

H.G. OESTERHELD, CAMPO DE LA HISTORIETA Y CAMPO DEL ARTE EN LOS SESENTAS

Roberto von Sprecher

(*"H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta"*, publicado en la revista ***Tramas para leer la literatura argentina***. Vol. 8, N°8, 1998. Córdoba. ISSN 0328-2309)

En la Argentina de los años sesenta, se verificaron algunos gestos significativos desde instituciones representativas de la vanguardia del campo del arte para otorgar legitimidad a la historieta. De estas acciones, alcanzó mayor notoriedad pública la Primera Bienal Mundial de la Historieta, organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Torcuato Di Tella, que contó con el apoyo de difusión y de crítica de la revista "Primera Plana" -medio significativo para la conformación de públicos en aquella década-. Claro que los gestos consagratorios desde las instituciones "dedicada[s] al arte" (Romero Brest, 1968: p.3), en tanto provenientes del exterior del campo de la historieta, puede que no coincidieran con los mecanismos de legitimación y consagración que funcionaban, y con los que funcionan hoy, dentro del propio campo de la historieta.

Para visualizar las relaciones entre campos de la producción cultural en la Argentina de los sesenta, será útil considerar la situación de Héctor Germán Oesterheld -como agente ocupando una posición en el campo de la historieta-, lo cual implica observar el subcampo de la historieta realista. El caso de H.G. Oesterheld es particularmente interesante porque su producción satisfizo los requisitos para ser considerada legítima, tanto desde el campo de la historieta realista como desde las instituciones claves de las vanguardias artísticas de los sesenta (como el Instituto Di Tella).

Asimismo, se trata de un agente que en el campo de la historieta realista ocupa, - a veces en distintas instancias cronológicas, a veces simultáneamente-, distintas posiciones que le otorgaron capitales y jerarquía particularmente elevados entre los

productores del campo: guionista, editor, crítico. Paradójicamente, el punto culminante de las acciones tendientes a consagrar y legitimar la historieta realizadas desde el campo del arte ocurren en un momento -1968, el año de la Bienal Mundial en Buenos Aires- que, desde otras perspectivas, marcaba una decadencia de la historieta argentina. La historieta argentina tuvo una relativa importancia desde su temprano nacimiento, alcanzando un desarrollo significativo -con ediciones de cientos de miles de ejemplares- en los años cuarenta y cincuenta. El criterio de significatividad para ponderar dicho desarrollo, basado en las tiradas, supone el status de la historieta como producto de la industria cultural. El propio Oscar Masotta, co-director de la Primera Bienal Mundial de la Historieta (Buenos Aires, 1968) organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Di Tella, tiene claro que es necesario partir de su carácter fundacional de mercancía industrial para analizar la historieta:

La historieta no es sólo «narración figurativa», es un tipo de mensaje característico de las sociedades de consumo y dirigido hacia audiencias de masas. Estas últimas son algo más que un mero factor que definiría a la historieta por afuera; constituyen su corazón mismo, su propiedad más peculiar. (Masotta, 1970:120)

En los años cincuenta, se sumaría a las grandes tiradas un tipo de producción con rasgos propios a pesar de inspirarse en las matrices genéricas en boga. H.G. Oosterheld produce los guiones (primero para editorial Abril y luego para su propia editorial, Frontera), para un conjunto de historietas realistas que terminarían incorporándose luego al grupo de las historietas más importantes de la historia de la historieta realista, a nivel mundial. Esto, desde la perspectiva -al menos- de los productores, editores, críticos y lectores de historietas¹. Dichas historietas son: "Sargento Kirk", "Ernie Pike", "Randall", "Sherlock Time", "El Eternauta", etc. Por otra parte, los dibujantes, que ilustraron estos guiones de Oosterheld, alcanzarían prestigio

¹ Ver, por ejemplo, AAVV, 1980.

