

Imágenes de la ciudad y alegorías de lo “propio” en la historieta nacional. Buenos Aires
era una ruina

Lucas Rafael Berone (Universidad Nacional de Córdoba)

A veces, para ver ciertas cosas en su correcta figura, hace falta dar un paso atrás y aprender a tomar distancia. Precisamente de este procedimiento, del distanciamiento como modo de apropiarse de las cosas y las ciudades, y como forma y contenido de la alegoría, voy a hablarles en el presente ensayo.

1. *El eternauta* y los “relatos de la ciudad”

Ya es bastante conocida la escena que da inicio al relato en *El Eternauta*, la historieta guionada por Héctor Oesterheld y dibujada por Francisco Solano López. Todo comienza una fría noche del invierno de 1963 (recordemos que la historieta se publicó en forma continuada, entre 1957 y 1959), cuando cuatro amigos están jugando al truco en la buhardilla de una casa en Vicente López y, de repente, observan que una extraña nevada comienza a caer sobre Buenos Aires. Los copos iridiscentes que caen del cielo matan todo lo que tocan y constituyen el primer paso de una invasión alienígena que se abate sobre el planeta Tierra. Los jugadores de truco no tardarán en descubrir esto, y en unirse a la resistencia desesperada de los humanos contra el invasor omnipoderoso (los Ellos).

En el espacio que abre este escrito, quisiera ocuparme de una serie de fragmentos o escenas del relato de esa invasión, escenas que no parecen funcionales o decisivas desde el punto de vista de la intriga y que constituirían lo que, según la terminología barthesiana del análisis narrativo, se denomina “catálisis” (simples rellenos, que atañen a la construcción de una atmósfera narrativa, a la caracterización de los personajes y los espacios de su aventura).

Siempre me han llamado la atención, desde la primera vez que leí la historieta, las imágenes de muerte y desolación que van registrando Juan Salvo (el Eternauta) y sus compañeros a medida que avanzan por las calles hacia el centro de Buenos Aires, corazón de la invasión extraterrestre. Al ser inesperada, la nevada mortal ha tomado a los habitantes de la ciudad inmersos en su cotidianeidad y los ha sorprendido en un último y definitivo gesto: los hombres bebiendo en las mesas del despacho de bebidas de un almacén, un vigilante custodiando la esquina, una familia sentada a la mesa para cenar, vagabundos y paseantes nocturnos en las calles, un quiosquero ofreciendo un último paquete de cigarrillos, los pasajeros a bordo de un subte o en el colectivo de la línea 60, un grupo de jóvenes bailando durante una fiesta en un departamento, etc. La lista podría seguir... Es como si toda la ciudad, repentinamente, hubiera sido congelada en una gigantesca y monstruosa *instantánea* de su presente. Por otra parte, la narración da cuenta de todo esto como al pasar, de un modo lateral y acompañando el movimiento de los protagonistas, en los intersticios del relato de la invasión y los combates.

Citaré ahora, a modo de ejemplo, tres fragmentos que me parecen particularmente significativos y poéticos.

El primero es fugaz. En una pequeña viñeta (Oesterheld y Solano López, 1994:34), durante la narración de la primera salida del héroe hacia la ciudad “muerta”, el Eternauta camina y cruza una calle lateral, junto a un pequeño quiosco o puesto de diarios que hay sobre la vereda. Allí, apoyada contra la pared de chapa del quiosco (que ostenta el conocido cartel “*Tome Coca Cola*”), se ve la figura de un hombre con las manos en los bolsillos del pantalón y el sombrero sobre los ojos (¿un compadrito?), como esperando la llegada de alguna otra persona.

La segunda escena es apenas más extensa. El Eternauta y Franco, uno de sus compañeros, han salido del estadio de River Plate, otra vez en misión de exploración.

