LOS ROSTROS DE LA VIOLENCIA.
HISTORIETAS EN *LA ARGENTINA EN PEDAZOS*

POR

PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
University of Texas at El Paso

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores.

La Argentina en pedazos 8

Con estas palabras, Ricardo Piglia abre la primera entrega de la serie *La Argentina en pedazos*,¹ publicada en el número inicial de la revista *Fierro*, en setiembre de 1984. Cada capítulo de esta serie consistirá de dos partes: un ensayo de Piglia y una historieta, ambos, cada uno a su manera, girando alrededor de un relato: cuento, novela, pieza teatral, letra de tango.

No es casual que este replanteamiento de la historia argentina aparezca a sólo un año del fin de la brutal dictadura militar. Los largos años de autoritarismo obligan a buscar nuevas lecturas de esta historia.

El título de la serie, en este sentido, es revelador. “Pedazos” (fragmentos, ruinas) son el material con el que cuenta el crítico para su labor de reconstrucción. “Pedazos” también, hilados en narraciones, son las viñetas de las historietas. Los ensayos y las historietas de esta serie, ambos por igual, le seguirán la pista a esa violencia que recorre la literatura argentina.

Este artículo es una indagación sobre las adaptaciones de textos literarios a la historieta en *La Argentina en pedazos*; sobre las vías argumentales, temáticas y formales que se siguen para “hacer visibles” estos textos. Es en tales vías donde reside el poder de la historieta como comentario crítico al relato original.

¹ Para unificar las referencias, cuando cite algún ensayo o historieta de *La Argentina en pedazos*, voy a emplear la numeración de la compilación (Ediciones de la Urraca, 1993); excepto los dos capítulos no incluidos en ella, basados en “Cavar un foso” y “Operación Masacre” (ver apéndice).

FIERRO

La existencia de un proyecto tan innovador como *La Argentina en pedazos*, su original combinación de ensayo e historieta, no se puede explicar fuera del contexto de la revista *Fierro*, en cuyo primer número se estrenó esta serie. Publicada entre septiembre de 1984 y diciembre de 1992 por Ediciones de la Urraca,² *Fierro* fue dirigida primero por Juan Sasurain y luego por Pablo de Santis, ambos tanto novelistas como guionistas de historieta.

Fierro actualizó la historieta argentina al difundir a autores internacionales hasta entonces raramente publicados en este país (incluyendo a autores nacionales en el exilio).³ A la vez, la revista, vía el suplemento “Óxido”, fue un espacio cada vez más abierto a una nueva generación de autores como El Marinero Turco, Esteban Podetti, Max Cachimba, o el mismo De Santis.

Fierro participó, como pocas publicaciones, en un esfuerzo por pensar y replantearse la historia argentina desde la ficción y a partir de la experiencia reciente de la dictadura. *La Argentina en pedazos* no era el único flanco desde el que esta revista se aproximaba a la violencia argentina. En este “asedio” participaron muchas historietas más, algunas notables, como *Perramus*, *Ministerio*, *La Batalla de las Malvinas* o *Fierros Nacionales*, sólo por mencionar las aparecidas en los primeros años de la revista. *Perramus*, de Breccia y Sasurain, es un alucinado recorrido por la dictadura y su problematización de la memoria. *Ministerio*, de Barreiro y Solano López, es una historieta de ciencia ficción que presenta la lucha contra una dictadura atroz y (casi) perfecta sobre una comunidad que habita en una gigantesca torre de la que nadie puede escapar. El final de *Ministerio* conecta explícitamente esa ficción terrible con la realidad también terrible de la dictadura argentina y las desapariciones. La inconclusa pieza *La Batalla de las Malvinas*, con guiones de Barreiro, es una de las primeras aproximaciones a esa guerra desde la ficción. *Fierros Nacionales*, es, como *La Argentina en pedazos*, una serie antológica en la que van de la mano ensayo e historieta y en la que también se construye una genealogía de la violencia argentina.⁴ Cada entrega se dedica a un conocido y polémico delincuente argentino: Di Giovanni, Bairoletto, Mate Cosido.

² Es decir, parte de la misma familia editorial de la revista *Humor*, de Andrés Cascioli. A partir de 2006, empezó a publicarse la segunda época de la revista; otra vez, a cargo de Sasurain y editada por *Página 12*.

³ Entre los autores extranjeros puede mencionarse a Moebius, Druillet, Pratt, Crumb, Max y Bernet. Entre los argentinos exiliados, a Solano López, Juan Giménez, Muñoz y Sampayo.

⁴ En su presentación se anuncia que *Fierros Nacionales* “intentará recoger las andanzas, gestas, desventuras y hazañas de una serie de heterogéneos personajes que –de la delincuencia al mesianismo, entre la política y el hampa– eligieron en algún momento de la historia nacional el “camino de los fierros”, de las armas y la violencia” (*Fierro* 14, 16). De algún modo, por medio de estos relatos y ensayos, *Fierros Nacionales* propone otro panteón nacional.

Fierro fue también espacio abierto para artículos y ensayos donde (entre muchos temas) se recorría la literatura policiaca y el cine de culto y se apuntaba a trazar una tradición nacional de la historieta.⁵ Y, lo que es más importante, encontró –y fue formando– un público lector con el que estableció una fluida relación. En este contexto, los ensayos y las historietas de *La Argentina en pedazos* se podían percibir claramente como lecturas paralelas de una serie de relatos; lecturas que no establecían entre sí ninguna relación jerárquica. Esta claridad se pierde en la recopilación de la serie en un volumen, en 1993, cuya portada sólo menciona a Piglia y así, implícitamente, otorga a las historietas a un rol subordinado a los ensayos.⁶ Bien recuerda Sasturain que “un texto, un libro, una historieta, un filme son lo que son en la medida en que son leídos, vistos, acogidos, consumidos de cierta manera y no de otra” (106). Planteada así la compilación de *La Argentina en pedazos*, las historietas amenazan con perderse como lecturas críticas que dialogan con las de Piglia.