internacional en la década siguiente: el italiano Hugo Pratt ("Sargento Kirk", "Ernie Pike"), el chileno Arturo del Castillo ("Randall"), el uruguayo Alberto Breccia ("Sherlock Time") y el paraguayo Francisco Solano López ("El Eternauta"). Las aventuras que narraba Oesterheld innovaron respecto de algunos de los estereotipos más caros del hegemónico modelo estadounidense. A través de sus series, lograron difusión masiva un tipo de historias donde predominaba el protagonismo grupal, la profundidad psicológica de los personajes, una mirada entre escéptica y crítica sobre la sociedad humana, así como aventuras en las cuales las circunstancias y los desenlaces no siempre eran venturosos. Los primeros años de los sesentas significaron una crisis en la producción -tanto producción cultural como industrial- de historietas realistas, crisis que se agudizará en el transcurso de la década. "Mort Cinder", por un lado, guionada por H.G. Oesterheld y dibujada por Alberto Breccia entre 1962 y 1964; y "Watami", por el otro, en 1963, producida por Oesterheld y Jorge Moliterni, serán las últimas producciones importantes de la década. La crisis se debió en parte a lógicas propias de la industria cultural, tales serían: a. La mayoría de los dibujantes importantes comienzan a trabajar -emigrando o no- para el mercado europeo, el cual comienza a recuperarse de la depresión de la postguerra y ofrece mejores pagos que el mercado local (que hasta fines de los sesentas había resultado muy atractivo, incluso para productores italianos o de países limítrofes). b. Aumenta la oferta televisiva y muchos lectores, como también potenciales lectores, dejan de comprar historietas o reducen sus compras al optar por las series que ofrece la TV, y que son usadas como sucedáneos homólogos de los consumos de comics. Ahora bien ¿cuáles eran las instancias de consagración y legitimación que funcionaban con especificidad en el campo de la historieta realista? Podemos considerar algunos criterios de convalidación propios de la industria cultural: el éxito entre el público, el número de lectores, que significa éxito de ventas. El mismo Oesterheld recurrió en ocasiones a este referente:

La historieta es un género mayor. Porque, ¿Con qué criterio decimos lo que es mayor o lo que es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges." (en Trillo y Saccomanno, 1980:111)

Aquello que define al participante con el "sentido del juego" para hacer "lo correcto en el momento correcto", diría Bourdieu, es su "profesionalidad". La misma se traduce en la capacidad demostrada por Oesterheld de adaptarse -logrando captar receptores/consumidores- a distintos modelos para construir historietas, según los lineamientos y las demandas de las distintas editoriales:

Bueno, tengo un vicio, y es que profesionalmente me puedo adaptar a todo tipo de requerimiento. Si hasta alguna vez llegué a escribir la memoria de un banco." (Idem:113)

Sin embargo, en determinadas circunstancias, nuestro guionista recurre a su "formación y habitus literarios" para legitimarse; y al hacerlo, termina colocando la historieta en un lugar jerárquicamente menor al de la literatura:

Hasta que un día, ahí en Abril, me preguntaron si no me atrevía a escribir historietas... Yo, lo confieso, hasta ese momento no había leído nunca historietas." (Idem:105)

Yo casi no leo historietas. Yo leo literatura. Leo constantemente. Y si Borges saca una cosa voy y la compro. Esas son mis fuentes. Y lo digo sin culpa. Leo buenos autores: Stevenson desde chico o Salgari.(Idem:111)

Claro que desde la perspectiva de lo canonizado en el campo literario, Oesterheld puede caer en alodoxía con algunos de sus referentes:

Cuando pienso en el grupo familiar que me insiste para que haga la gran novela, y sí, da más status. Completamente distinto. Por ejemplo para mi mujer y mis hijas, sería distinto decir «Soy la mujer de Borges o de Sábato», que tener que decir «Soy la mujer de un guionista de historietas». Personalmente, me siento mucho más satisfecho

escribiendo para una masa de lectores." (Idem:114)

Oesterheld mostraba contradicciones, tensiones, al jugar con dos referentes para tratar de justificar o presentar referentes de legitimación de su actividad: por un lado el "éxito de ventas", y por otro la literatura como campo de su formación temprana y como objeto de sus consumos.

