

Entrevista a Oscar Steimberg: “Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible”

Por Lucas Berone y Federico Reggiani

Oscar Steimberg, uno de los semiólogos más importantes de nuestro país, vive en un bonito departamento ubicado, curiosamente, en el Pasaje del Signo, en Buenos Aires. Curiosamente también, el nombre de la calle no evoca el concepto común que todos reconocemos y que está en el centro de la semiótica como disciplina, sino que refiere antes bien a un lejano linaje de origen aparentemente español, de tiempos del Virreinato y la Revolución.

Desde siempre, los signos conocen y convocan este tipo de aventuras, de extraños desplazamientos y condensaciones: de lo particular en lo general, o viceversa; de los misteriosos artificios del nombre propio (que nos identifica y nada dice acerca de nosotros) a los difusos territorios del sentido común; o desde lo definido hacia lo nebuloso o lo indeterminado (de las cadenas asociativas, por ejemplo). Y desde siempre también, los hombres han temido esas aventuras; han contemplado con desconfianza las emboscadas o las proezas de esas entidades que ellos mismos producen, que no pueden dejar de producir, y a las que tratan de ajustar, de agenciar vanamente, contra la superficie de las cosas.

La charla que ustedes van a leer versa, entonces, sobre los signos. Sobre un conjunto de signos que los hombres consideran (o quieren considerar) como signos “mayores” de su cultura: el arte, el conocimiento, la política, la ideología. Pero al mismo tiempo, o quizás fundamentalmente, sobre ciertos signos que los hombres viven (o creen vivir) como signos “menores” de sus vidas: anécdotas, detalles, pequeñas frases tal vez casuales, algunos encuentros, unas historietas.

Como decía Barthes (y esta mención acaso agradará a Steimberg), el “detalle” es ese escándalo semiótico que, por injustificado, produce en el relato un *efecto de realidad*: está en lugar de una cierta plenitud inabarcable, esa densa riqueza de las cosas o de la vida, que el lenguaje de la narración nunca consigue aprehender por completo.

Los detalles que esta entrevista finalmente recoge –esta charla sobre amigos, maestros, autores, lecturas e historietas– anuncian y dejan ver, en cierto modo, algunas

plenitudes y densidades: las de una época, una empresa de conocimiento, una experiencia, un aprendizaje.

¿Cómo llegaste a la historieta?

¿Cómo llego a la historieta? Llego de una manera absolutamente marginal a la vida social del fenómeno. Yo había escrito un libro... Eran, en realidad, cuatro relatos; pero uno más extenso (“Cuerpo sin armazón”), y de alguna manera el resto estaba organizado en términos de ese relato, que es el que da título a todo el libro.

El relato estaba narrado por el personaje, el protagonista: un individuo que decía que no tenía armazón y que, como no tenía armazón, tenía que pegarse a ciertas estructuraciones exteriores. Entonces, toda la historia es la de los modos de su sobrevivida, con un final de fracaso, y de muerte. Pero, yo tenía la idea de que esto fuera un relato que combinara texto y gráfica. Y para eso necesitaba de un dibujante.

Hubo varios dibujantes que hicieron intentos, que ahí quedaron. Entre los que recibieron el texto estuvieron: Renée Cuellar, que era la mujer de Oscar Masotta en esa época; también José Muñoz, después famoso dibujante de historieta que en dupla con Carlos Sampayo haría *Alack Sinner*. Lo de José Muñoz se cortó porque se fue a Europa, y Renée anduvo mal porque la persiguieron denuncias anónimas (algo frecuente en la época). Al final, le pasó algo también con el libro: policías que pedían documentos en bares del centro la detuvieron por “averiguación de antecedentes” y en la comisaría le preguntaron también qué eran unos papeles que tenía (eran esbozos para *Cuerpo sin armazón*) porque mostraban el interior de ese bar en que había estado (“La Paz”) y abajo decía: “plano del bar con caminos marcados entre las mesas”. Creo que eran los tiempos de Onganía... Otro proyecto para el libro era de un fotógrafo, Osvaldo “Tato” Álvarez, que después se fue al Bolsón. Como la cosa se había ido demorando sucesivamente, finalmente se publicó en libro, ese relato, “Cuerpo sin armazón”, acompañado de otros textos, otros relatos. Y en la tapa, una de las fotos, uno de los trabajos fotográficos que había preparado Osvaldo Álvarez.

Incluso le había mostrado el texto a Masotta, cuando aún no estaba terminado. Y él me dijo que lo hiciera como historieta... “¿Como historieta?”, le dije yo. En aquel tiempo se tenía, y yo tenía, un concepto muy tradicional de lo que era la historieta, diferente a lo que sucede hoy en día; donde se aceptan ciertas libertades que antes no, donde no se impone la división en cuadros, etc. “Sí, sí”, me dice entonces Masotta: “Lo

que pasa es que vos no viste lo que hizo este francés, que hizo *Zazie dans le métro*". Era una historieta que mostraba una especie de irrupción de la "cosa corta", de la cotidianeidad en la ficción, que había tenido mucho éxito y no estaba traducida al castellano.