ADAPTAR PARA LA HISTORIETA

Adaptar un texto literario a la historieta es hacer visible lo que era letra, ponerlo en escena en un conjunto de viñetas. Es un trabajo repleto de decisiones.

Hay que elegir qué palabras y frases del texto original se mantienen como tales en la historieta, cuáles se “traducen” a imágenes y cuáles simplemente se van. Un descuido a este nivel puede afectar gravemente la legibilidad de la historieta; el caso más frecuente es el de las adaptaciones “aplastadas” por el exceso de texto, convertidas en meros “resúmenes ilustrados” (Buscaglia 60) (ver imagen 1).

Por otra parte, al adaptar hay que elegir encuadres, perspectivas, colores, líneas, estilos de figuración, viñetas, etc. Cada una de estas elecciones va a determinar el resultado final. Por ejemplo, la forma, distribución en la página y secuencialización de las viñetas son fundamentales para la construcción del tiempo (ritmo narrativo) en la historieta.

La adaptación es un proceso que se inicia en la lectura: su primer momento es el del historietista como lector de literatura. En los mejores casos, parte de la fascinación del historietista por el relato original y los deseos de “verlo” por medio de su propio dibujo. Dice, por ejemplo, el dibujante Alberto Breccia: “Leí a Howard Lovecraft por primera vez en 1960 en un viaje en tren desde Barcelona a Milán y esa noche, viajando, me di cuenta de que tenía que dibujarlo en historietas” (Gociol y Rosenberg 24).

⁵ La sección “Tinta Vieja” fue central en este propósito, con sus informes sobre Misterix, Patoruzito, El Eternauta. Asimismo, también estaba la revista *Hora Cero Semanal*, entre otros.

⁶ Este, además, es el formato en que *La Argentina en pedazos* ha circulado generalmente en la academia norteamericana. Son pocas las universidades que poseen una colección de *Fierro*.

Imagen 1: Blum, Alex. "ClasicosIlustrados" 19. P. 7

La labor de adaptación, según el guionista Norberto Buscaglia, consiste en crear una versión fidedigna que "aliente al lector a bucear" en el mundo del autor propuesto (60). En esta labor, fidelidad no equivale a literalidad; equivale a "mantener, a lo largo de las secuencias dibujadas y de un texto mínimo todo el clima que un autor determinado ha generado en su obra, a través de las palabras" (60).

La complejidad de la adaptación comienza por las mismas palabras, el material a partir del cual se trabaja.

Es la palabra una convención, una abstracción, y como tal está sujeta a la multiplicidad de interpretaciones que el lector quiera darle. No todas las personas imaginarán lo mismo sobre un texto determinado. Ni siquiera coincidirán plenamente con el escritor. (Buscaglia 60)

La adaptación es, entonces, una propuesta de lectura del original, una interpretación. Depende de las decisiones tomadas que el dibujante recree el “clima” del original (como se propone Buscaglia) o lo modifique.

Algunas de las más notables historietas argentinas de los últimos cincuenta años son adaptaciones de textos literarios.⁷ Sobresalen las dibujadas por Alberto Breccia,⁸ sobre guiones adaptados por Buscaglia, Trillo y Sasturain, entre otros; adaptaciones del “Informe sobre ciegos” de Sábato, de *Los mitos de Cthulhu* de Lovecraft, de cuentos de Poe, de Rulfo, Onetti, Carpentier, etc.⁹ En *La Argentina en pedazos* se vuelve a publicar una de las mejores (integrándola a la serie), la de “La gallina degollada” de Horacio Quiroga, con guión a cargo de Miguel Trillo, publicada originalmente en 1978.

Tras *La Argentina en pedazos*, han aparecido otras notables series de adaptaciones, como la serie *Alucinaciones Latinoamericanas*, con guiones de Pablo de Santis y dibujos de Peiro, proyecto también surgido en la revista *Fierro*. Esta serie –como su nombre indica– recorre lo alucinatorio en la literatura latinoamericana. En *Alucinaciones* se establece una relación muy distinta del crítico con el material publicado. En este caso, el propio Pablo de Santis escribe las adaptaciones y las críticas, de este modo su labor tiende lazos entre crítica, historieta y literatura. Otra adaptación más reciente, en la que parecen encontrarse todos estos proyectos, es la versión de la novela *La ciudad ausente* de Piglia, también con guión de De Santis y dibujo de Scaffatti.

La variedad de autores implicados en *La Argentina en pedazos* la convierte en un verdadero muestrario de los recursos que tiene el medio de la historieta para adaptar textos literarios. Y, como mencioné al comienzo de este ensayo, es en este proceso de adaptación, de “hacer visible” gráficamente, en donde se halla el valor de estas historietas como lecturas críticas de los relatos originales.

⁷ Sobre la historia de las adaptaciones de literatura a la historieta en la Argentina, dicen Judith Gociol y Diego Rosemberg: “Casi al final de la década del 20 habían aparecido ya los primeros cuadritos sin intención humorística ni costumbrista; el trastocamiento inicial fue literario. Este sesgo definió el perfil del semanario ‘El Tony’ (...). Primera publicación dedicada exclusivamente a los cómics, en sus páginas el dibujante Raúl Roux –considerado el iniciador de las historietas serias– tradujo a los cuadritos relatos clásicos de la literatura, como ‘Hansel y Gretel’, *Robinson Crusoe*, *La Isla del Tesoro*, ‘Simbad el marino’ y ‘Buffalo Bill’. (...) A partir de entonces se hicieron adaptaciones literarias en todas las épocas. Desde textos clásicos como *El Quijote* y el *Martín Fierro* hasta los enigmáticos de Sherlock Holmes y los cuentos de Julio Cortázar, Horacio Quiroga y Osvaldo Soriano. Fueron recreados con estilos tan distintos como los de los dibujantes y guionistas Bruno Premiani, Hugo D’Adderio, José Luis Salinas, Enrique Rapela, Leopoldo Darañona, Alfredo Grassi, Sanyú, Juan Sasturain y Carlos Trillo, entre muchos otros” (23). Para una historia muy concisa de la historieta argentina, se puede consultar el artículo “Cuadros y Márgenes: Los lazos entre historieta, arte y cultura” de Laura Vazquez (ver bibliografía).