Ya a comienzos de los setenta Oesterheld, habiendo pasado a ser "consagrado" al menos por los sectores no tradicionalistas o conservadores del campo cultural, se permite el gesto de desinterés que señala su distinción -aunque él mismo no esté exento de contradicciones, dado que simultáneamente sigue recurriendo al referente de la masividad de público o al de su profesionalidad-. Ante la circulación en Europa de algunas de sus historietas sin mencionárselo como autor, declaraba:

¿Qué importancia tiene? (...) Mi mejor pago consiste en saber que mis personajes están siendo disfrutados por públicos que ni siquiera hablan mi propio idioma y que, sin embargo, comprenden el significado de las aventuras, de las historias que alguna vez escribía a mano sobre una hoja de papel." (en Trillo y Sacomanno, 1980:103)

También, entre las instancias de legitimación de la historieta en su propio campo podemos rastrear la presencia "revistas y críticos". Existen publicaciones que se inscribieron, o inscriben, dentro del campo de "la gráfica" -autoubicación dentro del campo de la industria cultural- pero siempre dirigiéndose a los miembros del campo "desde adentro", no desde un olimpo estético externo a pesar de los gestos al exterior del campo. Podemos citar, en la época de apogeo de la producción de la historieta realista argentina, la revista *Atelier*, que llevaba el subtítulo "de los dibujantes y pintores argentinos", dirigida por Guillermo E. Nowell y que incluía: lecciones de dibujos de historietas, dibujos de "artistas noveles", reportajes a humoristas gráficos,

como a guionistas y dibujantes. Así mismo podía aparecer -verbigracia- una nota sobre el "Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos" (en el número de noviembre de 1957) que contaba con Lino Eneas Spilimbergo y Eugenio Daneri como presidentes honorarios. El gesto, desde una publicación del campo de la historieta (las publicidades pertenecen al mismo), pretende incluir en un mismo espacio sin inferiorizaciones "artes plásticas", "gráfica" e historietas. Así también, Oesterheld escribió en un par de oportunidades para "Dibujantes" -otra revista al estilo de "Atelier"- normativizando sobre las tareas del guionista y del dibujante en la interpretación del guión. Sus posturas adquirirían -en el momento de la publicación- particular autoridad por su posición privilegiada, producto de ocupar las posiciones de guionista y de editor.

El campo de la historieta también contaba con su propia academia: la Escuela Panamericana de Arte dirigida por David Lipzyc. Desde dicha institución se establecerían los nexos con una importante institución del campo del arte -el Instituto Di Tella- para organizar la Bienal de la Historieta de 1968².

Dentro de la industria cultural el circuito de la historieta pasaba hasta entonces exclusivamente por la revista y el kiosco, a excepción de los libros editados por Lipzyc. La diferenciación entre el medio y el lugar de venta es importante, porque la aparición de historietas en formato de libros, por editoriales "reconocidas" en el campo de la literatura y su venta en librería serán parte de los gestos de promoción de la legitimación del campo, como proceso de extensión a nuevas zonas de la producción cultural: el libro y la librería justamente como lugar de cultura "distinguida"

² La Bienal fue co-dirigida por David Lipzyc por la Escuela Panamericana de Arte y por Oscar Masotta, por el Instituto Di Tella.

o "cultura", como uno de los "lugares de la cultura"; la compra en librería como una de las ritualidades de distinción.

Sin embargo, podemos oponerle a esto las consideraciones de Juan Sasturain - guionista de historietas realista³, escritor -dentro de géneros o formatos "populares" como el policial, crítico, y director de una colección de libros de historietas y de otra de libros (relatos escritos) de Oesterheld en Editorial Colihue- quien considera que la venta en librerías se puede relacionar con gestos que tienden a excluir a la historieta del campo artístico:

El mecanismo de exclusión de los exclusivos es fácil de describir: cierta crítica mayoritaria, por ejemplo, tenderá a omitir todo lo que no siga el itinerario clásico de libro-librería-biblioteca; sospechará de bastardía a los textos marcados como "comerciales" por su producción seriada y confección artesanal, oponiéndola a la artística." (1985:4)

El planteo de Juan Sasturain da cuenta de que las luchas y tensiones entre el campo de la historieta y los campo del arte y de la literatura todavía continúan. Al destacar la profesionalidad de Oesterheld, Sasturain sienta su propia posición proponiendo -en definitiva- la legitimación desde el propio campo y por el "juicio de los pares":

Me quedo con ese gesto, la disponibilidad del escritor (...) que se integra profesionalmente a los medios masivos y produce por encargo y a medida. Oesterheld encarna, con justez, a ese intelectual que encara sin prejuicio ni pseudónimo la creación seriada y pauta por las reglas y convenciones de los medios y los géneros populares -la marginalidad- y encuentra allí una identidad y una comunicación genuina.(1985:3)

Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, al referirse a la Bial Mundial de la

³ Guionista de "Perramus", dibujada por Alberto Breccia, serie repleta de citas literarias -a tal punto que Jorge Luis Borges es convertido en un personaje de la historieta-, que fuera recopilada en forma de libro y vendida en librerías, con elogiosa recepción de los críticos de las "secciones culturales".