En determinado momento, se encuentran con las vías del ferrocarril, donde se ha producido un choque entre un tren a vapor y un tren eléctrico (op.cit.:127). El detalle macabro es que los maquinistas y los pasajeros de ambos trenes habían muerto ya por la nevada cuando el choque se produjo: cargados de cadáveres, los dos trenes habían seguido marchando, como gigantescos ataúdes en movimiento.

La última escena que elegí es la que yo prefiero, cuando la aventura está ya cerca del final. Los protagonistas (el Eternauta, Franco y Favalli) están cruzando los patios de las casas vecinas al Congreso, para poder atisbar el cuartel general de la invasión instalado en la Plaza. De pronto, en el patio de una de las casas descubren a una mujer muy anciana, sentada a la intemperie en una silla mecedora, junto a un helecho tan marchito y muerto como ella (aquí es importante no olvidar que la acción se sitúa en una cruda noche de invierno). Entonces, Franco se pregunta: “*Pobrecita... ¿qué estaría haciendo aquí afuera, en el patio, en una noche tan fría? ¿A quién esperaría?*”. Y el Eternauta le responde: “*No lo sabremos nunca, Franco... Pero sigamos: lo que nos interesa es la Plaza*” (op.cit.:253).

No sé si lo habrán notado ya, pero en estas escenas, y especialmente en la última, se cifran y se cruzan claramente dos tendencias poéticas. Por un lado, la representación de las imágenes y las historias promovidas e impuestas por toda una tradición de la literatura nacional; imágenes e historias de patios con macetas y madres que sufren a la espera del hijo que ha abandonado el hogar para no volver, es decir, la línea del *costumbrismo* y del color local (Fray Mocho, Gálvez, el tango, e incluso Roberto Arlt). Pero, por otro lado, al mismo tiempo, está también la *imposibilidad* de volver a narrar tales historias en esa circunstancia inédita, es decir: la circunstancia de una invasión alienígena que se ha desatado sobre Buenos Aires.

Puedo citar aún otra escena (apenas un parlamento). Los personajes se ven obligados a asistir a un desfile militar de pesadilla a lo largo de la Avenida Callao, por donde transitan las tropas del invasor (gigantescos cascarudos, “*gurbos*”, hombres-robot, naves diversas), y el Eternauta reflexiona entonces en los siguientes términos: “*Pensar que hace apenas unos años la gente andaba por aquí gritando por la ‘laica’ o por la ‘libre’...*” (op.cit.:251). Es como si la narración quisiera hacerle recordar al lector, a su Lector, de manera insistente, que ese espacio urbano, desfigurado y transfigurado en *teatro de operaciones* de una invasión y de una guerra interplanetaria, sigue siendo *su* lugar, el espacio de su ciudadanía, de su presente y de su cotidianeidad; el mismo espacio familiar que reencuentra en los tangos y en las novelas de Gálvez (y, por supuesto, en los periódicos y revistas de actualidad).

En sintonía con esta idea, De Santis refirió a la escena inicial de *El eternauta* como clave de la tradición (o la modulación) argentina dentro del género de la historieta de aventuras:

*Los amigos juegan al truco; del otro lado de la ventana, una nevada mortal comienza a caer sobre Buenos Aires. Es el primer paso de la invasión. La historieta argentina –lo que hoy entendemos por eso– comienza en esa página de *El eternauta*: crear primero una sensación de intimidad y protección y enfrentarla a la vulnerabilidad sin límites... Ubicar a Buenos Aires en el mapa de las estrellas (DE SANTIS, 2003:16, cursivas del autor).*

El problema que desarrolla este trabajo, acerca de las imágenes de la ciudad en la historieta nacional, se desarrolla en el marco definido por las condiciones impuestas para la representación de un espacio; cuestión que apunta simultáneamente en una doble dirección: hacia las formas de la representación de un espacio *verdadero* (Buenos Aires) y hacia las formas de la representación de un espacio *verosímil* (el espacio *genérico* de la aventura).