⁸ “Un lector omnívoro”, en palabras de Buscaglia (60), no un lector ocasional. Insisto en la importancia del papel de “lector de literatura” del adaptador (dibujante o guionista).

⁹ Es especialmente interesante “Versiones”, la colección de adaptaciones hechas con guión de Juan Sasturain. Incluye: “Antiperiplea” (Guimarães Rosa), “La prodigiosa tarde de Baltazar” (García Márquez), “Acuérdate” (Rulfo), “Semejante a la noche” (Carpentier) y “Las Mellizas” (Onetti).

CONCENTRACIÓN Y SÍNTESIS

En su ensayo “Quiroga y el horror”, Piglia habla sobre las implicaciones que tuvo en los relatos de Quiroga su trabajo como escritor de ficciones para la prensa: “El periodismo supone una exigencia formal de concentración y síntesis” (*La Argentina en pedazos* 65). La historieta, especialmente cuando va sobre el vehículo de una revista, también tiene esta obligación, pues está sujeta a estrechos límites de espacio y páginas disponibles. En adaptaciones como las de *La Argentina en pedazos*, esta obligación es aún mayor pues el planteamiento de la serie exige historietas autoconclusivas, es decir, historietas publicadas en una sola entrega; historietas en que las dificultades de síntesis no se pueden resolver por medio de múltiples entregas.

La cantidad de páginas de estas historietas de *La Argentina en pedazos* se mueve entre las cinco de “Boquitas Pintadas” y las quince de “Operación Masacre”. Estos límites de espacio, por supuesto, obligan a una selección, guiada por el proyecto de la serie.

En la adaptación de “El Matadero”, por ejemplo, se invierte la proporción de lo relatado en el original. La historieta dedica cinco páginas a la captura y muerte del unitario y sólo tres a lo que ocupa la mayoría del relato de Echeverría: la larga descripción de las actividades del matadero.¹⁰ En la versión de “La gallina degollada”, la trama del misterio de la reproducción de niños enfermos se elimina y los nacimientos se presentan en sólo tres viñetas. La disputa de los padres sobre la herencia (¿quién es el culpable de un mal que evidentemente “está en la sangre”?) también queda fuera. Lo que queda es la historia del crimen, reducida a sus elementos esenciales, pero completa. La adaptación de *Boquitas Pintadas* se limita a la escena del crimen y a sus actas, que provienen del final de la novela. La de *Los dueños de la tierra* se limita, por su parte, a la breve escena inicial, la masacre de indios durante la “conquista del Sur”.¹¹ Así, mediante selecciones como éstas, la violencia se hace eje evidente de los relatos de *La Argentina en pedazos*.

Hacer visible gráficamente no sólo significa concentrarse en la representación en viñetas de un tema o limitar la adaptación a un fragmento del original, es —como se se dijo— eliminar palabras, elegir e imponer unas imágenes sobre el infinito de posibilidades que deja abierto el texto escrito. Al adaptar, el recorte de elementos del original no es eventual sino inescapable. Paradójicamente, es gracias a este mismo proceso que el texto gráfico narrativo resultante genera nuevas lecturas.

¹⁰ Esta concentración en lo violento de los relatos hace que se incluya en la adaptación de “El Matadero” el momento (brevísimos en el original) en que un niño es decapitado por el lazo del asta durante los intentos de someter a un toro (13).

¹¹ Las versiones de *Operación Masacre* y “Cavar un foso” parecen fracasar en ese trabajo de síntesis (debido en parte a las peculiaridades del propio material original) y resultan, por lo mismo, menos logradas como relatos.

Al adaptar un texto literario, la historieta puede sintetizar el relato original mediante imágenes que dicen mucho más que lo que denotan. Éste es el caso de la versión de Enrique Breccia de *Los dueños de la tierra*, de David Viñas. Ahí, mediante viñetas panorámicas se presenta el extenso horizonte de la pampa, sólo interrumpido por nidos de patos y figuras humanas empequeñecidas por la distancia (ver imagen 2).

Estas imágenes presentan de modo visual el paralelo construido en el relato original: los indios, tanto como los nidos de patos, vistos como protuberancias en la pampa, que deben ser eliminadas para poder poseer plenamente esa tierra.

Talar un monte a la altura de las raíces y dejar todo ese espacio despejado. ¡Craann!
Lo que molestará tenía que ser eliminado. Que toda esa tierra quedara limpia, bien lisa
para empezar a trabajar. (Viñas 14)

Imagen 2: p. 24.¹²

Un ejemplo más obvio de metáfora visual es el que crean Nine y Buscaglia al poner al Marcelo narrador de “Las puertas del cielo” de Cortázar, observando el mundo de Celina y Mauro mediante un microscopio: imagen de la distancia del personaje (física, temporal) respecto al mundo descrito; distancia del narrador y lo narrado. Un microscopio que, además, no es fiable, pues distorsiona las imágenes (los recuerdos) (ver imagen 3).

¹² Sólo se citará el nombre de la publicación al pie de la imagen en los casos en que ésta provenga de *La Argentina en pedazos*.

Imagen 3: p. 48.