Historieta, exhiben una posición similar a la de Juan Sasturain, expresando su disgusto por ser evaluados desde fuera del propio campo:

Entonces ocurre la Bienal de la Historieta patrocinada por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, y llevada adelante por Oscar Masotta y David Lipzyc. Hay quienes sostienen que cuando un producto de cultura popular es asimilado por sectores intelectuales, este producto ha entrado en su esclerotización. La nostalgia, el kitsch, entre otras intenciones de consumo, convierten a este producto en algo insípido y carente de significación desde el momento en que sus receptores no son ya el enorme público de una revista masiva, sino el restringido mundo de elegidos que constituyen una «intelligentzia" y se acercan al fenómeno por populismo o por simple moda. Sirva esta parrafada de introducción para justificar lo que algunos han denominado la decadencia de la historieta argentina en esa época.

Se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la primera Bienal de la historieta, la historieta argentina estaba aletargada, sino muerta."(1980:172)⁴

En este sentido, apuntando a la legitimación de la historieta en el campo del arte, observamos, en el Buenos Aires de mediados de los sesenta, "una nueva generación de intelectuales y artistas acompaña y promueve [una] ola renovadora."(Longoni y Mestman, 1995:127) Dicha generación se relaciona con el pop art y va a proponer "el arte de los medios de comunicación de masas", haciendo tanto una lectura de los productos de la industria cultural como planteando "elaborar estéticamente" la "materialidad" de los medios de comunicación de masas. (Idem:133) Buena parte de estas iniciativas van a tener acogida y apoyo en el Instituto Di Tella, y en relación a las mismas se va a producir la Primera Bienal Mundial de la Historieta, en 1968. De cualquier manera, como señala Javier Coma, se trata a nivel europeo, -y a posteriori en nuestro país- de "el reconocimiento cultural impulsado desde Francia..."(1978:200)

⁴ Justamente quien lo "decía" era el propio H.G. Oesterheld en el cierre de la Primera Bienal Mundial:"Recuerdo el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurre en el '68, la última obra importante databa del '63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva no aportaba nada." (En Trillo y Saccomanno, 1980:112)

Pues, como señala en un artículo de consagración -al que haremos mención más adelante- Alberto Cousté, la historieta "...necesitó cruzar el Atlántico de las manos de los líderes del pop art." En 1964 se había efectuado una Bienal en Venecia. En 1966 se realizaron congresos sobre la historieta en Lucca y en Bordighera, Italia. En 1967 se produjo la "entrada triunfal" en el Museo del Louvre con la muestra de "Bandess dessinées et figuration narrative". Para las vanguardias locales, los movimientos de los investigadores europeos consagrarían la historieta argentina:

Una información de la SOCERLID (Société d'études et de recherche de littérature dessinée) asegura que la mayor cantidad de virtuosos de la historieta se encuentra en el país." (Cousté, 1968:48)

En dicha Bienal se reconocía, entre otros indicios por su inclusión como disertante para el cierre, a "Héctor Oesterheld [como]-el más prolífico de los guionistas argentinos-..." (Idem:48). En la cubierta del catálogo aparecían, junto a personas de la historieta mundial, cuatro de origen argentino: Mafalda de Quino, Cisko Kid dibujado por José Luis Salinas para un Syndicate norteamericano, Sargento Kirk y Randall de Oesterheld (con dibujos de Hugo Pratt el primero y de Arturo del Castillo el segundo). En su interior, el libro de la Bienal incluía dos páginas y media, de gran formato, mostrando ilustraciones de personajes de Oesterheld. Un apartado se refería a Editorial Frontera, se reproducía el comentario sobre "Randall" (de Oesterheld-Arturo del Castillo) del catálogo de la muestra del Louvre, y se incluía un comentario del propio guionista sobre "El Eternauta". Por otro lado, el prólogo del catálogo de la Bienal de Buenos Aires tenía la firma de una de **las** "instancias" de consagración artística de aquel período. Jorge Romero Brest, quien entre otras cosas, escribió:

Los esfuerzos de todos harán que esta manifestación tenga la más amplia resonancia. el público descubrirá con asombro que las historietas tienen historia y un margen de existencia tal vez no imaginada siquiera, aumentando su interés por ellas y, por supuesto, su capacidad de

gozarlas. Y los diversas disciplinas sociológicas tendrán ocasión para indagaciones que serán útiles para todos. Finalmente, siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte. No es la primera vez que ocurre, pero ésta me parece más definida que cualquier otra, revelando hasta dónde somos sensibles a lo que pasa en el mundo, sin que nos preocupe el mantenimiento de las viejas estructuras, y sin que tampoco las destruyamos por el simple impulso de iconoclastas."(Romero Brest:3)

Ante la deslegitimación de las instituciones oficiales en el período de la dictadura de Onganía -la "autodenominada" "Revolución Argentina"- las instituciones privadas como el Di Tella construyeron un poder tal que les permitió el otorgamiento de capitales simbólicos, tanto a medios, géneros, como a agentes que ocuparan posiciones particulares. Tres criterios de consagración funcionaron respecto de la historieta: a. El ser considerada objeto legítimo para la investigación científica; b. La "esteticidad" dada por la experimentación sobre el propio lenguaje⁵. Y c. El "compromiso", como demanda propia de las condiciones de producción de los sesentas y setentas⁶. Así también, la consagración de la historieta fue compartida por el semanario "Primera Plana", lugar clave de legitimación y espacio deseado por los editores por su efectiva influencia en el aumento de las ventas⁷. "Primera Plana", al anticipar la realización de la Bienal anunció, estruendosamente, la "elevación" de la historieta al nivel del arte y de objeto de estudio legítimo para la ciencia:

⁵ Masotta se refiere así a este aspecto: "Hoy,...., se comienza a comprender de que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje."(1970:150) Luego expone cómo él encontraba esto en *Mort Cinder* de Oesterheld y Breccia.

⁶ Masotta -que diría "quienes pretendemos comprometer el arte y probar que el arte tiene que ver con la política" (1970:9) creía encontrar este compromiso, tanto en historietas como *Mort Cinder*, como en otras donde no había tal intención explícita como *Che*, 1968, de Oesterheld y Alberto y Enrique Breccia. Le hubiera sido más fácil sustentar su tesis con los textos de la segunda versión de la historieta *El Eternauta*, Oesterheld y A.Breccia, publicada en 1969 en la revista *Gente*.

⁷ "Es indudable que en el notorio éxito sesentista de escritores como Marechal y Cortázar influyeron múltiples factores de carácter intrínseco y extrínseco, pero resulta imposible no sospechar que en esa brusca aunque previsible eclosión, el papel promocional que jugaron los semanarios [como "Primera Plana"] fue tal vez decisivo. Cortázar, ya lo sabemos, tenía obra publicada y era colaborador de revistas influyentes como *Realidad* y *Sur*, en tanto Marechal era vastamente conocido desde los lejanos días de la revista *Martín Fierro*. A pesar de esos antecedentes, Adán Buenosayres -la primera novela de Marechal- tardó diecisiete años en vender 3 mil ejemplares, mientras que la segunda edición de 1966 agotó 10 mil en poco menos de un año. *Bestiario*, el primer libro de cuentos de Cortázar, vendió a su vez 3 mil copias a lo largo de diez años (1951-1961), en tanto que la segunda reedición de 1964 se agotó en poco menos de un año, algo más de lo demandado por las tercera y cuarta de 1965, cuando ya la operación de promoción de los semanarios estaba en marcha."(Rivera:98/9)

...[Outcalt] fue el precursor de una aventura descomunal que lleva caminadas varias vueltas al mundo, alimentándose de la cultura occidental y alimentándola, complicada con el cine, la literatura, la sociología y la casi totalidad de las ciencias sociales. Porque Yellow Kid es el más remoto documento canónico de la historieta, esa parienta pobre del arte y de los medios masivos de comunicación que los años sesenta ha decidido presentar en sociedad.