2. De los “lugares” de la aventura, a las “aventuras” del lugar

¿Cuál es el lugar que corresponde a la *aventura*, a los géneros incluidos o sepultados bajo esta denominación? Y, a la inversa: ¿cuál sería la aventura que corresponde a un determinado lugar, sea, por ejemplo, la ciudad de Buenos Aires?

Hace más de veinte años, Carlos Trillo, por entonces guionista de la serie *El “Loco” Chávez* (tira diaria publicada en la contratapa de *Clarín*), señalaba esa cuestión y realizaba las siguientes apreciaciones sobre la decisión de trasladar las aventuras de su personaje (el “Loco”) a una circunstancia nacional:

La localización argentina del personaje hace que la aventura comience a tener tácitas restricciones: dentro de las reglas del juego impuestas en la tira, dadas, por el dibujo realista, la verosimilitud de los caracteres, el explícito aquí y ahora. No puedo hacer aparecer ya a un personaje como Duckman (el hombre pato) una especie de pseudo superhéroe que sí era posible en San Francisco. Si lo hago aparecer en la calle Corrientes, en la tira siguiente tiene que aparecer un patrullero que lo lleve preso (citado en SASTURAIN, 1995:57).

Lo cierto es que un hombre-pato es tan imposible en Buenos Aires como en San Francisco, en los Estados Unidos: el problema reside en la confusión entre el concepto de verosímil y una *exigencia de veracidad* que, desde hace mucho tiempo, aparece como regla implícita para la producción de toda historieta *de tema nacional*. Esto es lo que afirma Juan Sasturain, en “El domicilio de la aventura”:

El equívoco entre VERACIDAD –adecuación a la realidad exterior al texto– y VEROSIMILITUD –coherencia interna entre los elementos que componen la ficción– está en el eje de la cuestión. Pareciera, entonces, que la necesidad de veracidad se impone para la aventura argentina como un corsé de hierro que estrecha el campo de lo posible verosímil (op.cit.:58, mayúsculas del autor)

Sasturain señala dos soluciones o dos tradiciones de la aventura nacional que se han construido trabajando “*sobre los límites*”, pegadas a las restricciones impuestas por esa exigencia de veracidad. En primer lugar, estaría la historieta gauchesca, que construye

su verosímil sobre una época, un paisaje y un tipo social y racial precisos (y definidos ya por la literatura), apoyada en una “*distancia temporal*” objetiva respecto de la cotidianeidad del lector y en un “*cierto grado de estereotipia de las situaciones*”. En segundo lugar, tendríamos la ciencia ficción *a la criolla* que propone Oesterheld, cuyos principales exponentes (*El eternauta* y *Rolo, el marciano adoptivo*) se ambientan en lo “*porteño cotidiano*” y se sostienen, en su verosimilitud, por la “*circunstancia apocalíptica de la destrucción del planeta*” (en el primer caso) o por un tono paródico-humorístico (en el segundo caso) que revierte sobre las exigencias de veracidad del lector y las anula.

La cuestión que plantea Sasturain, sobre el estrechamiento del campo de lo verosímil dentro de una circunstancia argentina, es verdadera y, efectivamente, se relaciona con ciertos mecanismos de la dominación cultural e ideológica y con la creación de determinadas expectativas y hábitos de consumo (los cuales, expectativas y hábitos del consumidor, se transforman a su vez en condiciones de producción de cualquier *historieta nacional*).

Sin embargo, creo que se puede enfocar el tema de la representación de Buenos Aires en *El eternauta* desde otras categorías estéticas, un tanto separadas de las cuestiones derivadas de los avatares de la verosimilitud en los géneros de la aventura. En efecto, creo que la fascinación que produce ver a Buenos Aires convertida en centro de una invasión alienígena y teatro de operaciones de una guerra interplanetaria, se origina no solamente en el tono apocalíptico de la peripecia narrada y en el trabajo con los límites de una expectativa de consumo. En todo caso, la escritura de *El eternauta* tiene otros efectos y otras consecuencias que señalan, especialmente, hacia las formas de representación de *lo propio* en una determinada zona de la serie literaria nacional.