La versión de “La gallina degollada” de Quiroga, por Trillo y Breccia, no sólo está sintetizada mediante la concentración en el relato del crimen.¹³ Una metáfora visual está al centro de toda la historieta: el color rojo del sol y la sangre (el único caso de color en toda la serie). Donde el texto de Quiroga se limita a decir: “Animábanse sólo al comer, o cuando veían colores brillantes u oían truenos” (91), la adaptación enfatiza la fascinación de los hermanos por el rojo intenso, que va a ser una de las constantes en la historieta y uno de los hilos que los lleva al crimen: sol y sangre (Sol = sangre). Junto a esto, también es importante en la síntesis la elección de un grafismo que recuerda los grabados expresionistas en madera: ausencia de grises y escasez de líneas curvas. El texto, por su parte, se reduce al mínimo: la voz del narrador aparece sólo en tres ocasiones y es breve. Se crea un ritmo con los cambios de tipografía y la repetición de imágenes. Los hermanos son –excepto por el tamaño– idénticos entre sí, tal como se los muestra en la primera página de la historieta (ver imagen 4).

El grupo de los hermanos en la banca constituye una entidad que piensa y actúa al unísono. Este grupo aparece reproducido hasta nueve veces, con variaciones de tamaño que en las viñetas son variaciones de distancia. Estas repeticiones refuerzan la construcción del mundo de estos niños como aquel en el que todos los días son idénticos (incluso el placer, único, de contemplar el rojo del sol¹⁴). La experiencia de ver el degollamiento de la gallina va a llevarlos a romper esa monotonía de una manera

¹³ Quiroga, a su vez, tuvo que editar su texto/cuento para que encajara en el espacio asignado para él en la revista “Caras y Caretas”, donde fue publicado en 1909.

¹⁴ “Como el sol se ocultaba tras el cerco, al declinar los idiotas tenían fiesta. La luz enceguecedora llamaba su atención al principio, poco a poco sus ojos se animaban; se reían al fin estrepitosamente, congestionados por la misma hilaridad ansiosa, mirando el sol con alegría bestial, como si fuera comida” (Quiroga 9).

Imagen 4: p. 70.

horrible, buscando y obteniendo el goce de la contemplación del rojo en la sangre de su hermana (ver imagen 5).

Imagen 5: p.76.

El papel de las repeticiones de imágenes también es central en la adaptación de la letra del tango “La Gayola” (de Tuegols y Taggini), por Buscaglia y Crist, hasta el punto de que, al final de la historieta, el dibujante anota y hace explícito entre sus instrumentos

una fotocopidora Minolta EP4502. Tecnología de la reproducción para construir un relato que, a su vez, será reproducido masivamente.

La fotocopidora multiplica la limitada cantidad de dibujos e imágenes (grabados, planos, logotipos, fotografías) incorporadas al relato, a la manera de un *collage*. Una de las repeticiones más notorias es la del protagonista en las primeras páginas, visto de frente, con algunas variaciones de dimensión y plano (ver imagen 6). Este dibujo trabaja con el estereotipo tanguero del hombre arruinado por una mala mujer, y el estereotipo

Imagen 6: p. 82.

también es, en cierto sentido, una misma imagen que se repite muchas veces, con algunas variaciones.

Entre los elementos reiterados, también están un viejo disco, un gramófono, el ruido de su aguja, unos bailarines del tango, imágenes que aluden a la música ausente y que refieren a la experiencia de ese tango en su momento de mayor popularidad. Otro recurso narrativo: el logotipo de la vieja disquera Victor (el perrito con el gramófono) acompaña ciertos párrafos de la adaptación para señalar que son citas literales de la letra de tango entre la abundancia de otros textos añadidos (otra voz, externa, que comenta y explica) (ver imagen 7).

Imagen 7: p. 88.

Cada adaptación tiene distintas exigencias. A veces el detallismo es indispensable, como en la adaptación del *Mustafá* de Discépolo. El costumbrismo, que algo de él tiene el “grotesco criollo”, requiere detalles: vestuario, objetos cotidianos, una cuidadosa escenografía que, en este cómic, llega por momentos a ser recargada, con los globos del texto disputándose el espacio de la viñeta con las imágenes (la tensión entre lo textual y lo gestual del teatro, trasladada a la historieta) (ver imagen 8). Por eso, en este caso se asegura la legibilidad de la historieta mediante un dibujo lineal, sin sombras.

Imagen 8: p.38.

En la versión de “Las puertas del cielo” de Cortázar, por Buscaglia y Nine, conviven la estilización grotesca y la concentración en el detalle (o su invención): modelos de automóvil, frases sueltas, la mosca sobre el cadáver de Celina, la ropa y los peinados en la milonga (ver imagen 9).

Imagen 9: p.49.

En contraste con estas adaptaciones, la de “Un fenómeno inexplicable” de Lugones, por Miller y Roume, lejana al costumbrismo, requiere del detalle en el escenario para contrastar el decoro de una casa de burguesía provinciana con la bestia interior que se va adueñando del protagonista (ver imagen 10).

Imagen 10: p.58.

HUIR DEL KITSCH

Junto a una riquísima tradición narrativa, la historieta también debe cargar con el peso de una historia de encuentros y desencuentros con la “alta cultura”, de incomprendiones y prejuicios basados en las que son sólo algunas de las manifestaciones del medio. A veces, las decisiones estilísticas que se toman durante el proceso de adaptación provienen de una conciencia de esta historia.

La historieta de temática amorosa fue durante años uno de los reductos clave del *kitsch* en el cómic: tramas pobres y reiterativas, plagadas de derroches sentimentales¹⁵ (ver imagen 11). No es raro entonces que, en *La Argentina en pedazos*, las adaptaciones de relatos en que la temática amorosa tiene un lugar central empleen diversas estrategias para evadir el *kitsch*.

