando que:

1) ... es injusto y arbitrario condenar al género a priori y en conjunto debido al tipo de información o de mensaje que comunica en la actualidad, como si fuera irremplazable; 2) que todo juicio ideológico sobre la historieta no puede limitarse al encuadre genérico, porque se ignoran variantes individua-

les; 3) que todo juicio valorativo estará viciado si no resultó de una rigurosa lectura descriptiva que reconozca al género su especificidad. Lo aceptemos o no, nadie puede negar que la historieta ha colaborado a través de su imagen – palabra a nuestra inserción (formativo o deformativa) en el marco de la sociedad real (Romano, 1971/1987, p. 105).

CONCLUSIÓN

A pesar de las diferencias considerables entre las perspectivas en boga en aquel entonces, existió un horizonte común que consistió en hacer énfasis en la característica genérica de la historieta. Es decir, cada uno de los trabajos –tanto los de Masotta como los de Steimberg, pero también los de Rivera como el de Romano– prestaron particular atención a los rasgos propios del artefacto entendido casi como si fuera un lenguaje, sin perder de vista por ello diferentes estilos y modalidades de representación que se ponían en funcionamiento en las distintas obras analizadas. De esta manera, la investigación sobre historieta en Argentina fue una expresión cabal de la complejidad de los análisis sobre medios de aquel periodo.

Durante algún tiempo, particularmente entre los años ochenta y noventa, algunas lecturas rápidas sobre el periodo sesenta/setenta, consideraron que aquellos estudios estaban dominados por modelos funcionalistas, instrumentales y de la manipulación. Vale recordar el trabajo de Martín-Barbero (1987) *De los Medios a las Mediaciones* (haciendo la salvedad que el autor refiere a los estudios en América Latina),¹¹ el del Catalán y Sunkel (1991) (también un análisis global

¹¹ Martín-Barbero (1987) afirmaba que en el continente hubo, en aquel periodo, dos etapas de formación del paradigma hegemónico. El funcionalista, por un lado, y el ideologista, por el otro: “La primera se produce a finales de los sesenta, cuando el modelo de Lasswell, procedente de una epistemología psicológica-conductista, es vertido en el espacio teórico de la semiótica estructuralista, espacio a través del cual se hace posible su ‘conversión’, esto es, su encuentro con la investigación crítica. Llamo *ideologista* a esta etapa porque su objetivo estuvo centrado en descubrir y denunciar, articulando aquellas matrices epistemológicas con una posición de crítica

sobre América Latina), así como también otros discursos que suelen circular por diferentes ámbitos académicos. No es que estos discursos no tengan algo de validez, sino que a veces han sido apropiados y utilizados de modo reduccionista. Es cierto, también, que desde el nuevo milenio, el interés por aquella historia ha producido otras perspectivas que tienden a complejizar el periodo (Alabarces, 2006; Varela, 2006, 2010; Zarowsky, 2012, 2013) y a rescatar la riqueza de las producciones teóricas del momento. El trabajo que hemos presentado se inscribe, en ese sentido, pretendiendo realizar una contribución a los estudios sobre comunicación en Argentina.

Bibliografía

- Alabarces, P. (2006). Un destino sudamericano, la invención de los estudios sobre cultura popular en Argentina. *Revista Argentina de Comunicación*, 1, 23-42.
- Andrade, J. (2009). *Oscar Masotta. Una leyenda en el cruce de los saberes*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Berone, L. (2006). Oscar Masotta y la literatura dibujada. Reflexiones sobre la disolución de un objeto. Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Literatura “Arte y cultura en la globalización”. *Fundación Descartes*. Recuperado el 16 de mayo de 2011 de <http://www.descartes.org.ar/masotta-berone.htm>
- Berone, L. (2007, mayo). De la historieta en la “literatura popular”: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones. Ponencia presentada en las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las ciencias sociales y humanas en Córdoba”. Universidad Nacional de

política, las estratagemas mediante las cuales la ideología dominante penetra el proceso de comunicación o mejor, para decirlo con el lenguaje de ese momento, penetra el mensaje produciendo determinados efectos ... La mejor prueba de lo que estoy diciendo es que la denuncia política que se hacía *desde la comunicación* no logró superar casi nunca la generalidad de la ‘recuperación por el sistema’, la ‘manipulación’, etcétera ... “De la amalgama entre comunicacionismo y denuncia lo que resultó fue una esquizofrenia, que se tradujo en una concepción instrumentalista de los medios de comunicación ...” (p. 221).

- Córdoba, Córdoba, Argentina. Recuperado el 16 de mayo de 2011 de <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/delahistorietaenlaliteraturapopular.pdf>
- Berone, L. (2009). El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983). *Diálogos de la Comunicación*, (78). Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718833>
- Berone, L. (2010). Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. La historieta como estructura híbrida de significación. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 1, 108-121. Recuperado el 12 de abril de 2012 de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2532/2388>
- Berone, L. (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina. De la "operación Masotta a un campo en dispersión"*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Catalán, C. & Sunkel, G. (1991). La tematización de las comunicaciones en América Latina. *Documento de Trabajo FLACSO-Programa Chile*. Serie Educación y cultura, 6. Santiago de Chile, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Recuperado el 15 de mayo de 2015 en <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1991/000390.pdf>
- Correas, C. (2007). *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires, Argentina: Interzona Editorial.
- Diviani, R. (2010). ¿Para que investigar sobre *comunicação* em massa? Raíces epistemológicas de una problemática dos años 1970 na Argentina: a discussao entre ciencia e ideologia. En J. Ferreyra; L. A. Signates Freitas; F. J. Paoliello Pimenta (Orgs.), *Estudos da comunicação: transversalidades epistemológicas* (pp. 57-75). São Leopoldo, Brasil: Universidad de Vale do Rio dos Sinos.
- Diviani, R. (2011). La recepción de McLuhan en la Argentina de los años 60. Una lectura sobre lecturas. En S. Valdetaro (Ed.), *El dispositivo-McLuhan recuperaciones y derivaciones* (pp. 181-198). Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (1985). *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1972).