3. La ciudad como *ruina*: efectos de la alegoría

Volvamos a las escenas de la invasión que hemos citado al comienzo. La nevada mortal interrumpe ciertos relatos, característicos de la ciudad (la señora anciana en la mecedora, el “*despacho de bebidas*” del almacén, el compadrito esperando en la esquina), y des-funcionaliza los espacios de ciertos ejercicios de la ciudadanía moderna (espectáculos deportivos, eventos populares, reuniones sociales). El Estadio Monumental, o la glorieta de Plaza Italia, pasan a ser zonas de combate y se usan en función de una lógica militar que los lee como *objetivos*. Pero, al mismo tiempo, se *cristalizan* en una representación de sí mismos: esos espacios de ciudadanía y sus relatos se re-presentan; es decir, vuelven a presentarse a la conciencia del que ve, pero bajo otras coordenadas semánticas. La figura capaz de dar cuenta de esta operación de escritura es, a mi juicio, la alegoría, tal como aparece definida en los escritos de Walter Benjamin.

Según Benjamin, la poesía de Baudelaire (especialmente, en el caso de *Las flores del mal*), cuando trata de París, de sus habitantes, de sus objetos y sus lugares, alegoriza la ciudad. La cuestión es: ¿en qué reside esa cualidad alegórica-alegorizante de la mirada poética de Baudelaire? La poesía baudelaireana trabaja sobre su ciudad, sobre la París napoleónica de mediados del siglo XIX, pero tratando de desentrañar o producir en ella (y desde ella) una *imagen antigua* de la modernidad; intentando arrancarle a la ciudad moderna esas imágenes que la hacen directamente equivalente a la antigüedad.

El acotamiento de la tarea artística en general es para él que «toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad». (...) Entre todas las relaciones en las que lo moderno se adentra, ésta para con la antigüedad es notable. (...) Lo moderno designa una época; y designa a la vez la fuerza que trabaja en dicha época por asemejarla a la antigüedad (BENJAMIN, s/f:99-100).

En los poemas de *Las flores del mal*, todo lo que conforma y contribuye al carácter moderno de la urbe parisina (el movimiento incesante, la aglomeración siempre inestable y cambiante de cosas y personas), aparece detenido, en un instante, y como congelado en su lugar, transformado en ruina, muerto: *“Esta ciudad, que está en constante movimiento, se pasma. Se hace quebradiza como el vidrio, pero también como el vidrio transparente de su propia significación”* (op.cit:101).

Benjamin compara la visión de Baudelaire con otras que le parecen afines. Entre ellas, las “vistas” de París del aguafortista Meryon: *“Meryon (...) sugestionaba a Baudelaire cuando pensaba en lo moderno”* (op.cit:106). A propósito, cita el juicio de Geffroy, para quien la singularidad de estas estampas reside *“«en que por mucho que estén elaboradas inmediatamente, según la vida, dan la impresión de una vida transcurrida ya, que está muerta o que va a morir»”* (op.cit:107). De este modo, la alegoría aparece como una figura de discurso que ofrece, a la mirada del observador, la historia como paisaje petrificado, como resto y como ruina que interpela al presente.

Idelber Avelar, en su trabajo sobre la ficción postdictatorial latinoamericana, retoma la concepción benjaminiana y establece una serie de relaciones significativas entre, por un lado, alegoría y enigma (o criptografía) y, por otro lado, entre alegoría y duelo.

Según la primera relación, la alegoría funciona como una suerte de *escritura* que impide que la imagen del mundo se naturalice, impide una lectura especular o puramente mimética de la imagen que propone. Recuperando la noción brechtiana de extrañamiento, la alegoría operaría en el universo de la ficción como un mecanismo que *distancia* su objeto de representación y le propone al lector un enigma.