Un ejemplo evidente está en la versión del tango “La Gayola”, que carece del sentimentalismo que le sobra a la historia que se cuenta. Las opciones tomadas en la adaptación: el *collage*, las ya mencionadas repeticiones de imágenes, los comentarios explicativos de una voz externa, etc., crean una distancia ante lo narrado, inexistente

¹⁵ Uno de sus más populares ejemplos, en este sentido, fue la serie “Susy Secretos del Corazón”, publicada en México y ampliamente difundida en Latinoamérica, incluida Argentina.

Imagen 11: NN. "Susy Secretos del Corazón" # 0765 p.18.

en el tango, que tradicionalmente ha buscado, como buena parte de la música popular, la participación (sentimental, por lo menos) del oyente (ver imagen 12).

Imagen 12: p.88.

La versión de la penúltima escena de *Boquitas Pintadas* de Puig (por El Tomi y Manuel Aranda) sigue un camino paralelo. Piglia dice en su ensayo que "Puig ha sabido

encontrar técnicas narrativas en zonas tradicionalmente ajenas a la literatura: las revistas de modas, la confesión religiosa, las necrológicas se convierten en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela” (*La Argentina* 114). Ubicada por las instituciones de la “alta cultura” en estas “zonas tradicionalmente ajenas a la literatura”, la historieta más masiva (como ya mencioné) ha sido frecuentemente considerada *kitsch*, por su trabajo con imágenes y narraciones estereotipadas, recurrentes, elementales y de pobre calidad.

Quizás hubiera sido más cercana al trabajo de Puig una adaptación construida mediante la manipulación de imágenes de fotonovelas, historietas románticas o “del corazón”. Es decir, una subversión de ese tipo de historieta desde su misma forma de representación. En cambio, en el fragmento adaptado de *Boquitas Pintadas* se opta legítimamente por poner lo *kitsch* no en la forma de representación, sino en lo representado: la fila de muñecas, los rosales, el recargado marco del espejo, el recurrente retratito de

Imagen 13: p.119.

Gardel (ver imagen 13). Es decir, en vez de jugar con lo que es el *kitsch* de la historieta, se trabaja con un *kitsch* que está fuera de ella y que por lo tanto no implica riesgos de ser confundido con el *kitsch* verdadero. El riesgo, en este caso, sólo es admitido como exceso vanguardista, como ruptura de los estereotipos de la historieta tradicional, no como juego con ellos.

En este sentido se pueden mencionar: el dislocamiento de las viñetas (o su ausencia), la fragmentación en la escena de la sirvienta cortando el pollo, presentada desde distintos puntos de vista, imagen que –además– volverá al final de la historieta (ver imagen 14).

Se puede decir que la colección de muñecas es *kitsch*, pero no lo es su dibujo suelto y su escasez de sombras, tampoco lo es su evidente correspondencia con la frase “Duerme la muñeca, el pelo natural y los ojos que se mueven” (la mujer, vista por su amante, de orígenes humildes, como una muñeca más en su cuarto de niña de alta sociedad). El

Imagen 14: p. 118.

espejo en que se ven reflejados los amantes durante el sexo también cae dentro de los estándares de lo *kitsch*, pero está fuera de éstos el convertir ese espejo en marco de una viñeta (ver imagen 15).

Imagen 15: p. 119.

CALIGRAFÍAS

La caligrafía es otro de los recursos narrativos y expresivos de la historieta, ella es texto e imagen. Como afirma De Santis (el énfasis es mío):

La historieta se afirma en las zonas de su indeterminación y de su mezcla: como género híbrido entre la narrativa y la gráfica, encuentra su pureza en el punto de máxima contaminación: *palabras que son dibujos*, dibujos que fueron previamente palabras y que cargan todavía un peso textual. (*La historieta* 12)

La caligrafía es, en lo más básico, una elección estilística. En la versión de *Boquitas Pintadas*, por ejemplo, se elige mostrar el parte policial del crimen no como escrito a máquina sino con una caligrafía torpe que intenta ser elegante. Obviamente, esta elección no es gratuita, es otra forma de aproximarse al *kitsch* de la obra.

La caligrafía puede tener un fuerte valor narrativo. En la adaptación de “El Matadero” la caligrafía de la dedicatoria, es la misma que se emplea para la voz del unitario, lo cual sintetiza con mucha efectividad la posición del autor en este relato: el que narra se alinea junto a la víctima (ver imagen 16).

Imagen 16: p.16.

Esta misma caligrafía resulta excesivamente adornada en comparación con la empleada para la voz de los hombres del matadero. Se hace explícita la incapacidad del unitario para hacerse entender por los otros; su problema es también el de hacer inteligible su discurso (en clave de historieta: hacerlo legible).

También tiene un valor narrativo la caligrafía en la ya mencionada adaptación de “Las puertas del cielo”. Al ser mostrados los apuntes de Marcelo y la mano que anota lo que el ojo ve a través del microscopio, la escritura queda “aquí”; mientras que los “monstruos” permanecen del otro lado del lente. En un juego metanarrativo, esta escritura es, a su vez, transcrita por el narrador de la historieta, en cuyas manos está realmente la legibilidad de la versión del relato.

En la versión de “La Gayola”, la caligrafía individualiza lo que es masivo. Se subraya así que la canción sentimental, “en boca de todos”, con letras que circulan ya impresas, suele ser consumida sin embargo como algo que toca al oyente en lo más íntimo. Una segunda letra, cursiva, funciona como voz del narrador, añadido que complementa el relato del tango original.

Uno de los tratamientos de la caligrafía más interesantes de *La Argentina en pedazos* es el de la adaptación de “La agonía del Rufián Melancólico” de Arlt, por José Muñoz. Ahí la letra sigue el mismo tratamiento del dibujo. En la historieta (en esta, en especial), la letra *es* dibujo y, con frecuencia, debe ser descifrada (ver imagen 17).

Imagen 17: p. 131.