Por esos años también, a Masotta se le ocurre hacer la Bienal de la Historieta, y me invita a participar ahí. La historieta no era importante para mí, hasta ese momento. Leía poca historieta... Había leído cuando chico, pero en todo caso me interesaban las historietas más raras, como *Langostino*, no las historietas de aventuras. Entonces, me pongo a leer sobre historietas, libros franceses e italianos, sobre todo, y españoles también. Después, con generosidad, Masotta escribió el prólogo de *Cuerpo sin armazón*. Un prólogo importante; sobre todo, importante para mí.

Masotta, Verón, el Di Tella, la vanguardia y los grupos de estudio

¿Cómo fue tu relación con Masotta?

Masotta era mi maestro, yo era un discípulo de él. Lo había conocido casualmente; pero antes de conocerlo lo había leído. Masotta era siete u ocho años mayor que yo, lo que pasa es que en aquel entonces eso significaba mucho tiempo; y además era un tipo conocido... Formaba parte del grupo de la revista *Centro*, de la Facultad de la Filosofía y Letras.

A fines de los años sesenta, con Masotta, veníamos estudiando cuestiones relacionadas con el análisis del lenguaje; yo participaba de los grupos de estudio que él organizaba. Leíamos los textos en su idioma original (a Lacan había que leerlo en francés), y Masotta consideraba que los idiomas no eran una barrera. Cuando apareció *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, se acerca y me da el libro, pero estaba en italiano; entonces yo le digo: "Ah, yo no leo italiano". Y él me contesta: "Pero, ¿cómo no vas a leer este libro, *Apocalitici e integrati*, que habla de la historieta? ¡Dejáme de joder, entonces! ¡No vengas más al grupo, entonces!" Y me lo leí al libro, con un diccionario al lado. Pero es cierto... sí se puede.

Después, en 1970, Masotta ya está completamente trasladado al campo lacaniano. Y el problema del grupo inicial de los lacanianos, en el que yo estaba, donde estaba Jorge Jinkis, Mario Levin, un poco antes de que entrara Germán García, es que estudiaban Lacan y Freud de día y de noche, todo el tiempo; y Masotta lo mismo. Entonces, por ese

tiempo se estaba organizando el Primer Simposio de Semiótica, en Argentina, y yo le digo: “Mirá, yo me despidió. Voy a seguir trabajando con Verón. Yo para trabajar con vos, tengo que leer psicoanálisis todo el tiempo, y yo no voy a ser psicoanalista”¹.

¿Esto era todo por afuera de la Universidad, es decir, la organización de estos grupos de estudio?

Todo era por afuera de la Universidad, porque para nosotros la Universidad era un “lugar de desprecio”; despreciábamos a la Universidad. Afortunadamente para mí, porque yo siempre fui mal estudiante. Me venía muy bien esa cuestión a mí, “formarse con el amigo más grande”. Y Masotta tenía una especie de visión épica del aprendizaje: siempre el aprendizaje como pelea, como relación agónica. Lo cual hacía que decirle esto, que yo no iba a trabajar más con él, fuera terrible.

El problema era que yo no me veía como psicoanalista, no me quería como psicoanalista. Era parte de mi neurosis, claro; porque tipos como Jorge Jinkis y como Germán García se hicieron psicoanalistas y no perdieron su presencia en otros espacios de trabajo. El problema es que yo, para mí, me pensaba atendiendo un paciente; en el caso de que me fuera bien, me veía atendiendo un paciente detrás del otro... que al fin y al cabo es una vida individual, ¿no?

*El análisis de **un** discurso...*

Claro, me parecía un destino espantoso; prefería hacer publicidad, qué se yo. Y Verón estaba plenamente en el análisis de los medios masivos; que era lo que yo quería, y lo que había querido antes también, con Masotta. Masotta respetaba el trabajo de Verón, aunque lo acusaba de buscar “paradigmas”, de querer hacer entrar los textos en paradigmas o en tipologías. Si uno quería seguir discutiendo en aquel tiempo, podía replicar que eso era porque Masotta aceptaba las tipologías de Lacan, que también eran paradigmas.

¹ El Primer Simposio Argentino de Semiótica se realizó finalmente en Buenos Aires, en octubre de 1970. Allí, Masotta presentó un texto polémico, “Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de proyecto de semiótica translingüística”, que luego será recogido en sus *Ensayos lacanianos* (1979). El Primer Congreso Lacaniano, organizado por Masotta, había tenido lugar en abril de 1969, en Monte Grande (pcia. de Buenos Aires).

*En el prólogo a **Leyendo historietas**, que es de julio de 1977, vos hacés referencia a Verón, por un lado, y a Masotta, por el otro, como referentes importantes de tu trabajo; pero, justo en ese momento, ellos están en Europa (Verón en Francia y Masotta en España, en Barcelona). ¿Cómo viviste vos, dentro del campo, esa situación de soledad intelectual?*

Eso fue tremendo, por supuesto. Hubo algo que ocurrió, que aseguró un poco mi sobrevivencia en términos de “productividad intelectual”. En el 76 cae, cuando ya hacía meses que estaba la Junta Militar gobernando, cae en Buenos Aires (*Oscar*) Traversa², que había vivido en Europa (en Suecia, en Alemania) y en Colombia. Entonces, le digo: “¿y ahora te venís?”.