(...) Pocos se escandalizarán, sin duda por esa entronización. Sin embargo, hace menos de una década la idea de consagrar semejantes fervores a la historieta hubiera sonado a herejía.

(...) cuando los notables de la historieta mundial, encabezados por el americano Burne Hoggart (Tarzán) se paseen entre sus prodigiosas criaturas, elevadas a la categoría de obras de arte en los paneles de la exposición.

(...) el proceso fue largo, y debió atravesar medio siglo de indiferencia culturalista antes de que los modernos investigadores de los medios masivos de comunicación volvieran sus ojos hacia esa inexplorada veta de tesoros.(Cousté: 44)

Es la exposición en los paneles de la institución consagradora, paneles que no son llenados por originales de las historietas sino por ampliaciones de viñetas, lo que permite que la historieta "se convierta en arte". Es la mirada de los investigadores la que "la descubre"(más allá de que el autor de la nota aclarara que ya con anterioridad la había consagrado el público lector "inconscientemente").

En este "convertirse en arte" de la historieta, podemos observar, en el número en cuestión de "Primera Plana", foto del público que es reveladora: muestra que se trata de un público nuevo, que mira a la historieta de otra forma; o, si se trata de lectores de historietas, realizan simulacros de "lecturas estéticas". De cualquier manera, como la Bienal todavía no había sido abierta al público se puede considerar claramente como una construcción modelizante (quizás simulacro dentro de simulacro): ante uno de los paneles con ampliaciones de viñetas de historietas estadounidenses, cuatro hombres -dos de barba recortada- de saco y corbata, y una mujer vestida con traje sastre, observan reconcentrados y atentos, como si estuvieran ante una pintura. Uno

observa en cuclillas con la mano en el mentón (estereotipo gestual de pensamiento), otro de barba mira estático con los brazos cruzados, otros dos hombres lo hacen seriamente y la mujer se inclina atenta. Ninguno sonrío delante de la ampliación del cuadrado de Charlie Brown ante el que se han reunido.

El destino de Héctor Germán Oesterheld -1977- fue ser un desaparecido. Un testigo pudo reconocerlo en la Escuela de Mecánica de la Armada. Dos de sus hijas también desaparecieron, las dos restantes fueron asesinadas por los militares.

Las líneas principales de este artículo fueron desarrolladas por el autor en el marco de una investigación sobre las historietas "El Eternauta" y "Mort Cinder", de H.G. Oesterheld, realizada merced a una beca de investigación el área "letras-investigación" del Fondo Nacional de las Artes, y forman parte de una investigación mayor.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1968) *La historieta mundial*. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta. Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires.

AA.VV. (1980) Dossier sobre historieta en revista *Camp de l'arpa*. Barcelona.

Brest Romero, J. (1968) prólogo a AA.VV. *La historieta Mundial*. Ob.Cit.

Bourdieu, P. (1988a) *Cosas dichas*. Gedisa. Bs. Aires.

(1988b) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid.

(1990) *Sociología y cultura*. Grijalbo. México.

(1991) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

(1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México.

Coma, J. (1978) *Los comics. Un arte del siglo XX*. Guadarrama. Barcelona.

Costé, A. (1968) "El triunfo de la literatura dibujada". En revista *Primera Plana*

Nº303. Buenos Aires

Gutiérrez, A. (1995) *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Editorial Universitaria/Universidad Nacional de Misiones, Dirección General de Publicaciones/Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Longoni, A. y Mestman, M. (1995) "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas". En revista *Causas y Azares* Nº3. Buenos Aires.

Masotta, O. (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Paidós. Buenos Aires.

Oesterheld, H.G. (1957) "Cómo nace un personaje de historieta". En revista *Dibujantes* Nº27. Buenos Aires.

Rivera, J. (1995) *El periodismo cultural*. Paidós. Buenos Aires.

Sasturain, J. (1985) "Oesterheld y el héroe nuevo". En *El Libro de Fierro, especial Oesterheld*. Editorial La Urraca. Bs. Aires.

(1995) *El domicilio de la aventura*. Colihue. Buenos Aires.

Trillo, C. y Saccomanno, G. (1980) *Historia de la historieta argentina*. Ediciones Record. Buenos Aires.