No es lo único que requiere un trabajo de desciframiento en esta historieta. La labor de Muñoz no es hacer más legible ni preservar fielmente la forma original del relato de Arlt.¹⁶ Por un lado, el dibujante construye con la sucesión de viñetas lo que Piglia llama (al hablar del original) “una especie de traveling onírico” (*La Argentina* 126). Por otro lado, Muñoz desafía esa sucesividad para presentar el delirio (ver imagen 18).

Imagen 18: p. 132.

¹⁶ En este sentido, se pueden hallar algunos puntos de contacto entre el trabajo del adaptador y el del traductor, tal como Walter Benjamin lo presenta en “The Task of the Translator”: “What can fidelity really do for the rendering of meaning? Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original [...]. A literal rendering of the syntax completely demolishes the theory of reproduction of meaning and is a direct threat to comprehensibility [...]. Finally, it is self-evident how greatly fidelity in reproducing the form impedes the rendering of the sense. Thus no case for literalness can be based on a desire to retain the meaning” (78).

El delirio permite la simultaneidad de las experiencias (el delirio mismo es experiencia) y la historieta, a diferencia del texto literario, puede presentar esta simultaneidad: Viñetas donde se superponen músicos como sacados de viejas fotografías, querubines con sombrero, palabras sueltas, personajes grotescos, imágenes del protagonista en distintas etapas de su vida, etc. El momento más radical, sin duda, es la primera página del relato, donde las viñetas se descomponen, se descuadran y sus límites quebrados forman trazos blancos, como rayos contra el fondo negro (ver imagen 19). El delirio del otro también exige, desde lo más básico, una labor de desciframiento.

Imagen 19: p. 132.

DAR ROSTRO

Al adaptar el texto literario, la historieta le da *un* rostro al personaje, entre los muchos posibles. Lo que era implícito en muchos relatos, se hace explícito. Lo racial salta a la vista. La violencia en las historietas de *La Argentina en pedazos* también es racial.

Este es el caso de la versión de “El Matadero” de Enrique Breccia, en la que unitarios y federales son voces, vestuarios y razas diferentes. Tal como en el relato de Echeverría,

las “figuras humanas de tez y raza distinta” y especialmente los “negros”, se asocian a los federales. La historieta subraya esto, por un lado, mediante primerísimos planos de rostros enmarcados por las viñetas, de sangre y mugre (las uñas del Matasiete) (ver imagen 20).

Imagen 20: p. 14.

Por otro, mediante el dibujo dinámico y hecho de manchas de los federales enfrentado al dibujo limpio, claro y estático del unitario antes de caer en manos de sus enemigos (salta a la vista que es un unitario) (ver imagen 21).

Imagen 21: P. 15.

Contraste que también se emplea en la versión de Solano López y Mandrini de “Cabecita Negra” de Rozenmacher, para enfrentar el mundo pequeño burgués con el de los “Cabecitas negras”, amenazantes, grotescos (ver imagen 22).

En “Las puertas del cielo” de Cortázar y en su adaptación a la historieta, los “cabecitas negras” son presentados como “monstruos”. En contraste con ellos, el narrador, Marcelo,

Imagen 22: p. 99.

perteneciente a otro mundo social y racial no participa de esa estilización grotesca. Una peculiaridad de esta adaptación, una libertad que se toma, es que al comprimir el cuento en la historieta, Mauro queda del lado de los monstruos, se convierte en una bestia enorme, tosca, sudorosa y oscura (ver imagen 23).

Imagen 23: p. 45.

Con esto queda fuera del relato la oposición Mauro-Celina presente en el original, que acerca a Mauro y Marcelo:

“Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo”. (*Bestiario* 131)

La historieta más bien se concentra en lo que opone a ambos (Celina y Mauro) al narrador, Marcelo. La caricatura, especialmente en su presentación de los espacios

de los “cabecitas negras”, en la milonga sobre todo, se vuelve el instrumento de ese “costumbrismo metafísico” del que habla Piglia en su ensayo.

Otro trabajo con el estereotipo que llega a la caricatura humorística es la adaptación de E. Breccia y Buscaglia del *Mustafá* de Discépolo (otro costumbrismo: la sordidez y el humor negro del “grotesco criollo”). Aquí, a la especificidad de las maneras de hablar de los inmigrantes, que ya está en el texto teatral original, se añade la especificidad de los rasgos raciales, que contrapone a los patriarcas de las familias protagonistas, turco e italiano (ver imagen 24).

Imagen 24: p. 36.

El mismo procedimiento, en clave más grotesca (y siniestra), se da en “La agonía del Rufián Melancólico” con la imagen y voz del napolitano Carmelo (ver imagen 25).

Imagen 25: p. 136.

Mientras que en “El Matadero”, “Cabecita Negra” y “Las puertas del cielo” el “monstruo” es la manera en que el blanco (el burgués, el civilizado) ve al “otro” (negro,

indio, mulato) –sus rasgos exagerados en la historieta–, en relatos de denuncia social, como *Los dueños de la tierra* de David Viñas, el lugar del monstruo se invierte. En la adaptación los atributos del monstruo caen sobre “el manco Bond”, quien se divierte y enriquece matando indios y cuya imagen aparece en una sola viñeta, en primer plano, con una sonrisa enorme y horrible, con los ojos irónicamente cubiertos por una franja negra, de las que se emplean para proteger la identidad de los fotografiados (ver imagen 26). Los indios, víctimas de Bond, en esta adaptación son cuerpos mutilados en la playa, vistos desde la perspectiva de los patos, que también tratan de huir alborotadamente.¹⁷

Imagen 26: p. 25.

La representación grotesca y monstruosa que se emplea en los relatos anteriores sirve para hacer evidente la exclusión, la diferencia entre personajes que se entienden como “otros”. Sin embargo hay dos casos en *La Argentina en pedazos* en que esa marcada diferencia va junto a la inescapable inclusión, la pertenencia de ese “otro”. Ambos son relatos de horror.