A mí me habían ofrecido irme, pero no quería... Sí tenía miedo. Había salido en la revista *Cabildo*, como muestra de producción marxista, la tapa de una publicación mía para el Centro Editor de América Latina, aunque no se veía mi nombre³. Por otra parte, en una posición como la mía, la relación con gente que estaba en las “orgas”⁴, era natural, casi inevitable. Conocías a alguien, le prestabas el departamento, y después te lo dejaban lleno de papeles. Entonces tenías que llevarlos y quemarlos en los incineradores de otros edificios, o dejarlos en el banco de una plaza.

Me acuerdo de una anécdota... Todo el mundo hizo más o menos lo mismo. Quemaron una parte de sus libros, para evitar las redadas; y los libros que no querían tirar de ninguna manera los escondieron de diversos modos: poniendo los lomos con los títulos contra la pared, o enterrándolos, etc. Un día, uno de mis amigos hace un pozo grande, en la casa que tenía su viejo, creo que por Ituzaingó, tira un montón de libros ahí y después los rocía con querosén. Y el padre, que según el hijo nunca había dejado de ser más o menos fascista, se para al lado del pozo y los mira, a los libros ardiendo. Entonces, parece que al viejo le corrieron lágrimas por la cara, parece que no lo pudo soportar... Y decía: “¡Che, estos tipos entregaron la vida escribiendo esos libros!”

² Oscar Traversa preside actualmente, junto a Steimberg, la Asociación Argentina de Semiótica y es director del Área de Crítica de Arte del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte).

³ Sobre la revista *Cabildo* (publicación periódica de la ultraderecha católica argentina), puede consultarse la entrevista al historiador Jorge Saborido, “La derecha siniestra”, en el suplemento “Radar” del diario *Página/12*, edición del 8 de enero de 2006. Steimberg hace referencia al volumen 41 de la colección *Transformaciones* (“La historieta: poderes y límites”), publicada por el Centro Editor de América Latina.

⁴ El término alude a las organizaciones armadas guerrilleras que operaron en nuestro país, desde fines de la década del sesenta y durante los años setenta, tales como ERP, Montoneros, etc.

Pero, bueno, pasaban esas cosas. La cuestión es que vino Traversa, y me dijo que venía para quedarse, que no quería ser más un “meteco” en otros países. Y nosotros sobrevivimos con un par de cosas... Una fue la Fundación Argentina. Yo ya estaba trabajando para el Laboratorio Argentina; donde había una chica, Nora Cohen, que era hija del dueño y de una artista, Natalia Cohen. Con la Fundación hicimos cosas interesantes: las Jornadas sobre Arte Impreso, por ejemplo, sobre la historia del diseño gráfico y la ilustración en la Argentina⁵. Eso fue lo que hizo que nosotros acá tuviéramos un lugar donde producir. Y después las cosas se hacían en otros lugares también, como el Primer Coloquio de Semiótica en Río de Janeiro; donde teníamos un amigo, Eduardo Meiva.

En la elección de la historieta como objeto, ¿había una especie de decisión de vanguardia: de cuestionar la institución “arte” y sus objetos?

La elección de la historieta como objeto estaba directamente relacionada con la producción intelectual de un grupo, relacionado o nucleado en torno al Instituto Di Tella, a fines de los años sesenta.

Por supuesto, no era únicamente el momento del Di Tella: era también el momento del pop y del camp. Porque, al fin y al cabo, buena parte de su “identidad”, el Di Tella se la debe a Masotta. Sin Masotta, el Di Tella hubiera sido las clases de Jorge Romero Brest⁶. Es decir: una estética bastante tradicional, abierta al pop y a los nuevos movimientos, pero basada en Heidegger; que no habilitaba una entrada analítica a las obras, sino que era una filosofía. Y en ese momento estaban también Barthes, y estaba Greimas.

Era un contexto difícil, de bastante riesgo, trabajando de una manera en que la institución la tenías que crear, día a día; o sea, para que te consideraran parte de ese tipo de institución casi virtual, tu discurso tenía que ser respetado. Y no era fácil. Masotta era considerado. Masotta era considerado un “chanta” todo el tiempo: lo consideraban

⁵ El catálogo de las *Segundas Jornadas sobre Arte Impreso*, organizadas por la Fundación Argentina y la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, en 1981, será luego incluido en el tomo I de *Estilo de época y comunicación mediática*, de Oscar Steimberg y Oscar Traversa (Atuel, Bs. As., 1997).