De acuerdo con la segunda relación, la alegoría se conecta íntimamente con el trabajo de duelo (mejor dicho, con la imposibilidad de llevar a término el duelo), dado que *“la alegorización de la **phisis** sólo se puede llevar a cabo en todo vigor a partir del*

cadáver”, a partir del resto mortuario (Benjamin, citado por Avelar, 2000:18). La alegoría transforma a los cadáveres en emblemas, es decir, en una manifestación distanciada, enigmática o críptica de un objeto perdido, el cual todavía no puede ser eficazmente metaforizado o sustituido por el duelo.

Pasemos ahora a la representación de la ciudad en *El eternauta*. Tenemos aquí, del mismo modo que en la París de Baudelaire, una ciudad muerta, saturada de muertos, que se alegoriza y se hace *ruina*: Oesterheld y Solano López construyen una mirada alegórica (o arqueológica) sobre Buenos Aires, sobre su propia cotidianeidad y la de su Lector.

Y esta mirada anormal, distanciada, problematiza profundamente la ideología que sostiene las representaciones tradicionales de lo propio, las cuales hundían sus raíces en las premisas del realismo costumbrista. En este nuevo tipo de representación (alegórica), la nítida separación entre lo *propio* y lo *ajeno* ya no tiene lugar: lo propio, o familiar, aparece ahora como *ajeno* y *extraño*¹.

4. Oesterheld y las gestas de “lo propio”

Los efectos de la nevada mortal en *El eternauta* sintetizan o resumen lo que aparece desperdigado, aquí y allá, en el conjunto de la narrativa de Oesterheld: se trata del *fin de la ingenuidad* en la representación de lo propio.

Analicemos, por un momento, el tratamiento y la particular inflexión que realiza el autor sobre la línea de la historieta gauchesca. Es famosa la anécdota según la cual Oesterheld, hacia 1953, estaba interesado en escribir el guión de una historieta que

¹ Esto aparece ya señalado en un trabajo de Ma. Soledad García (2003), sobre *El Eternauta*: “La ciudad que está muerta, que ya no es propia y se deforma ante la muerte de personas conocidas y ante la sombra del invasor es la escenografía donde se desarrolla la historia. Buenos Aires, como lugar de pertenencia, identificación e historia, se descubre en la memoria de los protagonistas por oposición a las ruinas de la ciudad. Los personajes de la historieta transitan por la ciudad que ya no les pertenece y se les presenta como extraña” (p. 88). El artículo citado explora, además, los intertextos de *El Eternauta*, especialmente dentro del género de la ciencia ficción anglosajona.

reconstruyera la vida de los soldados en la frontera durante el siglo XIX, al modo del *Martín Fierro*. Sin embargo, su editor, Césare Civita (responsable de las revistas de Editorial Abril), le pidió “*una historieta del Lejano Oeste, con indios y vaqueros*”. Entonces, Oesterheld escribió *Sargento Kirk*: la historia de un soldado del Séptimo Regimiento de Caballería de los Estados Unidos que, hastiado de la guerra en la frontera, deserta y se va a vivir entre los indios. En el centro de la épica del Far West, y a su modo, Oesterheld vuelve a plantear el dilema sarmientino de la “civilización” y la “barbarie”, que alimenta toda la tradición gauchesca de intención política en nuestra literatura. Es decir, frente a la gauchesca, frente a la figura del *gaucho* como condensación de una poética y como cruce de los proyectos político-culturales que se disputaron la organización nacional durante la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, Oesterheld abjura en primer lugar del documentalismo, propiedad de todas las historietas gauchescas que se publicaban hasta el momento (hace “*una de vaqueros*”), y se acerca a observar los *vestigios* de la cultura nacional desde una posición descentrada, desfasada, extraña; como si fuera extranjero.