El primer caso es la versión de “La gallina degollada” de Horacio Quiroga. El monstruo es “el otro”; medio humano, medio animal. Los cuatro niños idiotas son en el relato original “monstruos”, “descendencia podrida”, “engendros”; y, en ambos relatos, “bestias”. La historieta concentra esa diferencia en la representación de los hermanos; se ven diferentes. Sin embargo, no se ven amenazantes sino, más bien, pasivos, de ahí que el final del relato funcione como sorpresa. El horror que late en todo el relato es en realidad otro, es el de la inevitable pertenencia de estos niños a la familia (compartir la misma sangre).

¹⁷ Otra adaptación en que lo racial es un problema es la de la “Historia del guerrero y la cautiva”, de Borges, por Buscaglia y Flores. La joven de manos huesudas, crenchas rubias, y piel que el sol ha vuelto cobriza, del original, se convierte en una mujer blanca de grandes ojos claros y una belleza nunca indicada en el original (era una opción, tampoco se dice nada sobre su fealdad).

Imagen 27: p. 63.

En este trabajo de “dar rostro”, central en las adaptaciones de *La Argentina en pedazos*, es donde hay que pensar los tres casos en que los autores de los originales son incorporados a la nueva versión como personajes.

A veces es el rostro que se le da a una voz ya presente en el original, como el rostro de Cortázar a Marcelo Hardoy, protagonista y narrador de “Las puertas del cielo”, y “un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes” (*Bestiario* 121) (ver imagen 28). En este caso, Marcelo, el personaje que se introduce en el mundo de Celina y Mauro, tiene el rostro de Cortázar joven; mientras que el Marcelo narrador, tiene el rostro de Cortázar maduro y es ubicado al otro lado del microscopio, desde el que observa a los demás personaje (incluyéndose a sí mismo de joven). Este recurso funciona como marcador de tiempo en el relato, subraya la distancia entre (lo presentado como) experiencia y

¹⁸ “[U]na frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!” (Lugones, 28)

Imagen 28: p. 46.

narración. El microscopio, a su vez –como ya se mencionó–, recalca la distancia del personaje narrador respecto a lo narrado.

Darle a Hardoy y al narrador el rostro de Cortázar es, por otra parte, jugar a identificar a éstos con el autor. Así, se propone una lectura del relato original en la que el escritor Cortázar resulta en una posición de observador cercano y, al mismo tiempo, distante de las situaciones que narra, fascinado y asqueado ante la masa urbana.

Un segundo caso en que el adaptador coloca al autor, su imagen reconocible, como personaje es el de la “Historia del guerrero y la cautiva” (por Buscaglia y Flores), donde Borges aparece en el rol de narrador. El que era narrador externo es ahora visible y aparece a la mitad del relato, para ligar las dos historias narradas, y en la última viñeta, para pronunciar él mismo la reflexión final. Lo más significativo es la manera en que se presenta a este Borges: desacralizadora, en tanto que rompe con la imagen pública, cultivada por él mismo, del hombre formal, habitante de una biblioteca en penumbras. Borges aparece aquí en un ambiente luminoso, recreado en la intimidad familiar, en camiseta, sin calcetines y, al fondo, María Kodama mateando (ver imagen 29). No se

Imagen 29: p. 113.

le ha dado el rostro de los cincuenta años que tenía cuando escribió ese relato, sino el que garantiza que el personaje sea reconocido: el del anciano ciego.¹⁹

Las adaptaciones dicen mucho sobre cómo se lee una obra en un momento determinado. La presencia de los autores como personajes en la “Historia del guerrero y la cautiva” y en “Las puertas del cielo” llama la atención sobre un fenómeno obviamente ausente durante el momento de la producción de los originales: Cortázar y Borges, para la década de los ochenta, se han convertido en escritores canónicos e íconos de la cultura de masas (sus nombres en las listas de lecturas de las universidades, sus retratos en la prensa y circulando como pósters).²⁰

Otro autor cuyo nombre marca fuertemente la manera en que se leen sus relatos es Rodolfo Walsh. En este caso no se trata de masividad, sino del peso de su biografía —más específicamente, de su muerte. Walsh fue asesinado en 1977 durante el “Proceso de Reorganización Nacional”. Su imagen aparece en la versión de *Operación Masacre* por Solano López y Panosetti. En esta historieta, Walsh no tiene el papel de narrador sino de símbolo. Su imagen cierra la historieta como parte de un epílogo añadido, que incluye también otra viñeta que muestra a las madres de la Plaza de Mayo (ver imagen 30). De este modo se incluye en la versión de *Operación Masacre* aquello que ya era

Imagen 30: “Fierro” 37, p. 50.

¹⁹ Este Borges, informal y, así, “humanizado” por la caricatura, es simultáneo al Borges de *Perramus* (Sasturain & Breccia), donde el escritor conservador se convierte en activo colaborador de la clandestina oposición a la dictadura.

²⁰ Al incluir a Cortázar y a Borges en estas historietas también se podría estar haciendo un comentario sobre la propuesta estética y literaria de estos autores, que obliga a reflexionar sobre el acto de representación literaria.

parte de la lectura de la novela a principios de los años ochenta. En el relato de la masacre ocurrida en los primeros años sesenta, resuena otra, más reciente, en la cual el mismo Walsh fue una entre las decenas de miles de víctimas. La imagen del autor insiste en la manera trágica en que el autor se ha incorporado a su relato, y así también se remarca la larga extensión de la violencia militar.