⁶ Jorge Romero Brest, quien había sido director del Museo Nacional de Bellas Artes en los cincuenta, estuvo a cargo del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (con sede en Florida 936, Buenos Aires) desde 1963. Una de las obras mejor documentadas sobre esa institución fundamental para la cultura argentina durante la década del sesenta (especialmente, por su vinculación con las vanguardias artísticas más importantes) es el libro de John King, *El Di Tella* (Asunto Impreso Ediciones, Bs. As., 2007).

“chanta” cuando enseñaba Sartre, porque no se había recibido en Filosofía; lo habían considerado un “chanta” cuando pasó al estudio de los medios masivos, y lo consideraron un “chanta” cuando se hizo psicoanalista. En definitiva, en todos los lugares donde estuvo, Masotta “entró por la ventana”, fue considerado un advenedizo. Y en todos los lugares donde estuvo, se convirtió luego en un personaje central.

Entonces, valorar la historieta se podía considerar en continuidad con la valoración del arte pop y del camp. O mejor dicho, en continuidad con la valoración que las perspectivas pop y camp hacían de las artes populares y comerciales: de las revistas femeninas “de último nivel”, de la publicidad, de la historieta más “barata” o con peor soporte gráfico, etc. Me acuerdo que, una vez, íbamos con Masotta por la calle, y de repente, yo veo la tapa de una revista de historietas femeninas. En ese momento, había revistas de historietas románticas, para mujeres, o para “chicas pobres”. Eran revistas como *Intervalo*, aunque no impresas acá, probablemente impresas en México; con esa factura gráfica que ya había retomado Lichtenstein. Entonces, Masotta me dice: “¡Mirá... Eso es un cuadro!”. Así, de esa manera me lo dijo. Masotta, en la conversación interindividual, era muy sencillo, tenía una manera muy barrial de vocalizar; se “rompía el alma”, después, cuando escribía.

Y eran los tiempos en que se empezaba a pensar en la “muerte del autor”. Tal como sucedió en *Literal*, todos habíamos tenido, o teníamos en ese momento la idea de una revista sin especificación de autor, la idea de un “autor común”. Y eso se trasladaba, o venía de, esta valoración de los géneros “bajos”: la cuestión de que el arte de este tiempo, del tiempo que estás viviendo, puede estar en cualquier lado. No lo decíamos así, pero podríamos haberlo dicho: que en cualquier lado está la experiencia estética.

Las historietas: Patoruzú, Mafalda, Oesterheld.

Dentro de los estudios sobre historieta, vos sos el primero en tomar como objeto la historieta argentina: algunos de tus primeros trabajos analíticos reflexionan sobre Patoruzú, Mafalda, Langostino, Isidoro. Los trabajos de Masotta, en cambio, habían estado fuertemente enfocados en la historieta norteamericana. Ahora, esa orientación de tu crítica, ¿era el resultado de una postura intencional, o consciente? ¿Era el resultado de un “programa”?

Con *Patoruzú*, yo había tenido una suerte de “fantasía”, cuando me di cuenta de lo que era, con ayuda de esas nuevas perspectivas, con ayuda de esa bibliografía que te permitía ver la complejidad en la simplicidad. Que te permitía descubrir que, en realidad, *Superman* era infinito, que era tan infinito como la *Gioconda*, ¿no?

Por un lado, *Patoruzú* era una historieta que yo había recorrido desde la infancia, ampliamente; sobre la que había pensado algo, también, porque era como una especie de parte del contexto de la cultura tradicional argentina, no de la cultura “elevada”, pero sí tradicional. Por otro lado, analizar *Patoruzú* me permitía ejercer un trabajo crítico inmediatamente político. Y en ese momento, había una esperanza de la eficacia política de la crítica, que exigía la permanencia y la centralidad de ese componente en la perspectiva.

¿Lo mismo te pasó con Mafalda?

Sí, lo mismo con *Mafalda*... *Patoruzú* era el chiste conservador del vecino amigo de los dichos, de los refranes; *Mafalda* era más compleja. Era la modernidad del momento; pero también era cierta continuidad, cierta inconsciente expresión de satisfacción por parte de una clase media que se había acostumbrado a considerarse el único sujeto de esa modernidad.

Por un lado, entonces, había que reconocer lo que tenía de narración historietística, lo que tenía de transposición conversacional, lo que tenía de síntesis visual en relación con esos componentes narrativos; todo eso me parecía muy importante, muy valioso. Pero, por otro lado, también había que develar la condición ideológica -en el sentido más lato- de la tira: aquello que la guiaba en términos de la autorreferencia placentera de una clase media que quería tener la verdad, y no compartirla con otros habitantes de la región cultural. Para mí era muy difícil escribir sobre *Mafalda*...

Hay un trabajo tuyo un poco posterior (“¿Ya no hay caricatura social en Argentina?”, de 1987), donde afirmás que hasta Mafalda llega un humor preocupado por las diferencias sociales, o que registra cierta doxa sociográfica, y luego decís que, a partir de Mafalda, el humor se hace más psicológico, más moral.

Sí, sí... Estaba *Mafalda*, y estaba también Landrú (*humorista fundamental de la década del sesenta, director responsable de la revista Tía Vicenta, aparecida hacia 1957*).