El debate sobre unas formas de ciudadanía, sobre la construcción de una identidad nacional, lingüística y cultural (e incluso racial), que dividió a las primeras vanguardias literarias de nuestro país (Florida y Boedo) y generó una fecunda corriente ensayística de interpretación durante las décadas del treinta y del cuarenta, hasta bien entrados los años cincuenta, no parece alcanzar ya a Oesterheld. Para él, es posible leer sin escándalo el *Martín Fierro* (su gesta, su empresa) desde las coordenadas de un género extranjero: el western. Podría decirse, incluso, que su operación de lectura de la gauchesca (desviada, desviante) hace sistema con la mirada borgeana sobre lo propio: la tradición argentina, el “color local”, no es suficiente para el escritor argentino, no alcanza (cf. “El escritor argentino y la tradición”).

5. ¿Qué hacemos con el cadáver? Una nueva matriz de relatos

En *El eternauta*, Buenos Aires se *museifica*. Es decir, el paisaje de la ciudad, en tanto representación de lo argentino (porteño), se alegoriza y es incorporado a una suerte de movimiento universal de la Historia (que es lo ajeno, por excelencia). ¿Cómo se logra esto?

En este caso, la escritura de Oesterheld toma esa distancia, necesaria a toda voluntad de alegorización, a través de una guerra de proporciones inconmensurables. Incluso más, cerca del final de la historieta, Buenos Aires es finalmente atomizada por las bombas de las potencias del Norte (Oesterheld y Solano López, 1994:282-285). Y es en esta incorporación de lo propio a la Historia donde se hace imposible (se pierde, se *encripta*) la narración de una *épica nacional*: todo lo que existe y se percibe como esencial a nosotros (la naturaleza del *ser argentino*) puede ser borrado en un instante, como avatar no programado (no previsto) de un conflicto ajeno e inmenso².

Por este procedimiento, los *relatos de la ciudad*, congelados en sus imágenes prototípicas, nítidas pero quebradizas como el cristal, ingresan en la Historia: se universalizan, se hacen relatos *de todos*; es decir, y de una manera inesperada, se historizan (se vuelven pasado). Se constituyen en alegorías (ruinas) o emblemas de algo que ya no puede ser narrado, aunque permanece ahí/aquí, enterrado bajo la nevada: una gesta de lo propio, una *épica nacional*.

² Se dice, pero no recuerdo en este momento la referencia exacta, que el núcleo de la idea de un ataque militar a Buenos Aires surgió en la cabeza de Oesterheld a partir de las imágenes del bombardeo que sufrió la Plaza de Mayo en junio de 1955, durante el alzamiento de la Marina contra el gobierno de Perón. En cualquier caso, más allá de su exactitud, esta referencia señala o insiste en una datación histórica de esa experiencia o esa sensación de *extrañamiento* que recorre el proceso de lectura de *El eternauta*, a partir de sus relaciones con la cotidianeidad. En *El eternauta*, como (más trágica y dolorosamente) en el bombardeo a Plaza de Mayo, el porteño se siente y se percibe indefenso, sorprendido por un acontecimiento que no presentía y, sobre todo, que se le aparece, en un primer momento, como *inexplicable, confuso* y *ajeno*. Puede observarse un interesante fotomontaje realizado por Juan M. Fernández, que marca el paralelismo iconográfico entre las imágenes del bombardeo y ciertas viñetas de *El eternauta*, en <http://www.b-o-n-o-b-o.blogspot.com/>, en la entrada del 03/06/2007.

Como el cadáver de Polsky, jubilado, constructor de violines, muerto por la nevada en el inicio de la historia, al salir de la casa de Juan Salvo para ir a buscar a su mujer. Después de los combates y la lucha desesperada contra el enemigo extraterrestre, cuando ya el hongo atómico se yergue sobre una Buenos Aires devastada, el Eternauta y los suyos regresan a la casa en Vicente López y constatan, un poco asombrados, que el cadáver de Polsky sigue ahí: insiste, debajo de la nevada. Aunque ahora, a unos metros solamente, casi al modo de un *collage* surrealista, lo acompañan las figuras incongruentes de entidades de pesadilla: el pesado y gigantesco cuerpo de un “*gurbo*”, la sugestiva silueta de un “*mano*”³.