- Eco, U. (1965). La estructura narrativa en Fleming. *Proceso a James Bond. Análisis de un mito*. Milán, Italia: Valentino Bompiani. Recuperado el 1 de abril de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/44674775/Proceso-a-James-Bond-Umberto-Eco>
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Lumen. (Trabajo original publicado en 1965).
- García, G. (Dir.). (2000). *Oscar Masotta. Lecturas críticas*. Buenos Aires, Argentina: Atuel/Anáfora.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Longoni, A. (2004). Estudios preliminares: vanguardia y revolución en los sesenta. En O. Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happening y arte de los medios en la década del sesenta* (pp. 9-105). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Longoni, A. & Mestman, M. (2002). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lypszyc, E. (1967). *Técnica de la historieta*. Buenos Aires, Argentina: Escuela Panamericana de Arte.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Masotta, O. (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Álvarez Editor.
- Masotta, O. (1968). Presentación. *Literatura dibujada*. Buenos Aires: Summa-Nueva Visión.
- Masotta, O. (1971). Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: "el esquematismo". En E. Verón et al. *Lenguaje y comunicación social* (pp. 192-222). Buenos Aires: Edición Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1967).
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, España: Paidós. (Trabajo original publicado en 1970).
- Masotta, O. (2010a). Roberto Arlt, yo mismo. *Conciencia y estructura* (pp. 224-244). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia. (Trabajo original publicado en 1967).

- Masotta, O. (2010b). El “esquematismo” contemporáneo y la historieta. *Conciencia y estructura* (pp. 263-272). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia. (Trabajo original publicado en 1967).
- Masotta, O. (2010c). Prólogo. *Conciencia y estructura* (pp. 29-30). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia. (Trabajo original publicado en 1967).
- Rivera, J. (1976a, febrero). Historia del humor gráfico argentino 1. *Revista Crisis*, 34: ¡Sonaste, Maneco! [Publicación original obtenida del blog Sonrisas argentinas]. Recuperado el 19 de marzo de 2015 de <http://sonrisasargentinas.blogspot.mx/2010/10/una-historia-del-humor-grafico-1.html>
- Rivera, J. (1976b). Historia del humor gráfico argentino 2. *Revista Crisis*, 35: Una compadrada contra el terror. [Publicación original obtenida del blog Sonrisas argentinas]. Recuperado el 19 de marzo de 2015 de <http://sonrisasargentinas.blogspot.mx/2010/10/una-historia-del-humor-grafico-2.html>
- Rivera, J. (1987a). Historia del humor gráfico argentino. En A. Ford, J. Rivera & E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 106-140). Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- Rivera, J. (1987b). Para una cronología de la historieta. En A. Ford, J. Rivera & E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 70-84). Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- Romano, E. (1987). Breve examen de la historieta. En A. Ford, J. Rivera & E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 89-105). Buenos Aires, Argentina: Legasa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Sebrelli, J. J. (2005). *El tiempo de una vida*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Sonderéguer, M. (2008). Presentación. En M. Sonderéguer (Comp.), *Revista Crisis 1973-1976: antología del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

- Steimberg, O. (1972). La historieta. Poderes y límites. *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, 41 (Fascículo). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Steimberg, O. (1974). Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar. *Lenguajes*, 1, 77-95. Steimberg, O. (1977a). *Leyendo historieta. Estilos y sentidos en un "arte menor"*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Steimberg, O. (1977b). Artes y lecturas marginales. Prólogo de un operador. *Leyendo historieta. Estilos y sentidos en un "arte menor"* (pp. 7-15). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Steimberg, O. (1977c). Luky Luke: retórica de una intertextualidad. *Leyendo historieta. Estilos y sentidos en un "arte menor"* (pp. 135-146). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Steimberg, O. (1977d). Cuando la historieta es versión de lo literario. *Leyendo historieta. Estilos y sentidos en un "arte menor"* (pp. 147-154). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Steimberg, O. (1982). Historieta e ideología en la Argentina: 1936-1937 en la vida de Patoruzú. En O. Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, (pp. 159-173). Barcelona, España: Paidós. (Trabajo original publicado en 1970).
- Steimberg, O. (2011). El lugar de Mafalda. *Los Libros*. Edición facsimilar (Colección Reediciones & antologías). Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (Trabajo original publicado en 1971).
- Terán, O. (1993). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto.
- Varela, M. (2006). Intelectuales y televisión: historia de una relación. En *Revista Argentina de Comunicación*, 1, 43-56.
- Varela, M. (2010). Intelectuales y medios de comunicación. En C. Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Zarowsky, M. (2012, invierno). Armand Mattelart: un itinerario intelectual entre América Latina y Europa. *A Contracorriente*, 9,

(2), 221-247. Recuperado el 3 de enero de 2013 de http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/195/326#.UXlyEKJJPh4

Zarowsky, M. (2013). Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un itinerario cruzado en la emergencia de los estudios en comunicación en Argentina. *La Trama de la Comunicación*, 17, 271-290.