Por un lado, la pérdida de la fe, la pérdida de la seguridad ideológico-política de la literatura de clase media, debe haber influido. Esto en términos de discursos como los de *Mafalda*. Pero después, también, la dificultad de la segmentación –o del reconocimiento de la segmentación social–, la dificultad para pensar tranquilamente en ella, tal vez, que hace que no haya vuelto a existir una sociología dibujada como la de Landrú. O, contemporáneamente, pero interrumpida bastante antes de que la interrumpiera Landrú, la sociología dibujada de Calé (*Alejandro del Prado, autor de la serie “Buenos Aires en camiseta” que publicaba la revista Rico Tipo en los cincuenta*), ¿no?

Uno ve tus trabajos muy vinculados al humor, más que a la historieta de aventuras o “historieta realista”. Ahora bien, hay una figura, un nombre de autor, que está fuertemente ligado a la historieta argentina, y no al humor: el caso de Héctor Oesterheld. ¿Qué pensás de él?

Yo escribí también una cosita breve sobre Oesterheld. Había una revista, en el año '83, cuando estaba cayendo la dictadura... Todavía no había asumido Alfonsín, y aparece una revista que se llamó *Feriado Nacional*, que dirigía Martín García. Ellos hicieron un homenaje a Oesterheld, y yo escribí allí algo sobre él.

Me parece que Oesterheld es muy importante, obviamente, pero por razones diferentes de las que se suelen argüir. Como guionista de historietas, fue alguien que incluyó una perspectiva novelística, muy ligada también a una “parada moral”; donde lo político estaba relacionado con esa moral, lo que tiene que ver con su concepción de la historieta. A veces, lo que piensan los autores no tiene mucha importancia en el resultado artístico; pero en este caso, sí. Él pensaba la historieta como algo que tenía que contribuir a la cultura, y podríamos decir que tenía una cierta visión didáctica de la cultura social y política. Entonces, los de Oesterheld eran personajes que pertenecían al mundo de una narrativa y, podríamos decir, de una novelística “tolstoiana”; aunque fueran personajes de ciencia ficción, en algunos casos. Era una ciencia ficción “tolstoiana”.

La seriedad, esa absoluta seriedad de Oesterheld, para mí siempre fue una valla, en términos de la posibilidad de engancharme con sus textos, de dejarme llevar por ellos. Hay una anécdota que contaba Oesterheld. Cuando hace *Ernie Pike*, Pratt le pregunta cómo hacerlo. Entonces, él le dice: “Y... hacé un tipo que entienda el lugar donde está, que quiera modificar las cosas para bien, que tiene la nobleza que el cargo o la función necesita. En definitiva, hacé un tipo como yo”. Esto me lo contó Oesterheld, pero lo contó en otros lugares también. Y él, ahí, no agregaba nada a la anécdota. El resto de la gente que yo conocía, si hubiera contado un episodio así, hubiera agregado algo. Por ejemplo: “... y que no se den cuenta”. Pero él no, sólo decía: “Un tipo como yo”. No tenía razones para agregar nada más. Esa fe de Oesterheld, en que esa moral era todavía posible, era algo antiguo para su tiempo.

Pero, al mismo tiempo, justamente por esa pasión de novelización que tenía, Oesterheld introdujo novedades. No sé si lo han visto, pero él llegó a escribir historietas en segunda persona, con textos del tipo: “Estabas en tal lugar... Pensaste que...”. Esto, en su época, era toda una novedad para la historieta. Por otra parte, escribiendo su propia vida, como guión historietístico, tuvo una coherencia heroica.

*Hablando de esta “seriedad” de Oesterheld. En el prólogo de **Leyendo Historietas**, decís que la historieta no puede no exhibir su condición de narración. Un narrador serio, que se quiera “transparente”, para esa concepción “cruje”; como si no se hiciera cargo de algo a lo que la historieta obliga, que es ser un poco irónico.*

Claro, efectivamente. Sobre todo porque la historieta siempre es un albur, un riesgo. A menos que uno crea realmente que una transposición perfecta es posible. Pero no lo es... Siempre hay un “quantum” de azar, aunque dibujante y guionista se conozcan mucho, y aunque sean la misma persona.

Una vez, también, Oesterheld dijo que guionista y dibujante eran como un “matrimonio”. Y no solamente esto: que eran un “matrimonio” y que el guionista ocupaba el “rol masculino” (*risas*). Yo no sé cómo Breccia, por ejemplo, que era bastante “animal” en sus relaciones personales, se lo aguantaba. O no sé, tal vez le dijo algo y yo no me enteré, o eso no lo contaría. Pero, bueno, esto muestra la idea de Oesterheld. Es decir: indica el lugar de la letra escrita para Oesterheld.

Porque ya se sabe, al fin y al cabo, qué pasa entre un hombre y una mujer, en el matrimonio: se supone que el hombre tiene que asumir, como pueda, el lugar de la Ley. Ahora, yo no sé si Oesterheld era capaz de complementar esa idea psicoanalíticamente, y reconocer que, así como el hombre ocupa el lugar de la Ley, la mujer ocupa el lugar de la Verdad.