Para concluir, creo que sería interesante tratar de inscribir esta representación alegórica de Buenos Aires en una serie más amplia; y preguntarse, entonces, cómo aparece esta ciudad en la literatura contemporánea a la historieta de Oesterheld.

A modo de hipótesis, diré que, en ficciones bien dispares y distantes estética e ideológicamente, como el *Adán Buenosayres*, de Marechal, o *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; o en las novelas conspirativas de Arlt, e incluso en un relato como “La muerte y la brújula”, de Borges (cuya simbólica ciudad europea, sus calles y sus melancólicos rincones se calcan sobre los principales estereotipos topográficos de lo porteño), Buenos Aires persiste ahora casi como una entidad des-realizada, transfigurada en el espacio de un recorrido mítico/místico hacia una suerte de *origen* que esconde a un tiempo, cifrada y enigmática, la forma de un *destino*.

Ya sea en las “orillas”, en el mítico Sur borgeano, en las cavernas sombrías y subterráneas que comienzan justo debajo del sistema de cloacas de Buenos Aires, o entre las hileras de gigantescas estructuras de cemento y hormigón que lastiman la

³ Los problemas de la construcción / reconstrucción de una épica comunitaria, de una “gesta de lo propio”, y las modalidades de su resolución en la historieta nacional, también son abordados provechosamente en Reggiani, 2007 (acerca de la serie *Sudor Sudaca*, de José Muñoz y Carlos Sampayo, escrita y publicada entre 1981 y 1984).

tersura de un ominoso y cercano cielo de acero; ya esté modulada la aventura en los tonos del patetismo, la tragedia, la parodia o la ironía y la burla; siempre hay un *más allá* de Buenos Aires, en el que descansa la cifra, mágica y misteriosa, de un destino (colectivo e individual) y una explicación, y al que se accede sólo a condición de hendir, romper y atravesar la superficie lisa de los espacios, los objetos y los rostros conocidos y familiares.

Estas ficciones que fatigan la realidad y persiguen la tangente que escape a lo normal, esos itinerarios fantásticos que eluden, fragmentan y trizan la cotidianeidad para alcanzar el misterio, estarían señalando, como *El eternauta*, la emergencia de una nueva *matriz de relatos* en el sistema de la literatura nacional. En los argumentos y las voces que esta matriz trama, “nuestra” historia, los acontecimientos, los signos y las certezas de nuestra ciudadanía, ya no nos pertenecen, y hace falta descubrirlos, refundarlos o leerlos de otro modo.-

Bibliografía citada

AVELAR, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

BENJAMIN, Walter (s/f). “Lo moderno”. En *Iluminaciones. Poesía y Capitalismo*. Barcelona: Lumen.

DE SANTIS, Pablo (2003). “La invasión. Historieta y política”. *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, II, 11, 16-19. Fac. de Periodismo y Comunicación Social, U. N. de La Plata.

GARCÍA, Ma. Soledad (2003). “La ciudad y lo urbano en la mirada mediática: *El Eternauta* de H. G. Oesterheld”. En Ma. de los Ángeles Rueda (coord.), *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, 73-91. Buenos Aires: Asunto Impreso.

OESTERHELD, H. G. y SOLANO LÓPEZ, F. (1994). *El eternauta*, N° 1. Buenos Aires: Récord.

REGGIANI, Federico (2007). “Exilio y tiempo: fragmentación del relato y modos de la enunciación narrativa en la historieta *Sudor Sudaca*”. Inédito. Presentado en el II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires.

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