ACTUALIZAR LOS RELATOS

Las historietas siguen estrategias de adaptación muy variadas que sirven para localizar y hacer visible la violencia en los relatos originales. Como afirma De Santis, “*La Argentina en pedazos* encontró los núcleos más violentos de nuestra literatura (descubrió que la violencia es nuestro clásico), y los dibujó” (*Historieta y política* 74). Esta violencia se sostiene sobre todo en dos factores: (i) la construcción de un “otro” casi siempre monstruoso, y (ii) una distancia entre los mundos confrontados que, como en “El Matadero”, puede llegar hasta la mutua ininteligibilidad.

Las adaptaciones de *La Argentina en pedazos* traen la violencia de la literatura argentina al presente, ya que, a su manera, son textos “vueltos a hacer”: repensados y adaptados durante esos tempranos años ochenta. Así, relatos escritos a lo largo de un siglo y medio se leen en *La Argentina en pedazos* como contemporáneos del lector, pertinentes para entender su presente y, desde ahí, reflexionar sobre el pasado. En estas historietas se hallan las mismas preguntas clave que Beatriz Sarlo detecta en la literatura argentina de fines de la dictadura: “¿cómo hemos llegado a este punto? Y ¿qué hay en nuestro pasado que pueda explicarlo?, [preguntas] que atraviesan a la sociedad y, probablemente, seguirán buscando respuestas en los años que se avecinan...” (331).

La historieta es un medio privilegiado para esta reflexión. El tiempo de lectura que exigen los textos originales y sus distintas formas de consumo (novelas, cuentos, canciones, dramas, etc.) no permiten la simultaneidad que logra su serialización como historietas o, más aún, la agrupación de éstas en un volumen. El nuevo medio es el que –sin simplificarlos– permite leer juntos los textos originales. Así, en *La Argentina en Pedazos* se leen como si fueran contemporáneos entre sí (por poner un par de ejemplos significativos) “Cabecita Negra” y “El Matadero”, *Operación Masacre* y *Los dueños de la tierra*.

De este modo, esta serie, como conjunto de relatos que dialogan entre sí, propone un tipo de discurso que se opone a los discursos del reciente autoritarismo. Como sostiene Sarlo: “Frente a un monólogo (...) cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (328).

Esta actualización de los textos, que permite nuevos encuentros entre ellos, es, sin duda, uno de los aportes fundamentales de la serie.

APÉNDICE

Las historietas de *La Argentina en pedazos* en *Fierro*.
(Por orden de aparición)

- “El Matadero”: Esteban Echeverría / dibujo y adaptación: Enrique Breccia. *Fierro* 1 (79-82).
- “Los dueños de la tierra”: David Viñas / Dibujo y adaptación: Enrique Breccia. *Fierro* 2 (73-78).
- “Mustafá”: Armando Discépolo / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos: Enrique Breccia. *Fierro* 3 (33-38).
- “Las puertas del cielo”: Julio Cortázar / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos: Carlos Nine. *Fierro* 6 (15-22).
- “Un fenómeno inexplicable”: Leopoldo Lugones / Adaptación de Otto Carlos Miller / Dibujos de Carlos Roume. *Fierro* 7 (45-52).
- “La gallina degollada”: Horacio Quiroga / Adaptación: Carlos Trillo / Dibujos: Alberto Breccia. *Fierro* 8 (78-86).
- “La Gayola”: Rafael Tuegols y Armando Taggini / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujo: Crist. *Fierro* 9 (36-43).
- “Cavar un foso”: Adolfo Bioy Casares / Adaptación: Emilio Balcarce / Dibujos: Eduardo Risso. *Fierro* 15. Suplemento “Aventuras con Biorges” (Noviembre 1985): 8-15.
- “Cabecita Negra”: Germán Rozenmacher / Adaptación: Eugenio Mandrini / Dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 16 (59-66).
- “Historia del guerrero y la cautiva”: Jorge Luis Borges / Adaptación: Norberto Buscaglia / Dibujos de Alberto Flores. *Fierro* 22 (33-40).
- “Boquitas Pintadas”: Manuel Puig / Adaptación: Manuel Aranda / Dibujos: el Tomi. *Fierro* 23 (25-29).
- “La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico”: Roberto Arlt / Adaptación y dibujos: José Muñoz. *Fierro* 28 (7-17).
- “Operación Masacre”: Rodolfo Walsh / Adaptación: Omar Panosetti / Dibujos: Francisco Solano López. *Fierro* 37 (36-50).

BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Bioy Casares, Adolfo. “Cavar un foso”. *Las Fieras. Antología del género policial en la Argentina*. Ricardo Piglia, ed. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1998.
- Breccia, Alberto y Juan Sasturain. *Versiones*. Buenos Aires: Doedytores, 1993.

- _____. *Perramus*. Barcelona: Lumen, 1986.
- Buscaglia, Norberto. "Comienza una historia". *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre la Historieta* I/1 (2001): 55-64.
- _____. *Clasicos ilustrados* 19 ("Hamlet"). *La Prensa*. México: Editora de Periódicos, 1953.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- De Santis, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____. *Historieta y política en los '80: la Argentina ilustrada*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Discépolo, Armando. *Obras escogidas*. Buenos Aires: J. Alvarez, 1969.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva, el matadero y otros escritos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1967.
- Gociol, Judith y Diego Rosenberg. *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Lovecraft, H.P., Alberto Breccia y Norberto Buscaglia. *Mitos de Cthulhu*. Buenos Aires: Sins Entido, 2004.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- _____. Luis Scafati y Pablo De Santis. *La ciudad ausente*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2008.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: Allca XX (Colección Archivos, 26). Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rozenmacher, Germán. *Cabecita Negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Sábato, Ernesto y Alberto Breccia. *Informe sobre ciegos y otras historias*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Escritos sobre literatura Argentina* [1987]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Susy, *Secretos del Corazón*. Nro 2-765. México: Novaro, 1978.
- Vazquez, Laura. "Cuadros y Márgenes: Los lazos entre historieta, arte y cultura". *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Viñas, David. *Los dueños de la tierra*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Walsh, Rodolfo J. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.