¿Algo de eso sucede siempre en la historieta, no? La imagen es la que guarda el lugar de la Verdad. Cuando hay ironía, lo normal es que sea el texto el que miente, y la imagen es la que revela la impostura.

Probablemente, si uno mantiene estas dos adjudicaciones de espacios, siempre con un poco de humor –ya sabemos lo que un hombre puede hacer con la ley, y lo que una mujer puede hacer con la verdad (*risas*)–; y si ustedes piensan lo que son las peleas de pareja, esas peleas que realmente causan dolor y pueden llevar a la separación, en general es eso lo que sucede. Cuando la pelea la inicia el hombre, él dice: “No tenés que ser así”; entonces, la mujer le contesta: “¡Es mentira!”. Cosa que no tiene nada que ver: ¡así no se puede hablar! Pero eso es lo que pasa en la pelea entre un hombre y una mujer, siempre. Y cuando la empieza ella, la mujer dice: “Vos no me querés”, y él responde: “¡No me podés decir eso!”. Cosa que no tiene nada que ver, tampoco: ¡no importa si eso se puede decir o no! (*risas*). Porque el diálogo es imposible.

Y por eso la historieta es un gran lenguaje. Porque, justamente, es la puesta en fase de dos lenguajes que, en realidad, son intraducibles; y el resultado es la obra artística. ¡Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible! Y muchas veces, claro, el dibujante se venga, y se convierte en su propio guionista. O va a buscar uno que se haya muerto, como Breccia, que se buscó a Lovecraft y a Poe. (*risas*)

El arte, la crítica y el canon.

Aproximadamente, a partir de los años setenta, se desarrollaron o se impusieron otros modos de abordar la historieta y el humor gráfico, vinculados algunos con el marxismo (cf. Dorfman y Mattelart) y otros asociados a una perspectiva más historiográfica o sociológica (cf. Rivera y Sasturain). ¿Qué es lo que diferencia tu mirada de esas otras miradas? Por ejemplo, Sasturain acentúa mucho en sus análisis la instancia comunicativa, la posibilidad de comunicación entre autor y lector. Sin

embargo, en el prólogo que escribiste al libro de Kalondi, marcás que, desde tu punto de vista, los momentos estéticos más interesantes son aquellos donde el autor se olvida de la presencia del lector, donde no es comunicativo. O sea, que allí donde los otros abordajes analíticos encuentran continuidades, vos señalás las discontinuidades, las rupturas.

Es una buena observación, que comparto. En la medida en que hay, puede haber y hay trabajo artístico en la historieta, hay algo que no concluye. Al fin y al cabo, el trabajo artístico, la obra de arte es algo que reconocemos como tal porque no podemos apartarnos de su condición de “elemento producido”; en el sentido de que no podemos olvidar la instancia de la producción.

En mis clases, yo siempre digo que hay por lo menos dos Marx, en relación con la concepción del arte y la literatura. Uno es un Marx casi o enteramente “positivista”; un Marx que dice que los alemanes de su época no van a seguir leyendo por mucho tiempo más esos relatos folletinescos que en ese momento se leían. Es decir, relatos que se correspondían con “otros tiempos”, y no con el tiempo de la máquina de vapor, el telégrafo, etc. Éste es un Marx “positivista”, que piensa que determinado estadio de la producción material tiene que expresarse especularmente en una determinada manera de percibir y de crear el objeto o la obra literaria o artística.

Pero hay otro Marx, el Marx del primer tomo de *El capital*; el que, en algún momento, cuando habla de la mercancía, dice que hay algo “inadecuado”, y como si dijera que hay algo ridículo, en la fijación de un precio para una obra de arte. Porque una característica de la obra de arte es que en ella no deja de percibirse, no deja de verse el trabajo. Y si no deja de verse el trabajo, entonces, la definición del “valor de uso” no termina de cerrarse. Y si no termina de afinarse, de definirse el valor de uso, entonces tampoco se podrá definir el “valor de cambio”.

Ese Marx es el Marx que, en la visión del arte, está de acuerdo con una serie de definiciones de distintas escuelas filosóficas y estéticas, hasta hoy. Para dar ejemplos... Con la definición de Jakobson, a mediados de la década del cincuenta, de la función poética como un “volverse” de la obra sobre sí misma, en términos del trabajo del estilo. O con la polémica todavía actual, de mediados de la década del noventa, en la estética contemporánea, cuando Scheffer y Genette toman, en realidad, definiciones anteriores de Nelson Goodman y, en conjunto, lo que vienen a decir finalmente, si hay algo que

puede concluirse de esos textos, es que la obra de arte no existe sino en términos de una determinada adjudicación de una “condición artística”, condición que no existe si no es en la circulación dada de la obra. “Obra de arte” que antes no lo era, y no puede serlo, sin esa circulación, sin esa percepción.

Entonces, esa percepción del carácter no concluido de la obra, y también de la historieta; es lo que a mí me parece que hay que reconocer, seguramente, como parte de la manera en que ha sido percibida la historieta, en tanto arte, desde siempre, desde que existe. Pero, con un cambio, más bien contemporáneo, que es el hecho de que, ahora, es como si esa condición debiera explicitarse, como si desde la historieta misma esto debiera prometerse.

Con respecto a esto, ¿te animarías a construir un canon de autores y obras, para la historieta y el humor gráfico?

No, no un canon... Sí podría dar ejemplos.

En términos de la historieta de aventuras... Milton Canniff, en un momento, digamos, absolutamente ignorante de sí mismo, un primer momento de la historieta artística. Hugo Pratt, en un momento en que distintas “lucideces” pueden tomar la escena. Y después, Breccia, en un momento en que ya se puede tener la ilusión de que ni siquiera hace falta “negociar” con el lector para que haya arte, o para que se dé lo artístico.

Con respecto a la historieta de humor, y al dibujo animado de humor, me parece que hay tres momentos. El momento de las primeras décadas: desde los años noventa del siglo XIX, y hasta principiar la década del cuarenta del siglo XX, cuando empieza a tomar la escena el “nuevo Walt Disney” (no el Walt Disney de la década del treinta), o Hanna Barbera. Y un tercer momento que, como todo, arranca en la década del sesenta, pero que se hace fuerte en la década del ochenta; donde la historieta viene a ser, otra vez, indefinible en términos de su circunscripción del público. Y empieza a apartarse con más violencia, con más decisión, de una cierta “disciplina del mensaje”.

La historieta inicial y el primer dibujo animado, digamos, se definen por la posibilidad de la emergencia de cualquier recurso. No hay un repertorio cerrado de recursos, por un lado, y por otro lado, no hay un campo referencial y un discurso verbal acotados y controlados; en términos de una determinada zona de la comunicación, un

determinado nivel de lenguaje y un determinado destinatario. Hay que ir a esa primera época, a la época de la primera historieta y la época del cine mudo, para que ocurran cosas tales como que el gato Félix vaya por la línea del teléfono a Rusia y hable con unos campesinos bolcheviques, que lo tratan mal. Se supone que era un dibujo “para niños”; sin embargo, ningún niño podía entender eso, y posiblemente muchos padres tampoco.

Breccia, por ejemplo, contaba que, cuando él era chico, en la década del treinta, leía *Los sobrinos del capitán* y no entendía nada. No entendía nada de los globos, lo que se decía, pero le causaban gracia los golpes que se daban, y las travesuras que hacían esos chicos. Que es lo que ahora ocurre, no sólo entre los chicos, sino también entre los grandes, con *Los Simpsons*.

Es muy probable que hasta un chico de cuatro años, si los conoce, se “enganche”, se haga “adicto” a *Los Simpsons*. Una tira que muy pocos adultos, o que ningún adulto puede entender en su totalidad; porque tenés que conocer toda la historia del sindicalismo de los EEUU, la política de todo el mundo, la literatura, el arte, el cine, las canciones infantiles de hace 50 años... Nadie sabe todo eso, ¿no? En eso se parecen *Los Simpsons* a lo que eran los dibujos animados de 1920, o las historietas, para grandes o chicos.

Entonces sí, en ese canon, yo diría que en aquella primera época están Mc Cay (*autor de la mundialmente famosa Little Nemo in Slumberland*), o Herriman, el autor de *Krazy Kat*. La historia del reconocimiento, del carácter misterioso de los efectos de esa tira, es muy interesante. Parece que el editor era alguien enamorado de la tira, que rechazó más de una vez la renuncia del autor. Y cuando se muere Herriman, el editor no acepta que la siga haciendo otro; que era lo que se hacía habitualmente con las historietas de mucho éxito.

Después, hay varios otros momentos. Hay un momento... el de una historieta en algunos sentidos más “clásica”, como *Peanuts* de Schulz. Pero ya sin “mensaje”, y ya sin elección en términos de “corriente de ideas”. Por supuesto, están en ella las corrientes de las ciencias sociales, toda la psicología del siglo XX. Sin embargo... es una historieta sin optimismo.

Claro. Y pensando en la comparación con Mafalda, donde hay una preocupación por que cada tira diga “algo”: en Peanuts, parece no haber nada para decir.

Sí. Y ya empieza a diversificarse la historieta en los sesenta o setenta: los franceses, con Lauzier, con Claire Bretecher. Y entre los italianos, claro, la irrupción del momento del sueño como desorganizador de la vigilia, que muestra (Güido) Crépax.

La revista *Cuero*, que dirigí y de la que salieron tres números en el '83 -aunque se vendieron “enfundados” en los kioscos-, de alguna manera trataba de reunir la irrupción de esas nuevas descripciones. Me acuerdo que, una vez, le pregunté a (Carlos) Trillo si era capaz de hacer una historieta que no tuviera moraleja, donde no se supiera finalmente quién es el “bueno”. Y la hizo, con dibujos de (Domingo) Mandrafina.-

Obras de Oscar Steimberg

Cuerpo sin armazón (relatos), 1970. Editores Dos, Buenos Aires.

Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un arte menor, 1977. Nueva Visión, Buenos Aires.

La recepción del género. Una investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios, 1988. Facultad de Ciencias Sociales, Univ. Nac. de Lomas de Zamora.

Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares, 1993. Atuel, Buenos Aires.

Gardel y la zarina (poemas), 1995.

Estilo de época y comunicación mediática, con Oscar Traversa, 1997. Atuel, Bs. As.

Figuración de Gabino Betinotti (tangos y glosas), 1999. Sudamericana, Bs. As.

El pretexto del sueño (ensayo), 2005. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

Posible Patria y otros versos (poemas), 2007. El Suri Porfiado Edic., Bs. As.

Sobre *El pretexto del sueño* (Santiago Arcos Editor, Bs. As., 2005)

¿Qué cosa es el sueño? ¿Para qué se sueña? Está claro que el sueño del hombre – como todo otro acontecimiento en la vida del sujeto humano– tiene un carácter dual. El sueño es una actividad fisiológica, es una praxis del cuerpo, y luego, o también, es una actividad discursiva: una producción de signos o representaciones mentales que, en la vigilia, trataremos afanosamente de organizar.

Ahora bien, si no fuera el excelente libro que es, una sola razón bastaría para instalar *El pretexto del sueño* en el orden de las lecturas provechosas o necesarias para cualquier analista de los signos de la cultura (y no sólo los semiólogos). Se trata de ese movimiento argumentativo que recorre las páginas y que va como a contrapelo de todas las teorizaciones que el sentido común occidental ha fijado en torno al acto de soñar: la idea (repetida varias veces por el autor) de que el sueño es un *trabajo* misterioso, y de que el trabajo del sueño se deja ver en toda su nitidez durante los sueños de imposibilidad de la acción, en esos momentos en que el soñante intenta (y no puede) alzar el “*pesadísimo martillo*”.

“Hablo de la terrible dificultad de las acciones que en el sueño nos sucede intentar desde la voluntad, para cambiar la escena o para actuar sobre el otro: esas que conllevan siempre un trabajo hecho en un espacio y un tiempo absolutamente resistentes, absolutamente densos. Freud las describió más de una vez, llegó a contar su asombro ante el recuerdo reciente de esas sensaciones”
(STEIMBERG, 2005:5).

Al sesgo, entonces, de las imágenes cristalizadas por la cultura –del sueño como espacio de libertad, como vía de conocimiento y de predicción, como fuente de placer y como teatro de nuestra omnipotencia–, los apuntes de Steimberg trabajan ese “trabajo” del soñar hasta hacer emerger (con amabilidad, nunca con violencia) la peligrosa *discontinuidad* que anida siempre entre toda acción y sus posibles sentidos: ese intervalo entre el peso de lo real (lo real soñado, por supuesto) y los dispositivos con que buscamos incorporar ese real a nuestra historia (que será siempre, claro, una historia soñada).

Desde este espacio, insistiendo en los *pre-textos* del sueño, Steimberg trabaja contra (y junto a) los dispositivos que le niegan su *positividad*: el oficio de la literatura, el estilo, los géneros de la narración, las diversas transposiciones, la memoria, el proceso de una cura.

Tanto como lo real de la vigilia, el sueño tiene el peso de la *contingencia*; siempre se presenta al soñante como una plenitud, es decir, ostentando una suerte de saturación del sentido: los sueños ya tienen todo el sentido que necesitan. “*Economías del sueño*”,

como dice Steimberg: *“en él todo es, en el sentido de cada escena, precisamente suficiente. (...) Como si en el sueño, tan plural, nunca hubiera ni más ni menos que lo que debe haber”* (op.cit.:19). Y contra lo real de la vigilia, el sueño delata lo que toda contingencia pone en acto: la sospecha de que no vivimos en una Realidad, en un único “real”, aunque sueño y vigilia trafiquen con los mismos materiales, y aunque el ir y venir del uno a la otra instale además las conjeturas y el ominoso misterio de las continuidades espurias (la amenaza, el temor, de que continúe de un plano al otro lo que *no se puede o no se debe* poner en secuencia).

“Miedo a la contaminación del pensar despierto por el del soñar. Miedo a que unos pensamientos de aquel lado empiecen finalmente a confundirse con los de éste, a que ese borroneo no deje de crecer. Porque el pensar, a ambos lados de esa frontera sin alertas, siempre es necesariamente anafórico...” (op.cit.:38).

Y a pesar de todo, ni siquiera una palabra soñada podrá ser repetida sin inquietud, y con todo el sentido que había tenido en la plenitud del sueño. Patética y heroica cifra del que recuerda sus sueños –¿qué sueños recordás de tu infancia? ¿y de tu adolescencia? ¿sos lo que soñaron tus padres? ¿y el sueño de la revolución? ¿y los sueños de una generación?: azarosa contingencia de unos materiales que insisten– y no sabe lo que hace.-

L.B.